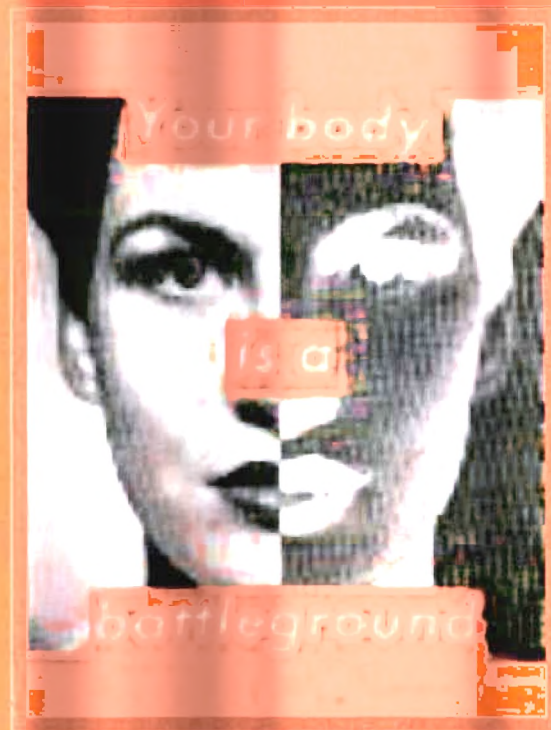


Παναγιώτης Κούστας

A. M. 4105M015

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Μεταπτυχιακή Διδακτική Εργασία * Κωδικός: 41M018 * Διδακτικές Μονάδες: 10



Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:

Ομότιμη Καθηγήτρια Ιωάννα Τσιβίκου (Σύμβουλος Καθηγήτρια)

Καθηγητής Δημήτρης Ποταμιάνος

Επίκουρος Καθηγητής Νίκος Μπακουδάκης

{Ακαδημαϊκό Έτος 2006 - 2007}

Ιούλιος 2007

Π. Μ. Σ. ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΗΣ, ΜΟΙΚΗΣΗΣ ΚΑΙ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑΣ, ΜΕΣΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΠΑΝΕΠΙΘ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ



*Αλλ' ως από τον κάματον εκείνη
οκνούσε να χορέψει, ο Γύφτος, μ' ένα
πιδέξιο τράβηγμα της αλυσίδας
στού μικρού το ρουθούνι, ματωμένο
ακόμα απ' το χαλκά που λίγες μέρες
φαινόταν πως του τρύπησεν, αιφνίδια
την έκαμε, μουγκρίζοντας με πόνο,
να ορθώνεται ψηλά, προς το παιδί της
γυρνώντας το κεφάλι, και να ορχιέται
ζωηρά...
Άγγελος Σικελιανός, Ιερά Οδός*

Περιεχόμενα

Περιεχόμενα	3
Ευχαριστήριο Σημείωμα.....	4
Περίληψη	5
Εισαγωγή	6
A. Ορισμός του Θέματος / Θεωρητικό Μοντέλο	12
Οργάνωση και Διαχείριση στο Σώμα και την Κοινωνία.....	12
Ορίζοντας το Χορευτικό Φαινόμενο.....	15
Κατηγοριοποιώντας Διαφορετικές Εκφάνσεις του Χορευτικού Φαινομένου	18
Έντεχνος Δυτικός Παραστατικός Χορός	21
Σώμα.....	24
Παραγωγή Σώματος & Εξουσίες	27
Κοινωνικο-πολιτισμική Μεταβλητότητα του Ανθρώπου	34
Παραβατικά Ενσώματα Υποκείμενα - Αντίσταση στην Κανονικοποίηση	38
Σύνοψη Α' Μέρους.....	44
B. Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό... 45	
Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος από τα Αυλικά Μπαλέτα στο Χορόδραμα	45
Τα Αυλικά Μπαλέτα	45
Το Χορεύον Σώμα στα Αυλικά Μπαλέτα.....	47
Διάδοση του Έντεχνου Χορευτικού Στοιχείου - Αύξηση Απαιτήσεων για Δεξιότητες48	
Σκηνή Προσκήνιου	49
Ακαδημίες Χορού	50
Το Επαγγελματικό Χορεύον Σώμα	51
Χορόδραμα (Ballet d'Action) και «Υπέρβαση της Τεχνικής».....	55
Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Κλασικό και Νεοκλασικό Μπαλέτο	57
Εισαγωγή.....	57
Μπαλέτο: Θεματολογία και Ατμόσφαιρα.....	58
Τεχνική του Κλασικού Μπαλέτου	60
Κατεύθυνση της Εξουσίας.....	63
Θηλυκοποίηση του Κλασικού Μπαλέτου.....	64
«Καταπίεση» και Επιταγή για Δεξιότητες.....	67
Παραβατικά Σώματα στο Μπαλέτο	73
«Απελευθέρωση» και Επιταγή για Εκφραστικότητα	74
Ομοφυλοφιλοποιημένη ανάκαμψη του αρσενικού χορεύοντος σώματος	76
Το Κλασικό Μπαλέτο στη Διαχρονία.....	80
Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μοντέρνο-Εκφραστικό Χορό.....	84
Zeitgeist και Μοντέρνος-Εκφραστικός Χορός	85
Απελευθέρωση του (Γυναικείου) Σώματος από τα Δεσμά του Μπαλέτου	86
Κριτική Αποτίμηση: <i>Η ψυχή είναι η φυλακή του σώματος</i>	90
Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μεταμοντέρνο Χορό	92
Προετοιμάζοντας το έδαφος για το Μεταμοντέρνο Χορό.....	93
Αυτοδιαχείριση και Εκδημοκρατισμός του Χορεύοντος Σώματος	94
Κριτική Αποτίμηση του Μεταμοντέρνου Χορού	101

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Χαρτογραφώντας την Οργάνωση και Διαχείριση του Χορεύοντος Σώματος στη Μετανεωτερικότητα	102
Ο Χορός στη Μετανεωτερικότητα.....	102
Συνυπάρχουσα Πολλαπλότητα και Καινοτομίες	104
«Άνοιξη» του Χορευτικού Φαινομένου.....	107
Προς την Κυριαρχία Μιας Σωματικής Κουλτούρας;.....	110
Σύνοψη Β' Μέρους	115
Γ. Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο (Δυτικό) Παραστατικό Χορό στην Ελλάδα	116
Εισαγωγή.....	116
Το Χορεύον Σώμα στην Υπηρεσία του Έθνους.....	118
Zeitgeist Ανάδυσης Έντεχνου (Δυτικού) Παραστατικού Χορού στην Ελλάδα	118
Τα Χορευτικά Δρώμενα από την Κούλα Πράτσικα έως τη Δεκαετία του 1970	123
Δημιουργία Φορέων Παροχής Επαγγελματικής Χορευτικής Εκπαίδευσης	128
Αλλαγή Παραδείγματος: Δεκαετία του 1980 έως Σήμερα.....	131
Οικονομική Ενίσχυση & Stakeholders	131
Οι Χορογράφοι που δρουν στην Ελλάδα.....	136
Η Κρίσιμη Δεκαετία του 1980.....	137
Δεκαετία του 1990: Έκρηξη της Καλλιτεχνικής Παραγωγής.....	139
Προς μια Τέχνη με Πραγματικά Μαζική Απήχηση	140
Σύνοψη Γ' Μέρους	145
Συμπεράσματα.....	146
Επίλογος	148
Παραρτήματα.....	150
Παράρτημα 1: Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μοντέρνο-Εκφραστικό Χορό.....	150
Παράρτημα 1. 1. Πρωτοπόρες Αμερικανίδες: Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis.....	150
Παράρτημα 1. 1. 1. Loie Fuller.....	150
Παράρτημα 1. 1. 2. Isadora Duncan.....	151
Παράρτημα 1. 1. 3. Ruth St. Denis	152
Παράρτημα 1. 2. Martha Graham.....	153
Παράρτημα 2: Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μεταμοντέρνο Χορό	155
Παράρτημα 2. 1. Merce Cunningham	155
Παράρτημα 2. 2. Judson Church	157
Βιβλιογραφία	159

Ευχαριστήριο Σημείωμα

Τη διαδικασία εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας από το στάδιο της σύλληψης μέχρι το στάδιο της συγγραφής της, παρακολούθησε ο καλύτερός μου φίλος, κοινωνιολόγος και δηννητικός χορευτής Βασίλης Τσινιπίζογλου. Σημαντικό ρόλο τόσο στον τρόπο που σκέφτομαι όσο και στις διαδικασίες που με ώθησαν στην επιστημονική ενασχόληση με το συγκεκριμένο πεδίο γνώσης έπαιξε η Αλεξάνδρα Χαλκιά (επίκουρη καθηγήτρια στο τμήμα Κοινωνιολογίας του Παντείου).

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Πολλοί άνθρωποι στάθηκαν με το δικό τους τρόπο στο πλευρό μου κατά τη διάρκεια των τελευταίων έντεκα σχεδόν μηνών που μου πήρε να συγκεντρώσω, επεξεργαστώ και ταξινομήσω το υλικό και τις ιδέες μου. Ο σκηνοθέτης Αντώνης Γαλέος με βοήθησε να αποκτήσω τμήμα της βιβλιογραφίας που χρησιμοποίησα, με στήριξε ψυχολογικά σε κάποιες δύσκολες στιγμές κατά τη διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής και με συνόδευσε σε παραστάσεις χορού.

Σε κάποιες από τις πιο ενδιαφέρουσες συζητήσεις πάνω σε θέματα άπτοντα της διπλωματικής, συνομιλήτριά μου υπήρξε η ιδιαίτερή μου φίλη Δήμητρα Μαριόλη. Σχόλια τα οποία αποτέλεσαν γρανάζια στη μηχανή της συνεχούς αναδιαμόρφωσης της οπτικής μου, έλαβα από συμφοιτητές και μέλη ΔΕΠ της ακαδημαϊκής κοινότητας του Παντείου. Εποικοδομητικές στάθηκαν και αρκετές συζητήσεις για το χορό και το σώμα με έναν ευρύ κύκλο ατόμων.

Πολύτιμο βιβλιογραφικό υλικό μου παραχωρήθηκε από το Εργαστήριο Σπουδών Φύλου και Ισότητας του Παντείου Πανεπιστημίου, στο χώρο του οποίου μου δόθηκε η δυνατότητα να παρουσιάσω πρώιμο δείγμα της διπλωματικής μου εργασίας μπροστά σε κοινό στις 14 Μαΐου του 2007. Τέλος, θα ήθελα να ευχαριστήσω τη Μαρία Παραδείση (λέκτορας στο τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού του Παντείου) η οποία προλόγισε την παρουσίασή μου για την ευγένεια, την καλοσύνη και τη συμπαράστασή της.

Περίληψη

Στην ανά χείρας εργασία επιχειρείται μια γενεαλογική προσέγγιση της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό. Σε κάθε χωροχρόνο αντικατοπτρίζονται στο χορό και παράγονται μέσω του χορού διαφορετικοί τύποι σωμάτων ως επιθυμητοί και κανονικοποιητικοί. Όσα σώματα διαφέρουν από αυτά τα πρότυπα, παράγονται ως μη επιθυμητά και παραβατικά. Οι από το χορό παραγόμενοι τύποι σωμάτων, συνεισφέρουν στην ίδια τη σύλληψη του τι θα θεωρηθεί «άνθρωπος». Η συνεχής αλληλεπίδραση ανάμεσα στο χορό και την κοινωνική οργάνωση (π.χ. βιομηχανισμός), έχει συνέπειες στον τρόπο θεώρησης του (ενσώματου) ανθρώπινου υποκειμένου. Μέσω των παραβατικών σωμάτων, όμως, μπορεί να υπάρξει αποσταθεροποίηση της κανονικοποιητικής δράσης και αντίσταση.

Τα αυλικά μπαλέτα και το χορόδραμα οδηγούν στο κλασικό μπαλέτο το οποίο δίνει έμφαση στην ακαδημαϊκή τεχνική. Κάθε νέο μοντέλο οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος που αναπτύσσεται έκτοτε, βιώνεται ως αντίσταση στην εξουσία που ασκούν στα χορεύοντα σώματα οι κλασικοί κανόνες. Αυτή η πορεία ολοκληρώνεται τις δεκαετίες του 1960 και του 1970 με το μεταμοντέρνο χορό. Το ιστορικό πλαίσιο εμφάνισής του αποτελεί το πέρασμα στη μετανεωτερικότητα. Η εξουσία που ασκείται πάνω στο σώμα από κάθε προηγούμενο χορευτικό σύστημα οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος - ακόμα και αν αυτό αποτελούσε έναν αντιορισμό της πραγματικότητας του κλασικού χορού και εκλαμβανόταν ως απελευθέρωση - αποτελεί κομβικό σημείο κριτικής. Με την εξάπλωση της σωματικής κουλτούρας από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, αποκτούν δημοτικότητα τρόποι οργάνωσης του χορεύοντος σώματος οι οποίοι ευνοούν την εξουσιαστική διαχείρισή του (π.χ. αθλητικός χορός ή ενσωμάτωση ακροβατικών στοιχείων σε χορευτικές παραστάσεις). Η μετανεωτερική εποχή είναι ακόμη σε εξέλιξη. Διαφορετικά μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

σώματος συνυπάρχουν χρονικά και γεωγραφικά, παράγοντας και αντικατοπτρίζοντας διαφορετικές εννοιολογικές συλλήψεις των «ανθρώπων».

Η πορεία του έντεχνου (δυτικού) παραστατικού χορού στην Ελλάδα παρουσιάζει συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες, καθώς δεν αναπτύχθηκε αντιστικτικά ως προς το μπαλέτο, αλλά βάση της εναρμόνισης με ένα πρόταγμα για ελληνική ταυτότητα. Τη δεκαετία του 1980, ο έντεχνος ελληνικός παραστατικός χορός θα βιώσει μία «άνοιξη», εν πολλοίς οφειλόμενη στην κρατική πολιτιστική-πολιτική. Το χορεύον σώμα θα πάψει να τελεί στην υπηρεσία του έθνους. Η σταδιακή διόγκωση του φαινομένου του έντεχνου παραστατικού χορού και η πρόσδεσή του στο άρμα των διεθνών καλλιτεχνικών πρωτοποριών, θα ανοίξει νέα πεδία δράσης για το χορεύον σώμα.

Λέξεις «κλειδιά» που βοηθούν στην κατάταξη της εργασίας στο χώρο των

βιβλιογραφικών πηγών:

Οργάνωση - Χορός - Σώμα

Εισαγωγή

Η ανά χείρας μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία εντάσσεται στα πλαίσια μιας κριτικής πολιτισμικής μελέτης του φαινομένου του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού. Επιχειρώντας μια γενεαλογική προσέγγιση του φαινομένου του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού, θα δούμε πως τα σύγχρονα χορευτικά συστήματα αναπτύχθηκαν μέσω της αντιστικτικής παραβολής τους και υπό το πρόταγμα της απελευθέρωσης του σώματος από τους ακαδημαϊκούς κανόνες των κάθε φορά προηγούμενων χορευτικών συστημάτων. Επίσης, μελετώντας παράλληλα μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος με μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης τα οποία επικρατούν στην κοινωνία, θα εντοπίσουμε ομοιότητες και διαφορές, στοιχεία υποταγής και αντίστασης ανάμεσα στην κοινωνία και την τέχνη.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η ιδέα για μια μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία που να έχει ως κεντρική οπτική την κριτική πολιτισμική μελέτη του φαινομένου του χορού, συλλήφθηκε την πρώτη Κυριακή του Σεπτεμβρίου του 2006. Είχε προηγηθεί ένα καλοκαίρι γεμάτο παραστάσεις χορού, πολλές εκ των οποίων παρακολούθησα εργαζόμενος ως ταξιθέτης στο Φεστιβάλ Αθηνών. Η υποκοουλτούρα των χορευτών, όμως, πάντα προκαλούσε και έθελγε το επιστημονικό μου ενδιαφέρον, ενώ σκέψεις και συζητήσεις, κατέληγαν στη συγκεκριμενοποίηση μιας μετα-ευτυχίας στην ενασχόληση με την εξάσκηση του σώματος.

Άλλοι παράγοντες που οδήγησαν στην επιλογή του θέματος - πέρα από τη γενική εμπειρία και τη βιβλιογραφική γνώση που κίνησαν το ενδιαφέρον και συνετέλεσαν στην απόφαση της ενασχόλησης με το χορό - ίσως να μπορούν να εντοπιστούν και στο ότι υπάρχει και μια λανθάνουσα κοινότητα νοημάτων με τον "άλλο" - χορευτή. Επί τη ευκαιρία, ας προσθέσω πως η ενασχόληση με το σώμα (αθλητισμός, χορός) ούτε αποτελεί *terra incognita* για μένα, ούτε στερούμεν ενδιαφέροντος για τις τέχνες που το χρησιμοποιούν ως εκφραστικό τους μέσο¹.

Αυτό το ενδιαφέρον, άρχισε να ενδύεται ενός εξειδικευμένου επιστημονικού πέπλου το χειμερινό εξάμηνο του ακαδημαϊκού έτους 2004-2005. Αιτία, η συμμετοχή μου στο μάθημα *Θέματα Σύγχρονης Κοινωνικής Θεωρίας: Σώμα και Τεχνολογία*, το οποίο δίδαξε η Αλεξάνδρα Χαλκιά με αφορμή τους τότε πρόσφατα ολοκληρωμένους Ολυμπιακούς Αγώνες της Αθήνας.

Στη διάλυση κάποιων αρχικών μου επιστημολογικών ενδοιασμών, χρήσιμες στάθηκαν απόψεις επιστημόνων όπως του Latour και της Donna Haraway. Σύμφωνα με

το Latour, ο επιτυχημένος επιστήμονας είναι αυτός ο οποίος έχει την ικανότητα της κοινωνικής δικτύωσης, καθώς ως επιστήμονες εκλαμβάνονται αυτοί που πείθουν την κοινωνία ότι η εργασία τους συντελεί στην παραγωγή ενδιαφέρουσας, κατάλληλης και απαραίτητης γνώσης². Η Donna Haraway, πάλι, χρησιμοποιεί τον όρο «situated knowledges» (εγκατεστημένες γνώσεις) για να περιγράψει τις προκατανοήσεις του επιστήμονα για το πεδίο μελέτης του³.

Οι εγκατεστημένες γνώσεις είναι γνώσεις σχετιζόμενες με ένα σώμα, καθώς το οράν είναι πάντα οράν από κάπου (ενσωματωμένη φύση του οράν). Αυτή η σύλληψη, έρχεται σε αντίθεση με τη σύλληψη για το «επιστημονικό μάτι» το οποίο αποτελεί το κυριαρχικό βλέμμα από το πουθενά και το οποίο αξιώνει την εξουσία του να βλέπει χωρίς να βλέπεται, του να αναπαριστά διαφεύγοντας την αναπαράσταση. Στο ότι κάποιος από τους τρόπους του οράν προτιμώνται σε σχέση με άλλους, δεν υπάρχει ίχνος αθωότητας, παρά μόνο αποτελέσματα σχέσεων εξουσίας.

¹ Για τους παράγοντες που συνήθως επηρεάζουν την επιλογή του θέματος μιας έρευνας, δες Λυδάκη, Α. (2001), *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*, Αθήνα, Καστανιώτης, σσ. 156 - 157.

² Gram-Hanssen, K. (1996), «Objectivity in the Description of Nature: Between Social Construction and Essentialism», σσ. 88 - 102 στο Lykke, N. & Braidotti R. (Eds), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine & Cyberspace*, London & New Jersey, Zed Books, σ. 89. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου τις εργαζόμενες στη Γραμματεία του Εργαστηρίου Σπουδών Φύλου και Ισότητας του Παντείου Πανεπιστημίου.

³ Ibid., σ. 92.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η αναγνώριση των περιορισμών ή ακόμη και των φραγμών που τίθενται ως προς την επάρκεια της ανά χειράς επιστημονικής έρευνας - παρά την αναστοχαστική διάθεση και το συνεχή αυτοέλεγχο του γράφοντος - θα ήθελα να πιστεύω πως δεν θέτουν αναγκαία σε αμφισβήτηση την εγκυρότητα των συμπερασμάτων της ανά χειράς διπλωματικής εργασίας. Υιοθετώντας μια θέση σύμφωνα με την οποία η απόλυτη αξιολογική ουδετερότητα ανήκει στη σφαίρα της ουτοπίας, εφιστούμε την προσοχή όχι στα ίδια τα γεγονότα, τα οποία μπορεί να φέρουν διαφορετικά νοήματα σε διαφορετικές συνθήκες, αλλά στην υποκειμενική πρόσληψή τους⁴.

Αυτό το οποίο επιδιώχθηκε δεν ήταν η ανάπτυξη ενός επιχειρήματος θεμελιωμένου στην αδιάβλητη και αυστηρή κατηγοριοποίηση, ακλόνητου από αμφισβητήσεις, με νομοτελειακή, καθολική, αποδεικτική και εξηγητική ισχύ, αλλά η κατανόηση. Με τη συγκεκριμένη δομή του κειμένου, θέλησα να καταστήσω ορατές τις κατασκευές της ανθρώπινης εμπειρίας όπως εγώ τις συνέλαβα⁵. Η οποιαδήποτε αμφισβήτηση θα αποτελέσει θετικό στοιχείο, καθώς θα προωθήσει τη συζήτηση και τις αλληπάλλληλες ερμηνείες καταρρίπτοντας τη θέση της αυθεντίας, δηλαδή της στασιμότητας⁶.

Το παρόν κείμενο, λοιπόν, προέκυψε από αλληπάλλληλες τροποποιήσεις τόσο του ακριβούς υπό έρευνα φαινομένου όσο και των κατηγοριών οι οποίες θα χρησιμοποιούνταν - και εναλλακτικά θα μπορούσαν όντως να χρησιμοποιηθούν - για την παρουσίαση των δεδομένων που είχαν συγκεντρωθεί. Όπως αναφέρει και η Λυδάκη,

⁴ Την επαφή με τη συγκεκριμένη θέση, αλλά και την υιοθέτησή της οφείλω στη Νότα Κυριαζή. Δες Κυριαζή Ν. (2002), *Η Κοινωνιολογική Έρευνα: Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, σσ. 27 - 28, 92.

⁵ Κάτι τέτοιο προκρίνει και η Άννα Λυδάκη. Δες Λυδάκη, Α. (2003), *Ίσκιος κι Αλαφροΐσκιωτος. Λαϊκός Λόγος και Πολιτισμικές Σημασίες*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, σ. 87.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

«μέσα από την αφαίρεση και τη γενίκευση αρχίζουν να αναδύονται οι διάφορες κατηγορίες: Οι κατηγορίες, όπως και όλες οι γνώσεις, είναι αντίστοιχες του συγκεκριμένου πολιτισμού και πιθανόν να μην αναλογούν σε κανέναν άλλο· όμως μπορούν να διευρύνονται, να τροποποιούνται, να πολλαπλασιάζονται, να δημιουργούνται νέες, οι οποίες θα αντιστοιχούν σε καινοφανή δεδομένα των αισθήσεων⁷».

Η όλη εργασία δομήθηκε εν τέλει στη βάση τριών μεγάλων τμημάτων. Στο πρώτο τμήμα, αναπτύσσεται αναλυτικά το θεωρητικό πλαίσιο που υιοθετήθηκε από το γράφοντα. Σε αυτό το τμήμα θα οριστούν βασικές έννοιες, όπως το τι αποτελεί οργάνωση και διαχείριση του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό. Οι έννοιες αυτές προαπαιτούνται για την παρακολούθηση του αναπτυσσόμενου σκεπτικού. Επίσης, σε αυτό το τμήμα της εργασίας αναπτύσσεται η επιστημονική οπτική υπό την οποία κατανοείται και αναλύεται το υπό έρευνα φαινόμενο. Η επιστημονική οπτική θα μπορούσε να ενταχθεί αφενός στα ευρύτερα πλαίσια του κονστρουκτιβισμού και της φουκωικής προσέγγισης στην κοινωνιολογία του χορού και την κοινωνιολογία του σώματος και αφετέρου σ' εκείνα του κοινωνικού και πολιτισμικού μεταστρουκτουραλισμού.

Στο δεύτερο τμήμα της εργασίας - βάση των ορισμών και της επιστημονικής οπτικής που έχει παρατεθεί στο προηγούμενο τμήμα - γίνεται μία προσπάθεια να παρουσιαστεί μια γενεαλογική προσέγγιση της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό. Σε αυτήν την προσπάθεια, θα σταθούμε στους κοινώς αποδεκτούς ως σταθμούς μιας εξελικτικής αφήγησης της ιστορίας του έντεχνου

⁶ Τη συγκεκριμένη ιδέα αντλώ από *ibid.*, σ. 296.

⁷ Λυδάκη, Α. (2001), *Ποιοτικές...*, σ. 68.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

δυτικού παραστατικού χορού, ξεκινώντας από τα αυλικά μπαλέτα και καταλήγοντας στη χαρτογράφηση του σημερινού χορευτικού τοπίου.

Στο τρίτο τμήμα της εργασίας, γίνεται μία εστίαση στην οργάνωση και διαχείριση του σώματος στον έντεχνο (δυτικό) παραστατικό χορό στην Ελλάδα. Οι ιδιαιτερότητες σε σχέση με τη Δύση οφείλονται εν πολλοίς στην έλλειψη μπαλετικής παράδοσης. Το (παραστατικό) χορεύον σώμα αποκτά υπόσταση καθώς υποτάσσεται στην υπηρεσία της επίσημης εθνικής ιδεολογίας - συντελώντας, ταυτόχρονα, στην παραγωγή και παγίωση της. Τη δεκαετία του 1980, έχουμε μια αλλαγή χορευτικού Παραδείγματος (με την έννοια του Kuhn) και μία παράλληλη συνεχώς αυξανόμενη επέκταση του φαινομένου του έντεχνου παραστατικού χορού στην Ελλάδα. Κλείνοντας το τρίτο τμήμα της εργασίας, ιχνηλατούμε το σημερινό χορευτικό πεδίο στην Ελλάδα.

Τέλος, παρατίθενται τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την ανάλυση στα τρία τμήματα της εργασίας. Συμπεράσματα τα οποία ωθούν στη βαθύτερη κατανόηση σχέσεων όπως αυτής ανάμεσα στα μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης της κοινωνίας και οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος. Ακόμη, συμπεράσματα τα οποία αναδεικνύονται από τη μελέτη όψεων του πολιτισμικού φαινομένου του χορού οι οποίες, απ' όσο γνωρίζω, μόλις πρόσφατα άρχισαν να αποτελούν αντικείμενο επιστημονικής μελέτης και προτάσσουν την επαναθεώρηση όλων των γνώσεων (ως προκαταλήψεων) που συνήθως υπάρχουν για έννοιες όπως το σώμα ή ο χορός.

Μέσα από τα συμπεράσματα θα διαφανεί και η ακαδημαϊκή χρησιμότητα της ανά χειράς μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας. Η κριτική μελέτη του χορευτικού φαινομένου - στο πλαίσιο της οποίας θα μπορούσε να ενταχθεί η ανά χειράς εργασία - άρχισε μόλις πρόσφατα να αναδύεται στην κόψη του επιστημονικού ενδιαφέροντος σε

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

πανεπιστημιακά τμήματα του εξωτερικού. Έτσι, πέραν της per se συμβολής στη γνώση μέσω της ενασχόλησης με το εν γένει αγνοημένο από την ελληνική βιβλιογραφία θέμα του χορού (πλην εξαιρέσεων, όσες επιστημονικές μελέτες έχουν μέχρι στιγμής διεξαχθεί περιορίζονται στα πεδία της εθνογραφίας, της λαογραφίας ή της κοινωνικής ανθρωπολογίας), η ανά χειράς εργασία φιλοδοξεί να εμπλουτίσει την οπτική από την οποία μελετά το χορευτικό φαινόμενο η ελληνική επιστημονική παραγωγή.

A. Ορισμός του Θέματος / Θεωρητικό Μοντέλο

Οργάνωση και Διαχείριση στο Σώμα και την Κοινωνία

Συχνά η κοινωνία περιγράφεται επιστημονικά υπό την αραγή της μεταφοράς του σώματος ή του έμβιου οργανισμού. Το κοινωνικό σώμα είναι ζωντανό, όσο είναι ικανό να θεσπίζει νόμους που διέπουν το γίνεσθαι της κοινωνικής ζωής και να επιτάσσει την εφαρμογή τους. Η ίδια μεταφορά χρησιμοποιείται για τους θεσμικούς φορείς της κοινωνίας, τους οργανισμούς, έτσι ώστε οι έννοιες της οργάνωσης και διαχείρισης να παραπέμπουν per se σε «βιολογικές» ενσώματες υποστάσεις.

Παρόλα αυτά, μόλις πρόσφατα άρχισαν οι επιστήμονες να χρησιμοποιούν τις έννοιες της οργάνωσης και διαχείρισης για το χορεύον σώμα (εντός του πλαισίου του body management). Όπως θα διαφανεί στην πορεία ανάγνωσης της εργασίας, τα μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος σε κάθε χωροχρονικό πλαίσιο, δεν μένουν ανεπηρέαστα από τα μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης που επικρατούν στην κοινωνία. Η σχέση αυτή έχει ήδη διαπιστωθεί, με χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτό της

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

όπερας η οργάνωση της οποίας έχει θεωρηθεί ότι αντιστοιχεί στην τέχνη την οργάνωση του εργοστασίου⁸.

Σχετικά με το σώμα, η Rosi Braidotti αναφέρει ότι «από τη μία το σώμα είναι απλώς ένα ακόμη αντικείμενο γνώσης, ένα εμπειρικό-αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα: ένας οργανισμός [organ-ism στο αγγλικό κείμενο], το άθροισμα των οργανικών του μερών, μια συναρμολόγηση αποσπώμενων οργάνων. [...] Από την άλλη, κανένα σώμα δεν μπορεί να αναχθεί στο άθροισμα των οργανικών του μερών: το σώμα παραμένει ακόμη ο τόπος της υπέρβασης του υποκειμένου, και ως τέτοιο αποτελεί προαπαιτούμενο κάθε πιθανότητας για οποιαδήποτε γνώση⁹».

Η οργάνωση και διαχείριση του σώματος (body management) αποσκοπεί στον έλεγχο επί της μορφής του σώματος. Σε αυτόν, συντρέχουν πρακτικές πειθαρχίας και ρύθμισης (body management practices), οι οποίες παράγουν συγκεκριμένα σώματα ως επιθυμητά. Τέτοιες πρακτικές μπορεί να είναι η ενδυμασία, η χρησιμοποίηση καλλυντικών, οι χειρουργικές επεμβάσεις, η υποβολή σε δίαιτα, η χρήση κλυσμάτων ή καθαρτικών, η πρόκληση εμετού, το piercing, το τατουάζ, το μαύρισμα.

Στην ανά χειράς εργασία μελετάμε την οργάνωση και διαχείριση του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό. Ο χορός αποτελεί per se μία μορφή οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος και χρησιμοποιεί πρακτικές πειθαρχίας και ρύθμισης. Αυτές οι πρακτικές συνήθως χωρίζονται σε υγιείς και μη υγιείς: στις υγιείς θα μπορούσαμε να εντάξουμε την πρακτική των χορευτών να κοιμούνται και να ξεκουράζονται αρκετές

⁸ Επί τούτου, δες Buck-Morss, S. (2004), «Αισθητική-Αναισθητική: Μια Επανεξέταση του Δοκιμίου του Βάλτερ Μπένγιαμιν για το Έργο Τέχνης», σσ. 153 - 204 στο Τερζάκης, Φ., (Επ.), *Μεταμαρξιστικά Ρεύματα στην Αισθητική και στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Futura, σ. 188.

⁹ Το παράθεμα με την οπτική της Braidotti αντλείται από τη Margrit Shildrick. Δες Shildrick, M. (1997), *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics*, London & New York,

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

ώρες για να μπορέσουν να αποδώσουν σε αυξημένες απαιτήσεις, ενώ στις μη-υγείς, την πρακτική της μειωμένης πρόσληψης ασβεστίου για να επιτύχουν περισσότερο «ελαστικούς» συνδέσμους και αρθρώσεις.

Η ιδιομορφία του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού – σε σχέση με άλλες μορφές οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος, π.χ. την ενασχόληση με ένα άθλημα - έγκειται στο ότι δεν έχει απομαγευτεί με την έλευση της νεωτερικότητας (ούτε με τη μετανεωτερικότητα σε επίπεδο κοινωνικών αναπαραστάσεων), καθώς εντάσσεται στο «λειτουργικό σύστημα» της τέχνης¹⁰.

Routledge, σ. 31. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου τις εργαζόμενες στη Γραμματεία του Εργαστηρίου Σπουδών Φύλου και Ισότητας του Παντείου Πανεπιστημίου.

¹⁰ Η διαπίστωση ότι η κοινωνία συγκροτείται από επικοινωνιακά ενεργήματα και διασπάται σε λειτουργικά συστήματα, αντλείται από το Luhmann. Δες Τσιβάκου, Ι. (2003), *Τα Ενέλκτα Όρια των Κοινωνικών Συστημάτων*, Αθήνα, Νεφέλη, σσ. 46 - 48. Η Τσιβάκου σημειώνει ότι το λειτουργικό σύστημα της τέχνης διαφέρει από άλλα λειτουργικά συστήματα, καθώς τα αξιολογικά μέσα που χρησιμοποιεί βάση των οποίων επιλέγει τις επικοινωνίες που το σχηματίζουν, υπακούουν στην παραγωγή και μετάδοση μηνυμάτων μέσω των οποίων μια κοινωνία σχηματίζει εικόνες για τον εαυτό της και τους άλλους. Δες Σημειώσεις Ιωάννας Τσιβάκου, για το Μεταπτυχιακό Μάθημα «Οργάνωση και Διοίκηση Πολιτιστικών Οργανισμών» (Ακαδημαϊκό Έτος: 2005 - 2006), Παράδοση 2 Φεβρουαρίου 2006, Ενότητα «Β. Πολιτιστικές Οργανώσεις», σ. 9. Δες επίσης, *ibid.*, Παράδοση 6 Φεβρουαρίου 2006, Ενότητα «II. Το Λειτουργικό Σύστημα της Τέχνης», σσ. 2 - 3.

Ορίζοντας το Χορευτικό Φαινόμενο

Ο χορός αποτελεί την έκτη από τις παραδοσιακά αποκαλούμενες επτά τέχνες¹¹. Στην αρχαία ελληνική μυθολογία, πέμπτη από τις εννέα Μούσες, η Τερψιχόρη (τέρπω + χορός), αποτελούσε την προστάτιδα-μούσα της όρχησης (ετυμολογικά, από τη μίμηση των κινήσεων του κορμού και των κλαδιών του όρχου, όρχος = σειρά από δέντρα που κινούνται στη δροσιά του αέρα). Η Τερψιχόρη, προΐσταται συγχρόνως της όρχησης και του δραματικού χορού, του οποίου η όρχησης υπήρξε ένα εκ των αρχικών στοιχείων. Τελικά, η Τερψιχόρη έγινε μούσα της λυρικής ποίησης¹². Πως θα μπορούσαμε, όμως, να ορίσουμε το χορό;

¹¹ Τις επτά τέχνες αποτελούν η αρχιτεκτονική, η γλυπτική, η ζωγραφική, η μουσική, η λογοτεχνία, ο χορός και ο κινηματογράφος (ο οποίος προστέθηκε αργότερα). Σήμερα, στο σώμα των καλών τεχνών έχουν προστεθεί η φωτογραφία και το κόμικς. Αυτή η ταξινόμηση αποκλείει τέχνες όπως η κεραμική και η χρυσοχοΐα ή η μαγειρική και η κομμωτική (ή τις διαχωρίζει ως «ελάσσονες»).

¹² Δες Decharme, P. (1959), *Ελληνική Μυθολογία*, Αθήνα, Χρήσιμα Βιβλία, σ. 235.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Αν ανατρέξουμε στο «Λεξικό Πολιτισμού» του Κωνσταντίνου Μπουζέα, στο λήμμα «Χορός» θα συναντήσουμε τον ορισμό: «ρυθμική κίνηση ατόμου ή ομίλου, όπου εισέρχονται τρεις «θυμοί» (=συναισθήματα): ηρεμία, μένος, έκσταση. Κινητική στο χώρο έκφραση ιδεών και συναισθημάτων-(...)»¹³. Σύμφωνα με τον ορισμό του Λουκιανού, πάλι, ο χορός αποτελεί τη συνισταμένη όλων των τεχνών: «η όρχησις δεν είναι από τις εύκολες και τις ευμεταχειρίστες τέχνες, αλλά απαιτεί παιδεία, που να φθάνει το ακρότατο σημείο, όχι μόνο μουσική, αλλά και ρυθμική και μετρική και ιδίως φιλοσοφική. Αλλά και προς τη ρητορική δεν είναι ξένη η όρχησις, εφ' όσον δι' αυτής επιδεικνύονται ήθη και πάθη, όπως και με τη ζωγραφική και με τη γλυπτική έχει σχέσεις, δεδομένου ότι μιμείται την ευρυθμία που χαρακτηρίζει τις δύο αυτές Τέχνες, σε σημείο ώστε να μην φαίνονται καλύτεροί της, μήτε ο Φειδίας, μήτε ο Απελλής»¹⁴.

¹³ Μπουζέας, Κ. (1985), *Λεξικό Πολιτισμού*, Αθήνα, Αττικός: λήμμα «Χορός» (τόμος Β', σ. 597).

¹⁴ Όπως παρατίθεται στο Συνοδινός, Θ. Ν. (1991), «Απ' ότι βλέπω κι απ' ότι ακούω», άρθρο επαναδημοσιευμένο [πρώτη δημοσίευση στην εφημερίδα «Το Βήμα», 3 Ιουλίου 1949], σσ. 169 - 171 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Ursa Minor / Ευθόνη, Τόμος 3: Έργα και Ημέρες της Κούλας Πράτσικα. Η Αυτοβιογραφία της μαζί με άλλα Κείμενα, Μαρτυρίες, Αναμνήσεις και Κριτικές για το Πρόσωπό της*, Αθήνα, Γραφικές Τέχνες «Γ. Αργυρόπουλος Ε.Π.Ε.», σσ. 169-170.

Η Πέπη Ρηγοπούλου αναφέρει ότι ο χορός μπορεί να αποτελεί μια «επανεύρεση» ή «δεύτερη γέννηση» του σώματος¹⁵. Ο Μιχάλης Μερακλής ισχυρίζεται πως ο χορός, χρησιμοποιώντας το ανθρώπινο σώμα ως όργανο και εκφραστικό μέσο, αποτελεί πρωταρχική και (παν-)ανθρώπινη καλλιτεχνική έκφραση, αν-ως-χορό-ορίσουμε σχεδόν οποιαδήποτε απόκλιση από την κανονική βάδιση ή θέση του σώματος. Προϋπόθεση αυτής της απόκλισης (π.χ. επιτάχυνση της κίνησης, ρυθμική διάθεση του σώματος, χειρονομίες) αποτελεί η παρουσία ενός έκτατου αιτίου συγκινησιακής υφής. Ο χορός προκύπτει ως ένα έκτακτο - σε σχέση με τη συνήθη, τυπική ροή της καθημερινότητας - σύνολο, το οποίο χρησιμοποιήθηκε και για γενικότερες έκτακτες εκδηλώσεις μιας ομάδας, όπως είναι η επικοινωνία ή επαφή της με θεοποιημένες δυνάμεις. Η γι' αυτή τη λειτουργία καταλληλότητα του χορού εντοπίζεται στο σκεπτικό ότι αυτές οι δυνάμεις, οι οποίες γενικά αποκλίνουν από τα ανθρώπινα γνωρίσματα και μέτρα, θα πρέπει να έχουν και διαφορετικό τρόπο κίνησης, με τη μίμηση του οποίου, μέσω του χορού, επιδιώκεται η προσέγγιση / επικοινωνία¹⁶.

¹⁵ Ρηγοπούλου, Π. (2003), *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, Αθήνα, Πλέθρον., σ. 163.

¹⁶ Δες στο κεφάλαιο «Χορός» του βιβλίου: Μερακλής, Μ. (1992), *Ελληνική Λαογραφία Γ' Τόμος: Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Οδυσσέας, σσ. 88 - 89.

Κατηγοριοποιώντας Διαφορετικές Εκφάνσεις του Χορευτικού

Φαινομένου

Η Judith-Lynne Hanna σημειώνει ότι οι Αρχαίοι Έλληνες συνέδεαν το χορό με τους βάκχους και τις πολιτικές αναταραχές¹⁷. Ο Πλάτωνας φοβόταν τον ανατρεπτικό αντίκτυπο των καλών τεχνών - η μίμηση προκαλούσε την αίσθηση του να σε αντιγράφουν. Η Βίβλος σημειώνει το χορό των επτά πέπλων της Σαλώμης μπροστά στον πατριό της Ηρώδη Αντύπα για να πάρει το κεφάλι του Ιωάννη του Βαπτιστή σε ένα δίσκο - χορό που διαφθείρει. Οι κληρικοί μιλούν για διαστρέβλωση του χορού, ο οποίος ήταν ένας αποδεκτός τύπος τελετουργίας (π.χ. χορός του Ησαΐα). Οι απολυταρχικές κυβερνήσεις απαιτούν απ' το χορό να τάσσεται στην υπηρεσία του κράτους (π.χ. Σοβιετική Ρωσία). Στο νεοελληνικό συλλογικό ασυνείδητο έχει περάσει ο χορός του Ζαλόγγου ως ιδεαλιστική πορεία προς το θάνατο. Πως θα μπορούσαμε για αναλυτικούς λόγους να ταξινομήσουμε σε κατηγορίες εκφάνσεις του χορευτικού φαινομένου οι οποίες διαρρηγνύουν συνεχώς τα όρια κάθε κατηγορίας;

Σχηματοποιώντας την πλέον διαδεδομένη αφήγηση σχετικά με την εξέλιξη του χορευτικού φαινομένου, η πρώτη λειτουργία του - τοποθετούμενη στην «αυγή» του πολιτισμού (την ύπαρξη της οποίας ο γράφων αμφισβητεί) - είναι μαγική: οι άνθρωποι χόρευαν για να έρθουν σε επαφή με υπερφυσικές δυνάμεις και να ευχαριστήσουν τους θεούς που κυβερνούσαν τη φύση. Με το πέρασμα του χρόνου, οι αυθόρμητες και ακανόνιστες χορευτικές εκφράσεις θεσμοποιήθηκαν δίνοντας τη θέση τους σε ρυθμικές

¹⁷ Hanna, J.-L. (1988), *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago & London, The University of Chicago Press, σσ. 22 - 23. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου τις εργαζόμενες στη Γραμματεία του Εργαστηρίου Σπουδών Φύλου και Ισότητας του Παντείου Πανεπιστημίου.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

και συντονισμένες κινήσεις (πολλές φορές μιμητικές ζώων ή πνευμάτων - μιμικο-περιγραφικός χορός) εκτελούμενες από ομάδες και υπό τη συνοδεία πρωτόγονων μουσικών οργάνων ή τραγουδιών (προστίθεται, δηλαδή, ένας εξωγενής του σώματος ρυθμός), επιβιώσεις των θηρίων-θεωρούνται οι χοροί-διάφορων αφρικανικών-φυλών. Τη «μαγική» λειτουργία του χορού ακολούθησε η «τελετουργική», με την εξαφάνιση του φόβου του υπερφυσικού. Πλέον, το χορευτικό φαινόμενο τίθεται στην υπηρεσία της θρησκείας. Παράλληλα, ο χορός γίνεται μια λαϊκή διασκέδαση (κοινωνικός, ψυχαγωγικός ή κοσμικός χορός). Τελευταίο στάδιο της εξελικτικής πορείας του χορευτικού φαινομένου θεωρείται ο χορός ως καλλιτεχνική εκδήλωση, δηλαδή ο παραστατικός (θεατρικός) χορός¹⁸.

¹⁸ Η σχηματοποίηση αυτή αντλείται αδρομερώς από την ακόλουθη πηγή: Εγκυκλοπαίδεια «Εποπτική» (1987), Αθήνα, Άτλας: λήμμα «Χορός» (τόμος 14^{ος}, σσ. 228 - 239), σσ. 228 - 229. Η Άννα Λυδάκη, αντλώντας από τον Ελιάντε, στην ενότητα «Η Έκσταση» της μελέτης της για το χορό στους τσιγγάνους, απλώς αναφέρει την ιερή διάσταση του χορού, αφηρώντας τον εξελικτικό διαχωρισμό του χορευτικού φαινομένου από μαγικό σε τελετουργικό. Πιο συγκεκριμένα, «[...] οι χοροί είχαν ένα υπεράνθρωπο πρότυπο, έξω από τη βέβηλη ζωή του ανθρώπου. Οι χορογραφικοί ρυθμοί αναπαρήγαν τις κινήσεις του τοτεμικού ή συμβολικού ζώου, τις κινήσεις των αστεριών, αποτελούσαν τελεουργίες και μιμούνταν πάντοτε μιαν αρχέτυπη χειρονομία. Τέτοιοι χοροί ιεροί είναι ο χορός του σαμάνου, που η ψυχή του φεύγει από το σώμα για να πάει στον ουρανό ή στα έγκατα της γης και να επικοινωνήσει με τις αόρατες δυνάμεις της φύσης, ο χορός των περιστρεφόμενων Δερβίσηδων που μιμούνται την κίνηση των πλανητών γύρω από τον Ήλιο-δημιουργό ενώ το ψηλό καπέλο τους θάβει τον ανθρώπινο εγωισμό, ο χορός των Αναστενάρηδων που εκστασιάζονται και κυριεύονται από τον Άγιο και ο χορός των κουδουνοφόρων του Σοχού, οι αφρικανικοί και οι ινδιάνικοι τελετουργικοί χοροί. Χοροί που φανερώνουν την αρχέγονη σχέση του ανθρώπου με τον κόσμο, τη μαγεία του ανθρώπινου σώματος που συνδέεται με το συμπαντικό μικρόκοσμο. Χοροί που από τη ρωμαϊκή εποχή ήδη άρχισαν να καταδικάζονται και να εξοβελίζονται τελικά από την Εκκλησία η οποία μόνο περιοδικά, ως ασφαλιστική δικλείδα, αφήνει ελεύθερο το ξέσπασμα της γιορτής, ξεχνώντας πως και ο Δαυίδ δοξάζει τον Κύριο χορεύοντας». Δες Λυδάκη, Α. (2005), «Αν σε δω να χορεύεις θα σου πω ποιος είσαι... / Η Γιορτή και ο Χορός στον Καιρό των Τσιγγάνων», σσ. 263 - 275 στο Πανοπούλου, Κ. (Επ.), *Χορός και Πολιτισμικές Ταυτότητες στα Βαλκάνια (Πρακτικά 3^{ου} Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού)*, Σέρρες, ΤΕΦΑΑ Σερρών, Δήμος Σερρών, Υπουργείο Πολιτισμού. Το παράθεμα αντλείται από αδημοσίευτο αναθεωρημένο κείμενο το οποίο μου παραχωρήθηκε ευγενικά από τη συγγραφέα, σσ. 12 - 16 του δακτυλογραφημένου αντιτύπου.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Αυτή η γραμμική εξελικτική εξιστόρηση της πορείας του «χορευτικού φαινομένου», η οποία αποτελεί αντικείμενο αμφισβήτησης προερχόμενης από διάφορες και διαφορετικές οπτικές γωνίες (πολιτισμικές σπουδές, κοινωνική ανθρωπολογία, μεταμοντέρνα-θεωρία), είναι σαφώς υπεραπλουστευτική, ύποπτη-ιδεολογικά καθώς εγκλείει σχέσεις εξουσίας και εν πολλοίς λανθασμένη καθώς αφενός δεν δύναται να τεκμηριωθεί μια ακολουθία των διαφόρων εκφάνσεων του χορευτικού φαινομένου και αφετέρου ένα χορευτικό γεγονός μπορεί να ασκεί ταυτοχρόνως διαφορετικές λειτουργίες (π.χ. τελετουργική και ψυχαγωγική ή θρησκευτική και παραστατική). Εξάλλου, η Cowan σημειώνει ότι ο χορός δεν αποτελεί αυτονόητη οικουμενική κατηγορία, αλλά όρο περιγραφής σωματικών δραστηριοτήτων οι μορφές και τα νοήματα των οποίων διαφέρουν ευρύτατα από κοινωνία σε κοινωνία¹⁹. Ωστόσο, για μεθοδολογικούς και αναλυτικούς λόγους ένας διαχωρισμός του χορευτικού φαινομένου σε τελετουργικό, κοινωνικό και παραστατικό μπορεί να φανεί ιδιαίτερος χρήσιμος²⁰.

¹⁹ Cowan, J. (1990), *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton, NJ, Princeton University Press, σ. 17.

²⁰ Σε έναν παρόμοιο διαχωρισμό των διαφόρων εκφάνσεων του χορευτικού φαινομένου (ιεροτελεστία - κοινωνικό γεγονός - θεατρική παράσταση) καταλήγει και η Hanna. Δες Hanna, J.-L., *op. cit.*, σ. 3.

Έντεχνος Δυτικός Παραστατικός Χορός

Η ανά χείρας μελέτη εστιάζει στο χορευτικό φαινόμενο ως καλλιτεχνική εκδήλωση. Ασχολούμαστε με τη συγκεκριμένη περίπτωση του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού, ακολουθώντας την πορεία του από τις απαρχές της νεωτερικότητας μέχρι τις μέρες μας²¹. Η τέχνη, συμπεριλαμβανομένου του χορού, αγγίχτηκε λιγότερο από άλλες κοινωνικές εκφάνσεις από την απομάγευση ή αποϊεροποίηση του κόσμου που συνέβη με το πέρασμα στη νεωτερικότητα, διατηρώντας εν πολλοίς το μαγικό ή ιερό στοιχείο εντός της. Ο επιθετικός προσδιορισμός «έντεχνος» χρησιμοποιείται για τη διαφοροποίηση του φαινομένου από άλλες μορφές (δυτικού και μη) παραστατικού χορού όπως είναι το cabaret, το lap-dancing, το pole-dancing ή το striptease. Στις παρυφές του «έντεχνου» βρίσκονται και άλλες μορφές της καλλιτεχνικής χορευτικής έκφρασης, όπως είναι οι χορογραφίες στα musical, τα μουσικά θεάματα, τα video-clip δημοφιλούς μουσικής ή τα drag shows.

²¹ Πρέπει εξ αρχής να διευκρινιστεί ότι ο χορός ως τέχνη και ως παράσταση δεν αποτελεί κάτι το οποίο ενδημεί στη Δύση ή εμφανίζεται με τη νεωτερικότητα. Παραστατικές μορφές χορού εντοπίζονται τόσο σε άλλες εποχές όσο και σε άλλες περιοχές. Επίσης, ότι ο έντεχνος δυτικός παραστατικός χορός δεν συστάθηκε ex nihilo, αλλά αποτέλεσε μετεξέλιξη παλαιότερων χορευτικών μορφών και τρόπων.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Εκπέμποντας στο ίδιο μήκος κύματος με όσους κρίνουν εξαιρετικά δύσκολη τόσο τη μελέτη όσο και την ερμηνεία του φαινομένου της τέχνης, στεκόμαστε αμφίλογοι ενώπιον του ερωτήματος σχετικά με το πόσες και ποιες εκδηλώσεις του ανθρώπου μπορούν να θεωρηθούν καλλιτεχνικές. Παλαιότερα, η τέχνη συνδεόταν με το ωραίο το οποίο επέφερε τη συγκίνηση. Πλέον, η τέχνη συνδέεται περισσότερο με την επικοινωνία ενός νοήματος ανάμεσα στον καλλιτέχνη και το κοινό του. Σε κάθε περίπτωση, ωστόσο, για να αποτελέσει τέχνη ο χορός θα πρέπει να έχει αισθητική αξία και να μπορεί να συγκινεί τον αποδέκτη του, με όλη την ασάφεια αυτής της πρότασης²².

Σύμφωνα με ένα βασικό σημείο της οπτικής των Berger & Luckmann - η κονστρουκτιβιστική θεωρία των οποίων εμπνέει σε μεγάλο βαθμό την παρούσα εργασία - ο κόσμος υπάρχει στη συνείδηση των ανθρώπων ως αποτελούμενος από πολλαπλές πραγματικότητες. Η πραγματικότητα του κόσμου της καθημερινής ζωής αποτελεί την πραγματικότητα *par excellence*, ενώ όλες οι άλλες πραγματικότητες όπως αυτές του κόσμου των ενυπνίων, της θρησκευτικής εμπειρίας ή της τέχνης μοιάζουν σαν νησίδες ξέχωρης πραγματικότητας το σύμπαν των οποίων μεταφραζόμενο στην πραγματικότητα της καθημερινής ζωής στερείται νοήματος. Για τη μετάβαση από τη μία πραγματικότητα στην άλλη προηγείται ένα σοκ (π.χ. η στιγμή της αφύπνισης ενώ βλέπουμε κάποιο όνειρο). Έτσι, παραδοσιακά, η πραγματικότητα του κόσμου της τέχνης χρησιμοποιεί ιδιαίτερα μέσα για να μπορέσει να δημιουργήσει το απαιτούμενο σοκ, π.χ. το σβήσιμο των φώτων πριν αρχίσει μία παράσταση χορού²³.

²² Επί τούτου δεξ π.χ. Μερακλής, Μ., *op. cit.*, σ. 7.

²³ Μπέργκερ, Π. & Λούκμαν, Τ. (2003), *Η Κοινωνική Κατασκευή της Πραγματικότητας: Μια Πραγματεία στην Κοινωνιολογία της Γνώσης*, Αθήνα, Νήσος, σσ. 49 -64 και *passim*.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Το χορευτικό γεγονός διαχωρίζεται θεμελιωδώς από τις δραστηριότητες της καθημερινής ζωής· είναι πλαισιωμένο²⁴. Αυτός, όμως, ο διαχωρισμός υποκρύπτει και μian άλλη διάσταση, αυτήν του κοινωνικού ελέγχου²⁵. Κάθε μορφή τέχνης η οποία αποτελεί νησίδα εναλλακτικής-πραγματικότητας και αντιστέκεται στην κυριαρχία της *par excellence* πραγματικότητας της καθημερινής ζωής, μας θυμίζει την κυρίαρχη και πολύ διαδεδομένη στο νεωτερικό κόσμο αντίληψη ότι η τέχνη αποτελεί αντισταθμιστική πραγματικότητα στην οποία βρίσκεται πραγματωμένο αυτό που στον κόσμο της *par excellence* πραγματικότητας δεν δύναται να πραγματοποιηθεί.

Η μελέτη της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό, δηλαδή εντός ενός πλαισίου ακόμη ιεροποιημένου / μη-απομαγευμένου, παρέχει στο μελετητή ένα προνομιακό πεδίο μελέτης της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στην κοινωνία. Οι παραστάσεις χορού, ακόμα και όταν η θεματική τους αναπτύσσεται σε άλλες ιστορικές περιόδους, λειτουργούν παραδειγματικά αποσκοπώντας στην κατανόηση του παρόντος, κατασκευάζοντας συλλήψεις για το τι είναι ορθό και τι όχι²⁶.

Ο χορός παράγει επιθυμητά, κανονικοποιητικά σώματα τα οποία εκλαμβάνονται ως ωραία και γι' αυτό υγιή. Ταυτόχρονα, παράγει μη-επιθυμητά σώματα τα οποία διαφέρουν από τα κανονικοποιητικά πρότυπα. Επιχειρώντας μια γενεαλογική προσέγγιση του φαινομένου του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού, μελετώντας τις αποσιωπήσεις, αποδομώντας στερεοτυπικές αντιλήψεις, ψάχνοντας για τις σχέσεις εξουσίας, με την ανά χείρας εργασία επιχειρούμε να συμβάλλουμε στη γνώση σχετικά με

²⁴ Επί τούτου δεξ και Cowan, J., op. cit., σ. 18.

²⁵ Buck-Morss, S., op. cit., σ. 183.

το ίδιο το φαινόμενο και τη θεωρητική σύλληψη του χορού. Απότοκος, η αναθεώρηση παραδεδομένων αντιλήψεων για το ίδιο μας το σώμα και τους ίδιους μας τους εαυτούς.

Σώμα

Στη νεωτερικότητα, η οποία διαμορφώθηκε υπό το πρόταγμα του Διαφωτισμού, έχουμε την επικράτηση του καρτεσιανού μοντέλου διαχωρισμού του ανθρώπινου υποκειμένου σε *res cogitans* (οι δυνάμεις του διανοητού και της φαντασίας, της πνευματικότητας και της ατομικότητας) και *res extensa* (το υλικό σώμα). Βέβαια, αυτός ο δυϊσμός σώματος και ψυχής προϋπήρχε της νεωτερικότητας (π.χ. στην πλατωνική σκέψη ή το χριστιανισμό). Η θεώρηση αυτού του δίπολου από την καρτεσιανή σκέψη, όμως, φέρνει την απόρριψη του σώματος, της *res extensa*, ως ενός εμποδίου στην ορθολογική σκέψη²⁷. Ως σώμα ορίζεται κάθε υλικό αντικείμενο, οργανικό ή ανόργανο, απλό ή σύνθετο, που ενυπάρχει στο χώρο και έχει όγκο, μάζα και βάρος, ενώ στη βιολογία σώμα θεωρείται το σύνολο των οργάνων κάθε ανθρώπινου ή ζωικού οργανισμού²⁸.

Στην ανά χείρας εργασία δεν ακολουθούμε το νεωτερικό μοντέλο σκέψης. Χρησιμοποιούμε συμπεράσματα της αναλυτικής εργασίας κάποιων επηρεασμένων από τη σκέψη του Foucault μεταδομιστών στοχαστών για το σώμα. Έτσι, θα αντλήσουμε από τη Shildrick την άποψη ότι το σώμα, όπως το γνωρίζουμε, αποτελεί κατασκευή, οργανωμένη όχι σύμφωνα με μια ιστορικά προοδευτική ανακάλυψη του πραγματικού, αλλά σαν ένα πάντα ανασφαλές και χωρίς ακολουθία τεχνούργημα το οποίο απλώς

²⁶ Au, S. (2002), *Ballet and Modern Dance (Revised and Expanded Edition)*, London, Thames & Hudson / World of Art, σ. 119.

²⁷ Shildrick, M., *op. cit.*, σσ. 16 - 17.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

μμεΐται την υλική σταθερότητα. Συνεπώς, δεν μπορεί να υποστηριχθεί ότι μια μοναδική και ενοποιημένη έν-λογη (discursive) κατασκευή αντικαθιστά την απτότητα του πραγματικού, αλλά ότι μια πληθώρα ανταγωνιζόμενων λόγων (discourses) αντιστέκονται κάθε τελικής ολοκλήρωσης του ερωτήματος του σώματος²⁹.

Σύμφωνα με τη Judith Butler, αν και το σώμα θεωρείται ύλη, η ύλη δεν πρέπει να συλλαμβάνεται ως τόπος ή επιφάνεια, αλλά ως διαδικασία υλικοποίησης που σταθεροποιείται με το χρόνο για να παραγάγει το αποτέλεσμα του συνόρου, της παγίωσης και της επιφάνειας που αποκαλούμε ύλη. Η ύλη των σωμάτων δεν διαχωρίζεται από τα ρυθμιστικά κανονιστικά πρότυπα που διέπουν την υλικοποίησή τους και από τη σημασιодότηση αυτών των υλικών αποτελεσμάτων. Η διαμόρφωση, η τεχνουργία, το ύφος, η κυκλοφορία, η σημασιодότηση του σώματος που έχει φύλο συνιστά σύνολο από πράξεις κινητοποιημένες από το νόμο, από την παραπεμπτική συσσώρευση και μεταμφίεση του νόμου που παράγει υλικά αποτελέσματα, από τη βιωμένη ανάγκη γι' αυτά τα αποτελέσματα καθώς και από τη βιωμένη αμφισβήτηση αυτής της ανάγκης³⁰.

²⁸ Εγκυκλοπαίδεια «Εποπτική» (1987), Αθήνα, Άτλας: λήμμα «Σώμα» (τόμος 13^{ος}, σ. 160).

²⁹ Shildrick, M., op. cit. Δες passim στο 1^ο κεφάλαιο με τίτλο «Fabrica(tions): Σχετικά με την Κατασκευή του Ανθρώπινου Σώματος», αλλά και πιο συγκεκριμένα στη σ. 13. Το επίθετο έν-λογη (εκτός από την παραπομπή στη γλώσσα) περιλαμβάνει την έννοια του γαλλικού discours ή του αγγλικού discourse το οποίο μετά το Foucault παραπέμπει σε ένα σύστημα σκέψης και γνώσης στενά συνδεδεμένο με τις κοινωνικές πρακτικές. Δες Τσιβάκου, Ι. (2003), *Τα Ενέλικτα...*, σ 79.

³⁰ Butler, J. (2004), «Σώματα που έχουν Σημασία», σσ. 181 - 204 στο Μακρυνιώτη Δ. (Επ.), *Τα Όρια του Σώματος: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νήσος, σσ. 191 - 195. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου την Αλεξάνδρα Χαλκιά.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Θεωρούμενο ως όργανο και εκφραστικό μέσο του χορού, το χορεύον σώμα αποτελεί πεδίο πάνω στο οποίο προβάλλονται εξουσίες και αντιστάσεις. Αυτή η σύλληψη του σώματος ως πεδίου μάχης αποτελεί τη διαδικασία παραγωγής του (χορεύοντος) σώματος. Ακολουθώντας την Butler, ό, τι συγκροτεί το αμετάβλητο του σώματος, το περίγραμμά του, τις κινήσεις του, θα είναι πλήρως υλικό, αλλά η υλικότητά του θα επανεξετάζεται ως το αποτέλεσμα της εξουσίας, ως το πιο παραγωγικό αποτέλεσμα της εξουσίας³¹.

Η υιοθετηθείσα στην ανά χείρας εργασία σύλληψη περί απόλυτης κοινωνικής κατασκευής του σώματος, έρχεται σε σύγκρουση με τη δημοφιλή άποψη ότι το σώμα αποτελεί φύση και πως ό, τι έρχεται από τη φύση δεν θα πρέπει και να καταστέλλεται. Αυτή η άποψη αμφισβητείται στα πλαίσια της μεταμοντέρνας θεωρίας εντός της οποίας τα πάντα, ακόμα και η φύση, εκλαμβάνονται ως κατασκευή και, συνεπώς, η αναγωγή στη φύση δεν μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο νομιμοποίησης. Επίσης, αμφισβητώντας την οικουμενική σημασιодότηση του σώματος είμαστε αναγκασμένοι να μην αρκούμαστε στη γνώση των εαυτών μας αλλά να αναγνωρίζουμε την πολλαπλότητα των πιθανών κατασκευών και των διαφορών που υπερβαίνουν τις επιβαλλόμενες κανονικότητες.

Ο δυϊσμός σώματος και ψυχής στη σύλληψη του ανθρώπινου υποκειμένου, επιτρέπει την ανάπτυξη πρακτικών οι οποίες, κατά τη μακρά διάρκεια της νεωτερικότητας, θα συγκροτήσουν διαφορετικές επιστήμες: ψυχολογία, ψυχανάλυση, ψυχιατρική για τη *res cogitans* και ιατρική, βιολογία, νευρολογία για τη *res extensa*. Οι επιστήμες προκρίνουν τη χαρτογράφηση και μέτρηση, όχι μόνο του σώματος αλλά και της ψυχής. Η ιατρική επιστήμη επεκτείνεται σε πεδία όπως αυτά της σεξουαλικότητας ή

³¹ Ibid., σσ. 182 - 183.

των συναισθημάτων με αποτέλεσμα να επιτρέπεται η διεξαγωγή πειραμάτων (κατεξοχήν επιστημονική μέθοδος της νεωτερικότητας), όχι μόνο πάνω στο σώμα, αλλά και πάνω στην ψυχή. Παρατηρούμε πως στη μετανεωτερική εποχή ο διαχωρισμός σώματος - ψυχής-τείνει να υποστεί μια υπέρβαση-Παράδειγμα, η cognitive theory, η βιοψυχολογία ή οι «υβριδικές» επιστήμες που αναπτύσσονται εν τάχει σε αμερικανικά κυρίως πανεπιστήμια³².

Παραγωγή Σώματος & Εξουσίες

Κλασικό παραμένει στη βιβλιογραφία το δοκίμιο του Mauss «Τεχνικές του Σώματος (Techniques of the Body)», όπου περιγράφονται οι τρόποι με τους οποίους κάθε κοινωνία κυριολεκτικά σχηματίζει το ανθρώπινο σώμα. Ταξινομώντας τις ενδιαφέρουσες πολιτισμικές διαφοροποιήσεις στις τεχνικές του σώματος για όλους τους τύπους δραστηριότητας από το κολύμπι μέχρι το σεξ, ο Mauss δίνει έμφαση στο πόσο εξουσιαστικά το «κοινωνικό» χαράσσεται στο σώμα κάθε υποκειμένου, και στο πόσο αντιδραστικό μπορεί να γίνει το σώμα καθώς απομακρύνεται από τις τεχνικές τις οποίες αυτό «γνωρίζει»³³.

Ο Bourdieu επιχειρηματολογεί ότι ο τρόπος με τον οποίο το σώμα συλλαμβάνεται, χρησιμοποιείται και βιώνεται αντανakλά απαραίτητως τις πρακτικές και συμβολικές δομές του εξωτερικού (φυσικού, κοινωνικού και πολιτικού) περιβάλλοντος. Στη σκέψη του Bourdieu, ο έλεγχος του σώματος αποτελεί την επιτυχημένη εν-σωμάτωση

³² Shildrick, M., op. cit., σσ. 13 - 17.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

(κυριολεκτικά, την εισαγωγή εντός του σώματος) συγκεκριμένων κοινωνικών νοημάτων. Τα εν λόγω νοήματα εντυπώνονται ή εισάγονται στο σώμα μέσω διάφορων σωματικών πειθαρχιών που συνίστανται σε συνηθισμένες πρακτικές όπως το να στέκεται κάποιος όρθιος, να κάθεται, να κοιτάει, να μιλάει, να περπατάει. Εδώ, επίσης, ανήκει ο, επιφανειακώς μόνο, τετριμμένος έλεγχος επί της ενδυμασίας, του παρουσιαστικού και των τρόπων συμπεριφοράς. Ελέγχοντας το σώμα του, το παιδί αναπτύσσει τις ικανότητες να δρα εντός και επί του κόσμου, μια διαλεκτική διαδικασία την οποία ο Bourdieu αποκαλεί «η από τον κόσμο διαμόρφωση του σώματος η οποία το καθιστά ικανό να διαμορφώνει τον κόσμο»³⁴.

³³ Δες π.χ. την αναφορά στο Cowan, J., op. cit., σ. 22 ή στο Μπαρμπούση, Β. (2004), *Ο Χορός στον 20^ο αιώνα: Σταθμοί και Πρόσωπα*, Αθήνα, Καστανιώτης, σ. 50. Μία επανέκδοση του δοκιμίου περιλαμβάνεται στο Mauss, M. (1979), *Sociology and Psychology*, London, Routledge and Kegan Paul.

³⁴ Cowan, J., op. cit., σ. 23.

Στη θεωρία των Gilles Deleuze και Félix Guattari, τα ανθρώπινα ενσώματα υποκειμένα περιγράφονται ως δίχως όργανα σώματα, μη παραγωγικά, μη καταναλώσιμα, τα οποία, όμως, χρησιμεύουν ως επιφάνειες εγγραφής για τη διαδικασία παραγωγής της επιθυμίας. Τα ενσώματα υποκειμένα, λοιπόν, τελούν σε κατάσταση *tabula-rasa* και μέσω της κοινωνικοποίησης καθυποτάσσονται, καθίστανται πειθήνια υποκειμένα τα οποία υπηρετούν την πραγματικότητα την οποία αυτή η μορφή κοινωνικοποίησης στηρίζει³⁵. Το κοινωνικό σώμα, κωδικοποιεί τις ροές της επιθυμίας, τις εγγράφει, τις καταγράφει, έτσι ώστε να μπορεί να τις ελέγχει, να τις διοχετεύει, να τις ρυθμίζει: «ακόμα και οι πιο καταπιεστικές, οι πιο θανατηφόρες μορφές της κοινωνικής αναπαραγωγής παράγονται από επιθυμία, στην οργάνωση που απορρέει από την επιθυμία κάτω από καθορισμένες συνθήκες [...]»³⁶.

Όπως σημειώνει η Shildrick παραπέμποντας στο Foucault, πάνω απ' όλα, η εξουσία κυκλοφορεί στις διαδικασίες της κανονικοποίησης. Μέσω αυτών των διαδικασιών το σώμα καθίσταται, αφενός, τόπος εγγραφής νοήματος και, αφετέρου, κατανοείται ως διαχειρίσιμο. Μαζί αυτές οι δύο καταστάσεις συνθέτουν το πειθήνιο σώμα το οποίο είναι ικανό να υποτάσσεται, να χρησιμοποιείται, να μετασχηματίζεται και να βελτιώνεται. Η εισαγωγή των σωμάτων σε συστήματα χρησιμότητας, είτε στο επίπεδο του ατόμου είτε του πληθυσμού - και καθένα εμπλέκεται εδώ τόσο με τον καπιταλισμό όσο και με την πατριαρχία - τα καθιστά πρόσφορα σε μορφές εξουσίας οι οποίες

³⁵ Ντελέζ, Ζ. & Γκουαττάρι, Φ. (1973), *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι-Οιδίπους*, Αθήνα, Ράππας, σσ. 19, 41, 138.

³⁶ *Ibid.*, σ. 37. Ακόμη, «[...] όλη η ηλιθιότητα και η αυθαιρεσία των νόμων, όλος ο πόνος των μύσεων, όλος ο διεστραμμένος μηχανισμός της καταστολής και της αγωγής, τα πυρακτωμένα σίδερα, οι φριχτές μέθοδοι, έχουν ένα και μόνο νόημα: να ντρεσάρουν τον άνθρωπο [...]». *Ibid.*, σ. 221. Χαρακτηριστικά για την περίπτωση του χορού, η Κούλα Πράτσικα αναφέρει: «για τον προικισμένο καλλιτέχνη, η κούραση δεν είναι βάσανο. Είναι μια εσωτερική χαρά που δίνει την αίσθηση πως, σιγά-σιγά κατακτά την τέχνη που

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

εντοπίζονται πάνω στο ξεχωριστό σώμα, και οι οποίες δεν επαφίονται στη βάνουση επιβολή αλλά σε ημι-εκούσια συναίνεση. Οι πειθαρχικές και ρυθμιστικές τεχνικές που εφαρμόζονται πάνω στο σώμα αποτελούν υπόδειγμα της παραγωγικής φύσης της εξουσίας στο ότι όχι μόνο εγκαθιστούν-συστήματα ελέγχου, αλλά ακόμη προκαλούν νέες επιθυμίες και θεσμίζουν νέες κανονικότητες. Πάνω σ' αυτό, οι επιστήμες του ανθρώπου (από τις οποίες ο Foucault ξεχωρίζει τη σύγχρονη ιατρική και ιδίως την ψυχανάλυση για να αντλήσει τα παραδείγματά του), παράγουν μια σειρά από νόρμες για να κατασκευάσουν το επιθυμητό ως κανονικό ανθρώπινο υποκείμενο, ενόσω την ίδια στιγμή το προτρέπουν στην παραγωγή αληθειών περί του εαυτού³⁷.

διάλεξε. Η προσπάθεια δεν πάει χαμένη». Δες Πράτσικα, Κ. (1991), «Επαγγελματική Χορευτική Εκπαίδευση», σσ. 119 - 121 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Ursa Minor / Ενθόνη, Τόμος 3...* σ. 120.

³⁷ Shildrick, M., op. cit., σ. 48.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η δραστικότητα των πρακτικών πειθαρχίας πάνω στο σώμα μπορεί να γίνει ισχυρότερη όταν αυτές οι πρακτικές δεν προέρχονται από εξωτερικές απαιτήσεις πάνω στο άτομο αλλά από συμπεριφορές οι οποίες δημιουργούνται και αστυνομεύονται από τον-ίδιο-του-τον-εαυτό³⁸. Στο-φουκωικό σύστημα-σκέψης, η «ψυχή» εκλαμβάνεται ως ένα κανονιστικό και κανονικοποιό ιδανικό σύμφωνα με το οποίο το σώμα εκγυμνάζεται, σχηματίζεται, καλλιεργείται και επενδύεται· πρόκειται για ιστορικά συγκεκριμένο φαντασιακό ιδανικό υπό την επιταγή του οποίου υλικοποιείται το σώμα. Είναι παροιμιώδης η φράση του Foucault ότι «η ψυχή είναι η φυλακή του σώματος»³⁹. Επίσης, όπως αναπτύσσει το επιχείρημά του ο Γάλλος φιλόσοφος στο έργο του *Η Ιστορία της Σεξουαλικότητας*, οι σχέσεις κυριαρχίας μπορούν να ενυπάρχουν υπό την προφανή συναίνεση του κυριαρχούμενου, ακόμη και κατά τη διάρκεια απολαυστικών δραστηριοτήτων όπως είναι αυτή της σεξουαλικής ικανοποίησης, πόσο μάλλον του χορού για τους χορευτές⁴⁰.

³⁸ Ibid., σσ. 54 - 55.

³⁹ Όπως αναπτύσσεται στο βιβλίο «Επιτήρηση και Τιμωρία». Δες Foucault, M. (1979), *Discipline & Punish: The Birth of The Prison*, New York, Vintage Books, passim. Επίσης, σχολιασμό στο Butler, J. (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London, Routledge, σσ. 33 - 34.

⁴⁰ Δες passim στον πρώτο τόμο, ο οποίος αποτελεί και μια εισαγωγή ολόκληρου του έργου: Φουκώ, Μ. (1978), *Ιστορία της Σεξουαλικότητας: 1. Η Δίψα της Γνώσης*, Αθήνα, Ράππας.

Οι εσωτερικευμένες διαδικασίες συνιστούν αυτό που ο Foucault αποκαλεί τεχνολογίες του εαυτού οι οποίες «επιτρέπουν στα άτομα να επιφέρουν, με τα δικά τους μέσα, έναν κάποιο αριθμό επεμβάσεων πάνω στα σώματά τους, τις ίδιες τους τις ψυχές, τις ίδιες τις σκέψεις τους, την ίδια τους τη συμπεριφορά, και αυτό με έναν τέτοιο τρόπο ώστε να μετασχηματίσουν τους εαυτούς τους και να επιτύχουν ένα επίπεδο τελειότητας, ευτυχίας, καθαρότητας και υπερφυσικής δύναμης⁴¹». Οι μικρο-πολιτικές της εξουσίας μπορεί να παίρνουν μορφές κοινότοπων συμβάντων όπως των στρατηγικών της αυτο-μεταμόρφωσης: εμφάνιση (ρούχα, μακιγιάζ), μορφολογία (σχήμα), συμπεριφορά (εκφράσεις και κίνηση). Πιο «εξεζητημένες» μικρο-πολιτικές είναι η δίαιτα και ο έλεγχος του σωματικού βάρους, η αισθητική χειρουργική, τα προγράμματα aerobics και το bodybuilding. Ο Jeffrey Deitch παρατηρεί ότι τα ανθρώπινα υποκείμενα των δυτικών κοινωνιών συνειδητοποιούν όλο και περισσότερο ότι θα μπορούσαν να επέμβουν στο σώμα τους και στην κοινωνική τους κατάσταση, αποδεχόμενοι όλο και λιγότερο ό, τι έχουν κληρονομήσει γενετικά⁴².

⁴¹ Shildrick, M., op. cit., σσ. 54 - 55.

⁴² Δες σχετικά Ρηγοπούλου, Π., op. cit., σ. 551. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το ακόλουθο παράθεμα: «Σύμφωνα με τον Deitch, τόσο το D.N.A., όπως και το υποσυνείδητο, μπορεί να πεταχτεί στα σκουπίδια. Βέβαια, αν θυμηθούμε και πάλι τον Schilder, η προσωπική μας εικόνα για το σώμα μας δεν αλλάζει αυτομάτως - ακόμα και με την πιο πετυχημένη πλαστική εγχείριση. Σχολιάζοντας τη ρητορική αυτή του Deitch για το μετα-σωματικό, ο Paul Arden σημειώνει ότι αφού έτσι έχουμε να κάνουμε με μια "ελεγχόμενη, απολύτως αντικαυκική, μεταμόρφωση", ο ήρωας του ομότιτλου έργου του Kafka, ο Γκρέγκορ Σάμσα, στην μετα-ανθρώπινη περίοδο θα μπορούσε να δώσει ένα γρήγορο τέλος στο μαρτύριό του, κλείνοντας ένα ραντεβού με το κέντρο αισθητικής του τοπικού πλαστικού ινστιτούτου και δίνοντας το νούμερο της πιστωτικής του κάρτας, πριν περάσει στο χειρουργικό τραπέζι». Ibid., σ. 551.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Έχει ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε πως συγκεκριμένες μορφές σώματος αποκτούν κυριαρχία μέσω της κανονικοποίησης και της επανάληψης⁴³. Μέσω μιας γενεαλογικής προσέγγισης του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού και της λειτουργίας των χορευόντων σωμάτων ως-κανονικοποιητικών, μπορούμε να δούμε καθαρότερα τις επιταγές της οργάνωσης και διαχείρισης του μη-χορευόντος σώματος. Εξετάζοντας τη χορευτική ιστορία της Δύσης ως μέρος της πολιτισμικής της ιστορίας, θα εντοπίσουμε τη συμβολή των χορευόντων σωμάτων στην παραγωγή των κυρίαρχων μορφών σώματος. Το παραστατικό χορεύον σώμα (χωρίς να παύει να αποτελεί τόπο εμπειρίας για το χορεύον υποκείμενο), λειτουργεί παραδειγματικά και έτσι (ανα-)παράγει τις κυρίαρχες και κανονικοποιητικές μορφές σώματος.

Ένα ζήτημα επιστημολογικής φύσεως που προβάλλεται εν προκειμένω είναι το κατά πόσον μπορούν τα ανθρώπινα όντα να αποκτήσουν πλήρη συνείδηση της κοινωνικής κατασκευής των σωμάτων τους. Σύμφωνα με την Cowan, τα άτομα δεν μπορούν να αποκτήσουν πλήρη συνείδηση της κοινωνικής και ιστορικής ενδεχομενικότητας των σωμάτων και των εαυτών τους, χωρίς αυτό να συνεπάγεται ότι δεν υπάρχουν πλαίσια εντός των οποίων τα άτομα έχουν τη δυνατότητα να γίνουν περισσότερο απ' ό τι συνήθως αναστοχαστικά ως προς το ίδιο τους το σώμα⁴⁴.

⁴³ Στη συγκεκριμένη διαπίστωση καταλήγει και η Shildrick. Δες Shildrick, M., *op. cit.*, σ. 13.

⁴⁴ Cowan, J., *op. cit.*, σ. 24.

Κοινωνικο-πολιτισμική Μεταβλητότητα του Ανθρώπου

Ορισμένοι διατείνονται πως «άνθρωπος σημαίνει άνω και θρώσκω, αυτός που κοιτάζει ψηλά⁴⁵». Παρά την ποιητικότητα του συγκεκριμένου ορισμού, όμως, η πραγματικότητα η οποία υιοθετείται στα πλαίσια της ανά χειράς διπλωματικής εργασίας πόρρω απέχει από τον παραπάνω ορισμό ενός τέτοιου μετα-ανθρώπου, καθώς οι τρόποι του να γίνει και να είναι κάποιο ενσώματο υποκείμενο «άνθρωπος», είναι κοινωνικο-πολιτισμικά μεταβλητοί⁴⁶. Αυτή η κοινωνικο-πολιτισμική μεταβλητότητα μας προσφέρει κάθε φορά διαφορετικές εικόνες του ανθρώπου. Θα λέγαμε, αντιγράφοντας το Δημήτρη Λαμπρέλλη, πως πρόκειται για εικόνες-εντάσεις του ανθρώπου «[...] που κάθε φορά δεν τον ορίζουν, αλλά τον απεικονίζουν, που δεν βεβαιώνουν τελικά τίποτε σταθερό για αυτόν αλλά που αδιάκοπα σε σχέση με αυτόν γοητεύουν⁴⁷».

⁴⁵ Αντλώ τον συγκεκριμένο ορισμό από τα λόγια του Γιάννη Βάσσου, φύλακα θεάτρου στο κείμενο της παράστασης του Μιχαήλ Μαρμαρινού *Hot Spots Ήμουν Εδώ*. Δες Πρόγραμμα Παράστασης (2004), «Hot Spots Ήμουν Εδώ», Θησεϊόν Ένα Θέατρο για τις Τέχνες - Theseum the Ensemble / Rimini Protokoll, Αθήνα, Theseum the Ensemble / Εκδόσεις Κοάν, σ. 44. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου τον Αντώνη Γαλέο.

⁴⁶ Μπέργκερ, Π. Α. & Λούκμαν, Τ., *op. cit.*, σ. 99.

⁴⁷ Λαμπρέλλης, Δ. (2001), *Η Ένταση, το Υποκείμενο, η Κοινωνία: Φιλοσοφικές Παρατηρήσεις στη «Stultifera Navis» του Foucault*, Αθήνα-Γιάννινα, Δωδώνη, σ. 84.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Ο Clifford Geertz αναφέρει ότι η τέχνη, συνεπώς και ο χορός, διέπλεσε τον άνθρωπο σωματικά⁴⁸. Πέραν τούτου, ο χορός ως προνομιακή τεχνική παραγωγής σωμάτων, δεν παράγει μόνο κανονικοποιητικά μοντέλα σωμάτων, αλλά και ανθρώπων, καθώς τα-επιθυμητό να παραχθούν ενσώματα-υποκείμενα συνεισφέρουν-στο τι θα μετρήσει ως (ιδεοτυπικός) άνθρωπος σε κάθε κοινωνία. Με τη σειρά της, η Sally Banes αναφέρει ότι ο Αριστοτέλης υποστήριζε ότι η φύση φτιάχνει τα σώματα των ελεύθερων ανθρώπων έτσι ώστε να διαφέρουν από αυτά των σκλάβων, των δεύτερων προσαρμοσμένων στην σκληρή εργασία και των πρώτων ευθυτενή και όχι κατάλληλων για τέτοια δουλειά⁴⁹. Επίσης, η Sarah Grogan, αναφέροντας μία θέση της Susan Bordo, γράφει πως η εξωτερική εμφάνιση του σώματος εκλαμβάνεται ως σύμβολο προσωπικής αρμονίας ή διαταραχής. Το αδύνατο σώμα συνδέεται με την ευτυχία, την επιτυχία, τη νεότητα, την κοινωνική αποδοχή, ενώ το υπέρβαρο σώμα με την τεμπελιά, την έλλειψη δύναμης για θέληση και την έλλειψη αυτοελέγχου⁵⁰.

⁴⁸ Δες Geertz, C. (2003a), «Η Ανάπτυξη του Πολιτισμού και η Εξέλιξη της Νόησης», σσ. 67 - 91 στο Geertz, C., *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, σ. 90.

⁴⁹ Banes, S. (2000), «"A New Kind of Beauty": From Classicism to Karole Armitage's Early Ballets», σσ. 266 - 288, στο Zeglin-Brand, P., *Beauty Matters*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, σ. 268. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου τις εργαζόμενες στη Γραμματεία του Εργαστηρίου Σπουδών Φύλου και Ισότητας του Παντείου Πανεπιστημίου.

⁵⁰ Grogan, S. (1999), *Body Image: Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*, London & New York, Routledge, σ. 6. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου τις εργαζόμενες στη Γραμματεία του Εργαστηρίου Σπουδών Φύλου και Ισότητας του Παντείου Πανεπιστημίου.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Επιστρέφοντας στον Geertz, πληροφορούμαστε πως στο Διαφωτισμό κυριαρχούσε η άποψη ότι ο άνθρωπος αποτελεί εξ' ολοκλήρου τμήμα της φύσης και συμμετέχει στη γενική ομοιομορφία της σύνθεσής της. Η εμφάνιση της έννοιας του πολιτισμού, ανέτρεψε αυτή τη θέση, ενώ η σύγχρονη ανθρωπολογία έδειξε ότι δεν υπάρχουν, δεν υπήρξαν και, το σπουδαιότερο, δεν μπορεί από τη φύση των πραγμάτων να υπάρξουν άνθρωποι ανεπηρέαστοι από τα έθιμα ενός συγκεκριμένου τόπου. Έτσι, η επιστημονική σκέψη αποδύθηκε σε μια κούρσα αποσαφήνισης και ανασυγκρότησης μιας κατανοητής περιγραφής του τι είναι ο άνθρωπος μέσω της ανακάλυψης ενός πανανθρώπινου οικουμενικού σταθερού πυρήνα ανεξάρτητου από τις πολιτισμικές διαφορές⁵¹.

Σύμφωνα με τον Geertz, τα στοιχεία ορισμού της ανθρώπινης ύπαρξης βρίσκονται εντός των πολιτισμικών προτύπων, τα οποία δεν έχουν σταθερή έκφραση. Ο πολιτισμός αποτελεί σύνολο συμβολικών μηχανισμών ελέγχου και ρύθμισης της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Ο άνθρωπος, από την άλλη, αποτελεί το έμβιο ον το οποίο εξαρτάται περισσότερο από κάθε άλλο - και, μάλιστα, σε απελπιστικό βαθμό - από τέτοιου είδους εξωγενετικούς, εξωσωματικούς μηχανισμούς ελέγχου, από τέτοιου είδους πολιτισμικά προγράμματα, για τη ρύθμιση της συμπεριφοράς του. Έτσι, ο πολιτισμός καθίσταται ο συνδετικός κρίκος ανάμεσα στο τι είναι εγγενώς ικανοί να γίνουν οι άνθρωποι και τι στην πραγματικότητα, ένας προς έναν, γίνονται. Αυτή η συλλογιστική συλλαμβάνει τον άνθρωπο ως ατελές ή ανολοκλήρωτο έμβιο ον το οποίο τελειοποιεί ή ολοκληρώνει τον εαυτό του μέσω του πολιτισμού εντός του οποίου θα βρεθεί⁵².

⁵¹ Geertz, C. (2003b), «Η Επίδραση της Έννοιας του Πολιτισμού στην Έννοια του Ανθρώπου», σσ. 45 - 66 στο Geertz, C., *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, σσ. 45 - 47 και 53.

⁵² Ibid., σσ. 49, 56, 61, 63 - 64.

Η ανάπτυξη της κονστρουκτιβιστικής οπτικής συνεισέφερε με τη σειρά της στην έννοια του ανθρώπου τονίζοντας όχι μόνο την κοινωνικο-πολιτισμική του κατασκευή, αλλά και τις ιδιαιτερότητες που αυτή η κατασκευή περικλείει. Ο κοινωνικός κονστρουκτιβισμός υποστηρίζει πως η γνώση και η πραγματικότητα σχηματίζονται από τις κοινωνικές σχέσεις και την ανθρώπινη αλληλόδραση. Ειδικότερα, ο πολιτισμικός κονστρουκτιβισμός εναποθέτει τη δημιουργία της γνώσης και της πραγματικότητας σε συγκεκριμένα πολιτισμικά περιβάλλοντα.

Ο κονστρουκτιβισμός εν γένει αρνείται την οντολογική πραγματικότητα και αποδέχεται πως οι αναπαραστάσεις μας για την αντικειμενική πραγματικότητα είναι κοινωνικώς και πολιτισμικώς κατασκευασμένες. Η παρούσα εργασία, παρότι κινείται στα πλαίσια του κοινωνικού-πολιτισμικού κονστρουκτιβισμού, προσπαθεί να μην αντιμετωπίζει απλουστευτικά έννοιες όπως αυτή του ανθρώπου. Για το λόγο αυτό, συμπλέει με μεταδομιστές συγγραφείς, όπως π.χ. η Butler, οι οποίοι ήλθαν να συνδέσουν τις πρακτικές του λόγου (discourse), τη σκέψη του Foucault και την κονστρουκτιβιστική οπτική. Μέσα από αυτή τη διασύνδεση, η Butler σημειώνει πως δεν αρκεί να ισχυρίζεται κανείς ότι τα ανθρώπινα υποκείμενα είναι κατασκευασμένα, διότι η κατασκευή του ανθρώπινου είναι μια διαφορετική λειτουργία που παράγει το περισσότερο και το λιγότερο «ανθρώπινο». Το μη ανθρώπινο, το ανθρωπίνως αδιανόητο. Αυτοί οι αποκλεισμένοι τύποι έρχονται να οροθετήσουν το «ανθρώπινο» ως το καταστατικό του διαφορετικού και να στοιχειώσουν αυτά τα όρια ως η επίμονη πιθανότητα διάσπασης και αναδιάρθρωσής τους⁵³.

⁵³ Butler, J. (2004), «Σώματα...», σσ. 189 - 190.

Παραβατικά Ενσώματα Υποκείμενα - Αντίσταση στην

Κανονικοποίηση

Το ίδιο μας το σώμα είναι ο πρωτογενής τρόπος μέσω του οποίου αποκτούμε αίσθηση της κλίμακας των μεγεθών και μια ιδέα του τι είναι κανονικό και τι ομαλό. Έτσι, ένας τρόπος ν' ανακαλύψουμε τι θεωρούσε ομαλό μια προηγούμενη εποχή, είναι να κοιτάξουμε τι εθεωρείτο αλλόκοτο στην τέχνη, εφόσον το ομαλό και το ανώμαλο συνυπάρχουν και αλληλοπροσδιορίζονται. Επίσης, το ομαλό σώμα είναι ο μικρόκοσμος του κόσμου, καθώς το σώμα γίνεται η μεταφορά για το μεγαλύτερο σώμα του σύμπαντος⁵⁴.

Στα πλαίσια της νεωτερικής διπολικής αντιθετικής σκέψης με το να ορίζουμε το τι θα μετρήσει ως κανονικό, ωραίο ή υγιές σώμα, ορίζουμε ταυτοχρόνως και το διαφορετικό του ως παραβατικό, άσχημο ή άρρωστο⁵⁵. Η μη κανονικοποίηση ενός παραβατικού ενσώματος υποκειμένου, ενός υποκειμένου που συνειδητά ή μη δεν θα υποκύψει σε κατάκλιση πάνω στην προκρούστεια κλίνη των σωματικών προτύπων, ρογ δεν θα θελήσει να υποταχθεί σε μια επιφανιόμενη στατικότητα η οποία θα καταπιέζει την «ανθρώπινη» «φύση» του, συνεπάγεται την τερατοποίησή του⁵⁶.

⁵⁴ Δες την ενότητα «Το Σώμα-Πρότυπο και το Σώμα-Αναφερόμενο» στο Pearce, S. (2002), *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές: Μια Πολιτισμική Μελέτη*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας, σσ. 90-94.

⁵⁵ Foucault, M. (1979), *Discipline...*, σ. 199.

⁵⁶ Butler, J. (2004), «Σώματα...», σσ. 182, 189 - 190 και passim.

Όπως θα σημειώσει ο Goffman ορίζοντας το στίγμα, «ένα άτομο που θα μπορούσε να γίνει εύκολα αποδεκτό σε μια συνηθισμένη κοινωνική συναναστροφή φέρει ένα διακριτικό στοιχείο το οποίο ενδέχεται να ξεχωρίσει σε προσεκτικότερη παρατήρηση και να απομακρύνει από κοντά του όσους από εμάς συναντά, διαλύοντας την εντύπωση που θα μας επέβαλλαν τα υπόλοιπα χαρακτηριστικά του. Φέρει ένα στίγμα, μια ανεπιθύμητη διαφορετικότητα σε σχέση με ό,τι είχαμε προβλέψει⁵⁷».

Η Butler σημειώνει ότι τα όρια του κονστρουκτιβισμού αποκαλύπτονται σε εκείνα τα σύνορα της σωματικής ζωής όπου αποκειμενοποιημένα ή απονομιμοποιημένα σώματα δεν καταφέρνουν να μετρήσουν για σώματα. Συνεπώς, έχει μεγάλη σημασία να σκεφτόμαστε πως και με ποιο σκοπό τα σώματα δεν κατασκευάζονται, καθώς και να αναρωτηθούμε πως τα σώματα τα οποία αδυνατούν να υλικοποιηθούν παρέχουν τα απαραίτητα «εξωτερικό», αν όχι την απαραίτητη υποστήριξη, για τα σώματα τα οποία, υλικοποιώντας το κανονιστικό πρότυπο, αξιολογούνται ως σώματα που έχουν σημασία⁵⁸.

⁵⁷ Goffman, E. (2001), *Στίγμα: Σημειώσεις για τη Διαχείριση της Φθαρμένης Ταυτότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, σ. 67.

⁵⁸ Butler, J. (2004), «Σώματα...», σ. 199.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η κάθε φορά αυθαίρετα επιβεβλημένη κυρίαρχη τάξη πραγμάτων απειλείται διαρκώς από την παρουσία «άλλων» πραγματικοτήτων που με τους όρους της κυρίαρχης τάξης στερούνται νοήματος⁵⁹. Κάποιοι αρχόμενοι αντι-ορισμοί της πραγματικότητας και της ταυτότητας εμφανίζονται αμέσως μόλις κάποια ανεπιτυχώς-κοινωνικοποιημένα άτομα συσπειρώνονται σε κοινωνικά ανθεκτικές ομάδες. Το γεγονός αυτό δίνει το έναυσμα για μια διαδικασία αλλαγής, η οποία θα εισαγάγει μια πιο σύνθετη κατανομή της γνώσης. Μπορεί πια να αρχίσει να αντικειμενικοποιείται μια αντι-πραγματικότητα μέσα στην περιθωριακή ομάδα των ανεπιτυχώς κοινωνικοποιημένων. Στο σημείο αυτό, βέβαια, η ομάδα θα εγκαινιάσει τις δικές της διαδικασίες κοινωνικοποίησης⁶⁰. Μια τέτοια «άλλη» πραγματικότητα αποτελεί αυτή των παραβατικών ενσώματων υποκειμένων, η οποία διασαλεύει την πρόσληψη των μη παραβατικών για το τι αποτελεί ωραίο, υγιές ή κανονικό σώμα.

Ενδεικτική περίπτωση αποτελούν οι λέσχες των άσχημων. Η πρώτη λέσχη για άσχημους ανθρώπους είχε ιδρυθεί το 19^ο αιώνα στην Ιταλία και αριθμούσε περισσότερα από 20.000 μέλη. Η *Λέσχη των Άσχημων* που δημιούργησαν πρόσφατα ο Χάραλντ και η Ρεγκίνα Γκάσπερ στο Αμβούργο της Γερμανίας και τράβηξε πάνω της τα φώτα της παγκόσμιας δημοσιότητας, απαριθμεί 300 μέλη και δίνει τη δική της μάχη ενάντια στη βιομηχανία της ομορφιάς. Μια φορά το μήνα τα μέλη της συναντώνται σε ένα μπαρ του Αμβούργου και συζητούν ζητήματα αισθητικής: την πίεση που ασκείται στους ανθρώπους προκειμένου να είναι όμορφοι και λεπτοί, τη βιομηχανία της ομορφιάς και τις κενές υποσχέσεις της, την αδιαφορία των σερβιτόρων και των καταστηματάρχων απέναντι στους πελάτες τους οποίους δεν βρίσκουν ελκυστικούς. Εκείνο που δένει τα

⁵⁹ Μπέργκερ, Π. Α. & Λούκμαν, Τ., *op. cit.*, σσ. 196, 201.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

μέλη μεταξύ τους δεν είναι μόνο η εξωτερική τους εμφάνιση, αλλά και η ιδεολογία τους. Στο Άρθρο 2 του μανιφέστου τους διαβάζουμε «θεωρούμε άδικο που ο κόσμος κυβερνάται από την ομορφιά, δεν αναγνωρίζουμε πια αυτήν την τάξη πραγμάτων», ενώ στο Άρθρο 3 «θα απελευθερωθούμε από την επιθυμία να γίνουμε πιο όμορφοι»⁶¹.

Καθώς έχουμε αποδεχθεί πως δεν υπάρχει κάποια θεμελιώδης αλήθεια, παρά μόνο «αλήθειες» οι οποίες πρέπει να αναδυθούν εντός των σχέσεων εξουσίας, η έννοια της αντίστασης δεν είναι αυτή μιας συμπληρωματικής εξωτερικής δύναμης, αλλά αυτή των πολλαπλών σημείων αμφισβήτησης τα οποία προκαλούνται από την παραγωγική διάσταση της εξουσίας. Και παρότι, η αντίσταση μπορεί να λάβει περιστασιακά τη μορφή μιας ριζοσπαστικής σύρραξης, είναι πιο συχνά τοπική και ειδική: «τα σημεία, οι κόμβοι, ή οι εστιάσεις της αντίστασης απλώνονται στο χρόνο και το χώρο σε διάφορες πυκνότητες, κινητοποιώντας κατά διαστήματα ομάδες ή άτομα με έναν αποτελεσματικό τρόπο, βάζοντας φωτιά σε συγκεκριμένα σημεία του σώματος, συγκεκριμένες στιγμές της ζωής, συγκεκριμένους τύπους συμπεριφοράς»⁶².

Όπως ακριβώς η πειθαρχική εξουσία υποκινεί συγκεκριμένες πρακτικές στις οποίες εξωτερικές προσδοκίες εσωτερικεύονται υπό τη μορφή της αυτο-επίβλεψης, έτσι επίσης οι ίδιες πρακτικές μπορεί να στρώνουν το έδαφος στην αντίσταση. Μέσα από αυτές τις πρακτικές μπορεί π.χ. να υποκειμενοποιηθούν οι γυναίκες body-builders, οι οποίες υπερβαίνουν το θηλυκό πρότυπο ομορφιάς και συνεπώς αποσταθεροποιούν τις αντιλήψεις περί κοινωνικού φύλου. Το παράδοξο της υποκειμενοποίησης είναι ακριβώς ότι το υποκείμενο που αντιστέκεται στα κανονιστικά πρότυπα, παράγεται από αυτά.

⁶⁰ Ibid., σ. 304.

⁶¹ Δες Marsh, S., «Πάρτι στη Λέσχη των Ασκήμων», άρθρο στην εφημερίδα «Τα Νέα», Παρασκευή 14 Απριλίου 2006, σ. 49.

Παρόλο που αυτός ο καταστατικός περιορισμός δεν αποκλείει την πιθανότητα ενσυνείδητης δράσης, καθιστά ωστόσο την ενσυνείδητη δράση επανεπιβεβαιωτική ή επαναρθρωτική πρακτική, εμμενή στην εξουσία, και όχι μια σχέση εξωτερικής αντίθεσης με την εξουσία⁶³.

Εκεί που ο Foucault μίλησε για αυτο-επιβαλλόμενες πρακτικές του σώματος, η Butler ανοίγει νέες δυνατότητες με τη θεώρησή της για την επιτέλεση. Γράφει: «οι πράξεις, οι χειρονομίες, οι τρόποι συμπεριφοράς, σε γενικές γραμμές, είναι επιτελεστικοί με την έννοια ότι η ουσία ή ταυτότητα την οποία ειδιάλλως θα αποσκοπούσαν να εκφράσουν είναι δημιουργήματα κατασκευασμένα και διατηρημένα μέσω σωματικών σημάτων και άλλων έν-λογων πρακτικών (...). Αυτό (...) υπονοεί ότι αν αυτή η πραγματικότητα είναι υφασμένη ως μια εσωτερική ουσία η καθεαυτή εσωτερικότητα αποτελεί αποτέλεσμα και λειτουργία ενός αποφασισμένα δημόσιου και κοινωνικού λόγου. Εκείνο το οποίο αυτή η θεώρηση προτείνει είναι ότι επιτελώντας τα σώματά μας με παραβατικούς τρόπους, μπορούμε να ανατρέψουμε τη φαινομενική σταθερότητα τόσο των ωμών βιολογικών δεδομένων όσο και των ενσώματων εαυτών μας. Αλλά αυτό το οποίο θέλω να τονίσω εδώ είναι ότι τα όρια τα οποία μας οργανώνουν σε προσδιορίσιμες κατηγορίες είναι σε κάθε περίπτωση λεκτικώς ασταθή, και δεν είναι τόσο πολύ ότι απαιτείται αντίσταση για να τα καταπατήσουμε όσο ότι χρειάζεται συνεχής επανάληψη για να τα διασφαλίσουμε⁶⁴».

Τα διάφορα σύμπαντα, όμως, ενάντια σε αυτήν τη δυνάμει απειλή των εναλλακτικών ή / και επικίνδυνων πραγματικοτήτων, έχουν αναπτύξει εννοιολογικούς

⁶² Δες Shildrick, M., op. cit., σσ. 58 - 59.

⁶³ Butler, J. (2004), «Σώματα...», σ. 198.

⁶⁴ Παρατίθεται στο Shildrick, M., op. cit., σσ. 59 - 60.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

μηχανισμούς συντήρησής τους, οι οποίοι έχουν δύο εφαρμογές: τη θεραπεία και την εκμηδένιση. Η εκμηδένιση χρησιμοποιεί κάποιον εννοιολογικό μηχανισμό για να εξολοθρεύσει εννοιολογικά οτιδήποτε βρίσκεται εκτός του σύμπαντος το οποίο υπηρετεί, ενώ η θεραπεία για να κρατάει τους πάντες εντός του αυτού σύμπαντος⁶⁵. Ο Foucault, σημειώνει μια μεταστροφή από την εκμηδένιση στη θεραπεία, υπό το πρόσχημα, μάλιστα, μιας ανθρωπινότερης μεταχείρισης⁶⁶. Το κίβδηλο, όμως, μιας τέτοιας μετατόπισης δύναται να καταφανεί εφόσον αναλογιστούμε ότι, πλέον, δεν γίνεται επέμβαση στο σώμα και στην όποια αυτοδιαχείρισή του, αλλά στην ψυχή, συνεπώς, ο ασκούμενος έλεγχος είναι ισχυρότερος και πιο εναντιωτικός απέναντι στην ανθρώπινη ετερότητα⁶⁷.

Συνεπώς, η εξουσία δεν παύει να υφίσταται· απλώς, οι μηχανισμοί μέσω των οποίων αυτή υφίσταται προσαρμόζονται αναλόγως με τα δεδομένα της εκάστοτε κοινωνικής πραγματικότητας⁶⁸. Το πρόταγμα στη θεραπεία που παρατηρείται στις μέρες μας και προβάλλεται ως πιο ανθρωπιστικό, ίσως να απορρέει και από τη συνειδητοποίηση ότι ο εκμηδενισμός μπορεί να έχει ένα ριζοσπαστικά αρνητικό αντίκτυπο για την κυρίαρχη τάξη πραγμάτων. Όπως θα σημειώσει ο Goffman, «χωρίς την ευεργετική ανατροφοδότηση που εξασφαλίζει η καθημερινή κοινωνική συνεύρεση με τους άλλους, ο άνθρωπος που απομονώνεται μπορεί να γίνει (...) εχθρικός (...)»⁶⁹.

⁶⁵ Μπέργκερ, Π. Α. & Λούκμαν, Τ., *op. cit.*, σ. 211.

⁶⁶ Αυτή η οπτική αναπτύσσεται για την αντιμετώπιση των εγκληματιών από το εκάστοτε status quo στο Foucault, M. (1979), *Discipline...*, *passim*.

⁶⁷ *Ibid.*, στο υποκεφάλαιο «The Body of the Condemned» του πρώτου μέρους (υπό τον τίτλο «Torture»), *passim*.

⁶⁸ *Ibid.* στο υποκεφάλαιο «Generalized Punishment» του δεύτερου μέρους (υπό τον τίτλο «Punishment»), *passim*.

⁶⁹ Goffman, E., *op. cit.*, σ. 76.

Σύνοψη Α' Μέρους

Στο πρώτο τμήμα της ανά χείρας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας επιχειρήθηκε ο ορισμός βασικών εννοιών και η παράθεση της επιστημονικής οπτικής η οποία υιοθετήθηκε. Σύμφωνα με αυτή, σε κάθε χωροχρόνο παράγονται μέσω του χορού και αντικατοπτρίζονται στο χορό διαφορετικοί τύποι ενσώματων υποκειμένων ως επιθυμητοί και κανονικοποιητικοί. Αυτοί οι τύποι παράγουν το διαφορετικό τους ως μη επιθυμητό και παραβατικό, συνεισφέροντας στην ίδια την έννοια του τι θα συγκροτήσει την έννοια «άνθρωπος». Με τη συνεχή αλληλεπίδραση ανάμεσα στο χορό και τις αλλαγές στην κοινωνία (π.χ. βιομηχανισμός) οι οποίες συνιστούν αλλαγές στον τρόπο θεώρησης του (ενσώματου) ανθρώπινου υποκειμένου, αλλάζει και το τι θεωρηθεί «άνθρωπος». Μέσω των παραβατικών σωμάτων, όμως, μπορεί να υπάρξει αποσταθεροποίηση της κανονικοποιητικής δράσης και αντίσταση. Στο επόμενο τμήμα της εργασίας, θα επιχειρηθεί μια γενεαλογική προσέγγιση της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό από την εποχή των αυλικών μπαλέτων μέχρι το πλουραλιστικό χορευτικό τοπίο των ημερών μας.

B. Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στον

Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος από τα Αυλικά Μπαλέτα στο Χορόδραμα

Τα Αυλικά Μπαλέτα⁷⁰

Οι κοντινότεροι πρόγονοι του κλασικού μπαλέτου - η θεσμοποίηση του οποίου αποτελεί κομβικό σημείο για την ιστορία του δυτικού παραστατικού χορού - εντοπίζονται κατά το 16^ο και 17^ο αιώνα, στα αυλικά μπαλέτα. Ως αυλικά μπαλέτα ορίζονται οι χοροί που λάμβαναν χώρα σε μεγάλες αίθουσες στις αυλές των ευγενών της Γαλλίας η οποία θεωρείται το λίκνο του μπαλέτου (αλλά και της Ιταλίας) και κρατούσαν ώρες (ξεκινούσαν αργά το βράδυ και συνήθως κρατούσαν 4-5 ώρες). Οι χορευτές και οι θεατές των αυλικών μπαλέτων αποτελούνταν από ευγενείς (συχνά πρωτοστατούσε ο βασιλιάς). Μάλιστα, ο χορός αποτελούσε τμήμα της κοινωνικοποίησης και της εκπαιδευτικής διαδικασίας των ευγενών.

⁷⁰ Οι περισσότερες πληροφορίες που αναφέρονται σχετικά με τα αυλικά μπαλέτα αντλούνται από το κεφάλαιο «A Most Obedient Servant» του βιβλίου της Au, S., op. cit., passim στις σσ. 11 - 21, εκτός και αν υπάρχει ειδική παραπομπή.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Οι απαρχές των αυλικών μπαλέτων χάνονται στη μακρά παράδοση των αυλικών γιορτών και των ψυχαγωγικών εκδηλώσεων, οι οποίες φτάνουν έως τις λιτανείες και τις παντομίμες του Μεσαίωνα⁷¹. Τα βήματα και οι κινήσεις προέρχονταν από δημοφιλείς (λαϊκούς και μη) κοινωνικούς χορούς της εποχής. Σημαντικό ρόλο στην εισαγωγή των λαϊκών χορών στα σαλόνια και τις αυλές των ευγενών έπαιξαν οι μενεστρέλοι οι οποίοι γύριζαν από πύργο σε πύργο διασκεδάζοντας τους άρχοντες⁷². Εντός των αυλών, τελειοποιήθηκαν οι φιγούρες και τα βήματα, ενώ το τραγούδι και το χτύπημα των χεριών, που είχε συνοδευτικό χαρακτήρα, αντικαταστάθηκαν από την ενόργανη μουσική⁷³.

Οι θεατές παρακολουθούσαν καθισμένοι σε κερκίδες ή εσωτερικά μπαλκόνια που περιτριγύριζαν τις τρεις πλευρές της αίθουσας χορού. Η προσοχή τους (κατευθυνόμενη από ένα χωρικό ύψος) εστιαζόταν στις φιγούρες ή τα σχέδια που σχηματίζονταν από την κίνηση των χορευτών (figured ή horizontal dance). Συχνά υπήρχαν στο χώρο στολισμένες άμαξες ή μεγάλα τμήματα κινούμενων σκηνικών, φέρνοντας στο μυαλό τα άρματα των παρελάσεων.

⁷¹ Βλέπουμε, λοιπόν, την επανεγγραφή μιας εξελικτικής θεωρίας που ξεκινάει από θρησκευτικές-τελετουργικές και κοινωνικές-ψυχαγωγικές (κοσμικές) μορφές χορού για να φτάσει στο χορό ως παραστατική τέχνη. Όπως έχουμε σημειώσει, δεν μπορεί να γίνει διαχωρισμός ανάμεσα στις π.χ. κοινωνικές-πολιτικές λειτουργίες του χορού και στην ψυχαγωγική του λειτουργία, καθώς αυτές συνυπάρχουν.

⁷² Δες Εγκυκλοπαίδεια «Εποπτική» (1987), Αθήνα, Άτλας: λήμμα «Χορός» (τόμος 14^{ος}, σσ. 228 - 239), σ. 230.

⁷³ Ibid., σ. 232.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Σε μια εξελικτική πορεία του χορευτικού φαινομένου, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα αυλικά μπαλέτα αποτελούν το μεταίχμιο ανάμεσα στους κοινωνικούς-ψυχαγωγικούς χορούς και τον παραστατικό χορό. Συνήθως, πάντως, θεωρούνται συνδυασμός τέχνης, πολιτικής⁷⁴ και ψυχαγωγίας. Κύριο σκοπό τους είχαν να δοξάσουν το Κράτος το οποίο συμβολιζόταν (όπως την εποχή του Λουδοβίκου του 14^{ου}) από το μονάρχη που βασίλευε. Επίσης, τα αυλικά μπαλέτα δεν αποτέλεσαν απλή ανάπτυξη των παραδόσεων των προκατόχων του, αλλά έως ένα βαθμό συνειδητή εφεύρεση, εντόνως επηρεασμένη από τις τότε τρέχουσες αντιλήψεις για την τέχνη.

Αυτές οι τρέχουσες αντιλήψεις όπως θα μπορούσαμε να πούμε ότι εκφράζονταν μέσω της Ακαδημίας, αποσκοπούσαν σε μια αναβίωση της ποίησης, της μουσικής και του χορού του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Υπήρχε έντονη επιθυμία για μια τέχνη που θα συγχωνεύσει όλες τις άλλες μορφές τέχνης και τα μπαλέτα των ευγενών συνδύαζαν την ποίηση, τη μουσική, το χορό και τα σκηνικά.

Το Χορεύον Σώμα στα Αυλικά Μπαλέτα

Οι χοροί εκτελούνταν από ομόφυλες ομάδες και όχι από ζευγάρια ανδρών-γυναικών. Για την εκτέλεσή τους, δεν ήταν αναγκαία μια σκληρή χορευτική εκπαίδευση καθώς αυτό το οποίο εξυμνούσαν δεν ήταν η ευκινησία ή η δύναμη, αλλά η σεμνότητα, η ευσημοσύνη, η χάρη και η κομψότητα. Στην ίδια λογική, τα πολυτελή και πρωτότυπα

⁷⁴ Για την πολιτική διάσταση των αυλικών μπαλέτων η οποία συχνά έπαιρνε τη μορφή της πολιτικής προπαγάνδας, ενδεικτικό είναι το ακόλουθο συμβάν: Αφότου ο Λουδοβίκος 18^{ος} απαλλάχθηκε από την αντιβασιλεία που του ασκούσε η μητέρα του, Μαρία των Μεδίκων, και από τις διάφορες αυλικές συνωμοσίες εναντίον του, αγωνιούσε να εγκαθιδρύσει την εξουσία του. Ως ένα αξιομνημόνευτο μέσο για να ανακοινώσει τις προθέσεις του, διάλεξε το μπαλέτο των ευγενών, στο οποίο αναπαράστησε τα πραγματικά συμβάντα με όρους αλληγορίας, ενώ ο ίδιος χόρευε το ρόλο του πνεύματος της φωτιάς, ο οποίος σχετιζόταν τόσο με το θεϊκό στοιχείο όσο και με την κάθαρση. Δες Au, S., op. cit., σσ. 15 - 16.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

ρούχα που φορούσαν οι ευγενείς ούτε αποσκοπούσαν ούτε διευκόλυναν την ελευθερία της κίνησης. Η έκφραση του προσώπου εμποδιζόταν και αυτή από τη συνήθεια των ευγενών να φορούν πανομοιότυπες μεταξύ τους μάσκες όταν χορεύουν, καθώς στους «figured-dances» η ομοιομορφία ήταν—σημαντικότερη από την—ατομικότητα. Στην κοινωνία, η διαδικασία της εξατομίκευση ήταν σε πρώιμο στάδιο και το άτομο υποκλινόταν ακόμη στην ομάδα. Οι γεωμετρικές φόρμες που σχηματίζονταν ήταν συχνά φορτισμένες με συμβολικά νοήματα, όπως και το συμβολικό-μαγικό ήταν κυρίαρχο στην κοινωνία.

Διάδοση του Έντεχνου Χορευτικού Στοιχείου - Αύξηση

Απαιτήσεων για Δεξιοτεχνία

Καθώς το έντεχνο χορευτικό στοιχείο αρχίζει να διαδίδεται κατά το 17^ο αιώνα, σημαντικές διαφοροποιήσεις παρατηρούνται τόσο στη μορφή όσο και στη θεματολογία των αυλικών μπαλέτων. Μιμούμενοι τα μπαλέτα των ευγενών, οι τρόποι και οι συνήθειες των οποίων εκλαμβάνονταν ως πρότυπο⁷⁵, οι μεγαλοαστοί άρχισαν να παρουσιάζουν και αυτοί μπαλέτα στα σπίτια τους, τα οποία απαιτούσαν λιγότερα έξοδα (π.χ. σε σκηνικά κοκ) απ' ότι αυτά των ευγενών (άνοδος της αστικής τάξης). Το μπαλέτο γίνεται όλο και λιγότερο αριστοκρατικό.

Προσέτι, εμφανίζονται σατιρικά μπαλέτα, ιδιαίτερα δημοφιλή ανάμεσα στα 1620-1636, τα οποία ασκούσαν κοινωνική κριτική ή διακωμωδούσαν ήθη και τάσεις της

⁷⁵ Για το επιχείρημα, δες Elias, N. (2000), *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations* (translated by E. Jephcott with some notes and corrections by the author), Revised Edition

εποχής. Οι χοροί των μίμων συμπεριλάμβαναν ακροβατικά στοιχεία τα οποία έθεταν αξιοσημείωτες απαιτήσεις από τις τεχνικές ικανότητες των χορευτών (σε αντίθεση με τα μπαλέτα που χορεύονταν από τους ευγενείς). Επίσης, η αφηγηματική δομή περνάει σε δεύτερη μοίρα, καθώς, σταδιακά δινόταν όλο και μικρότερη σημασία στη δραματική συνέχεια της αφήγησης των μπαλέτων.

Σκηνή Προσκήνιου

Παράλληλα με την ανάπτυξη των αυλικών μπαλέτων στη Γαλλία, άρχισαν να δημιουργούνται τα πρώτα μεγάλα δημόσια θέατρα και κυριάρχησαν οι μεγάλοι Γάλλοι θεατρικοί συγγραφείς, όπως ο Corneille και ο Racine. Την ίδια εποχή στην Ιταλία γεννήθηκε η όπερα, η οποία επιφύλασσε, όμως, ελάχιστο ρόλο για το χορό (υπό τη μορφή ιντερλουδίων μεταξύ των δραματικών πράξεων). Η εισαγωγή του χορού στα θέατρα θα σημάνει τη σημαντικότερη αλλαγή για το φαινόμενο του παραστατικού χορού. Το 17^ο αιώνα, λοιπόν, αλλάζει η αρχιτεκτονική του χώρου που λαμβάνει χώρα ο χορός, αλλάζοντας τους ίδιους τους παραστατικούς όρους. Συγκεκριμένα, το 1641 ανέβηκε ένα ακόμη «πολιτικό» μπαλέτο του Λουδοβίκου του 18^{ου} στο χτισμένο από το Richelieu θέατρο Palais-Royal το οποίο διέθετε σκηνή προσκήνιου⁷⁶.

(edited by E. Dunning, J. Goudsblom and S. Mennel), Oxford & Malden, Massachusetts, Blackwell, passim.

⁷⁶ Au, S., op. cit., σσ. 18 και 23.

Για να γίνει παραστατικά κατανοητή η αλλαγή που επέφερε η αλλαγή της αρχιτεκτονικής με το οριζόντιο μετωπικό επίπεδο του τόξου του προσκηνίου, αρκεί να φανταστούμε το χορό σαν ένα χαλί γεμάτο ενδιαφέρουσες φιγούρες, το οποίο ξαφνικά το κρέμασαν στον-τείχο-σαν ταπετσαρία-για-να μπορεί κάποιος να-το κοιτάζει-καλύτερα⁷⁷. Το προσκήνιο θα λειτουργήσει ως ένα πλαίσιο για τη δράση, μια αποστασιοποιητική (σωματικά και ψυχικά) επινόηση ανάμεσα στους χορευτές και το κοινό, η οποία αποσκοπούσε στην πρόκληση του θαυμασμού και όχι της συμμετοχικής δράσης⁷⁸.

Ακαδημίες Χορού

Για την κατάρτιση ικανών ως προς τις απαιτήσεις δεξιοτεχνίας χορευτών, απαιτείτο ένας φορέας ο οποίος θα παρείχε την κατάλληλη εκπαίδευση, καθώς μέχρι τότε ιδιώτες δάσκαλοι αναλάμβαναν την εκπαίδευση των ευγενών. Το 17^ο αιώνα, λοιπόν, δημιουργήθηκε στη Γαλλία η πρώτη Ακαδημία Χορού, στην οποία τέθηκαν οι βάσεις του κλασικού μπαλέτου. Συγκεκριμένα, ο Λουδοβίκος ΙΔ' ίδρυσε την Académie Royale de Danse το 1661. Οι σκοποί της Ακαδημίας, η οποία αποτελούνταν από δεκατρείς ηγετικές μορφές αρχιχορευτών, εστίαζαν στη βελτίωση της χορευτικής κατάρτισης και στην εγκαθίδρυση «επιστημονικών αρχών» για την τέχνη του χορού⁷⁹.

Η Ακαδημία ήταν υπεύθυνη για την εκπαίδευση χορευτών που θα διοχετεύονταν στα βασιλικά μπαλέτα, για την προετοιμασία επίδοξων δασκάλων και για την όξυνση των δεξιοτήτων των ήδη υπαρχόντων. Επίσης, κρατούσε ένα μητρώο όλων των Παριζιάνικων

⁷⁷ Αναφέρεται στο Banes, S., op. cit., σσ. 285 - 286.

⁷⁸ Au, S., op. cit., σ. 18.

⁷⁹ Ibid., σ. 24.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

αρχιχορευτών και για τη γνωμοδότηση πάνω σε όλους τους καινούριους χορούς. Το 1672 εξελίσσεται σε Académie Royale de Mousique et de Danse - έκτοτε γνωστή ως Όπερα του Παρισιού - με πρώτο διευθυντή το Jean-Baptiste Lully και dancing-master το Pierre Beauchamp⁸⁰. Ο Pierre Beauchamp, παράλληλα με το χορογραφικό του έργο, κωδικοποίησε την υπάρχουσα τεχνική στο μπαλέτο⁸¹.

Στη διάρκεια του 18^{ου} και του 19^{ου} αιώνα, αρχίζουν να δημιουργούνται ανά την Ευρώπη οι επαγγελματικές σχολές-ακαδημίες χορού. Ήδη από το 1738 έχει δημιουργηθεί η πρώτη επαγγελματική σχολή χορού στη Ρωσία, ενώ αργότερα ιδρύεται στην Ιταλία η Imperiale Regia Academia di Danze στο Μιλάνο⁸². Στην Ελλάδα, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στο τρίτο τμήμα της ανά χείρας διπλωματικής εργασίας, η πρώτη επαγγελματική σχολή χορού θα ιδρυθεί μόλις το 1937 (και θα κρατικοποιηθεί το 1973) από την Κούλα Πράτσικα ως «Επαγγελματική Σχολή Ορχηστρικής».

Το Επαγγελματικό Χορεύον Σώμα

Στο πέρασμα των αιώνων οι μουσικοί, οι ηθοποιοί οι χορευτές, δεν αποτελούσαν τίποτα περισσότερο από λαϊκούς διασκεδαστές πληβειακού χαρακτήρα και υπόπτων ηθών. Ο όρος των «καλών τεχνών» ως μια γενική κατηγορία πραγμάτων εξαρτημένης από την έννοια του «ωραίου», αποτελεί εξέλιξη που συντελέστηκε ανάμεσα στο δέκατο έκτο και στο δέκατο όγδοο αιώνα⁸³.

⁸⁰ Ibid., loc. cit.

⁸¹ Ibid., σ. 26.

⁸² Ibid., σσ. 56 και 61.

⁸³ Τερζάκης, Φ. (2004), «Ιστορική Εισαγωγή», σσ. 9 - 39 στο Τερζάκης, Φ., (Επ.), *Μεταμαρξιστικά...*, σ. 12.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Μια κατάσταση η οποία αρχίζει να αναδύεται όλο αυτό το διάστημα, είναι η επαγγελματικοποίηση της χορευτικής ικανότητας. Οι ρόλοι, σιγά-σιγά άρχισαν να αναθέτονται περισσότερο στη βάση της ικανότητας και λιγότερο στη βάση της ιεραρχίας, ενώ ευγενείς και κοινοί θνητοί αναμίχθηκαν κοινωνικά στους χορούς χωρίς να λογαριάσουν το κοινωνικό προβάδισμα. Αυτή η κατάσταση αλλάζει την οργάνωση και διαχείριση του σώματος καθώς προτάσσει την κατάλληλη εκπαίδευσή του για να αποδίδει στον απαιτούμενο βαθμό.

Καθώς ο 17^{ος} αιώνας όδευε προς την ολοκλήρωσή του, το μπαλέτο στη Γαλλία μετασηματίστηκε σε μια παραστατική τέχνη την οποία υπηρετούσαν επαγγελματίες (οι οποίοι είχαν αρχικώς εισαχθεί για να επιτελέσουν γκροτέσκους ή ακροβατικούς χορούς - αυτούς που ήταν όχι μόνο υπερκείμενοι του επιπέδου δεξιοτήτων ενός ευγενούς, αλλά και υποκείμενοι της αξιοπρέπειάς του), έχοντας απολέσει το κοινωνικό-ψυχαγωγικό χαρακτήρα που είχαν τα αυλικά μπαλέτα για τους χορευτές-ευγενείς⁸⁴.

Οι επαγγελματίες χορευτές άρχισαν να αναπτύσσουν τεχνικές δεξιότητες οι οποίες απαιτούσαν έναν υψηλό βαθμό εξάσκησης και δεξιοτήτων, όπως οι *pirouettes*, τα *cabriole*⁸⁵ και τα *entrechat*⁸⁶ (τα δύο τελευταία είναι άλματα στα οποία τα πόδια χτυπούν καθώς ενώνονται στον αέρα). Υπό την νέα γωνία θέασης που αποκτάει το κοινό με τη σκηνή προσκηνίου, αρχίζει να εκτιμάει τις αυτές τις τεχνικές δεξιότητες και με την αύξηση της εξάρτησης του αυλικού μπαλέτου από τους επαγγελματίες, αυξάνεται και η ζήτησή τους, παρότι επαγγελματίες γυναίκες χορεύτριες δεν εμφανίστηκαν (πλην ελαχίστων εξαιρέσεων) μέχρι το 1681.

⁸⁴ Au, S., *op. cit.*, σσ. 18 και 23.

⁸⁵ Το *cabriole* αποτελεί ένα άλμα, ένα ζωνρό (*allegro*) βήμα. Το βασικό πόδι εκτείνεται στον αέρα και το άλλο ακολουθεί από κάτω και χτυπάει το πρώτο πόδι, κάνοντάς το να φτάσει ψηλότερα. Η επιστροφή στο

Ο Lully⁸⁷ ήταν αυτός ο οποίος μετέφερε - σε επαγγελματικό επίπεδο - την τέχνη του χορού από την αυλή στο θέατρο, φτιάχνοντας ένα θίασο από επαγγελματίες χορευτές - αρχικώς αποκλειστικά άντρες οι οποίοι παρενδυμένοι ερμήνευαν και τους γυναικείους ρόλους --τους θηοίους στρατολόγησε από τους Παριζιάνους αρχιχορευτές. Το 1681 γίνονται για πρώτη φορά δεκτές γυναίκες χορεύτριες στην ομάδα του Paris Opéra⁸⁸. Το γυναικείο χορευτικό στυλ της εποχής ήταν περισσότερο ήρεμο από το ανδρικό, μερικώς εξαιτίας των περιορισμών των κοστουμιών και μερικώς εξαιτίας των απαιτήσεων περί σεμνοτυφίας. Και από τα δύο φύλα, αναμένονταν να επιδεικνύουν άνεση και μη επιτήδευση και να υποκρύπτουν τη σωματική προσπάθεια - η κομψότητα και η αρμονία ήταν τα διακριτικά γνωρίσματα του να χορεύει κάποιος καλά. Στις παραγωγές του θιάσου περιλαμβάνονταν όπερες, με διάφορες αναλογίες τόσο χορού όσο και φωνητικής μουσικής, ενώ οι χορευτές φορούσαν ακόμη μάσκες, οι οποίες απέκλειαν τη δυνατότητα έκφρασης μέσω του προσώπου.

Παρότι ήδη στις αρχές του 18^{ου} αιώνα ο χορός είχε κατακτήσει μια καλή θέση στις παραγωγές της Paris Opéra, εκτελούσε ακόμη μια πρωταρχικά διακοσμητική λειτουργία. Εις πείσμα της αύξουσας τεχνικής δεξιοτήτάς τους, σπανίως απαιτείτο από τους χορευτές να χρησιμοποιήσουν τη δυναμική τους εκφραστικότητα. Ωστόσο, παρότι το opéra-ballet διατήρησε τη δημοτικότητά του κατά τη διάρκεια του αιώνα, μια νέα χορευτική σύλληψη είχε αρχίσει να σχηματίζεται, μια σύλληψη η οποία θα αντλούσε από την εγγενή εκφραστικότητα της κίνησης, για να κάνει τους χορευτές, με το δικό τους

έδαφος γίνεται με το δεύτερο πόδι. Τα cabrioles χωρίζονται σε δύο κατηγορίες: τα petite cabrioles τα οποία εκτελούνται σε 45 μοίρες και τα grande cabrioles τα οποία εκτελούνται σε 90 μοίρες. Δες Grant, G. (1982), *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet (Third Revised Edition)*, New York, Dover, σ. 27.

⁸⁶ Το entrechat (σε διάφορες παραλλαγές) αποτελεί βήμα στο οποίο ο χορευτής πηδάει στον αέρα και γρήγορα σταυρώνει τα πόδια μπροστά και πίσω από κάθε ένα εξ αυτών. Δες Grant, G., op. cit., σ. 47.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

τρόπο, τόσο εύγλωττους όσο ήταν οι τραγουδιστές και οι χορευτές τα χρόνια διάπλασης του μπαλέτου⁸⁹.

⁸⁷ Αυ, S., *op. cit.*, σσ. 25 - 26.

⁸⁸ *Ibid.*, σ. 26.

⁸⁹ *Ibid.*, σ. 27.

Χορόδραμα (Ballet d'Action) και «Υπέρβαση της Τεχνικής»

Το 18^ο αιώνα η δεδομένη, πλέον, τεχνική αρτιότητα ώθησε χορευτές και χορογράφους στην υπέρβαση του ζητούμενου της τεχνικής⁹⁰. Κυριάρχησε η άποψη ότι ο χορός δεν πρέπει να αποτελεί ένα «στολίδι» ή ένα «αντικείμενο θαυμασμού», αλλά ότι έπρεπε να μεταφέρει ένα νόημα στο θεατή. Έτσι, αντλώντας στοιχεία από τον αρχαιοελληνικό-ρωμαϊκό χορό και την παντομίμα, δημιουργήθηκε το χορόδραμα (ballet d'action ή coreodramma στα ιταλικά), το οποίο ξεδίπλωνε μια ιστορία για πρώτη φορά αποκλειστικά με όρους κίνησης, θεσμοποιώντας το χορό ως ένα νομιμοποιημένο μέσο δραματικής έκφρασης, και όχι ως απλώς μια διακοσμητική προσθήκη σε μια όπερα ή ένα θεατρικό έργο⁹¹. Το χορόδραμα, άνθισε σε υπό διάφορες μορφές άνθισε σε διάφορα τμήματα της Ευρώπης, όπως είναι, εκτός από τη Γαλλία και την Αγγλία, η Αυστρία, η Ρωσία και η Ιταλία⁹².

⁹⁰ Ibid., σ. 29.

⁹¹ Το ιδεοτυπικό ίσως ballet d'action αποτελεί το «The loves of Mars and Venus» (1717) του John Weaver. Σ' αυτό επιχειρήθηκε το τότε καινοφανές τόλμημα της επικοινωνίας της δράσης του έργου και των προσωπικοτήτων των χαρακτήρων μέσα από πόζες, χειρονομίες και χορό, χωρίς να στηρίζεται η εξιστόρηση στο τραγούδι ή την απαγγελία ενός κειμένου. Για να εκφραστούν τα νοήματα, χρησιμοποιήθηκε ένας συνδυασμός τυποποιημένων, συμβατικών χειρονομιών, όπως το χτύπημα του αριστερού χεριού με το δεξί για να εκφραστεί η οργή, και πιο νατουραλιστικές χειρονομίες όπως η αποστροφή του προσώπου για να εκφραστεί η απέχθεια. Ibid., σ. 30. Μέχρι τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, οι χορογράφοι βρίσκονταν ακόμη σε μια διαδικασία διερεύνησης των ειδών θεμάτων που μπορούσαν να επεξεργαστούν μέσω της κίνησης, παρότι η έκταση των θεμάτων τα οποία είχαν ήδη επιτυχημένα χειριστεί -ιστορίες από τη μυθολογία, κλασικές τραγωδίες, ιστορικά δράματα, ιστορίες αγάπης, βουκολικά δράματα κ.ο.κ.- αποδείκνυαν ότι το μπαλέτο αποτελούσε μια τέχνη αξιοσημείωτης ευελιξίας. Ibid., σ. 43.

⁹² Για τις διάφορες «εθνικές σχολές», δες ibid., σσ. 30 - 42.

Πλην της ίδιας της αλλαγής φόρμας (αφήγηση), το χορόδραμα κινητοποιεί τις εκφραστικές δυνατότητες του χορευόντος υποκειμένου. Πλέον, οι επαγγελματίες χορευτές δεν εξαναγκάζονται να διατηρούν μια ευγενή διαγωγή· αντιθέτως, συχνά απαιτείτο να επιδείξουν αισθήματα τα οποία σπανίως-αν-ποτέ- εκφράζονταν στη δημόσια ζωή⁹³. Επιπλέον, στα τέλη 18^{ου} αιώνα, τόσο οι άντρες χορευτές όσο και οι γυναίκες χορεύτριες της εποχής επωφελήθηκαν από τα ελαφρύτερα θεατρικά κοστούμια τα οποία είχαν έρθει στη μόδα. Αυτά συνίσταντο σε χυτά, διαφανή φορέματα σε νεοκλασικό στυλ (τα οποία ήταν της μόδας και εκτός σκηνής, επίσης) για τις γυναίκες και χιτώνια, κοντοβράκια, κάλτσες για τους άντρες, ενώ τα τακούνια των αρχών του αιώνα έδωσαν τη θέση τους σε σανδάλια ή φλατ σαγιονάρες⁹⁴.

⁹³ Ibid., σ. 29.

⁹⁴ Ibid., σ. 42.

Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Κλασικό και Νεοκλασικό Μπαλέτο

Εισαγωγή

Στα αυλικά μπαλέτα, το σώμα περιοριζόταν από τα βαριά ενδύματα και τις επιταγές περί σεμνοτυφίας. Με το χορόδραμα, το σώμα απελευθερώθηκε και έγινε περισσότερο εκφραστικό. Το μπαλέτο κατέκτησε τη σύγχρονη ταυτότητά του κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα, ή τουλάχιστον απέκτησε πολλά από τα χαρακτηριστικά τα οποία τώρα ταυτίζονται με αυτό από το κοινό⁹⁵. Πλέον, ο όρος κλασικό μπαλέτο⁹⁶ χρησιμοποιείται για:

1. το παραδοσιακό στυλ του μπαλέτου, το οποίο δίνει έμφαση στην ακαδημαϊκή τεχνική⁹⁷ η οποία αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια των αιώνων, και
2. ένα μπαλέτο στο οποίο το στυλ και η δομή εμμένουν στη συγκεκριμένη δομή που θεσμοποιήθηκε κατά το 19^ο αιώνα. Παραδείγματα κλασικών μπαλέτων είναι τα *Corrélia*, *Η Ωραία Κοιμωμένη*, *Ο Καρνοθραύστης* και *Η Λίμνη των Κύκνων*.

Μερικά από τα ερωτήματα τα οποία θα μας απασχολήσουν σε αυτήν την ενότητα είναι τα ακόλουθα. Πως επηρεάζει τα σώματα των χορευτών η νέα οργάνωση και διαχείριση του σώματος στον κλασικό χορό; Πως αυτά τα πρότυπα δημιουργούνται από τις κοινωνικές συνθήκες και πως παράλληλα επιδρούν επί αυτών; Ποιές εξουσίες ασκούνται επί των χορευόντων σωμάτων και ποιές αντιστάσεις αυτά προβάλλουν; Πως ο

⁹⁵ Ibid., σ. 45.

⁹⁶ Δες τον ορισμό της Gail Grant στο Grant, G., op. cit., σ. 32.

κλασικός χορός δρα κανονικοποιητικά ως προς το φύλο; Πως, εν τέλει, συντελεί στη συγκρότηση του τι θα θεωρηθεί ως (ιδεοτυπικός) άνθρωπος;

Μπαλέτο: Θεματολογία και Ατμόσφαιρα

Τα κλασικά έργα του μπαλέτου είναι κατεξοχήν ρομαντικά. Κατά το πρώτο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα, εμφανίζεται το κίνημα του Ρομαντισμού στην Ευρώπη (αρχικά στην Αγγλία και τη Γερμανία και αργότερα στη Γαλλία), το οποίο ευνοεί το συναίσθημα εις βάρος της λογικής. Το Ρομαντικό Κίνημα διέπεται από μια εσωτερική αντίφαση: από τη μια χαρακτηρίζεται από μια σαφή τάση για διεθνικότητα, ενώ από την άλλη εκφράζει τα αισθήματα ταυτότητας τα οποία συνδέονται με την ιδέα του έθνους. Στην τέχνη, η ρομαντική ευαισθησία και καλαισθησία του Ρομαντισμού αντιπαρατίθενται με σαφή τρόπο στο γαλλικό πρότυπο του κλασικισμού που είχε κυριαρχήσει μεταξύ 1670 και 1780⁹⁸. Το κίνημα του Ρομαντισμού, παρότι φτάνει με καθυστέρηση στο μπαλέτο σε σχέση με τις άλλες τέχνες, θα ασκήσει σημαντικότερη επιρροή πάνω του⁹⁹.

Όσον αφορά τη θεματολογία, το ρομαντικό μπαλέτο περιορίστηκε κυρίως σε δύο μείζονα ρεύματα¹⁰⁰:

⁹⁷ Όπως αναφέρει η Μπαρμπούση, η ακαδημαϊκή τεχνική δίνει έμφαση στη σαφήνεια, την αρμονία, τη συμμετρία και την τάξη. Η παραβίαση των κανόνων σπάνια επιτρέπεται. Δες Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 62.

⁹⁸ Για αυτά τα ιστορικά στοιχεία, δες *passim* στο κεφάλαιο «Η Ρομαντική Ευρώπη» του: Berstein, S. & Milza, P. (1997), *Ιστορία της Ευρώπης 2: Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών, 1815 - 1919*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, σσ. 95 - 103.

⁹⁹ Au, S., *op. cit.*, σ. 45. Η καθυστέρηση της επίδρασης του Ρομαντικού Κινήματος στο μπαλέτο ταυτίζεται και προκύπτει ίσως από την καθυστέρηση της εμφάνισης του κινήματος στη Γαλλία (1820 - 1850). Δες Berstein, S. & Milza, P., *op. cit.*, σ. 98.

¹⁰⁰ Au, S., *loc. cit.*

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

1. προκατάληψη υπέρ του μυστηριώδους και του παράλογου στοιχείου, υπερφυσικά, συνήθως γυναικεία, πλάσματα: συλφίδες, αερικά, νεράιδες, πνεύματα της φωτιάς, , δαίμονες, πλάσματα της αρχαίας ή λαϊκής φαντασίας, και
2. απομακρυσμένες είτε όσον αφορά το χρόνο είτε όσον αφορά το χώρο τοποθεσίες εξέλιξης της δράσης της αφήγησης.

Όσον αφορά την έλξη για το εθνικά ιδιαίτερο και το εξωτικό, δεν περιορίζεται μόνο στη θεματολογία. Αυτή η έλξη, θα διανθίσει την ακαδημαϊκή τεχνική με στοιχεία λαϊκών χορών. Οι λαϊκοί χοροί της Ευρώπης (όπως η π.χ. η ιταλική *tarantella*, το πολωνέζικο *cracovienne*) -ενίοτε και άλλων ηπείρων- κουρσεύονταν κατά συρροήν από χορογράφους του μπαλέτου και από χορευτές σε μια φρενήρη αναζήτηση για τοπικό χρώμα (εκμπαλετισμός των εθνικών λαϊκών χορών)¹⁰¹.

Η Hanna αναφέρει ότι η «exotica» εισέβαλλε στο ευρωπαϊκό κλασικό μπαλέτο κατά τη διάρκεια της Εποχής των Εξερευνήσεων. Εντοπίζουμε στο κλασικό μπαλέτο το χορό των χαρεμιών της Μέσης Ανατολής, κινέζικο χορό στον *Καρνοθραύστη*, ινδικές θεές των Upanishads στο *La Bayadère*, και τον Ghede, Αϊτινό λόρδο του ερωτισμού και του θανάτου, στην πιο πρόσφατα χορογραφημένη *Banda* (εκτελεσμένη από το Dance Theatre of Harlem). Στο μπαλέτο *Andallah* του 1855, χορογραφημένο από τον Auguste Bournonville στη Δανία, η υπόθεσή του ήταν τοποθετημένη στη Bassara (τη σημερινή Basra στο Ιράκ) υπό τη βασιλεία των Τούρκων λαφυραγωγών. Το μπαλέτο διαπραγματευόταν τη μουσουλμανική θρησκεία, τους σάχηδες, τους στρατιώτες και τις οδαλίσκες (οι οποίες θεωρούνταν υπερβολικά σεξουαλικές για το 19^ο αιώνα)¹⁰².

¹⁰¹ Ibid., op. cit., σσ. 50 - 51.

¹⁰² Hanna, J. - L., op. cit., σ. 32.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Όσον αφορά την παραστατική μορφή του μπαλέτου, κρίσιμος υπήρξε ο ρόλος της σημαντικότερης ίσως τεχνολογικής εφεύρεσης της εποχής, δηλαδή του φωταερίου (gas lighting), το οποίο παρουσιάστηκε στο Λονδίνο το 1817 (παρότι δεν έφτασε στη Paris Opéra ως το 1822). Επέτρεπε μια πιο ευαίσθητη και ποικίλα σειρά από effects συγκρινόμενα με τις λάμπες λαδιού τις οποίες αντικατέστησε. Η ψευδαίσθηση του φεγγαρόφωτος η οποία έγινε τόσο σημαντική για το Ρομαντικό μπαλέτο θα ήταν κατά πολύ λιγότερο πειστική χωρίς το φωταέριο¹⁰³.

Τεχνική του Κλασικού Μπαλέτου

Η τεχνική του κλασικού μπαλέτου βασίζεται σε τρεις αρχές¹⁰⁴:

1. την καθετότητα (verticality)
2. τις 5 θέσεις των ποδιών
3. το άνοιγμα του σώματος (ειδικά των ποδιών)

¹⁰³ Au, S., op. cit., σσ. 48 - 49.

¹⁰⁴ Όπως αναφέρεται στο Banes, S., op. cit., σ. 267.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Το στοιχείο του κάθετου (verticality) αναφέρεται τόσο στο σώμα του χορευτή όσο και στο σχηματισμό της κίνησης στο χώρο ως προς το οριζόντιο μετωπικό επίπεδο του τόξου του προσκηνίου. Αυτό το στοιχείο έχει μια ηθική και θρησκευτική διάσταση της οποίας οι απαρχές είναι κοινωνικοπολιτικές. Συσχετισμένη με τις ελίτ-κυρίαρχες τάξεις της Ευρώπης από την Αναγέννηση έως τις μέρες μας, βασίζεται σε πολιτικές ιεραρχίες και ηθικές παραδόσεις οι οποίες εξομοιώνουν την εξωτερική ομορφιά ή την αρμονική σωματική διάπλαση με την ευγένεια, τη χάρη, την πνευματικότητα, την καλοσύνη¹⁰⁵.

Κάποιος κοιτάζει προς τα πάνω για να βρει το Θεό και τους αγγέλους που πιστεύεται ότι κατοικούν εκεί, ενώ το κάθετο σώμα ανέρχεται προς τον ουράνιο Παράδεισο. Η χρήση των πουέντ, συμβάλλει στην εξύψωση του (γυναικείου) χορεύοντος σώματος προς τον ουρανό, αν και χρησιμοποιήθηκαν όχι μόνο για την ενσάρκωση αιθέριων, άυλων σωμάτων (αγγέλων και άλλων ιερών πνευμάτων), αλλά και μη ιερών πνευμάτων, π.χ. η βαμπιροειδής Willis στο *Giselle*¹⁰⁶. Πέραν τούτου, από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, με τη δημοτικότητα της θεωρίας περί της εξέλιξης των ειδών, η κάθετη στάση του ανθρώπου, τον διαχωρίζει από τα προηγούμενα στάδια εξέλιξης του ανθρώπινου είδους και τα ζώα. Η θεωρία της εξέλιξης έδωσε σημαντική ώθηση και στην ίδια τη μελέτη του χορευτικού φαινομένου, καθώς ο Herbert Spencer, δαρβινιστής φιλόσοφος, στα μέσα και προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα έγραψε για την εξέλιξη και τον επαγγελματικό χαρακτήρα του χορού¹⁰⁷.

¹⁰⁵ Ibid., σσ. 267 - 271.

¹⁰⁶ Ibid., loc. cit.

¹⁰⁷ Δες Μπαρμπούση, Β., op. cit., σ. 46.

Υπάρχουν πέντε θέσεις κατά τις οποίες οι πατούσες μπορούν να τοποθετηθούν στο πάτωμα. Η *pied à terre*, στην οποία όλο το πέλμα της πατούσας ακουμπά στο πάτωμα, η *pied à quart* στην οποία η φτέρνα είναι ελαφρώς υψωμένη από το πάτωμα, η *pied à demi* στην οποία ο χορευτής στέκεται στηρίζοντας το βάρος στο άκρο της πατούσας με τη φτέρνα σηκωμένη από το πάτωμα, η *pied à trois quarts* στην οποία ο χορευτής στέκεται στηρίζοντας το βάρος του ψηλά στο άκρο της πατούσας και στις μύτες των ποδιών με τη φτέρνα σηκωμένη από το πάτωμα και η *sur la pointe* στην οποία ο χορευτής στέκεται στις μύτες των ποδιών του¹⁰⁸.

Η κωδικοποίηση των πέντε κανονιστικών θέσεων των ποδιών, πάνω στις οποίες βασίζονται όλα τα βήματα του μπαλέτου, αποδίδεται στον πρώτο καλλιτεχνικό διευθυντή της Όπερας του Παρισιού, Pierre Beauchamp¹⁰⁹. Οι πέντε θέσεις των ποδιών κάνουν δυνατή την κίνηση του σώματος προς όλες τις κατευθύνσεις. Αυτή η αυστηρή τεχνική καθιερώθηκε όταν το μπαλέτο μεταφέρθηκε από τις αίθουσες του παλατιού στη θεατρική σκηνή, όπου ο καλλιτέχνης μπορεί να ειδωθεί μόνο από μια πλευρά του χώρου. Με τις πέντε θέσεις μπορούσε να βρίσκεται γρήγορα απέναντι στο κοινό¹¹⁰.

Το χορεύον σώμα στο μπαλέτο είναι οπωσδήποτε «ανοιχτό» και συμμετρικό. Παρότι η ανοιχτή στάση του μπορεί να είναι αφύσικη σε σχέση με τις κινήσεις της καθημερινής ζωής, το κλασικό χορεύον σώμα κάνει το άνοιγμα να μοιάζει εύκολο, χαριτωμένο και φυσικό. Τα ανοίγματα του σώματος (ειδικά των ποδιών), επιτρέπουν στο χορευτή απόλυτη ελευθερία κίνησης προς τα πλάγια / μπροστά / πίσω / διαγώνια χωρίς να χάνεται η οπτική επαφή με το κοινό. Έτσι, πολλές κινήσεις που θα ήταν διαφορετικά

¹⁰⁸ Δες Grant, G., *op. cit.*, σ. 91.

¹⁰⁹ Au, S., *op. cit.*, σ. 26.

¹¹⁰ Εγκυκλοπαίδεια «Εποπτική» (1987), Αθήνα, Άτλας: λήμμα «Χορός» (τόμος 14^{ος}, σσ. 228 - 239), σ. 236.

αδύνατες, διευκολύνονται και ο χορευτής με αυτόν τον περιορισμό απελευθερώνεται από τους συνηθισμένους περιορισμούς της ανθρώπινης φύσης, γεγονός το οποίο διαδηλώνει την ταυτόχρονη παραγωγική και καταπιεστική διάσταση της εξουσίας¹¹¹.

Κατεύθυνση της Εξουσίας

Οι χορευτές του κλασικού μπαλέτου διακρίνονται στους κορυφαίους και τους υπόλοιπους. Των πρώτων οι κινήσεις είναι πάρα πολλές κι εκφραστικότερες. Των δευτέρων ξεχωρίζουν για την αρμονική ομοιομορφία, που δημιουργεί καλλιτεχνικό περιθώριο, κι εξαίρει τις χορευτικές εικόνες των κορυφαίων. Και οι δύο κατηγορίες χορευτών, όμως, πρέπει να είναι σε θέση να ακολουθούν τις οδηγίες ενός χορογράφου με ένα σχετικά ανώνυμο τρόπο, κάτι το οποίο μαρτυρά την ύπαρξη μιας κατακόρυφα ιεραρχικής κατεύθυνσης της εξουσίας¹¹². Οι χορογράφοι και οι καλλιτεχνικοί διευθυντές - οι οποίοι συχνά απαιτούν τη θεοποίησή τους από τους χορευτές τους - επιβάλλουν τις ιδέες τους στους χορευτές. Έτσι, πραγματοποιείται η απο-ανθρωποποίηση των χορευτών, οι οποίοι καθίστανται τα εξαιρετικά ακριβή κινούμενα τμήματα της μηχανής παραγωγής σχηματισμών (schematic machine) του χορογράφου. Χαρακτηριστικό είναι ότι πολλοί χορογράφοι και καλλιτεχνικοί διευθυντές συμπεριφέρονται στους χορευτές σαν παιδιά, τους φωνάζουν «κορίτσια» ή «αγόρια» αντί για «γυναίκες» ή «άντρες».

¹¹¹ Banes, S., op. cit., σσ. 267 και 271.

¹¹² Δες Μπρουκ, Π., (1998), *Η Ανοιχτή Πόρτα: Σκέψεις Πάνω στην Τέχνη και την Πρακτική του Θεάτρου*, Αθήνα, Κοάν, σσ. 128 - 129. Ευχαριστώ για την παραχώρηση του αντιτύπου τον Αντώνη Γαλέο.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Για παράδειγμα, ο Gardel διοικούσε την Όπερα του Παρισιού κατ' ουσίαν μόνος του έως το 1820, διατηρώντας απόλυτη πειθαρχία πάνω στους χορευτές και κρατώντας τους σ' ένα είδος καλλιτεχνικής απομόνωσης, καθώς είχε πειστεί ότι το Παρίσι ήταν το κέντρο του κόσμου του μπαλέτου¹¹³. Επίσης, ο Balanchine απαιτούσε την πλήρη αφοσίωση, τα ξεσπάσματα σε κλάματα ήταν συνήθη κατά τη διάρκεια των πρόβων, ενώ συχνά ζήλευε τις χορεύτριες όταν είχαν ραντεβού¹¹⁴.

Το γεγονός ότι οι περισσότεροι αναγνωρισμένοι χορογράφοι ή καλλιτεχνικοί διευθυντές είναι άντρες, ενώ τα περισσότερα αναγνωρισμένα χορεύοντα σώματα θηλυκά, μοιάζει να κατευθύνει την εξουσία από τους δυνάστες άντρες στις καταπιεζόμενες γυναίκες. Αυτή η θέση, όμως, είναι λανθασμένη, καθώς είναι οι άντρες χορευτές οι οποίοι απολαμβάνουν του χαμηλότερου κύρους στον κόσμο του χορού¹¹⁵. Η πραγματικότητα είναι ότι άντρες και γυναίκες οργανώνουν και διαχειρίζονται με διαφορετικούς τρόπους τα σώματά τους. Έτσι, διαφορετικές εξουσίες ασκούνται πάνω στα σώματα τα οποία προβάλλουν διαφορετικές αντιστάσεις ανάλογα με την έμφυλη κατηγοριοποίησή τους.

Θηλυκοποίηση του Κλασικού Μπαλέτου

Η Γαλλική και η Βιομηχανική Επανάσταση (στο 18^ο και το 19^ο αιώνα) προξένησαν σοβαρά πλήγματα στο κύρος του χορού εν γένει ξαποστελώνοντάς τον από την επιτομή των βασιλικών αντρικών παραστάσεων στο ναδίρ της «κατώτερης»

¹¹³ Au, S., op. cit., σ. 42 και Hanna, J. - L., op. cit., σ. 125.

¹¹⁴ Ibid., σσ. 128 - 129.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

γυναικείας παράστασης. Οι σχετιζόμενες με το σώμα δραστηριότητες συσχετίστηκαν, ανάμεσα στην κοινωνικοπολιτική ελίτ, με τη χαλάρωση των ηθών και θεωρήθηκαν προσκόμματα στην οικονομική παραγωγικότητα¹¹⁶.

Μια αποστροφή για τους άντρες χορευτές ξεκινά τη δεκαετία του 1830—όταν η Marie Taglioni υψώθηκε στα ακροδάχτυλα των ποδιών της, καθιστώντας αυτό το στοιχείο απαραίτητο για τις γυναίκες¹¹⁷. Παρότι η συγκεκριμένη εποχή δεν στερείτο επιδέξιων ανδρών χορευτών, με τον ξεπεσμό του κύρους και της ηθικής υπόληψης, λιγότεροι άνδρες δοκίμαζαν την τύχη τους στο επάγγελμα, αφήνοντας τόπο για την αθρόα προσέλευση ετεροφυλόφιλων γυναικών (οι λεσβίες στο χορό παρέμειναν εν πολλοίς αόρατες) και λίγων ανδρών οι οποίοι όλο και περισσότερο εκλαμβάνονταν ως ομοφυλόφιλοι, γεγονός το οποίο προσέτρεχε στην υποβάθμιση του κύρους τους. Έτσι, στο τέλος του αιώνα οι άντρες χορευτές είχαν ουσιαστικά περιοριστεί σε διακοσμητικό σκηνικό ρόλο και παρενδυμένες γυναίκες ερμήνευαν τους κυρίους ανδρικούς ρόλους (φαινόμενο της *danseuse en travesti*)¹¹⁸.

¹¹⁵ Εξαιρέση αποτελεί η περίπτωση της Δανίας και της Ρωσίας, χώρες στις οποίες οι άνδρες χορευτές δεν βιώνουν το ναδίρ του κύρους που βίωσαν οι λοιπών εθνοκοιτών ομότεχνοί τους. Δες *ibid.*, σ. 126.

¹¹⁶ Δες *ibid.*, σσ. 119 - 123.

¹¹⁷ Όπως σημειώνει η Gail Grant, η έκφραση «*sur les pointes*», αναφέρεται στην ανύψωση του κορμού με τις μύτες των ποδιών. Η τεχνική εισήχθη στα τέλη της δεκαετίας του 1820 ή τις αρχές της δεκαετίας του 1830 την εποχή της Marie Taglioni, η οποία υπήρξε η πρώτη μπαλαρίνα που χόρευε στις μύτες των ποδιών της. Δες Grant, G., *op. cit.*, σ. 89. Οι πουνέντ είναι φτιαγμένες από σατέν και χρησιμοποιούνται κατά κύριο λόγο (αλλά όχι αποκλειστικά) όταν οι χορεύτριες χορεύουν *sur les pointes*. Οι πουνέντ της πρώτης σημαντικής μπαλαρίνας που σηκώθηκε να χορέψει στις μύτες των ποδιών της, της Marie Taglioni, δεν ήταν ενισχυμένες στις μύτες αλλά παραγεμισμένες με ακατέργαστο βαμβάκι. Αργότερα (γύρω στο 1862), οι μύτες των σανδαλιών για το μπαλέτο ενισχύθηκαν με ελαστικό υλικό και μπαλώματα για να δώσουν πρόσθετη υποστήριξη στο χορεύον σώμα. Σήμερα, οι μύτες των πουνέντ είναι ενισχυμένες με ένα τμήμα το οποίο αποτελείται από αρκετά στρώματα σκληρού ελαστικού υλικού έτσι ώστε να εξασφαλιστεί μια καλύτερη σταθερότητα του παπουτσιού στο πάτωμα και συνεπώς να προληφθούν τυχόν ολισθήματα. Δες *ibid.*, σ. 32.

¹¹⁸ Για την απώλεια κύρους των ανδρών χορευτών δες Hanna, J. - L., *op. cit.*, σσ. 125 - 126 και Au, S., *op. cit.*, σ. 54.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Έτσι, το χορεύον σώμα στο κλασικό μπαλέτο γίνεται πάνω απ' όλα θηλυκό. Η μπαλαρίνα αποθεώνεται και εξυμνείται ως η πεμπτουσία της τέχνης του χορού την ίδια στιγμή που το status του άρρενα χορευτή βιώνει το ναδίρ¹¹⁹. Αυτή την εποχή θεσμοποιούνται τα κύρια και πάνω απ' όλα θηλυκά χαρακτηριστικά του μπαλέτου, όπως η τεχνική pointe, η φουσκωτή φούστα η οποία λεγόταν tutu¹²⁰, η επιθυμία δημιουργίας μιας ψευδαίσθησης έλλειψης βαρύτητας και έλλειψης προσπάθειας, η συσχέτιση της χορεύτριας με αιθέρια πλάσματα βγαλμένα από τη φαντασία, όπως οι συλφίδες (αερικά) και οι νεράιδες¹²¹.

¹¹⁹ Ibid., σ. 45.

¹²⁰ Η tutu είναι η κοντή φούστα κλασικού μπαλέτου η οποία είναι φτιαγμένη από πολλές στιβάδες τούλινου υφάσματος. Η ρομαντική tutu (romantic tutu) είναι η μακριά φούστα η οποία φτάνει κάτω από τη γάμπα. Δες Grant, G., op. cit., σ. 122.

¹²¹ Au, S., loc. cit.

Η αίσθηση της τάξης στο κλασικό μπαλέτο γίνεται σαφής με την αποκρυστάλλωση του *pas de deux* (= χορός για δύο), το οποίο σχεδόν πάντα έχει μια πολύ καλά καθορισμένη δομή στα έργα μπαλέτου του Ρετίρα: το εναρκτήριο *adagio* (αργό, χαλαρό κομμάτι) για την μπαλαρίνα και τον παρτενέρ της ακολουθείται από *solo* χορευτικές παραλλαγές για καθέναν εκ του ζεύγους. Οι δύο χορευτές ξανασμίγουν στην καταληκτική *coda*¹²² η οποία συνήθως αποτελεί μια εκρηκτικά θεαματική κορύφωση. Κατά κανόνα, η μπαλαρίνα αποτελεί το σημείο εστίασης του *pas de deux*, ενώ η λειτουργία του άρρενος χορευτή συνίσταται κυρίως στο να τη στηρίζει και να επιδεικνύει την ομορφιά της. Τα αντίστοιχα χαρακτηριστικά της μπαλαρίνας που αποδίδονται στον άντρα χορευτή είναι αυτά ενός μη απειλητικού, μη πειστικού παρτενέρ που τη σέβεται και της επιτρέπει να επιβεβαιώσει τον εαυτό της χωρίς να χάσει τη θηλυκότητά της. Το *pas de deux* στο κλασικό μπαλέτο διακηρύσσει τη ρομαντική έλξη ανάμεσα σε έναν άντρα και μία γυναίκα¹²³.

«Καταπίεση» και Επιταγή για Δεξιοτεχνία

Η θεματολογία του κλασικού μπαλέτου, την οποία είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, δεν είναι άμοιρη έμφυλων σχέσεων εξουσίας οι οποίες επιδρούν πάνω στα χορεύοντα σώματα. Οι γυναίκες χορεύτριες όφειλαν να ενσαρκώσουν αιθέρια πλάσματα

¹²² Η λέξη *coda* χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει είτε το φινάλε σε ένα κλασικό μπαλέτο στο οποίο όλοι οι πρωταγωνιστές εμφανίζονται ξεχωριστά ή με τους / τις παρτενέρ τους, είτε για να υποδηλώσει τον καταληκτικό χορό σε ένα κλασικό *pas de deux*, *pas de trois* ή *pas de quatre*. Δες Grant, G., *op. cit.*, σ. 32.

¹²³ Για το *pas de deux* δες Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 62 και Hanna, J. - L., *op. cit.*, σ. 140. Σχετικά με τη ρομαντική έλξη και την αναπαραγωγή στερεοτυπικά αποδιδόμενων χαρακτηριστικών στα δύο φύλα, ο Théophile Gautier (1837) - αναφερόμενος σε μια διάσημη μπαλαρίνα της εποχής - διατυπώνει την άποψη ότι ο χορός δεν αποτελεί τίποτα περισσότερο από την τέχνη της απεικόνισης όμορφων σχηματισμών,

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

βγαλμένα από τη φαντασία, όπως οι συλφίδες και οι νεράιδες και να δημιουργούν την ψευδαίσθηση έλλειψης βαρύτητας (αυτήν την ανάγκη υπηρέτησε και η εφεύρεση των πουέντ). Τα γυναικεία σώματα για να θεωρηθούν όμορφα πρέπει να είναι υπερβολικά αδύνατα και επιδέξια, γεγονός το οποίο τα εξωθεί σε εξαντλητικές στερήσεις και υπερβολική εξάσκηση¹²⁴.

Το «ιδανικό» θηλυκό σώμα εμποδίζει την εφηβεία, προκαλεί ορμονικές ανισορροπίες, συντελεί στην πρόκληση υποθερμίας και υπότασης και πολύ συχνά οδηγεί σε ψυχοσωματικές διαταραχές ασιτίας, εμετών και χρήσης καθαρτικών τα οποία συσχετίζονται με τραυματισμούς. Ο πόνος ο οποίος βιώνεται πρέπει να αποκρύπτεται, καθώς επιβάλλεται η δημιουργία της ψευδαίσθησης της έλλειψης προσπάθειας μέσω της επιταγής για συνεχές χαμόγελο των χορευτριών ακόμη και όταν οι πατούσες τους τρέχουν αίματα¹²⁵.

απλώς εκφράζει τα πάθη, την αγάπη, την επιθυμία με όλο της το σκέρτσο, το αρσενικό που επιτίθεται και το θηλυκό που αδύναμα αμύνεται. Δες *ibid.*, *op. cit.*, σ. 151.

¹²⁴ *Ibid.*, σ. 128.

¹²⁵ *Ibid.*, *loc. cit.*

Επίσης, το δεύτερο ήμισυ του 19^{ου} αιώνα οι σημαντικές οικονομικές και κοινωνικές μεταβολές που συμβαίνουν στην Ευρώπη επηρεάζοντας το πλαίσιο και τη συνθήκη ζωής των κατοίκων της, φέρνουν ανατροπές και στην πολιτιστική τάξη πραγμάτων. Το κράτος ή δημόσιοι οργανισμοί αρχίζουν να «προστατεύουν» με χρηματοδοτήσεις, παραγγελίες και βραβεία την τέχνη (η οποία δεν θεωρείται αναγκαία) και τους καλλιτέχνες (η υπόληψη των οποίων έχει υποστεί απώλειες). Η αστική-βιομηχανική τάξη, προσαρμόζει το ήθος της στις επιταγές των παραγωγικών δυνάμεων, για αποτελεσματικότητα και αποδοτικότητα. Συνέπεια αυτού, η εξάπλωση μιας αντιρομαντικής γραμμής και μιας επιστροφής στον κλασικισμό υπό τη φροντίδα της μορφικής τελειότητας που θα αγγίξει όλους τους τομείς της τέχνης¹²⁶.

¹²⁶ Για αυτά τα στοιχεία δεξ Berstein, S. & Milza, P., *op. cit.*, *passim* στις σσ. 207 - 245.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Ως επακόλουθο, από το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα, η εστίαση του μπαλέτου μετατοπίζεται στην τεχνική δεξιοτεχνία και το οπτικό θέαμα¹²⁷. Κάποιοι προσπάθησαν να εμπλουτίσουν το λεξιλόγιο του μπαλέτου με κινήσεις από άλλες πηγές: κοινωνικούς χορούς, ακροβατικά, ασκήσεις γυμναστικής και εθνικούς χορούς. Άλλοι άρχισαν να ανανεώνουν το ίδιο το αντικείμενο του χορού, εισάγοντας θέματα βασιμμένα στη σύγχρονη ζωή. Κάποιοι άλλοι ακόμη, ανέπτυξαν ένα είδος χορογραφίας λιγότερο εξαρτώμενο από την αφήγηση και πιο στενά συνδεδεμένο με τον καθαρό χορό¹²⁸. Σημαντικός υπήρξε και ο διάλογος του χορού γενικά (και όχι μόνο του μπαλέτου) με τις προοδευτικές κινήσεις των εικαστικών τεχνών: το σουρρεαλισμό, το κυβισμό, το φουτουρισμό¹²⁹, το ντανταϊσμό ή το μπάουχαους¹³⁰.

¹²⁷ Ιδεοτυπικό δείγμα τα μπαλέτα του Luigi Manzotti (1835 - 1905). Το *Excelsior* (1881), η πιο επιτυχημένη του παράσταση, εξυμνούσε τα μεγάλα τεχνολογικά επιτεύγματα της ανθρωπότητας, συμπεριλαμβανομένης της ανακάλυψης του ηλεκτρισμού, της εφεύρεσης του τηλέγραφου και της εμφάνισης του πρώτου ατμόπλοιου. Δες Au, S., *op. cit.*, σ. 58.

¹²⁸ *Ibid.*, σ. 103 και Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 96 - 97.

¹²⁹ Ειδικά για τον ιταλικό φουτουρισμό και την επιταγή του για δεξιοτεχνία, η Πέπη Ρηγοπούλου σημειώνει ότι «η ανταλλαγή ρόλων ανάμεσα στον άνθρωπο και το αντικείμενο -με τάση υποχώρησης του πρώτου χάριν του δεύτερου- κάτι που αποτελεί προγραμματικό στόχο του Depero, που θέλει έναν κόσμο καλλιτεχνικών αυτομάτων υπάκουων σε μια μοναδική και παντοδύναμη θέληση, προαναγγέλλει και πάλι το σημερινό κόσμο των cyborgs». Δες Ρηγοπούλου, Π., *op. cit.*, σ. 282. Όπως παραθέτει η Μπαρμπούση το Filippo Marinetti (*Futurist Dance*, 1917), πρέπει να πηγαίνει κανείς πέρα από τις ανθρώπινες «μυϊκές δυνατότητες». Επίσης, ο φουτουρισμός πρεσβεύει την αντικατάσταση του performer από την υπερμαριονέτα. Τέλος, ο φουτουρισμός έδωσε έμφαση στην κίνηση, προωθώντας μια νέα αντίληψη για το χώρο. Αυτή η νέα αντίληψη, παρείχε στους καλλιτέχνες την ελευθερία να δίνουν παραστάσεις στο δρόμο, σε λούνα παρκ, σε σκάλες και αλλού. Οι ηθοποιοί έτρεχαν πάνω κάτω αιωρούμενοι και κάνοντας ακροβατικά. Ο Meyerhold, κατάργησε την κουρτίνα που χώριζε τη σκηνή από τους θεατές και άφησε τα φώτα της πλατείας, στο χώρο των θεατών, αναμμένα. Με αυτό τον τρόπο ήθελε να κάνει τους θεατές να αισθάνονται ότι συμμετέχουν στο θέατρο και ότι το θέατρο δεν ανήκει πια στον κόσμο της ψευδαίσθησης. Τα κοστούμια των ηθοποιών ήταν φόρμες εργασίας και οι χορευτές εμφανίζονταν με τα ρούχα που φορούσαν όταν ασκούνταν. Δες Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, *passim* στις σσ. 100 - 106.

¹³⁰ Το μανιφέστο του Μπάουχαους, μιλούσε για την ενοποίηση των τεχνών μέσα σε ένα ευρύ σοσιαλιστικό πλαίσιο. Ο Oscar Schlemmer, δάσκαλος σκηνικού σχεδιασμού στο Μπάουχαους, ενδιαφέρθηκε για τον άνθρωπο στο χώρο. Οι χορευτές του ήταν δημιουργήματα της φαντασίας του, ασεξουαλικές φιγούρες ανθρώπων, που κινούνταν σαν μηχανικές κούκλες στο χώρο. Το Μπάουχαους ασχολήθηκε με τον άνθρωπο και τη μηχανή, την τέχνη και την τεχνολογία, όπως συνέβαινε και με τους Ρώσους κονστρουκτιβιστές ή με τους φουτουριστές στην Ιταλία. Τα κοστούμια και τα σκηνικά σχεδιάζονταν έτσι ώστε να παρουσιάσουν την ανθρώπινη φιγούρα σαν μηχανικό αντικείμενο. Ο Schlemmer προσπαθούσε στις παραστάσεις του να δώσει μια μηχανική εντύπωση στην κίνηση των χορευτών. *Ibid.*, *passim* στις σσ. 110 - 114

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η έμφαση στα σκηνικά υποβαθμίζει το ανθρώπινο στοιχείο των μπαλέτων. Οι χορευτές ενδύονταν κοστούμια που παραμόρφωναν τις σιλουέτες τους· μάσκες έκρυβαν τις εκφράσεις του προσώπου τους· και κάποιες φορές τους ζητούνταν να μιμηθούν μηχανές, οι οποίες θαυμάζονταν για την ταχύτητα, την ακρίβεια και την ενέργειά τους. Η δυνατότητα σύγκρισης του ανθρώπινου σώματος με τη μηχανή, αποτελεί μια συμπλεγματική σχέση η οποία συνεχίζει να υφίσταται ακόμη και σήμερα, υπαγορεύοντας ακόμη εντυπωσιακότερους σωματικούς άθλους πάνω στη σκηνή.

Καθώς γίνονταν γνωστά όλο και περισσότερα πράγματα όσον αφορά το σώμα και την αθλητιατρική, το μπαλέτο βίωσε μια αύξουσα ανάπτυξη της τεχνικής: οι *fouettis* (μια σειρά γρήγορων στροφών στο ένα πόδι, καθώς η πατούσα αναβαίνει *en pointe*, ενώ το άλλο πόδι κάνει κύκλους στο ύψος των γοφών) έγιναν γρηγορότερες και περισσότερες, η ανύψωση και η προέκταση υψηλότερες, η ταχύτητα μεγαλύτερη, τα σώματα πιο επιδέξια και γραμμωμένα και οι κινήσεις πιο ακριβείς¹³¹.

¹³¹ Δες Hanna, J. - L., op. cit., σ. 152.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Σύμφωνα με τον André Levinson, γαλλορωσικής καταγωγής κριτικό μπαλέτου, η διαφορά του χορευτή από έναν αθλητή ή μια μηχανική κούκλα, εντοπίζεται στο ότι η τεχνική του χορευτή είναι σωματική προσπάθεια συνεχώς αντλούμενη από την ομορφιά. Επίσης, ο χορευτής αποτελεί μια μηχανή παρασκευής ομορφιάς. Η μπαλετική ομορφιά εξισώνεται με μια τέλεια γραμμή, την οποία οι χορευτές ενσαρκώνουν¹³². Όπως παραθέτει το Siegel η Hanna, κάποια μπαλέτα ασχολούνται ολοφάνερα με το να επιδείξουν το πόσο όμορφο είναι το σώμα του χορευτή. Είναι φτιαγμένα για να επιδείξουν λεπτομερώς σχηματισμένα τμήματα και επιφάνειες, υφή της επιδερμίδας και βάρος, όπως μια γκαλερί για τα αγάλματα -μόνο που, καθώς το κοινό δεν μπορεί να περιτριγυρίζει εδώ κι εκεί για να τα δει από διάφορες γωνίες και θέσεις, οι χορευτές αλλάζουν που και που στάσεις¹³³.

Βέβαια, έχουμε μάθει από πρόσφατη αναφορά στην κοινωνική ιστορία ότι οι γιατροί ήταν παντού τρομοκρατημένοι από το μακάβριο απολογισμό της βιομηχανικής επανάστασης. Τα ποσοστά των εργατικών και σιδηροδρομικών ατυχημάτων το δέκατο ένατο αιώνα έκαναν τους χειρουργικούς θαλάμους να μοιάζουν με στρατιωτικά νοσοκομεία. Η τεχνική αρτιότητα και δεξιοτεχνία του σώματος, το σώμα-μηχανή στο μπαλέτο, αποτελούσε την αντίθετη όψη από την πραγματικότητα των κακοπαθημένων σωμάτων, των τσακισμένων άκρων και των σωματικών κατακρεουργήσεων - αποτελεσμάτων της βιομηχανικής ανάπτυξης¹³⁴.

¹³² Όπως αναφέρεται στο Banes, S., op. cit., σσ. 267 - 268.

¹³³ Hanna, J. - L., op. cit., σ. 194.

¹³⁴ Δες Buck-Morss, S., op. cit., σ. 189.

Παραβατικά Σώματα στο Μπαλέτο

Η Sally Banes χρησιμοποιεί τον όρο «σωματικός κανόνας» για να δηλώσει μια σειρά από πρότυπα για εγκεκριμένες απεικονίσεις του σώματος, όπως και για εγκεκριμένες συμπεριφορές, θέσεις σώματος, σωματότυπους, πόζες και χειρονομίες. Στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό, όμως, πάντα επιφυλασσόταν μια θέση συνύπαρξης των κλασικών αξιών με αντικλασικά ή γκροτέσκα, στοιχεία εντός του ίδιας μορφής τέχνης. Στο μπαλέτο, η ηθελημένη διάρρηξη του σωματικού κανόνα έχει πρώτα και κύρια χρησιμεύσει για να επιδείξει κοινωνική ή ηθική μοχθηρότητα. Έχει, επίσης, υπηρετήσει στην έκφραση αρνητικών συναισθημάτων όπως θυμού ή ζήλιας, ή στη σήμανση καταστάσεων χάους ή αναταραχής. Μιλώντας δραματουργικά, το κακό ενσαρκώνεται υπό τη μορφή σωματικού τερατουργήματος, το οποίο αποτελεί μια απειλή στο βασίλειο της αρετής. Με το θρίαμβο του κλασικού σώματος, όχι μόνο αποκαθίσταται η κυριαρχία της αρετής, αλλά και ενδυναμώνεται η κανονικοποιητική ιδιότητα του κλασικού σώματος¹³⁵

Τέλος, έχει σηματοδοτήσει το εξωτικό ή το γραφικό, υπό τη μορφή του χορού χαρακτήρων (ή των μπαλετοποιημένων λαϊκών χορών) των κατώτερων τάξεων. Στο χορό χαρακτήρων, σωματότυποι γεμάτοι γωνίες και κλειστές στάσεις του σώματος μπορεί να μην αναπαριστούν το κακό, αλλά ωστόσο υπαινίσσονταν τη διαφορετικότητα: είτε μυστήρια της ανατολής, είτε αγροτική χοντροκοπιά. Ακόμη και όταν η βουκολική ζωή εξιδανικευόταν ως εύρωστη, όπως στα μπαλέτα του Ρομαντισμού, ο γήινος χαρακτήρας της εκφραζόταν με όρους γκροτέσκο, παραβιάζοντας την ευπρέπεια, την κομψότητα και τη χάρη της κλασικής μπαλετικής γραμμής των ευγενών. Μέχρι το τέλος

του 19^{ου} αιώνα, αυτοί οι διάφοροι τύποι της γκροτέσκο ενσωμάτωσης αντλούσαν το νόημά τους από το συγκείμενο και την αντιπαράθεση με την κλασική νόρμα η οποία ρύθμιζε τους ορισμούς της ανθρώπινης ομορφιάς¹³⁶.

«Απελευθέρωση» και Επιταγή για Εκφραστικότητα

Με την αυστηρή ακαδημαϊκή τεχνική του κλασικού μπαλέτου και το αίτημα για δεξιοτεχνία, όμως, συνυπάρχει αντιστικτικά μια άλλη άποψη για το κλασικό μπαλέτο, η οποία αρθρώνει ένα πρόταγμα εκφραστικότητας και απελευθέρωσης του σώματος από τους κλασικούς κανόνες. Χαρακτηριστικά, από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, τα Ρωσικά Μπαλέτα (Ballets Russes) θα αρχίσουν να απομακρύνονται από το φορμαλισμό (τυπολατρία) του κλασικού μπαλέτου¹³⁷.

Βέβαια, αυτές οι περιπτώσεις μπορεί να θεωρηθούν είτε ότι αποτελώντας τις εξαιρέσεις στους κλασικούς κανόνες απλώς επανεγγράφουν το πρόταγμα της δεξιοτεχνίας είτε ότι αποτελούν τις ασφαλιστικές δικλείδες που επιτρέποντας εντός του περιφραγμένου τους πεδίου την έκφραση, περιφρουρούν το αίτημα της δεξιοτεχνίας στην υπόλοιπη καλλιτεχνική παραγωγή του κλασικού μπαλέτου. Θα μπορούσαμε, επίσης, να τις εξηγήσουμε με μια αναφορά στο παράδοξο του όρου «κλασικό μπαλέτο» να εντάσσει υπό τη σκέπη του χορευτικές εκφάνσεις που επιμένουν αφενός στην ακαδημαϊκή τεχνική (δεξιοτεχνία) και αφετέρου στη ρομαντική θεματολογία η οποία σε επίπεδο τεχνικής προτάσσει ένα αίτημα για εκφραστικότητα και καταστρατήγηση των κανόνων.

¹³⁵ Banes, S., op. cit., σσ. 271 και 286.

¹³⁶ Ibid., loc. cit.

¹³⁷ Au, S., op. cit., σ. 72.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Ο Michel Fokine - η περίοδος της απόλυτης κυριαρχίας του στα Ρωσικά Μπαλέτα έχει θεωρηθεί η χρυσή εποχή του μπαλέτου (*Les Sylphides, Schéhérazade, The Sleeping Beauty, Le Spectre de la Rose* ή το *The Firebird*) - επιτέθηκε στην τυφλή υπακοή του μπαλέτου στην ακαδημαϊκή παράδοση, καθώς τη θεωρούσε πολλές φορές περιοριστική. Εναντιώθηκε στην εξάρτηση από μια υπερβολικά στυλιζαρισμένη και τεχνητή φόρμα μίμησης η οποία δεν είχε κανένα νόημα για το μεγαλύτερο τμήμα του κοινού, αλλά και στο κοστούμι της μπαλαρίνας το οποίο αποτελείτο από την τουτού και τις πουέντ. Δεν απέρριπτε, όμως, την ακαδημαϊκή τεχνική την οποία θεωρούσε ως μορφή εκπαίδευσης ικανή να εφοδιάσει το χορευτή με την απαραίτητη δύναμη και προσαρμοστικότητα¹³⁸.

¹³⁸ Ibid., σσ. 72 και 82. Αξίζει να σημειωθεί ότι σε αυτήν την πορεία «απελευθέρωσης» από τους κλασικούς κανόνες, ο Fokine βάσισε τη χορογραφία του για το έργο «Eunice» (1907), ανάμεσα στα άλλα, και πάνω στη μελέτη της κίνησης των παραστάσεων που απεικονίζουν τα σχέδια των αρχαίων ελληνικών αγγείων. Δες *ibid.*, σ. 73. Την επιστροφή στην αρχαιοελληνική κίνηση ως απελευθέρωση έφτασε στο απόγειό της, όπως θα δούμε, η Isadora Duncan και θα συντρέξει νομιμοποιητικής λειτουργίας στην εισαγωγή του παραστατικού χορού στην Ελλάδα (Κούλα Πράτσικα) φτιάχνοντας μια ελληνική «εθνική» παράδοση η οποία συνεχίζει να επηρεάζει σε επίπεδο χορευτικού λεξιλογίου / εικαστικής αντίληψης σύγχρονους Έλληνες χορογράφους (π.χ. Δημήτρης Παπαϊωάννου).

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Οι χορογραφίες του Michel Fokine, όπως και του Alexander Gorsky, αποτελούν υπολογισμένες καταστρατηγήσεις του κλασικού σωματικού κανόνα, ενώ οι ακραία άγαρμες σωματικές μορφές και οι διαστρεβλωμένες κινήσεις του Vaslav Nijinsky καταστρατηγούν το ρομαντισμό του κλασικού μπαλέτου και την επιταγή του για ένα ιδεώδες ομορφιάς¹³⁹. Ως «αντίπαλο δέος» στην έμφαση στη δεξιοτεχνία και το θέαμα, ο χορός της Anna Pavlova αποτέλεσε το αντίπαλο δέος. Εξήρε την εκφραστικότητα, τον προσωπικό μαγνητισμό και την τεχνική μαεστρία της. Κατείχε μια μυθική δύναμη να υπερβαίνει τις συνηθισμένες χορογραφίες και τα μπανάλ θέματα που χαρακτήριζαν κατά πολύ το ρεπερτόριό της. Όπου κι αν έδινε παραστάσεις, ο χορός της καθήλωνε την προσοχή του κοινού της¹⁴⁰.

Ομοφυλοφιλοποιημένη ανάκαμψη του αρσενικού χορεύοντος σώματος

Παρότι επί σχεδόν δυόμισι αιώνες η κοινωνία αποδεικνύεται ιδιαίτερα αργή στο να αποδεκτοί τους άντρες ως επαγγελματίες χορευτές - με εξαίρεση τους χορευτές του φαντασμαγορικού χορού των musicals του Broadway και των ταινιών του Hollywood που επέτρεπε συμβατικά αρσενικές απεικονίσεις οι οποίες ήταν απαλλαγμένες από την εκθηλυμένη απεικόνιση - κάποια πράγματα άρχισαν να αλλάζουν σταδιακά¹⁴¹.

Στον 20ό αιώνα, όμως, αλλάζουν κάποια πράγματα και στους ίδιους τους αντρικούς ρόλους του μπαλέτου. Ο Michel Fokine απέβαλλε το κραυγαλέο στοιχείο και

¹³⁹ Banes, S., op. cit., σσ. 272 - 273.

¹⁴⁰ Au, S., op. cit., σ. 116.

¹⁴¹ Hanna, J. - L., op. cit., σ. 140.

τις φιοριτούρες, ο Sergei Diaghilev προώθησε θεσπέσιους άντρες χορευτές και ο Vaslav Nijinsky χορογράφησε μπαλέτα σχετικά με τη σεξουαλικότητα, την ομοφυλοφιλία, το ανδρόγυνο στυλ. Η χαρισματική προσωπικότητα του Sergei Diaghilev (ο οποίος δεν υπήρξε ποτέ χορευτής), αποτέλεσε πόλο έλξης για πολλούς γκέι άντρες οι οποίοι ασχολήθηκαν με το χορό ελκνόμενοι από το σεβασμό που του επιδεικνυόταν παρά την ομοφυλοφιλία του¹⁴².

Το σημαντικότερο ρόλο, όμως, η εμφάνιση του απόλυτου μύθου Vaslav Nijinsky (κατά διαστήματα υπήρξε εραστής του Sergei Diaghilev). Ο Nijinsky φτάνει το μπαλέτο στην κορύφωσή του, συντελώντας σε μια κατακόρυφη άνοδο του status του άρρενα χορευτή. Η περίοδος καθόδου του καταληκτικού άλματος με το οποίο ο Nijinski (ο οποίος ενσάρκωνε το πνεύμα του ρόδου) αποχωρούσε από το δωμάτιο-σκηνικό χώρο σε ένα κρίσιμο σημείο του «Le Spectre de la Rose» ολοκληρωνόταν εκτός σκηνικού χώρου αφήνοντας το θεατή με την ψευδαίσθηση της αιώρησης, ενός άυλου αερικού πλάσματος, του άρρενος αντιστοίχου των σελφιδών της Taglioni¹⁴³.

Η δυσανάλογη αριθμητικά παρουσία του αντρικού ομοφυλοφιλικού στοιχείου στο μπαλέτο και το χορό γενικότερα, έχει ερμηνευτεί στη βάση πολλών και διαφορετικών παραγόντων. Πέραν της έλξης από τις χαρισματικές προσωπικότητες, υπάρχει η άποψη ότι οι γκέι γίνονται περισσότερο αποδεκτοί αν αυτοπροσδιορίζονται ως καλλιτεχνικές-ρομαντικές φυσιογνωμίες παρά αν αυτοπροσδιορίζονται ως απλώς γκέι, ενώ οι τέχνες επιδεικνύουν μια ανοχή για όλα τα είδη οριακών συμπεριφορών

¹⁴² Ibid., σσ. 136 και 217.

¹⁴³ Ο Nijinski εκτελούσε όλες τις κινήσεις του υπό ένα ιδιαίτερος στυλιζαρισμένο ύφος το οποίο πολλοί θεατές εύρισκαν υποδηλωτικό της αρχαίας Αιγύπτου και όχι της αρχαίας Ελλάδας, καθώς αξιοποιούσε μία στάση του σώματος στραμμένη έτσι ώστε να παρουσιάζει τον κορμό πλευρικά, ενώ το κεφάλι, τα πόδια και οι πατούσες ήταν σε προφίλ. Η αδερφή του, Bronislava Nijinska, αργότερα εξήγησε ότι ο αδερφός της

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

συμπεριλαμβανομένης της ομοφυλοφιλίας. Η εμμονή των γκέι αντρών με το γούστο, την τέχνη, το στυλ, τις λεπτομέρειες του επιτρέπει να φτιάξουν ένα δικό τους σύμπαν στο οποίο αποτελούν τους επίλεκτους καθώς στο σύμπαν της πραγματικότητας της καθημερινής ζωής είναι κυνηγημένοι.

Ακόμη, αν η ζωή αποτελούσε την κίνηση, ο χορός εκλαμβάνεται ως μετωνυμία και μεταφορά της ύπαρξης. Η ψευδαίσθηση που χαρακτηρίζει τα ρομαντικά θέματα του κλασικού μπαλέτου, μπορεί να λειτουργήσει ως μετάθεση της δυσκολίας που αντιμετωπίζουν κάποιοι γκέι στο να χτίσουν μακροχρόνιες σχέσεις. Τα θέματα του χορού μπορεί να επιτρέπουν στους ομοφυλόφιλους να παίζουν ρόλους οι οποίοι απαιτούνται από την κοινωνία αλλά δεν μπορούν να πραγματοποιηθούν στην αληθινή ζωή. Οι ώρες έντονης σωματικότητας και αισθησιασμού στο χορό μπορεί να αποτελούν υποκατάστατα της σεξουαλικής ολοκλήρωσης. Οι γκέι άντρες μπορεί να ταυτίζονται με τους εκθηλυμένους πόθους, τα αισθήματα και τις ρομαντικές εξιδανικεύσεις του μπαλέτου, το οποίο δεν σηματοδοτείται τόσο από τη σεξουαλική προτίμηση όσο από τη σεξουαλική χάρη που επιδεικνύουν και τα δύο φύλα.

επιθυμούσε να αναβιώσει την αρχαϊκή και όχι την κλασική Ελλάδα την οποία θέλησαν να αναβιώσουν ο Fokine και η Duncan. Au, S., op. cit., σ. 82.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Τέλος, κάποιοι γκέι οι οποίοι δεν μπορούν να αντέξουν την καταπίεση της «διπλής ζωής», αποφασίζουν να διάγουν ανοιχτά έναν γκέι βίο χρησιμοποιούν την είσοδό τους στο επάγγελμα του χορού ως έναν τρόπο να δημοσιοποιήσουν την ομοφυλοφιλία τους. Η δημοσιοποίηση της ομοφυλοφιλίας διευκολύνει την ανεύρεση σεξουαλικών συντρόφων και ο χορός μπορεί να αποτελεί έναν τρόπο ανεύρεσης εραστών. Η παρουσία των αντρών άντρες στα μπαλέτα δημιουργεί μια καινούργια θεατρική αγορά κρέατος, καθώς: πολύς χορός στις μέρες μας αποτελεί κυρίως ένα γκέι νυφοπάζαρο¹⁴⁴.

Από τη δεκαετία του 1960 και μετά με τη ραγδαία έκρηξη γενικά στο χορό η οποία ακολούθησε μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, χορευτές-superstars έκαναν πολλά χρήματα και κέρδισαν το σεβασμό που αυτά επέφεραν. Προσέτι, αρκετοί χορογράφοι θα δώσουν έμφαση στην ιδιαίτερη βαρύτητα του χορού. Ο Mikhail Baryshnikov θα αποτελέσει πρότυπο μέσω της υποδειγματικής του τεχνικής και ο Jacques d' Amboise εκπαίδευσε παιδιά και ενήλικες σε όλη την Αμερική σε δημόσια ιδρύματα και παραστάσεις, κάποιες από τις οποίες προβλήθηκαν στην τηλεόραση. Ο Maurice Béjart προτιμώντας την αρσενική απεικόνιση και αντλώντας έμπνευση από τους λαϊκούς χορούς στους οποίους οι άντρες συμμετέχουν ενεργά χορεύοντας με στιβαρό τρόπο, έδωσε εξέχουσα θέση σε άντρες στις παραστάσεις του με solos, ντουέτα, και αποκλειστικά αντρικά ensembles. Όλα αυτά, άρχισαν να παροτρύνουν και ετεροφυλόφιλους άντρες να ξεκινήσουν χορό και να διεκδικήσουν ένα στάτους «εντιμότητας»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ Τα επιχειρήματα που αναφέρονται εδώ αντλούνται από το Hanna, J. - L., op. cit., passim στις σσ. 136 - 152.

¹⁴⁵ Ibid., σσ. 143 - 146 και 217. Επίσης, Au, S., op. cit., σ. 190.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Στον 20^ο αιώνα, θα εμφανιστούν και ομάδες μπαλέτων αποτελούμενες από παρενδυμένους άντρες χορευτές. Η λειτουργία του παρενδυτικού θεάτρου είναι διπλή: απ' τη μια πλευρά αποτελεί μια προσπάθεια να συμπεριλάβει επαναστατικά στοιχεία μέσω της γελοιοποίησης κάθε απόκλισης από τη «νόρμα», και απ' την άλλη, αποτελεί έκφραση μιας επανάστασης απέναντι στο status quo. Μεταφέρει το μήνυμα ότι αν το φύλο (gender) μπορεί να φορεθεί και να αφαιρεθεί, ξεσκεπάζοντας τη σχέση ανάμεσα στην κοινωνία και τη βιολογία. Η περισσότερο αναγνωρισμένη τέτοια ομάδα (ένα χρόνο πριν έκανε εμφανίσεις στην Αθήνα), αποτελεί η «Les Ballets Trockadero de Monte Carlo». Οι περισσότεροι κριτικοί αναγνωρίζουν ότι η ομάδα ερμηνεύει διασκεδαστικό burlesque και σωματική κωμωδία (physical comedy) που παρωδούν στοργικά την πράξη της ερμηνείας, συγκεκριμένα έργα μπαλέτου και συγκεκριμένα στυλ μέσω χιουμοριστικών στιγμιότυπων που γίνονται κατανοητά εντός του χορευτικού συγκειμένου¹⁴⁶.

Το Κλασικό Μπαλέτο στη Διαχρονία

Το ρωσικό μονοπώλιο στο δυτικό μπαλέτο αποδυναμώθηκε με το θάνατο του Diaghilev (1929) και της Pavlova (1931). Στη Σοβιετική Ρωσία οι δύο κύριες ομάδες μπαλέτου, τα μπαλέτα Κίρον και τα μπαλέτα Bolshoi (εγκατεστημένα στο Λένινγκραντ και τη Μόσχα αντίστοιχα) έχουν σχηματιστεί και προωθούν μεροληπτικά το θεατρικό στοιχείο, χρησιμοποιώντας το εν πολλοίς για πολιτικούς σκοπούς. Τους ίδιους σκοπούς θα εξυπηρετεί και η έμφαση στη δεξιοτεχνία. Παρότι η παράδοση των Ρωσικών

¹⁴⁶ Δες Hanna, J. - L., op. cit., σσ. 237 - 239.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Μπαλέτων συνεχίστηκε, στα χρόνια ανάμεσα στα 1930 και 1940, νέες ομάδες κλασικού χορού με έντονα εθνική ταυτότητα άρχισαν να ξεπηδάνε στη Βρετανία, τη Γαλλία και τις Ηνωμένες Πολιτείες¹⁴⁷.

Σε κάποιο βαθμό, παρόλα αυτά, όλες είχαν πίσω τους τη ρωσική παράδοση, ενώ αρκετοί χορευτές και χορογράφοι αποκρύπτουν τις πραγματικές τους εθνικότητες υπό την αρωγή ρωσικών καλλιτεχνικών ψευδωνύμων. Η Marie Rambert και η Ninette de Valois, οι ιδρύτριες των δύο κύριων Βρετανικών ομάδων μπαλέτου, ήταν πρώην μέλη του μπαλέτου του Diaghilev, όπως ήταν και η Alicia Markova και ο Anton Dolin, οι δύο σπουδαιότεροι Βρετανοί χορευτές της εποχής. Στο Paris Opéra Ballet, το οποίο είχε παρακμάσει στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, δόθηκε νέα ώθηση και σκοπός από το Serge Lifar, τον τελευταίο χορευτή-star του Diaghilev. Στις Ηνωμένες Πολιτείες, ο Balanchine επιχείρησε να αναπτύξει ένα αμερικανικό στυλ μπαλέτου βασισμένου στο λεξιλόγιο και την πειθαρχία της ρωσικής παράδοσης.

Στη δεκαετία του 1950 το μπαλέτο είχε διανύσει μια μεγάλη πορεία που θα το έκανε μια πραγματικά παγκόσμια τέχνη. Καμία πόλη δεν μπορούσε να ισχυριστεί για τον εαυτό της ότι αποτελούσε το κέντρο του κόσμου του χορού όπως είχε υπάρξει το Παρίσι την εποχή του Ρομαντισμού ή η Αγία Πετρούπολη στο αποκορύφωμα του Petipa. Οι ευκαιρίες αυξάνονταν: οι βάσεις αρκετών σημαντικών ομάδων χορού είχαν τεθεί, ενώ πολλοί εξαιρετικά εκπαιδευμένοι χορευτές απασχολούνταν σε musicals και στον κινηματογράφο. Μια περίοδος επέκτασης είχε αρχίσει. Δεν υπήρχε, πλέον, μια μοναδική κυριαρχική ιδέα σχετικά με το τι θα έπρεπε να αποτελεί το μπαλέτο. Κάθε χορογράφος

¹⁴⁷ Au, S., op. cit., σσ. 133 και 152 - 153.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

είχε τις δικές του ιδέες, όπως και τους δικούς του ακόλουθους και κατήγορους. Καθένας συνεισέφερε τη δική του οπτική στον αυξάνοντα καλειδοσκοπικό κόσμο του χορού.

Το μπαλέτο αργά αλλά σταθερά έφτασε να γίνει μια παγκόσμια δραστηριότητα στις δεκαετίες που ακολούθησαν τα μέσα του 20^{ου} αιώνα. Πλέον υπάρχουν περισσότερες ομάδες μπαλέτου απ' ό,τι ποτέ πριν, ακόμα και σε χώρες οι οποίες δεν μοιράζονται την ευρωπαϊκή κληρονομιά, όπως η Τουρκία, το Ιράν, η Ιαπωνία και η Κίνα. Το να κατέχουν μια ομάδα μπαλέτου έχει αναχθεί σε ένδειξη πολιτισμικού επιπέδου και πηγή πολιτικής ή εθνικής υπερηφάνειας (στην Ελλάδα, *Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης* ή τα μπαλέτα της *Εθνικής Λυρικής Σκηνής*). Αυτό μπορεί να επιβεβαιωθεί και από το ότι πολλές ομάδες παίρνουν το όνομά τους από τις πόλεις που έχουν ως βάση (π.χ. English National Ballet)¹⁴⁸.

Κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1950 και του 1960, πολλές ομάδες αναζήτησαν νέες προσεγγίσεις του μπαλέτου έτσι ώστε να αυξήσουν την ελκυστικότητά του. Εκείνη την εποχή ένα μεγάλο μερίδιο του κοινού αντιλαμβανόταν το μπαλέτο ως μια ελιτίστικη μορφή ψυχαγωγίας, ή το απέρριπτε ως ένα δεμένο με την παράδοση απομεινάρι του παρελθόντος. Και οι δύο αυτές προκαταλήψεις σταδιακά άλλαξαν. Η «σωματικότητα» του μπαλέτου και γενικά του χορού έλκυσαν την προσοχή της γενιάς του Woodstock, η οποία έτρεφε επίσης εκτίμηση σε σωματικά προσανατολισμένες μορφές πειθαρχίας όπως η μη-λεκτική επικοινωνία. Επίσης, η αναζήτηση ανθρώπινης επαφής και συναισθήματος: υποβοήθησε γενικότερα την έκρηξη του χορού.

Στις ΗΠΑ, η Jacqueline Kennedy προώθησε τις τέχνες και τη γαλλική κουλτούρα, ωθώντας ευυπόληπτες οικογένειες να δώσουν την άδεια στις κόρες τους να γίνουν

¹⁴⁸ Ibid., σ. 175.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

μπαλαρίνες. Προβάλλεται η τηλεοπτική σειρά «Dance in America». Δημιουργείται το National Endowment for the Arts Dance Touring Program (πριν 20 χρόνια ο χορός περιοριζόταν σχεδόν αποκλειστικά στη Νέα Υόρκη). Χορευτές γίνονται εξώφυλλα σε περιοδικά, δημοσιεύονται γι' αυτούς άρθρα στον Τύπο, και συμμετέχουν σε διαφημίσεις. Τα θέματα του μπαλέτου, τα οποία τόσο συχνά θεωρούνταν παλιομοδίτικα ή χωρίς επαφή με την πραγματικότητα, ανανεώθηκαν μέσω της αναζήτησης συνάφειας η οποία σάρωνε τις Ηνωμένες Πολιτείες στα τέλη της δεκαετίας του 1960. Τέλος, δημιουργήθηκε ένα υβριδικό είδος, το σύγχρονο μπαλέτο¹⁴⁹.

Το κλασικό μπαλέτο έχει περισσότερους αφοσιωμένους υποστηρικτές απ' ότι ο σύγχρονος χορός, παρότι, πολλές ομάδες μπαλέτου έχουν ενσωματώσει στις χορογραφίες κινήσεις και θέματα από το σύγχρονο χορό. Η γοητεία που ασκούν τα κλασικά είδη με το χαρακτηριστικό τους ύφος και την παραδοσιακή ρομαντική θεματολογία τους, μπορεί να αποτελούν την εφήμερη συμμετοχή ενός νοσταλγικά εξιδανικευμένου παρελθόντος. Το μπαλέτο έχει συνδεθεί με την αίγλη και το κύρος της παλιάς Αυτοκρατορικής Ευρώπης, κάτι ξένο για τους Αμερικανούς, όπως και με σύγχρονες υποδειγματικές εικόνες σωμάτων. Επίσης, η αθλητική επιδεξιότητα, η μετρημένη κίνηση και η ευστοχία σε μια εποχή οικονομικής αναταραχής προσελκύουν το κοινό του μπαλέτου¹⁵⁰.

¹⁴⁹ Ibid., σσ. 176 - 177 και Hanna, J. - L., op. cit., σσ. 144 και 153.

¹⁵⁰ Ibid., σ. 247.

Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μοντέρνο-Εκφραστικό Χορό

Η παρουσίαση της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στο μοντέρνο εκφραστικό χορό θα δομηθεί βάσει τριών υποενοτήτων. Στην πρώτη, θα ενταχθεί το φαινόμενο του μοντέρνου-εκφραστικού εντός του zeitgeist εμφάνισής του. Στη δεύτερη, θα δούμε πως ο μοντέρνος-εκφραστικός χορός αναπτύχθηκε ως η εφαρμογή ενός αιτήματος για απελευθέρωση του (θηλυκού) χορεύοντος σώματος από τα δεσμά του μπαλέτου. Στην τρίτη, θα αποτιμήσουμε κριτικά την οργάνωση και διαχείριση του σώματος στο μοντέρνο-εκφραστικό χορό.

Αυτή η παρουσίαση επιβλήθηκε για λόγους συντομίας και σαφήνειας. Επειδή, όμως, ο ενδιαφερόμενος αναγνώστης μπορεί να θελήσει την ανεύρεση περισσότερων πληροφοριών, έπειτα από καίρια υπόδειξη της επιβλέπουσας καθηγήτριας Ιωάννας Τσιβάκου, προστέθηκε ένα παράρτημα με δύο ενότητες. Στην πρώτη, η οποία νοηματικά βρίσκεται ανάμεσα στη δεύτερη και την τρίτη υποενοότητα του κυρίως σώματος της εργασίας, παρουσιάζονται σε τρεις υποενοότητες οι τρεις Πρωτοπόρες Αμερικανίδες (Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis) του μοντέρνου-εκφραστικού χορού. Στη δεύτερη, η οποία νοηματικά εντάσσεται στην τελευταία υποενοότητα του κυρίως σώματος της εργασίας, παρουσιάζεται η Martha Graham.

Zeitgeist και Μοντέρνος-Εκφραστικός Χορός

Παράλληλα με την άνοιξη του κλασικού χορού με τα υπό Diaghilev Ρωσικά Μπαλέτα (Michel Fokine, Vaslav Nijinski, Anna Pavlova και Tamara Karsavina), το χορευτικό ενδιαφέρον εστιάζεται και στο χορό των πρωτοπόρων Αμερικανίδων του μοντέρνου-εκφραστικού χορού, των οποίων η αξία θα αναγνωριστεί πρώτα στην Ευρώπη και έπειτα στην πατρίδα τους.

Για να συλλάβουμε το zeitgeist εμφάνισης του χορού των πρωτοπόρων Αμερικανίδων, θα πρέπει να αναφερθούν κάποια σημαντικά ιστορικά γεγονότα τα οποία επηρεάζουν το χορευτικό φαινόμενο¹⁵¹. Στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, η Δύση ήταν χωρισμένη σε δύο πόλους: από τη μία ήταν οι ΗΠΑ και από την άλλη η διαιρεμένη και αποικιοκρατική Ευρώπη. Πολιτικά, επικρατούσε ύφεση και ειρήνη. Στο πεδίο της επιστήμης και της τεχνολογίας οι εξελίξεις είναι ραγδαίες: ηλεκτρική λυχνία πυρακτώσεως, κατασκευή εγκατάστασης κεντρικού ηλεκτρικού φωτισμού, ασύρματος, επινόηση ραδιοφώνου, κινηματογράφου, αργότερα της τηλεόρασης, ανακάλυψη δύο νέων στοιχείων, του ραδίου και του πολωνίου, ακτίνες X, δημοσίευση της πρώτης εργασίας του Freud για την υστερία και της θεωρίας της σχετικότητας του Einstein.

Οι ριζοσπαστικές αλλαγές που η επιστήμη και η τεχνολογία επέφεραν στην καθημερινή ζωή των κατοίκων της Δύσης, δεν άφησαν ανεπηρέαστους τους καλλιτέχνες. Η ανάπτυξη του επιστημονικού ενδιαφέροντος για τον ανθρώπινο ψυχισμό (υδροκεφαλισμός της ψυχανάλυσης, ψυχολογιοποίηση του υποκειμένου) επηρέασαν βαθιά τους καλλιτέχνες της εποχής. Επίσης, αρκετοί αισθάνθηκαν περιορισμένοι στο

¹⁵¹ Οι πληροφορίες που παρατίθενται στη συνέχεια, αναφέρονται από τη Μπαρμπούση. Δες Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 11, 23 - 24 και 75.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

δυτικό πολιτιστικό πλαίσιο και βρήκαν διέξοδο στην Ανατολή και την Αφρική (οριενταλισμός). Έτσι, αποδύθηκαν σε μια απόπειρα αναθεώρησης-ανανέωσης όχι μόνο της αισθητικής, αλλά και των ίδιων των αισθήσεων μέσω της αναδόμησης του φαντασιακού σύμπαντος.

Αμέσως πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, στα πεδία της επιστήμης, της τεχνολογίας, αλλά και της τέχνης, οι εξελίξεις συνεχίζουν να είναι ραγδαίες, επιβεβαιώνοντας το πρόταγμα του Διαφωτισμού και την πίστη ότι οι ανθρώπινες κοινωνίες θα βελτιώνονται συνεχώς. Στο πεδίο των τεχνών οι μορφές που δέσποζαν ήταν ο James Joyce (λογοτεχνία), ο Wassily Kandinsky, ο Edward Munch, ο Pablo Picasso και ο Henry Matisse (ζωγραφική), ο Auguste Rodin (γλυπτική), ο George Bernard Shaw, ο Henrik Ibsen, ο August Strindberg, ο Anton Chekhov και ο Constantin Stanislavsky (θέατρο), ο Igor Stravinsky και ο Sergei Prokofiev (μουσική) και η Sarah Bernhardt (υποκριτική).

Απελευθέρωση του (Γυναικείου) Σώματος από τα Δεσμά του Μπαλέτου

Ο μοντέρνος-εκφραστικός χορός αντιτίθεται εξ αρχής ανοιχτά απέναντι στον κλασικό, αρνούμενος τον ακαδημαϊσμό και αναζητώντας μια νέα σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, συλλαμβάνοντας πρωταρχικά το χορό ως καθολική ανθρώπινη έκφραση. Παρόλα αυτά, το χορεύον σώμα στο μοντέρνο-εκφραστικό χορό παραμένει θηλυκό, εκφραστικό, φυσικό και λευκό. Το χορεύον σώμα οργανώνεται και διαχειρίζεται αντιστικτικά ως προς την απαίτηση δεξιοτεχνίας που χαρακτηρίζει το μπαλέτο -

απαίτηση την οποία προσλαμβάνει ως στερούμενη ουσίας διακοσμητική επίδειξη τεχνικής¹⁵². Η αναζήτηση μιας πρώτης ουσίας η οποία θα μπορούσε να εκληφθεί ως επιστροφή του χορεύοντος σώματος στη φύση ή το πρωτόγονο, αλλά πάνω απ' όλα η στροφή στο εγώ, στον εαυτό θα αλλάξουν και τις αναπαραστάσεις για το ιδανικό σώμα και την ομορφιά, αλλά και για το τι θα μετρήσει ως ιδανικό σώμα και άνθρωπος.

Σε αντιδιαστολή με την πολυπληθή παρουσία αντρών χορογράφων στο μπαλέτο, ο μοντέρνος-εκφραστικός χορός κυριαρχήθηκε από την παρουσία γυναικών. Ο χορός των πρωτοπόρων Αμερικανίδων δεν ήταν μόνο μια επανάσταση εναντίον της κυριαρχίας των αντρών στο χορό, αλλά και της κυριαρχίας τους στην κοινωνία: ήταν μία απαίτηση απελευθέρωσης από τους βικτοριανούς περιορισμούς που επιβάλλονταν στις γυναίκες, η οποία επιτράπηκε από την αυξανόμενη ελευθερία των γυναικών στις Ηνωμένες Πολιτείες¹⁵³.

Οι πρωτοπόρες Αμερικανίδες χορεύτριες, θεωρώντας τους εαυτούς τους ως άτομα εναντίον της παραδοσιακής γυναικείας μοίρας, βοήθησαν μέσω του χορού τους στην αποβολή του κορσέ και του προτύπου των γυναικών με τη μέση-δαχτυλίδι. Το στενό δέσιμο του κορσέ καταπίεζε το σώμα, εμπόδιζε την αίσθηση της σάρκας και ενίσχυε τα σεξουαλικά ταμπού, ενώ η χαλάρωση του δεσίματος σηματοδοτούσε τη σεξουαλική απελευθέρωση. Ο κορσές στο μπαλέτο βοηθούσε την ανύψωση του σώματος και καθιστούσε επιτεύξιμη μια σταθερή λαβή για τον αρσενικό παρτενέρ της γυναίκας όταν τη σήκωνε¹⁵⁴.

¹⁵² Au, S., *op. cit.*, σ. 131.

¹⁵³ Hanna, J. - L., *op. cit.*, σσ. 131 - 132 και 246.

¹⁵⁴ *Ibid.*, *loc. cit.*

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Το κοινό παύει να πιστεύει ότι μια χορεύτρια πρέπει να σηκωθεί στις μύτες των ποδιών της για να θεωρηθεί η τέχνη της όμορφη ή υψηλή¹⁵⁵. Η δεξιοτεχνία η οποία αποκτάται μέσω της σκληρής εξάσκησης απορρίπτεται χάρη οποιασδήποτε «αληθινής» έκφρασης του εαυτού η οποία αυτόχρονα εντός ενός χορευτικού-context εκλαμβάνεται ως «αληθινή-αυθεντική» τέχνη¹⁵⁶. Εξάλλου, ο έμφυτος πειραματισμός του μοντέρνου χορού στις διάφορες μορφές του βρήκε μεγάλη απήχηση καθώς εμφανίστηκε σε μια εποχή αφοσιωμένη στην ανακάλυψη και την έκφραση του εαυτού από το υποκείμενο¹⁵⁷.

Έχουμε ήδη μια «εκφραστική επανάσταση» η οποία σχετίζεται με την ανακάλυψη της «αληθινής» φύσης ενός ανθρώπου που επιχειρεί μια εσωτερική αναζήτηση για να βιώσει τον «πλούτο» του ίδιου του εαυτού του, ο οποίος αφορά την αυθεντικότητα, την απελευθέρωση, τη δημιουργικότητα και τη σοφία της φύσης. Πολλοί άνθρωποι ήταν ικανοποιημένοι με μια πιο ψυχολογική εκδοχή του κινήματος της εκφραστικότητας, επιδιώκοντας την αυτο-ανάπτυξη ή αυτο-πραγμάτωση, όπου δινόταν σημασία στο να έρθει κανείς σε επαφή με τα αισθήματα και με το να είναι ο εαυτός του¹⁵⁸.

¹⁵⁵ Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 11.

¹⁵⁶ *Ibid.*, σσ. 28 - 29.

¹⁵⁷ Au, S., *op. cit.*, σ. 173.

¹⁵⁸ Για την «εκφραστική επανάσταση» και τα επακόλουθά της τα οποία εμμένουν και στη μετανεωτερικότητα, δες Thompson, K. (2003), «Κοινωνικός Πλουραλισμός και Μετανεωτερικότητα», σσ. 325 - 399 στο Hall, S., Held, D. & McGrew, A., (Επ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα: Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, Αθήνα, Σαββάλας, σσ. 365 - 366.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα μέχρι τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, υπήρχε μια δημοφιλής κίνηση στις ΗΠΑ η οποία εστίαζε στην ουσιαστική σύνδεση σώματος και ψυχής. Το σώμα γίνεται αποδεκτό ως έκφραση της ψυχής και η σωματική δραστηριότητα άρχισε να γνωρίζει εκτίμηση-εκλαμβανόμενη-ως έχουσα πηγή το πνεύμα ή τα αισθήματα. Από τη φυσική αγωγή ή τη μανία των ασκήσεων του Ντελσάρτ μέχρι την τρέλα για το μοντέρνο κοινωνικό χορό, η πρακτική της «έκφρασης» πλούτιζε τη φαντασία των Αμερικανών. Η έκφραση ή η σωματική εκδήλωση των εσωτερικών ορμών και των συναισθημάτων ήταν ένας τρόπος για να επηρεάσει κάποιος θετικά το χαρακτήρα του ή να δώσει περιεχόμενο στον εαυτό του¹⁵⁹.

Έχει σημασία να αναφερθεί και το ότι το 1926 δημιουργείται στο University of Wisconsin το πρώτο πανεπιστημιακό πρόγραμμα χορού από τη Margaret H'Doubler. Το συγκεκριμένο ιστορικής σημασίας γεγονός βοήθησε στην απόδοση περισσότερου σεβασμού στις επαγγελματίες χορεύτριες (αλλά όχι στους χορευτές)¹⁶⁰.

Παρά τα θετικά αυτά βήματα, το (θηλυκό) χορεύον σώμα συνεχίζει να μην γίνεται, απόλυτα αποδεκτό σε επίπεδο κοινωνικών αναπαραστάσεων. Όπως αναφέρει η Μπαρμπούση η χορεύτρια στην αρχή του 20^{ου} αιώνα, έχοντας μικρή διαφορά από την μπαλαρίνα, ήταν ξανθιά, κοντή, ανόητη, σουμπρέτα και με κακή φήμη. Σαν καταναλωτικό και εμπορεύσιμο προϊόν, έπρεπε πρώτα να είναι ελκυστική ως *γυναικείο σώμα* και μετά ως χορεύτρια (*χορεύον σώμα*)¹⁶¹.

Επιπλέον, τη εμφανίση του μοντέρνου-εκφραστικού χορού, οι κλασικοί χορευτές θέλησαν να διαφοροποιηθούν σε μια προσπάθεια να μην υποβιβαστεί το δικό τους status.

¹⁵⁹ Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 52 - 53.

¹⁶⁰ Hanna, J.-L., *op. cit.*, σ. 130.

¹⁶¹ Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 55.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Έτσι, άρχισαν να αντιμετωπίζουν τους επαγγελματίες μη κλασικών χορευτικών τρόπων ως επαναστάτες, ερασιτέχνες και αγύμναστους επειδή δεν μπορούσαν να κάνουν τις πιρουέτες και τις λοιπές φιγούρες επίδειξης δεξιοτεχνίας. Οι ίδιοι οι μη κλασικοί χορευτές - εξαιτίας και του προτάγματος για ατομικότητα της έκφρασης - βρίσκονταν σε ένα μεταξύ τους πόλεμο, γεγονός που δεν βοηθούσε στην αναβάθμιση του status¹⁶².

Κριτική Αποτίμηση: Η ψυχή είναι η φυλακή του σώματος...

Έχει ήδη αναφερθεί ότι οι πρωτοπόρες Αμερικανίδες του μοντέρνου-εκφραστικού χορού, μπορεί μεν να απελευθερώνουν το σώμα από τα δεσμά του μπαλέτου, το εντάσσουν όμως εντός ενός διαφορετικού πεδίου άσκησης εξουσιών, δημιουργώντας νέες σχέσεις καταπίεσης. Σύμφωνα με ένα φουκωικό σκεπτικό, το ότι αυτή η καταπίεση συμβαίνει υπό ένα πρόταγμα έκφρασης του εσωτερικού κόσμου, της ψυχής καθιστά αυτήν την άσκηση εξουσίας περισσότερο επιδραστική πάνω στα χορεύοντα υποκείμενα και γι' αυτό βαθύτερη.

Επιπλέον, μπορεί στις δεκαετίες του 1920 και του 1930 οι άνθρωποι του χορού πειραματίζονταν για να βρουν έναν τρόπο έκφρασης μέσω του αυτοσχεδιασμού, αλλά τις επόμενες δεκαετίες τα πράγματα αλλάζουν. Με τη συνεχή ιζηματοποίηση της γνώσης, τη θεσμοποίηση και τη νομιμοποίηση (για να θυμηθούμε τη θεωρία των Berger & Luckmann για την κοινωνική κατασκευή της «γνώσης»), ο αυτοσχεδιασμός δεν θα μπορούσε παρά να πάρει τη θέση ενός συστήματος, μιας μεθόδου. Την πλέον

¹⁶² Ibid., σσ. 85 - 86. Χαρακτηριστικά, ακόμη και το 1936 στην Αγγλία απαγορευόταν οι χορευτές να νοικιάσουν διαμέρισμα, να αγοράσουν αυτοκίνητο, να ασχοληθούν με επιχειρήσεις, εκτός κι αν είχαν κάποιο πρόσωπο με αποδεκτό επάγγελμα, που θα αναλάμβανε αντί γι' αυτούς. Δες *ibid.*, *loc. cit.*

παραδειγματική περίπτωση - η οποία παρουσιάζεται στο Παράρτημα 1. 2. - θα αποτελέσει το σύστημα της Martha Graham το οποίο ακόμη διδάσκεται σε όλες τις επαγγελματικές σχολές χορού του δυτικού κόσμου¹⁶³.

Ο όρος «μοντέρνος χορός» επιβίωσε λόγω της στενής συσχέτισής του με την ιδέα της καινοτομίας. Στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, συνδέθηκε (όπως και το μπαλέτο) με τα πρωτοπόρα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής. Τις δεκαετίες του 1930 και του 1940 εισήχθησαν νέοι τρόποι κίνησης, νέες υποθέσεις μελέτης και νέοι τρόποι για να εκφράσεις μια ιδέα ή να δομήσεις μια αφήγηση. Αυτές οι καινοτομίες έθεσαν τις βάσεις για μελλοντικά επιτεύγματα τόσο στο σύγχρονο χορό όσο και στο μπαλέτο. Μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο οι σπουδαστές χορού αρνούσαν την τεχνική του μπαλέτου και ακολουθούσαν την αισθητική φιλοσοφία και την τεχνική αυτών που εδραίωναν τον πρώιμο μοντέρνο χορό, όπως οι Martha Graham, Charles Weidman, Lester Horton, Helen Tamiris, Hanya Holm και Katherine Dunham. Υπήρξε, όμως, και μία αντίστροφη επιδραστική πορεία. Στοιχεία μπαλέτου ενσωματώθηκαν στα μαθήματα μοντέρνου χορού, οι μπάρες του μπαλέτου εγκαταστάθηκαν στις αίθουσες μοντέρνου χορού και πολλοί χορευτές μοντέρνου χορού παρακολουθούσαν μαθήματα μπαλέτου. Έτσι, το φιλοσοφικό χάσμα ανάμεσα στις δύο φόρμες χορού περιορίστηκε¹⁶⁴.

¹⁶³ Ibid., σ. 135.

¹⁶⁴ Για όσα αναφέρονται σε αυτήν την παράγραφο, δεξί ibid., loc. cit., Au, S., op. cit., σ. 131, και Hanna, J.-L., op. cit., σ. 164.

Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μεταμοντέρνο Χορό

Ο μοντέρνος χορός - και δη ο αμερικανικός - πορεύεται τη εμφανίση του με συνεχείς καινοτομίες και πρωτοπορίες, καθώς κάθε γενιά παρουσιάζει μια νέα τεχνική χορού ή μια νέα σύνδεση του χορού με τη μουσική ή τις άλλες τέχνες. Αυτή η πορεία εκλαμβάνεται εν πολλοίς, όπως έχει ειπωθεί, ως μια πορεία απελευθέρωσης από τις εξουσίες που ασκούν στα χορεύοντα σώματα οι κλασικοί κανόνες. Παρά την αντίθεση του μοντέρνου-εκφραστικού χορού προς τις εξουσίες που ασκούν οι κανόνες πάνω στα σώματα, η ολοκλήρωση της εναντίωσης και η πλήρης ρήξη θα έρθει με το μεταμοντέρνο χορό¹⁶⁵.

Αν και ο μεταμοντέρνος χορός ήταν ένα καθαρά αμερικανικό φαινόμενο καθώς εμφανίστηκε στη Νέα Υόρκη, που δικαίως θεωρείται παγκόσμια πρωτεύουσα του χορού, δεν άργησε να επεκταθεί στον υπόλοιπο κόσμο. Οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι και χορευτές έδωσαν παραστάσεις και διεξήγαγαν σεμινάρια στην Ευρώπη, στην Ιαπωνία και στον Καναδά. Έτσι, αυξήθηκε και η αμερικανική επιρροή στην Ευρώπη¹⁶⁶.

Η παρουσίαση της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στο μεταμοντέρνο χορό θα γίνει σε τρεις υποενότητες: στην πρώτη θα δούμε πως οδηγηθήκαμε στο συγκεκριμένο φαινόμενο, στη δεύτερη θα προσπαθήσουμε να συγκεντρώσουμε τα χαρακτηριστικά του τα οποία αφορούν τον τρόπο οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος και στην τρίτη θα κάνουμε μια σύντομη αποτίμηση. Αυτή η παρουσίαση επιβλήθηκε για λόγους συντομίας και σαφήνειας. Περισσότερες πληροφορίες αφενός για

¹⁶⁵ Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 13 - 14 και 19.

το Merce Cunningham (πρόδρομο και σημείο αναφοράς για το μεταμοντέρνο χορό) και αφετέρου για τη «γέννηση» του μεταμοντέρνου χορού στην Judson Church, μπορούν να αντληθούν από τις δύο ενότητες του σχετικού παραρτήματος (2. 1. και 2. 2.). Νοηματικά, το παράρτημα τοποθετείται ανάμεσα στην πρώτη και τη δεύτερη ενότητα του κυρίως σώματος της εργασίας για την οργάνωση και διαχείριση του σώματος στο μεταμοντέρνο χορό.

Προετοιμάζοντας το έδαφος για το Μεταμοντέρνο Χορό

Σύμφωνα με τον Jameson, η αποϊεροποίηση και η αποδόμηση της τέχνης αναδύθηκαν με μια ριζική τομή που συντελέστηκε στα τέλη της δεκαετίας του '50 ή τις αρχές του '60 η οποία μας έφερε στο «μεταμοντέρνο», αν και παραμένει ανοιχτό το ερώτημα του κατά πόσο στοιχειοθετεί τομή ή αλλαγή βαθύτερη από τις περιοδικές εκείνες αλλαγές ύφους και μόδας που επιβάλλει ο ίδιος ο ώριμος μοντερνισμός της υφολογικής καινοτομίας¹⁶⁷.

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 μια μερίδα χορογράφων (Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Paul Taylor) άρχισε να αμφισβητεί την ίδια τη φύση του χορού, προετοιμάζοντας το έδαφος για την επανάσταση που έφεραν στο χορό οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι. Η σημασία χορογράφων όπως ο Cunningham, ο Nikolais ή ο Taylor υπήρξε ριζοσπαστική καθώς υπήρξαν οι πρώτοι οι οποίοι απέρριψαν τις φεραλιστικές αξίες οι οποίες είχαν θεσμοποιηθεί με το μπαλέτο (τις οποίες

¹⁶⁶ Hanna, J. - L., *op. cit.*, σ. 38.

¹⁶⁷ Jameson, F. (1999), «Η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού», σσ. 33 - 100 στο Jameson, F., *Το Μεταμοντέρνο ή Η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*, Αθήνα, Νεφέλη, σσ. 33 - 34.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

διατηρούσαν οι προγενέστεροί τους ριζοσπάστες χορογράφοι οι οποίοι εισήγαγαν νέες τεχνοτροπίες και νέα πεδία μελέτης)¹⁶⁸.

Σημείο εκκίνησης για πειραματισμούς με τη φόρμα, θα αποτελέσει η εγκατάλειψη της ιδέας ότι ο χορός πρέπει να λέει μια ιστορία ή να εκφράζει ένα συναίσθημα. Επίσης, πλέον, δεν είναι απαραίτητο μια χορογραφία να έχει καλά ορισμένες αρχές για να θεωρηθεί ο χορογράφος της ικανός στη δουλειά του. Η μουσική και η σκηνογραφία δεν συντρέχουν στους σκοπούς του χορογράφου. Αν υπάρχουν, δρουν ως επί το πλείστον ανεξάρτητα από τα χορευτικά δρώμενα. Δεν επιδιώκεται η αναγωγή των ξεχωριστών συνθετικών στοιχείων μιας παράστασης σε ένα όλον. Ο χώρος παύει να είναι η σκιηνή προσκηνίου. Ο χορογράφος παύει να κατευθύνει την οπτική θέασης του κοινού καθώς οι περιοχές δράσης του χορεύοντος χώρου δεν διασπείρονται γύρω από ένα κέντρο, ενώ κάθε ερμηνευτής αποτελεί δυνάμει σολίστα¹⁶⁹.

Αυτοδιαχείριση και Εκδημοκρατισμός του Χορεύοντος Σώματος

Η αισθητική του μεταμοντέρνου χορού δεν είναι μονολιθική: υπάρχουν πολλά και διαφορετικά ενδιαφέροντα, αλλά και αντίθετες μέθοδοι. Η Sally Banes διακρίνει δύο φάσεις στο μεταμοντέρνο χορό. Η πρώτη τοποθετείται στα χρόνια ανάμεσα στο 1960 και το 1973 και θεωρείται πολύ περισσότερο πειραματική. Από το 1973 περνάμε στη δεύτερη φάση κωδικοποίησης και ανάλυσης για το χορό και τη χορογραφία, κατά την οποία τα πειράματα της προηγούμενης περιόδου θεωρήθηκαν ανεδαφικά. Οι μεταμοντέρνες χορευτικές εκφάνσεις ιζηματοποιήθηκαν σε έναν όγκο γνώσης

¹⁶⁸ Au, S., op. cit., σ. 155.

καθιστάμενες σε ένα αναγνωρίσιμο στυλ, το οποίο ήταν απλό, τεκμηριωμένο, αντικειμενικό και προσγειωμένο¹⁷⁰.

Βέβαια, αυτός ο διαχωρισμός είναι εξαιρετικά σχηματικός καθώς η κατηγοριοποίηση των ποικίλων, ακαθόριστων και ίσως απεριόριστων χορευτικών τρόπων που ταξινομήθηκαν υπό την ομπρέλα του μεταμοντερνισμού δεν μπορεί παρά να είναι επισφαλής. Πάντως, σε μια προσπάθεια συγκέντρωσης των χαρακτηριστικών του μεταμοντέρνου χορού που αφορούν τον τρόπο οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος, θα πρέπει οπωσδήποτε να γίνει αναφορά σε:

- Η αντίσταση στις εξουσίες που ασκούν τα χορευτικά συστήματα στο χορεύον σώμα φτάνει στο απόγειό της, καθώς το πολιτικό γίνεσθαι υποκίνησε την ανάπτυξη νέων μοντέλων και μορφών χορού, χαρακτηριστικό των οποίων υπήρξε η χαλάρωση του ελέγχου που απαιτούσαν οι δυτικές τεχνικές του χορού¹⁷¹. Συνδυάζοντας στο χορό την αισθητική και πολιτική τους επιλογή, οι άνθρωποι που συμμετείχαν στο μεταμοντέρνο χορό εκφράζονται με το έργο τους ως πολιτικοποιημένοι αντεξουσιαστές αφοσιωμένοι σε δημοκρατικές και συλλογικές διαδικασίες.

¹⁶⁹ Ibid., loc. cit.

¹⁷⁰ Όπως παρατίθεται από την Μπαρμπούση. Δες Μπαρμπούση, Β., op. cit., σ. 226.

¹⁷¹ Δες και *ibid.*, σ. 225.

- Επίσης, η μέχρι τότε ανάγκη για κατοχή δεξιοτεχνίας σε μια χορευτική τεχνική και την τελειοποίησή της παραβλέφθηκε ή απορρίφθηκε μαζί με τη μοντέρνα χορευτική παράδοση, τους κοινωνικούς και χορογραφικούς κανόνες¹⁷². Οι μεταμοντέρνοι χορογράφοι δεν απέρριπταν μόνο. Τουναντίον, είτε χρησιμοποιούσαν ό, τι θαύμαζαν, είτε σχολίαζαν ή άλλαζαν ό, τι περιφρονούσαν από την ιζηματοποιημένη γνώση της χορευτικής παράδοσης. Η απομάκρυνση από την παράδοση δηλώνει ότι δεν χρειάζονται ακαδημίες. Οι κανόνες της παράδοσης δεν είναι ιεροί, μπορεί να είναι χρήσιμοι χωρίς να είναι επιβεβλημένοι.
- Αυτή η απόρριψη της δεξιοτεχνίας και των κανόνων οδήγησε σε συμμετοχή στις παραστάσεις, πέραν των έμπειρων, σκληρά εξασκημένων και ικανών χορευτών, χορευτών χωρίς καμιά εμπειρία, εκπαίδευση ή δεξιοτεχνία. Έτσι, διασαλεύονται τα όρια ανάμεσα στο καθημερινό σώμα και το σώμα του επαγγελματία χορευτή. Αξίζει, πάντως, να αναφερθεί ότι κάποιοι χορογράφοι στρατολογούσαν μη εκπαιδευμένους ερμηνευτές για τα έργα τους, επειδή προτιμούσαν τη φυσικότητα ή τη φρεσκάδα της προσέγγισής τους από την προβλεψιμότητα των εξαιρετικά εκπαιδευμένων χορευτών¹⁷³.

¹⁷² Δες και Au, S., op. cit., σ. 165.

¹⁷³ Ibid., σ. 168.

- Επίσης, η αισθητική εκτίμηση δεν εμποδίζεται από τα λάθη στον αυτοσχεδιασμό, την εμφανή κούραση, τον πόνο, τον κίνδυνο, την αδεξιότητα ή τη δυσκολία που αντιμετωπίζουν οι εκτελεστές. Δεν εμποδίζεται ούτε από την παρακολούθηση του μαρκαρίσματος και της μάθησης της κίνησης, ούτε από τη μέθεξη στη διαδικασία θεμελίωσης και κατεδάφισης των χορευτικών συστημάτων. Όλα αυτά, καθιστούσαν κατανοητές τις εξουσιαστικές διαστάσεις της φόρμας και των διαδικασιών που αποκρύπτονταν μέσω της δεξιοτεχνίας¹⁷⁴.
- Εξερευνήθηκε και αμφισβητήθηκε όχι μόνο η φόρμα, αλλά η ίδια η φύση, η ιστορία, η λειτουργία και οι δομές του χορού. Ο χορός επανορίστηκε ως ο, τιδήποτε συμβαίνει εντός ενός συμφωνημένου ως χορευτικού πλαισίου, δηλαδή βάση του πλαισίου και όχι του περιεχομένου του το οποίο εκτός πλαισίου δεν αποτελεί χορό (π.χ. βάδισμα, τρέξιμο, αθλητικές δραστηριότητες αλλά και πρακτικές όπως μία διάλεξη ή το χτένισμα των μαλλιών)¹⁷⁵. Έτσι, συμμετείχαν ισότιμα στη χορογραφική διαδικασία όχι μόνο μη επαγγελματίες χορευτές, αλλά και καλλιτέχνες από διαφορετικούς χώρους.
- Παράλληλα με την απόρριψη της τεχνικής, αυτό επέφερε και την απλοποίηση της χορογραφίας μέσω της αντιπρότασης της φυσικής κίνησης. Φυσική κίνηση είναι οι

¹⁷⁴ Ιδεοτυπικό παράδειγμα αποτελεί η ιστορική, πλέον, χορογραφία *Trio A* (1966) της Rainer στην οποία, πέραν του ότι δεν υπάρχει κλιμάκωση στη δράση, η ερμηνεύτρια δεν προσπαθεί να κρύψει την προσπάθειά της (όπως π.χ. οι μπαλαρίνες που πρέπει πάντα να χαμογελούν ακόμη και όταν υποφέρουν). Δες *ibid.*, σ. 168.

¹⁷⁵ Δες και Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 226 - 227. Ένας παρόμοιος ορισμός του παραστατικού χορού προέκυψε από τη δουλειά της Rainer και των συνεργατών της: περιορισμένος στο ελάχιστο, προϋπέθετε ένα άτομο (ή κάποια άτομα) κινούμενο σε έναν άδειο χώρο σχεδιασμένο για ερμηνευτικό χώρο. Ο χορευτής δεν χρειαζόταν, βέβαια, να κινείται στο ελάχιστο, καθώς η ακινησία είχε αξία ως χορογραφική επιλογή. Δες Au, S., *op. cit.*, σ. 168. Εξαιρετικό ενδιαφέρον παρουσιάζει και ένα τμήμα από το μανιφέστο της Rainer: «Όχι στο θέαμα, όχι στη δεξιοτεχνία, όχι στους μετασχηματισμούς, στη μαγεία και στην προσποίηση, όχι στο γκλάμορ και στην υπερβατικότητα της εικόνας του σταρ, όχι στο αντί-ηρωικό, όχι στην μπουρδολογία, όχι στην εμπλοκή του ερμηνευτή ή του θεατή, όχι στο στυλ, όχι στο camp, όχι στην

στάσεις και οι δράσεις της καθημερινής ζωής (από το να κάνει κανείς τούμπες, να στέκεται ακίνητος, να χτενίζει κάποιον, να περπατάει, να τρώει ή να λέει ιστορίες).

- Έτσι, συντελείται η ανάδυση της αίσθησης του σώματος per se το οποίο δεν αποτελεί φορέα κανενός νοήματος στο κέντρο του χορευτικού ενδιαφέροντος (άρνηση μεταμοντέρνων καλλιτεχνών να καταφύγουν στην "επικοινωνία" και στο "νόημα")¹⁷⁶. Τα σώματα των χορευτών στον αναλυτικό μεταμοντέρνο χορό είναι χαλαρά αλλά σε εγρήγορση, χωρίς να έχουν την ένταση του μπαλέτου ή του μοντέρνου χορού, ενώ πολλές χορογραφίες απαιτούν δουλειά με το σώμα με σχεδόν επιστημονικό τρόπο.
- Από αρκετές παραστάσεις αφαιρούνται ο ειδικός φωτισμός, τα κοστούμια, τα σκηνικά, η μουσική. Οι χορευτές φορούν άνετα καθημερινά ρούχα, όπως είναι το μακό μπλουζάκι και η φόρμα (πολύ πριν αυτά γίνουν της μόδας). Όσον αφορά τα πόδια, εκεί που το μπαλέτο χρησιμοποιεί τις πουνέντ, θέλοντας να αποφύγει την αίσθηση της βαρύτητας και τη συνεχή επαφή του ποδιού με το έδαφος και εκεί που ο μοντέρνος χορός πέταξε τα παπούτσια, έτσι ώστε τα γυμνά πόδια να έχουν άμεση και ασφαλή επαφή με τη γη, οι μούσες του μεταμοντέρνου χορού φοράνε αθλητικά παπούτσια, χωρίς αυτό να συμβολίζει τίποτα. Απλώς δίνουν την ταχύτητα και την ελαφρότητα των πουνέντ και επίσης την άνεση, διατηρώντας την επιθυμητή απόσταση από τη γη και κρατώντας συγχρόνως τα πόδια σταθερά στο έδαφος.

αποπλάνηση του θεατή από τις κολακείες του ερμηνευτή, όχι στην εκκεντρικότητα, όχι στο να συγκινείς ή να συγκινείσαι». Δες *ibid.*, σ. 165.

¹⁷⁶ Δες και Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 226 - 227. Για την ανάδυση του σώματος καθεαυτού, αξίζει να αναφερθεί ότι κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970 έχουμε και τα πρώτα γυμνά σε παραστάσεις «έντεχνου» χορού στις ΗΠΑ. Όπως αναφέρει η Hanna, τελείως γυμνοί χορευτές με πέη που κρέμονται, γυναικεία στήθη που κινούνται πάνω-κάτω και ορατό εφηβικό τρίχωμα εστιάζουν την προσοχή στη μη ανάγκη από συνηθισμένα κοστούμια, ακόμη και αν αυτά έχουν γίνει εφαρμοστά, έχοντας ελάχιστη διαφορά από το γυμνό. Δες Hanna, J. - L., *op. cit.*, σ. 191.

- Χωρικά, το χορευτικό φαινόμενο θα μετατοπιστεί από τη σκηνή του προσκηνίου σε γκαλερί, γήπεδα, δρόμους, δάση, εκκλησίες, μουσεία¹⁷⁷. Αυτή η μετατόπιση δεν θα εντάξει απλώς για ένα διάστημα το χορό εν πολλοίς στις εικαστικές τέχνες, αλλά θα δημιουργήσει νέες δυνατότητες και νέους περιορισμούς για τη χορευτική δράση.
- Χρησιμοποιείται ο «πραγματικός» (και όχι ο «μετρημένος») χρόνος, ο οποίος με την αίσθηση της επίσχεσης (suspense) είναι χαλαρός.
- Στο μεταμοντέρνο χορό ο χορογράφος πολλές φορές γίνεται κριτικός, καθώς αναλαμβάνει να εκπαιδεύσει τους θεατές να βλέπουν μια παράσταση χορού, προκαλώντας τις προσδοκίες τους σε σχέση με την παράσταση και εστιάζοντας σε μέρη της χορογραφίας για πιο προσεκτική παρατήρηση.
- Άλλα χαρακτηριστικά στοιχεία του μεταμοντέρνου χορού όσον αφορά τη δομή της χορογραφίας αποτελούν οι επαναλήψεις, οι αντιστροφές, οι γεωμετρικές φόρμες, τα μαθηματικά συστήματα, οι δομές χωρίς καμία λογική, τα ταυτόχρονα γεγονότα, το happening, το τυχαίο, τα αντικείμενα, τα παιχνίδια επίλυσης θεμάτων, το προβάδισμα του εικαστικού, ο θόρυβος, το κολάζ. Ακόμη, παραπέμποντας στην pop art, χρησιμοποιήθηκαν οι εικόνες των αθλημάτων, οι σημαίες, οι χολιγουντιανοί μύθοι, η μουσική ραδιοφώνου, ακόμα και η εικόνα της μπαλαρίνας σαν πρώτη ύλη.

¹⁷⁷ Δες Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 13 και 228.

- Όπως αναφέρει η Μπαρμπούση¹⁷⁸, το διάστημα από το 1968 μέχρι το 1973 ήταν μια μεταβατική περίοδος κατά την οποία ανέκυψαν νέα θέματα για την τέχνη όπως η πολιτική, η εμπλοκή των θεατών ή οι μη δυτικές επιρροές. Πολιτικά θέματα, όπως η συμμετοχή, η δημοκρατία, η συνεργασία και η οικολογία, εκφράστηκαν με μεγαλύτερη σαφήνεια, ενώ μέσω των πολιτικών και κοινωνικών κινημάτων (Μάης του 1968 - φοιτητικό κίνημα, λαϊκή αγανάκτηση με τον πόλεμο του Βιετνάμ - αντιπολεμικό κίνημα, SPK - αντιψυχιατρικό κίνημα, κίνημα των έγχρωμων πληθυσμών στις δυτικές κοινωνίες, φεμινιστικό κίνημα, κίνημα σεξουαλικής απελευθέρωσης - lgbt κίνημα, οικολογικό κίνημα, εθνικοαπελευθερωτικά κινήματα σε πρώην αποικίες, κινήματα αντικουλτούρας) αναπτύχθηκε η προβληματική για μια δικαιότερη και αποκεντρωμένη κοινωνία. Τα κινήματα αυτά χρησιμοποίησαν το χορό ως βήμα για τους αγώνες τους, καθιστώντας τον ένα μέσο άσκησης πολιτικής περιθέματων ηγεσίας και ελέγχου.

¹⁷⁸ Ibid., σ. 224.

Κριτική Αποτίμηση του Μεταμοντέρνου Χορού

Κάνοντας μια αποτίμηση των πειραμάτων από τη δεκαετία του 1950 μέχρι τη δεκαετία του 1970, παρατηρούμε ότι παρά την άμβλυνση ή εγκατάλειψη του ρηξικέλευθου στοιχείου που ακολούθησε, κατάφεραν να αλλάξουν την ιδέα για το χορό. Πλέον υπάρχει μεγαλύτερο εύρος στα είδη των κινήσεων τα οποία γίνονται γενικώς αποδεκτά ως χορός, αλλά και μεγαλύτερη ελευθερία επιλογής στη χορογραφική μέθοδο, το στυλ ερμηνείας, την ενδυμασία, τον ερμηνευτικό χώρο και άλλες λεπτομέρειες της παρουσίασης¹⁷⁹.

Επίσης, η χρήση μη εκπαιδευμένων ερμηνευτών βοήθησε στην κατάλυση του μύθου του ότι ένας χορευτής θα πρέπει να ασκείται από το λίκνο του. Καθώς ο περιορισμένος ορισμός για το χορό διευρύνθηκε, περισσότεροι άνθρωποι άρχισαν να προσεγγίζουν το χορό σαν κάτι το οποίο μπορείς τόσο να κάνεις όσο και να παρακολουθείς. Ο αριθμός των σπουδαστών χορού, των ερμηνευτών, των χορογράφων και των παραγωγών άρχισε να αυξάνεται. Ο χορός είχε μπει στο δρόμο που θα τον οδηγούσε στο να γίνει μια τέχνη με πραγματικά μαζική απήχηση¹⁸⁰.

¹⁷⁹ Au, S., op. cit., σ. 173.

¹⁸⁰ Ibid., loc. cit.

Χαρτογραφώντας την Οργάνωση και Διαχείριση του Χορεύοντος Σώματος στη Μετανεωτερικότητα

Ο Χορός στη Μετανεωτερικότητα

Ο χορός μπορεί να μην αποτελεί πλέον μια πηγή μαγικής εξουσίας, ούτε να ασκεί την ίδια πολιτική λειτουργία όπως το αυλικό μπαλέτο. Έχει, όμως, γίνει ένα ζωτικό τμήμα της καθημερινότητας πολλών ανθρώπων. Το μπαλέτο, το οποίο αποτελούσε κάποτε ψυχαγωγική ασχολία των βασιλιάδων, τώρα παρακολουθείται και απολαμβάνεται από όλα τα κοινωνικά στρώματα, όπως και πολλά άλλα είδη παραστατικού χορού. Επιπλέον, αύξοντες αριθμοί ανθρώπων ξεκινούν να συμμετέχουν ενεργά σε διάφορα είδη χορού, αντί να θεωρούν το χορό ένα άθλημα παθητικής παρακολούθησης¹⁸¹.

Η εποχή της μετανεωτερικότητας βρίσκεται σε εξέλιξη, παρότι ο μεταμοντέρνος χορός αρχικά ιζηματοποιήθηκε σε ένα σύστημα, ως αντιορισμός που έγινε ορισμός και έπειτα αποτέλεσε απλά μία επιλογή χορευτικού συστήματος. Διαφορετικά μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος συνυπάρχουν χρονικά και γεωγραφικά, παράγοντας και αντικατοπτρίζοντας διαφορετικές εννοιολογικές συλλήψεις του τι μετράει ως «άνθρωπος». Η επικράτηση της πολλαπλότητας σε συνδυασμό με την «Άνοιξη» του χορευτικού φαινομένου, επιτρέπει σε κάθε σύστημα χορού να παράγει και αντικατοπτρίζει διαφορετικά ενσώματα υποκείμενα και διαφορετικές εννοιολογικές συλλήψεις του τι μετράει ως «άνθρωπος». Επίσης, προτάσσει μια συνειδητοποίηση περί

¹⁸¹ Ibid., σ. 216.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

μη δυνατότητας διαφυγής από το πλέγμα εξουσιών εντός των οποίων τα ανθρώπινα υποκείμενα είναι μπλεγμένα.

Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, παρατηρείται και μία άλλη τάση, αυτή της σωματικής κουλτούρας, που εκδηλώνεται με την κορύφωση της ενασχόλησης των υποκειμένων των δυτικών κοινωνιών με το σώμα τους. Έτσι, αναπτύσσονται και αποκτούν δημοτικότητα χορευτικοί τρόποι οι οποίοι δρουν σαφώς εξουσιαστικά πάνω στα σώματα, όπως ο αθλητικός χορός που απαιτεί εξαντλητική εξάσκηση με βάρη ή η ενσωμάτωση ακροβατικών στοιχείων σε χορευτικές παραστάσεις, στοιχείων που επιδεικνύουν τη μέσω της επίπονης άσκησης επέκταση των ορίων των δυνατοτήτων του σώματος. Κάποιοι αρχόμενοι αντι-ορισμοί αυτής της κουλτούρας έρχονται μέσω του χορού παραδοσιακά θεωρούμενων παραβατικών χορευόντων σωμάτων.

Συμπάροχουσα Πολλαπλότητα και Καινοτομίες

Όπως σημειώνει ο Crowther, από τις αρχές της δεκαετίας του 1980 έχει γίνει ευρέως αποδεκτό ότι οι καιροί έχουν δραματικά αλλάξει. Η εποχή του μοντερνισμού έχει φτάσει στο τέλος της και τώρα ζούμε σε μια μεταμοντέρνα εποχή. Έσπασαν τα φράγματα ανάμεσα στην τέχνη και την ευρύτερη κουλτούρα, ενώ το να είσαι μεταμοντέρνος σημαίνει το να μην κατέχεις ένα συγκεκριμένο στυλ αλλά να υπάρχουν σε μία κουλτούρα στην οποία όλα τα στυλ επιτρέπονται. Εξάλλου, μία από τις βασικές οπτικές στρατηγικές στην τέχνη της μεταμοντέρνας εποχής αποτελεί η τάση της απάλειψης ή υπερπήδησης των διαχωρισμών¹⁸². Η Au θα σημειώσει ότι καθώς οι κατηγορίες του χορού, όπως και γενικά της τέχνης, γίνονται όλο και λιγότερο αυστηρώς ορισμένες, οι χορευτές και οι χορογράφοι πιο συχνά διασχίζουν τα κάποτε μανιωδώς επιτηρούμενα όρια ανάμεσα στο μπαλέτο και το σύγχρονο χορό¹⁸³.

¹⁸² Crowther, P. (2000), «Postmodernism», σσ. 494 - 502 στο Kemp, M. (Ed.), *The Oxford History of Western Art*, Oxford, Oxford University Press, σσ. 494, 497 - 498.

¹⁸³ Δες Au, S., *op. cit.*, σ. 208. Η Χριστίνα Πολυχρονιάδου παρατηρεί «Όσο ο κόσμος γίνεται μικρότερος, τα ιδεολογικά και εθνικά όρια καταρρέουν. Οι σύγχρονες παραστατικές τέχνες αντλούν έμπνευση από πληθώρα τεχνών, ιδεών και εκφραστικών πλαισίων, ώστε πλέον να μιλάμε για μια υβριδική μορφή χορού, που δεν είναι εύκολα αναγνωρίσιμη από πλευρές τεχνοτροπίας, κινητικού λεξιλογίου, αισθητικής παράδοσης. Αποτέλεσμα αυτού είναι ο χορός να μην αναγνωρίζεται πλέον εύκολα ως χορός και να δανείζεται ονόματα όπως visual art και body art ή να προχωρεί σε δημιουργία σύνθετων παραγώγων όπως physical theatre (θεατρική ομάδα με έντονο το κινητικό στοιχείο), dancetheatre, dance project (ο όρος υποδηλώνει την πειραματική και ερευνητική ιδιότητα της χορευτικής ομάδας), performance company (γενικότερος όρος που υποδηλώνει την ιδιότητα της ομάδας ως παραστατικής και όχι αμιγώς χορευτικής ή θεατρικής)». Δες στο Καραγιάννη, Σ. (2005), *Ο Σύγχρονος Χορός στην Ελλάδα και οι Συμμέτοχοί του. Το Προφίλ των Δημιουργών και του Κοινού*, Αθήνα, Μεταπτυχιακή Διπλωματική / ΠΜΣ «Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση και Επικοινωνία» / Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού / Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Παράρτημα 1: Ιστορική Εξέλιξη της Τέχνης του Χορού στον Κόσμο, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Ο Γάλλος χορογράφος Maguy Marin, παρατηρεί πως σήμερα περισσότερο από ποτέ ο χορός θυμίζει ζώο που δεν εξημερώνεται, γεγονός που μας υποχρεώνει σε μια αδιάκοπη εξερεύνηση. Η Γαλλία έγινε πολυπολιτισμική κοινωνία με την έλευση των μεταναστών και αυτό ώθησε σε συνειδητοποίηση της κοινωνικο-πολιτισμικής μεταβλητότητας και της ανάγκης για διαπολιτισμική επικοινωνία και συνύπαρξη¹⁸⁴. Η Compagnie Montalvo-Hervieu, στο *Paradis* (1997) αντιπαραθέτει στοιχεία του μπαλέτου και του σύγχρονου χορού με το φλαμένκο, τον αφρικανικό χορό και το hip-hop. Στους ρόλους του *Paradis*, οι οποίοι παρουσιάζονταν ζωντανά και σε βίντεο, συμπεριλαμβάνονταν άνθρωποι διαφόρων φυλών, ηλικιών και σωματοτύπων, κατοικίδια ζώα όπως σκύλοι, αλλά και πιο εξωτικά πλάσματα όπως ζέβρες, έτσι ώστε απεικονιστεί η ποικιλία των έμβιων όντων πάνω στη Γη¹⁸⁵. Επίσης, ο Angelin Preljocaj τοποθέτησε το «Ρωμαίος και Ιουλιέτα» (Lyon Opera Ballet, 1990) σε μια ζοφερή, φουτουριστική αστυνομουμένη κοινωνία, στην οποία συμμετείχαν και σκύλοι ως δεσμοφύλακες¹⁸⁶.

Στα όρια ανάμεσα στο χορό και την performance art, ο Tim Miller και ο Jeff McMahon έθεσαν θέματα σχετιζόμενα με την ομοφυλοφιλία: η Paula Josa-Jones διερεύνησε καταπιεστικές συμπεριφορές στρεφόμενες προς τις γυναίκες στο *The Yellow Wallpaper* (1993), βασισμένο σε μια ιστορία της φεμινίστριας συγγραφέως Charlotte Perkins Gilman. Κάποιοι performance artists διερεύνησαν το παρελθόν: το *Night Light* της Ann Carlson ανάπλασε αρχαιακές φωτογραφίες ως tableaux vivants τοποθετημένες στις πραγματικές τους τοποθεσίες στη νεοϋρκέζικη συνοικία του Chelsea. Ο John Kelly,

¹⁸⁴ Πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Ιούνιος - Ιούλιος 2006, Ελληνικό Φεστιβάλ Α. Ε. [κείμενο της Κλημεντίνης Βουνελάκη για την παράσταση «Umwelt / Μεταμοντέρνοι Καιροί» (σσ. 32 - 33)], σ. 32.

¹⁸⁵ Δες Au, S., op. cit., σσ. 200 - 201.

¹⁸⁶ Ibid., σ. 204.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

παρότι εκπαιδεύτηκε για χορευτής, συχνά εφορμά στις προκλήσεις της performance με τα έργα του: στο *Light Shall Lift Them* (1993) χόρεψε πάνω σε μια μπάρα σε σκοινιά ως η τραβεστί ακροβάτισσα Barbette, ενώ πολύ συχνά τραγουδάει γυναικείες άριες από όπερες με μια φωνή η οποία έχει με διάφορους τρόπους αποδοθεί ως αντιτενορική ή φαλτσέτο¹⁸⁷.

Πέραν της συνύπαρξης διαφορετικών χορευτικών τρόπων ή της συγχώνευσης των ειδών, η ενσωμάτωση των νέων τεχνολογιών θα φέρει πραγματικές καινοτομίες στον παραστατικό χορό ο οποίος ως τέχνη πλησιάζει όλο και περισσότερο στην performance. Η χρήση της τεχνολογίας των ηλεκτρονικών υπολογιστών, λοιπόν, επεκτάθηκε ευρέως και η εμβέλειά της πλάτυνε στις δεκαετίες του 1980 και του 1990, παράλληλα με την ψηφιακή επανάσταση που συνέβη στην κοινωνία. Οι ηλεκτρονικοί υπολογιστές χρησιμοποιούνται σε μια πλειάδα δημιουργικών εφαρμογών στο σημερινό κόσμο του χορού¹⁸⁸.

Εκτός από τη χορογραφία, οι υπολογιστές μπορούν να χρησιμοποιηθούν και για άλλους σκοπούς σχετιζόμενους με την παράσταση, όπως ο σχεδιασμός και η προεπισκόπηση των σκηνικών, των κοστουμιών και του φωτισμού· το «cybercasting», η παράσταση σε θεατές που βρίσκονται σε άλλο χώρο· η ανάμειξη (mixing) εικόνων από ταυτόχρονα εκτελούμενες παραστάσεις σε ξεχωριστούς χώρους· η παρουσίαση «εικονικών» χορευτών στην σκηνή αντί για ή επιπροσθέτως των μη-εικονικών (real ones). Παρότι πολλές από αυτές τις διαδικασίες βρίσκονται ακόμη σε εξελικτικό στάδιο, το επίπεδο του ενδιαφέροντος και των προσδοκιών είναι υψηλό¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Ibid., σ. 200.

¹⁸⁸ Δες *ibid.*, σσ. 213 - 215.

¹⁸⁹ Ibid., loc. cit.

«Άνοιξη» του Χορευτικού Φαινομένου

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1960 και έπειτα, το μπαλέτο και ο σύγχρονος χορός (modern dance) άρχισαν να απολαμβάνουν περισσότερη προσοχή από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης. Περί τα τέλη της δεκαετίας του 1970, οι παρατηρητές του πολιτιστικού τοπίου είχαν διαπιστώσει μια «άνοιξη του χορού». Περισσότερες ομάδες χορού απ' ό,τι ποτέ στο παρελθόν έδιναν παραστάσεις, και το κοινό του χορού είχε αυξηθεί σε άνευ προηγουμένου αριθμούς. Το κοινό άρχισε να αντιλαμβάνεται ότι δεν χρειαζόταν να κατανοεί τις λεπτομέρειες της τεχνικής για να μοιραστεί τον ενθουσιασμό ενός άλματος ή το ρίγος μιας απότομης πτώσης. Το μπαλέτο και ο μοντέρνος χορός γίνονταν περισσότερο δημοκρατικά με την έννοια ότι το κοινό τους περιέκλειε πολλά διαφορετικά κοινωνικά στρώματα¹⁹⁰.

Στη δεκαετία του 1980, παρατηρείται μια αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τη «λαϊκή» διασκέδαση. Η μουσική εμπνέεται από τελετουργικούς και κοινωνικούς χορούς της δυτικής Αφρικής (κατά κύριο λόγο). Αυτή η εξέλιξη θα οδηγήσει στη χωρική μετατόπιση του παραστατικού χορού από τα μουσεία και τις γκαλερί που είχε οδηγηθεί με το μεταμοντέρνο στον κόσμο της μουσικής, στα κλαμπ και τα καμπαρέ. Οι παραστάσεις χορού θα αρχίσουν να δίνονται στις ντισκοτέκ και στα κλαμπ, όπου πωλούνται ποτά στη διάρκεια των διαλειμμάτων. Στο παραδοσιακό κοινό του παραστατικού χορού θα προστεθούν μη επαγγελματικά χορεύοντα σώματα, προεικονίζοντας τη μέσω του video-clip κυριαρχία των pop χορογραφιών ή των

¹⁹⁰ Ibid., σσ. 190 και 193.

χορευτικών τρόπων που αντλούν την έμπνευσή τους από το δρόμο ή τα αμερικανικά γκέτο των μαύρων όπως το r'n'b, το free-style ή το hip-hop¹⁹¹.

Το μπαλέτο και ο μοντέρνος χορός εδραίωσαν τις θέσεις τους ως παγκόσμιες τέχνες κατά τη διάρκεια των δεκαετιών του 1980 και του 1990, εν μέρει εξαιτίας των τεχνολογικών προόδων, συμπεριλαμβανομένων των ευρέως διαδεδομένων τηλεοπτικών προγραμμάτων (πρβλ. «Fame», «Dance Academy», στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα το «So you think you can dance!» το οποίο προβλήθηκε στο Mega) και των βιντεοσκοπήσεων οι οποίες έφεραν το χορό κατευθείαν σε εκατομμύρια θεατές, και εν μέρει εξαιτίας της μεγαλύτερης ευκολίας των ταξιδιών, η οποία κατέστησε δυνατό για τις ομάδες χορού να περιοδεύουν πιο συχνά. Η βελτίωση των μέσων επικοινωνίας κατέστησε τόσο τους καλλιτέχνες όσο και το κοινό περισσότερο ενημέρους για εξελίξεις οι οποίες λάμβαναν χώρα εκτός των τοιχών, ενώ παρείχαν περισσότερες ευκαιρίες στο να ανταλλαχθούν ιδέες ασχέτως των εθνικών ορίων. Ο χορός σήμερα έχει επιτύχει έναν υψηλό βαθμό ορατότητας ανάμεσα στις παραστατικές τέχνες, ενώ το μπαλέτο και ο μοντέρνος χορός εξασκούνται και παρακολουθούνται σε μία κλίμακα την οποία δεν μπορούσαν καν να ονειρευτούν οι πρόγονοί τους¹⁹².

Η επί του παρόντος παρατηρούμενη διεύρυνση του αριθμού των τηλεοπτικών σταθμών, ειδικά του Mtv, συνοδεύεται από τη χορευτική οπτικοποίηση rock και pop [πλέον hip - hop / r'n'b και στην Ελλάδα τσιφτετελιών] μουσικής, περιορίζοντας την οπτική βαρεμάρα και δημιουργώντας κίνηση εκεί που δεν υπάρχει. Η τηλεόραση ως το πιο δημοφιλές μέσο μαζικής ενημέρωσης φαίνεται να ισχυροποιεί το χορό και να προωθεί τις ζωντανές παραστάσεις. Οι τηλεοπτικές εμφανίσεις δέκα χορευτικών ομάδων

¹⁹¹ Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 228.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

στο «Dance in America», ανάμεσα στο 1976 και το 1978, οδήγησε σε αυξήσεις στην παρακολούθηση ζωντανών παραστάσεων, σύμφωνα με μια τηλεφωνική έρευνα στους διαχειριστές (administrators) και τους managers των ομάδων¹⁹³.

Επιπλέον, από τη δεκαετία 1980–και έπειτα εφευρέσεις–όπως το–cam–corder κατέστησαν την παραγωγή βίντεο εύκολη και προσιτή σε μια ευρύτερη ομάδα καλλιτεχνών. Εν γένει οι κινηματογραφικές ταινίες και τα βίντεο που έχουν ως ύλη το χορό έγιναν αλματωδώς προσιτά σε θεατές καθώς τα μέσα αναπαραγωγής ήχου και εικόνας (βιντεοκασέτες, video cds, DVD) έγιναν φτηνότερα και υψηλότερης πιστότητας¹⁹⁴. Από το 1980 και έπειτα παρατηρείται και μια θεαματική άνοδος στον αριθμό των συνεδρίων, των συμποσίων και άλλων δραστηριοτήτων διαθέσιμων για όσους ασχολούνται με θέματα χορού, τα οποία συντρέχουν στη διεθνή ανταλλαγή¹⁹⁵.

Η υψηλή δημοτικότητα μπορεί να έχει ανάμεικτα αποτελέσματα. Κάποιοι υποστηρίζουν ότι το καλλιτεχνικό επίπεδο θα πέσει στην προσπάθεια προσέλκυσης κοινού. Άλλοι, ότι το καλλιτεχνικό επίπεδο θα ανέβει, λόγω του υψηλού ανταγωνισμού και της αυξανόμενης εμπειρίας του κοινού. Η «άνοιξη του χορού» έχει ήδη επιφέρει κάποιες ευεργετικές επιδράσεις στην κοινότητα του χορού. Αυξημένο δημόσιο ενδιαφέρον έχει ενθαρρύνει πολλές ομάδες να δίνουν περισσότερες παραστάσεις, ενώ πλέον περισσότεροι χορευτές απασχολούνται για μεγαλύτερες χρονικές περιόδους. Οι νέοι χορευτές έχουν περισσότερες διεξόδους για το έργο τους. Οι χρηματοδοτικοί οργανισμοί είναι περισσότερο πρόθυμοι στο να προσφέρουν την αρωγή τους στο χορό. Οι σχολιαστές, οι κριτικοί, οι ερευνητές και οι ιστορικοί - τα επαγγέλματα που

¹⁹² Au, S., op. cit., σ. 195.

¹⁹³ Hanna, J. - L., op. cit., σσ. 20 - 21.

¹⁹⁴ Au, S., op. cit., σ. 209.

υποστηρίζουν το χορό - βρίσκουν περισσότερες ευκαιρίες να ασκήσουν τις δεξιότητές τους. Για το μεγαλύτερο μέρος, πάντως, είναι πολύ νωρίς για να υπολογιστούν οι επιδράσεις της «άνοιξης του χορού». Ωστόσο, θα έχει αναμφιβόλως εμπλουτίσει τη ζωτικότητα, την ποικιλία-και-την-προσβασιμότητα της τέχνης του-χορού¹⁹⁶.

Προς την Κυριαρχία Μιας Σωματικής Κουλτούρας;

Ο Daniel Bell υποστηρίζει πως με τον υπέρμετρο πλουτισμό που επήλθε με την ολοκληρωτική αφοσίωση των πιστών του καπιταλισμού στην παραγωγική διαδικασία, οδηγηθήκαμε σε έναν κόσμο αφθονίας, υλικών αγαθών, ελεύθερης επιλογής στον επιθυμητό τρόπο ζωής. Επακόλουθη, λοιπόν, η εμφάνιση ενός διονυσιακού πνεύματος, μιας κυριαρχίας του «εγώ», μιας επιδίωξης σωματικής έκστασης, μιας ειδωλολατρικής προσφυγής στην πολλαπλότητα των επιθυμιών, μιας τάσης αποδέσμευσης από κάθε κατηγορία επιβολής, μιας πλήρους αναίρεσης των ηθικών επιταγών, μιας αναζήτησης του αυθεντικού «εαυτού» στις εμπειρίες, μιας απόρριψη του κοινωνικού¹⁹⁷.

Επίσης, ο Alan Petersen σημειώνει πως πρόσφατες αλλαγές σε πολλές σύγχρονες κοινωνίες, συσχετισμένες ειδικά με μια νεοφιλελεύθερη πολιτική, έχουν οδηγήσει σε μία έμφαση στον επιχειρηματικό εαυτό (entrepreneurial self), στην ελευθερία μέσω της επιλογής και στην προσωπική ολοκλήρωση μέσω της κατανάλωσης. Όλο και περισσότερο, τα άτομα καλούνται να αναλάβουν μεγαλύτερο ρόλο στη φροντίδα του εαυτού και στη διαχείριση κρίσεων· στο να προσεγγίζουν τη ζωή ως επιχείρηση. Η

¹⁹⁵ Ibid., σ. 215.

¹⁹⁶ Ibid., σ. 193.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

γρήγορη ανάπτυξη καινούριων τεχνολογιών / πρακτικών του σώματος, συμπεριλαμβανομένων της μικρο-χειρουργικής, του γενετικού ελέγχου και ιατρικών αγωγών για καταστάσεις όπως η παχυσαρκία, η έλλειψη ύψους, η σεξουαλική δυσλειτουργία κλπ, έχουν δημιουργήσει την προσδοκία της ικανότητας τελειοποίησης του σώματος και της αλλαγής του εαυτού. Η ιατρική, η ψυχολογία και η ψυχανάλυση έχουν γίνει τα κυρίαρχα σημεία αναφοράς σε προσπάθειες επίλυσης σωματικών «προβλημάτων»¹⁹⁸.

¹⁹⁷ Όπως αναφέρεται στο: Τάτσης, Ν. (2004), *Νεωτερικότητα και Κοινωνική Αλλαγή: Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νήσος, σσ. 183 - 184.

¹⁹⁸ Το επιχείρημα του Alan Peterson (School of Sociology, Politics and Law, University of Plymouth) προέρχεται από την περίληψη της ομιλίας του με τίτλο «The Politics of Body Management» που δόθηκε στα πλαίσια σειράς σεμιναρίων με τίτλο «Weighty Issues: Representation, Identity and Practice in the areas of Eating Disorders, Obesity and Body Management» στο Bath University το 2005. [Http://bath.ac.uk/psssr/weightissues-pps.html](http://bath.ac.uk/psssr/weightissues-pps.html), ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 16/5/2007.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Στις σύγχρονες Δυτικές κοινωνίες της αφθονίας, το ιδανικό σώμα για τις γυναίκες είναι το λεπτό και για τους άντρες το καλλίγραμμο και σχετικά μυώδες. Η κοινωνική πίεση που ασκείται στους άντρες είναι διαφορετική και λιγότερο ακραία απ' ότι στις γυναίκες, καθώς οι άντρες συνεχίζουν να κρίνονται περισσότερο με όρους επιτευγμάτων παρά για την εμφάνισή τους. Παρόλα αυτά, σημειώνεται μια αύξηση του ενδιαφέροντος στους άντρες για το σχήμα και το μέγεθος του σώματός τους καθιστώντας τους υπό αυξημένη κοινωνική πίεση για να συμμορφώνονται με το μυώδες, καλά γραμμωμένο, μεσομορφικό [mesomorphic (μεσαίου μεγέθους)] σχήμα, ενώ οι Mishkind et al. (1986), ανάμεσα σε άλλους, προέβλεψαν μια πολιτισμική στροφή στη δεκαετία του 1990 προς αυξημένο ενδιαφέρον σχετικά με το σωματικό τους σχήμα. Στην κυρίαρχη ατομικιστική κουλτούρα (αμερικανική), κάθε άτομο εκλαμβάνεται ως υπεύθυνο για τη μόρα του και αποδίδεται αξία στην ανεξαρτησία. Έτσι, το μη κανονικοποιημένο σώμα, θεωρείται ότι παραβιάζει το πολιτισμικό ιδεώδες της αυταπάρνησης και του αυτοελέγχου. Από τα τέλη της δεκαετίας του 1990, τα άρθρα σχετικά με το αδυνάτισμα αντικαθιστώνται από άρθρα σχετικά με την απώλεια βάρους μέσω της άσκησης¹⁹⁹.

¹⁹⁹ Grogan, S., op. cit., passim στις σσ. 6 - 24

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Οι αλλαγές στο χορεύον σώμα αντικατοπτρίζουν, ενισχύουν ή και παράγουν αλλαγές' στο «καθημερινό», στο «συνηθισμένο» σώμα του καθημερινού ανθρώπου. Στην κυρίαρχη αμερικανική και στις λοιπές δυτικές κοινωνίες, παρατηρείται η τάση των υποκειμένων να αθλούνται τρέχοντας ή κάνοντας άλλες αθλητικές δραστηριότητες. Έτσι, και τα χορεύοντα σώματα, πλέον, πρέπει να είναι μυώδη και οι χορευτές ξεκινούν να φορούν βάρη στις πρόβες. Το χορευτικό λεξιλόγιο εμπλουτίζεται με αθλητικές κινήσεις και ακροβατικά²⁰⁰. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν οι χορευτές της Elizabeth Streb οι οποίοι πρέπει να κατέχουν ικανότητες αθλητών, γυμναστών ή ακροβατών καθώς πηδούν από τοίχους, χειρίζονται με επιδέξιο τρόπο μπαστούνια (manipulate poles) ή ίπτανται στον αέρα δεμένοι με σχοινιά· στο *Breakthru* (1996) ένας χορευτής πρέπει να περάσει μέσα από την τζαμαρία ενός παραθύρου σπάζοντάς την²⁰¹. Τα ανδραγαθήματα αυτών των έργων αντικατοπτρίζουν τη σύγχρονη εμμονή με τη σωματική δύναμη και τελειότητα η οποία έχει επιφέρει συνωστισμό στα γυμναστήρια και έχει γεμίσει τα πάρκα με ανθρώπους που τρέχουν, κάνουν ποδήλατο ή πατίνια.

Όπως αναφέρει η Βάσω Μπαρμπούση, από τη δεκαετία του 1980 οι χορογράφοι επανεκτιμούν τη δεξιότητα του χορεύοντος σώματος το οποίο μοιάζει να υπερβαίνει / μετακινεί τα όριά του²⁰², κάτι το οποίο η Αu εκλαμβάνει ως μια ακραία εκδήλωση φορμαλισμού²⁰³. Οι εξουσίες που ασκούνται πάνω στο χορεύον σώμα μοιάζουν σαν ένα τρομερό backlash του προτάγματος για πειθαρχημένο σώμα εναντίον του προτάγματος για εκφραστικό σώμα.

²⁰⁰ Δες και Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 228.

²⁰¹ Αu, S., *op. cit.*, σ. 205.

²⁰² Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 228.

²⁰³ Αu, S., *op. cit.*, σ. 205.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Δεν θα πρέπει να ξεχνάμε, όμως, ότι από τη δεκαετία του 1980 και παράλληλα με τη συνεχώς επεκτεινόμενη κυριαρχία της σωματικής κουλτούρας, ο κόσμος άρχισε να ζει σε μια εποχή όπου έκανε την εμφάνισή της η μάστιγα του AIDS. Το σώμα - σίγουρα σε πολύ μεγαλύτερο βαθμό το ομοφυλοφιλοποιημένο-ανδρικό χορεύον σώμα - και οι απολαύσεις που αυτό μπορεί να προσφέρει δαιμονοποιήθηκαν για χρόνια, ενώ το status του άρρενος χορευτή υπέστη απώλειες. Με την αυξανόμενη επίγνωση σχετικά με τη μάστιγα του AIDS, αλλά και με την επέκταση των κοινωνικών κινημάτων (που εκφράστηκαν και μέσω του μεταμοντέρνου χορού), οι χορευτές άρχισαν για μια ακόμη φορά να εκφράζουν πολιτικά και κοινωνικά ζητήματα τόσο μέσω της τέχνης τους όσο και μέσω ειδικών οργανισμών²⁰⁴.

Σήμερα, νέοι αντιορισμοί του χορεύοντος σώματος - προερχόμενοι εν πολλοίς από «παραβατικά ενσώματα υποκείμενα» εντός του χορευτικού context - κάνουν την εμφάνισή τους και το χωρίς όρια σώμα χάνει την παντοκυριαρχία του. Καθώς η ανάγκη για ανοχή και αποδοχή πρώην περιθωριοποιημένων ομάδων γίνεται όλο και περισσότερο αισθητή στην κοινωνία, ο ορισμός του χορευτή έχει γίνει περισσότερο ανοιχτός. Πλέον, οι ευκαιρίες για να δίνει κάποιος παραστάσεις δεν περιορίζονται μόνο στους νέους, τους λεπτούς, και τους δυνατούς. Παλιότερα πολλοί χορευτές αποσύρονταν από τις παραστάσεις καθώς πλησίαζαν στα σαράντα τους χρόνια· σήμερα αυτό το όριο έχει παραταθεί εάν δεν έχει απαλειφθεί. Επίσης, δίνονται παραστάσεις από χορευτές που είναι καθηλωμένοι σε αναπηρικά καροτσάκια²⁰⁵.

²⁰⁴ Ibid., σ. 209.

²⁰⁵ Ibid., loc. cit.

Σύνοψη Β' Μέρους

Στο δεύτερο τμήμα της ανά χείρας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, βάση των ορισμών και της επιστημονικής οπτικής η οποία αναπτύχθηκε στο προηγούμενο τμήμα, έγινε μια γενεαλογικής εμπνεύσεως προσέγγιση της οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό. Σε αυτήν την προσπάθεια, σταθήκαμε στους ευρέως αποδεκτούς ως σταθμούς μιας εξελικτικής αφήγησης της ιστορίας του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού: τα αυλικά μπαλέτα, το χοροδράμα, το κλασικό (ή κλασικότροπο) μπαλέτο, το μοντέρνο-εκφραστικό χορό, το μεταμοντέρνο χορό και το χορευτικό τοπίο των ημερών μας.

Κάθε νέο μοντέλο οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό, βιώθηκε ως αντίσταση στην εξουσία που ασκούν στα χορεύοντα σώματα οι κλασικοί κανόνες. Αυτή η πορεία ολοκληρώθηκε στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 με το μεταμοντέρνο χορό. Η εποχή εμφάνισής του αποτελεί το πέρασμα στη μετανεωτερικότητα. Η εξουσία που ασκείται πάνω στο σώμα από κάθε προηγούμενο χορευτικό σύστημα οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος - ακόμα και αν αυτό αποτελούσε έναν αντιορισμό της πραγματικότητας του κλασικού χορού και εκλαμβάνονταν ως απελευθέρωση - αποτελεί κομβικό σημείο κριτικής. Η μετανεωτερικότητα, όμως, είναι σε εξέλιξη, επιτρέποντας σε διαφορετικά μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος να συνυπάρχουν χρονικά και γεωγραφικά, παράγοντας και αντικατοπτρίζοντας διαφορετικές εννοιολογικές συλλήψεις του τι μετράει ως «άνθρωπος».

Στο τρίτο τμήμα της ανά χείρας εργασίας θα γίνει μία εστίαση στην οργάνωση και διαχείριση του σώματος στον έντεχνο (δυτικό) παραστατικό χορό στην Ελλάδα. Η πορεία του παρουσιάζει συγκεκριμένες ιδιαιτερότητες, καθώς δεν αναπτύχθηκε αντιστικτικά ως προς το μπαλέτο, αλλά βάση της εναρμόνισης με ένα εθνικό ιδανικό πολιτισμικής συνέχειας. Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, ο έντεχνος ελληνικός παραστατικός χορός θα ακολουθήσει σχεδόν μεταπρατικά τις διεθνείς εξελίξεις.

Γ. Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στον

Έντεχνο (Δυτικό) Παραστατικό Χορό στην Ελλάδα

Εισαγωγή

Σε αυτό το τρίτο και τελευταίο τμήμα της εργασίας, γίνεται μία εστίαση στην οργάνωση και διαχείριση του σώματος στον έντεχνο (δυτικό) παραστατικό χορό στην Ελλάδα²⁰⁶. Ο προσδιορισμός «δυτικός» μπαίνει σε παρένθεση καθώς στην Ελλάδα συνυπάρχουν αφενός «μη-δυτικές» εκφάνσεις του φαινομένου του έντεχνου παραστατικού χορού (π.χ. παραστάσεις συγκροτημάτων όπως της *Δόρας Στράτου* ή του *Λυκείου Ελληνίδων* που ιδρύθηκε από τη Καλλιρρόη Παρρέν και παρουσιάζουν παραδοσιακούς κοινωνικούς χορούς προσαρμοσμένους στις απαιτήσεις της σκηνικής παρουσίασης²⁰⁷) και αφετέρου ο έντεχνος δυτικός παραστατικός χορός είναι στην ουσία περισσότερο «δυτικότροπος» παρά «δυτικός», καθώς αποτελεί είδος εισαγόμενο²⁰⁸.

²⁰⁶ Πρέπει να σημειωθεί ότι η χορευτική παραγωγή στην Ελλάδα περιλαμβάνει και ένα μεγάλο τμήμα «μη-έντεχνου» ή «εμπορικού» παραστατικού χορού, ο οποίος δεν αποτελεί αντικείμενο διερεύνησης της ανά

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Πριν την Κούλα Πράτσικα, οι παραστάσεις δυτικότερου χορού τελούσαν σε μία κατάσταση ερασιτεχνισμού. Η ίδια, ανύψωσε τη χορευτική έκφραση σε κοσμοθεωρία, επαγγελματοποίησε το χορεύον σώμα αντλώντας νομιμοποίηση από τη σύνδεσή του με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό και το έταξε στην υπηρεσία του έθνους. Μέχρι τη δεκαετία του 1970, θα ακολουθήσει μια περιπλάνηση στην ανεύρεση και ουσιαστικά επανερεύρεση της ποθούμενης «ελληνικότητας». Παράλληλα, θα υπάρξουν προσπάθειες σύστασης ομάδων μπαλέτου οι οποίες δεν θα ευτυχήσουν μακροχρόνιας πορείας. Οι ομάδες σύγχρονου χορού - οι οποίες αποδεσμεύονται σταδιακά από το αίτημα για «ελληνικότητα» και ακολουθούν σχεδόν μεταπρατικά τα καλλιτεχνικά ρεύματα του εξωτερικού (ιδίως του γερμανικού χοροθεάτρου και του μεταμοντέρνου χορού) - θα αρχίσουν να αυξάνονται με γεωμετρική πρόοδο από τη δεκαετία του 1980.

Η πρακτική των επιχορηγήσεων, το αυξημένο ενδιαφέρον για το χορό και η διόγκωση των stakeholders, θα οδηγήσουν σε μία έκρηξη του χορού κατά τη διάρκεια

χείρας εργασία. Στον «εμπορικό» παραστατικό χορό που άνθισε στην Ελλάδα εντάσσονται το musical, τα μπαλέτα των νυχτερινών κέντρων μαζικής διασκέδασης (τα όρια του οποίου με τον «έντεχνο» χορό φαίνεται να επανορίζουν οι τελευταίες καλλιτεχνικές δραστηριότητες του Κωνσταντίνου Ρήγου), τα εκτενή χορευτικά ιντερμέδια σε ταινίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου, τα μπαλέτα των μεγάλων τηλεοπτικών shows τα οποία άνθισαν από τη δεκαετία του 1990 με την απελευθέρωση των τηλεοπτικών μέσων και την ανάδειξη ονομάτων όπως του Φωκά Ευαγγελινού (ή και του Πάνου Μεταξόπουλου), ακόμη και τα προσκείμενα στις υποκουλτούρες παραστατικά χορευτικά είδη τα οποία αναπτύχθηκαν και αναπτύσσονται στα αστικά κέντρα της χώρας όπως το καμπαρέ, το striptease ή τα drag shows (οι «Κούκλες» της Εύας Κουμαριανού έχουν γράψει τη δική τους ιστορία).

²⁰⁷ Για τη δημιουργία οργανωμένων χορευτικών συγκροτημάτων με κοινά χαρακτηριστικά λειτουργικά στοιχεία το φολκλορισμό και την αισθητική-καλλιτεχνική προβολή των χορών, δες Σαχινίδης, Κ. (1995), *Κοινωνική Λειτουργία του Παραδοσιακού Χορού στη Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία: Το Παράδειγμα του Νομού Μαγνησίας* [Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών], Αθήνα, Κέντρο Ελληνικού Χορού και Λαϊκού Πολιτισμού / Πατάρι, σ. 222. Ο συγγραφέας σημειώνει ότι οι προσπάθειες που καταβάλλουν τα συγκεκριμένα συγκροτήματα για την προσαρμογή των χορών στις ανάγκες της σκηνικής παρουσίασης οδηγεί συνήθως σε συμμετρικές και μηχανικές κινήσεις οι οποίες περιορίζουν την εκφραστικότητα, ενώ δεν καταφέρνουν να αποδώσουν τα ιδιαίτερα τοπικά χαρακτηριστικά και το ανάλογο χορευτικό ύφος τα οποία πηγάζαν από την ελεύθερη δημιουργικότητα του αυθόρμητου στοιχείου των παραδοσιακών χορών. Δες *ibid.*, *loc. cit.*

²⁰⁸ Ο Χάρης Μανταφούνης σημειώνει πως ο έντεχνος χορός στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα είναι είδος εισαγόμενο. Ο συγχρονισμός με τις εκάστοτε διεθνείς πρωτοπορίες ή μόδες αποτελεί την κυρίαρχη ροπή

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

της δεκαετίας του 1990. Πλέον, έχουμε περάσει σε μία φάση κατά την οποία ο χορός ως τέχνη βιώνει μια πραγματικά μαζική απήχηση: η ανακοίνωση της προπώλησης εισιτηρίων για την πολυδιαφημισμένη τελευταία παραγωγή του Δημήτρη Παπαϊωάννου δημιουργεί ουρές στα εκδοτήρια των εισιτηρίων του «Παλλάς», πολλές παραστάσεις χορού στα πλαίσια διάφορων φεστιβάλ κλείνουν sold-out εβδομάδες πριν την πραγματοποίησή τους, συνεχείς μετακλήσεις διεθνώς αναγνωρισμένων χορευτών ή χορευτικών συγκροτημάτων κρατούν το κοινό σε εγρήγορση, χορευτές κάνουν εξώφυλλα σε περιοδικά μαζικής κυκλοφορίας, χορογράφοι αναλαμβάνουν τη διδασκαλία κίνησης λαϊκών τραγουδιστριών και ένα «χορευτικό» reality show φτάνει στις πρώτες θέσεις των μετρήσεων τηλεθέασης με άνδρες χορευτές oriental - υποψήφιους παίκτες να προκαλούν θύελλα αντιδράσεων.

Το Χορεύον Σώμα στην Υπηρεσία του Έθνους

Zeitgeist Ανάδυσης Έντεχνου (Δυτικού) Παραστατικού Χορού
στην Ελλάδα

Στο πνεύμα του ρομαντισμού και του εθνικισμού που άνθισαν στην Ευρώπη το 19^ο αιώνα με την Άνοιξη των λαών και τη δημιουργία των εθνών-κρατών, η διαμόρφωση της εθνικής συνείδησης στους λαούς της Ευρώπης συνδέθηκε με την ανακάλυψη των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών του κάθε λαού, ως μοναδικών και ιστορικά αναλλοίωτων στοιχείων του έθνους, που αναζητήθηκαν με ένταση μέσα στην τέχνη (συνεπώς, και στο

του. Δες Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, Παράρτημα 2: Ιστορική Εξέλιξη της Τέχνης του Χορού στην Ελλάδα,

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Λυτικό Παραστατικό Χορό

χορό). Ταυτόχρονα με τη δημιουργία του ελληνικού κράτους ξεκίνησε ένας αγώνας φυλετικής και πολιτισμικής σύνδεσής του με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Το επιχείρημα του Φαλμεράγιερ περί φυλετικού εκσλαβισμού και εξαλβανισμού του τότε σύγχρονου-γηγενούς πληθυσμού του ελλαδικού χώρου-ώθησε τους διανοούμενους της εποχής στην επανεφεύρεση της ιστορίας σε μία προσπάθεια απόδειξης της εθνικής και πολιτισμικής συνέχειας.

Αυτή η προσπάθεια αποκρυσταλλώθηκε στο ογκώδες πόνημα του Κ. Παπαρρηγόπουλου, τη μη απύσα από καμία σχολική βιβλιοθήκη «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους» (1860-1872) η οποία αποτελούσε τη φιλόδοξη προσπάθεια καταγραφής ολόκληρης της ιστορίας του έθνους, από τα πανάρχαια χρόνια μέχρι την παραμονή της επανάστασης, ως «επιστημονικής απόδειξης» ότι η ελληνική φυλή εξακολουθεί να υπάρχει και να δρα στο χώρο που λέγεται Ελλάδα²⁰⁹. Αυτή η επιλεκτικά κατασκευασμένη ιστορία που επιβλήθηκε ως επίσημη για να διαμορφώσει τη νεοελληνική εθνική ταυτότητα αποτελεί μια πραγματική εθνοκτονία²¹⁰, ένα προϊόν εκχριστιανισμού και εξελληνισμού του συνόλου του λαϊκού πολιτισμού που είχε ανθίσει στον ελλαδικό χώρο (αλλά και εκτός αυτού). Επίσης, συνέβαλε στη δαιμονοποίηση στοιχείων που αποτελούν τμήμα της πολιτιστικής κληρονομιάς του ελλαδικού χώρου, αλλά όχι τμήμα της εκ της ιδεολογίας που ξεκίνησε με τη σύσταση του νεοελληνικού κράτους άποψης του τι (πρέπει να) αποτελεί ελληνική πολιτιστική κληρονομιά (καθώς υπάρχει μεγάλη διάσταση ανάμεσα σε αυτές τις «κληρονομίες», παρότι η δεύτερη εκ των δύο επιδιώκει μια κίβδηλη ταύτιση με την πρώτη).

χωρίς αρίθμηση σελίδων.

²⁰⁹ Η «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους» έχει χαρακτηριστεί ως περικλείουσα την επίσημη ιδεολογία του κράτους. Κατά τη γνώμη του γράφοντα, τα πράγματα έχουν αλλάξει πολύ από τότε σε σημείο να θεωρείτε

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Εκτός των παραδοσιακών κοινωνικών χορών στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα, διαπιστώνουμε ανάμεσα σε μέλη της αστικής-εμπορικής τάξης, και μια άνθιση ευρωπαϊκών / δυτικών κοινωνικών χορών όπως η πόλκα ή το βαλς. Οι συγκεκριμένοι χοροί αποτελούσαν ένα-εκ των ων ουκ άνευ στοιχείο της ορθής διαπαιδαγώγησης και του συγκεκριμένου επιθυμητού αστικού status²¹¹. Όπως έχουμε σημειώσει στο πρώτο τμήμα της ανά χειράς μελέτης, οι κοινωνικοί χοροί μπορεί να ενέχουν το στοιχείο της παραστατικότητας. Παρόλα αυτά, ο έντεχνος δυτικότροπος παραστατικός χορός στην Ελλάδα, δεν θα αναπτυχθεί βάση της αντίστιξης με το μπαλέτο, καθώς δεν υπήρχε (και συνεχίζει εν πολλοίς να μην υπάρχει) η ανάλογη εμπειρία στην Ελλάδα, αλλά βάση ενός προτάγματος ελληνικότητας²¹².

εν πολλοίς γραφικός όποιος υιοθετεί το επιχείρημα της συνέχειας του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα μέχρι το παρόν. Σε προφορική συζήτηση που είχα με τη Δάφνη Βουδούρη, επίκουρη καθηγήτρια του τμήματος Μέσων, Επικοινωνίας και Πολιτισμού του Παντείου Πανεπιστημίου, η συνομιλήτριά μου εξέφρασε την άποψη περί χαλάρωσης της σύνδεσης σε επίπεδο αναπαραστάσεων αλλά συνέχειας της συγκεκριμένης θέσης συνέχειας σε επίπεδο επίσημης κρατικής ιδεολογίας.

²¹⁰ Χρησιμοποίησα τον όρο με τη σημασία που του δίνει ο Stavenhagen, δηλαδή ως μιας διαδικασίας προμελετημένης πολιτισμικής καταστροφής. Δες Stavenhagen, R. (1998), «Cultural Rights: A Social Science Perspective», σσ. 1 - 20 στο Niec, H., (Ed.), *Cultural Rights and Wrongs*, Unesco Publishing / Institute of Art and Law, X. T., σ. 16.

²¹¹ Δες Μπακουνάκης, Ν. (1991), *Το Φάντασμα της Νόρμα: Η Υποδοχή του Μελοδράματος στον Ελληνικό Χώρο το 19^ο Αιώνα: Ερμούπολη-Πάτρα*, Αθήνα, Καστανιώτης, σσ. 49 - 50.

²¹² Για την έλλειψη μπαλετικής παιδείας δες και Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, Παράρτημα 2: Ιστορική Εξέλιξη της Τέχνης του Χορού στην Ελλάδα, χωρίς αρίθμηση σελίδων. Βέβαια, η διδασκαλία μπαλέτου αποτελεί μία παράδοση για τα μικρά κορίτσια των αστικών περιοχών, οι σχολές χορού έχουν πληθύνει, οι βραδιές μπαλέτου στην τηλεόραση έχουν γράψει τη δική τους ιστορία και οι μετακλήσεις ξένων ομάδων μπαλέτου που ερμηνεύουν έργα του κλασικού ρεπερτορίου είναι ιδιαίτερα συχνές, ενώ υπάρχει και η ιδιαίτερα αξιολογη ομάδα της Εθνικής Λυρικής Σκηνής. Σε καμία περίπτωση, όμως, η Ελλάδα δεν μπορεί να ανταγωνιστεί στο μπαλέτο οποιαδήποτε χώρα π.χ. του πρώην υπαρκτού σοσιαλισμού.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ο Άγγελος Σικελιανός και η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού αφιέρωναν τις ζωές τους στη σύνδεση της ελληνικής αρχαιότητας με το νεοελληνικό πολιτισμό. Μαζί δούλεψαν για την πραγμάτωση της Δελφικής Ιδέας, η οποία αποτέλεσε μια προσπάθεια αναβίωσης του αρχαίου-ελληνικού πνεύματος στους Δελφούς. Οι «Δελφικές Εορτές», οργανώθηκαν ιδίως εξόδοις το 1927 και το 1930 με παραστάσεις αρχαίων τραγωδιών, αγώνες και εκθέσεις έργων λαϊκής τέχνης, προκαλώντας ενδιαφέρον σε παγκόσμια κλίμακα. Οι παραστάσεις στους Δελφούς, παρότι δεν κατάφεραν να δημιουργήσουν σχολή, αποκάλυψαν το συμβολικό και το σημειολογικό χαρακτήρα του χορού στην τότε ελληνική κοινότητα²¹³.

²¹³ Οι πληροφορίες για τους Σικελιανούς αντλούνται από: Γρηγοριάδης, Ν., Καρβέλης, Δ., Μηλιώνης, Χ., Μπαλάσκας, Κ., Παγανός, Γ., Παπακώστας, Γ. (1999), *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Β' Λυκείου*, Αθήνα, ΟΕΔΒ, σ. 132, Εγκυκλοπαίδεια «Εποπτική» (1987), Αθήνα, Άτλας: λήμμα «Άγγελος Σικελιανός» (Τόμος 12^{ος}, σσ. 306 - 307) και Πρεβελάκης, Π. (1991), «Χ. Τ.», σσ. 51 - 52 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Ursa Minor / Ευθύνη, Τόμος 3...*, σ. 51. Για τις παραστάσεις στους Δελφούς δεσ και Σαβράμη, Κ. (2004), «Εισαγωγή», σσ. 37 - 42 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Χορός / Dance*, Αθήνα, Εκδόσεις Κοάν / Βιβλία του Κόσμου & Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων, σ. 41. Όσον αφορά το στοιχείο της επανεφεύρεσης του παρελθόντος και της επιβολής του ως ταυτότητας και ιδεολογίας από το ζεύγος των Σικελιανών, ίσως να μπορεί να γίνει περισσότερο εμφανές ακόμη και από μια πρόχειρη ανάλυση περιεχομένου αποσπασμάτων κειμένων της Κούλας Πράτσικα και του Κώστα Γεωργουσόπουλου. Κούλα Πράτσικα: «Ανακαλύπταμε, κάτω από την καθοδήγηση της Εύας (η υπογράμμιση δική μου, Π. Κ.) μια Ελλάδα άγνωστη, που δεν υποπευόμαστε καν την ύπαρξή της, και η Ελλάδα αυτή είμαστε εμείς, οι ίδιες» [στο Πράτσικα, Κ. (1991), «Αναμνήσεις από τις Πρώτες Δελφικές Εορτές», σσ. 95 - 99 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Ursa Minor / Ευθύνη, Τόμος 3...*, σ. 97]. Κώστας Γεωργουσόπουλος: «Χρειάστηκε πολύς μόχθος, πολύ πείσμα και πολύς αγώνας για να επιβληθεί εμμέσως το μήνυμα των Σικελιανών (η υπογράμμιση δική μου, Π. Κ.) [...] εκείνη η συγκλονιστική υπόθεση για την ανακάλυψη της ελληνικής ουσίας μέσα από τη σύγχρονη ελληνική αίσθηση (η υπογράμμιση δική μου, Π. Κ.) [...]» [στο Γεωργουσόπουλος, Κ. (1991), «Η Βρυσομάνα», σσ. 125 - 127 στο Συλλογικό Έργο, [Λεύκωμα] *Ursa Minor / Ευθύνη, Τόμος 3...*, σ. 125].

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Οι σχέσεις των αδερφών Isadora & Raymond Duncan με την Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, και αυτής με την Κούλα Πράτσικα, θα αποβούν μοιραίες για την εξέλιξη του φαινομένου του παραστατικού χορού στην Ελλάδα²¹⁴. Ο χορός της Αμερικανίδας πρωτοπόρου του μοντέρνου-εκφραστικού χορού Isadora Duncan, αποσκοπούσε στην απελευθέρωση της κίνησης από τον ακαδημαϊσμό του κλασικού μπαλέτου, αντλώντας έμπνευση από την ελληνική αρχαιότητα και τις παραστάσεις των μορφών των αγγείων²¹⁵. Η έλευσή της στην Ελλάδα της Μεγάλης Ιδέας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, δεν θα μπορούσε παρά να γίνει μετά βαιών και κλάδων, σημαίνοντας τις απαρχές της εμφάνισης του δυτικού παραστατικού χορού στην Ελλάδα²¹⁶.

²¹⁴ Δες και Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, σ. 3. Η διάσημη Αμερικανίδα χορεύτρια είχε εκφράσει την επιθυμία να ιδρύσει σχολή χορού στην Ελλάδα αλλά κάτι τέτοιο δεν στάθηκε εφικτό λόγω της πολιτικής και οικονομικής κατάστασης η οποία επικρατούσε εκείνη την εποχή στη χώρα. Παρόλα αυτά, άρχισε να χτίζει ένα σπίτι μινωικού ρυθμού στο τέρμα της οδού Δικαιάρχου, στα όρια του σημερινού Δήμου Αθηναίων με το Δήμο Βύρωνα. Δες Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 38 και 57. Σε αυτό το κτίριο (το οποίο έχει μετονομαστεί σε «Κέντρο Μελέτης Χορού Ντάνκαν» και ανήκει στη δικαιοδοσία του Δήμου Βύρωνα) στεγάζεται το επαγγελματικό τμήμα της Σχολής Χορού «Ραλλού Μάνου». Μία ανεκδοτολογικού ενδιαφέροντος πληροφορία αποτελεί το ότι τόσο το πατρικό μου σπίτι αλλά και το σπίτι στο οποίο μένω σήμερα (ένα τετράγωνο πιο κάτω) βρίσκονται στην οδό Δικαιάρχου. Ενώ γνώριζα το κτίριο η αρχιτεκτονική του οποίου μοιάζει εκτός τόπου και χρόνου στο συγκεκριμένο σημείο, αγνοούσα τόσο την ιστορία του όσο και τη λειτουργία του μέχρι να αρχίσω να μελετώ για τη διπλωματική μου εργασία. Επίσης, γράφτηκα στο ερασιτεχνικό τμήμα της σχολής «Ραλλού Μάνου» (το οποίο στεγάζεται σε άλλο κτίριο επί της οδού Δαμαγήτου στον Άγιο Αρτέμιο), αγνοώντας τη σύνδεσή του με το «Κέντρο Μελέτης Χορού Ντάνκαν»!

²¹⁵ Οι αναφορές της ίδιας της Duncan σε μια εξιδανικευμένη ελληνική αρχαιότητα, απέρρεαν από την επιθυμία της να νομιμοποιήσει το *χορεύον σώμα* ως υψηλή τέχνη. Δες Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 51 - 52. Η έμπνευσμένη από τη χορευτική εικονογραφία αρχαιοελληνικών αγγείων χορογραφία θα στοιχειώσει τη χορευτική παραγωγή στην Ελλάδα μέχρι της μέρες μας, δες π. χ. την Τελετή Έναρξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004. Παράλληλα με την επανεφεύρεση της ιστορίας, έχουμε και την επανεφεύρεση του αρχαιοελληνικού χορού, καθώς δεν μπορεί να υπάρξει ιστορική γνησιότητα (τα αγγεία δεν είναι video, δεν υπάρχει δυνατότητα πιστής ανασύστασης του αρχαιοελληνικού χορού). Μπαρμπούση Duncan Κινησιολογικό λεξιλόγιο Παπαϊωάννου. Επίσης, η Duncan, επηρεασμένη από το Nietzsche, θεωρούσε ότι στην τέχνη έχουμε δύο πηγές: την απολλώνεια και τη διονυσιακή, δες *ibid.*, σ. 43, κάτι το οποίο ξανασυνατάμε στον Παπαϊωάννου.

²¹⁶ Σαβράμη, Κ., *op. cit.*, σ. 38.

Τα Χορευτικά Δρώμενα από την Κούλα Πράτσικα έως τη Δεκαετία του 1970

Η απόφαση της Εύας Πάλμερ-Σικελιανού να θέσει κορυφαία του χορού στην τραγωδία του Αισχύλου «Προμηθέας Δεσμώτης» την Κούλα Πράτσικα, θα αποτελέσει σημείο καμπής για την ενασχόληση της δεύτερης με το χορό²¹⁷. Η Κούλα Πράτσικα ήδη είχε παρακολουθήσει μια παράσταση χορού αρχαιοελληνικής αισθητικής στη Γερμανία και είχε αποφασίσει να μαζέψει χρήματα για να σπουδάσει χορό στη σχολή του Hellerau²¹⁸. Τελικά, στα 27 της χρόνια (πάρα πολύ αργά για τα σημερινά δεδομένα), θα ξεκινήσει τις τριετείς χορευτικές της σπουδές (1927 - 1930) στο Schöle Hellerau-Laxenburg bei Wien της Αυστρίας²¹⁹. Επιστρέφει στην Ελλάδα, δημιουργεί σχολή χορού και υψώνει τη ρυθμική και το χορό σε εφαρμοσμένη κοσμοθεωρία, η οποία συνδυάζει τον καλλιτεχνικό με τον ηθικό τους προορισμό.

²¹⁷ Ibid., σσ. 38 - 41 και Πράτσικα, Κ. (1991), «Αυτοβιογραφία», σσ. 9 - 36 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Ursa Minor / Ευθύνη, Τόμος 3...*, σ. 16.

²¹⁸ Αξίζει να σημειωθούν τα δικά της λόγια για αυτήν της την απόφαση, λόγια τα οποία εντός του σημερινού zeitgeist ηχούν ως εθνικιστικό παραλήρημα: «Το ελληνικό πνεύμα, το ελληνικό κάλλος, και να φέρω (Γλαύκα εις Αθήνας;), εδώ που αγνοούσαμε την αιώνια διδασκαλία του Πλάτωνος. Το αιώνιο πνεύμα της Ελλάδος, το πνεύμα που φυσούσε ελεύθερο στις ευρωπαϊκές χώρες. Το πνεύμα το ελληνικό, που με τόσο σεβασμό, με λατρεία, με αγάπη, αντίκριζαν αυτοί οι ξένοι. Ελλάδα αιώνια νέα, πάντα ωραία, πάντα μέσα στο Μέτρο και το Ρυθμό. Να υπηρετήσω στην πατρίδα μου την ΕΛΛΑΔΑ (κάθε έμφαση της Κούλας Πράτσικα, Π. Κ.)», Πράτσικα, Κ. (1991), «Αυτοβιογραφία»..., σσ. 15 - 16.

²¹⁹ Ibid., σσ. 18 - 19.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η Κούλα Πράτσικα και η εν πολλοίς ταυτιζόμενη με την προσωπικότητά της Σχολή θα αποτελέσει ταυτόχρονα έναν πόλο έλξης για τους διανοούμενους της εποχής, ωθώντας το χορό να λάβει επί ίσοις όροις τη θέση του ανάμεσα στις άλλες τέχνες, συνδέοντάς τον άμεσα με την πνευματική ζωή του τόπου και δίνοντάς του τη δική του εκπαιδευτική μεθοδολογία²²⁰. Το 1936 η Σχολή θα αναλάβει την οργάνωση της τελετής για το άναμμα της ιερής φλόγας στην Ολυμπία. Από τότε καθιερώνεται η επανάληψη της εορτής σε κάθε νέα Ολυμπιάδα. Το 1938 το Ωδείο Ηρώδου Αττικού θα χρησιμοποιηθεί πρώτη φορά για παράσταση χορού, φιλοξενώντας τις μαθήτριες του επαγγελματικού τμήματος της Σχολής οι οποίες φορούσαν γλαμύδα (και όχι βέβαια την κλασική τουτού ή κάποιο άλλο κοστούμι). Το 1939 θα παρουσιαστεί στη λίμνη του Μαραθώνα, σε ειδικά διαμορφωμένο χώρο από το Γ. Κοντολέοντα, χορογραφία Κούλας Πράτσικα, μουσική Couperin και Praetorius και ποίηση Στρατή Μυριβήλη η πρώτη αμιγώς χορευτική παράσταση, με τίτλο "Η γιορτή του νερού"²²¹.

²²⁰ Σαβράμη, Κ., *op. cit.*, σ. 41.

²²¹ *Ibid.*, *loc. cit.*

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η οργάνωση και διαχείριση του αποκλειστικά θηλυκού χορευόντος σώματος έτσι όπως παράγεται από την Κούλα Πράτσικα, είναι τέτοια που να το θέτει στην υπηρεσία του έθνους. Ταυτίζει το ωραίο και το χρήσιμο με το εθνικά ωφέλιμο, θεωρώντας την αρχαία Ελλάδα πηγή κάθε ομορφιάς και κάθε πνευματικού μεγαλείου. Δεν επιθυμεί την παραγωγή τεχνικά άρτιων χορευόντων σωμάτων, αλλά τη σύμφωνα με εθνο-κανονικά πρότυπα διαπαιδαγώγηση και δημιουργία ενός συγκεκριμένου συναισθηματικού και νοητικού σύμπαντος στους μαθητές της²²². Πριμοδότησε τις εμπνευσμένες από τα αρχαιοελληνικά αγγεία χορογραφίες, έντυνε τις μαθήτριές της με χλαμύδες, έδινε ιδιαίτερο βάρος στη διδασκαλία ελληνικών παραδοσιακών χορών. Όταν η κατοχή αναγκάζει τη Σχολή να υπολειτουργήσει (1940-1945), θα οργανώσει συναντήσεις με μαθήτριές της και διανοούμενους της εποχής στο κτίριο της Σχολής, στις οποίες θα διαβάσουν ολόκληρη την «Ιστορία του Ελληνικού Έθνους». Τέλος, θέλησε και προσπάθησε με διάφορα μέτρα (π.χ. ποσοστάσεις με βάση τον τόπο προέλευσης) να επιτύχει ήδη από τα πρώτα τότε χρόνια μια «αποκέντρωση» της χορευτικής δραστηριότητας, καθώς επιθυμία της ήταν οι μαθήτριές της να επέστρεφαν στην επαρχία απ' όπου προέρχονταν και να δημιουργούσαν εκεί εστίες διδασκαλίας ελληνικών χορών.

Το 1951 η Ραλλού Μάνου (1915-1988) - η οποία υπήρξε μαθήτρια της Κούλας Πράτσικα και έχει εν τω μεταξύ ιδρύσει τη δική της σχολή - θα ιδρύσει το «Ελληνικό Χορόδραμα», το οποίο αποτελεί ουσιαστικά την 1^η ομάδα χορού (ensemble) στην Ελλάδα. Συσπειρώνοντας μια ομάδα νέων χορευτών και με τη συνεργασία ηθοποιών, συνθετών και σημαντικών σκηνογράφων, το Ελληνικό Χορόδραμα παρουσίασε με

²²² Χαμουδόπουλος, Δ. Α. (1991), «Ένα καλλιτεχνικό "πιστεύω"», άρθρο επαναδημοσιευμένο [πρώτη δημοσίευση στην εφημερίδα «Ελευθερία», 22 Μαΐου 1953], σσ. 172 - 175 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Ursa Minor / Ευθύνη, Τόμος 3...*, σ. 174.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

μεγάλη επιτυχία χορευτικές παραστάσεις, αντλώντας θέματα από τη - υπό ευρεία αντίληψη - συνέχεια του νεοελληνικού πολιτισμού, από τους αρχαίους ελληνικούς μύθους, τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό και τη σύγχρονη έντεχνη δημιουργία. Βέβαια, η χορευτική τεχνική που κυριαρχούσε στη Σχολή Μάνου ήταν επηρεασμένη από το γερμανικό και αμερικανικό μοντέρνο χορό²²³.

Εκτός του «Ελληνικού Χοροδράματος», η Ζουζού Νικολούδη (μαθήτρια, επίσης, της Κούλας Πράτσικα και συνεργάτιδά της στη Σχολή) ιδρύει το 1966 τα «Χορικά» τα οποία θα έχουν επίσης έντονη παρουσία στην Ελλάδα και το εξωτερικό παρουσιάζοντας έργα εμπνευσμένα κυρίως από το αρχαίο δράμα και συνεργασίες με γνωστούς καλλιτέχνες της μουσικής, του θεάτρου και των εικαστικών²²⁴. Για όλο το διάστημα της μεταπολεμικής περιόδου, με εξαίρεση το Ελληνικό Χορόδραμα της Ραλλούς Μάνου ή τις απόπειρες συγκρότησης ενός χορευτικού σχήματος που στηρίζεται κυρίως στην παρουσίαση χορογραφιών από παραστάσεις αρχαίου δράματος, όπως ήταν τα Χορικά της Ζουζούς Νικολούδη με τη συνεργασία του Νικηφόρου Ρώτα, δεν δημιουργήθηκαν χορευτικές ομάδες με διάρκεια και συστηματικότητα στην παρουσία τους²²⁵.

²²³ Δες Μαυρομούστακος, Π. (2005), *Το Θέατρο στην Ελλάδα: 1940 - 2000, Μια Επισκόπηση*, Αθήνα, Καστανιώτης, σ. 96 και Σαβράμη, Κ., loc. cit.

²²⁴ Ibid., loc. cit.

²²⁵ Μαυρομούστακος, Π., op. cit., σ. 218.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Όπως σημειώνει ο Ανδρέας Ρικάκης, σταθμό για τον έντεχνο χορό στην Ελλάδα αποτέλεσε η ίδρυση της Εθνικής Λυρικής Σκηνής (1939)²²⁶. Άλλους σταθμούς για την ιστορία του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού στην Ελλάδα αποτελούν η ίδρυση των «Μπαλέτων της Αθήνας» από το Γιάννη Φλερύ το 1952, αλλά και η δημιουργία της πρώτης ιδιωτικής ομάδας *Κλασικού Μπαλέτου* (1955 - 1962) από την Ηρώ Σισμάνη. Το 1958, ο Γιάννης Μέτσης δημιουργεί την πρώτη δική του Σχολή Μπαλέτου (1958 - 1960) και το 1965 ιδρύει το ίδρυση του *Πειραματικό Μπαλέτο Αθηνών* (το οποίο αποτέλεσε κατά κάποιον τρόπο «συνέχεια» του *Κλασικού Μπαλέτου* της Ηρώς Σισμάνη). Το 1960 ιδρύεται το Μπαλέτο της ΕΛΣ ως παράρτημα του Κρατικού Μελοδράματος. Το 1971 η Άννα Πέτροβα ιδρύει Σχολή Χορού και το 1974 ο Λεωνίδας Ντε Πιάν με τη Ρενέ Κάμμερ ιδρύουν το «Κέντρο Κλασικού Μπαλέτου»²²⁷.

Όπως έχει, όμως, σημειωθεί στην Ελλάδα δεν θα καταφέρει να αποκτήσει μπαλετική παράδοση. Το κλασικό μπαλέτο δεν θα τύχει της προσοχής που έτυχαν οι «ελληνικές» προσπάθειες της Κούλας Πράτσικα, της Μαρίας Χορς, της Ραλλούς Μάνου ή της Ζουζούς Νικολούδη. Μέσα από το δικό τους «ελληνικό» παράδειγμα του έντεχνου παραστατικού χορού θα διαμορφωθεί ένα ελληνικό χορευτικό τοπίο το οποίο θα αρχίσει να αμφισβητείται από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα.

²²⁶ Δες Διάφοροι (2004), «Προλογικά Σημειώματα», σσ. 16 - 29 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Χορός / Dance...*, σ. 29.

²²⁷ Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, Παράρτημα 3: Χρονολόγιο Χορού, χωρίς αριθμηση σελίδων και Διάφοροι (2004), «Προλογικά...», *loc. cit.*

Δημιουργία Φορέων Παροχής Επαγγελματικής Χορευτικής

Εκπαίδευσης

Το 1930 η Κούλα Πράτσικα επιστρέφει στην Ελλάδα και ιδρύει αμέσως τη «Σχολή Κούλας Πράτσικα» στην οδό Μασσαλίας 3 στο Κολωνάκι και θα διοριστεί στη Σχολή του Βασιλικού Θεάτρου²²⁸. Βέβαια, η Πράτσικα δεν ήταν η πρώτη ούτε η μόνη άξια δασκάλα ρυθμικής και χορού για επαγγελματίες στην Ελλάδα. Είχαν προηγηθεί οι Marguerite Jordan και η Marie Raymond, που ήλθαν στην Ελλάδα γύρω στα 1920. Η πρώτη υπήρξε μαθήτρια του Emile-Jaques Dalcroze και δίδαξε επί πολλά χρόνια στο Ωδείο Αθηνών ενώ η δεύτερη ήταν δασκάλα μπαλέτου με διακεκριμένες μαθήτριες, όπως η Τατιάνα Βαρούτη και η Ηρώ Σισμάνη. Ακολουθεί ο Αδάμ Μοριάνωφ, που εγκαθίσταται στην Ελλάδα το 1929, πρόσφυγας από τη Ρωσία και τρία χρόνια αργότερα ανοίγει σχολείο μπαλέτου, από το οποίο πέρασαν εκατοντάδες μαθητές²²⁹.

²²⁸ Οι πληροφορίες για την πορεία της Σχολής αντλούνται από το Χ. Σ. [Πράτσικα, Κ. ?] (1991), «Το Χρονικό της Σχολής», σσ. 37 - 46 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Ursa Minor / Εοθνή, Τόμος 3...*, passim, εκτός και αν αναφέρεται διαφορετική πηγή.

²²⁹ Καραγιάννη, Σ., ορ. cit., Παράρτημα 2: Ιστορική Εξέλιξη της Τέχνης του Χορού στην Ελλάδα, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Το όνειρο της Κούλας Πράτσικα για μια δική της σχολή χορού με τους κανόνες που εκείνη ήθελε θα πραγματοποιηθεί την 1^η Νοέμβρη του 1934 όταν εγκαινιάστηκε το τότε ιδιόκτητο κτίριο της οδού Ομήρου 55 στο Κολωνάκι, το οποίο σχεδιάστηκε σε αρχαιοελληνικά λιτό ρυθμό από τον αρχιτέκτονα Γιώργο Κοντολέοντα. Για το ανεκδοτολογικό της υπόθεσης αξίζει να αναφερθεί ότι η επιλογή της αριστοκρατικής σήμερα περιοχής έγινε λόγω... οικονομικών δυσχερειών, καθώς το οικοπέδο ήταν φτηνό, γύρω υπήρχαν μόνο χωράφια και βράχια (η σημερινή σκάλα και ο δρόμος δεν είχαν ανοιχτεί), καθώς και διότι μπορούσε να έχει θέα στην Ακρόπολη²³⁰. Επίσης, η αρχαιολατρία της Κούλας Πράτσικα εντοιχίστηκε (!) στο κτίριο της σχολής· με τα δικά της λόγια: «στα θεμέλια, στην αριστερή κολώνα, κοντά στην άσπρη πόρτα, ρίχνω μέσα στο τσιμέντο ένα μεγάλο νόμισμα αρχαίο, της Αθηνάς, με τη γλαύκα, και λέω: "Βοήθησέ με, Αθηνά! Αθηνά Σοφία. Αθηνά Υγεία. Αθηνά Εργάνη. Αθηνά Πρόμαχος" και κλαίω με λυγμούς από συγκίνηση και ευτυχία²³¹».

Μόλις το 1937 ιδρύθηκε ως τμήμα της «Σχολής Κούλας Πράτσικα» η 1^η «Επαγγελματική Σχολή Ορχηστικής»²³² με τετραετή φοίτηση και εφτά ώρες ημερήσια διδασκαλία, η οποία περιείχε 2 κύκλους μαθημάτων:

- πρακτικά και τεχνικά μαθήματα (γυμναστική, ρυθμική, ορχηστική, μουσική), και
- θεωρητικά (ανατομία, παιδαγωγική, καλλιτεχνικά και ιστορικά μαθήματα και άλλα γενικής μορφώσεως).

²³⁰ Πράτσικα, Κ. (1991), «Αυτοβιογραφία»..., σσ. 23 - 26.

²³¹ Ibid., σ. 25. Αναμένω την κινητοποίηση του Υπουργείου Πολιτισμού.

²³² Αξίζει να σημειωθεί η χρήση της αρχαιοελληνικής λέξης «ορχηστικής» ή της φράσης «ορχηστικής τέχνης» αντί της δημοτικής «χορού» η οποία εντάσσεται στο πνεύμα αρχαιολατρίας το οποίο στη συγκεκριμένη περίπτωση δρα και νομιμοποιητικά της ενασχόλησης με το σώμα και το χορό, δραστηριότητες εν πολλοίς επιλήψιμες ακόμη και σήμερα για κάποια κοινωνικά στρώματα στην Ελλάδα.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Ήδη, όμως, από το 1957 θα συζητηθεί για πρώτη φορά στο Υπουργείο Εθνικής Παιδείας και Θρησκευμάτων η ιδέα περί ίδρυσης *Ανώτατης Κρατικής Σχολής* μουσικο-ρυθμικής και χορευτικής αγωγής. Τον πυρήνα της σχολής, για λόγους σπουδαιότητας και παραδόσεως, σκόπιμο κρίθηκε να αποτελέσει η από τριακονταετίας λειτουργούσα Σχολή Πράτσικα, κατόπιν σχετικών διαπραγματεύσεων.

Τελικά, η Κούλα Πράτσικα θα αποφασίσει να παραχωρήσει τη σχολή της στο κράτος το 1971 και η μετονομασθείσα σε Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης θα αρχίσει να λειτουργεί υπό κρατικό καθεστώς από το 1973. Η φοίτηση γίνεται τριετής και δωρεάν. Η Κούλα Πράτσικα θα παραδώσει τα ηνία της διεύθυνσης της σχολής μόλις το 1980 στην Ντόρα Τσάτσου-Συμεωνίδη. Το 1985 ρυθμίζεται νομοθετικά η κατάταξη της Κρατικής Σχολής Ορχηστικής Τέχνης στην ανώτερη βαθμίδα. Η ΚΣΟΤ αποτελεί μέχρι σήμερα τη μόνη κρατική επαγγελματική σχολή χορού, διατηρώντας το υψηλό της status αλλά και τη μεγαλύτερη επιρροή στα εγχώρια χορευτικά δρώμενα μέσω των αποφοίτων της (π.χ. Κωνσταντίνος Ρήγος).

Το 1981 έχουμε το προεδρικό διάταγμα με το οποίο ιδρύονται Ανώτερες Σχολές Χορού εποπτευόμενες από το Υπουργείο Πολιτισμού. Οι ιδιωτικές ανώτερες επαγγελματικές σχολές χορού με προεξάρχουσα τη σχολή που ίδρυσε η Ραλλού Μάνου, αλλά και τις σχολές της Νίκης Κονταξάκη κλπ, όμως, χαίρουν χαμηλότερου κύρους από την ΚΟΣΤ και ασκούν σαφώς λιγότερη επιρροή στα χορευτικά δρώμενα του τόπου. Πρέπει να τονιστεί, ότι αυτό το οποίο εξασφαλίζουν οι ανώτερες επαγγελματικές σχολές στην Ελλάδα είναι ένα πτυχίο διδασκαλίας χορού και όχι ένα πτυχίο χορευτή.

Αλλαγή Παραδείγματος: Δεκαετία του 1980 έως Σήμερα

Τη δεκαετία του 1980 αλλάζει το κυρίαρχο χορευτικό Παράδειγμα: οι χορογράφοι παύουν να αναζητούν την «ελληνικότητα» και αρχίζουν να «εισάγουν» τις διεθνείς χορευτικές πρωτοπορίες. Η οικονομική ενίσχυση, αρχικά και κυρίως από κρατικούς φορείς, θα οδηγήσει σε μία συνεχή αύξηση των χορευτικών ομάδων που δρουν στην Ελλάδα, κυρίως την Αθήνα. Θα θεσμοθετηθούν φεστιβάλ, διαγωνισμοί και βραβεύσεις. Οι φορείς παροχής χορευτικής εκπαίδευσης θα πληθύνουν και θα αναπτυχθούν. Όλα αυτά θα οδηγήσουν σε μία διόγκωση του ενδιαφέροντος για το χορό, καθιστώντας τον μία τέχνη με πραγματικά μαζική απήχηση. Το χορεύον σώμα, πλέον, δεν τίθεται στην υπηρεσία της «ελληνικότητας», αλλά στην υπηρεσία μιας γκάμας εξατομικευμένων επιθυμιών που μπορεί να περιλαμβάνει τόσο διαφορετικές μεταξύ τους εμπειρίες όπως αυτή της μέσω του χορού αυτοπραγμάτωσης και της διαφήμισης ενός πακέτου τσιγάρων.

Οικονομική Ενίσχυση & Stakeholders

Στις ΗΠΑ, χώρα στην οποία η κρατική υποστήριξη του χορού έχει υπάρξει πολύ φειδωλή σε σχέση με άλλες χώρες, ιδρύεται το 1984 το National Choreography Project (NCP) για την οργανωμένη κρατική υποστήριξη του χορού. Σε άλλες χώρες η κρατική υποστήριξη του χορού συμπεριλαμβάνει κρατικά επιχορηγούμενες ακαδημίες χορού, οικονομική βοήθεια σε συγγραφείς που ασχολούνται με το χορό, ερευνητές, υπότροφους, performers, χορογράφους κλπ. Τόσο οι κρατικές όσο και οι από ιδιωτικούς οργανισμούς χορηγίες συνεισέφεραν ανυπολογίστως στην ανάπτυξη του χορού, παρέχοντας μια

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Λυτικό Παραστατικό Χορό

απόλυτα χρειαζόμενη βάση υποστήριξης για δραστηριότητες χορογράφων και χορευτών και οδηγώντας στην «Άνοιξη του χορού» η οποία παγκοσμίως παρατηρείται από τη δεκαετία του 1970²³³.

Στην Ελλάδα, το Υπουργείο Πολιτισμού και Επιστημών ιδρύεται το 1971 (έως τότε υπήρχαν διάσπαρτες υπηρεσίες στον κρατικό μηχανισμό οι οποίες διαχειρίζονταν τις σχέσεις του πολιτιστικού χώρου με την πολιτεία), ενώ η πολιτιστική πολιτική αρχίζει ουσιαστικά μετά το 1974 (μεταπολίτευση)²³⁴. Η πρώτη «Άνοιξη» του σύγχρονου χορού στον ελλαδικό χώρο (δεκαετία 1980), υποστηρίχθηκε από την πρακτική των επιχορηγήσεων του Υπουργείου Πολιτισμού στις ομάδες χορού, πρακτική η οποία εν τέλει θεσμοποιήθηκε (και δημιουργήθηκε ξεχωριστό Τμήμα Χορού)²³⁵.

²³³ Δες Αυ, S., *op. cit.*, σσ. 182 και 192.

²³⁴ Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, σ. 12.

²³⁵ Σαβράμη, Κ., *op. cit.*, σ. 41.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Εκτός από το ΥΠΠΟ, τη δεκαετία του 1990 όλο και περισσότερες ομάδες χορού θα επιχορηγηθούν και από Οργανισμούς Τοπικής Αυτοδιοίκησης, αλλά και από τον ιδιωτικό τομέα (Ίδρυμα Ι. Φ. Κωστόπουλου, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας Ελλάδας, Εταιρία Πίτσος Α. Ε., Εταιρία Παπαστράτος, Kraft-Jacobs-Suchard, Metaxa, Northern General Hospital, Philip Morris, Heineken, Βρετανικό Συμβούλιο, διάφορα περιοδικά, τράπεζες, κατασκευαστικές εταιρίες κλπ)²³⁶. Εκτός, όμως, από τη θεσμοθέτηση των επιχορηγήσεων, υπήρξαν και άλλοι θεσμικοί φορείς οι οποίοι οδήγησαν στην έκρηξη του χορού στη δεκαετία του 1990. Ένας σημαντικός θεσμός είναι αυτός των παραγγελιών έργων από μεγαλύτερους ή μικρότερους πολιτιστικούς ή μη οργανισμούς όπως ο Οργανισμός Μεγάλου Μουσικής Αθηνών (ΟΜΜΑ) σε συγκεκριμένους χορογράφους ή ομάδες²³⁷.

²³⁶ Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, σ. 55.

²³⁷ Για συγκεκριμένες περιπτώσεις δες Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Χορός / Dance...*, *passim*.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Αντλώντας κυρίως από τη μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία της Σοφίας Καραγιάννη, οι σημερινοί stakeholders του σύγχρονου ελληνικού χορού είναι πολλοί. Το Δίκτυο Χορού το οποίο συγκροτείται από την ΚΣΟΤ, το Διεθνές Κέντρο Χορού Καλαμάτας (το οποίο διοργανώνει από το 1995 το Διεθνές Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας), το Χοροθέατρο του ΚΘΒΕ (από το 1982), το Ελληνικό Τμήμα του Παγκόσμιου Συμβουλίου Χορού της UNESCO, τις συστηματικώς επιχορηγούμενες ομάδες χορού, τις ιδιωτικές ανώτερες επαγγελματικές σχολές χορού. Ακόμη, το Σωματείο Χορού και Ρυθμικής (από το 1950) από το οποίο το 1986 δημιουργήθηκε το Σωματείο Ιδιοκτητών Σχολών Χορού Ελλάδος (ΣΙΣΧΕ) το οποίο άρχισε να εκδίδει το περιοδικό «Χορός» (από το 1987). Επιπλέον, το Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων το οποίο αριθμεί, πλέον, 75 μέλη (από το 1999)²³⁸.

Ακόμη, υπάρχει μια πληθώρα διαγωνισμών, βραβεύσεων, πλατφόρμων και φεστιβάλ. Το 1980 ο Δήμος Αθηναίων θέσπισε το Διαγωνισμό Νέων Χορογράφων «Ραλλού Μάνου». Το ΙΚΥ αναγνωρίζει τις χορευτικές σπουδές ως ξεχωριστό κλάδο και δίνει υποτροφίες για το εξωτερικό, παράλληλα με το Ίδρυμα Αδερφών Πράτσικα και το Κοινοφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης. Επίσης, οι Πανελλήνιοι Μαθητικοί Αγώνες Χορού και ο Πανελλήνιος Διαγωνισμός Χορογραφίας (από το 1989). Το 1997 το Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο θεσπίζει νέο βραβείο για τη χορογραφία (Βραβείο «Κούλα Πράτσικα»). Το 1998 θεσμοθετούνται τα 5 Κρατικά Βραβεία Χορού: Καλύτερης Παραγωγής, Καλύτερης Χορογραφίας, Καλύτερης Πρωτότυπης Μουσικής Σύνθεσης για Χορό, Καλύτερης Ανδρικής Ερμηνείας και Καλύτερης Γυναικείας Ερμηνείας. Το 2001 το Κοινοφελές Ίδρυμα Αλέξανδρος Σ.

²³⁸ Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, σ. 12 και *passim* σσ. 4 - 55.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Ωνάσης, συμπεριλαμβάνει στο πρόγραμμά του για την απονομή πολιτισμικών βραβείων, βραβείο για Πρωτότυπη Χορογραφία και Πρωτότυπη Μουσική Σύνθεση για Χορό²³⁹.

Πέραν του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού Καλαμάτας, υπάρχει και το *Διεθνές Φεστιβάλ Σύγχρονου Χορού* το οποίο διοργανώνεται στην Τεχνόπολη του Δήμου Αθηναίων (από το 2004), ο *Μήνας Χορού* στο Ανοιχτό Θέατρο (από το 1996), η *Πλατφόρμα Σύγχρονου Ελληνικού Χορού* στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών (από το 2004), ο *Διεθνής Μήνας Χορού* στη Θεσσαλονίκη (από το 1990), η *Μεσογειακή Πλατφόρμα Σύγχρονου Χορού*, το *Φεστιβάλ Σύγχρονου Εκφραστικού Χορού* στα Χανιά (από το 1992), το *Φεστιβάλ Χορού στο Άργος*, το *Video Dance Festival* (από το 2000), το *Φεστιβάλ Χορού του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων* (από το 2002), το *Πανόραμα Σύγχρονου Ελληνικού Χορού* σε συνεργασία με το Κέντρο Τεχνών (από το 2005), η *Διεθνής Μπιενάλε Χορού*, το *Ελληνικό Φεστιβάλ* (από το 1955) κ. ά.²⁴⁰.

²³⁹ Ibid., loc. cit.

²⁴⁰ Ibid., loc. cit.

Οι Χορογράφοι που δρουν στην Ελλάδα

Από τα στοιχεία που μπορούμε να αντλήσουμε από το λεύκωμα «Χορός / Dance» (αφορά στοιχεία έως το έτος 2003), από τους 61 χορογράφους - μέλη του Σωματείου Ελλήνων Χορογράφων, η πλειοψηφία (n = 50) είναι γυναίκες, ενώ οι άνδρες η μειοψηφία (n = 11). Οι περισσότεροι αποτελούν κατόχους περισσότερων εκ του ενός πτυχίων. Όμως αν και κάποιοι τυγχάνει να συνοδεύουν τις σπουδές χορού είτε με ένα πτυχίο γυμναστή (ΤΕΦΑΑ) (n = 5) είτε σχετιζόμενο με το θέατρο ή τις «καλές τέχνες» (n = 9), αρκετοί έχουν σπουδάσει και κάτι ελαφρώς ή καθόλου σχετιζόμενο με το χορό όπως παιδαγωγικά, νομική, οικονομικά, βιολογία ή γαλλική φιλολογία²⁴¹.

²⁴¹ Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Χορός / Dance...*, ενότητα «Χορογράφοι», σσ. 373 - 434.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Όσον αφορά τις εγκύκλιες σπουδές χορού των Ελλήνων χορογράφων, περίπου το 1 / 3 εξ' αυτών έχουν αποφοιτήσει από την ΚΣΟΤ, το 1 / 3 από κάποια ιδιωτική Ανώτερη Επαγγελματική Σχολή Χορού (κυρίως από τη «Ραλλού Μάνου») και οι υπόλοιποι έχουν σπουδάσει στο εξωτερικό. Επίσης στο εξωτερικό, η πλειοψηφία των χορογράφων έχουν αποκτήσει μεταπτυχιακά διπλώματα ή έχουν παρακολουθήσει σεμινάρια χορού επιπλέον των βασικών τους σπουδών. Σχεδόν οι μισοί χορογράφοι έχουν περάσει τμήμα στη ζωή του σπουδάζοντας στις ΗΠΑ, ενώ σχεδόν το 1 / 3 στην Αγγλία (αρκετοί στο Laban Centre for Movement and Dance) και το 1 / 6 στη Γαλλία. Άλλες χώρες στις οποίες ταξίδεψαν για σπουδές αποτελούν το Βέλγιο, η Γερμανία (με n = 2), η Ρωσία, η Ολλανδία, η Ισπανία, η Αυστρία, η Ελβετία και η Ινδία (με n = 1). Η Βάσω Μπαρμπούση - πλέον επίκουρη καθηγήτρια του τμήματος Θεατρικών Σποδών του Πανεπιστημίου Πελοποννήσου στο Ναύπλιο - αποτελεί τη μοναδική κάτοχο διδακτορικού διπλώματος²⁴².

Η Κρίσιμη Δεκαετία του 1980

Τη δεκαετία του 1980, λοιπόν, πολλά γεγονότα κρίσιμης σημασίας συμβαίνουν στο πεδίο του χορού, καθώς έχουμε την αποδέσμευση του χορού από το πρόταγμα της ελληνικότητας, την πρώτη «Άνοιξη» του σύγχρονου ελληνικού χορού, «Άνοιξη» η οποία ακολουθεί την παρατηρούμενη σε παγκόσμια κλίμακα αύξηση του ενδιαφέροντος για το χορό (δες υποενότητα στο δεύτερο τμήμα της ανά χείρας εργασίας) και την πρόσδεση του σύγχρονου ελληνικού χορού στις διεθνείς εξελίξεις. Η γενιά που ξεκίνησε να

²⁴² Ibid., loc. cit.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

δημιουργεί μέσα στη δεκαετία του 1980 απομακρύνεται σχεδόν σύσσωμα από την ελληνοπρέπεια / προγονοπληξία η οποία κυριαρχούσε στην καλλιτεχνική παραγωγή των προηγούμενων δεκαετιών²⁴³.

Η εμφάνιση των χορευτικών ομάδων είναι συνεχής και εντυπωσιακή: κατά τα πρώτα έτη της δεκαετίας αυτής λειτουργούν συστηματικά η *Ομάδα Σύγχρονου Χορού* που ίδρυσε ο Χάρης Μανταφούνης (έτος ίδρυσης 1980), η *Ανάλια* της Μαίρης Τσούτη (1984) και η *Με Λίγα Λόγια* που ίδρυσε η Χαρά Ανταχοπούλου (1984). Το 1986 ιδρύεται η *Ομάδα Εδάφους* του Δημήτρη Παπαϊωάννου και της Αγγελικής Στελλάτου. Το 1980 ο χορευτής Ντανιέλ Λομέλ εγκαθίσταται στη Θεσσαλονίκη, ιδρύει την ομάδα «ΑΕΝΑΟΝ Χοροθέατρο» και αναλαμβάνει τη διεύθυνση της χορευτικής σκηνης του ΚΘΒΕ (θα παραιτηθεί το 1989)²⁴⁴.

Άλλο σημαντικό χορευτικό γεγονός για τη δεκαετία του 1980 αποτελούν η ίδρυση του «Μπαλέτου Αθηνών» (1980 - 1981) από το Λεωνίδα Ντε Πιάν. Το 1981, το «Κέντρο Κλασικού Μπαλέτου» των Λεωνίδα Ντε Πιάν - Ρενέ Κάμμερ ενώνεται με το «Πειραματικό Μπαλέτο Γιάννη Μέτση» και δημιουργείται το βραχύβιο «Μπαλέτο Αθηνών» (1981 - 1983). Επίσης, το σπίτι της Isadora Duncan γίνεται Μουσείο και Ακαδημία Χορού και ο Φώτης Μεταξόπουλος ιδρύει Σχολή Χορού²⁴⁵.

²⁴³ Δες Διάφοροι (2004), «Προλογικά...», σ. 29 και την ενότητα «Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων», σσ. 30 - 35 στο Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Χορός / Dance...*, σ. 35.

²⁴⁴ Μαυρομούστακος, Π., *op. cit.*, σσ. 218 - 220.

²⁴⁵ Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, Παράρτημα 3: Χρονολόγιο Χορού, χωρίς αρίθμηση σελίδων.

Δεκαετία του 1990: Έκρηξη της Καλλιτεχνικής Παραγωγής

Τη δεκαετία του 1990, θα παρατηρηθεί μια πραγματικά άνευ προηγουμένου έκρηξη του χορού στην Ελλάδα. Για τις ομάδες χορού και χοροθεάτρου αξίζει να σημειωθεί ότι το 2003 είχαν ανέλθει στον αριθμό των 50 (όταν μισό αιώνα πριν υπήρχε μόνο μία, το «Ελληνικό Χορόδραμα» της Ραλλούς Μάνου) παρουσιάζοντας μια σαφώς αυξητική τάση, καθώς σήμερα υπερβαίνουν τον αριθμό των 75. Η καλλιτεχνική παραγωγή των περισσότερων ομάδων κινείται στα πλαίσια του σύγχρονου και του μεταμοντέρνου χορού, ενώ στις χορογραφίες μπορεί να χρησιμοποιούνται τεχνικές αυτοσχεδιασμού, contact improvisation, release, στοιχείων παραδοσιακών χορών ή ακόμη και butoh (είδος ιαπωνικού μεταμοντέρνου χορού που έγινε ευρύτερα γνωστό όταν η Madonna γύρισε το video-clip του τραγουδιού «Nothing Really Matters»). Επίσης, ιδιαίτερη ανάπτυξη σημειώνεται στο χοροθέατρο και τα σύνθετα θεάματα που ενσωματώνουν π.χ. video ή κουκλοθέατρο. Ειδική εκπροσώπηση έχει το tango, αλλά και η χορευτική παράδοση της Ινδίας. Τη μόνη ομάδα χορού που ασχολείται ενεργά (ανάμεσα στα άλλα και) με τον κλασικό χορό αποτελεί η ομάδα της Νίκης Κονταξάκη²⁴⁶.

²⁴⁶ Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα], *Χορός / Dance...*, ενότητα «Ομάδες Χορού», σσ. 49 - 372.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Τη δεκαετία του 1990, ιδρύεται το Στούντιο Μπαλέτου της ΕΛΣ, μια ομάδα 24 περίπου χορευτριών ηλικίας 15 - 25 ετών, υψηλών τεχνικών και αισθητικών προδιαγραφών, η οποία επί 4 χρόνια (1996 - 1999) έδωσε σειρά εκπαιδευτικών παραστάσεων για μαθητές και αξιοποιήθηκε κατά κόρον από τους χορογράφους της ΕΛΣ²⁴⁷. Τα τελευταία χρόνια, όμως, ιδρύθηκαν και ειδικότητες ελληνικού χορού στα τμήματα Φυσικής Αγωγής Πανεπιστημίων, ενώ συνεχίζει να υπάρχει και μία πληθώρα συγκροτημάτων που παρουσιάζει παραστατικά παραδοσιακού ελληνικού χορού²⁴⁸.

Προς μια Τέχνη με Πραγματικά Μαζική Απήχηση

Η ανάθεση (το 2002) της οργάνωσης της Τελετών Έναρξης και Λήξης των Ολυμπιακών Αγώνων στην Αθήνα το 2004 στο Δημήτρη Παπαϊωάννου, θα σημάνει την απαρχή μιας αναθεώρησης του χορευτικού φαινομένου. Λίγο νωρίτερα, βέβαια, η από τον ίδιο χορογράφο σκηνοθεσία του μουσικού θεάματος «Σαν Ηφαίστειο που Ξυπνά» με την Άλκηστη Πρωτοψάλτη στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά, το οποίο σημείωσε τεράστια επιτυχία, τον είχε εισαγάγει σε ένα περισσότερο μαζικό κοινό. Η τηλεοπτική μετάδοση της Τελετής Έναρξης η οποία είχε έντονο τόσο το στοιχείο της φαντασμαγορίας όσο και την επίδειξη μιας «ελληνικότητας», μάγεψε έναν τεράστιο αριθμό Ελλήνων οι περισσότεροι εκ των οποίων δεν γνώριζαν τίποτα για το προηγούμενο έργο του χορογράφου.

Οι προσδοκίες για την πρώτη μετα-Ολυμπιακή του δουλειά, το «2» οδήγησαν στην απόλυτη επιτυχία της σαιζόν 2006-2007. Το «2», στημένο με όρους μαζικής

²⁴⁷ Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, σ. 5.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

παραγωγής προσέλκυσε έναν τεράστιο αριθμό ετερόκλητου κοινού. Η αποκλειστική ενασχόληση με την ανδρική ταυτότητα και η απουσία του γυναικείου στοιχείου ώθησε σε αρνητικά σχόλια περί gay έργου και gay οπτικής. Το (εν πολλοίς ομοφυλοφιλοποιημένο) ανδρικό χορεύον σώμα, όμως, αποκτά για πρώτη φορά στα ελληνικά δεδομένα μία τέτοια ισχυρή παρουσία.

Εκτός του Δημήτρη Παπαϊωάννου, η από το 2005 συνεργασία του Κωνσταντίνου Ρήγου με τη λαϊκή τραγουδίστρια Πέγκυ Ζήνα - συνεργασία η είδηση της οποίας έσκασε ως κεραυνός εν αιθρία και ώθησε ακόμη και το Δημήτρη Παπαϊωάννου σε ειρωνικά σχόλια και αναφορά σε οικονομικές βλέψεις ως μόνο κίνητρο του χορογράφου²⁴⁹ - μάλλον μοιάζει να συμβάλει στην «εκλαϊκευση» του χοροθεάτρου μέσω της εισαγωγής του «εικαστικού» χορού και της προσεγμένης κίνησης στη σκηνοθεσία των video-clips και των εμφανίσεων των τραγουδιστών στα νυχτερινά κέντρα, αν και ίσως είναι πολύ νωρίς για μια τέτοια αποτίμηση²⁵⁰.

Τα δύο τελευταία χρόνια, η προεδρία του Γιώργου Λούκου - πρώην χορευτή - στο Φεστιβάλ Αθηνών και η επιτυχία των παραστάσεων χορού (σχεδόν σε όλες εξαντλήθηκαν τα εισιτήρια, ενώ σε αρκετές παραστάσεις θεάτρου ή μουσικής δεν

²⁴⁸ Ibid., σ. 2.

²⁴⁹ Κατά λέξη, «(...) η οικονομική άνεση μετά την Ολυμπιάδα είναι ιδιαίτερα ευπρόσδεκτη, μια και μου έδωσε τη δυνατότητα να μην χρειάζεται να εργαστώ για βιοποριστικούς λόγους. Άρα, να μην χρειάζεται αυτή τη στιγμή, για παράδειγμα, να σκηνοθετώ τραγουδίστριες, παρά μόνο αν εγώ το θέλω». Δες Μπλάτσου, Ι., «Δημήτρης Παπαϊωάννου: Face2Face», συνέντευξη του Δημήτρη Παπαϊωάννου στο περιοδικό «Homme», τεύχος #44, Δεκέμβριος 2006, σσ. 116 - 120, σ., 118.

²⁵⁰ Ο Κωνσταντίνος Ρήγος ήταν από τον Οκτώβριο του 2001 υπεύθυνος του Χοροθεάτρου του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Έχει τιμηθεί με το Κρατικό Βραβείο Χορού («Δάφνις και Χλόη», 1995 και «Οι 5 Εποχές», 1996), με το Βραβείο Μελίνα Μερκούρη (1997) και με το Κρατικό Βραβείο Καλύτερης Χορογραφίας («Το Ρινγκ», 1999). Ως καλλιτεχνικός διευθυντής του Χοροθεάτρου του ΚΘΒΕ, διοργάνωσε έναν άνευ προηγουμένου για τα ελληνικά δεδομένα μαραθώνιο χορού με ελεύθερη είσοδο ο οποίος ξεκίνησε στις 9 το πρωί της 29^{ης} Απριλίου του 2004 και ολοκληρώθηκε στις 3 τα ξημεράματα της επόμενης ημέρας. Ο χορευτικός μαραθώνιος (μοτίβο το οποίο επανήλθε στο video-clip «Σου τ' ορκίζομαι» που σκηνοθέτησε για την Πέγκυ Ζήνα) έλαβε χώρα στο Βασιλικό Θέατρο και σε ανοιχτούς χώρους γύρω από αυτό. Δες Καραγιάννη, Σ., *op. cit.*, σ. 22 (υποσημείωση 42).

συνέβη κάτι τέτοιο) με τη μετάκληση μεγάλων ονομάτων του εξωτερικού όπως της Sylvie Guillem, της Sasha Waltz, της Pina Bausch ή του William Forsythe, την πριμοδότηση παραστάσεων μεταμοντέρνου χορού, αλλά και την παρουσίαση ενδιαφερόντων ελληνικών σχημάτων χορού και χοροθεάτρου αποτελεί έναν από τους θεσμούς που διαμορφώνουν τη σκηνή του χορού στην Ελλάδα αυτή τη στιγμή, παράλληλα με τα εξειδικευμένα στο χορό φεστιβάλ. Βέβαια, πέραν των διθυραμβικών κριτικών για την ανανέωση ενός παραπαίοντος θεσμού, μέρος των αρνητικών κριτικών εστιάστηκε στο γεγονός της μη ύπαρξης αρκετών «ελληνικών» παραστάσεων, κυρίως από μια μερίδα ενδιαφερομένων που είχε ταυτιστεί με το πρόταγμα για ελληνικότητα.

Η Ντένη Ευθυμίου-Τσεκούρα (διευθύντρια της ΚΣΟΤ από το 1990 έως το 1999 - από τα χέρια της πέρασαν ο Κωνσταντίνος Ρήγος, η Αποστολία Παπαδαμάκη, ο Φώτης Νικολάου, η Έλενα Τοπαλίδου, ο Νίκος Δραγώνας, ο Νίκος Καλογερόπουλος κ.ά.), ανέλαβε το φθινόπωρο του 2006 τη σχολή χορού της ΕΛΣ, φυσώντας άνεμο ανανέωσης. Η ανάληψη της διεύθυνσης της ΚΣΟΤ από την Παυλίνα Βερέμη, στοχεύει και αυτή την αναβάθμιση της ιστορικής κρατικής σχολής, χτίζοντας σιγά-σιγά ένα αναβαθμισμένο προφίλ και διευρύνοντας το πεδίο αναγνωρισιμότητας της σχολής (παραστάσεις στο Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, εξώφυλλα σε περιοδικά ευρείας κυκλοφορίας όπως ο «Ταχυδρόμος»²⁵¹ κοκ). Αναμένεται άμεσα η δια νόμου ίδρυση της Hellenic Dance Company. Επίσης, η δημιουργία της πρώτης Ακαδημίας Χορού στην Ελλάδα, ως τμήμα της εξαγγελθείσας Ακαδημίας Τεχνών, η οποία αναμένεται να λειτουργήσει πρώτη φορά το 2009²⁵².

²⁵¹ Το εξώφυλλο συνόδευε ένα πεντασέλιδο σύνθετο δημοσίευμα παρουσίασης της ΚΣΟΤ και της «πραγματικότητας» πέντε σπουδαστών της. Δες Αντωνοπούλου, Μ., «Μια Μέρα στην Κρατική Σχολή

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Η ανάθεση της διεύθυνσης της Εθνικής Λυρικής Σκηνής - έπειτα από το επιτυχημένο παράδειγμα της ανάθεσης της διεύθυνσης του Ελληνικού Φεστιβάλ στο Γιώργο Λούκο - στο Στέφανο Λαζαρίδη, οδήγησε στην ανάληψη της διεύθυνσης του μπαλέτου της ΕΛΣ από τη διάσημη-Βρετανίδα χορογράφο Lynne Seymour. Σε αυτήν την περίπτωση, (καθώς υπήρξαν αντιδράσεις και από το παγιωμένο status quo της ΕΛΣ) η κριτική περί «αφελληνισμού» και «αποικιακής νοοτροπίας»²⁵³ οδήγησε αφενός στην παραίτηση της Lynne Seymour και αφετέρου στην αποπομπή του Στέφανου Λαζαρίδη. Πάντως, το προφίλ της ΕΛΣ πρόλαβε να αναβαθμιστεί, ενώ το αίτημα για αναβάθμιση της Σχολής Χορού της ΕΛΣ συνεχίζει να υφίσταται, παρά τις διθυραμβικές κριτικές σχετικά με το επίπεδο των χορευτών της.

Στο χορευτικό τοπίο έρχονται να προστεθούν και οι κατά καιρούς πολυδιαφημιζόμενες μετακλήσεις διάσημων χορευτών ή ομάδων χορού tango, παραδοσιακών χορών, κλασικού μπαλέτου ή σύγχρονου χορού -κυρίως θεαμάτων μεγάλων διαστάσεων που διαθέτων έντονα το φαντασμαγορικό στοιχείο (π.χ. ακροβατικά νούμερα που αμφισβητούν τα όρια του σώματος ή κάποιο queer στοιχείο όπως τα μπαλέτα Trocadero ή κατά Matthew Bourne «Λίμνη των Κύκνων»)- οι παραστάσεις των οποίων λαμβάνουν χώρα σε χώρους όπως το Μέγαρο Μουσικής, αθλητικές εγκαταστάσεις, θέατρα ή ειδικά διαμορφωμένοι χώρους. Επίσης, η διοργάνωση latin και

Χορού», άρθρο στο ένθετο περιοδικό «Ταχυδρόμος» της εφημερίδας «Τα Νέα Σαββατοκύριακο», τεύχος #378, 26-27 Μαΐου 2007, σσ. 44 - 48.

²⁵² Για την Ακαδημία Τεχνών δεσ: Κλεφτόγιαννη, Ι., «Φάκελος: Καλλιτεχνική Εκπαίδευση στην Ελλάδα», άρθρο στο περιοδικό Highlights, τεύχος #26, Ιανουάριος-Φεβρουάριος 2007, σσ. 25 - 46.

²⁵³ Η Lynne Seymour ξεσήκωσε το μένος της Άννας Πέτροβα (τέως Α' χορεύτριας της ΕΛΣ, πρώην διευθύντριας Μπαλέτου, ιδρύτριας και διευθύντριας σπουδών της Ανώτερης Επαγγελματικής Σχολής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής), όταν σε συνέντευξή της στην εφημερίδα «Η Καθημερινή» στις 2 Φεβρουαρίου του 2007 δήλωσε ότι το μπαλέτο στην ΕΛΣ ήταν σαν να είχε εγκλωβιστεί σε μια συγκεκριμένη φάση του κλασικού χορού, στο β' μισό του 19^{ου} αιώνα. Δες Πέτροβα, Α., «Το Κλασικό Μπαλέτο της Χώρας μας», γράμμα αναγνώστη στην εφημερίδα «Η Καθημερινή», Σάββατο 3 Μαρτίου 2007, σ. 12.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

oriental βραδιών σε clubs μαζικής διασκέδασης, όπου χορεύουν επαγγελματίες χορευτές μαζί με ερασιτέχνες, απλά παρακολούθηση επαγγελματιών ή ταχύρυθμα μαθήματα εκμάθηση latin / oriental χορών.

Από τον Ιανουάριο του 2007 κάτι καινούριο ήρθε να αλλάξει τις κοινωνικές αναπαραστάσεις του χορεύοντος σώματος για το κοινό του εξειδικευμένου στο χορό reality «So you think you can dance?» που προβλήθηκε στο Mega Channel. Στην κριτική επιτροπή του show - που προσέφερε στο νικητή χρηματικό έπαθλο και υποτροφία σε σχολή του εξωτερικού - συμμετείχαν, εκτός του «τηλεοπτικού» Φώτη Μεταξόπουλου, η Εβελίνα Παπούλια η οποία αν' και έγινε διάσημη ως ηθοποιός ξεκίνησε την καριέρα της ως χορεύτρια και ο καταξιωμένος και κάτοχος Κρατικού Βραβείου Καλύτερης Ανδρικής Ερμηνείας (2000) Μιχάλης Ναλμπάντης ο οποίος έχει χαράξει μια πολύ σημαντική πορεία κυρίως ως χορευτής στην ιστορία του σύγχρονου ελληνικού χορού.

Έχει σημασία να αναφερθεί ότι στο «So you think you can dance?», προβλήθηκε ένα συνονθύλευμα διαφορετικών ειδών χορού, τα οποία συνθέτουν το μετανεωτερικό χορευτικό τοπίο στον ελλαδικό χώρο. Παρότι τον κύριο πυρήνα αποτέλεσε το r'n'b των video-clip δημοφιλούς μουσικής και ο έντεχνος σύγχρονος χορός, από τη σκηνή του show, παρακολουθήσαμε latin, χορό από musicals, μπάλους και ζεϊμπέκικα.

Έχει σημασία, επίσης, να τονιστούν τα κανονικοποιητικά σχήματα τα οποία προβλήθηκαν αναφορικά με την εθνικότητα, το φύλο ή τη σεξουαλικότητα. Το χορεύον σώμα στο τηλεοπτικό show έπρεπε να τιμά την ελληνικότητα (επιδεικτική έκφραση αισθημάτων εθνικής περηφάνιας στην παρουσίαση των παραδοσιακών ελληνικών χορών), να συμμορφώνεται με ένα διπολικό στατικό σύστημα αρσενικού - θηλυκού (ο χορευτής δεν πρέπει να χορεύει oriental και η χορεύτρια δεν πρέπει να χορεύει

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

ζεϊμπέκικο), παραβίαση του οποίου προκαλούσε ειρωνικά σχόλια σχετικά με το σεξουαλικό προσανατολισμό των αρρένων χορευτών (δεν υπήρξε παρόμοια ειρωνεία για γυναίκες χορεύτριες που χόρεψαν «αντρικούς» χορούς).

Σύνοψη Γ' Μέρους

Στο τρίτο και τελευταίο τμήμα της εργασίας, εστίασαμε στην οργάνωση και διαχείριση του σώματος στον έντεχνο (δυτικό) παραστατικό χορό στην Ελλάδα. Ιδιαιτερότητα της ανάπτυξης του φαινομένου αποτελεί η έλλειψη μπαλετικής παιδείας και το πρόταγμα για «ελληνικότητα» το οποίο θα στοιχειώσει τα χορευτικά δρώμενα μέχρι της δεκαετία του 1970. Έκτοτε, οι χορογράφοι θα αντλήσουν έμπνευση από το γερμανικό χοροθέατρο, το μεταμοντέρνο χορό και άλλες καλλιτεχνικές πρωτοπορίες. Το χορεύον σώμα θα απεκδυθεί το μανδύα της ελληνικότητας και της διαπραγμάτευσης της εθνικής ταυτότητας. Θα γίνει περισσότερο «υπαρξιακό». Εναρμονιζόμενο με τα όσα κυριαρχούν στο Δυτικό κόσμο δεν θα προσφέρει κάτι καινούριο στην παγκόσμια χορευτική ιστορία, αλλά θα αποτελέσει έκφραση της παγκοσμιοποίησης. Η ανάπτυξη και εξάπλωση του έντεχνου παραστατικού χορού, θα οδηγήσει και σε μια υψηλότερη συνειδητότητα των εξατομικευμένων υποκειμένων σχετικά με το σώμα τους.

Συμπεράσματα

Στο τελευταίο αυτό τμήμα της ανά χείρας μεταπτυχιακής διπλωματικής εργασίας, γίνεται μια περιεκτική σύνοψη της εργασίας και τονίζονται τα βασικά συμπεράσματα που προκύπτουν από τα τρία τμήματά της.

Στο πρώτο τμήμα, επιχειρήθηκε ο ορισμός βασικών εννοιών και η παράθεση του επιστημονικού πλαισίου που υιοθετήθηκε. Ως οργάνωση και διαχείριση του σώματος ορίστηκε ο έλεγχος επί της μορφής του σώματος μέσω συγκεκριμένων πρακτικών ρύθμισης και εκπαιθάρχησης. Μία προνομιακή μορφή τέτοιου ελέγχου, αποτελεί ο έντεχνος δυτικός παραστατικός χορός, καθώς εντάσσεται στο λειτουργικό σύστημα της τέχνης.

Κάθε μοντέλο οργάνωσης και διαχείρισης του σώματος στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό παράγει ως επιθυμητούς διαφορετικούς τύπους ενσώματων κανονικοποιητικών υποκειμένων, οι οποίοι παράγουν το διαφορετικό τους ως μη επιθυμητό και παραβατικό. Έτσι, τα μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος συνεισφέρουν στην κυρίαρχη έννοια του τι θα μετρήσει ως «άνθρωπος».

Τα αυλικά μπαλέτα προκρίνουν τη χάρη και την ευγενική καταγωγή. Το κλασικό μπαλέτο μοιάζει να θέλει να επεκτείνει τα όρια του σώματος στο μέγιστο έπακρό τους κατασκευάζοντας τον ιδεοτυπικό άνθρωπο ως υπεράνθρωπο. Παράλληλα, τα ρομαντικά έργα συνεισφέρουν στην κατασκευή υποκειμένων-φορέων συγκεκριμένων εθνικών και κατά φύλο χαρακτηριστικών. Με το μοντέρνο-εκφραστικό χορό, έχουμε τη μεγαλύτερη μέχρι εκείνη τη στιγμή αντίδραση στην επιταγή για τελειότητα. Το σώμα καθίσταται

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

εκφραστικό όργανο μιας βαθύτερης ανθρώπινης ουσίας, μιας προσωπικής αλήθειας η οποία πρέπει να ανακαλυφθεί από το άτομο.

Με το μεταμοντέρνο χορό, τα πράγματα έρχονται άνω-κάτω. Η «απελευθέρωση» από τους κανόνες καθίσταται πλήρης. Αλλάζουν οι ορισμοί για το σώμα, το χορό, τον άνθρωπο. Από τη δεκαετία του 1980 και έπειτα, οι διάφοροι χορευτικοί τρόποι που αναπτύχθηκαν στη χρονική και γεωγραφική διασπορά συνυπάρχουν παράγοντας διαφορετικούς ορισμούς για τα ενσώματα ανθρώπινα υποκείμενα. Παρόλα αυτά, θα αναδυθεί ένα Παράδειγμα με κυριαρχικές τάσεις, προερχόμενο από την ανάδυση μιας Δυτικής (εν πολλοίς αμερικανικής) σωματικής κουλτούρας. Νέοι χορευτικοί τρόποι που επιδεικνύουν τη διασάλευση των ορίων του ανθρώπινου σώματος, θα αποκτήσουν υψηλή δημοτικότητα.

Εν ολίγοις, με το συνεχή διάλογο ανάμεσα στους χορευτικούς τρόπους και τις αλλαγές στην κοινωνία, αλλάζει ο τρόπος θεώρησης του (ενσώματου) ανθρώπινου υποκειμένου. Σώματα τα οποία διαφέρουν από τα κανονικοποιητικά πρότυπα, καθίστανται παραβατικά. Μέσω των παραβατικών σωμάτων μπορεί να υπάρξει αποσταθεροποίηση της κανονικοποιητικής δράσης και αντίσταση. Πράγματι, το χορευτικό φαινόμενο εξελίχθηκε μέσα από τους αρχόμενους αντι-ορισμούς της χορευτικής πραγματικότητας, παράγοντας νέα μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορευόντος σώματος, νέες μορφές εξουσίας και αντίστασης.

Στην Ελλάδα, το χορεύον σώμα θα αποκτήσει νομιμοποίηση ύπαρξης μέσα από τη σύνδεσή του με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό. Από τη σύστασή του, ο έντεχνος παραστατικός χορός θα τεθεί στην υπηρεσία εθνο-κανονικών προτύπων. Από τη δεκαετία

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

του 1980 και έπειτα θα εναρμονιστεί με τα σύγχρονα παγκόσμια χορευτικά δεδομένα, παρότι στερείται μιας κοινής εξελικτικής πορείας.

Επίλογος

Λοιπόν, τέλος. Κάπως αλλιώς το είχα φανταστεί ... έστω σα λυτρωτικό χορό οργιαστικής, πανσέληνης νύχτας.

... Δυνάμεις καταστολής όρμησαν στο σπίτι μου, λεηλάτησαν το σπλοστάσιό μου. ΜΕΝΩ ΔΙΧΩΣ ΛΕΞΕΙΣ.

Και μετά μια βουτιά στον γκρεμό ...

[Τάνια Τσανακλίδου]

Ζούμε σε έναν κόσμο που κανείς δεν μπορεί να πει για όλους τι αποτελεί χορός, τι μετράει ως σώμα ή άνθρωπος, τι είναι η αλήθεια όταν αυτή δεν μπορεί να διαχωριστεί από το ψεύδος, τι είναι σωστό και τι λανθασμένο, τι αποτελεί επιστήμη και τι δημόσιες σχέσεις. Δεν μπορούν να υπάρξουν κρίσεις με καθολική εφαρμοσιμότητα. Παρόλα αυτά, στην ανά χείρας μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία προσπαθήσαμε να μελετήσουμε κριτικά το φαινόμενο του χορού. Αφού υιοθετήσαμε το διαχωρισμό του χορευτικού φαινομένου σε τελετουργικό, κοινωνικό και παραστατικό, εστίασαμε στον έντεχνο δυτικό παραστατικό χορό. Δεν επιχειρήσαμε κάποια αισθητική εκτίμηση, αλλά μελετήσαμε την οργάνωση και διαχείριση του σώματος εντός του. Επιχειρώντας μια γενεαλογική προσέγγιση του φαινομένου του έντεχνου δυτικού παραστατικού χορού είδαμε ότι οι αλλαγές στην κοινωνία όχι μόνο αντικατοπτρίζονται στους τρόπους του οργανώνειν του χορεύοντος σώματος, αλλά αποτελούν και αντικείμενο κριτικής από αυτό.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Το πρόταγμα για απελευθέρωση του σώματος από τους κλασικούς κανόνες βάση του οποίου αναπτύχθηκαν τα περισσότερα μοντέλα οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος έφτασαν σε μία κορύφωση με το μεταμοντέρνο χορό. Έπειτα, με την επικράτηση ενός «παγκόσμιου μεταμοντέρνου», διαφορετικά μοντέλα-οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος αντλούμενα από ένα θησαυροφυλάκιο της παγκόσμιας χορευτικής ιστορίας μπορούν να συνυπάρχουν χρονικά και γεωγραφικά. Παράλληλα, με την εξάπλωση της σωματικής κουλτούρας, αναδύονται νέοι τρόποι οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος οι οποίοι δρουν σαφώς εξουσιαστικά πάνω στο σώμα, διασαλεύοντας τα όρια των δυνατοτήτων του σώματος. Στην Ελλάδα, το χορεύον σώμα απεκδύεται τη σύνδεσή του με την (αρχαία) ελληνικότητα, για να προσδεθεί στο άρμα των διεθνών εξελίξεων.

Μέσα από το ανά χείρας κείμενο το οποίο τον παίδεψε και μέσω του οποίου εκπαιδεύτηκε, ο γράφων επιθυμεί να κατέστησε σαφέστερη την κατανόηση των διαδικασιών οργάνωσης και διαχείρισης του χορεύοντος σώματος. Μέσω αυτής της κατανόησης, μπορούμε να αποκτήσουμε αυξημένη επίγνωση του πλέγματος των εξουσιών οι οποίες μας συνιστούν ως υποκείμενα ή αποκείμενα.

Αθήνα,

Ιούλιος 2007

Παραρτήματα

Παράρτημα 1: Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μοντέρνο-Εκφραστικό Χορό

Παράρτημα 1. 1. Πρωτοπόρες Αμερικανίδες: Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St. Denis

Η Loie Fuller, η Isadora Duncan και η Ruth St. Denis, καταγράφηκαν στην ιστορία ως οι τρεις πρωτοπόρες Αμερικανίδες του μοντέρνου-εκφραστικού χορού. Και οι τρεις αισθάνθηκαν ότι το μπαλέτο τις περιόριζε και δεν τις ικανοποιούσε καλλιτεχνικά. Θεωρούσαν τον εαυτό τους καλλιτέχνιδες και όχι διασκεδάστριες με προορισμό να ψυχαγωγούν τον κόσμο. Προϋπόθεση του χορού τους αποτέλεσε η πίστη ότι η κίνηση προέρχεται από το εσωτερικό του σώματος και ότι ο χορός εκφράζει τις βαθιές εσωτερικές διαθέσεις της ψυχής²⁵⁴.

Παράρτημα 1. 1. 1. Loie Fuller²⁵⁵

Η Loie Fuller (1862 - 1928) - η οποία θεωρούσε τον εαυτό της καλλιτέχνιδα και όχι χορεύτρια - αποτέλεσε την ιδρύτρια του μοντέρνου χορού, παρότι η αναγνώριση της προσφοράς της δεν υπήρξε ανάλογη της σημασίας της καθώς είχε γνωστοποιήσει ότι ήταν λεσβία. Παρότι αγνοούσε τελείως την κλασική τεχνική του μπαλέτου, καθώς και

κάθε άλλη τεχνική χορού, υπήρξε καινοτόμος στη χρήση του φωτός, της κινηματογραφικής ταινίας και άλλων εφευρέσεων της εποχής, ενώ επινοούσε οφθαλμαπάτες, όπως τεχνάσματα που την εξαφάνιζαν.

Παράρτημα 1. 1. 2. Isadora Duncan²⁵⁶

Η Isadora Duncan (1877 - 1927) συνέβαλε σημαντικά στην πρόσληψη του χορού ως στοιχείου πολιτισμού και υψηλής τέχνης (και όχι ως απλής μορφής διασκέδασης). Άντλησε έμπνευση από την πίστη στην αρμονία της φύσης και από τις αναπαραστάσεις των αρχαίων ελληνικών αγγείων. Οι αναφορές της σε μια εξιδανικευμένη ελληνική αρχαιότητα απέρρεαν από την επιθυμία της να νομιμοποιήσει το χορεύον σώμα ως υψηλή τέχνη. Θεωρούσε το χορεύον σώμα της μοχλό για τη χειραφέτηση του ανθρώπου: η κριτική πολιτική της τοποθέτηση, η θέση της για την αντιαυταρχική εκπαίδευση, η φεμινιστική οπτική της ή ο λόγος της περί κοινωνικής απελευθέρωσης αρθρώθηκαν μέσω του χορευτικού της λεξιλογίου.

Στο χορό της, μπορεί να γίνει πολύ εύκολα κατανοητή η ταυτόχρονα καταπιεστική και παραγωγική παρουσία της εξουσίας. Ενώ αρνήθηκε την τεχνική του μπαλέτου, μισούσε τις καταναγκαστικές κινήσεις των ποδιών και των χεριών, τους μύες, τη φυσική αγωγή και τα αθλήματα, ο χορός της απαιτούσε μία άλλου είδους τεχνική καθώς το σώμα της και τα σώματα τα οποία εκπαίδευσε εξασκούσαν να κινούνται με ειδικό τρόπο. Η ίδια η Duncan χρησιμοποίησε γυμναστικές ασκήσεις για να χαλαρώνει

²⁵⁴ Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σσ. 18 και 25.

²⁵⁵ Για τη Loie Fuller, δες *ibid.*, σσ. 25 - 34.

²⁵⁶ Για την Isadora Duncan, δες *ibid.*, σσ. 35 - 57.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

και να ελευθερώνει τα πόδια και το σώμα. Επίσης, εξασκήθηκε με σουηδική γυμναστική, ενώ από το 1908 προσέλαβε γυμναστή για να τη γυμνάζει δύο ώρες την ημέρα, ώστε να διατηρείται σε καλή φυσική κατάσταση.

Μάλιστα, χάρη μιας απελευθερωμένης (και κατ' αυτήν γι' αυτό αρμονικής) έκφρασης ήθελε το σώμα να είναι πειθαρχημένο και ο χορευτής να έχει τον απόλυτο αυτοέλεγχο του σώματός του. Αυτή η πειθαρχία βρίσκει τη νομιμοποίησή της, σύμφωνα με το σκεπτικό της Duncan, στην εσωτερικότητα της αλήθειας της κίνησης η οποία ταυτίζεται με την αρμονία και αυτή με το ωραίο. Αν αναλογιστούμε ότι οι σχολές χορού που ίδρυσε σε διάφορες χώρες αποσκοπούσαν στη διάπλαση του χαρακτήρα (και όχι απλώς του σώματος), οι εξουσίες που ασκούνται πάνω στα χορεύοντα υποκείμενα από τον «απελευθερωτικό» της χορό είναι τρομακτικές.

Παράρτημα 1. 1. 3. Ruth St. Denis²⁵⁷

Η Ruth St. Denis (1877 - 1968) συνέβαλε και αυτή στην αλλαγή των στάσεων όσον αφορά τη μέσω του χορού ενασχόληση με το σώμα. Η ιδιαιτερότητα της περίπτωσης της έγκειται στο ότι άντλησε νομιμοποίηση για την ενασχόληση με το σώμα από την πνευματικότητα της Ανατολής, αποτελώντας τη χορευτική εκδοχή του οριενταλισμού²⁵⁸. Η υπερβατική παρηγοριά που πρόσφεραν οι αρχαίες διδασκαλίες των ασιατικών θρησκειών και η πνευματικότητα που μέσω αυτών προσδιδόταν στο χορό αποτελούσαν μια αντιμοντέρνα κίνηση και αρνούσαν το βιομηχανικό πολιτισμό.

²⁵⁷ Για τη Ruth St. Denis, δες *ibid.*, σσ. 58 - 72.

²⁵⁸ Για τη σύνδεση της πολιτιστικής παραγωγής με τον οριενταλισμό, δες Said, E. (1994), *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York, *passim*.

Η St. Denis έδρασε και αυτή υπό το πρόταγμα της απελευθέρωσης του χορεύοντος σώματος από τις εξουσίες των κλασικών κανόνων. Είχε επιχειρηματολογήσει ότι «είναι βλακώδες και μάταιο να προσπαθούμε, όπως κάνουμε στη σκηνή, στο όνομα της τέχνης και της διασκέδασης, να εξαναγκάζουμε ή να καθυστερούμε τη φυσική εξέλιξη του πνεύματος από τη νεότητα στην ωριμότητα (...). Οι επίσημες θρησκείες μας, οι πυκνοκατοικημένες πόλεις μας, τα ενδύματά μας και τα μέσα μεταφοράς μας είναι υπεύθυνα για την αδράνεια της ανθρωπότητας, η οποία μέχρι πρόσφατα ήταν εγκλωβισμένη σε κολάρα και κορσέδες²⁵⁹».

Στο *Denishawn* - σχολείο που ίδρυσε μαζί με το σύντροφό της, χορευτή και χορογράφο Ted Shawn - η εκπαίδευση αποσκοπούσε στην παράλληλη πνευματική και σωματική ανάπτυξη. Η προσέγγιση στο *Denishawn* υπήρξε επαναστατική για τα δεδομένα της εποχής, καθώς αντιμετώπιζε τον παραστατικό χορό στην ολότητά του. Οι μαθητές του εκτός από τα πρακτικά μαθήματα, το ελεύθερο στυλ μπαλέτου, τους εθνικούς χορούς, τις διαλέξεις για την ιστορία και τη φιλοσοφία του χορού, τις συζητήσεις για την ανατολική τέχνη και την ελληνική φιλοσοφία, διδάσκονταν ακόμη μουσική, φωτισμό, μείκαπ και οτιδήποτε άλλο μπορούσε να τους χρησιμεύσει στο στήσιμο μιας χορευτικής παράστασης.

Παράρτημα 1. 2. Martha Graham²⁶⁰

Ο μοντέρνος-εκφραστικός χορός δεν περιορίστηκε στις τρεις μεγάλες πρωτοπόρες Αμερικανίδες. Στο *Denishawn* φοίτησε η Martha Graham. Άντλησε

²⁵⁹ Όπως παρατίθενται στο Μπαρμπούση, Β., *op. cit.*, σ. 69.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

έμπνευση από την αμερικανική ιστορία, την εικονιστική γαλλική ποίηση, αρχαίες κέλτικες ιεροτελεστίες, τη φιλοσοφία του Γιούνγκ, αλλά και από την αρχαία ελληνική μυθολογία και το αρχαίο ελληνικό δράμα, στοιχείο το οποίο υπερτονίζεται σε αρκετές σχολές χορού στην Ελλάδα, οδηγώντας και σε μια υπερεκτίμηση και υπερδιδασκαλία της τεχνικής της.

Η Graham αναζήτησε και αυτή μία ουσία, μία πρώτη αρχή, έναν πυρήνα-κέντρο της ανθρώπινης υπόστασης και - συνεχίζοντας την παράδοση του χορού των τριών πρωτοπόρων Αμερικανίδων - αποδύθηκε σε μια προσπάθεια ανεύρεσης των θεμελιακών αρχών της κίνησης, αναπτύσσοντας το (ψευδεπίγραφο επιστημονικό και εντόνως συναισθηματικό) χορευτικό της σύστημα πάνω στη βασική ανθρώπινη λειτουργία της αναπνοής²⁶¹.

Βασίστηκε, επίσης, στην παρατήρηση της κίνησης χωρίς να περιορίζεται στο ανθρώπινο είδος. Πήγαινε στο ζωολογικό κήπο του Central Park και παρατηρούσε επί ώρες τις κινήσεις των λιονταριών, τα βήματά τους, τη μεταφορά του βάρους κατά την κίνηση κοκ και μετά προσπαθούσε να περπατήσει όπως αυτά. Από αυτήν της την ενασχόληση προέκυψε η αυξημένη σημασία που δίνεται στη μεταφορά του βάρους του σώματος τόσο στην τεχνική της όσο και στο χορευτικό της σύστημα. Η υιοθέτηση της μεθόδου της παρατήρησης και εξαγωγής συμπερασμάτων, κατεξοχήν επιστημονικής μεθόδου, συνετέλεσε στην ανάδυση ενός κλάδου ειδικών επί της κίνησης - του σώματος - του χορού.

Η «επιστημονικότητα» της Graham συνδεόταν, όμως, με διάφορες μεταφυσικές-συναισθηματικές ιδέες που είχε. Για παράδειγμα, όλες οι πτώσεις στην τεχνική της (οι

²⁶⁰ Για τη Martha Graham δες *ibid.*, σσ. 73 - 89, εκτός και αν αναφέρεται διαφορετική πηγή.

οποίες είναι υποδηλωτικές μιας συναισθηματικής κατάστασης) γίνονται στην αριστερή πλευρά υπό την αιτιολόγηση ότι το βάρος της καρδιάς είναι στο αριστερό μέρος. Προσέτι, η προσταγή για μια ίσια και τεντωμένη πλάτη (οι απαρχές της φυσικοποίησής της εντοπίζονται στο κλασικό μπαλέτο - η «φυσική» πλάτη δεν είναι απόλυτα ίσια) δινόταν με την υπενθύμιση ότι η πλάτη αποτελεί το μέρος στο οποίο φυτρώνουν τα φτερά. Το σώμα στο σύστημά της παραμένει το κατεξοχήν εκφραστικό όργανο του ανθρώπου, καθώς εκλαμβάνεται ως ικανό να εκφράσει όσα δεν μπορούν οι λέξεις²⁶².

Παράρτημα 2: Οργάνωση και Διαχείριση του Σώματος στο Μεταμοντέρνο Χορό

Παράρτημα 2. 1. Merce Cunningham²⁶³

Πρόδρομο και προσωπικότητα αναφοράς για τους μεταμοντέρνους χορογράφους αποτέλεσε ο Cunningham (γ. 1919). Κεντρικό στοιχείο διαφοροποίησής του από τους μεταμοντέρνους χορογράφους τους οποίους ενέπνευσε (αρνητές της υποταγής στην τεχνική και τους κανόνες) αποτελεί το ότι ο Cunningham δημιούργησε ένα δικό του ιδίωμα τεχνικής το οποίο ακολούθησε ευλαβικά συνδυάζοντας την τεχνική του μπαλέτου στα πόδια, το ύφος της Graham και των συγχρόνων της στην ευκαμψία της σπονδυλικής στήλης και των χεριών, την καθαρότητα, την ηρεμία, την ευαισθησία με μια σειρά

²⁶¹ Au, S., op. cit., σ. 119.

²⁶² Αποτελεί κοινή γνώση η επιγραμματική ρήση της Graham, «the body says what words cannot», δες Hanna, J.-L., op. cit., σ. 37.

²⁶³ Για το Merce Cunningham δες Μπαρμπούση, Β., op. cit., σσ. 144 - 156.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

ταχυτήτων και στάσεων και την ασυνήθη ποιότητα της απομόνωσης η οποία παρήχθη από τους συνδυασμούς του τυχαίου.

Η τεχνική και ο χορογραφικός τρόπος του Cunningham έθεσαν στο κέντρο του ενδιαφέροντος του παραστατικού χορού τον αυτοκαθορισμό του σώματος και την κινητική του ανεξαρτησία. Θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως επιστροφή στα βασικά συστατικά του χορού, στην κίνηση η οποία διαδραματίζεται στο χρόνο και η οποία δεν έχει ανάγκη τη ρυθμική, τη μελωδική ή την τυπική πρόταση της μουσικής, την πλοκή ή τις ψυχολογικές, φιλοσοφικές και μυθολογικές αναφορές. Ο χορός - αν και βασικά αποτελείται από τις κινήσεις του ανθρώπινου σώματος με πρώτο το περπάτημα - μπορεί να είναι οτιδήποτε. Κεντρικό σημείο του χορογραφικού λεξιλογίου του αποτέλεσε το τυχαίο, μέσω του οποίου ανατρέπονται οι συνήθειες και επιτρέπεται η δημιουργία νέων συνδυασμών. Επέτρεψε, π.χ. στους χορευτές να διαλέξουν με μεθόδους βασισμένους στην τύχη (π.χ. κλήρωση) ένα σημείο πάνω στη σκηνή εντός του οποίου θα δράσουν, αποτρέποντας την ύπαρξη προνομιακού σημείου δράσης και τη δημιουργία συνωστισμού στο κέντρο της σκηνής (αποκέντρωση ή απομαγνητισμός του κέντρου της σκηνής) και επιτρέποντας στο κάθε μέλος της ομάδας να μπορεί να θεωρηθεί και να είναι σολίστας.

Οι κινήσεις των χορογραφιών του έχουν τέτοια ταχύτητα και πολυπλοκότητα, που μια μικρή αλλαγή θα μπορούσε να κάνει κάποιες καταστάσεις σωματικά επικίνδυνες. Παρόλα αυτά, σπάνια επιτρέπει τον αυτοσχεδιασμό ή τον αυθόρμητο καθορισμό των φράσεων από τους χορευτές μετά τον καθορισμό των θέσεων και των διαδρομών, ενώ όταν τον επιτρέπει το αποτέλεσμα δεν δίνει ποτέ την αίσθηση της ευκαμψίας ή του αυθορμητισμού. Αυτό το στοιχείο, διατηρεί την κατεύθυνση της εξουσίας από το

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

χορογράφο στο χορευτή, αλλά και της πραγματοποιημένης χορογραφίας πάνω στο χορεύον σώμα.

Στα καινούρια στοιχεία που έφερε συγκαταλέγεται η σύλληψη της ιδέας των *-events-*, η οποία επιτρέπει στην ομάδα να κάνει παραστάσεις σε πολλούς διαφορετικούς χώρους καθιστώντας οποιονδήποτε χώρο χορεύσιμο. Επίσης, η χρήση των νέων τεχνολογιών (κινηματογράφος, βίντεο, από το 1989 και έπειτα λογισμικό *Lifeforms* το οποίο επιτρέπει την αποτύπωση και ανάπτυξη στο χώρο και το χρόνο κινητικών ιδεών μέσω τρισδιάστατων φιγούρων) ως μέσων δημιουργίας (και όχι μόνο καταγραφής).

Στις δεκαετίες του 1960 και του 1970 τα πειράματα χορογράφων όπως ο Cunningham ενέπνευσαν μια ολόκληρη γενιά χορογράφων - Trisha Brown, Lucinda Childs, Laura Dean, Douglas Dunn, Simone Forti, David Gordon, Kenneth King, Meredith Monk, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Twyla Tharp κ. ά. - η οποία τα έφτασε στα λογικά τους άκρα. Αυτή η γενιά περιγράφηκε και ταξινομήθηκε υπό την ομπρέλα του μεταμοντέρνου χορού, παρά τις μεγάλες εσωτερικές αντιθέσεις, τις διαφορετικές ιδέες και τους διαφορετικούς στόχους των μεμονωμένων χορογράφων²⁶⁴.

Παράρτημα 2. 2. Judson Church²⁶⁵

Σε αυτήν την ενότητα του παραρτήματος θα παρακολουθήσουμε την από τον Robert Ellis Dunn πρόκληση της «γέννησης» του μεταμοντέρνου χορού. Ο Robert Ellis Dunn είχε ξεκινήσει το 1960 να διδάσκει ένα σεμινάριο στο studio του Cunningham στο

²⁶⁴ Au, S., op. cit., σσ. 164 - 165.

²⁶⁵ Οι πληροφορίες για την Judson Church αντλούνται από το Μπαρμπούσι, Β., op. cit., *passim* στις σσ. 157 - 220, εκτός από το χωρίο το οποίο αντλείται από διαφορετικό σημείο της ίδιας πηγής.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Γκρίνουιτς Βίλατζ της Νέας Υόρκης. Η συγκεκριμένη περιοχή λειτουργούσε ως κέντρο γραμμάτων, θεάτρου και γενικά κάθε καλλιτεχνικής δραστηριότητας. Σε αυτήν συγκεντρώθηκαν καλλιτέχνες και διανοούμενοι οι οποίοι ήταν πρόθυμοι να συμμετάσχουν στο πολυφωνικό κοινοτικό πνεύμα που διαμορφώθηκε, αναζητώντας τη νέα ταυτότητα που θα μπορούσε να σχηματιστεί σε μια τέτοια κοινότητα. Επίσης σε αυτήν την περιοχή διερευνούσαν την ταυτότητα κάθε τέχνης, δουλεύοντας στις παρυφές των καλλιτεχνικών συμβάσεων και αναλύοντας τις διαδικασίες της²⁶⁶.

Ο Dupn ως δάσκαλος υπήρξε πλήρως αφοσιωμένος στους σπουδαστές του και ακολουθούσε έναν αντιαυταρχικό τρόπο διδασκαλίας. Παρόλα αυτά, κατά τη διάρκεια της δεύτερης χρονιάς διδασκαλίας του σεμιναρίου άρχισε να δέχεται επιθέσεις. Σύμφωνα με τον ίδιο, αυτές οι επιθέσεις προκλήθηκαν από την ένταση εξαιτίας του άγχους σε σχέση με την εξουσία εκ μέρους των σπουδαστών οι οποίοι ανήκαν σε μια επαναστατική γενιά αλλά δεν ήταν έτοιμοι να διαχειριστούν την προσωπική τους ελευθερία. Όταν την άνοιξη του 1962 οι μαθητές του σεμιναρίου θέλησαν να παρουσιάσουν τη δουλειά τους σε ένα χώρο μεγαλύτερο του Living Theater (το οποίο στεγαζόταν στο ίδιο κτίριο με το studio), η λύση βρέθηκε στην Judson Church.

Ο τίτλος της πρώτης παράστασης που δόθηκε στην Judson - η οποία έμελλε να καταγραφεί στην ιστορία ως η πρώτη παράσταση μεταμοντέρνου χορού - ήταν *Concert of Dance* και η ημερομηνία 6 Ιουλίου του 1962. Για να κατανοήσουμε το zeitgeist της περιόδου γέννησης, αξίζει να αναφερθεί ότι τον Ιούλιο του 1962 η Αλγερία κερδίζει την ανεξαρτησία της από τη Γαλλία, ο Martin Luther King φυλακίζεται έπειτα από την ηγεσία του επί μίας διαδήλωσης, το «Telstar» εκτοξεύεται στο διάστημα και οι

²⁶⁶ Ibid. σ. 143.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

Αμερικανοί κάνουν πυρηνικές δοκιμές. Ενώ καθ' όλη τη διάρκεια του καλοκαιριού λαμβάνουν χώρα διαδηλώσεις κατά των φυλετικών διακρίσεων, στα τέλη του Αυγούστου ανακοινώνεται από αμερικανική κυβέρνηση ότι η ΕΣΣΔ έστειλε στρατό και όπλα στην Κούβα. Τέλος, η κυβέρνηση Κένεντι έκανε σαφή την πρόθεσή της να αντιμετωπίσει την τέχνη σαν διασκέδαση.

Οι θεατές της καλλιτεχνικής κοινωνίας του Γκρίνουιτς Βίλατζ ή του Ιστ Βίλατζ έρχονταν στις παραστάσεις (οι οποίες είχαν ελεύθερη ή συμβολική είσοδο) για να δουν χορογραφίες που συχνά προκαλούσαν τις αισθήσεις και το νου. Οι μετέπειτα διάσημες Deborah Hay και Trisha Brown παρουσίασαν στη Judson μια χορογραφία με ένα καθρέφτη και μία χορογραφία που ενσωμάτωνε τη μίμηση των κινήσεων των θεατών (π.χ. σταύρωμα των ποδιών ή βήξιμο), αντίστοιχα. Η σημασία της Judson έγκειται στο ότι η έντονη επιρροή και η κριτική που ασκήθηκαν μέσω της ταυτόχρονης έκφρασης χορογραφικών και πολιτικών επιλογών δεν περιορίστηκαν εντός του στενού κύκλου του χορού ή της τέχνης, αλλά επεκτάθηκαν σε ολόκληρη την κοινωνία. Η σκηνή της Judson άκμασε για δύο χρόνια. Έπειτα, τα πιο δραστήρια μέλη του σεμιναρίου διασκορπίστηκαν γεωγραφικά και καλλιτεχνικά.

Βιβλιογραφία

- Au, S. (2002), *Ballet and Modern Dance (Revised and Expanded Edition)*, London, Thames & Hudson / World of Art.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

- Banes, S. (2000), «"A New Kind of Beauty": From Classicism to Karole Armitage's Early Ballets», σσ. 266 - 288 στο Brand, P. Z. (Ed.), *Beauty Matters*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press.
- Berstein, S. & Milza, P. (1997), *Ιστορία της Ευρώπης 2: Η Ευρωπαϊκή Συμφωνία και η Ευρώπη των Εθνών, 1815 - 1919*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Buck-Morss, S. (2004), «Αισθητική - Αναισθητική: Μια Επανεξέταση του Δοκιμίου του Βάλτερ Μπένγιαμιν για το Έργο Τέχνης», σσ. 153 - 204 στο Τερζάκης, Φ., (Επ.), *Μεταμαρξιστικά Ρεύματα στην Αισθητική και στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Futura.
- Butler, J. (1993), *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York & London, Routledge.
- Butler, J. (2004), «Σώματα που έχουν Σημασία», σσ. 181 - 204 στο Μακρυνιώτη Δ. (Επ.), *Τα Όρια του Σώματος: Διεπιστημονικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νήσος.
- Cowan, J. (1990), *Dance and the Body Politic in Northern Greece*, Princeton, NJ, Princeton University Press.
- Crowther, P. (2000), «Postmodernism», σσ. 494 - 502 στο Kemp, M. (Ed.), *The Oxford History of Western Art*, Oxford, Oxford University Press.
- Decharme, P. (1959), *Ελληνική Μυθολογία*, Αθήνα, Χρήσιμα Βιβλία.
- Elias, N. (2000), *The Civilizing Process: Sociogenetic and Psychogenetic Investigations* (translated by E. Jephcott with some notes and corrections by the author), Revised Edition (edited by E. Dunning, J. Goudsblom and S. Mennel), Oxford & Malden, Massachusetts, Blackwell.

- Foucault, M. (1979), *Discipline & Punish: The Birth of The Prison*, New York, Vintage Books.
- Geertz, C. (2003a), «Η Ανάπτυξη του Πολιτισμού και η Εξέλιξη της Νόησης», σσ. 67 - 91 στο Geertz, C., *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Geertz, C. (2003b), «Η Επίδραση της Έννοιας του Πολιτισμού στην Έννοια του Ανθρώπου», σσ. 45 - 66 στο Geertz, C., *Η Ερμηνεία των Πολιτισμών*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Goffman, E. (2001), *Στίγμα: Σημειώσεις για τη Διαχείριση της Φθαρμένης Ταυτότητας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια.
- Gram-Hanssen, K. (1996), «Objectivity in the Description of Nature: Between Social Construction and Essentialism», σσ. 88 - 102 στο Lykke, N. & Braidotti R. (Eds), *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine & Cyberspace*, London & New Jersey, Zed Books.
- Grogan, S. (1999), *Body Image: Understanding Body Dissatisfaction in Men, Women and Children*, London & New York, Routledge.
- Hanna, J.-L. (1988), *Dance, Sex and Gender: Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*, Chicago & London, The University of Chicago Press.
- Jameson, F. (1999), «Η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού», σσ. 33 - 100 στο Jameson, F., *Το Μεταμοντέρνο ή Η Πολιτισμική Λογική του Ύστερου Καπιταλισμού*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Marsh, S., «Πάρτι στη Λέσχη των Ασχημών», άρθρο στην εφημερίδα «Τα Νέα», Παρασκευή 14 Απριλίου 2006, σ. 49.
- Mauss, M. (1979), *Sociology and Psychology*, London, Routledge and Kegan Paul.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

- Pearce, S. (2002), *Μουσεία, Αντικείμενα και Συλλογές: Μια Πολιτισμική Μελέτη*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας.
- Said, E. (1994), *Culture and Imperialism*, Vintage Books, New York.
- Shildrick, M. (1997), *Leaky Bodies and Boundaries: Feminism, Postmodernism and (Bio)Ethics*, London & New York, Routledge.
- Stavenhagen, R. (1998), «Cultural Rights: A Social Science Perspective», σσ. 1 - 20 στο Niec, H., (Ed.), *Cultural Rights and Wrongs*, Unesco Publishing / Institute of Art and Law, X. T.
- Thompson, K. (2003), «Κοινωνικός Πλουραλισμός και Μετανεωτερικότητα», σσ. 325 - 399 στο Hall, S., Held, D. & McGrew, A., (Επ.), *Η Νεωτερικότητα Σήμερα: Οικονομία, Κοινωνία, Πολιτική, Πολιτισμός*, Αθήνα, Σαββάλας.
- Αντωνοπούλου, Μ., «Μια Μέρα στην Κρατική Σχολή Χορού», άρθρο στο ένθετο περιοδικό «Ταχυδρόμος» της εφημερίδας «Τα Νέα Σαββατοκύριακο», τεύχος #378, 26-27 Μαΐου 2007, σσ. 44 - 48.
- Γρηγοριάδης, Ν., Καρβέλης, Δ., Μηλιώνης, Χ., Μπαλάσκας, Κ., Παγανός, Γ., Παπακώστας, Γ. (1999), *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας Β' Λυκείου*, Αθήνα, ΟΕΔΒ.
- Καραγιάννη, Σ. (2005), *Ο Σύγχρονος Χορός στην Ελλάδα και οι Συμμέτοχοί του. Το Προφίλ των Δημιουργών και του Κοινού*, Αθήνα, Μεταπτυχιακή Διπλωματική / ΠΜΣ «Πολιτιστική Πολιτική, Διοίκηση και Επικοινωνία» / Τμήμα Επικοινωνίας, Μέσων και Πολιτισμού / Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών.
- Κλεφτόγιαννη, Ι., «Φάκελος: Καλλιτεχνική Εκπαίδευση στην Ελλάδα», άρθρο στο περιοδικό Highlights, τεύχος #26 Ιανουάριος - Φεβρουάριος 2007, σσ. 25 - 46.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

- Κυριαζή Ν. (2002), *Η Κοινωνιολογική Έρευνα: Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Λαμπρέλλης, Δ. (2001), *Η Ένταση, το Υποκείμενο, η Κοινωνία: Φιλοσοφικές Παρατηρήσεις στη «Stultifera Navis» του Foucault*, Αθήνα - Γιάννινα, Δωδώνη.
- Λυδάκη, Ά. (2001), *Ποιοτικές Μέθοδοι της Κοινωνικής Έρευνας*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Λυδάκη, Ά. (2003), *Τσικιοι κι Αλαφροΐσκιωτοι. Λαϊκός Λόγος και Πολιτισμικές Σημασίες*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα.
- Λυδάκη, Ά. (2005), «Αν σε δω να χορεύεις θα σου πω ποιος είσαι... / Η Γιορτή και ο Χορός στον Καιρό των Τσιγγάνων», σσ. 263 - 275 στο Πανοπούλου, Κ. (Επ.), *Χορός και Πολιτισμικές Ταυτότητες στα Βαλκάνια (Πρακτικά 3^{ου} Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού)*, Σέρρες, ΤΕΦΑΑ Σερρών, Δήμος Σερρών, Υπουργείο Πολιτισμού.
- Μαυρομούστακος, Π. (2005), *Το Θέατρο στην Ελλάδα: 1940 - 2000, Μια Επισκόπηση*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Μερακλής, Μ. (1992), *Ελληνική Λαογραφία Γ' Τόμος: Λαϊκή Τέχνη*, Αθήνα, Οδυσσέας.
- Μπακουνάκης, Ν. (1991), *Το Φάντασμα της Νόρμα: Η Υποδοχή του Μελοδράματος στον Ελληνικό Χώρο το 19^ο Αιώνα: Ερμούπολη-Πάτρα*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Μπαρμπούση, Β. (2004), *Ο Χορός στον 20^ο αιώνα: Σταθμοί και Πρόσωπα*, Αθήνα, Καστανιώτης.
- Μπέργκερ, Π. & Λούκμαν, Τ. (2003), *Η Κοινωνική Κατασκευή της Πραγματικότητας: Μια Πραγματεία στην Κοινωνιολογία της Γνώσης*, Αθήνα, Νήσος.

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

- Μπλάτσου, Ι., «Δημήτρης Παπαϊωάννου: Face2Face», συνέντευξη του Δημήτρη Παπαϊωάννου στο περιοδικό «Homme», τεύχος #44, Δεκέμβριος 2006, σσ. 116 - 120.
- Μπρουκ, Π. (1998), *Η Ανοιχτή Πόρτα: Σκέψεις Πάνω στην Τέχνη και την Πρακτική του Θεάτρου*, Αθήνα, Κοάν.
- Ντελέξ, Ζ. & Γκουαττάρι, Φ. (1973), *Καπιταλισμός και Σχιζοφρένεια: Ο Αντι - Οιδίπους*, Αθήνα, Ράππας.
- Πέτροβα, Ά., «Το Κλασικό Μπαλέτο της Χώρας μας», γράμμα αναγνώστη στην εφημερίδα «Η Καθημερινή», Σάββατο 3 Μαρτίου 2007, σ. 12.
- Ρηγοπούλου, Π. (2003), *Το Σώμα: Ικεσία και Απειλή*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Σαχινίδης, Κ. (1995), *Κοινωνική Λειτουργία του Παραδοσιακού Χορού στη Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία: Το Παράδειγμα του Νομού Μαγνησίας* [Διδακτορική Διατριβή, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών], Αθήνα, Κέντρο Ελληνικού Χορού και Λαϊκού Πολιτισμού / Πατάρι.
- Τάτσης, Ν. (2004), *Νεωτερικότητα και Κοινωνική Αλλαγή: Κοινωνιολογικές Προσεγγίσεις*, Αθήνα, Νήσος.
- Τερζάκης, Φ. (2004), «Ιστορική Εισαγωγή», σσ. 9 - 39 στο Τερζάκης, Φ., (Επ.), *Μεταμαρξιστικά Ρεύματα στην Αισθητική και στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Futura.
- Τσιβάκου, Ι. (2003), *Τα Ευέλικτα Όρια των Κοινωνικών Συστημάτων*, Αθήνα, Νεφέλη.
- Φουκώ, Μ. (1978), *Ιστορία της Σεξουαλικότητας: 1. Η Δίψα της Γνώσης*, Αθήνα, Ράππας.

Πανεπιστημιακές Σημειώσεις:

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

- * Σημειώσεις Ιωάννας Τσιβάκου για το Μεταπτυχιακό Μάθημα «Οργάνωση και Διοίκηση Πολιτιστικών Οργανισμών» (Ακαδημαϊκό Έτος: 2005 - 2006):

Παραδόσεις: 2 Φεβρουαρίου 2006 και 6 Φεβρουαρίου 2006.

Εγκυκλοπαίδειες - Λεξικά:

- * Grant, G. (1982), *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet (Third Revised Edition)*, New York, Dover.
- * Εγκυκλοπαίδεια «Εποπτική» (1987), Αθήνα, Άτλας: λήμμα «Άγγελος Σικελιανός» (Τόμος 12^{ος}, σσ. 306 - 307), λήμμα «Σώμα» (τόμος 13^{ος}, σ. 160) και λήμμα «Χορός» (τόμος 14^{ος}, σσ. 228 - 239).
- * Μπουζέας, Κ. (1985), *Λεξικό Πολιτισμού*, Αθήνα, Αττικός: λήμμα «Χορός» (τόμος Β', σ. 597).

Λευκώματα:

- * Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα] (1991), *Ursa Minor / Ευθύνη, Τόμος 3: Έργα και Ημέρες της Κούλας Πράτσικα. Η Αυτοβιογραφία της μαζί με άλλα Κείμενα, Μαρτυρίες, Αναμνήσεις και Κριτικές για το Πρόσωπό της*, Αθήνα, Γραφικές Τέχνες «Γ. Αργυρόπουλος Ε.Π.Ε.».
- * Συλλογικό Έργο [Λεύκωμα] (2004), *Χορός / Dance*, Αθήνα, Εκδόσεις Κοάν / Βιβλία του Κόσμου & Σωματείο Ελλήνων Χορογράφων.

Προγράμματα Παραστάσεων:

Οργάνωση & Διαχείριση του Σώματος στον Έντεχνο Δυτικό Παραστατικό Χορό

- * Θησεϊόν Ένα Θέατρο για τις Τέχνες - Theseum the Ensemble / Rimini Protokoll (2004), Πρόγραμμα της Παράστασης «Hot Spots Ήμουν Εδώ», Αθήνα, Theseum the Ensemble / Εκδόσεις Κοάν.
- * Πρόγραμμα του Φεστιβάλ Αθηνών και Επιδαύρου, Ιούνιος - Ιούλιος 2006, Ελληνικό Φεστιβάλ Α. Ε. [κείμενο της Κλημεντίνης Βουνελάκη για την παράσταση «Umwelt / Μεταμοντέρνοι Καιροί» (σσ. 32 - 33)].

Δικτυογραφία:

- * [Http://bath.ac.uk/psssr/weightissues-pps.html](http://bath.ac.uk/psssr/weightissues-pps.html), ημερομηνία τελευταίας επίσκεψης: 16/5/2007.



ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ

Τηλ. 210 - 92 01 001

ΗΜΕΡΟΜΗΝΙΑ ΕΠΙΣΤΡΟΦΗΣ

14/7/10

--	--	--

