

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Πτυχιακή εργασία

της

Λαμπρινής Παπαποστόλου

Τίτλος

**Η διαχρονική και η διαπολιτισμική σημασία του χορού:**

**Μια έρευνα για τις βασικές ιδεολογικές αρχές του κλασικού χορού**

**και του μοντέρνου ή σύγχρονου χορού**

Επιβλέποντες

Μαρία Τσουβαλά, Επίκουρη καθηγήτρια

Κώστας Μάγος, Επίκουρος καθηγητής

Βόλος, 10.6.2014



**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ & ΚΕΝΤΡΟ ΠΛΗΡΟΦΟΡΗΣΗΣ  
ΕΙΔΙΚΗ ΣΥΛΛΟΓΗ «ΓΚΡΙΖΑ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ»**

Αριθ. Εισ.: 12660/1  
Ημερ. Εισ.: 28-07-2014  
Δωρεά: Συγγραφέας  
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΠΠΕ  
2014  
ΠΑΠ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....	4
------------------	---

### ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

Εισαγωγή.....	5
---------------	---

#### **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Ιστορική ανασκόπηση του χορού**

1.1. Εισαγωγικά σχόλια .....	7
1.2. Ο χορός στους πρώιμους πολιτισμούς .....	9
1.3. Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα .....	10
1.4. Ο χορός στην Ρώμη και τον Μεσαίωνα .....	11
1.5. Κλασικός χορός ή μπαλέτο .....	12

#### **Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Ο χορός στον 20<sup>ο</sup> αιώνα**

2.1. Μοντέρνος ή σύγχρονος χορός.....	17
2.2. Μεταμοντέρνος χορός .....	23

#### **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Ο χορός στην εκπαίδευση**

3.1. Παιδαγωγικές αξίες.....	25
3.2. Μέθοδοι διδασκαλίας.....	27
3.3. Χορός και δημιουργικότητα .....	30

#### **Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup>: Διαπολιτισμικότητα και χορός.....**

	32
--	----

#### **Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup>: Μεθοδολογία της έρευνας.....**

	44
--	----

**ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΒΙΩΜΑΤΙΚΟ**

<b>Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup> :</b> Προσωπικές βιωματικές εμπειρίες.....	47
<b>Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup> :</b> Αποτελέσματα -Συμπεράσματα.....	55
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	62
<b>Παράρτημα .....</b>	64

## Ευχαριστίες

Ολοκληρώνοντας την πτυχιακή μου εργασία, θα ήθελα να εκφράσω βαθιές ευχαριστίες στην επιβλέπουσα, Επίκουρη καθηγήτρια, κ. Μαρία Τσουβαλά, η οποία μου έδειξε αμέριστη βοήθεια και εμπιστοσύνη, αλλά και με καθοδήγησε στην ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας με ουσιαστικό και δημιουργικό τρόπο. Η στήριξή της ήταν πολύπλευρη. Χωρίς την κατανόηση και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, δεν θα μπορούσα να πραγματοποιήσω αυτήν την έρευνα.

Επίσης, οφείλω να εκφράσω βαθιές ευχαριστίες στον, δεύτερο επιβλέποντα, Επίκουρο καθηγητή, κ. Κώστα Μάγο, ο οποίος ήταν πηγή έμπνευσης για μένα, αφού μέσα από τα μαθήματά του, τις θεωρητικές απόψεις και τις βιωματικές του δράσεις, με βοήθησε να κατανοήσω την τόσο σημαντική, σήμερα, έννοια της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης.

Ουσιαστική για την ολοκλήρωση της πτυχιακής μου εργασίας ήταν και η συμβολή των φοιτητριών του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, των εφήβων από το Ίδρυμα Άρσις της Μακρυνίτσας και αντίστοιχα των παιδιών και των εφήβων από το Ίδρυμα Εκπαίδευσης Ανηλίκων του Βόλου, που συμμετείχαν στα μαθήματα και με βοήθησαν να αντιληφθώ και να κατανοήσω την τέχνη του χορού, αλλά και να επεκτείνω τις ερευνητικές μου ανησυχίες.

Ξεχωριστές ευχαριστίες οφείλω στην εκπαιδευτικό του χορού, κ. Άλκηστις Μακροπούλου, η οποία μου επέτρεψε να παρακολουθώ και να συμμετέχω στα μαθήματά της, ακόμα και όταν ήμουν σε αρχικό στάδιο στον χορό, καθώς και να πάρει μέρος στη συνέντευξη.

Τελος, ευχαριστώ την οικογένεια μου, η οποία με στήριξε με αμέριστη εμπιστοσύνη στις σπουδές μου, με ενθάρρυνε, μου έδωσε χρόνο και όλα τα απαραίτητα υλικά και ηθικά μέσα για να ακολουθήσω το όνειρό μου. Για όλους τους παραπάνω λόγους αφιερώνω την πτυχιακή μου εργασία στους γονείς μου.

## Εισαγωγή

Η πτυχιακή μου εργασία επικεντρώνεται στη θεωρητική και βιωματική μελέτη του χορού στην εκπαιδευτική διαδικασία και πρακτική, ένα ζήτημα που συνδέεται με τη διαχρονική, διαπολιτισμική και παιδαγωγική αξία του χορού σε ποικίλα και διαφορετικά πλαίσια. Ειδικότερα, το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας προέκυψε από το ενδιαφέρον μου για τον χορό, που ξεκίνησε κατά τη διάρκεια των σπουδών μου στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και συγκεκριμένα από την παρακολούθηση των μαθημάτων δημιουργικής κίνησης και χορού, τα οποία διδάσκει στις φοιτήτριες και στους φοιτητές η κ. Μαρία Τσουβαλά. Τα μαθήματα αυτά ήταν: «Εισαγωγή στις βασικές αρχές του σύγχρονου χορού», «Κινητική και δημιουργική έκφραση στην προσχολική ηλικία», «Φυσική και κινητική αγωγή στην προσχολική ηλικία».

Αφορμή, επίσης, για την επιλογή του θέματος ήταν και η παρακολούθηση των μαθημάτων διαπολιτισμικής εκπαίδευσης κατά τη διάρκεια της φοίτησης μου στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Μου δόθηκε η δυνατότητα να έρθω σε επαφή με άτομα από διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα, διότι, ο κ. Μάγος προωθούσε αυτήν τη μορφή επαφής και επικοινωνίας με τους άλλους. Με δεδομένο ότι, σήμερα, στο Νηπιαγωγείο φοιτούν πολλά παιδιά από διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα τα οποία δεν γνωρίζουν και δεν μιλούν την ελληνική γλώσσα, σκέφτηκα ότι, ίσως, ο χορός να ήταν ένα μέσον περισσότερο άμεσης, φυσικής και ελεύθερης έκφρασης, αλλά και βασικός τρόπος επικοινωνίας με παιδιά διαφορετικής καταγωγής. Επομένως, η μελέτη και διερεύνηση του συγκεκριμένου θέματος, θα μπορούσε να με βοηθήσει να ωφεληθώ για την μελλοντική μου εξέλιξη και επαγγελματική απασχόληση και, ίσως, να συμβάλλω στην ουσιαστική αλληλεπίδραση των παιδιών.

Βέβαια, κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας μου, σταδιακά, άρχισα να αναπτύσσω όλο και μεγαλύτερο ενδιαφέρον για τον χορό, να δίνω εξετάσεις και να παίρνω ορισμένες βεβαιώσεις εξέλιξης των ικανοτήτων και των γνώσεων μου, με αποτέλεσμα να σκέπτομαι, ότι, ίσως, θα μπορούσα να εμβαθύνω σε αυτή τη σπουδή, μετά την αποφοίτησή μου από το Πανεπιστήμιο.

Τα ερευνητικά ερωτήματα συνοψίζονται στα εξής: (1) Ποιες είναι οι βασικές διαφορές ανάμεσα στον κλασικό χορό ή μπαλέτο και τον μοντέρνο ή σύγχρονο χορό, (2) πως δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε ο κλασικός χορός, (3) πως δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός, και (4) πως μπορούμε να εφαρμόσουμε στην παιδαγωγική διαδικασία και πράξη τις διαπολιτισμικές ή και πολυ-πολιτισμικές αξίες του χορού;

Στο 1<sup>ο</sup> και το 2<sup>ο</sup> κεφάλαιο του πρώτου θεωρητικού μέρους, παρατίθεται μια συνοπτική ανασκόπηση της εμφάνισης και της εξέλιξης του χορού από τις πρωτόγονες κοινωνίες μέχρι και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Ιδιαίτερη αναφορά γίνεται στον κλασικό χορό ή μπαλέτο, τον μοντέρνο ή σύγχρονο χορό, αλλά και τον μεταμοντέρνο χορό, που εμφανίζεται τη δεκαετία του 1960 και καθορίζει μέχρι σήμερα την εκπαιδευτική διαδικασία και την καλλιτεχνική πρακτική μέσω του χορού. Στο 3<sup>ο</sup> κεφάλαιο, εξετάζεται η παρουσία και η σημασία της τέχνης του χορού στην εκπαίδευση και παρατίθενται ορισμένες βασικές αρχές που διέπουν τον χορό, τους σκοπούς της διδασκαλίας του και το παιδαγωγικό και δημιουργικό του πλαίσιο.

Στο 4<sup>ο</sup> κεφάλαιο, επιχειρείται η προσέγγιση της έννοιας *διαπολιτισμικότητα* στο πλαίσιο του χορού και η επεξήγηση του τρόπου με τον οποίο ο χορός συνδέεται με διαφορετικούς πολιτισμούς κυρίως, λόγω του περιεχομένου της εργασίας, της ευρωπαϊκής επικράτειας, τα στοιχεία της κίνησης που χαρακτηρίζουν τον χορό στον 19<sup>ο</sup> και τον 20<sup>ο</sup> αιώνα, δηλαδή, την περίοδο ανάπτυξης του ρομαντικού μπαλέτου και αντίστοιχα του μοντέρνου ή και σύγχρονου χορού, καθώς και την μεταξύ τους υφολογική και αισθητική αλληλεπίδραση στην χορογραφική πρακτική.

Στο 5<sup>ο</sup> κεφάλαιο, παρατίθεται η μεθοδολογία της έρευνας, τα ερευνητικά ερωτήματα, η διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας και οι συμμετέχοντες. Στο 6<sup>ο</sup> κεφάλαιο του δεύτερου μέρους, περιγράφονται οι εμπειρίες που αποκόμισα από τη συμμετοχή στα μαθήματα χορού στο Πανεπιστήμιο και σε μια Σχολή στην πόλη του Βόλου. Στο 7<sup>ο</sup> κεφάλαιο, περιγράφονται τα αποτελέσματα - συμπεράσματα της έρευνας. Η εργασία ολοκληρώνεται με την παράθεση της βιβλιογραφίας στην ελληνική και αγγλική γλώσσα,

καθώς και του παραρτήματος, στο οποίο περιλαμβάνεται η απομαγνητοφώνηση των δύο συνεντεύξεων.

## **Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup>: Ιστορική ανασκόπηση του χορού**

### *1.1. Εισαγωγικά σχόλια*

Η δυνατότητα που παρέχει ο χορός στον άνθρωπο να δημιουργεί πρότυπα στο χώρο και το χρόνο μέσω της κίνησης του σώματός του, του δίνει μια μοναδική θέση ανάμεσα στις τέχνες και ταυτόχρονα αποδεικνύει ότι ως η αρχαιότερη από όλες τις άλλες τέχνες αποτελεί μια καθολική και παγκόσμια μορφή έκφρασης (Peterson Royce, 1977: 25). Σε όλες τις ιστορικές περιόδους της ανάπτυξης του πολιτισμού, τόσο στις υπό διαμόρφωση, όσο και στις οργανωμένες κοινωνίες, υπάρχουν απτές ή και γραπτές αποδείξεις ότι η κίνηση του σώματος είναι η πρώτη μορφή άμεσης κατάκτησης της γνώσης από τον άνθρωπο, πιο παλιά και από την έννοια «γνώση» και από τη σημασία που έχει η λέξη «χορός» (Garaudy, *χ.χ.*, 14). Ίσως, είναι ακόμα πιο σημαντικό, ότι ο χορός, ως το κατεξοχόν πεδίο βιωματικής έκφρασης του ανθρώπου, αντανακλά στην έκφραση του σώματος και στα χαρακτηριστικά της κίνησης, τους εκάστοτε κοινωνικούς θεσμούς και τα συστήματα αξιών.

Σύμφωνα με τον ιστορικό Richard Kraus (1980: 9) υπάρχουν, τουλάχιστον, έξι ευρέως διαδεδομένες μορφές του χορού: το μπαλέτο ή κλασικός χορός, ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός, ο κοινωνικός χορός, ο μουσικός χορός σκηνης, ο ψυχαγωγικός χορός και ο εθνικός χορός. Μάλιστα, ορισμένες μορφές του χορού έχουν ηλικία αιώνων, ενώ άλλες εμφανίστηκαν σχετικά πρόσφατα, όπως, το hip hop, το parcour, κ.ά. Εκτός από αυτήν την κατηγοριοποίηση, ο συγγραφέας επισημαίνει ότι ο χορός αποτελεί σημαντικό μέρος της πολιτιστικής και της παιδαγωγικής εμπειρίας.

Μελετώντας ορισμένους, ενδεικτικούς, ορισμούς που έχουν δοθεί στον χορό τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, φαίνεται, ότι στη διάρκεια αυτής της περιόδου, θεωρητικοί ή και καλλιτέχνες του χορού, όπως ο John Weaver, ο Jean Georges Noverre και ο Denis Diderot, περιγράφουν τον χορό ως μια κομψή κίνηση, αρμονικά συνθεμένη, με ωραίες στάσεις, που εκτελούνται με τη συνοδεία μουσικών οργάνων ή και της φωνής. Οι ορισμοί αυτοί, είναι



εμφανές, ότι, βασίστηκαν στα μπαλέτα και τους θεατρικούς χορούς που συναντώνται στην Ευρώπη κατά τον 18<sup>ο</sup> αιώνα (Kraus, 1980: 12-13).

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, εμφανίζεται ο μοντέρνος χορός, ένα ρεύμα αντίθετο του μπαλέτου που άλλαξε την ιδεολογία και τα χαρακτηριστικά της κίνησης. Θεωρείται μια καινοτόμος διερεύνηση της κίνησης, που αντανακλά την πρόθεση απελευθέρωσης της έκφρασης. Για πολλούς, είναι αποτέλεσμα της ανάγκης για αυτο-έκφραση, η οποία συμβαδίζει με την εξέλιξη της επιστημονικής γνώσης, τις κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, καθώς και την επικράτηση του μοντερνισμού στις τέχνες. Ειδικότερα, οι ανθρωπολόγοι και οι κοινωνιολόγοι, υπογράμμισαν ότι ο χορός αποτελεί μια εξαιρετικά σημαντική κοινωνική εμπειρία, δηλαδή, μια λειτουργία που την μοιράζονται όλα τα μέλη της κοινωνίας και είναι ουσιώδης για την ευημερία της. Η ανθρωπολόγος του χορού Margaret Mead γράφει σχετικά: «Ο χορός είναι η μόνη δραστηριότητα στην οποία συμμετέχουν, σχεδόν, όλες οι ηλικίες και τα δύο φύλα και συνεπώς προσφέρεται σαν μια μοναδική ευκαιρία στην ανάλυση της παιδείας» (Kraus, 1980:11).

Ο Kraus (1980:9), διευκρινίζει, επίσης, ότι: «το μπαλέτο είναι μια πειθαρχημένη και κωδικοποιημένη μορφή της σκηνικής παρουσίασης του χορού και βασίζεται σε γυμνάσματα της κίνησης, που διαμορφώθηκαν από την παράδοση αιώνων και υπάρχουν σε ένα ρεπερτόριο, το οποίο αντλείται από τις κλασικές εκτελέσεις, αλλά και τις σύγχρονες χορογραφικές προσεγγίσεις. Αντίθετα, ο μοντέρνος χορός είναι μια εξατομικευμένη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης, η οποία άρχισε ως απόρριψη του φερμαλισμού που κυριαρχούσε στο μπαλέτο. Ένα ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του μοντέρνου χορού είναι ότι η τεχνική δεν αποτελεί θεμελιώδες στοιχείο της αισθητικής-καλλιτεχνικής έκφρασης».

Συνοπτικά, ο σύγχρονος χορός είναι μια μορφή του δυτικού θεατρικού χορού, που ξεκίνησε στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Πρωτοεμφανίστηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες και την Γερμανία, ως μια άμεση απάντηση στο μπαλέτο, που μέχρι, τότε, κυριαρχούσε στην σκηνική παρουσίαση του χορού. Οι δημιουργοί του αρνήθηκαν πτυχές του κλασικού μπαλέτου, όπως ο φερμαλισμός της κίνησης, ως εκ τούτου αναπτύχθηκε μακριά από τις κωδικοποιημένες κινήσεις και τις αφηγηματικές δομές. Σήμερα, λόγω των πρωτοπόρων του μοντέρνου χορού, και της μετέπειτα εξέλιξής του,

υπάρχει ένα ευρύ φάσμα μορφών της κίνησης και των πρακτικών ή μεθόδων διδασκαλίας, όπως, τεχνική Graham, Cunningham, Horton, release τεχνικές, somatics, κ.ά.

## 1.2. *Ο χορός στους πρωτόγονους και πρώιμους πολιτισμούς*

Ο χορός στους πρωτόγονους πολιτισμούς ήταν μέσον θρησκευτικής λατρείας, έκφρασης και ενδυνάμωσης της φυλετικής ενότητας, ερωτοτροπίας και ζευγαρώματος, επικοινωνίας και θεραπευτικής εμπειρίας. Ο Douglas Kenney λέει ότι η θρησκευτική άποψη του χορού είχε γενικά σαν σκοπό την επικοινωνία με τις άγνωστες δυνάμεις που προμήθευαν την τροφή, εξασφάλιζαν τη γονιμότητα, ρύθμιζαν τον καιρό, έδιναν καλή τύχη στον πόλεμο. Ο άνθρωπος, αρχικά, χόρευε για να ικετεύσει ή και να εξευμενίσει τους θεούς σε όλες τις σημαντικές περιστάσεις της ζωής του. Η Suzanne Langer γράφει ότι πιθανώς οι πρώτες χρήσεις του χορού να ήταν ένα είδος χειρονομίας με σκοπό την επικοινωνία. Μια από τις κύριες πηγές έμπνευσης για τον πρωτόγονο χορό ήταν η κίνηση των πουλιών και των ζώων (Kraus, 1980: 30-33).

Η πρώτη πραγματική γνώση μας για τον χορό συνδέεται με την εμφάνιση των μεγάλων μεσογειακών πολιτισμών, που προηγήθηκαν της χριστιανικής περιόδου. Λέγεται ότι οι Χαλδαίοι χρησιμοποίησαν τον χορό ως μέσον εκπαίδευσης. Στο πλαίσιο αυτό, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι σε αυτούς αποδίδεται και το ξεκίνημα της επιστήμης της αστρονομίας, την οποία μάλιστα δίδασκαν μέσω συμβολικών μπαλέτων (Kraus, 1980:50-51).

Ο χορός έφτασε στην πρώτη πλήρη άνθησή του στην αρχαία Αίγυπτο, έναν πολιτισμό που κράτησε 4000 χρόνια και αναπαριστάται σε τοιχογραφίες και μνημονεύεται στα ιερογλυφικά κείμενα. Ο Ted Shawn γράφει ότι ο χορός στην Αίγυπτο ήταν κυρίαρχο μέσον της θρησκευτικής έκφρασης. Γυναίκες χορεύτριες αποτελούσαν ομάδες που ήταν συνδεδεμένες με τους ναούς, ενώ η βασιλική οικογένεια είχε στην κατοχή της χορεύτριες, οι οποίες συμμετείχαν σε ιερές περιστάσεις ακόμα και σε καθημερινή βάση. Οι δούλοι διδάσκονταν μουσική και χορό, ενώ στις μετέπειτα δυναστείες αναπτύχθηκε μια τάξη επαγγελματιών χορευτών (Kraus, 1980:52-56). Τέλος, ο χορός στον

θρησκευτικό κυρίως πολιτισμό των αρχαίων εβραίων ήταν αυτονομία μέσω θρησκευτικής έκφρασης, ένας τρόπος για να ευχαριστήσουν τον θεό, ενώ κατείχε υψηλή θέση και χρησιμοποιείτο ειδικά σε γιορτές ή και θριάμβους. Ενδιαφέρον είναι, επίσης, ότι οι άντρες και οι γυναίκες δεν επιτρέπεται να παίρνουν μέρος μαζί σε ορισμένους χορούς (Kraus, 1980: 58-62).

### *1.3. Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα*

Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό ο χορός ήταν μέσον έκφρασης μιας κοινωνίας που τον θεωρούσε αποτέλεσμα της αρμονικής ένωσης σώματος και πνεύματος. Για τους αρχαίους Έλληνες, οι οποίοι υποστήριζαν την αρμονική σχέση σώματος, ψυχής και πνεύματος, ο χορός αποτέλεσε ενσωμάτωση της αρμονίας, της αναλογίας, της ισορροπίας και του ρυθμού, χαρακτηριστικών της αρχαίας ελληνικής τέχνης γενικότερα και, ειδικότερα, εννοιών που ταυτίζονται με τις αρχές της ελληνικής φιλοσοφίας και της ηθικής (H' Doubler, 1974: 9).

Από αυτά τα συνοπτικά σχόλια, φαίνεται ότι ο χορός στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό γνώριζε μεγάλο σεβασμό. Ειδικότερα, στην Ελλάδα έχουμε έναν πολιτισμό, στον οποίο, ο χορός ξεκίνησε, αρχικά, σαν ουσιώδες στοιχείο της θρησκείας και σημαντικό μέσον στρατιωτικής εκπαίδευσης. Σταδιακά, εξελίχθηκε σε μέσον εκπαίδευσης και σύνδεσης του σώματος και του νου. Ο Πλάτωνας υποστήριζε ότι: «το να τραγουδάει και να χορεύει ωραία, κανείς, σημαίνει ότι έχει καλή παιδεία». Βαθμιαία, ο χορός έγινε μέρος του αναπτυσσόμενου ελληνικού θεάτρου και στη συνέχεια της λαϊκής ψυχαγωγίας. Πάντοτε οι Έλληνες είχαν μεγάλη υπόληψη στον χορό. Μια από τις επτά Μούσες τους ήταν η Τερψιχόρη, η Μούσα του Χορού. Αλλά ο σεβασμός για τον χορό βασίστηκε στην ολοκληρωμένη φιλοσοφία των Ελλήνων κατά τη διάρκεια του αιώνα του Περικλή – η πίστη τους στην τελειοποίηση του μυαλού, του πνεύματος και του σώματος, καθώς και το μεγάλο ενδιαφέρον για όλες τις τέχνες σαν ουσιώδεις εκφράσεις του ανθρώπινου πνεύματος. Μετά τις κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου στην Ανατολή, ο ελληνικός χορός άρχισε να εμφανίζει ασιατικές επιρροές, ενώ η γλώσσα της χειρονομίας χρησιμοποιείτο όλο και περισσότερο. Στη διάρκεια των ελληνιστικών και ελληνορωμαϊκών χρόνων, ο Παντομίμος έγινε πολύ δημοφιλής (Kraus, 1980: 62-71).

#### *1.4. Ο χορός στην αρχαία Ρώμη και τον Μεσαίωνα*

Στην αρχαία Ρώμη ο χορός ήταν λιγότερο σημαντικός από ότι στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Ted Shawn, ενώ οι ρωμαίοι ήταν μεγάλοι οργανωτές στρατιωτικοί, κατακτητές και νομοθέτες, ωστόσο, στο χώρο των τεχνών ήξεραν μόνο να δανείζονται και γενικότερα φαίνεται ότι σταδιακά υποβάθμισαν το κάθε τι με το οποίο ερχόταν σε επαφή. Οι Ρωμαίοι έπαιρναν χορευτές από την Ελλάδα και τη νότια Ιταλία. Για μια περίοδο που ξεκινάει περίπου το 200 π.Χ. έγινε μόδα στους ρωμαίους πατρικούς να χορεύουν. Ετρούσκοι και Έλληνες χορογράφοι δίδασκαν ιδιωτικά χορό στους γιους και τις κόρες των ευγενών. Ο χορός σιγά σιγά έγινε ένα σημαντικό κοινωνικό προσόν. Αργότερα όμως ο χορός κυνηγήθηκε με τη δικαιολογία ότι φέρνει χαλάρωση στα ήθη της ρωμαϊκής πολιτείας. Ο μόνος πραγματικά δημοφιλής χορός για μια μεγάλη περίοδο ήταν η παντομίμα που αναπτύχθηκε σαν ανεξάρτητη σκηνική μορφή από τον Καίσαρα Αύγουστο γύρω στο 22 π.Χ. (Kraus, 1980: 71-76).

Ο χορός υποβιβάστηκε και καταδικάστηκε από τους Πατέρες της Εκκλησίας στο τέλος του 4<sup>ου</sup> και τις αρχές του 5<sup>ου</sup> αιώνα, ως ανήθικος και ανάρμοστος για άτομα της καλής κοινωνίας. Μετά την πτώση της ρωμαϊκής αυτοκρατορίας η Ευρώπη μαστιζόταν από πολεμικές φυλές και μετακινούμενες δυναστείες. Κατά τη διάρκεια των σκοτεινών χρόνων η χριστιανική εκκλησία προσέφερε ενότητα στην Ευρώπη, ως φύλακας της γνώσης και της μάθησης και πηγή των ηθών. Ο χορός στο μεσαίωνα συνέχισε να εκτελείται υπό την αιγίδα της ίδιας της εκκλησίας. Οι Πατέρες της Εκκλησίας ενέκριναν τη χρήση του χορού σε θρησκευτικές τελετές, υπό τον όρο ότι η μορφή και ο σκοπός του ήταν ιερός και όχι βέβηλος (Kraus, 1980: 81-82).

Την περίοδο της Αναγέννησης, αρχίζουν να αναπτύσσονται οι αυλικοί χοροί, που ήταν μέρος του ιπποτικού τρόπου ζωής και έδιναν μεγάλη έμφαση στην κοκεταρία, την πόζα και την επίδειξη. Εξαιτίας των βαριών μακριών φορεμάτων με τις ουρές των γυναικών της αριστοκρατίας, όπως και των επιτηδευμένων χτενισμάτων και κοσμημάτων, οι κυρίες της αυλής δεν μπορούσαν να κινηθούν ελεύθερα. Βέβαια, τα πρώτα χορευτικά βήματα δεν ξεπερνούσαν ένα ελαφρό γλίστρημα των ποδιών, την πόζα

και την υπόκλιση. Οι περισσότεροι χοροί, στην αρχή, ήταν γνωστοί ως χοροί *basse* που σήμαινε ότι η κίνηση εξελισσόταν χαμηλά, πολύ κοντά στο πάτωμα.

Με τον ερχομό της Αναγέννησης, όλες οι τέχνες, η ζωγραφική, ο χορός, το θέατρο και η μουσική γνώρισαν μια ανανέωση τόσο ως προς το ενδιαφέρον όσο και τον καλλιτεχνικό πειραματισμό (Kraus, 1980: 107, 111). Με τον όρο *Αναγέννηση* εννοούμε το σύνθετο πολιτιστικό, ιστορικό και κοινωνικό φαινόμενο που εμφανίστηκε τον 15<sup>ο</sup> και 16<sup>ο</sup> αιώνα στην Δυτική Ευρώπη. Βασικά γνωρίσματα της Αναγέννησης είναι η εμπιστοσύνη στη λογική ικανότητα του ανθρώπου, η διεύρυνση των γνώσεων, η εμφάνιση μεγάλων κοινωνικών αλλαγών και νέων αντιλήψεων σε σχέση με εκείνες που επικρατούσαν τον Μεσαίωνα. Η φεουδαρχία εξασθένησε και οι ισχυροί μονάρχες ενοποίησαν τα διάσπαρτα κρατίδια της Ευρώπης. Διαμορφώθηκαν νέες οικονομικές και κοινωνικές τάξεις. Αναπτύχθηκαν η βιομηχανία, το εμπόριο και η αγροτική οικονομία και εμφανίστηκε ο κλασικός χορός ή μπαλέτο.

#### *1.5. Κλασικός χορός ή μπαλέτο*

Ο όρος *μπαλέτο* προήλθε από την ιταλική λέξη *ballare* που σημαίνει *χορεύω* και από τη λέξη *ballo* που αναφερόταν σε χορούς που εκτελούνταν σε αίθουσα. Ένα τεράστιο βήμα στην πρόοδο του μπαλέτου έγινε κατά τη διάρκεια της βασιλείας του Λουδοβίκου του ΙΔ', ή Βασιλιά Ήλιου. Ο Λουδοβίκος ΙΔ' προσέλαβε έναν αριθμό ξεχωριστών μουσικών και χοροδιδασκάλων, όπως, ο Jean Baptiste Lully και ο Pierre Beauchamps, που τέθηκαν στην υπηρεσία του στην αυλή. Ο Λουδοβίκος, γνωστός για τις ανυψώσεις, τις στροφές, τις *pirouettes* και τα *tours en l'air*, ζήτησε από τον Beauchamps, το 1661, να θεμελιώσει κανόνες για το μπαλέτο, να περιγράψει τις κινήσεις των χεριών και των ποδιών και όλους τους γνωστούς σχηματισμούς. Επίσης, χορήγησε ένα καταστατικό στη Βασιλική Ακαδημία Χορού, με το οποίο προβλεπόταν η στέγαση για την επαγγελματική εκπαίδευση στην τέχνη του χορού (Kraus, 1980:122-123).

Το 1673, ο Jean Baptiste Lully κάνει χρήση του θεάτρου του Palais Royal, όπου είχε ως συνέπεια την ανάπτυξη του μπαλέτου ως επαγγελματική τέχνη διότι ο χορευτής ήταν στραμμένος μόνο προς μια κατεύθυνση και είχε ως επίκεντρο το ακροατήριο, οι χορευτές

ήταν διαχωρισμένοι από τους θεατές και έβαλε τις γυναίκες να χορέψουν επαγγελματικά. Το μπαλέτο έγινε περισσότερο επαγγελματικό και μετατράπηκε από *danse terre a terre* (χώρος στο έδαφος) σε *danse haute* (χορός στον αέρα), ένας όρος που αναδεικνύει την ένταξη μεγάλων βημάτων, μικρών ή και μεγάλων αλμάτων και κινήσεις όπως το *entrechat*, [γρήγορες αλλαγές στην κίνηση των πελμάτων στον αέρα] κ.ά. (Kraus, 1980: 129- 135).

Ιστορικά, το πρώτο μπαλέτο με τίτλο *Ballet Comique de la Reine* είχε παρουσιαστεί, το 1581, στην αυλή του Ερρίκου του Γ' της Γαλλίας, στο Fontainebleau. Από τότε, η Γαλλία θεωρήθηκε ως το κέντρο ανάπτυξης του μπαλέτου, ενώ η Ιταλία ως η χώρα της αναπτυσσόμενης όπερας. Στις αρχές του 18<sup>ου</sup> αιώνα γεννήθηκε η Όπερα-μπαλέτο. Κάθε όπερα είχε *Passepieds* στον πρόλόγό της, ακολουθούμενα από *Musettes* στην πρώτη πράξη, *Tambourines* στη δεύτερη και *Chaconnes* και *Passepieds* στις επόμενες πράξεις (Kraus, 1980: 133-134,138).

Ο Jean Georges Noverre πρότεινε μια σειρά από σαρωτικές αλλαγές στο μπαλέτο, όπως ότι η κίνηση δεν αρκούσε να είναι τεχνικά λαμπρή, αλλά θα έπρεπε να ενεργοποιεί συναισθηματικά το ακροατήριο, οι υποθέσεις των μπαλέτων έπρεπε να είναι ενιαίες στο σχέδιο, με λογικές και κατανοητές ιστορίες, το σκηνικό, η μουσική και η υπόθεση έπρεπε να είναι ενοποιημένα, η παντομίμα χρειαζόταν να γίνει πιο απλή και κατανοητή. Ο Noverre έψαχνε πρώτα την κατάλληλη θεματική ύλη, στη συνέχεια εξηγούσε την υπόθεση στο συνθέτη και του ζητούσε να γράψει μουσική ειδικά για αυτό το έργο (Kraus, 1980: 139-141).

Στις δεκαετίες που ακολούθησαν μετά την Γαλλική επανάσταση, το μπαλέτο συνέχισε να αλλάζει ριζικά ως προς το αισθητικό του περιεχόμενο, τις φόρμες, το στυλ της κίνησης, την τεχνική και την ορολογία. Τρεις ξεχωριστές φυσιογνωμίες συνέβαλαν στην περαιτέρω ανάπτυξή του. Ο Salvatore Vigano, προσπάθησε να προάγει το χορόδραμα, ενώ ο Carlo Blasis, παρουσίασε ένα πλήρες σύστημα για την εξάσκηση και τη διδασκαλία του μπαλέτου, η οποία ασκεί επιρροή μέχρι σήμερα. Ο Blasis ήταν σημαντική φυσιογνωμία στην ανάπτυξη του Danse d' École, κατά τη διάρκεια των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα (Kraus, 1980:146-147).

Ο Theophile Gautier (1811-1872) ποιητής, δραματουργός, συγγραφέας, δημοσιογράφος και κριτικός τέχνης, είναι εκείνος που σύνδεσε το μπαλέτο με το ρεύμα του ρομαντισμού, έγραψε κριτικές χορού και άσκησε εξαιρετική επιρροή στο να μορφοποιηθεί το γούστο και ο ενθουσιασμός του κοινού, κατά τη ρομαντική περίοδο (Kraus, 1980:153). Ο κυρίαρχος τόνος του μπαλέτου ήταν θηλυκός, ενώ οι ίδιοι οι κριτικοί γελοιοποιούσαν τους άνδρες χορευτές. Το 1845, επινοήθηκε η *danseuse en travesty* (χορεύτρια με ανδρική ενδυμασία). Οι μεγάλες πρωταγωνίστριες του χρυσού αιώνα του μπαλέτου, από το 1830 έως το 1850, ήταν η Marie Taglioni, η Fanny Elssler, η Carlotta Grisi, η Fanny Cerrito και η Lucile Grahn. Αφότου σταμάτησαν να χορεύουν οι μεγάλες μπαλαρίνες το ενδιαφέρον για το μπαλέτο άρχισε να εξασθενεί στην Ιταλία, την Γαλλία και την Αγγλία (Kraus, 1980: 152- 155).

Η δημοτικότητα ή και αίγλη του μπαλέτου διατηρήθηκε μόνο στην Αυτοκρατορική Ρωσία. Η ανάπτυξη του μπαλέτου στη Ρωσία, συνδέεται με τον Γάλλο Marius Petipa (1822-1910), ο οποίος χαρακτηρίστηκε ως ο πατέρας του κλασσικού μπαλέτου. Άριστος χορευτής, με ιδιαίτερο χάρισμα στην τέχνη των σχηματισμών. Ήταν ενεργός πάνω από πενήντα χρόνια όπου και έγινε η κυρίαρχη δύναμη του Ρωσικού μπαλέτου. Τα πιο γνωστά έργα που χορογράφησε ήταν *Don Quixote*, *La Bayadere*, *The Sleeping Beauty*, *Bluebeard*. Επίσης, διασκεύασε τα έργα *Giselle*, *Coppelia*, *Swan Lake*, *La Sylphide* (Kraus, 1980: 157- 165).

Στο σημείο αυτό, αναφέρεται ότι στην Αμερική, άρχισαν να εμφανίζονται οι πρώτοι χοροδιδάσκαλοι τη δεκαετία του 1670. Ο πρώτος διάσημος αμερικανός ερμηνευτής ήταν ο John Durang, που έκανε το ντεμπούτο του στη Φιλαδέλφεια. Επίσης, το πρώτο μπαλέτο που θεωρήθηκε ως σοβαρή δουλειά στις Ηνωμένες Πολιτείες ήταν μια παράσταση με τίτλο *La Forêt-Noire*, που παρουσιάστηκε στο *New Chestnut Theater* της Φιλαδέλφειας, το 1794. Πρωταγωνίστρια ήταν η γαλλίδα χορεύτρια Madame Gardie και παρτενέρ της ο Durang. Μέχρι τότε, δεν υπήρχαν κέντρα θεατρικής τέχνης, ούτε ακαδημίες διδασκαλίας χορού. Την δεκαετία του 1820, άρχισαν να χρησιμοποιούνται λεκτικά όροι της χορευτικής ορολογίας όπως *pas de deux*, *corps de ballet*, κ.ά. (Kraus, 1980: 171- 179).

Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, δύο Ρώσοι, ο Serge Diaghilev και ο Michel Fokine οδήγησαν το μπαλέτο σε μια εποχή ανανέωσης. Ο Fokine γεννήθηκε στην Πετρούπολη το 1880, μπήκε στην Αυτοκρατορική Σχολή Μπαλέτου το 1889. Ήταν λαμπρός χορευτής, αλλά έγινε γνωστός ως χορογράφος και δάσκαλος. Το 1914, περιέγραψε τα κυριότερα στοιχεία που θα καθόριζαν την χορογραφία και την παραγωγή του μπαλέτου, ως εξής: είναι αναγκαίο να δημιουργηθούν για κάθε χορό νέες μορφές κίνησης κατάλληλες για το θεματικό υλικό, η θεατρική δράση του μπαλέτου θα πρέπει να προοδεύει συνέχεια μέσω της κίνησης, εγκαταλείπεται η παντομίμα και αντ' αυτής ολόκληρο το σώμα του χορευτή θα χρησιμοποιηθεί για να μεταδώσει τα αισθήματα, όλη η ομάδα των χορευτών πρέπει να γίνει μέρος της υπόθεσης και πρέπει να δένουν αρμονικά η μουσική, η σκηνογραφία, ο χορός, η ενδυματολογία (Kraus, 1980: 279-282).

Ο Diaghilev (1872-1929), γεννήθηκε στην τάξη των ευγενών, σπούδασε νομική και μουσική και ενδιαφέρθηκε για το μπαλέτο και την όπερα. Σε κάποια στιγμή, του δόθηκε μια θέση διευθυντή στο θέατρο Maryinsky. Το 1908, έγινε θεατρικός ιμπρεσάριος. Επηρέασε κάθε πλευρά της τέχνης στην εποχή του και ένωσε τους μεγάλους δημιουργούς του καιρού εκείνου σε μια «εστία συνεργασίας» (Kraus, 1980: 283- 286).

Δύο σημαντικοί χορευτές στην ομάδα του Diaghilev ήταν ο Vaslav Nijinsky και η Anna Pavlova. Ο Nijinsky θεωρείται ως ο καλύτερος άνδρας χορευτής μπαλέτου όλων των εποχών, αν και η χορευτική του καριέρα είχε διάρκεια μόλις εννέα χρόνια, δύο εκ των οποίων, χόρεψε λίγο (1914-1916). Γεννήθηκε στην Ουκρανία το 1890. Παρακολούθησε μπαλέτο στην Αυτοκρατορική Σχολή Μπαλέτου της Αγίας Πετρούπολης, όπου θεωρήθηκε εξαιρετος εκτελεστής. Αποφοιτώντας από τη σχολή, το 1908, και έχοντας κάνει το ντεμπούτο του στο *Don Juan* του Fokine, ακολουθεί τον Diaghilev στο Παρίσι, όπου γνωρίζει τρομερή επιτυχία στα περισσότερα από τα μπαλέτα του Fokine. Δύο χρόνια αργότερα, το 1911, παραιτείται από το θίασο της Πετρούπολης για να γίνει μόνιμο μέλος της ομάδας του Diaghilev. Παραμένει πρώτος χορευτής μέχρι το 1913, χορεύοντας σπουδαίους ρόλους στα έργα *Le Spectre de la Rose* και *Petrouchka*. Προσωρινά εγκαταλείπει το θίασο του Diaghilev, εξαιτίας της οργής του ιμπρεσάριου για το γάμο του, αλλά, το 1916, επιστρέφει για μια περιοδεία στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η καριέρα του Nijinsky τελειώνει τραγικά με τον εγκλεισμό του σε άσυλο λόγω νοητικών



διαταραχών. Παρόλα αυτά, είχε τρομερές χορευτικές ικανότητες και υπήρξε φημισμένος για την αλτικότητα και τις πιρουέτες του.

Ο Nijinsky δεν ήταν μόνο κλασικός χορευτής. Ερεύνησε την κίνηση με τρόπο παρεμφερή με το ξεκίνημα των μοντέρνων χορευτών της δεκαετίας του 1920 και υπήρξε και αξιόλογος χορογράφος. Δημιούργησε τέσσερα έργα: *Το απομεισίμερο ενός Φαύνου*, *Η ιεροτελεστία της Άνοιξης (La Sacre du Printemps)*, *Παιγνίδια*, *Till Eulenspiegel*. Τα δύο πρώτα αποτέλεσαν αντικείμενο συζήτησης λόγω του ρήγματος τους με την παραδοσιακή κίνηση. Κάποιοι τα είδαν και σαν μια άμεση απεικόνιση της σεξουαλικής συμπεριφοράς στη σκηνή. Σε ορισμένα από τα έργα του, αλλά και μερικούς από τους ρόλους του σε έργα του Fokine, ο Nijinsky δημιούργησε κινήσεις που ποτέ πριν δεν είχαν ειδωθεί στη σκηνή. Χρησιμοποιούσε τη χαλάρωση, το τρέμουλο, τα αγκαλιάσματα, τις σπασμωδικές κινήσεις, τη στροφή των ποδιών προς τα μέσα. Επιπλέον, χρησιμοποίησε το άσχημο, το ζώδες, το δυνατό. Τόλμησε εγχειρήματα, τα οποία μέχρι τότε, ήταν ανήκουστα. Στην σημερινή εποχή, θα μπορούσαμε να πούμε ότι έδωσε το έναυσμα για την έντεχνη ενασχόληση με μια άλλης μορφής κίνηση, πέρα της καθιερωμένης του μπαλέτου. Ίσως, ήταν απο τους πρώτους καλλιτέχνες που ενδιαφέρθηκε, αν όχι, εισήγαγε τον σύγχρονο χορό και όχι μόνο. Έφερε στο προσκήνιο το ερώτημα που προσπαθούμε να απαντήσουμε μέχρι σήμερα: αν και κατά πόσο απλές κινήσεις, όπως εκείνες που χρησιμοποιούσε θεωρούνται χορός ή όχι. Παρόλα αυτά, ακόμα και στα πειραματικά του μπαλέτα, ο Nijinsky, δεν απέρριπτε την τεχνική του κλασικού χορού. Οι εξαιρετικά ασυνήθιστες χορογραφίες του μπορούσαν να εκτελεστούν μόνο από εξασκημένους καλλιτέχνες.

Ιδιαίτερα σημαντικός καλλιτέχνης στην εξέλιξη του μπαλέτου, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, είναι ο George Balanchine. Γεννήθηκε, το 1904, στην Αγία Πετρούπολη και ήταν, αναμφίβολα, το μέλος της ομάδας του Diaghilev που είχε τη μεγαλύτερη επιρροή στον χώρο του μπαλέτου στην Αμερική. Ξεκίνησε τις σπουδές χορού στην αυτοκρατορική σχολή στην ηλικία των 10 ετών και αποφοιτώντας, το 1921, είχε, ήδη, συμμετάσχει σε μια πληθώρα μαθητικών παραστάσεων του καθιερωμένου αυτοκρατορικού ρεπερτορίου του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Μετά την ολοκλήρωση των σπουδών του, άρχισε να χορογραφεί πειραματικά έργα του μπαλέτου με μια μικρή ομάδα νέων χορευτών στο Λένινγκραντ. Βρίσκοντας εναντίωση στο έργο του, το 1924, πήρε άδεια να φύγει από την Ρωσία, για περιοδεία

στην Γερμανία με μια μικρή ομάδα νέων καλλιτεχνών, γνωστής ως *Soviet State Dancers*. Ταξιδεύοντας στο Παρίσι, η ομάδα του Balanchine, συνάντησε εκείνη του Diaghilev και οι δύο ομάδες συνενώθηκαν.

Ο Balanchine, χορογράφος και καλλιτεχνικός διευθυντής επί σειρά ετών του New York City Ballet, θεωρείται θεμελιωτής του αφηρημένου ή και νεοκλασικού μπαλέτου. Τα πρώτα χρόνια στις Ηνωμένες Πολιτείες, δέχτηκε αρνητική κριτική, διότι ήταν αμφίβολο αν είναι το κατάλληλο πρόσωπο, που θα κατάφερνε να αναπτύξει μια πραγματικά Αμερικάνικη σχολή μπαλέτου. Σύντομα, η ομάδα του συγχωνεύτηκε με την Metropolitan Opera, σαν μόνιμη ομάδα μπαλέτου, με τον ίδιο στη θέση του χορογράφου. Ακόμα, όμως, και σε αυτή τη θέση ο Balanchine συγκρούστηκε με τον διευθυντή της όπερας, λόγω της αντίθεσης του ρωσικού στυλ που έφερε στην Αμερική, το οποίο ερχόταν σε αντίθεση με τη γάλλο - ιταλική σκηνική κίνηση των τραγουδιστών της όπερας. Ακόμα μεγαλύτερο πρόβλημα αποτέλεσε το γεγονός ότι το Metropolitan δεν είχε πρόθεση να προγραμματίσει παραστάσεις μπαλέτου, όπως συνηθιζόταν, τότε, στην Ευρώπη. Το 1938, το Metropolitan και ο Balanchine διαλύουν τη σχέση τους. Μετά τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, ο Kirstein με τον Balanchine φτιάχνουν το Ballet Society. Τέλος το 1948, συνέπραξε με το νεοσύστατο New York City Center of Music and Drama. Αν και τα πρώτα χρόνια το New York City Center of Music and Drama δεν επιχορηγείτο, ωστόσο, η σκόπιμα φθηνή είσοδος, βοηθήθηκε να δημιουργηθεί ένα μεγάλο κοινό για το μπαλέτο. Την επόμενη δεκαετία, κάτω από την καλλιτεχνική κυριαρχία του Balanchine, απέκτησε τη φήμη μιας από τις καλύτερες ομάδες μπαλέτου στον κόσμο.

## **Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup>: Ο χορός στον 20<sup>ο</sup> αιώνα**

### *2.1. Μοντέρνος ή σύγχρονος χορός*

Ο μοντέρνος χορός εμφανίστηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα στην Αμερική και την Γερμανία, ως μια μορφή αντίδρασης στις αυστηρές δομές και τον φορμαλισμό του μπαλέτου. Προώθησε νέες αξίες, όπως η φυσική, εκφραστική κίνηση, μέσω της οποίας ο χορευτής ήταν σε θέση να εκφράσει μια ευρύτερη ποικιλία συναισθημάτων. Ακόμα, είχε

απλά κουστούμια, απλό ντεκόρ, μουσική που έγραφαν εξέχοντες σύγχρονοι συνθέτες. Το στοιχείο που χαρακτηρίζει αυτό το είδος χορού, είναι η ελευθερία των κινήσεων, χωρίς ωστόσο να αποκλείει την πειθαρχία (Kraus, 1980: 232- 235).

Αναλυτικά, η εμφάνιση του μοντέρνου χορού ταυτίζεται με τις ιστορικής σημασίας κοινωνικές, πολιτικές, πολιτιστικές, επιστημονικές και τεχνολογικές εξελίξεις. Την περίοδο αυτή, όλες οι τέχνες προσπαθούσαν να βρουν έναν νέο τρόπο έκφρασης. Ο μοντέρνος χορός αρνείται τις αρχές του μπαλέτου, τον ακαδημαϊσμό που τον περιβάλλει και ψάχνει να βρει τη σχέση ανάμεσα στην ζωή και την τέχνη, δίνοντας έμφαση στον χορό ως μια σημαντική μορφή της ανθρώπινης έκφρασης. Οι τεχνολογικές και οι επιστημονικές ανακαλύψεις της εποχής, όπως και η ανάπτυξη της ψυχολογίας και της ανθρώπινης συμπεριφοράς από τον Sigmund Freud και τον Carl Jung επηρέασαν έντονα τους καλλιτέχνες, με αποτέλεσμα να δουν τον χορό μέσα από ένα άλλο πρίσμα, αυτό του καλλιτέχνη και όχι του «διασκεδαστή», που ίσχυε μέχρι τότε. Οι Αμερικανίδες Loie Fuller, Isadora Duncan, Ruth St Denis και Maude Allan, άφησαν το στίγμα τους στην αντίληψη περί χορού, διότι αναζήτησαν νέες μορφές έκφρασης μέσω της κίνησης του σώματος. Εκείνη την περίοδο πολλοί καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από φιλοσοφικά κινήματα της ανατολής και κάποιοι νιώθοντας εγκλωβισμένοι από το δυτικό πλαίσιο έφυγαν για την Ανατολή και Ασία. Ο χορός συνδέθηκε με όλες τις άλλες τέχνες και καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής, όπως τον ντανταϊσμό, τον φουτουρισμό, τον σουρεαλισμό και το Μπάουχαους (Μπαρμπούση, 2004:12-13).

Οι πρώτες επιδράσεις που δέχθηκαν οι πρωτοπόροι του μοντέρνου χορού είναι από την Sada Yacco, γαπωνέζα χορεύτρια, η οποία στην Παγκόσμια Έκθεση στο Παρισιού, το 1900, εξέπληξε το κοινό με το εξωτικό και εκκεντρικό στοιχείο που είχε. Οι απόψεις της, οι οποίες συνοψίζονται στο ότι η κίνηση προέρχεται από το εσωτερικό του σώματος και ότι ο χορός εκφράζει εσωτερικές διαθέσεις, επηρέασαν την Isadora Duncan, την Ruth St Denis και την Loie Fuller. Η Yacco αποτέλεσε την ακραία περίπτωση φεμινισμού, ιδιαίτερα την εποχή εκείνη που αναδύοταν ο Ευρωπαϊκός και Αμερικάνικος φεμινισμός. Ο χορός της συνδέθηκε με την Αρ Νουβό και τον Γαλλικό ιαπωνισμό που κυριαρχούσαν την εποχή εκείνη (Μπαρμπούση, 2004:17-18).

Η Isadora Duncan (1878-1927) επηρεάστηκε από την αρχαία Ελλάδα, την οποία θεωρούσε τον ιερότατο ναό της τέχνης. Οι απόψεις της, εκτός από τους αρχαίους Έλληνες φιλοσόφους, επηρεάστηκαν από νεώτερους φιλοσόφους, όπως, ο Rousseau, ο Nietzsche, ο Delsarte, ο Whitman. Η ίδια ενέπνευσε τον Fokine, τον Rodin, τον Bourdelle, τον Stanislavski, τον Sorrel και πολλούς καλλιτέχνες της εποχής της και μεταγενέστερους (Dally, 1995: 90-116). Πίστευε ότι ο χορός είναι μια ατομική ανταπόκριση σε αισθητικά και συναισθηματικά ερεθίσματα. Χόρευε ξυπόλυτη χρησιμοποιώντας κουστούμια εμπνευσμένα από την αρχαία Ελλάδα. Ο χορός της δεν ήταν αισθησιακός, είχε έκφραση, κιναισθητική δράση και η ζωτικότητα που ενέπνεε δεν είχε σχέση με τη σεξουαλικότητα. Η ουσία του χορού της ήταν ο βαθύς ρυθμός της εσωτερικής συγκίνησης. Η Duncan ήταν ένα σύμβολο χειραφέτησης και απελευθέρωσης της γυναίκας. Ενδιαφέρθηκε, επίσης, για μια εναλλακτική μέθοδο άσκησης για τα παιδιά και ίδρυσε πολλά σχολεία στην Γερμανία και στην Γαλλία και αλλού (Μπαρμπούση, 2004:37-46).

Η Loie Fuller (1862 - 1928) επινόησε έναν τύπο χορού, που βασιζόταν στην χρήση του φωτισμού, του χρώματος και του υφάσματος. Δεν την ενδιέφερε να εκφράσει συναισθήματα ή να αφηγηθεί. Η Fuller ήταν μια φανταχτερή χορεύτρια και είχε πολλούς θαυμαστές λόγω του ότι αποτέλεσε ένα πολιτιστικό φαινόμενο της εποχής. Δεν ενδιαφερόταν να δημιουργήσει την εικόνα του σεξουαλικού όντος, αλλά έδινε την αίσθηση του μη ανθρώπινου όντος. Δεν ενδιαφερόταν για την κίνηση ή τη γραμμή του σώματος, αλλά ήθελε να δώσει την οπτική ψευδαίσθηση με τη βοήθεια του φωτός. Πίστευε ότι ο χορός είναι η κίνηση και ότι η κίνηση είναι η έκφραση της αίσθησης. Η αίσθηση είναι η αντίδραση που παράγεται στο ανθρώπινο σώμα από μια ιδέα ή εντύπωση του πνεύματος (Μπαρμπούση, 2004: 25-26).

Η Ruth St Denis (1879 – 1968) εμπνεύστηκε από την φιλοσοφία και κοσμοθεωρία της Ανατολής. Πίστευε ότι το χορεύον γυναικείο σώμα μπορούσε να επαναπροσδιοριστεί ως πνευματικό και αξιοπρεπές. Εντυπωσίασε τους θεατές της από την γεμάτη ακινησία της αρχής της Radha. Μαζί με τον άνδρα της, Ted Shawn, δημιούργησαν το πρώτο σχολείο μοντέρνου χορού που ονομάστηκε Denishawn. Όσοι φοίτησαν, εκεί, διδάσκονταν μπαλέτο, ελεύθερες ασκήσεις για τα χέρια και τον κορμό, το σύστημα του Delsarte και

ασκήσεις του Dalcroze (Eurhythmics). Αποτέλεσε ένα μεγάλο σχολείο για τους μεταγενέστερους χορευτές (Μπαρμπούση, 2004:58- 66).

Ουσιαστικά, ο François Delsarte και ο Jean Jaques Dalcroze επηρέασαν βαθιά τον μοντέρνο χορό. Ο Delsarte, πρώην τραγουδιστής όπερας, ανέπτυξε ένα σύστημα εννέα νόμων που αφορούσαν την κίνηση και τη στάση του σώματος, στους οποίους βάσισε τις ασκήσεις για ελευθερία και χαλάρωση κάθε μέλους του σώματος, ώστε κάθε μέλος να μπορεί να εκφράσει συγκινήσεις και ιδέες. Το σύστημά του συγκροτούσε μια αρμονική θεωρία για το σώμα και πίστευε στη τριαδικότητα του σώματος (σώμα - ψυχή - πνεύμα), όπου είναι η ευαίσθητη κατάσταση μέσω της έκφρασης από τα μέλη στην κίνηση τους προς τα έξω, η ηθική κατάσταση που εκφράζεται από τον κορμό που ισορροπεί την κίνηση και η διανοητική κατάσταση με φορέα το κεφάλι και την κίνηση προς τα μέσα. Πολλοί καλλιτέχνες επηρεάστηκαν από τη διδασκαλία του Delsarte.

Ο Dalcroze δημιούργησε το μουσικοπαιδαγωγικό σύστημα *Eurhythmics*, που, σταδιακά εξαπλώθηκε σε όλο τον δυτικό κόσμο. Διαπίστωσε ότι ο μουσικός ρυθμός σχετιζόταν με την κινητική συναίσθηση και στόχευε να την ενισχύσει, εγκαθιστώντας μια άμεση επικοινωνία ανάμεσα στο νου και το σώμα. Πίστευε στη τριαδικότητα του σώματος και του πνεύματος, όπως ο Delsarte (Μπαρμπούση, 2004: 19-20).

Στην περαιτέρω εξέλιξη του μοντέρνου χορού συμβάλλουν η Martha Graham, η Doris Humphrey, ο Hose Limon, ο Charles Weidman, η Helen Tamiris (Ηνωμένες Πολιτείες), ο Rudolf von Laban και η Mary Wigman (Γερμανία).

Η Martha Graham, φοίτησε στη σχολή *Denishawn*, επηρεασμένη από τον Sigmund Freud και τον Carl Jung, έδωσε μια άλλη διάσταση στον μοντέρνο χορό, διότι χρησιμοποίησε την αναπνοή για την δυναμική της κίνησης και τον ρυθμό, στοιχεία από την γιόγκα και έδωσε μεγάλη σημασία στην μυϊκή ένταση και τις εσωτερικές λειτουργίες στην έκφραση της κίνησης. Παρότρυνε τους μαθητές της να κινούνται στο ρυθμό της αναπνοής και της εσωτερικής τους δόνησης. Πίστευε ότι η δύναμη της κίνησης περνάει από την λεκάνη και το διάφραγμα στα άκρα, στο λαιμό και το κεφάλι. Αυτό έδωσε μια σαφή σεξουαλική ένταση στη χορογραφία της (Μπαρμπούση, 2004:75-81).

Η Doris Humphrey (1895-1958) εντάσσει στην κίνηση τις συμβολικές έννοιες πτώση-επαναφορά (fall-recovery) και συνδέει τον χορό με την κοινωνική πραγματικότητα (Siegel, 1987). Συγκεκριμένα, ενδιαφέρθηκε για την *καθαρή κίνηση*, επιδίωκε να εργάζεται με την αλληλεπίδραση των δυνάμεων έξω από το σώμα, καθώς και των δυνάμεων μέσα στο σώμα. Επινόησε μια ολόκληρη τεχνική, η οποία βασιζόταν στις φυσικές κινήσεις, όπως το περπάτημα, το τρέξιμο, το πήδημα, η πτώση και η ανόρθωση, και μπορούσε να δώσει ένα ενδιαφέρον θεατρικό αποτέλεσμα χωρίς συναισθηματικούς υπαινιγμούς, καθώς η καθαρή κίνηση περιέχει τη δική της δραματικότητα. Ενδιαφερόταν για έναν αφηρημένο σχεδιασμό και τη δύναμη του σχεδιασμού, όπως συμβαίνει στη μουσική, την άλλη χρονική τέχνη. Επεδίωκε, επίσης, την οργάνωση του εικαστικού δυναμικού, όπως οι τέχνες του χώρου. Ενδιαφερόταν, όπως και ο George Balanchine, για την αρχιτεκτονική του χορού, τη φόρμα του, τη δομή του. Είχε το πνεύμα ενός μαθηματικού, ενός φυσικού ή ενός αρχιτέκτονα και ανέλυε τα πάντα. Δεν της ήταν αρκετό το ότι μια πτώση ή μια κλίση μπορούσαν να φαίνονται ωραίες. Ήθελε να εξηγήσει γιατί. Σταμάτησε την χορευτική της καριέρα λόγω υγείας (αρθρίτιδα στο ισχίο). Παρ' όλα αυτά, συνέχισε να δημιουργεί, να χορογραφεί. Έγινε καλλιτεχνική διευθύντρια της ομάδας του José Limón, ο οποίος υπήρξε μέλος της δικής της ομάδας.

Μια ακόμα σημαντική προσωπικότητα του μοντέρνου χορού ήταν ο Erick Hawkins, ο οποίος εμπνεόμενος από τον Ζέν, εφάρμοσε στη κίνηση αρχές της ανατομίας και της κινησιολογίας. Έθεσε την αρχή του αβίαστου της κίνησης ως βασική για μια σωστή κανονιστική θεωρία της κίνησης. Επιθυμούσε ο χορός να μην εξαρτάται από την μουσική αλλά να προκαλεί τους συνθέτες να γράψουν μουσική γι' αυτόν. Επίσης αναφέρθηκε για την κιναισθησία και την αποτελεσματικότητα στη κίνηση. Οι μέθοδοι κίνησης που ανακάλυψε, αποτέλεσαν την αρχή των τεχνικών release, ενώ, εξελίχθηκαν στη συνέχεια και χρησιμοποιούνται σήμερα από χορευτές και μη (Μπαρμπούση, 2004: 90-94).

Την ίδια περίοδο, στην Γερμανία, ο Rudolf von Laban ήταν ο πρώτος που μελέτησε και ανέλυσε την ανθρώπινη κίνηση. Μαζί με την Mary Wigman θεωρούνται οι πλέον σημαντικοί εκπρόσωποι του εκφραστικού χορού. Επηρεάστηκε από ποικίλες φιλοσοφικές, ψυχολογικές και άλλες πηγές, όπως οι Σούφι, οι Ροδόσταυροι, αλλά και

σημαντικά κινήματα της εποχής του, για να διαμορφώσει την θεωρία του για τον χορό. Υπό διάφορα πλαίσια, όπως θρησκευτικό, μυστικιστικό, τελετουργικό, εκπαιδευτικό, κοινωνικό και θεραπευτικό μελέτησε την κίνηση και τον χορό. Είχε φτιάξει δικό του σύστημα κίνησης βασισμένο στα *choreutics* και *eukinetics* και το χρησιμοποίησε ως μέθοδο εκγύμνασης στο σχολείο που είχε φτιάξει για τα παιδιά, όπου μάθαιναν να είναι αυτάρκεις όταν ενηλικιωθούν. Η θεωρία του για τον χορό ήταν ότι κινούμαστε ακούσια ή εκούσια. Αντιδρούμε μέσα από κινήσεις που συνειδητοποιούμε, αλλά κάνουμε και κινήσεις ασυνείδητα. Θεωρούσε τον άνθρωπο και την κίνησή του μέρος της συμπαντικής κίνησης και πίστευε ότι οι νόμοι της μουσικής αρμονίας αντανακλούν τους συμπαντικούς νόμους και επιπλέον αντιστοίχιζε τα γεωμετρικά σχήματα σε πρότυπα κινητικότητας. Εφάρμοσε τις αρχές της κίνησης του στην θεραπεία, πράγμα που έθεσε την βάση για την εξέλιξη της χοροθεραπείας (Μπαρμπούση, 2004:120-130).

Από το 1950 και σε όλη τη διάρκεια της δεκαετίας, ο μοντέρνος χορός επηρεάζεται από τον Merce Cunningham, ο οποίος επαναστάτησε ενάντια στον δραματικό χορό της Graham. Εφαρμόζει τις διαδικασίες του τυχαίου στην χορογραφική πρακτική, εμπνεόμενος από το φουτουρισμό, το ντανταϊσμό και το σουρεαλισμό. Συνεργάστηκε με τον John Cage, συμμετέχοντας στα *happenings* του δεύτερου και επιτυγχάνοντας, ταυτόχρονα, σημαντικές αλλαγές στον μοντέρνο χορό. Οι αλλαγές είναι πολλές, με σημαντικότερες την αποκέντρωση του χώρου και την χρήση της μουσικής (Μπαρμπούση, 2004: 135-138).

Ο Cunningham, εκλαμβάνοντας τον χώρο ως ανοιχτό πεδίο, ανέτρεψε τη σύμβαση της κεντρική εστίασης διευρύνοντάς τη στο σύνολο του σκηνικού χώρου. Οι στρατηγικές που χρησιμοποιούσε στις συνθέσεις του, συμπεριλάμβαναν τυχαίες διαδικασίες όπως η ρήψη κερμάτων πάνω σε διαγράμματα για να καθορίσει τη διαδρομή, τη δομή, τον αριθμό των χορευτών, ακόμα και την κίνηση. Ο ίδιος, πάντα πρωτοπόρος όπως ξεκίνησε, ακόμα κι όταν πέρασε τα εβδομήντα του χρόνια, προσάρμοσε αυτές τις μεθόδους σε έναν νέο τρόπο για να ανακαλύπτει την κίνηση μέσω ενός λογισμικού προγράμματος με τη χρήση ηλεκτρονικού υπολογιστή, που ονομάζεται *LifeForms*. Οι εξαιρετικά γυμνασμένοι χορευτές του δεν έχουν υποδυθεί ποτέ συγκεκριμένους ρόλους στη σκηνή, ούτε φαινόταν να επηρεάζουν ο ένας τον άλλον. Έχοντας επαφή με τις αρχές του Zen, ο Cunningham και

ο Cage κατέληξαν στο να επιτρέψουν κάθε στοιχείο ενός έργου να αποκαλύψει τη δική του φύση, με όσο το δυνατόν μικρότερη παρέμβαση: η μουσική, τα σκηνικά, ο φωτισμός, τα κοστούμια και η χορογραφία υφίστανται ως ανεξάρτητα στοιχεία που συνυπάρχουν πρώτη φορά στην τελική πρόβα. Ο σύγχρονος κόσμος, όπως καθρεφτίζεται μέσα στη διαδικασία και στη συμμετρική μέθοδο δημιουργίας των έργων του, είναι ένας κόσμος πολύπλοκος και απρόβλεπτος. Επιπλέον, ενδεχομένως, κάνει πολλούς ανθρώπους να αισθάνονται άβολα, αλλά, αν λάβουμε υπ' όψιν μας τη διάδοση της τεχνικής της Graham ή την έκρηξη του Χοροθεάτρου στην Ευρώπη, όπως φαίνεται από τα έργα της Pina Bausch στο Wuppertal, ο Merce Cunningham, πιθανώς, να είχε τη μεγαλύτερη έμμεση επιρροή στη σύγχρονη χορογραφία στο δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα από οποιονδήποτε άλλο δημιουργό» (Σαβράμη, 2008: 6).

## 2.2. *Μεταμοντέρνος χορός*

Σημαντικός για την εξέλιξη του μοντέρνου χορού είναι ο Robert Ellis Dunn, ο οποίος διοργάνωσε στο στούντιο του Cunningham μια σειρά σεμιναρίων σχετικά με την σύνθεση του χορού. Ο ίδιος, κάνοντας χρήση της καθημερινής φυσικής κίνησης και του αυτοσχεδιασμού, σύνδεσε τον χορό με όλες τις άλλες τέχνες, τον κινηματογράφο, τη ζωγραφική, τη γλυπτική. Επίσης, επηρεάστηκε από την πολιτική αναταραχή που κυριαρχούσε το 1960 σε όλο τον κόσμο (πόλεμος του Βιετνάμ, κ.ά.) και δημιούργησε νέους ορίζοντες για την μετέπειτα εξέλιξή του. Το ρεύμα αυτό, που ονομάστηκε *μεταμοντέρνος χορός*, μεταφέρθηκε σε γκαλερί, γήπεδα, δρόμους, δάση και εκκλησίες. Η πρώτη παράσταση έγινε στην Judson Memorial Church στην Νέα Υόρκη, όπου το δημοκρατικό πνεύμα και ο πλουραλισμός κυριαρχούσαν (Μπαρμπούση, 2004:165, 192).

Ο μεταμοντέρνος χορός υιοθέτησε δημοκρατικές και ανθρωπιστικές αξίες, νέα ιδανικά αποκέντρωσης και ελευθερίας. Επίσης αποκτά νέα θεματολογία από την πολιτική, όπως η συμμετοχή, η δημοκρατία, η συνεργασία, η οικολογία, τα οποία εκφράζονται περισσότερο με τον χορό. Σπουδαίοι εκπρόσωποι του ρεύματος είναι η Simone Forti, ο Steve Paxton, η Yvonne Rainer, η Trisha Brown, κ.ά. (Μπαρμπούση, 2004: 203-205). Οι καλλιτέχνες του μεταμοντέρνου χορού ενδιαφέρθηκαν για τον αυθορμητισμό, τις αυτοσχεδιαστικές μεθόδους και την κατάργηση της αυστηρής



αξιολόγησης, γιατί δεν πίστευαν στην αναγκαιότητα της αξιολόγησης (non evaluation doctrine). Οι ιδεολογικές τους επιλογές βρίσκονταν σε αντίθεση με την εξατομικευμένη προσέγγιση του χορού και την άνωθεν επιβολή αξιών που προωθούσε το σύστημα, (Banes, 1980). Οι καλλιτέχνες του μεταμοντέρνου χορού είχαν απορρίψει τις αξίες που επικρατούσαν στη ζωή και τις τέχνες και είχαν συνειδητά αποστασιοποιηθεί από τις κοινωνικοπολιτικές δομές της δυτικής κοινωνίας. Οι ιδεολογικές τους αντιλήψεις είχαν καθοριστεί από το Zen, τις διδασκαλίες του Lao-Tse, την ανάπτυξη της γνώσης μέσα από τις φυσικές επιστήμες, τη θεωρία της σχετικότητας και τις απόψεις των υπαρξιακών φαινομενολόγων (Siegel, 1991). Τόνιζαν ότι ο χορός προέρχεται από το γήινο, νοήμον σώμα, που δρα με δεξιότητα, αισθάνεται και βασίζεται στην αίσθηση. Καθώς η δεξιότητα είναι ενσώματη, δεν χρειάζονται ειδικά στοιχεία *θεατρικής ερμηνείας*, για να μεταδοθεί το νόημα της κίνησης. Ο χορευτής εστιάζει στην αυτοσυγκέντρωση, τη μνήμη, την ευαισθητοποίηση της κιναισθητικής αίσθησης και την αμεσότητα της σωματικότητας (Banes, 1980: 43). Πολλά θέματα καλούσαν το άτομο σε ενεργητική συμμετοχή στη ζωή και στις τέχνες και βοηθούσαν την έκφραση της ελευθερίας, την αλληλοϋποστήριξη και την αλληλεπίδραση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας.

Από την περίοδο αυτήν και μετά ο όρος *μοντέρνος χορός* διαφοροποιείται από αυτόν *σύγχρονος χορός*, που σημαίνει αυτό που συμβαίνει τώρα, άμεσα, σε πραγματικό χρόνο, ενώ σε ορισμένες περιπτώσεις, μπορεί οι δύο όροι και να χρησιμοποιούνται ως ταυτόσημοι.

### **Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Ο χορός στην εκπαίδευση**

Ο χορός είναι μια θεμελιώδης μορφή της ανθρώπινης έκφρασης, γιατί, εκτός από την ανάπτυξη της δημιουργικότητας, προσφέρει ψυχαγωγία και μια σειρά από παιδαγωγικές αξίες. Στόχοι των παιδαγωγών είναι να παραμένουν ανοιχτοί σε προκλήσεις και να μην σταματούν τη διαδικασία της ανακάλυψης. Η εκπαίδευση υποκινεί την αλλαγή, μια αλλαγή στη στάση των ανθρώπων απέναντι στον χορό και τη διδασκαλία του. Η ποιοτική διδασκαλία είναι μια σχέση συναλλαγών, όπου οι γνώσεις περιπλέκονται με το συναισθηματικό πλαίσιο και η απόκτηση ικανοτήτων είναι απαραίτητη, αλλά όχι και

επαρκής συνθήκη. Η φιλοσοφία της διδασκαλίας και της μάθησης συνδέεται με τις έννοιες σύνθεση – εκτέλεση – ερμηνεία - αποτίμηση. Σύμφωνα με την Marion Gough (2008:34-36, 41), μόνο αν κάποιος είναι δημιουργικός ανακαλύπτει την προσωπικότητά του, όπως άλλωστε, υποστήριζε και ο Winnicott. Τα παιδιά, σήμερα, όπως και οι ενήλικες είναι σε χειρότερη φυσική κατάσταση σε σχέση με το παρελθόν λόγω των σύγχρονων ρυθμών ζωής. Είναι ενδιαφέρον, λοιπόν, να αναρωτηθούμε ποιο τρόπο εκτόνωσης επιλέγουμε, ποιά τέχνη και ποια είναι τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της.

### *3.1. Παιδαγωγικές αξίες του χορού*

Μια σημαντική αρχή στη διδασκαλία του χορού, μέσω του δημιουργικού μοντέλου, είναι η ισότητα ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Στην προσπάθεια εδραίωσης της ισότητας και χρησιμοποιώντας, την επιλογή της μουσικής στα μαθήματα χορού, φαίνεται ότι δεν πρέπει να υπάρχουν θέματα και μουσικά ακούσματα που να απευθύνονται σε μια συγκεκριμένη κουλτούρα, αλλά, αντίθετα, να υπάρχει ένα εύρος ακουσμάτων, που να εμπλουτίζουν την μουσική παιδεία των συμμετεχόντων (Gough, 2008: 58).

Ένα ιδιαίτερο ζήτημα σε αυτό το περιβάλλον είναι ότι, στον χώρο του επαγγελματικού χορού, συχνά, κυριαρχεί ένα είδος σωματοτυπικού φασισμού, όπου οι χορευτές πρέπει να έχουν συγκεκριμένη δομή σώματος και εθνικότητα. Απόρροια αυτών των αντιλήψεων είναι, συνήθως, οι διατροφικές διαταραχές, η ανορεξία και τα ψυχολογικά προβλήματα. Κάποιες άλλες πολιτισμικές ομάδες ακολουθούν αυστηρούς ενδυματολογικούς κανόνες, όμως αυτό δεν πρέπει να αποτελεί πρόβλημα ούτε να γίνεται λόγος διακρίσεων στην τάξη. Η συνύπαρξη σε ένα μάθημα χορού απαιτεί συνήθως και σωματική επαφή. Υπάρχουν φυλές που δεν επιτρέπουν καμία σωματική επαφή σε δημόσιους χώρους γι' αυτό πρέπει να ξεκαθαρίζεται από τον δάσκαλο στην αρχή για ποιο λόγο ακολουθείται αυτή η τακτική. Στο ίδιο πλαίσιο οι δραστηριότητες πρέπει να είναι κατάλληλα διαμορφωμένες, ώστε να ανταποκρίνονται στις διαφορετικές, ακόμη και ειδικές, ανάγκες των παιδιών (Gough, 2008: 59-61).

Είναι καλό να προηγηθεί μια γνωριμία με τους μαθητές, ώστε να κατανοήσει ο δάσκαλος τις επιθυμίες και τις φιλοδοξίες τους, τις δυνατότητες ή και τις αδυναμίες τους

και έτσι να σχεδιάσει ένα πιο σωστό πλάνο διδασκαλίας. Οι σκοποί και οι στόχοι του μαθήματος ορίζονται, επίσης, στην αρχή, οι σκοποί σαν βραχυπρόθεσμοι στόχοι και οι στόχοι σαν συγκεκριμένες δράσεις που πρέπει να επιτευχθούν σε κάθε μάθημα. Οφείλουν να είναι συγκεκριμένοι, μετρήσιμοι, εφικτοί, ρεαλιστικοί και χρονικά οριοθετημένοι. Το περιεχόμενο του μαθήματος πρέπει να στηρίζεται σε έγκυρα κριτήρια και χρειάζεται σωστή προετοιμασία με αρκετό κινητικό υλικό κατάλληλο για τα δεδομένα της ομάδας (Gough, 2008: 63-65).

Η δομή ενός μαθήματος δημιουργικού χορού βασίζεται στο τρίπτυχο: σύνθεση, εκτέλεση - ερμηνεία, αποτίμηση. Η ανάπτυξη αυτών των τριών σταδίων είναι απαραίτητη, αλλά δεν είναι ανάγκη να είναι ισότιμη. Ο δάσκαλος δεν πρέπει να περιορίζει τα παιδιά στον τρόπο που θα κινηθούν στον χώρο, σύμφωνα με τις δικές του κινητικές προτιμήσεις. Πρέπει να διασαφηνίζει τις προθέσεις του από την αρχή και χρειάζεται ευελιξία ώστε να πραγματοποιεί αλλαγές στο αρχικό του πλάνο λόγω άλλων ικανοτήτων των μαθητών που προκύπτουν και δεν ανταποκρίνονται στις προσδοκίες του. Οι σκοποί που θα τεθούν θα εξαρτηθούν από το επίπεδο γνώσεων των παιδιών, από τα ενδιαφέροντα και τις προσδοκίες τους, από το επίπεδο των εμπειριών τους στο χορό, τις ικανότητες και την αντίληψή τους. Οι μαθητές πρέπει να αισθάνονται ασφάλεια και όχι ανταγωνισμό για να εκδηλωθούν και να συμμετέχουν. Ιδιαίτερα σημαντικό είναι το ζέσταμα που προετοιμάζει το σώμα και το μυαλό για τις δραστηριότητες που ακολουθούν (Gough, 2008: 66-68).

Στη συνέχεια, ακολουθεί η σύνθεση που είναι η δημιουργία χορογραφίας, από ομάδες ή άτομα, εύκολης στην αρχή και πιο σύνθετης στην πορεία για να την παρουσιάσουν. Η δουλειά που καλύφθηκε σύμφωνα με τους αρχικούς στόχους και σκοπούς που τέθηκαν θα είναι και η αξιολόγηση. Γίνεται με την υποβολή ερωτήσεων όσων συμμετείχαν στη διαδικασία, τη αναφορά παραδειγμάτων ή την αναζήτηση λύσεων μέσα από συζήτηση. Καμία μέθοδος δεν ενδείκνυται για όλες τις περιπτώσεις. Εξαρτώνται από το πιο είναι το ζητούμενο σε κάθε περίπτωση και μπορεί να είναι παρουσίαση του κινητικού υλικού, ατομική εξάσκηση, επίλυση προβλημάτων και συνεργασία. Στην παρουσίαση ο δάσκαλος είναι το πρότυπο που οι μαθητές ακολουθούν και εμπλουτίζουν. Υπάρχει μια συνεχής αλληλεπίδραση μεταξύ παιδαγωγού και μαθητών που ευνοεί τους δεύτερους να

βελτιώσουν τις κινητικές τους ικανότητες αλλά και τις ικανότητες παρατήρησης (Gough, 2008: 70-75).

### *3.2. Μέθοδοι διδασκαλίας*

Όταν ο δάσκαλος ορίσει και παρουσιάσει την άσκηση, οι μαθητές έχουν κάποιο ατομικό χρόνο να την επαναλάβουν, να τη μάθουν και να τη διορθώσουν. Βοηθητικό είναι να δουλεύουν σε ζευγάρια, όπου ο ένας θα διορθώνει τον άλλον και θα εναλλάσσονται οι ρόλοι. Αυτός ο χρόνος τους βοηθάει να γνωρίσουν τα δυνατά και τα αδύνατα σημεία τους και να βελτιώσουν τη μνήμη και την πειθαρχία τους. Για την επίλυση προβλημάτων, ο δάσκαλος θέτει την ερώτηση - προβληματισμό και οι μαθητές προσπαθούν να βρουν τη λύση, αλλά όχι από την εύκολη οδό. Με αυτήν την προσέγγιση, μαθαίνουν νέους τρόπους εξάσκησης, να εξερευνούν λύσεις και να αναπτύσσουν την ατομικότητα και τη λήψη αποφάσεων. Στη συνεργασία, ο ρόλος του δασκάλου δεν είναι κεντρικός. Ενθαρρύνει τους μαθητές να εργαστούν ομαδικά, καθώς επιβλέπει τη δουλειά τους. Οι μαθητές μαθαίνουν να συνεργάζονται, να επικοινωνούν με την ομάδα και να αξιολογούν τις δεξιότητές τους (Gough, 2008: 77-78).

Όποια μέθοδος και αν χρησιμοποιηθεί, ο τελικός στόχος θα είναι τα παιδιά να γίνουν πιο υπεύθυνα. Όταν είναι γνωστό το γνωστικό υπόβαθρο της ομάδας και οι μεταξύ τους σχέσεις, γίνονται ερωτήσεις που θα προκαλέσουν νοητική και σωματική εγρήγορση. Επιθυμητές είναι οι αλλαγές κατά την πορεία του μαθήματος για να διατηρείται αμείωτο το ενδιαφέρον των παιδιών. Όταν το μάθημα ξεφεύγει από το αρχικό πλάνο, ο δάσκαλος δεν πρέπει να χάνει την αυτοπεποίθηση και το χιούμορ του (Gough, 2008: 79, 82). Όταν κάποια παιδιά δημιουργούν εντάσεις ο παιδαγωγός πρέπει να συζητήσει μαζί τους και όχι να τα αγνοήσει. Οι επιθετικοί μαθητές ηρεμούν με την ανάληψη ευθυνών. Όταν οι έφηβοι δεν συνεργάζονται, ο δάσκαλος μπορεί να τους ενεργοποιήσει με ένα θέμα που ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντά τους. Οι μικρές ομάδες διευκολύνουν το κλίμα και την πρόοδο της τάξης. Ο ρόλος του δασκάλου είναι να οργανώνει, να διευκολύνει, καθώς και να διαπραγματεύεται με τους μαθητές.

Η επιτυχία στον χορό προϋποθέτει σκληρή δουλειά, αφοσίωση και πρόθεση συνεργασίας. Όσον αφορά τις διορθώσεις ο δάσκαλος πρέπει να παρατηρεί προσεκτικά τους μαθητές για να μπορεί να επισημάνει υποδείξεις και διορθώσεις. Μπορεί να είναι γενικές (προς όλη την τάξη) και ειδικές (για κάθε μαθητή ξεχωριστά). Η εντολή του δασκάλου πρέπει να είναι διόρθωση υπό τη μορφή οδηγίας και η επίλυση προβλήματος διόρθωση υπό τη μορφή ερωτήσεων. Κάνοντας μια διόρθωση, προτείνουμε και στρατηγικές, όπως, παρατήρηση, επικέντρωση και φαντασία. Η επανάληψη είναι βασική όχι μόνο για την καλύτερη κατανόηση της άσκησης, αλλά και για την περαιτέρω ανάπτυξη της κιναισθητικής αντίληψης (Gough, 2008: 84-87).

Ο χορός συνδέεται άμεσα με την εκφραστικότητα. Η έκφραση και το συναίσθημα στην κίνηση του σώματος συνδέεται με τη μετάδοση, την γνωστοποίηση και τον καθορισμό της πρόθεσης της κίνησης. Είναι η αίσθηση που αναπαριστάται στη σκηνή. Η έκφραση αφορά «όχι στο πώς κινούνται οι άνθρωποι, αλλά στο τι τους κάνει να κινούνται» (Gough, 2008: 90). Στην πρώτη συνάντηση ο δάσκαλος θα γνωρίσει τον κάθε μαθητή ξεχωριστά και θα τον εντάξει στην ομάδα χορού επηρεάζοντας καταλυτικά την επιτυχία του. Οποιαδήποτε κάκωση, τραυματισμός ή πρόβλημα είναι καλύτερο να συζητούνται κατ' ιδίαν, μαθητής με δάσκαλο. Σημαντικοί παράγοντες στην πρώτη συνάντηση είναι η ασφάλεια, η ένδυση, τα κοσμήματα που απαγορεύονται στο μάθημα και μπορούν να φυλάσσονται σε θυρίδα και ο χώρος του μαθήματος. Είναι απαραίτητη η εξοικείωση με το χώρο, τον εξοπλισμό και το υπόλοιπο προσωπικό. Ο δάσκαλος πρέπει να γνωρίζει τις συνθήκες της τάξης και να είναι έτοιμος να δράσει ανάλογα όταν δε συνάδουν με τις προτιμήσεις των παιδιών. Το μάθημα πρέπει να αρχίζει καθορισμένη ώρα. Στα πρώτα μαθήματα, είναι καλό ο δάσκαλος να περιμένει μέχρι τη συγκέντρωση των περισσότερων και μετά να κάνει τις αντίστοιχες διευκρινήσεις. Πρέπει να εξηγήει τους σκοπούς και τους στόχους. Όπως η αρχή, έτσι, και το τέλος του μαθήματος πρέπει να είναι ακριβές. Ο χρόνος πρέπει να είναι διαμορφωμένος με τέτοιο τρόπο, ώστε να εξελίσσεται σωστά το μάθημα και να μένει λίγος χρόνος στο τέλος για αποθεραπεία - χαλάρωση. Στο τέλος, πρέπει να υπάρχει συζήτηση σχετικά με την ύλη που διδάχθηκε και να ακούγονται οι ιδέες όλων δημόσια, αλλά και ιδιαίτερος. Η συζήτηση μπορεί να λειτουργήσει ως κίνητρο για πρόοδο (Gough, 2008:90-97).

Ο όρος *αξιολόγηση* συνδέεται με τον βαθμό επίτευξης των σκοπών - στόχων κατά τη διδασκαλία του χορού. Αναλυτικά, κρίνοντας την πρόοδο μπορούμε να παρακινήσουμε τους μαθητές, να διατηρήσουμε το ενδιαφέρον τους, να διακρίνουμε τις ικανότητές τους και να βρούμε τον κατάλληλο τρόπο για να συνεχίσουμε. Το είδος της εκτίμησης εξαρτάται από τις ανάγκες των μαθητών και η εικόνα των μαθητών διαρκώς αλλάζει και εξελίσσεται. Οι μέθοδοι εκτίμησης είναι: διαγνωστική, εξελικτική και καταληκτική. Η διαγνωστική είναι η αναγνώριση ικανοτήτων και αδυναμιών. Χρειάζεται ευαισθησία σχετικά με τις ελλείψεις των μαθητών και επικέντρωση στα θετικά τους σημεία. Πρέπει ο δάσκαλος να ξέρει κατά πόσο ο κάθε μαθητής μπορεί να αναγνωρίσει τις αδυναμίες του και να του δίνει σαφείς συμβουλές. Η εξελικτική είναι ένα είδος αξιολόγησης, καθώς σύμφωνα με τη δράση του μαθητή του δίνεται μια ανατροφοδότηση και παρατηρείται ο ρυθμός προόδου του. Η αυτοαξιολόγηση συγκρίνεται με την εκτίμηση του δασκάλου για ένα πιο ολοκληρωμένο αποτέλεσμα. Η καταληκτική μέθοδος μετρά το «εύρος» της γνώσης που κατακτήθηκε σε κάποιο συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Είναι μια πολύ αποτελεσματική μέθοδος που θα πρέπει να εφαρμόζεται σε κάθε μαθησιακή διαδικασία. Ο δάσκαλος παρατηρεί τον τρόπο διαχείρισης νέου υλικού, τον τρόπο ανάδειξης δεξιοτήτων, τον τρόπο κατοχής νέων τεχνικών, τον τρόπο αναγνώρισης θετικών και αρνητικών σημείων του μαθήματος (Gough, 2008: 98- 99).

Η αξιολόγηση είναι η εκφορά μιας κρίσης και μπορεί να είναι ποσοτική ή ποιοτική. Η ποσοτική είναι κάπως ανέφικτη όταν έχει τη μορφή ελέγχου - απαντήσεων. Η ποιοτική είναι χρήσιμη και μετρά αν η διαδικασία ήταν αποτελεσματική. Εδώ, μπορούμε να έχουμε συνδυασμό μεθόδων όπως, αυτοαξιολόγηση, αξιολόγηση από συναδέλφους, εξωτερική αξιολόγηση από ανθρώπους που επιλέγονται για αυτόν τον σκοπό. Σύμφωνα με τον Richard Blanco, η αξιολόγηση βοηθά την βελτίωση της ποιότητας. Συγκεκριμένα, εφαρμόζεται για να εντοπιστούν οι ιδιαίτερες ανάγκες και ο βαθμός επίτευξης των στόχων. Απευθύνεται στον χορηγό, τους μαθητές, τον δάσκαλο, τον φορέα διοργάνωσης και αξιολογεί την αποτελεσματικότητα του μαθήματος, την καταλληλότητα του περιεχομένου, την ικανότητα του διδάσκοντος, την ικανοποίηση των συμμετεχόντων και την ποιότητα των αποτελεσμάτων. Τέλος, τη διαδικασία της αξιολόγησης την εφαρμόζουμε για τον προσδιορισμό των αναγκών, τη προετοιμασία και τον σχεδιασμό, την εξελικτική αξιολόγηση και τον αναστοχασμό (Gough, 2008:101, 103).

### 3.3. Χορός και δημιουργικότητα

Το πλαίσιο του χορού διαρθρώνεται σε τρία στάδια: την σύνθεση, την εκτέλεση/ερμηνεία, και την αποτίμηση. *Σύνθεση* είναι η δημιουργία της χορογραφίας και προϋποθέτει φαντασία, διερεύνηση, ανάπτυξη του κινητικού λεξιλογίου, λήψη αποφάσεων, επανάληψη και τελειοποίηση. Ο δάσκαλος δεν πρέπει να αφήνει το κοινό με απορίες και για να προχωρήσει στη σύνθεση πρέπει να γνωρίζει τα ενδιαφέροντα και τις προτιμήσεις των παιδιών και μέσα από τη δημιουργία της να είναι σε θέση να συμβουλευεί τους μαθητές (Gough, 2008:105).

Η χορογραφία είναι μια διαδικασία συνεχούς έρευνας και ανακάλυψης. Η Erica Stanton αναφέρει την χορογραφία ως μια διαδικασία συνεχούς αλλαγής. Πρότεινε τα σεμινάρια σύνθεσης να γίνουν υποχρεωτικά και οι δάσκαλοι να ενισχύουν τους μαθητές στην τεχνική του χορού (Gough, 2008: 106,110). Ο Wayne McGregor δήλωσε πως εισάγει κατευθείαν τους μαθητές του στο κινητικό υλικό προσθέτοντας δυσκολία στις κινήσεις για να υπάρχει εγρήγορση στην ομάδα. Τις μεθόδους του τις έχει εφαρμόσει και σε χορογραφίες του όπως το *White Out*. Η Rosemary Lee σε έργα της, όπως το *Greenman* και το *The Galliard- Every move before breakfast*, αποκάλυψε τις τεχνικές που χρησιμοποιεί στις χορογραφίες της. Καταναλώνει πολύ χρόνο σε αυτοσχεδιασμούς κινητικών φράσεων προκειμένου να αποφασίσει ποια θα είναι η οριστική δομή του έργου (Gough, 2008: 114, 116).

Η εκτέλεση-ερμηνεία είναι το δημιουργικό μέρος της χορογραφίας. Αποτελείται από την πρόβα, δηλαδή, τη διαδικασία απόκτησης συνέπειας και ακρίβειας μέσα από την επανάληψη και τις δεξιότητες που είναι η εγρήγορση, η συγκέντρωση και ο τρόπος χρήσης του βλέμματος. Η παράσταση εξαρτάται από την ερμηνεία, την προβολή και το καλλιτεχνικό αισθητήριο. Η ερμηνεία σχετίζεται με την ικανότητα των χορευτών να αποδίδουν τον χαρακτήρα που ενσαρκώνουν, η προβολή με τον τρόπο που παρουσιάζουν στο θεατή τη δουλειά τους και το καλλιτεχνικό αισθητήριο με το πώς αντιλαμβανόμαστε το κοινότυπο να μεταμορφώνεται σε κάτι το εξαιρετικό (Gough, 2008:122).

Η αποτίμηση περιλαμβάνει την κατανόηση και τη βελτίωση της εκτέλεσης. Είναι από τα πιο σημαντικά κομμάτια του χορού, γιατί, φανερώνει πιθανά λάθη και αδυναμίες. Πολλοί χορογράφοι μίλησαν για τη σημασία της αποτίμησης όπως η Madalena Victorino και η Susan Leigh Foster που υποστήριζαν πως πολλοί από τους μαθητές τους δεν θα γίνουν χορευτές ούτε χορογράφοι, θα έχουν όμως αποκτήσει την ικανότητα να εκτιμούν και να κατανοούν μια μορφή τέχνης (Gough, 2008: 143-144).

Ο Darryl Jaffray από την Βασιλική Όπερα του Λονδίνου αποκάλυψε κάποια στοιχεία για τους χορευτές, τους δασκάλους και τα προγράμματα. Σε αυτόν τον χώρο δίνεται έμφαση στη εξέλιξη όλων των μορφών τέχνης, στη συνεχή εκπαίδευση και στη δημιουργία νέων μουσικών συνθέσεων και χορογραφιών. Η εκπαιδευτική πολιτική διαμορφώνεται με τη συμμετοχή όλων των μελών του διδακτικού δυναμικού και τα εξατομικευμένα προγράμματα δημιουργούνται για να καλύψουν ανάγκες όπως τα μαθήματα μπαλέτου. Τα απαραίτητα προσόντα που απαιτούνται από τους δασκάλους είναι να διαθέτουν γνώση και σεβασμό για το μπαλέτο, ανοιχτή αντίληψη, πάθος με τη σημασία της παιδαγωγικής του χορού, ταπεινοφροσύνη και να έχουν μουσικό αισθητήριο. Τα επιθυμητά προσόντα είναι να είναι ευφυείς, με γενικότερη μόρφωση και παιδεία, να έχουν ανεπτυγμένες δεξιότητες στη σύνθεση και την ανάλυση του χορού και να έχουν προσωπικά ενδιαφέροντα (Gough, 2008: 152).

Η Dawn Holgate, η οποία εργάζεται στην *Phoenix Dance Company*, υποστηρίζει ότι τα ιδιαίτερα προσόντα που χρειάζεται ένας δάσκαλος είναι να κατευθύνει μέσα από μια θετική μαθησιακή εμπειρία, να διαθέτει την ικανότητα έκφρασης ιδεών, να φέρει εις πέρας τις εκπαιδευτικές πρωτοβουλίες της ομάδας και να μεριμνά για την εκπαιδευτική πολιτική της ομάδας. Όσον αφορά το πρόγραμμα πρέπει να διαμορφωθεί έτσι ώστε στο χρόνο που θα απαιτεί να υλοποιηθεί οι μαθητές να καταφέρουν να αφομοιώσουν την ύλη και να ενσωματωθούν στην πρακτική. Στους τρόπους βελτίωσης της διδασκαλίας ανήκει η αυτοαξιολόγηση, η αξιολόγηση από τους συμμετέχοντες και η συζήτηση της διδακτικής εμπειρίας με κάποιον φίλο ή συνάδελφο (Gough, 2008: 155, 157-161).

Ανάλογα, ο Chris Thomson, διευθυντής προγραμμάτων στο *Contemporary Dance Trust*, η Ruth Till, διευθύντρια του *Rubicon Dance*, η Veronica Jobbins, Λέκτορας στο Laban Centre, καθώς και η Jane Mooney, διευθύντρια στο *Suffolk Dance Agency*,



τόνισαν ότι βασικά κριτήρια για τον καθορισμό της σωστής μεθόδου είναι η ειλικρίνεια, η αξιοπιστία, η συνέπεια και η φαντασία. Η καλή διδασκαλία συνδέει τη δημιουργικότητα με την τεχνική και αντίστροφα. Ο δάσκαλος πρέπει να επιβάλει την τάξη δημιουργώντας ένα περιβάλλον πειθαρχίας και ταυτόχρονα ελευθερίας. Σημαντικός είναι και ο σχολικός χώρος, καθώς ο δάσκαλος πρέπει να έχει την ικανότητα να προσελκύσει τα παιδιά στον χορό μέσα σε έναν κατάλληλα διαμορφωμένο χώρο.

Ο δάσκαλος δημιουργεί τις συνθήκες και κάνει μια διδασκαλία «καλή» ή και «κακή». Ο «καλός» δάσκαλος γνωρίζει τις αδυναμίες κάθε μαθητή και ανταποκρίνεται σε αυτές δημιουργώντας κίνητρα και ενδιαφέροντα για όλους. Η αυτοαξιολόγηση είναι σημαντική για να διορθώσει τις αδυναμίες του και είναι θεμιτό να μπαίνει στη θέση του μαθητή για να ανακαλύπτει τα σωστά κίνητρα και τους σωστούς προτρεπτικούς παράγοντες. Εξίσου σημαντικό είναι να παρέχονται ίσες ευκαιρίες σε όλους μέσω του χορού, αλλά και μέσω των στρατηγικών του δασκάλου.

#### **Κεφάλαιο 4<sup>ο</sup> : Διαπολιτισμικότητα και χορός**

Σε αυτό το κεφάλαιο, με δεδομένο ότι δεν υπάρχουν σχετικά κείμενα στην ελληνική γλώσσα, μεταφράζεται το άρθρο της Sonja Zdravkova-Džeparoska *Interculturalism in Dance*, το οποίο, θα διευκρινίσει την πολυπολιτισμική και διαπολιτισμική διάσταση του χορού, και, θα βοηθήσει στην περαιτέρω κατανόηση του θέματος.

##### *Αρχικές σκέψεις*

Η συγγραφέας, αρχικά, επισημαίνει ότι: «Η διαπολιτισμικότητα στο θέατρο εμπερικλείει, ή για την ακρίβεια είναι μια έννοια ισότιμη με τη διαπολιτισμικότητα στην δραματική έκφραση». Κατά την ίδια, οι έρευνες που διεξήγαν ο Barba, ο Turner και ο Schechner περιλαμβάνουν, ίσως, διαφορετικές μορφές ή είδη του θεάτρου της Ανατολής, οι οποίες είναι συγκριτικές, αλλά σίγουρα δεν αφορούν τον Ευρωπαϊκό χορό. Ο Franco Ruffini, στο βιβλίο του *Ανθρωπολογία του Θεάτρου*, γράφει: Ο Eugenio Barba, διευθυντής και

ιδρυτής του *Odin Theatre*, εστιάζει τη μελέτη του σχετικά με τον προσδιορισμό και τη διαμόρφωση των θεατρικών σπουδών και την δράση, σε αυτό που ο ίδιος αποκαλεί *ανθρωπολογία του θεάτρου* (1998:86).

Αν και ο Grotowski χρησιμοποίησε στοιχεία του χορού, τεχνικές κίνησης, (μέθοδος Dalcroze), ωστόσο, ο ίδιος ασχολήθηκε κυρίως με την υποκριτική, πιστεύοντας ότι 'είναι ο πυρήνας της θεατρικής τέχνης και η βάση τεχνικής του ηθοποιού'» (Grotowski, 1976: 15). Προσθέτει ότι ο Richard Schechner πλησίασε περισσότερο τον χορό, στην προσπάθεια να ακολουθήσει την σύγχρονη αμερικανική παραγωγή, λόγω της προσωπικής του κατάστασης, αλλά, ο ίδιος, παρέμεινε στο πλαίσιο της δραματικής παράστασης. Συνεχίζει γράφοντας ότι, ωστόσο, το θέατρο και η θεατρολογία, δεν περιορίζονται σε μια, ίσως, πιο κυρίαρχη μορφή έκφρασης: το δράμα, αλλά περιλαμβάνουν όλες τις μορφές της σκηνικής παρουσίασης. Αντικείμενο αυτού του κειμένου είναι να μετατοπίσει ή να αναθεωρήσει, τουλάχιστον σε κάποιο βαθμό, στερεότυπες θέσεις, αποδεικνύοντας ότι το μπαλέτο και ο σύγχρονος χορός, έχουν σχέση με τον πολιτισμό, δηλαδή, με διάφορους αισθητικούς και κιναισθητικούς του κώδικες.

Αναφέρει, επίσης, ότι πρόθεσή της δεν είναι να αναλύσει τους γενικούς κανόνες, όπως τους ορίζει ο Eugenio Barba, ο οποίος απέδειξε ότι διαφορετικές μορφές της παράστασης εμπερικλείουν έκδηλα κοινά στοιχεία (shared regularities). Και γράφει σχετικά: «Στην περίπτωση του χορού, θα ήθελα να μελετήσω και να εξηγήσω τους βασικούς τρόπους με τους οποίους ο θεατρικός χορός ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού συστήματος (στην προκειμένη περίπτωση, του ευρω-αμερικανικού) προσεγγίζει τα διαφορετικά είδη της παράστασης σε άλλα πολιτισμικά συστήματα (της Ασίας και της Αφρικής). Ο τρόπος ένταξης αυτού του τύπου του υλικού (που αποτελείται από διαφορετικές μορφές χορού) στο μπαλέτο, μια προσέγγιση, που αν και δεν έχει μελετηθεί λεπτομερώς, όμως είναι προφανές ότι αυτή είναι μια τάση που συνεχίζεται στο ευρωπαϊκό μπαλέτο. Στο μπαλέτο, η άποψη ότι το σύστημα έκφρασης ενός ατόμου θα πρέπει να αντιμετωπιστεί με μια έννοια χορού που είναι ανόμοια/διαφορετική ως αποτέλεσμα ενός διαφορετικού κοινωνικο-γεωγραφικού, θρησκευτικού και πολιτιστικού πλαισίου έχει μια μακρά παράδοση.



Οι τάσεις για ένταξη υπάρχουν για αιώνες, ενώ ξεκινούν τον 17ο αιώνα, από τη γοητεία που ασκούσε στους Ευρωπαίους ο εξωτισμός. Οι πρώτες απόπειρες ήταν συγκεκριμένες. Οι παραστάσεις αυτής της περιόδου δεν δημιούργησαν μια σύνδεση με το υλικό του χορού. Αντίθετα, η σύνδεση πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο στήριξης μιας παράστασης, για παράδειγμα, στους τομείς της σκηνογραφίας και ενδυματολογίας. Η ανάπτυξη των δομών και των κανόνων της δημιουργίας οδήγησαν σε αλλαγές, που έχουν σχέση με την ένταξη στον χορό κινήσεων που προέρχονταν από εθνικούς χορούς άλλων και διαφορετικών πολιτισμών. Σε ορισμένους *συγγραφείς* [χορογράφους], το ενδιαφέρον για τη μελέτη, εξοικείωση και σύγκριση με το διαφορετικό /το άλλο έγινε, σχεδόν, εμμονή.

#### *Η χρήση διαφορετικών πολιτισμικών εννοιών (στον χορό)*

Πολλές διαφορετικές προσεγγίσεις μπορεί να δει κανείς στον τρόπο με τον οποίο, αυτό το τελείως διαφορετικό υλικό (που έχει μεταφερθεί και εισαχθεί ως δάνειο στο τελικό μοντέλο) διαμορφώθηκε σε σχέση με το πρότυπα έκφρασης στο μπαλέτο. Δύο τεχνικές διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό το δανεισμένο μοντέλο του χορού: οι ιστορικές και οι κοινωνικές συνθήκες της περιόδου που δημιουργήθηκε.

#### *Στυλιζάρισμα / Υφολογική ομοιογένεια*

Το μπαλέτο του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα έδειξε ιδιαίτερο ενδιαφέρον για την χορευτική κουλτούρα της Ανατολής. Η επιφανειακή γνώση και η γενική άποψη της κοινωνίας των μη ευρωπαϊκών χωρών / περιοχών επηρέασε τον τρόπο με τον οποίο χρησιμοποιήθηκε αυτό το είδος υλικού χορού. Ο Jean Georges Noverre στο βιβλίο του *Lettres sur la danse et les ballets*, 1760, ανέφερε ενδεικτικά: «Πιστεύω ότι οι τουρκικές και κινεζικές γιορτές δεν θα ήταν αρεστές στους Γάλλους, αν τις παρουσιάζαμε χωρίς τροποποίηση ... η ακριβής αντιγραφή αυτού που βλέπουμε στον χορό αυτών των λαών δεν θα είχε ενδιαφέρον, καθώς δεν φαίνεται να ταιριάζει η άποψη του κοινού που χειροκροτεί μόνο όταν οι χορευτές είναι εξαιρετικά προσεκτικοί στην έκφραση των συναισθημάτων τους, την ποσοτική έκφρασή τους και την αισθητική» (Noverre, 1965: 275). Σε αυτές τις γραμμές μπορούμε να διαβάσουμε τη στάση των αποικιοκρατών για την πολιτιστική

παράδοση του «άλλου», όπου το διαφορετικό είναι μεν ενδιαφέρον, αλλά, πρέπει να φιλτραριστεί μέσα από τις αισθητικές του ευρωπαϊκού θεάτρου, το οποίο, «κατά κανόνα» και «χωρίς εξαίρεση» υπερέχει. Το στυλιζάρισμα υιοθετήθηκε από τους περισσότερους χορογράφους του 19ου αιώνα. Τα αριστουργήματα του κλασικού μπαλέτου δεν επέτρεπαν την έκφραση μιας διαφορετικής αισθητικής. Η ομογενοποίηση του κινητικού υλικού και η παρέμβαση στην αρχική του μορφή ήταν ο μόνος τρόπος για να δημιουργηθούν στιλιστικά καθαρές παραστάσεις. Αυτό ήταν ένα από τα χαρακτηριστικά που επικράτησαν στην κλασική παράσταση του μπαλέτου.

Υποστηρίζοντας τις απόψεις του, ο Andre Levinson, ένας από τους σημαντικότερους κριτικούς στις αρχές του 20ου αιώνα, και οπαδός, όπως αναφέρει ο ίδιος της «παλιάς σχολής» [του μπαλέτου], ισχυρίζεται ότι η αναζήτηση για την «εθνογραφική» και την «αρχαιολογική» αλήθεια συνέβαλε στην καταστροφή της υπάρχουσας λειτουργίας του μπαλέτου, οδηγώντας το μπαλέτο στην εξολόθρευση. «Υπάρχουν ορισμένα μπαλέτα, όπως ο *Don Kιχώτης* ή *The Little Hunchback Horse* του Saint- Leon, που βασίζονται στην εθνική παράδοση, η οποία, όμως, δεν διαταράσσει τη δυαδικότητα του μπαλέτου, που αποτελείται από την θεατρική δράση και τον κλασικό χορό» (Levinson, 1918: 64).

Η τεχνική της συσσώρευσης (accumulation) και του μετασχηματισμού που εφαρμόζεται σε έργα του μπαλέτου βρέθηκε αντιμετώπι με μια νέα μέθοδο ερμηνείας και επεξεργασίας των χορών που προέρχονταν από άλλα πολιτισμικά πλαίσια. Η χρήση του «αυθεντικού» προϋπόθετε τον κατακερματισμό της στιλιστικής ομοιογένειας και τη δημιουργία ενός υφολογικού κολάζ.

#### *Αναπαραγωγή (Replication)*

Στις αρχές του 20ου αιώνα παρατηρείται μια εξέλιξη στον τρόπο έκφρασης και μια ρήξη με τα παραδοσιακά πρότυπα. Ο Fokine, στους ομαδικούς του χορούς, ο οποίος διέφερε στις χορογραφικές προσεγγίσεις του από τον Petipa, δεν έδινε ακαδημαϊκή μορφή στους λαϊκούς χορούς, αντίθετα πήρε από τον ισπανικό χορό εκείνα τα στοιχεία που ήταν κοντά στις μορφές του κλασικού χορού (Krasovskaya, 1971: 467). Αυτά τα σχόλια γράφτηκαν με αφορμή την παραγωγή από τον Fokine του μπαλέτου *Jota of Aragon*, το 1916. Η

σταδιακή ένταξη αυθεντικού υλικού που ήταν διαφορετικό από το πρότυπο αισθητικής του μπαλέτου έδωσε τη δυνατότητα για τη χρήση αυθεντικών χορών που ήταν, αρχικά, βασισμένοι στους πιο χαρακτηριστικούς εθνικούς ευρωπαϊκούς χορούς [ονομάστηκαν *character*]. Αργότερα, οι χοροί αυτοί επεκτάθηκαν με προσθήκη άλλων μορφών έκφρασης (θρησκευτικές παραστάσεις), που ήταν ριζοσπαστικά διαφορετικές. Αυτό οδήγησε σε μια, μάλλον, τολμηρή σύνδεση μεταξύ τελείως διαφορετικών χορευτικών και θεατρικών μορφών. Η σύγχρονη τάση για αποδυνάμωση του Ευρωκεντρισμού έχει, επίσης, συμβάλει στην αλλαγή της στάσης σε σχέση με το *άλλο*, δηλαδή, το «πρωτόγονο», το «εξωτικό» και τα «μη ευρωπαϊκά πολιτισμικά προϊόντα». Ο Maurice Bejart είχε εκφράσει πολλές φορές την αγάπη του για τον ινδικό χορό, υποστηρίζοντας: «Αν χορεύετε, να επιτρέψτε ο χορός σας να είναι η γιόγκα σας. Ο Shiva, ο Θεός του Κόσμου, ονομάζεται, επίσης, Nataraja, ο Βασιλιάς του Χορού » (Bejart, 1989: 209). Ανεξάρτητα από την τεχνική και την προσέγγιση που επιλέγει ο χορογράφος στην εξαντλητική (*exploitation*) χρήση ποικίλων εθνικών εννοιών του χορού, μπορούμε να ορίσουμε τρία βασικά μοντέλα: το πολυ-πολιτισμικό, το διαπολιτισμικό και το μεταπολιτισμικό.

#### *Στιλιστική επεξεργασία*

Στο δεύτερο ήμισυ του 19<sup>ου</sup> αιώνα, που χαρακτηρίζεται ως η ανανέωση του μπαλέτου, σημειώθηκε αξιοσημείωτο ενδιαφέρον για τη μελέτη ποικίλων τύπων της υφολογικής και εθνικής ποιητικής και την ένταξή τους σε μια ενιαία σκηνική/ χορογραφική δομή. Σε αντίθεση με την επικρατούσα δημιουργική τάση, όπου το σενάριο του μπαλέτου, συνήθως, αντιμετωπιζόταν με εξωτικά στοιχεία, δηλαδή, με συγκεκριμένο υφολογικό πλαίσιο για τις ανάγκες της παράστασης, πρόεκυψε το πρόβλημα- ανεξάρτητα από το λιμπρέτο – της δημιουργίας ενός *divertissement*, που έφερε εμφανή εθνικά χαρακτηριστικά. Αυτό ήταν σε συνάρτηση, κυρίως, με τη μουσική σύλληψη του συνθέτη. Στα έργα των Delibes, Tchaikovsky και Glazunov, η μουσική εμπειείχε μέρη βασισμένα σε μελωδικά μοτίβα από διαφορετικές εθνικές κουλτούρες. Στη θεωρία της μουσικής, το συγκεκριμένο είδος σύνδεσης ανάμεσα σε ανεξάρτητα μέρη με σαφώς

καθορισμένο περιεχόμενο, το οποίο προέρχεται από συγκεκριμένες εθνικές παραδόσεις, είναι γνωστό ως *σουίτα character*.

Στη *Λίμνη των Κόκνων* (Swan Lake), το πρώτο μπαλέτο που σύνθεσε, το 1877, ο Τσαϊκόφσκι έγραψε μια μαζούρκα και μια ναπολιτάνα, Ισπανικό και αντίστοιχα Ουγγαρέζικο χορό, με τη μορφή *σουίτα character*. Αργότερα, με αίτημα του χορογράφου, πρόσθεσε ένα Ρωσικό χορό. Στο τελευταίο του μπαλέτο, τον *Καρνοθραύστη*, του 1892, έστρεψε το ενδιαφέρον του σε εθνικούς χορούς που δεν ήταν μόνο ευρωπαϊκοί, αλλά Ρωσικοί και Ισπανικοί, καθώς και Κινέζικοι και Ινδικοί. Αν και δύσκολα μπορεί να μιλήσει κανείς για την αυθεντικότητα του μελωδικού και ρυθμικού υλικού, ειδικά στη μουσική των τελευταίων δύο χορών της σουίτας *character*, αυτό το μπαλέτο δεν περιορίζεται σε ένα μόνο είδος χορογραφίας. Η αρχή της ένταξης, όμως, δεν επιβάλλει κανόνες σχετικά με τη σύλληψη του υλικού. Αυτό εξαρτάται, μάλλον, από τον *συγγραφέα* [ο όρος υπονοεί τον χορογράφο, χρησιμοποιείται ευρέως τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα και έχει σχέση με τη σύνδεση του χορού με τις θεωρίες της διακειμενικότητας].

Η εξέταση της δομής των έργων (της εθνικής μουσικής/ χορογραφικού κολάζ) αποκαλύπτει μια τάση για απόσπαση κατά την έννοια της απομόνωσης/ανεξαρτησίας, όπου η μουσική συνδέει σκηνικά ποικίλους χορούς, οι οποίοι παρουσιάζονται σε μια ακολουθία, ο ένας μετά τον άλλο. Ορίζουμε το μοντέλο αυτό ως πολυ-πολιτισμικό. Η βασική ιδέα του πολυ-πολιτισμικού χορογραφικού *κειμένου* είναι να δείξει διάφορες μορφές χορού, οι οποίες χαρακτηρίζουν συγκεκριμένες εθνικές χορευτικές κουλτούρες, ανεξάρτητα από την τεχνική, το στυλιζάρισμα ή την αναπαραγωγή. Σε αντίθεση με το διαπολιτισμικό μοντέλο, το πολυ-πολιτισμικό μοντέλο δεν προσφέρει καμία δυνατότητα αλληλεπίδρασης ανάμεσα στα διαφορετικά υλικά του χορού, ίσως, γιατί είναι πράγματι πολλά και μοναδικά, γιατί και παραμένουν ως έχουν.

#### *Σύνθεση των διαφορών*

Προς το τέλος του 19<sup>ου</sup> και τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, η εξέλιξη της αισθητικής του μπαλέτου επέφερε μια νέα προσέγγιση. Ορίζουμε το μοντέλο αυτό ως *διαπολιτισμικό*,

ένας όρος δανεισμένος από τον Eugenio Barba. Στην εφαρμογή αυτού του μοντέλου, υπάρχει στενή σύνδεση μεταξύ του υλικού που προέρχεται από διαφορετική πολιτισμική, σημειολογική και φαινομενολογική προέλευση. Ανάλογα με τη σύλληψη του *συγγραφέα*, η ένταξη του υλικού στο μπαλέτο πραγματοποιείται με πολλούς τρόπους. Στην χορογραφία, υπάρχει μια τάση για την ένταξη των περισσότερο γνωστών στιλιστικά στοιχείων σε μια ενιαία χορογραφική υφή, η οποία ενώνει, συνδέει και τελικά «συμφιλιώνει» ή ανταλλάσσει τις αξίες από διαφορετικές κιναισθητικές έννοιες. Η σύνδεση/σύνθεση μπορεί να πραγματοποιηθεί σε μικρο –επίπεδο ή και σε μακρο-επίπεδο.

Η *Μπαγιαντέρα* (La Bayadere), που παρουσιάστηκε το 1877, είναι ένα παράδειγμα χορογραφικής ένταξης διαφορετικών πολιτισμικών εννοιών, για τις οποίες μπορούμε να κάνουμε μόνο μια εκτίμηση, δεδομένου ότι οι χορογραφίες του 17ου και 18ου αιώνα, και σε κάποιο βαθμό του 19ου αιώνα, δεν έχουν διασωθεί. Στην *Μπαγιαντέρα*, που απεικονίζει την εξωτική Ινδία, τα πιο χαρακτηριστικά κιναισθητικά της ιδιώματα συνδέονται με την κωδικοποιημένη γλώσσα του κλασικού μπαλέτου. Σε αντίθεση με την ένταξη, η οποία πραγματοποιείται σε μακρο-οικονομικό επίπεδο, σε αυτό το μπαλέτο, με βάση μια μουσική σύνθεση για τον χορό, διαφορετικές κινήσεις (δηλαδή, οι πιο χαρακτηριστικές στάσεις, θέσεις και πόζες του σώματος), συνδέονται με τη γλώσσα του κλασικού μπαλέτου και απορροφώνται σε αυτήν.

Η πρόθεση ανάδειξης της *εθνικότητας* χαρακτηρίζει το *χορογραφικό κείμενο*, το οποίο ήταν, κατά κανόνα, τυποποιημένο, δηλαδή, προσαρμοσμένο στην ποιητική του μπαλέτου, ως θεατρικής τέχνης, μια τάση που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλής τον 19ο αιώνα. «Ανάμεσα στη δεκαετία 1840 και 1850, ο Πετιπά ανακάλυψε τη σειρά Pachita των Ισπανικών χορών, την οποία ενσωμάτωσε στο κλασικό μπαλέτο με εξαιρετική γνώση του εθνογραφικού υλικού. Κινήσεις, όπως η ισορροπία, το pas de bourrée και το pas de basque, χρωματίστηκαν με «ισπανικό» χαρακτήρα στην κίνηση του βραχίονα και στην κάμψη του σώματος» (Krasovskaya, 1971:467).

Χωρίς ειδική αναφορά στην ποιότητα, δηλαδή, την εγκυρότητα και τη σκοπιμότητα του στυλιζαρίσματος, θα θέλαμε, μόνο, να σημειώσουμε τον τρόπο διάρθρωσης του υλικού, γεγονός που δείχνει την ένωση διαφορετικών χορευτικών παραδόσεων στην

ερμηνεία ενός μόνο χαρακτήρα. Τα αντίθετα και διαφορετικά μοντέλα κίνησης συνδυάζονται σε έναν και μόνο ρόλο, τον οποίο αντιμετωπίζει ο ερμηνευτής μέσα από ένα διπλό / πολλαπλό πολιτισμικό και αισθητικό περιεχόμενο. Σε αυτήν την περίπτωση, το διαπολιτισμικό δεν σχετίζεται με το συλλογικό, ανεξάρτητα από το αν αφορά τον δημιουργό ή τους αποδέκτες της δημιουργίας. Πραγματοποιείται σε ατομικό επίπεδο, καθώς ο χορευτής ή η χορεύτρια, στην αξιοποίηση κάποιου ρόλου, βρίσκεται αντιμέτωπος/αντιμέτωπη με ένα διαφορετικό αισθητικό και πολιτισμικό υπόστρωμα. Θα ήταν ιδανικό, αν ο χορευτής μπορούσε να τελειοποιήσει όχι μόνο ένα στυλ (του κλασσικού μπαλέτου, μοντέρνου χορού, Κατακάλι, tai chi, buto, κ.ά.)· ωστόσο, αυτό δεν συμβαίνει, καθώς οι χορευτές χρησιμοποιούν πολλές και διάφορες τεχνικές. Επειδή, μάλιστα, αυτό είναι σχεδόν αδύνατον, επομένως, μια παράσταση, συνήθως, βασίζεται σε μια προσπάθεια αυθεντικής αναπαραγωγής των στάσεων και των θέσεων των μορφών του χορού που προέρχονται από τον «διαφορετικό», τον «άλλο» πολιτισμό και την επεξεργασία τους μέσα από το δημιουργικό φιλτράρισμα κάθε ερμηνευτή.

Ο μεγαλύτερος χορογράφος του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο Maurice Bejart, ήταν γοητευμένος από την Ανατολή και δημιούργησε μια σειρά από έργα, χρησιμοποιώντας εμπειρίες από αυτήν την περιοχή, τις οποίες σύνδεσε με το σύγχρονο και το κλασικό μπαλέτο. Σπούδασε διάφορα στυλ χορού, ειδικά εκείνα του ανατολικού θεάτρου, τα οποία προσέγγισε με έναν σύνθετο τρόπο, όχι μόνο ως προς τη μορφή, αλλά και ως προς το πλαίσιο και τις ρίζες τους. Στα έργα του, η συμβίωση πραγματοποιείται σε μικροοικονομικό επίπεδο, μέσω της συγχώνευσης διαφόρων στιλιστικών κινήσεων. Στο έργο του *Notre Faust*, κύριο θέμα του είναι η κίνηση και θέση των χεριών (port de bras), που είναι δανεισμένη από το παραδοσιακό Ινδικό θέατρο kudiattam, και, συγκεκριμένα, από το δεύτερο mudra, mudrakhayam, σε συνδυασμό με την τυπική θέση των ποδιών, όπως χρησιμοποιείται στο Ευρωπαϊκό χοροθέατρο. Στο *Bakhti*, ο Bejart επαναλαμβάνει την ίδια τεχνική. «Η ινδική μουσική, οι ινδικές θεότητες και η κλασική δυτική χορογραφία αποκαλύπτονται μέσω χειρονομιών του ινδικού χορού. Προκειμένου να αποφευχθεί η κοινοτοπία, οι χορευτές που ερμηνεύουν τον Σίβα και τον Κρίσνα, ήταν ντυμένοι δυτικότερα, με jeans. Αυτή η αντίθεση κρατά το μπαλέτο μαζί» (Bejart, 1989: 170). Το σχόλιο αφορά ένα θέμα που έχουμε, ήδη, συζητήσει, το στυλιζάρισμα και τα υφολογικά στερεότυπα ή μια δραστική αντίθεση και επεξεργασία του «καθαρού», «πρωτότυπου»



κείμενου. Η αναζήτηση για τις ρίζες ενέπνευσε, επίσης, τον Jiri Kylian να εντάξει στο έργο του *Forgotten Land* τον χορό των Αβοριγίνων σε συνδυασμό με ευρωπαϊκό χορό, ο οποίος, τις τελευταίες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σύνδεε σύγχρονες τεχνικές και στοιχεία από το κλασικό μπαλέτο. Η αντίθεση, η επεξεργασία και η αντιπαράθεση δημιουργούν εντυπωσιακά αποτελέσματα, ακόμη και αν προέρχονται από την εκμετάλλευση (exploitation) του διαπολιτισμικού μοντέλου.

Στον δεύτερο τύπο, η σύνδεση γίνεται σε μακροοικονομικό επίπεδο, όπου διαφορετικοί πολιτισμικοί και χορευτικοί κώδικες συνδέονται σε μία μόνο παράσταση. Ο Eugenio Barba συνδέει ερμηνευτές του Κατακάλι, του θεάτρου Noh, του Kabuki και του Κινέζικου θεάτρου με αυτούς του ευρωπαϊκού πολιτισμικού παραστατικού πλαισίου σε μία μόνο παράσταση/εργαστήριο. Ιδιαίτερα δημοφιλής στις αρχές του 20ου αιώνα ήταν η χρήση ενός διαφορετικού στυλ δημιουργίας, που περιελάμβανε μια διαφορετική βάση στο πλαίσιο των τεχνών. Η προσπάθεια του Mikhail Fokine προς αυτήν την κατεύθυνση ήταν ιδιαίτερα επιτυχής στο μπαλέτο του με τίτλο *The Firebird*, που παρουσιάστηκε το 1910, ενώ, η κλασική μουσική περιελάμβανε την ερμηνεία της *ruanti*, όπου η παράσταση του Πουλιού της φωτιάς, της όμορφης Τσαρίνας και του νεαρού Τσάρου Ιβάν εμπειρείχε αρχαϊκά στοιχεία χορού. Είχε πει ο Fokine: «Στην χορογραφία χρησιμοποίησα τρία στυλ με εντελώς διαφορετικό χαρακτήρα και τεχνική ... Η Τσαρίνα χόρευε ξυπόλητη, με φυσικές, κομψές και μαλακές κινήσεις παλιούς ρώσικους παραδοσιακούς χορούς. Ο χορός του *Πουλιού της φωτιάς* βασίστηκε στην κίνηση στα δάκτυλα των ποδιών και στα άλματα...» (Fokine, 1981:143). Αυτή η εις βάθος προσέγγιση συγχώνευσης διαφορετικών χορευτικών παραδόσεων από διαφορετικούς χορευτές δεν έχει επαναληφθεί μέχρι σήμερα. Παρά το γεγονός ότι σε ορισμένες ομάδες μοντέρνου χορού ένα εθνικά μικτό καστ είναι υποχρεωτικό, ωστόσο, αυτό δεν εξασφαλίζει ένα ρεπερτόριο παραδοσιακών χορών και ανταλλαγής εμπειριών και τεχνικών. Μέχρι σήμερα, κανείς χορογράφος δεν έχει στήσει μια παράσταση, όπου Αφρικανοί παραδοσιακοί χορευτές, καλλιτέχνες του Ασιατικού θεάτρου και χορευτές του σύγχρονου και του κλασικού χορού να εμφανίζονται δίπλα-δίπλα.

### *Διαγράφοντας τις διαφορές*

Το πιο πρόσφατο μοντέλο, το οποίο συζητά ο Schechner στο δοκίμιό του *Το πεδίο της σκηνικής εμπειρίας*, με βάση την έρευνα Paul Ekman, αναδεικνύει ένα θέμα που υπερβαίνει όλες τις πολιτιστικές, κοινωνικές και θρησκευτικές αντιλήψεις. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι άνθρωποι αντιδρούν με τον ίδιο τρόπο, ανεξάρτητα από το αν κατάγονται από την Αγγλία, την Γαλλία, τις Ηνωμένες Πολιτείες, την Νέα Γουινέα, τον Αμαζόνιο, την Παταγονία ή το Μπουρούντι. Αυτό ισχύει ιδιαίτερα για την γλώσσα του σώματος και τις χειρονομίες, μέσω των οποίων το άτομο αντιδρά ενστικτωδώς. «Η γλώσσα των συναισθημάτων δεν είναι λεκτική και αποτελείται, κυρίως, από την έκφραση του προσώπου, τις φωνές, τη στάση του σώματος (ακινησία) και την κίνηση (το χτύπημα των ποδιών, το άγγιγμα, το τρέξιμο)» (Schechner, 1992: 225). Τα ακραία συναισθήματα του φόβου, της αναστολής και της χαράς αποκαλύπτουν ορισμένα γενικά ανθρώπινα χαρακτηριστικά. «Σε στιγμές ψυχολογικής αναστάτωσης, όπως, τρόμο, θανάσιμο κίνδυνο ή υπερβολική χαρά, ο άνθρωπος δεν συμπεριφέρεται «φυσιολογικά». Όταν ένας άνθρωπος βρίσκεται σε μια έντονη πνευματική κατάσταση, χρησιμοποιεί ρυθμικά *σημεία* (signs) και αρχίζει να τραγουδά και να χορεύει. Για εμάς, το σύμβολο, και όχι η κοινότυπη κίνηση, είναι βασικό μέσον έκφρασης » (Grotowski, 1976: 17).

Οι κινήσεις του σώματος, που αποτελούν μέρος των πιο έντονων συναισθηματικών καταστάσεων, είναι, στην πραγματικότητα, *σημεία* (signs) του σώματος που δεν ανήκουν σε συγκεκριμένο πολιτισμικό πλαίσιο, θρησκευτικούς κανόνες, ηθικούς ή και κοινωνικούς εννοιολογικούς κώδικες. Μερικά από αυτά τα *σημεία*, όπως τα ονόμασε ο Grotowski, βασίζονται σε νέες τεχνικές του χορού, δηλαδή, τον σύγχρονο χορό, αν και αυτές οι δομές της κίνησης δεν είναι κατ' ανάγκην συνδεδεμένες με καταστάσεις / στιγμές ψυχολογικής αναστάτωσης. Ορίζουμε αυτό το μοντέλο που προσπαθεί να βρει τις φόρμες που αποτελούν μέρος των οικουμενικών ανθρώπινων αντιδράσεων, ανεξάρτητα από πολιτισμικούς και τους μετα-πολιτισμικούς κώδικες.

Ο σύγχρονος χορός στηρίζεται στις βασικές/φυσικές κινήσεις του σώματος, είναι, δηλαδή, μια τεχνική ριζικά διαφορετική από εκείνη του κλασικού μπαλέτου. Αυτό το είδος παράστασης είναι ένα ιδιαίτερα κωδικοποιημένο και στυλιζαρισμένο κιναισθητικά

σύστημα το οποίο προσπαθεί να ακυρώσει την φυσική κίνηση. «Όλες οι κινήσεις του κλασικού μπαλέτου είναι μάταιες, επειδή είναι αφύσικες: σκοπός είναι να δημιουργήσουν μια ψευδαίσθηση, αποδεικνύοντας ότι ο νόμος της βαρύτητας δεν ισχύει εδώ ... Οι χορευτές του μέλλοντος θα είναι εκείνοι που το σώμα και η ψυχή θα συγχωνευθούν σε ένα αρμονικό σύνολο, και η φυσική γλώσσα της ψυχής θα γίνει κίνηση του σώματος» (Duncan: 1988: 150-154).

Ως γνωστόν, η έννοια του «φυσικού» στον Grotowski αναφέρεται στο υποσυνείδητο, δηλαδή, αυτό που δεν έχει προ-μελετηθεί, υποστεί επεξεργασία, ή κωδικοποιηθεί, ενώ, η Isadora Duncan αναφέρεται στις κιναισθητικές πτυχές μιας παράστασης, όπου το σώμα δεν επιβαρύνεται με την αποδοχή ορισμένων αισθητικών μορφών που έχουν δοθεί εκ των προτέρων και έχουν αποτελέσει αντικείμενο συνειδητής άσκησης. Αν και η Ισιδώρα Ντάνκαν έκφρασε τις ιδέες της μέσα από τη δουλειά της, ωστόσο, δεν κατάφερε να βρει ένα συγκεκριμένο είδος κινήσεων που αποτελούσαν τα βασικά ερεθίσματα του σώματος στην προσέγγισή της. Η Martha Graham ήταν η πρώτη που προσδιόρισε με σαφήνεια αυτού του είδους την παράσταση, μελετώντας τις βασικές λειτουργίες του μυϊκού συστήματος, τη συστολή και τη διαστολή (contraction-release). Έδωσε, επίσης, έναν ακριβή ορισμό αυτών των στάσεων του σώματος. «Η συστολή που κάμπει το θώρακα και δίνει καμπύλο σχήμα στην ράχη ωθεί την χορεύτρια/τον χορευτή να εστιάσει την προσοχή στο δικό της/του κέντρο, και χρησιμοποιείται ως υπαινιγμός του φόβου, της θλίψης, της απόσυρσης ή της εσωστρέφειας» (Au, 1988: 120). Αυτή η στάση είναι, επίσης, χαρακτηριστικό της υποσυνείδητης σωματικής αντίδρασης που συμβαίνει σε έντονες νοητικές καταστάσεις. Ο σύγχρονος χορός απλά αύξησε τις φυσικές στάσεις και τις χρησιμοποίησε σε διάφορες χορευτικές συνθέσεις.

Επιπροσθέτως, στην αναζήτηση των αρχών της ανθρώπινης κίνησης, ο σύγχρονος χορός όρισε, επίσης, μια σειρά από στυλ, υπο-στυλ και τεχνικές οι οποίες, έγιναν χαρακτηριστικό ενός συγκεκριμένου πολιτισμικού υπόβαθρου, αποκτώντας την ετικέτα των εθνικών στυλ. Καθώς, ο σύγχρονος χορός απέκτησε δημοτικότητα, οι κοινότητες που είχαν περιθωριοποιηθεί, σταδιακά έγιναν αντικείμενο ευρείας χρήσης, όπου σε αυτό το είδος της παραγωγής εντυπωσίασε η σφραγίδα μιας συγκεκριμένης εθνικής κοινότητας. Οι χοροί αυτοί έγιναν σταδιακά μέρος των παραδοσιακών χορών.

Οι *συγγραφείς* (authors) του μεταμοντέρνου χορού έδωσαν, ίσως, τα πιο φρέσκα και ταυτόχρονα ενδιαφέροντα χορευτικά έργα. Οι νέες τάσεις εμφανίστηκαν το 1970, ακυρώνοντας όλες τις μέχρι τότε αποδεκτές θεατρικές συμβάσεις. Αρνήθηκαν όλες τις καθιερωμένες τεχνικές, τα είδη πρόβας, το ύφος/στυλ, και τη διαμόρφωση στερεότυπων. Η Yvonne Rainer, ηγετική φυσιογνωμία του μεταμοντέρνου χορού, δήλωνε: «Όχι στην ψευδαίσθηση, όχι στη δεξιοτεχνία, όχι στο μετασχηματισμό και τη μαγεία, όχι στην αίγλη και την υπέρβαση, όχι στους πρωταγωνιστές, όχι στο ηρωικό, όχι στο αντιηρωικό, όχι στη φτωχή φαντασία, όχι στην ένταξη των ερμηνευτών ή του κοινού, όχι στο στυλ, όχι σε φατρίες, όχι στην αποπλάνηση του κοινού από τον ερμηνευτή, όχι στην εκκεντρικότητα [...]». Καταργώντας τους ισχύοντες κανόνες στο θέατρο, η Rainer ξεπέρασε όλους τους πολιτισμικούς κώδικες ανεξάρτητα από την καταγωγή τους. Σε κάποιο βαθμό, αυτό οφείλεται στους ερμηνευτές που συμμετείχαν στις παραγωγές της. Δεν χρειαζόταν να είναι επαγγελματίες χορευτές: αντίθετα, δεν έπρεπε να είναι εξοικειωμένοι με κάποια συγκεκριμένη τεχνική, προκειμένου να συμμετάσχουν στην παράσταση. Όλα τα είδη χορού, μπαλέτο, τεχνικές σύγχρονου χορού, ανατολίτικες τεχνικές, που απαιτούν μακροχρόνια εκπαίδευση, παρακάμφθηκαν. Οι παραγωγές της παρουσιάστηκαν σε αντισυμβατικούς χώρους και χρόνο που δεν ήταν αυστηρά καθορισμένος.

Στο ίδιο πλαίσιο, ανήκει και το έργο της Trisha Brown. Στην εξερεύνηση του χώρου, οι ερμηνευτές (χορευτές) ανέβηκαν σε τοίχους και οροφές, χρησιμοποιώντας σχοινιά, δηλαδή, εξοπλισμό ορειβατών. Οι προϋποθέσεις ασφάλειας απαιτούσαν ορισμένες κινήσεις που αντιστοιχούσαν στον πλησίον χώρο. Προσπαθώντας να παραμείνουν σε μια κανονική, όρθια θέση, ενώ τα σώματά τους ήταν σε γωνία 90°, σε σχέση με την επιφάνεια του τοίχου, οι ερμηνευτές απέδειξαν ότι οι αντιδράσεις του σώματος υπερβαίνουν όλα τα πολιτισμικά πλαίσια και τους κώδικες. Σε αυτό το ακραίο παράδειγμα το πολιτισμικό πρότυπο ακυρώθηκε, και η αντίδραση του σώματος, που ήταν εκτεθειμένο, εμφάνιζε ορισμένα γενικά χαρακτηριστικά. Πρέπει, επίσης, να σημειωθεί ότι αυτού του είδους οι παραστάσεις απέφυγαν την παγίδα της κοινοτοπίας και την πλήρη συγχώνευση με την πραγματική ζωή. Αυτές οι παραγωγές δεν δημιουργούν μορφές χαρακτηριστικής αντίδρασης της καθημερινής ζωής, παραμένοντας στη σφαίρα του τεχνητού. Οι χορογράφοι απέφυγαν τον κίνδυνο μετασχηματισμού του

δημιουργικού σε κάτι χρηστικό, χρησιμοποιώντας αντισυμβατικούς χώρους, προκάλεσαν την εκφραστικότητα.

### *Τελικές σκέψεις*

Το τεχνητό, παραδοσιακό, τοπικό, εξωτικό, συλλογικό - συνθέτουν κατηγορίες, οι οποίες έχουν συγκεκριμένη προσέγγιση σε εκάστοτε πολιτισμικά πλαίσια και μορφές σκηνικής παρουσίασης. Πρόθεση αυτού του κειμένου ήταν να αποδείξει ότι ο χορός παράγει δικές του εξαιρετικά συγκεκριμένες, αλλά και εξαιρετικά ενδιαφέρουσες δημιουργικές μήτρες, όπου όλες οι παραπάνω κατηγορίες επηρεάζουν την σύλληψη του υλικού, δηλαδή, ως τελικού προϊόντος. Το Χοροθέατρο μπορεί να είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον, όχι μόνο για θεωρητικούς του μπαλέτου, αλλά και για θεατρολόγους, καθώς, προσφέρει υλικό που είναι ενδημικό και παραμένει εντελώς άγνωστο.

Τα προσωπικά μου σχόλια από τη μετάφραση και τη μελέτη αυτού του σημαντικού κείμενου, στην οποία με βοήθησε, λόγω των εξειδικευμένων όρων, εννοιών και ιστορικών γεγονότων και η επιβλέπουσα, περιλαμβάνονται στα αποτελέσματα-συμπεράσματα της εργασίας.

### **Κεφάλαιο 5<sup>ο</sup> : Μεθοδολογία της έρευνας**

Η μεθοδολογία που χρησιμοποίησα στην πτυχιακή μου εργασία είναι η ποιοτική, διότι θεωρήθηκε ως πλέον κατάλληλη για την έρευνα του χορού στη θεωρητική μελέτη και βιωματική του πρακτική.

Τα ερευνητικά ερωτήματα συνοψίζονται στα εξής: (1) Ποιες είναι οι βασικές διαφορές ανάμεσα στον κλασικό χορό και τον μοντέρνο ή σύγχρονο χορό, (2) πως δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε ο κλασικός χορός, (3) πως δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός, και (4) πως μπορούμε να εφαρμόσουμε στην παιδαγωγική διαδικασία τις διαπολιτισμικές ή και πολυ-πολιτισμικές αξίες του χορού;

Η συλλογή των δεδομένων της έρευνας βασίζεται στην συμμετοχική παρατήρηση, την ανοικτού τύπου συνέντευξη, τη βιογραφική ανάλυση, την ιστορική συγκριτική μέθοδο,

καθώς και την ερμηνευτική ανάλυση των δεδομένων της έρευνας. Οι παραπάνω μέθοδοι, αποτελούν, τα βασικά μεθοδολογικά εργαλεία συγκέντρωσης των δεδομένων στο πλαίσιο μιας ποιοτικής έρευνας (Κυριαζή, 2005).

Στο πρώτο θεωρητικό μέρος, παραθέτω ιστορικές πληροφορίες σε σχέση με τις αρχές του κλασικού και αντίστοιχα του μοντέρνου ή σύγχρονου χορού, με στόχο να αναδειχθούν, οι όποιες διαφορές υπάρχουν ανάμεσα σε αυτά τα δύο ακαδημαϊκά ρεύματα. Η βιβλιογραφική ανασκόπηση είναι μια συλλογή από επιλεγμένες δημοσιευμένες πηγές σχετικές με το θέμα και το αντικείμενο έρευνας, οι οποίες, δυστυχώς, περιορίστηκαν σε σχετικά, ολιγάριθμα βιβλία και άρθρα στην ελληνική γλώσσα. Το πρόβλημα αυτό έχει σχέση με το γεγονός ότι δεν υπάρχουν πολλές δημοσιεύσεις για τον χορό στην ελληνική γλώσσα, ενώ η μετάφραση αυτών που είναι γραμμένες στην αγγλική είναι δύσκολη, λόγω των ειδικών όρων και των νοημάτων.

Στο δεύτερο, βιωματικό, μέρος, κατέγραφα σε ημερολόγιο τις παρατηρήσεις και τις εμπειρίες μου, καθώς και στοιχεία από την παρατήρηση της απόδοσης των παιδιών και των εφήβων από το Ίδρυμα Άρσις, όπως και των παιδιών από το Ίδρυμα Εκπαίδευσης Ανηλίκων Βόλου, σε μαθήματα δημιουργικής κίνησης και χορού στο Πανεπιστήμιο. Οι σημειώσεις με βοήθησαν να αντιληφθώ κατά πόσο οι θεωρητικές αρχές του χορού, αλλά και η θεωρία της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης μπορεί να εφαρμοστεί στην πράξη. Επίσης, παραθέτω τις βιωματικές εμπειρίες και παρατηρήσεις μου από τα μαθήματα κλασικού και σύγχρονου χορού που παρακολούθησα σε μια Σχολή Χορού στον Βόλο και στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Τελος, ορισμένες ακόμα παρατηρήσεις προέρχονται από τη διευρυμένη πρακτική άσκηση στο Νηπιαγωγείο Baby land, όπου παιδιά ηλικίας τριών έως τεσσεράμισι ετών παρουσίασαν μεγαλύτερη συγκέντρωση και συνεργασία σε άτυπα μαθήματα χορού, σε σύγκριση με άλλες δραστηριότητες. Πολλές φορές, μάλιστα, τα παιδιά προτιμούσαν τα μαθήματα κίνησης σε σύγκριση με το ελεύθερο παιχνίδι.

Ως παρατηρήτρια και συμμετέχουσα είχα την ευκαιρία να χρησιμοποιήσω το εργαλείο της παρατήρησης και της αυτο-παρατήρησης για να κατανοήσω τις παιδαγωγικές, εκπαιδευτικές και αισθητικές αρχές του χορού, ειδικότερα αυτές του σύγχρονου. Στη διάρκεια των μαθημάτων, προσπάθησα η παρουσία μου, ως ερευνήτρια, να είναι όσο το

δυνατόν πιο διακριτική. Κατέγραφα της σημειώσεις, αμέσως, μετά την ολοκλήρωση κάθε μαθήματος, ενώ, συχνά, προσπαθούσα να οριοθετήσω πριν από την παρατήρηση τι σκοπεύω να παρατηρήσω, τι συμβαίνει στη διάρκεια των μαθημάτων και ποια ήταν τα βασικά συμπεράσματα. Οι σημειώσεις, αν και δεν ήταν προσεκτικά δομημένες, ωστόσο, περιγράφουν το περιεχόμενο και τα αποτελέσματα των μαθημάτων χορού.

Στο πλαίσιο αυτό εντάσσονται δύο συνεντεύξεις, με μια δασκάλα με ειδικότητα τον κλασικό χορό, την κ. Άλκηστις Μακροπούλου, καθώς και την κ. Μαρία Τσουβαλά, προκειμένου να διερευνήσω τις απόψεις τους αναφορικά με το ερευνητικό μου ζήτημα, δηλαδή τις διαφορές ανάμεσα στον κλασικό και τον σύγχρονο χορό. Η συνέντευξη βασίστηκε σε ημιδομημένες ερωτήσεις και χρησιμοποιήθηκε ως εργαλείο, γιατί, θεώρησα ότι μπορώ να εμβαθύνω στο κατά πόσο η θεωρία που απορρέει από την πράξη μπορεί να συνδεθεί με την πρακτική. Όπως ανέφερα, το είδος της συνέντευξης που χρησιμοποίησα είναι ημι-δομημένη, γιατί οι ερωτήσεις ήταν μεν προκαθορισμένες, αλλά, η διάταξή τους δεν ήταν αυστηρή και υπήρχε το ενδεχόμενο αλλαγής ανάλογα με την αντίληψή μου και με την περίπτωση δυσκολίας κατανόησης μιας ερώτησης.

Η ημι-δομημένη συνέντευξη χρησιμοποιείται, ευρέως, σε ευέλικτα ποιοτικά σχέδια, όπου απαιτούνται προσωπικές αφηγήσεις για το πώς αναπτύχθηκε ένα συγκεκριμένο φαινόμενο. Ο ανθρώπινος χειρισμός της γλώσσας είναι συναρπαστικός στη συνέντευξη, τόσο αυτός καθαυτός ως συμπεριφορά, όσο και για το σχεδόν μοναδικό παράθυρο που ανοίγει σε όσα κρύβονται πίσω από τις πράξεις μας. Το να παρατηρούμε τη συμπεριφορά είναι βέβαια μια χρήσιμη διερευνητική τεχνική, αλλά το να ρωτούμε άμεσα τους ανθρώπους τι συμβαίνει είναι ένας προφανώς συντομότερος δρόμος για να λάβουμε αποκρίσεις στα ερευνητικά μας ερωτήματα. Οι συνεντεύξεις πρόσωπο με πρόσωπο προσφέρουν τη δυνατότητα τροποποίησης της διερευνητικής κατεύθυνσης, δίνοντας συνέχεια σε ενδιαφέρουσες αποκρίσεις και διερευνώντας υποκείμενα κίνητρα με έναν τρόπο που δεν είναι εφικτός με ερωτηματολόγια διά του ταχυδρομείου και τα άλλα αυτο-συμπληρούμενα ερωτηματολόγια (Robson, 2007:321-323). Το υλικό αυτό αξιολογήθηκε σε σύγκριση με το αντίστοιχο που προήλθε από την παρακολούθηση των μαθημάτων δημιουργικής κίνησης και χορού στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.

### *Διάρκεια της έρευνας – Συμμετέχοντες*

Η έρευνα ξεκίνησε τον Σεπτέμβριο του 2013 και ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 2014, συμπεριλαμβανομένης και της συγγραφής της. Τα άτομα που συμμετείχαν στην ερευνητική διαδικασία μέσω των μαθημάτων χορού, είναι φοιτήτριες του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, έφηβοι από το Ίδρυμα Άρσις, παιδιά και έφηβοι από το Ίδρυμα Εκπαίδευσης Ανηλίκων του Βόλου, καθώς, επίσης, και μια εκπαιδευτικός του χορού, η κ. Άλκηστις Μακροπούλου, από την οποία πήρα συνέντευξη, αλλά και η διδάσκουσα στο Τμήμα, κ. Μαρία Τσουβαλά και επιβλέπουσα της έρευνας, με την οποία συζήτησα τα βασικά ερευνητικά ερωτήματα.

## **ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ**

### **Κεφάλαιο 6<sup>ο</sup> : Προσωπικές βιοματικές εμπειρίες**

Στη ζωή μου, θεωρώ, ότι μου άρεσε πάντα η κίνηση, σε κάθε της μορφή. Ωστόσο, ποτέ δεν είχα κάποιο ιδιαίτερο ερέθισμα από το άμεσο περιβάλλον μου, ώστε να ασχοληθώ συστηματικά με τον χορό. Ως εκ τούτου, στράφηκα, για κάποιο χρονικό διάστημα, στο στίβο, το άλμα εις μήκος, την ιπασία, την yoga, τους παραδοσιακούς χορούς και φυσικά τη γυμναστική. Παρόλα αυτά, θυμάμαι ότι σε ηλικία τεσσάρων ετών είχα παρακολουθήσει ορισμένα μαθήματα σε μια σχολή μπαλέτου στην Καρδίτσα. Σταμάτησα, γρήγορα, ίσως, γιατί δεν μπορούσα, λόγω ηλικίας, να καταλάβω την αισθητική του μαθήματος, ή, ίσως, γιατί η άσκηση και η πειθαρχία ήταν έννοιες δύσκολες. Αργότερα, στη διάρκεια των σπουδών μου στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, ήρθα εκ νέου σε επαφή με τον χορό μέσα από τα μαθήματα της κ. Τσουβαλά. Αυτά τα μαθήματα ήταν και η ώθηση για να ασχοληθώ με το μπαλέτο, τον σύγχρονο χορό, τη yoga και το Pilates. Με επηρέασαν να συνεχίσω.

Το πρώτο μάθημα ήταν μια εισαγωγή στη γνωριμία με το σώμα μας και την ανάπτυξη της κίνησης στον χώρο. Μάθαμε να κινούμαστε με σχετική αυτοπεποίθηση και αρμονία στον προσωπικό μας και το γενικό χώρο, που μοιραζόμαστε πάντα με τους άλλους. Στο



δεύτερο μάθημα εμβαθύνουμε στην έννοια και την πράξη του σύγχρονου χορού. Διδαχθήκαμε ορισμένες τεχνικές και πρακτικές, δουλέψαμε σε ζευγάρια και σε μικρές ομάδες και αλληλεπιδράσαμε στο χώρο και τον χρόνο. Δουλέψαμε στο πάτωμα και μάθαμε πως να αγγίζουμε το σώμα μας και το σώμα του άλλου με ευαισθησία χωρίς να το τραυματίσουμε. Στο επόμενο μαθήματα, είμαστε πιο ανοιχτές και δεκτικές. Οι δράσεις ήταν κατά βάση αυτοσχεδιαστικές με έμφαση στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας, αλλά και την ικανότητα αξιολόγησης. Χωριζόμαστε σε ομάδες και δημιουργούσαμε πολλά κινητικά σχήματα και μοτίβα. Στο τέλος κάθε μαθήματος, συζητούσαμε μεταξύ μας, αξιολογούσαμε τις δράσεις των άλλων ομάδων, οι άλλες φοιτήτριες αξιολογούσαν τις δικές μας. Το βασικότερο ήταν ότι αξιολογούσαμε τους άλλους, αλλά και τον ίδιο τον εαυτό μας. Ασχοληθήκαμε με τη μίμηση και εμβαθύνουμε στην έκφραση του χορευτή και στα μηνύματα που θέλει να μεταδώσει στο κοινό του. Σε ένα μάθημα, κάθε φοιτήτρια έφερε στην τάξη ένα συμβολικό για αυτήν αντικείμενο και δημιουργήσαμε κάτι σαν έκθεση. Τοποθετήσαμε τα αντικείμενα σε διάφορα σημεία του χώρου, τα παρατηρήσαμε, τα επεξεργαστήκαμε μέσω αφής και τα επανατοποθετήσαμε ανάλογα με την αισθητική μας επιλογή. Σε ένα άλλο μάθημα, γράψαμε γράμματα ή και ολόκληρες φράσεις, που σχεδιάσαμε με το σώμα μας ατομικά ή συνεργατικά, αλλά και αλληλεπιδράσαμε με διάφορους τρόπους.

Αυτήν την περίοδο, δυσκολευόμουν να ανακαλύψω τι ήταν αυτό που με ωθούσε πραγματικά να κινούμαι και να γοητεύομαι από την ωραία κίνηση των χορευτών. Όταν ήρθα σε επαφή με το πρώτο μάθημα χορού στη Σχολή και η κ. Τσουβαλά πρότεινε να σηκωθούμε και να αυτοσχεδιάσουμε, ή να μιμηθούμε την κίνηση του δέντρου, ευχόμουν να μην με σηκώσει. Τις πρώτες εβδομάδες ήμουν τυχερή, αλλά ήρθε η στιγμή που μου ζητήθηκε να σηκωθώ. Είχα ιδρώσει, είχα κοκκινίσει και ένιωθα το σώμα μου να τρέμει. Είναι από εκείνα τα συναισθήματα που χαράζονται στη μνήμη. Δεν ξέρω ακόμη αν με ενοχλούσε ότι με παρατηρούσε το υπόλοιπο έτος ή ότι δεν ήξερα πως να κινηθώ και τι να κάνω. Τελικά αντέγραψα με αποτυχία την κίνηση των άλλων και κάθισα γρήγορα ντροπιασμένη. Σε αυτό το μάθημα, δεν ξανασηκώθηκα και συχνά προσπάθησα να λείπω.

Ωστόσο, στο επόμενο εξάμηνο, επέλεξα πάλι ένα μάθημα κίνησης, γιατί από όσα μαθήματα προσφέρονταν στο οδηγό σπουδών, ένιωθα πως τίποτα δεν με ενδιαφέρει

περισσότερο. Το παρακολουθούσα συστηματικά και παρατήρησα κάτι που δεν είχε συμβεί πριν. Από τη στιγμή που ξεκινούσε το μάθημα μέχρι τη στιγμή που τελείωνε, χανόμουν, ήμουν σε μια διαφορετική διάσταση της πραγματικότητας. Το μόνο που με ενδιέφερε ήταν να αποτυπώσω στη μνήμη μου τα λόγια της κ. Τσουβαλά και να καταφέρω να αφεθώ ελεύθερη στον χώρο. Ήταν ό,τι πιο δύσκολο είχα δοκιμάσει μέχρι τότε. Να καταφέρω να κινηθώ μπροστά σε τόσα άτομα, χωρίς να γελοιοποιηθώ. Το μοναδικό πράγμα που ήθελα ήταν μια μέρα να χορέψω, όπως οι χορευτές. Για ένα χρόνο μετά, δεν μπόρεσα να επιλέξω άλλο μάθημα, αφού ήταν και οι κύκλοι των μαθημάτων που έπρεπε να κλείσουν. Ένιωθα πως κάτι μου έλειπε, αλλά δεν μπορούσα να καταλάβω τι.

### *Μαθήματα μπαλέτου*

Δεν θα ξεχάσω ποτέ, όμως, ένα χειμωνιάτικο βράδυ, ήταν Φεβρουάριος, που βγήκα από το σπίτι για μια βόλτα μόνη και ανέβαινα το δρόμο. Βρέθηκα έξω από μια σχολή χορού, που είχα δει πολλές φορές στο παρελθόν και έμεινα να κοιτάζω το χαρτί με τα ωράρια. Δεν έφυγα, έπιασε βροχή και εγώ έμεινα, εκεί, να περιμένω. Μια ώρα μετά, ήρθε μια κυρία μεγάλη σε ηλικία και της είπα ότι ήθελα να αρχίσω μπαλέτο. Το είπα απλά και έκανα την εγγραφή. Θυμάμαι να με ρωτάει, γιατί περίμενα μέσα στη βροχή και δεν πήγα μια άλλη ημέρα, αλλά δεν είχα να της δώσω κάποια συγκεκριμένη απάντηση. Μετά από λίγο, ήρθε η Άλκηστις, η δασκάλα μπαλέτου. Την ρώτησα, αν μπορώ σε αυτήν την ηλικία να δοκιμάσω κάτι τέτοιο. Απάντησε ότι όλοι μπορούν να δοκιμάσουν. Ξεκίνησα την επόμενη ημέρα, κιόλας, μαγευόμουν, πονούσα, αλλά δεν έχανα μάθημα.

Σχεδόν ένα μήνα μετά, είπα ότι θέλω να βάλω Pointe, τα παπούτσια του μπαλέτου. Η δασκάλα γέλασε και μου απάντησε πως δεν είναι ακόμη δυνατά τα πόδια μου. Οι Pointe επιτρέπουν στις χορεύτριες να κινούνται, σχεδόν, σαν να αιωρούνται. Η αισθητική του μπαλέτου προϋποθέτει, εκτός από την ευλυγισία και ευκαμψία του σώματος, και την ικανότητα ανύψωσης στα δάχτυλα των ποδιών, πράγμα που δημιουργεί την ψευδαίσθηση κάποιου αιθέριου πλάσματος. Την αγνόησα. Στο επόμενο μάθημα πήγα με Pointe. Δοκίμαζα κάθε μέρα τις αντοχές μου στον πόνο.

Δύο μήνες αργότερα, ανεβάσαμε μια παράσταση, στην οποία συμμετείχα, δεν ήμουν καλή, αλλά μου αρκούσε το ότι δεν ξεχώριζα από το σύνολο, ότι ήμουν μέρος της χορογραφίας του μπαλέτου. Όταν τελείωσε η παράσταση, ξέσπασα σε κλάματα και κατάλαβα ότι το συναίσθημα που μου προκαλεί το μπαλέτο είναι κάτι που με ξεπερνούσε, κάτι που έπρεπε να μάθω να χειρίζομαι, κάτι που μου προκάλεσε τον μεγαλύτερο ενθουσιασμό που είχα νιώσει. Μπαλέτο συνεχίζω μέχρι και σήμερα που ετοιμάζομαι να δώσω το πρώτο μου πτυχίο.

Ξεκίνησα μπαλέτο, χωρίς να έχω ιδέα περί τίνος πρόκειται. Ανακάλυψα από τα πρώτα μαθήματα ότι έχω λόρδωση και λάθος στάση σώματος. Για την ακρίβεια δεν μπορούσα με τα χέρια να αγγίζω τα πέλματά μου και δεν είχα ευκαμψία στην ισχιακή άρθρωση, γεγονός που δεν επιτρέπει την κίνηση των ποδιών σε 90 μοίρες ή και πιο ψηλά, τα γνωστά, στην γλώσσα του μπαλέτου, «ανοίγματα». Συνειδητοποίησα, αμέσως, πως χρειάζεται υπομονή στον πόνο και την απογοήτευση για να προχωρήσεις. Η δασκάλα δεν ασχολήθηκε ποτέ μαζί μου ξεχωριστά. Δεν μου έμαθε ασκήσεις, ούτε πως να χρησιμοποιώ τα χέρια μου, ούτε όλες αυτές τις γαλλικές ορολογίες, που άκουγα και έβλεπα όλες τις κοπέλες να γνωρίζουν και να τις λαμβάνουν υπόψη στην εκτέλεση των ασκήσεων. Δεν είχα ιδέα από γαλλικά και δεν είχα ιδέα από μπαλέτο. Το μόνο πράγμα που μου είπε ήταν: «μπες στο τμήμα και προσπάθησε να ακολουθήσεις τις άλλες».

Έναν χρόνο, περίπου μετά, κατάλαβα ότι με αυτόν τον τρόπο μου έμαθε πολλά πράγματα. Όξυνε το μυαλό μου, γιατί κατέβαλα κάθε φορά διπλάσια προσπάθεια να αντιληφθώ την τεχνική των κινήσεων. Το μπαλέτο είναι ένα είδος χορού, που θα χαρακτηρίζα εγκεφαλικό. Τον πρώτο καιρό, δεν μπορούσα να διανοηθώ ότι ο εγκέφαλος μπορεί σε μια κινητική φράση να συνδυάσει μια διαφορετική κίνηση για κάθε σημείο του σώματος. Δεν καταλάβαινα πως το πόδι μου θα συντονιστεί με το χέρι μου και ταυτόχρονα ο κορμός θα πάρει τη σωστή στάση και το κεφάλι θα κοιτάζει στη σωστή κατεύθυνση. Και όλα αυτά για ένα δευτερόλεπτο, καθώς στο επόμενο, όλα αυτά θα έπρεπε να συνδυαστούν σε μια νέα κίνηση.

Στο τέλος των μαθημάτων, καθόμουν ένα τέταρτο, συχνά και μισή ώρα στη δεύτερη position, με ανοιχτά πόδια μπροστά στον καθρέφτη. Πιεζόμουν, κάθε μέρα, για ένα αναπτύξω την ελαστικότητα του σώματός μου, ακόμα και ένα εκατοστό τη φορά.

Μπορεί η δασκάλα μου, να μην μου εξήγησε τι είναι τα port de bras (θέσεις και κινήσεις των χεριών), όμως, μου εξήγησε να αντέχω τον σωματικό πόνο, να κάνω υπομονή και να σκέφτομαι. Έτσι, πέρασε, περίπου, ενάμιση χρόνος. Μέχρι τότε βίωνα μια απίστευτη πρόοδο και παράλληλα τη συμμετοχή μου σε δύο παραστάσεις, μια μπαλέτου και μια σύγχρονου χορού. Το καλοκαίρι, μετά από ενάμιση χρόνο, έκανα θερινά μαθήματα και πολλά ιδιαίτερα. Πήρα την απόφαση να προσπαθήσω για κάποιο από τα πρώτα πτυχία του Ρώσικου συστήματος. Αυτήν την περίοδο, έμαθα πως λειτουργεί το σώμα μου, γιατί η δασκάλα, μου εξηγούσε, ακριβώς, ποια είναι τα λάθη μου, πως να εκτελώ τις ασκήσεις σωστά, πως να αναπνέω σωστά και γενικότερα την τεχνική.

#### *Μαθήματα σύγχρονου χορού*

Τα μαθήματα δημιουργικής κίνησης και χορού στο Τμήμα, κατά καιρούς, μου έδιναν την ευκαιρία να βοηθήσω, για παράδειγμα, στην διοργάνωση σεμιναρίων και ημερίδων σχετικά με το σώμα, την κίνηση και τον χορό και να εμβαθύνω σε αυτόν. Συγκεκριμένα είχα βοηθήσει, ως γραμματειακή υποστήριξη, για την ημερίδα «Σώμα-Μνήμη-Πόλη», όπου είχα την ευκαιρία να παρακολουθήσω μια αξιόλογη προσπάθεια των φοιτητριών να συνομιλήσουν με τους θεατές μέσα από τη μαγεία του χορού. Πρόσφατα συμμετείχα στην αντιρατσιστική εκδήλωση στις 21 του Μάρτη, όπου και είχα ενεργό ρόλο.

Στη διάρκεια της προετοιμασίας του αντιρατσιστικού δρώμενου, ήρθα σε επαφή με τα παιδιά από το Ίδρυμα Άρσις και το Ίδρυμα Εκπαίδευσης Ανηλίκων Βόλου. Και όταν λέω επαφή, εννοώ πραγματική επαφή. Πιστήκαμε από τα χέρια, χορέψαμε μαζί, αγκαλιαστήκαμε, επικοινωνήσαμε με τη γλώσσα του σώματος. Ήταν μια μοναδική εμπειρία, γιατί έπρεπε να αποτελούμε για αυτά τα παιδιά παράδειγμα πειθαρχίας και ελευθερίας, για να νιώσουν άνετα και να εκφραστούν. Ήταν όλοι όμως απίστευτοι, προσηλωμένοι, υπεύθυνοι και γεμάτοι όρεξη και σεβασμό. Σε αυτά τα μαθήματα, έμαθα πως να συνεργάζομαι με αγόρια και έφηβους διαφορετικής εθνικότητας, άτομα, τα οποία η κοινωνία έχει περιθωριοποιήσει ή και αποκλείσει από τη δυνατότητα να γίνουν αυτό που ονειρεύτηκαν και ονειρεύονται. Χρησιμοποιήσαμε το σώμα μας για να εκφράσουμε τα συναισθήματα και την ενέργειά μας. Σχηματίσαμε το σήμα της Ειρήνης, τρέξαμε,

συνδύσαμε ή συντονίσαμε τα σώματά μας σε περίτεχνα σχέδια και μιμηθήκαμε ο ένας την κίνηση του άλλου με φυσικότητα, σαν να είμαστε πρόσωπα γνωστά, οικεία.

Για μένα, το σημαντικότερο κομμάτι ήταν οι εβδομαδιαίες συναντήσεις της ομάδας. Δεν θα τις αποκαλούσα ακριβώς πρόβες, γιατί η προσέγγιση ήταν πάντα αυτοσχεδιαστική και, άρα, κάθε φορά διαφορετική, ήταν συναντήσεις για μαθήματα χορού. Κάναμε κανονικά το ζέσταμα, το κυρίως κομμάτι του μαθήματος και την αποθεραπεία - χαλάρωση. Σε κάθε μάθημα ξεχώριζαν πολλοί. Δεν ήταν αυτοί που ήξεραν να χορεύουν, γιατί το είχαν διδαχθεί, αλλά αυτοί που ήξεραν να χορεύουν και πιθανόν δεν το ήξεραν. Παιδιά Ρομά και άλλα από κάθε εθνικότητα ήταν σαν να είχαν μια έμφυτη γονιδιακή τάση που τους έκανε να κινούνται ή να χορεύουν με ρυθμική, αρμονική και άλλες φορές απροσδιόριστη κίνηση.

Όλα αυτά τα αναφέρω, γιατί διδάχθηκα πολλά σε αυτά τα μαθήματα. Έμαθα πως δεν υπάρχει σωστό και λάθος, ξέφυγα από την αυστηρότητα της τεχνικής και την επανάληψη της κίνησης με στόχο την τελειοποίηση. Γνώρισα καλύτερα το σώμα μου, συνεργάστηκα με διαφορετικούς ανθρώπους και σωματότυπους, αντάλλαξα απόψεις μαζί τους. Το βασικότερο είναι ότι έμαθα πως είναι να αισθάνεσαι ελεύθερος, αλλά ταυτόχρονα να βιώνεις την αυτοπειθαρχία (ή ίσως και να μην είσαι ελεύθερος). Μπορεί αυτά τα παιδιά που προέρχονται από το Ίδρυμα ανηλίκων, όπου κάγκελα περιορίζουν την κίνησή τους, να βίωναν έντονα την έλλειψη ελευθερίας. Όμως, και εμείς ερχόμαστε από μια καθημερινότητα γεμάτη περιορισμούς, πιέσεις και άγχη που περιορίζουν, επίσης, την ελευθερία μας. Όλοι, επομένως, χορεύαμε για έναν κοινό σκοπό, να βρούμε, ίσως, την ελευθερία μας.

Μετά από τέσσερις μήνες, που προσπαθούσα, μανιωδώς, να μάθω μπαλέτο έβαλα τον χορό για τα καλά στη ζωή μου και άρχισα να πειραματίζομαι και με τον σύγχρονο χορό. Ήταν κάτι πολύ πιο ελεύθερο. Στην αρχή δυσκολεύτηκα, γιατί, ενώ, μόλις είχα μάθει να κρατώ το σώμα μου σταθερό, σχεδόν άκαμπτο σε κάποια σημεία και να δουλεύω στη μπάρα, έπρεπε να τα ξεχάσω, σχεδόν, όλα και να αρχίσω από την αρχή. Εδώ, δεν θέλαμε μπάρα, αλλά πάτωμα, δεν θέλαμε κάτι στημένο, αλλά ελεύθερο, δεν θέλαμε αυστηρή τεχνική, αλλά στοιχειώδη κιναισθητική αίσθηση, για να μπορούμε να αυτοσχεδιάσουμε ή να απελευθερώσουμε την δημιουργική μας ικανότητα. Ένιωθα πως δεν μπορούσα με

τίποτα να αφήσω το σώμα μου ελεύθερο και δεν ήξερα πως να το κάνω να μοιάζει όμορφο, χωρίς να είναι στημένο. Ένωθα άχαρη, άκαμπτη και δεν ήξερα πως μπορούσα να κινηθώ στο πάτωμα.

Μάθαμε να πέφτουμε, να σηκωνόμαστε, να επαναλαμβάνουμε την ίδια κίνηση, να γυρνάμε στον αέρα με τη βοήθεια του άλλου και να κάνουμε αιωρήσεις και τροχούς. Τα ανοίγματα που είχα αποκτήσει από το μπαλέτο με βοήθησαν, αλλά από εκεί και πέρα έμαθα πως είναι πολύ δύσκολο να πέφτεις, να αφήνεις το σώμα σου ελεύθερο μέχρι το τελευταίο σημείο που μπορεί να σταθεί, χωρίς να πέσεις και να χτυπήσεις. Εγώ, προσωπικά χτύπησα, πολλές φορές, χτύπησα τον ώμο μου και πολλά άλλα σημεία, που τελικά έμαθα να προστατεύω.

Τελικά, στον σύγχρονο χορό, το σώμα αποδομείται και το κάθε μέλος μπορεί να κινηθεί χωριστά από το άλλο. Με αυτόν τον τρόπο φτάνουμε σε μια βαθύτερη γνώση του σώματός μας και συνειδητοποιούμε την ιδιαιτερότητα και τη μοναδικότητά του. Έκανα χορό έξι μέρες την εβδομάδα, έκοψα το κάπνισμα και άρχισα υγιεινή διατροφή. Δεν μου το επέβαλε κάποιος. Ένωθα ότι θέλω να αλλάξω τον τρόπο ζωής μου για να ταιριάζει στον χορό, δηλαδή, να είμαι πιο δυνατή και υγιής, γιατί, για μένα, η ενασχόληση με τον χορό προϋποθέτει ένα υγιές σώμα. Στα μαθήματα σύγχρονου χορού, θυμήθηκα πολλά πράγματα που είχα μάθει πριν χρόνια στη διδασκαλία της κ. Τσουβαλά, που, τότε, δεν καταλάβαινα, σε μεγάλο βαθμό. Θυμάμαι, ότι μας είχε πει χαρακτηριστικά σε κάποιο μάθημα, να μιμηθούμε την κίνηση ενός δέντρου. Δεν μπορούσα να καταλάβω, εκείνη την περίοδο, ούτε τι ιδιαίτερο είχε η αναπαράσταση του δέντρου, αλλά ούτε και πως μπορεί να γίνει. Δεν έβρισκα λόγο τότε να το κάνω.

Στο μέλλον, μου ζητήθηκε να επαναλάβω αυτή τη δράση και το έκανα με περισσότερη επιτυχία από την πρώτη φορά. Ξάπλωσα στο πάτωμα, σε ένα μικροσκοπικό σχήμα, σαν σπόρος μέσα στο χώμα, άρχισα να κινώ τα μέλη μου σε διάφορες κατευθύνσεις, σαν ένα μικρό δεντράκι, η κίνηση μεγάλωσε στον χώρο. Έπειτα το δέντρο μεγάλωσε και κάποια στιγμή ξεράθηκε. Και ξανάπεσε στο χώμα να γίνει ένα με αυτό. Σε αυτήν την εμπειρία, τα χέρια μου μεταμορφώθηκαν σε κλαδιά, το σώμα μου σε κορμό, τα πόδια μου σε ρίζες, το κεφάλι και τα μάτια μου ήταν αισθητήρες που πάντα έψαχναν

τον ήλιο και το νερό. Μετά από χρόνια, κατάλαβα πόσο δύσκολο και πόσο σημαντικό είναι να μπορεί κάποιος να αναπαραστήσει ένα σύμβολο της ζωής.

Στα μαθήματα χορού στο Πανεπιστήμιο, κυρίαρχο στοιχείο ήταν η ανάπτυξη ή η εξωτερίκευση της δημιουργικότητας. Το γεγονός αυτό, σύμφωνα με την Gough, σημαίνει ότι ο ίδιος ο δάσκαλος είναι δημιουργικός και ως εκ τούτου μπορεί και να δημιουργήσει το κατάλληλο περιβάλλον, που θα εφοδιάσει τον μαθητή με τις απαραίτητες γνώσεις και θα του δώσει τη δυνατότητα να πειραματιστεί κινητικά και να εξερευνήσει πολλαπλές λύσεις για κάθε πρόβλημα. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, είναι η ανάδειξη της προσωπικής του έκφρασης. Η ατομική έκφραση που χρησιμοποιεί το σώμα ως μέσον αναπτύσσει την προσωπικότητα του ανθρώπου. Η έμφαση δίνεται στη φυσική, συναισθηματική και κοινωνική διάσταση της προσωπικότητας, χρησιμοποιώντας την κίνηση ως μέσον επικοινωνίας. Αυτό, απαιτεί τόσο την ατομική, υποκειμενική και ενσυνείδητη αντίδραση, προσαρμοστικότητα, φαντασία και αυτοπεποίθηση, όσο και την συνεργασία στο πλαίσιο μιας ομάδας.

Όλη αυτήν την περίοδο, παράλληλα με τις άλλες υποχρεώσεις μου, πρόσεχα ένα κορίτσι τεσσάρων ετών και συχνά για να την ηρεμήσω έβαζα κλασική μουσική και χόρευα. Στην αρχή με παρατηρούσε προσεκτικά. Μετά σηκωνόταν και χόρευε μαζί μου, με πολύ ιδιαίτερο στυλ και ύφος. Στα γενέθλιά της, της έκανα δώρο τα πρώτα της παπούτσια μπαλέτου και την παρακίνησα να παρακολουθήσει μαθήματα στη Σχολή που πηγαίνω, όταν δεν θα μπορούσα, λόγω υποχρεώσεων, να περνάω αρκετό χρόνο μαζί της. Γράφτηκε στη σχολή και ξεκίνησε να χορεύει. Από τότε, μπορώ να της δείχνω ασκήσεις για να προστατεύει το σώμα της από κραδασμούς ή και για να μαθαίνει κάποιους κανόνες. Πήρα μέρος μαζί της σε μαθήματα στη σχολή και βοηθούσα τη δασκάλα να διορθώνει τα χέρια και τα πόδια των παιδιών για να εκτελούν τις ασκήσεις πιο σωστά.

Στην Καρδίτσα, παρακολούθησα, επίσης, μαθήματα σε κάποιες σχολές στις διακοπές, όποτε έβρισκα χρόνο. Δεν δυσκολευόμουν να ακολουθήσω ένα νέο τμήμα ή και να ενταχθώ σε αυτό. Παρακολούθησα, επίσης, ορισμένες παραστάσεις χορού στην Αθήνα και την Θεσσαλονίκη με μεγάλα μπαλέτα, όπως της Όπερας της Λυών και αντίστοιχα της Μόσχας.

Τους τελευταίους τρεις μήνες παρακολουθώ, συστηματικά, μαθήματα yoga και Pilates. Το κάνω για να ενισχύσω την ευλυγισία μου για το μπαλέτο, αλλά και γιατί η φιλοσοφία τους με τράβηξε ιδιαίτερα. Η yoga, εκτός από τη χαλάρωση, το μυϊκό τόνο, την ευλυγισία, τη δύναμη, την αντοχή, επιπλέον, ενισχύει τη συγκέντρωση, τη δημιουργικότητα και τον αυτοσεβασμό. Αντιπροσωπεύει την ινδική φιλοσοφία που θέλει την ψυχή να ενώνεται με το θείο. Ένα μάθημα βασισμένο στην τεχνική Pilates, συνδυάζει άλλοτε ασκήσεις με μπάλες και λάστιχα και άλλοτε κινήσεις για ενδυνάμωση και ισορροπία. Η μέθοδος Pilates, αναπτύχθηκε πριν από, περίπου, ενενήντα χρόνια, στην Αμερική, από τον Joseph Pilates, ο οποίος γνωρίζοντας βαθιά την ανθρώπινη φυσιολογία, θέλησε να δημιουργήσει ένα ποιοτικό και ολοκληρωμένο τρόπο άσκησης. Συνδύασε βασικές αρχές της γιόγκα και άλλων παραδοσιακών μεθόδων άσκησης, που προέρχονται από ανατολικές φιλοσοφίες, με τη δυναμική μεταγενέστερων δυτικών μεθόδων άσκησης του σώματος. Αυτές οι πρακτικές, σε συνδυασμό, ανάμεσα σε άλλα, με βοηθούν να δυναμώνω το σώμα και την ψυχή μου.

### **Κεφάλαιο 7<sup>ο</sup> : Αποτελέσματα-Συμπεράσματα**

Τα ερωτήματα σε αυτήν την έρευνα είναι οι διαφορές ανάμεσα στον κλασικό χορό ή μπαλέτο και τον μοντέρνο ή και σύγχρονο χορό, πως δημιουργήθηκε και εξελίχθηκε ο κλασικός χορός και αντίστοιχα ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός, και αν ο χορός μπορεί να προάγει διαπολιτισμικές ή και πολυ-πολιτισμικές αξίες; Μια πρώτη άμεση απάντηση, είναι ότι ο χορός έχει ξεχωριστή θέση ανάμεσα στις τέχνες, ως μια παγκόσμια, διαχρονική και καθολική μορφή έκφρασης. Υπάρχουν έξι διαδεδομένες μορφές χορού, στις οποίες εντάσσονται ο κλασικός χορός και ο μοντέρνος / σύγχρονος χορός, αλλά και πρόσφατες τάσεις με διαπολιτισμική ή πολυ-πολιτισμική διάσταση, που έχουν δημιουργηθεί σε αστικά κέντρα, όπως, το hip hop.

Ιστορικά, ο άνθρωπος χόρευε ήδη από τους πρωτόγονους πολιτισμούς. Εμπνεύστηκε από το φυσικό περιβάλλον και άρχισε να εκφράζεται μέσω της κίνησης του σώματός του. Στην αρχαία Ελλάδα, ο χορός ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της ζωής και της θρησκείας ενώ, στην αρχαία Ρώμη υποβιβάστηκε και στον Μεσαίωνα, σταδιακά, απαγορεύτηκε.



Ο κλασικός χορός είναι μια πειθαρχημένη και αυστηρά κωδικοποιημένη μορφή έκφρασης, ενώ ο σύγχρονος χορός μια πιο ελεύθερη μορφή έκφρασης. Από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, παρατηρούνται αλλαγές στον χορό, που εμπερικλείουν και τα δύο ακαδημαϊκά του ρεύματα. Συγκεκριμένα, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ο Ρομαντισμός, εν ονόματι της ελευθερίας της καλλιτεχνικής δημιουργίας, επέφερε μια αταξία στην πνευματική πειθαρχία που επικρατούσε στον νεοκλασικισμό. Το *ρομαντικό μπαλέτο* άλλαξε ριζικά ως προς το αισθητικό του περιεχόμενο, τη φόρμα και την ορολογία της κίνησης. Οι αλλαγές αυτές καθορίζουν, σε μεγάλο βαθμό, τη διδασκαλία και την σκηνική του παρουσίαση μέχρι σήμερα (Kraus, 1980: 151).

Ο μοντέρνος χορός είναι αποτέλεσμα των κοινωνικών και πολιτικών αλλαγών που συνέβησαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ενώ εξακολουθεί να αλλάζει, καθώς δεν μένει ανεπηρέαστος από τις εξελίξεις στον 20<sup>ο</sup> και τον 21<sup>ο</sup> αιώνα. Οι πρωτοπόροι του μοντέρνου χορού είναι η Isadora Duncan, η οποία εκλαμβάνει το σώμα ως την πρωταρχική πραγματικότητα της ανθρώπινης ύπαρξης, η Ruth St Denis, που εμπνεύστηκε από την Ανατολική φιλοσοφία και η Loie Fuller που επινόησε έναν τύπο χορού βασισμένο στο συνδυασμό χρώματος-υφάσματος και του φωτός. Την ίδια περίοδο, ο Delsarte και ο Dalcroze υποστήριζαν την τριαδικότητα *σώμα-ψυχή-πνεύμα*.

Η Martha Graham έδωσε έμφαση στη εσωτερική δυναμική της κίνησης, η Doris Humphrey στις συμβολικές έννοιες πτώση και επαναφορά, ο Rudolf von Laban στις δημιουργικές, εκπαιδευτικές και παιδαγωγικές αξίες του χορού. Στο δεύτερο ήμισυ του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ο Merce Cunningham εφαρμόζει τις διαδικασίες του τυχαίου στην χορογραφία και επηρεάζεται από τον φουτουρισμό, τον ντανταϊσμό και το σουρεαλισμό. Αργότερα, ο Robert Ellis Dunn κατάφερε να προωθήσει νέες δημοκρατικές, νέες ανθρωπιστικές αξίες, που είχαν ως αποτέλεσμα τον αυθορμητισμό της κίνησης, την κατανόηση της αμεσότητας της σωματικότητας και τη σχέση της με το άμεσο κοινωνικό και πολιτικό περιβάλλον, αλλά και να συνδέσει τον χορό με τις άλλες τέχνες.

Από τα στοιχεία αυτά, μπορούμε, να συμπεράνουμε ότι ο κλασικός χορός ή μπαλέτο και ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός, έχουν άμεση και ουσιαστική σχέση με τον πολιτισμό, δηλαδή, με τους διάφορους αισθητικούς και κιναισθητικούς κώδικες, που αναπτύσσονται στη διάρκεια των εκάστοτε ιστορικών περιόδων.

Εστιάζοντας το ενδιαφέρον στην παιδαγωγική πράξη του δημιουργικού χορού, διαπιστώνεται ότι είναι απαλλαγμένη από προκαταλήψεις και δεν απευθύνεται, σε μία και μόνο κουλτούρα. Διδάσκει και προωθεί την ισότητα. Οι μέθοδοι διδασκαλίας δεν είναι σταθερές, αντίθετα, μεταβάλλονται και προσαρμόζονται στις ανάγκες και τις απαιτήσεις των μαθητών κάθε φορά. Ένα από τα σημαντικότερα κομμάτια είναι η αξιολόγηση, η οποία πραγματοποιείται από τον δάσκαλο (ή κάποιον εξωτερικό παράγοντα), ή από τα ίδια τα παιδιά, που καλούνται να αξιολογήσουν τους εαυτούς τους. Η αυτοαξιολόγηση αφορά φυσικά και τον δάσκαλο για να μπορέσει να βελτιώσει τις αδυναμίες του και να κατανοήσει κατά πόσο ο αρχικός του στόχος ικανοποιήθηκε. Το τρίπτυχο σύνθεση - εκτέλεση - αποτίμηση, είναι τα τρία βασικά στάδια για τη δημιουργία χορογραφίας και γενικότερα ενός μαθήματος.

Από την μελέτη του εξειδικευμένου άρθρου για την διαπολιτισμικότητα και τον χορό προκύπτουν ορισμένες σημαντικές διαπιστώσεις. Αρχικά, φαίνεται ότι η χρονική περίοδος και ο τόπος είναι σημαντικά στοιχεία για την αλληλεπίδραση ανάμεσα σε χορευτές που προέρχονται από διαφορετικούς πολιτισμούς, αλλά και για τον τρόπο ενσωμάτωσης των στοιχείων των λαϊκών ή παραδοσιακών χορών στην σκηνική παρουσίαση του μπαλέτου. Οι απόψεις της συγγραφέως, δείχνουν ότι σε αυτόν τον τρόπο ή απόπειρα συνύπαρξης της διαφορετικότητας, υπάρχουν και κριτικές που δείχνουν ότι, πέρα από την έλξη ή και την ανάγκη γνωριμίας με τα πολιτισμικά στοιχεία του άλλου, προκύπτουν δυσκολίες στην ένταξη και αφομοίωση του υλικού που προέρχεται από λαϊκούς χορούς στην θεατρική σκηνή της Δύσης.

Ένα γενικό συμπέρασμα που προκύπτει από την ενότητα του μεταμοντέρνου χορού, είναι ότι έχει ιδιαίτερη σημασία η κιναισθητική αίσθηση, καθώς «το σώμα δεν επιβαρύνεται με την αποδοχή ορισμένων αισθητικών μορφών που έχουν δοθεί εκ των προτέρων και έχουν αποτελέσει αντικείμενο συνειδητής άσκησης». Διαπιστώνεται, επίσης, ότι οι χορευτές εκπαιδεύονται σε πολλά είδη και τεχνικές του χορού, που προέρχονται από τον Δυτικό πολιτισμό, αλλά και από πολιτισμούς των λαών σε όλον τον κόσμο.

Αυτή η διαπίστωση φαίνεται από το κείμενο στην ολότητα του, όπου δίνεται μια λεπτομερής περιγραφή της σκηνικής παρουσίασης του χορού, με την ένταξη και

ανάμειξη με ευρηματικούς τρόπους στοιχείων του Δυτικού θεατρικού χορού με στοιχεία από άλλες πολιτισμικές παραδόσεις. Η διαπολιτισμικότητα έχει απασχολήσει πολλούς χορογράφους, οι οποίοι την ενσωμάτωσαν ευφάνταστα και δημιουργικά στα έργα τους. Συνδέεται άμεσα με τη δραματική έκφραση και συγκεκριμένα το μπαλέτο και ο σύγχρονος χορός συνδέονται, επίσης, με τη διαπολιτισμικότητα. Οι τάσεις για ένταξη διαπολιτισμικών στοιχείων στην σκηνική παρουσίαση του χορού υπήρχαν πάντα, ενώ έγιναν πιο έντονες τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, μέσω της γοητείας του εξωτικού. Αναφέρεται χαρακτηριστικά ότι η υφολογία του μπαλέτου επηρεάστηκε από την κουλτούρα της Ανατολής. Στο πλαίσιο αυτό, οι χορογράφοι τόλμησαν να συνδέσουν τελείως διαφορετικούς μεταξύ τους χορούς, όπως το μπαλέτο και οι εθνικοί ευρωπαϊκοί χοροί και σύμφωνα με τις διάφορες συνθέσεις μπορούμε να ορίσουμε τρία βασικά μοντέλα: το πολυ-πολιτισμικό, το διαπολιτισμικό και το μετα-πολιτισμικό. Σε κάποια σημαντικά έργα του μπαλέτου, η μουσική αποτελείται από διαφορετικά τμήματα που αντιπροσωπεύουν διαφορετικές εθνικές παραδόσεις και αυτό αποκαλείται σουίτα των χορών *character*.

Μια πολυ-πολιτισμική χορογραφία προσπαθεί να αναδείξει διάφορες μορφές χορού, ενώ μια διαπολιτισμική προσπαθεί να προβάλει συνήθως τα πιο γνωστά στιλιστικά στοιχεία. Η σύνθεση του μπαλέτου άλλαξε, όταν ο Πετιπά, για παράδειγμα, χρησιμοποίησε στα έργα του την ομορφιά της ισορροπίας της ισπανικής κίνησης. Εδώ, ο χορευτής, πλέον, είναι υποχρεωμένος να ερμηνεύσει δύο και περισσότερους ρόλους, προκειμένου να αποδώσει το πολιτισμικό και το αισθητικό περιεχόμενο. Ένα βασικό παράδειγμα είναι ότι ο Bejart κατάφερε να συνθέσει το μπαλέτο με την ινδική κουλτούρα και φιλοσοφία.

Ενδεικτικά, σε σχέση με το θέατρο, αναφέρεται ότι ο Grotowski αναπτύσσει τη θεωρία που θέλει τον άνθρωπο ανεξαρτήτου εθνικότητας να αντιδρά το ίδιο σε συγκεκριμένες καταστάσεις. Οι αντιδράσεις του συνοδεύονται από κινήσεις που ονομάζει *σημεία*. Σε αυτά τα σημεία στηρίζεται και η ανάπτυξη του σύγχρονου χορού.

Ο σύγχρονος χορός αναρεί την τεχνική του μπαλέτου, καθώς οι κινήσεις του πηγάζουν από το υποσυνείδητο και το φυσικό. Μετά τη δεκαετία του 1960, η συνύπαρξη των κινητικών και των αισθητικών στοιχείων που προέρχονταν από διαφορετικούς πολιτισμούς, έγινε με πιο φυσικό τρόπο, καθώς η δεξιοτεχνία του σώματος, δεν ήταν

απαραίτητη προϋπόθεση συμμετοχής σε κάποιο έργο. Ο μεταμοντέρνος χορός κατόρθωσε να μειώσει προηγούμενες συμβάσεις και κανονικότητες, δίνοντας την ευκαιρία σε ανθρώπους που δεν έχουν σχέση με το χορό, να χορέψουν και να δημιουργήσουν τέχνη. Συμπερασματικά, ο μεταμοντέρνος χορός, όπως και η μετέπειτα ανάπτυξη του χοροθεάτρου, μπορεί να είναι ένα πολύ ενδιαφέρον θέμα για πολλούς ερευνητές. Το πιο σημαντικό συμπέρασμα είναι ότι στον σύγχρονο χορό, σήμερα, συνδέονται φυσικά κινήσεις από πολλές και διαφορετικές εθνικές κοινότητες και οι χοροί τους έχουν γίνει, σταδιακά, μέρος μιας πανανθρώπινης έκφρασης.

Σήμερα, η διαπολιτισμικότητα χρησιμοποιείται σε εθνικό και διεθνές επίπεδο στην εκπαίδευση. Βασικές αρχές που συνδέονται με την διαπολιτισμική εκπαίδευση είναι η αναγνώριση της ισοτιμίας των πολιτισμών και της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης, η ισοτιμία ατόμων διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης, καθώς και η εξασφάλιση του δικαιώματος όλων για ίσες ευκαιρίες στην εκπαίδευση και την ζωή. Οι παραπάνω βασικές αρχές μπορούν να εφαρμοστούν στην εκπαιδευτική διαδικασία του χορού, η οποία, συμβάλει στην ανάπτυξη της διαπολιτισμικής παιδαγωγικής πράξης.

Η διαπολιτισμική διάσταση του χορού επιβεβαιώνεται και μέσα από τη βιωματική εμπειρία. Πολλά παιδιά (όπως και εγώ) κατάφεραν να ανακαλύψουν μέσα από την μαγεία της κίνησης και του χορού, την συνεργατικότητα, την ενσυναίσθηση και τη δημιουργικότητα. Όλα αυτά τα στοιχεία δεν περιορίζουν το άτομο σε μια διαδικασία που έχει κύριο σκοπό το «φαίνεσθαι», αντίθετα μέσα από την πράξη, ο σύγχρονος χορός αποδομεί προηγούμενες απόψεις και εσφαλμένες αντιλήψεις. Μου δημιουργεί νοητά την εικόνα, ότι μέσω του χορού δεν κτίζονται τείχη, αλλά, γέφυρες. Η ένταξη του χορού στην εκπαιδευτική διαδικασία βοηθά στην ανάπτυξη της διαπολιτισμικότητας, ευνοεί την ανταλλαγή πολιτιστικών στοιχείων, την αλληλεπίδραση μεταξύ ανθρώπων διαφορετικής κουλτούρας, γλώσσας, θρησκείας και εθνικότητας και αναπτύσσει το σεβασμό, την πειθαρχία και την ισότητα.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να σχολιάσω ορισμένα σημεία στις απόψεις που διατύπωσε η κ. Άλκηστις Μακροπούλου στη συνέντευξη. Αρχικά, θεωρεί ότι ο σύγχρονος χορός χρησιμοποιεί μόνο παράλληλες θέσεις στις κινήσεις των ποδιών, ενώ χρησιμοποιούνται οι *endehors* θέσεις εναλλάξ με τις παράλληλες (βλ. Wechsler, 1995).

Επίσης, η απάντησή της για την κίνηση spiral, στο σύστημα Graham περιλαμβάνει όλη τη σπονδυλική στήλη στις ασκήσεις που εκτελούνται στο πάτωμα, ενώ αντίστοιχα στην όρθια θέση γίνεται από την οσφυϊκή μοίρα (λεκάνη) και πάνω, ώστε να μην υπάρξει τραυματισμός στην άρθρωση του γόνατος (βλ. Stodelle, 1984).

Σε σχέση με τη διδακτική του χορού, διατυπώνει την άποψη σχετικά με την κατάλληλη ηλικία που μπορεί να αρχίσει ένα παιδί χορό, λέγοντας ότι το μπαλέτο ενδείκνυται σε μικρή ηλικία, ενώ ο σύγχρονος χορός μετά τα εννιά και αφού προηγηθεί κλασική παιδεία. Η άποψή μου είναι, ότι το σώμα καταπονείται από το μπαλέτο ανεξαρτήτου ηλικίας, ενώ, αντίθετα, ο σύγχρονος χορός και ειδικότερα ο δημιουργικός, χρησιμοποιεί πιο φυσικές και αβίαστες κινήσεις και επομένως είναι κατάλληλος για όλες τις ηλικίες. Θεωρεί ότι η θεωρία δεν συνδέεται άμεσα με την πράξη, καθώς το ένα το διαβάζεις και το άλλο το βιώνεις. Όπως σε κάθε τέχνη και στον χορό δεν υπάρχει διαχωρισμός ανάμεσα στη θεωρία και πράξη. Η θεωρία εξελίσσεται και ενισχύεται αλληλεπιδρώντας με την πράξη. Ακόμη και μεγάλοι χορευτές, ενίσχυσαν το θεωρητικό κομμάτι του χορού, δημιουργώντας μία παρακαταθήκη για τους νέους εκπαιδευτικούς και καλλιτέχνες.

Σίγουρα, ο χορός έχει βιωματικό χαρακτήρα. Είναι, όμως, μέσον, με το οποίο μεταφέρει ο δημιουργός, χορευτής και εκπαιδευτής τις εμπειρίες του και τις γνώσεις μετουσιωμένες. Αυτό, σημαίνει ότι ο χορός πρέπει να αποκτήσει την θέση του στον ακαδημαϊκό χώρο, εφόσον η συστηματική και βαθύτερη ενασχόληση αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση για την ανάπτυξη οποιασδήποτε τέχνης. Μιλώντας για την θεωρία, αναφέρεται μόνο στο βηματολόγιο, την ανάλυσή του και, φυσικά, την προσαρμογή του στις δυνατότητες ή και τις δεξιότητες των μαθητών. Όπως, υποστηρίζει η κ. Τσουβαλά, σε χώρες του εξωτερικού, η θεωρία του χορού είναι ιδιαίτερα αναπτυγμένη, σήμερα, ενώ περιλαμβάνει, ενδεικτικά, την ιστορία του χορού, την φαινομενολογία, την κοινωνιολογία, την κριτική παιδαγωγική, τη θεωρία των φύλων, τη σύνθεση ή χορογραφία, την διαπολιτισμική εκπαίδευση, κ.ά. (βλ. Παράρτημα).

Όσον αφορά τη διαφορά ενός τυπικού μαθήματος με την χορογραφική πρακτική, πιστεύει, ότι ένα μάθημα μπορεί να είναι πιο σταθερό και αμετάβλητο από τη δημιουργία και εκτέλεση μια χορογραφίας που προσαρμόζεται στις ανάγκες του τμήματος και του

κάθε μαθητή ξεχωριστά. Σε αυτό το σημείο συμφωνώ. Μοναδικός μου ενδιασμός είναι ότι το μοντέλο του μπαλέτου διαφέρει από αυτό του δημιουργικού χορού, όπου κάθε μάθημα δεν είναι ποτέ ίδιο με κάποιο άλλο και όσο σταθερό και αν είναι το πρόγραμμα διδασκαλίας, πάντα, υπάρχουν περιθώρια τροποποίησης, που προκύπτουν από την αυτοαξιολόγηση του δασκάλου και των ίδιων των μαθητών. Ολοκληρώνοντας, σημειώνω ότι, ίσως, οι συγκεκριμένες απαντήσεις έχουν διατυπωθεί μονομερώς. Αυτό, οφείλεται, μάλλον, στο ότι χρησιμοποίησα ερωτήσεις ανοιχτού τύπου, αλλά, δεν είχα την εμπειρία να εμβαθύνω τη συζήτηση στο θεωρητικό πλαίσιο, στο οποίο είναι βασισμένη η πτυχιακή μου εργασία.

Από τη συνέντευξη με την κ. Τσουβαλά προκύπτει ότι ο κλασικός χορός βασίζεται στην τελειοποίηση της φόρμας της κίνησης, η οποία αναδεικνύει και το αψεγάδιαστο του σώματος. Αντίθετα, ο σύγχρονος χορός δέχεται ότι κάθε σώμα, άσχετα με τις δεξιότητες του ικανότητες, αποτελεί μια μοναδική υποκειμενικότητα και, επομένως, όλοι μπορεί να εκφραστούν μέσω της κίνησης του σώματος. Όσον αφορά τη σύνδεση θεωρίας και πράξης γίνεται ξεκάθαρο ότι σήμερα αποτελεί ένα καθιερωμένο και αυτοτελές αντικείμενο σπουδών. Οι σπουδές χορού δίνουν τη δυνατότητα για εξειδίκευση σε αντικείμενα που μπορεί να ανήκουν είτε στη θεωρία είτε στην πράξη (βλ. Παράρτημα).

Καταλήγοντας, μέσα από τη βιβλιογραφική μελέτη, τη βιοματική μου εμπειρία και την αναστοχαστική διαδικασία θέλησα, γράφοντας τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της εργασίας μου, να αναδειχτούν ορισμένα ουσιώδη ζητήματα γύρω από τον χορό και την ιδεολογία του στην καλλιτεχνική και διδακτική του προσέγγιση, τα οποία, όμως, δεν εξαντλούνται, λόγω του συνοπτικού πλαισίου της έρευνας.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers. Post Modern Dance*. Boston: Houghton Mifflin Company.
- Dally, A. (1995). *Done Into Dance*. Bloomington: Indianapolis University Press.
- Garaudy, R. (χ.χ.). *Ο χορός στη ζωή*. Μετάφραση: Μαρία Τσούτσουρα. Αθήνα: Ηριδανός.
- Gough, M. (1999). *Knowing Dance. A Guide for Creative Teaching*. London: Dance Books. [Μετάφραση στα ελληνικά Κάτια Σαβράμη. *Γνωριμία με τον χορό* (2008). Αθήνα: Εκδόσεις Dian.]
- H' Doubler, M. (1974[1940]). *Dance: A Creative Art Experience*. London: Jonathan Cape.
- Kraus, R. (1980). *Ιστορία του χορού*. Μετάφραση: Γιώργος Σιδηρόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Κυριαζή, Ν. (2005). *Η Κοινωνιολογική Έρευνα: Κριτική Επισκόπηση των Μεθόδων και των Τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Μπαρμπούση, Β. (2004). *Ο Χορός στον 20ό αιώνα. Σταθμοί και πρόσωπα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Robson, C. (2007). *Η Έρευνα του Πραγματικού Κόσμου: Ένα μέσον για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*. Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.
- Σαβράμη, Κ. (2008). *Πενήντα σύγχρονοι χορογράφοι*. Μετάφραση-επιμέλεια: Μυρτώ Κατσίκη. Επιστημονική επιμέλεια: Κάτια Σαβράμη. Αθήνα: Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης.
- Siegel, M. (1991). *The Tail of the Dragon*. London: Duke University Press.
- Stodelle, E. (1984). *Deep Song: The Dance Story of Martha Graham*. London: Schirmer Books.

### **Δημοσιεύσεις από το διαδίκτυο**

-Zdravkova-Džeparoska, Sonja “Interculturalism in Dance”. Ανακτήθηκε 15 Μαρτίου 2014, από <http://www.blesok.com.mk/tekst.asp?lang=eng&tekst=776#.U2UvaU2KCwk>

-Wechsler, R. (1995). “Analysis of "Reversals" in the Cunningham Dance Technique. Issues Concerning the Perception of Symmetry in Dance”. Ανακτήθηκε στις 15.5. 2014, από <http://www.palindrome.de/content/pubs/reversals.pdf>



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

### 3.4.2014 : Συνέντευξη με την κ. Άλκηστις Μακροπούλου

Ερευνήτρια: Καλημέρα, Άλκηστις.

A: Καλημέρα, είμαι η Μακροπούλου Άλκηστις, ιδιοκτήτρια σχολής χορού και μαζί συνεργαζόμαστε περίπου τρία χρόνια.

E: Δηλαδή;

A: Δηλαδή, σε έχω μαθήτρια και ξεκίνησες με μηδενική χορευτική εμπειρία...

E: Άλκηστις, θα ήθελα να σου κάνω μερικές ερωτήσεις ... Η πρώτη ερώτηση είναι να μου πεις ποιες είναι οι διαφορές ανάμεσα στον κλασικό και τον σύγχρονο χορό;

A: Τεράστιες, στο κλασικό μπαλέτο θα πρέπει να ξεχωρίσει κάποιος ότι κυρίως κινούμαστε σε θέσεις en dehors [έξω στροφή της ισχιακής άρθρωσης], δεν υπάρχει σπιράλ κορμού ή σπιράλ λεκάνης, ενώ στο σύγχρονο χορό κινούμαστε σε παράλληλες θέσεις και υπάρχουν πολλά στοιχεία έξω από τον άξονα είτε σπιράλ κορμού είτε σπιράλ λεκάνης. Αυτές είναι από τις πιο σημαντικές διαφορές που έχουν οι δύο αυτοί χοροί. Αυτά τα δύο συστήματα του χορού ....

E: Ωραία, ποιές είναι οι παιδαγωγικές πρακτικές και οι αισθητικές προσεγγίσεις αντίστοιχα του κλασικού και του σύγχρονου χορού;

A: Καταρχάς, παιδαγωγικά θα πρέπει να πούμε ότι το μπαλέτο μπορούμε να το προσεγγίσουμε στα παιδάκια σε ηλικίες από τριών ετών, ενώ το σύγχρονο υπάρχει μια εξαίρεση στην οποία δεν μπορεί το παιδάκι να ξεκινήσει από τα πρώτα του τρία έτη, δηλαδή, ξεκινάει κυρίως μετά τα εννιά. Οπότε υπάρχει μία μεγάλη διαφορά όσον αφορά την προσέγγιση. Η παιδαγωγική όσον αφορά το μπαλέτο, επειδή ξεκινάνε από τα τρία τους έτη είναι πολύ πιο δύσκολη και επίπονη, εννοώ σε εισαγωγικά για τον καθηγητή, ενώ στο σύγχρονο, έχοντας πάρει το παιδάκι κάποιες βάσεις από το μπαλέτο, είναι πολύ πιο απλούστερα τα πράγματα.

E: Δεν μπορεί να αρχίσει δηλαδή κατευθείαν με σύγχρονο χορό;

A: Όχι, είναι λάθος και αυτό θεωρώ ότι ιατρικά δεν το πρεσβεύει κανένας γιατρός.

E: Πόσο χρόνο ασχολείσαι με τον χορό;

A: Είκοσι επτά χρόνια και είμαι τριάντα ετών, το 1984 γεννηθείσα.

E : Πιστεύεις στη σύνδεση της θεωρίας και πράξης;

A: Θα σου πω μονολεκτικά, εν μέρει.

E: Εν μέρει. Δηλαδή υπάρχουν στοιχεία της θεωρίας, τα οποία δεν μπορούν να εφαρμοστούν στην πράξη;

A: Σε καμία περίπτωση και πολλές φορές στην θεωρία δεν μπορείς καν να τα εξηγήσεις, όπως εφαρμόζονται στην πράξη. Θεωρώ ότι η πράξη είναι κάτι το οποίο το βιώνεις και είναι πάρα πολύ δύσκολο να το εξηγήσεις.

E: Δύο λόγια, για το πώς εσύ συνδέεις κάποια στοιχεία της θεωρίας με την πράξη;

A: Λοιπόν, τα θεωρητικά στοιχεία, δηλαδή το βηματολόγιο του μπαλέτου μπορεί να συνδεθεί άμεσα με την πράξη, γιατί είναι κάτι το οποίο το χρησιμοποιούμε καθημερινώς, αλλά από εκεί και έπειτα στην πράξη έχει διαφορά, θεωρώ, [...] πως θα το μεταφέρει και ο καθηγητής και πως θα το εκτελέσει και ο μαθητής. Δηλαδή, η άμεση επαφή που θεωρώ ότι έχει η θεωρία με την πράξη είναι το βηματολόγιο και πως θα το εκφράσεις αυτό στους μαθητές, η ορολογία του.

E: Η δική σου ειδίκευση στο χορό ποια είναι;

A: Το κλασικό μπαλέτο.

E: Σύστημα;

A: Σύστημα Vaganova τώρα το Ρώσικο σύστημα.

E: Η διδασκαλία από τη δημιουργική προσέγγιση- χορογραφική πρακτική έχει διαφορά;

A: Τεράστια. Η διδασκαλία είναι πιο πολύ ... ένα μάθημα, το οποίο θα βγει πολλές φορές ακαδημαϊκό, θα πρέπει να κάνεις κάποια συγκεκριμένα πράγματα, ειδικά στο

μπαλέτο τα οποία θα τα μεταφέρεις και στα παιδιά, είναι πιο τυποποιημένο το μάθημα, δηλαδή θα ξεφύγει βέβαια και ο καθηγητής, θα κάνει τις διορθώσεις του, μπορεί μέσα ... κατά τη διάρκεια του μαθήματος να αλλάξει κάποια πράγματα, αλλά στη χορογραφία θεωρώ πως πρέπει να πιάσεις τον παλμό του τμήματος και των μαθητών και πρέπει κάθε φορά, ενώ, εγώ μπορεί να είμαι προετοιμασμένη για κάποια βήματα που θα κάνω σε σένα, εκείνη τη στιγμή που θα στα πω να αλλάξω τελείως το πλάνο για να βρω κάτι που θα σου ταιριάζει καλύτερα ή στα παιδιά ή στην ομάδα. Δηλαδή ο καθηγητής στο μάθημα θα πάει προετοιμασμένος και θα βγάλει ένα μάθημα κανονικά τη μιάμιση ώρα που θα κάνει στο μπαλέτο, το ακαδημαϊκό, στη χορογραφία αυτό μπορεί να μετατραπεί.

Ερευνήτρια : Ωραία, ευχαριστώ πάρα πολύ.

A: Να είστε καλά.

#### **1.5. 2014.** Συνέντευξη με την κ. Μαρία Τσουβαλά

E: Αρχικά, θα ήθελα να ρωτήσω, ποια είναι, κατά τη γνώμη σας, η διαφορά μεταξύ του κλασικού και του μοντέρνου ή και σύγχρονου χορού;

A: Θεωρώ ότι οι διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα σε αυτά τα δύο ακαδημαϊκά ρεύματα του χορού είναι αρκετά σύνθετες και πολύπλοκες για να τις συζητήσουμε σύντομα [...] Ωστόσο, θα μπορούσα να πω, συνοπτικά, ότι είναι ιδεολογικές και έχουν διαμορφωθεί στο εκάστοτε κοινωνικό, πολιτικό, οικονομικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Συγκεκριμένα, το κλασικό μπαλέτο, από την περίοδο της εμφάνισης τους και στη συνέχεια στον 18<sup>ο</sup>, τον 19<sup>ο</sup> αιώνα και μετά, εκτιμά και βασίζεται στην υπεροχή ή και την τελειότητα της φόρμας της κίνησης, που δεν διαχωρίζεται από το τέλειο ή αψεγάδιαστο σώμα. Επίσης, έχει μια ιεραρχία θέσεων μέσα στην ομάδα, η οποία, δίνει αδιαμφισβήτητη εξουσία στον χορογράφο, ενώ, ξεχωρίζει τους πρωταγωνιστές στην καλλιτεχνική και σκηνική του παρουσίαση (Etoile), σε σύγκριση με τα μέλη της ομάδας (court de ballet). Πολλά παραδείγματα, σε αυτό το πλαίσιο, είναι έργα που έχουν δημιουργήσει σπουδαίοι χορογράφοι, εκτελούνται μέχρι σήμερα στην παγκόσμια σκηνή, ενώ, εξακολουθούν να παραμένουν δημοφιλή στο κοινό, όπως: η Ζιζέλ, ο Καρυοθραύστης, η Λίμνη των Κύκνων, η Ωραία Κοιμωμένη, η Μπαγιαντέρα, κ.ά.

Βέβαια, στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, από τις πρώτες δεκαετίες του, το μπαλέτο προσαρμόστηκε στις σύγχρονες αντιλήψεις, σε σχέση με τα θέματά του, την τεχνική δεξιοτεχνία, την χρήση της παντομίμας, που κατάργησε, την αλλαγή στη σχέση ανάμεσα στον άνδρα και τη γυναίκα, η οποία έγινε ισότιμη, και άλλες παραμέτρους. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της ανανέωσης είναι η ομάδα *Les Ballet Russes*, και στη συνέχεια τα αφηρημένα έργα του George Balanchine, που έχουν επηρεάσει πολλές σύγχρονες ομάδες μπαλέτου ή και νεοκλασικού χορού.

Στη σύγχρονη σκηνή του μπαλέτου, συχνά, υπάρχει μια μορφή συνεργασίας ανάμεσα στον χορογράφο και τους ερμηνευτές-χορευτές, που βασίζεται ή και προσαρμόζεται στον αυτοσχεδιασμό. Η συνεργατική αυτή διαδικασία έχει, προφανώς, επηρεαστεί και από την μεταμοντέρνα τέχνη, που άλλαξε, ανάμεσα σε πολλά άλλα και διάφορα θέματα εννοιολογικής, αντίληψης, πρόσληψης και κατανόησης του χορού, όπως και τους ίδιους τους τρόπους δημιουργίας μιας χορογραφίας. Τα παραδείγματα περιλαμβάνουν τον διεθνούς φήμης Αμερικανό χορογράφο, που εργάζεται στην Ευρώπη, William Forsythe, που αναφέρεται στις *τεχνολογίες του αυτοσχεδιασμού* (Improvisation technologies) και τις χρησιμοποιεί. Ίσως, είναι ενδιαφέρον ότι αν και ξεκίνησε χορογραφώντας έργα με έναν νεοκλασικό τρόπο, σήμερα, έχει περάσει στον εννοιολογικό χορό (conceptual dance) ή και τις εγκαταστάσεις χορού (installations). Άλλοι σπουδαίοι δημιουργοί είναι ο Maurice Bejart, ο οποίος, όπως ξέρεις από την εργασία σου, συνδύασε στα έργα του, νεοκλασικού μπαλέτου, πολιτισμικά στοιχεία από πολλές χώρες του κόσμου με κυρίαρχες τις Ινδίες, αλλά και ο Jiri Kylian, ο Nacho Duato, ο Ohad Naharin και πολλοί άλλοι. Ελπίζω, ότι έχω διασαφηνίσει κάποια από τα βασικά χαρακτηριστικά του μπαλέτου, καθώς οι άνθρωποι του χορού είναι, συνήθως, πιο καλοί στην κίνηση από ό,τι στην προφορική παρουσίαση και ανάλυση του χορού [...].

Τώρα, ο όρος Μοντέρνος ή και Σύγχρονος χορός αναφέρεται σε πολλές αλλαγές που συνέλαβαν και εφάρμοσαν στην εκπαιδευτική διαδικασία και την καλλιτεχνική πρακτική του χορού από το 1900 μέχρι και τη δεκαετία του 1950, οι πρωτοπόροι του ρεύματος. Τα παραδείγματα, εδώ, περιλαμβάνουν την Isadora Duncan, την Ruth St Dennis, την Loie Fuller, και στην πρώτη γενιά του μοντέρνου χορού την Martha Graham, την Doris Humphrey και τον José Limón, τον Paul Taylor, τον Αφροαμερικανικής καταγωγής

Alvin Ailey, τον Lester Horton, τον Erick Hawkins, αλλά και τον πολύ σημαντικό Merce Cunningham. Θα μπορούσα να προσθέσω ότι ο Merce Cunningham είναι μια ιδιάζουσα περίπτωση στον μοντέρνο χορο, γιατί επηρεάστηκε από το ρεύμα του ντανταϊσμού και του αφηρημένου εξπρεσιονισμού, μ αποτέλεσμα να θεωρείται ως η κεντρική προσωπικότητα που συνέβαλλε σημαντικά στη δημιουργία του ρεύματος του μεταμοντέρνου χορού. Από τη δεκαετία του 1960 μέχρι σήμερα, χρησιμοποιείται ο όρος *Σύγχρονος χορός*, που αναδεικνύει, αφενός, τις επιρροές στη σύνθεση και αφετέρου τους νέους προσανατολισμούς και στρατηγικές στην εκπαιδευτική και παιδαγωγική διαδικασία του χορού, που προέρχονται από έννοιες που καθιερώθηκαν την περίοδο ανάπτυξης του μεταμοντέρνου χορού.

Όπως διάβασες και στα βιβλία, όλα άρχισαν με το οριζόμενο ως *Judson Dance Theater*, στο οποίο και δεν θα αναφερθώ αναλυτικά, απλά, θα υπενθυμίσω ότι ανέτρεψε τις προηγούμενες συμβατικές προσεγγίσεις του χορού, προώθησε την ισότητα ανάμεσα στα δύο φύλα, αμφισβήτησε τα όρια ανάμεσα στους επιστημονικούς κλάδους και τις τέχνες, ανάμεσα στο ιδιωτικό και το δημόσιο, ανάμεσα στην καθημερινότητα και την τέχνη, ανάμεσα στην δεξιοτεχνική και την φυσική κίνηση, ενώ συνδύασε όλες τις μορφές τέχνης σε ένα ενιαίο όλον. Ανάμεσα σε πολλούς σημαντικούς δημιουργούς συγκαταλέγονται η Trisha Brown, ο Steve Paxton, η Yvonne Rainer, η Simone Forti, για να αναφέρω μόνο κάποιους από αυτούς.

Βέβαια, σήμερα, υπάρχει μια τάση και πρόθεση σύνδεσης όλων των μορφών του χορού, μέσα από την χρήση του αυτοσχεδιασμού και του αυτοσχεδιασμού με επαφή (*Contact Improvisation*), επιπλέον, υπάρχει μια τάση δημιουργίας των έργων σε εξωτερικούς φυσικούς ή και αστικούς χώρους, λαμβάνοντας υπόψη τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, τις οριζόμενες ως *site specific* παραστάσεις του σύγχρονου χορού. Σήμερα, υπάρχουν πάρα πολλές ομάδες χορού και χορογράφοι στην Αμερική, την Ευρώπη και σε άλλες χώρες του κόσμου, αναφέρω ενδεικτικά, τον Bill T. Jones / Arnie Zane Company, την ομάδα Pilobolus, την Pina Bausch, την Anne Theresa de Keersmaeker, τον Jerome Bel, τον Xavier Le Roy, Boris Charmatz, που δεν εξαντλούν με κανένα τρόπο τον κατάλογο των σύγχρονων δημιουργών.

Η χρήση των όρων *μοντέρνος και σύγχρονος* είναι σε συγχρονισμό με την σύγχρονη τέχνη και την πνευματική κίνηση. Ωστόσο, υπάρχει και μια άλλη χρήση του όρου «σύγχρονη», από την οποία δεν πρέπει να αποκλειστούν αστικές μορφές χορού που δημιουργήθηκαν από την δεκαετία του 1980 και μετά, όπως το hip hop, αλλά και άλλες μορφές, λόγω χάρη η capoeira, πολεμική τέχνη, που αναπτύχθηκε, αρχικά, από Αφρικανούς σκλάβους στη Βραζιλία.

Μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον η έννοια *σύγχρονος χορός* χρησιμοποιείται για να προσδιορίσει το «σήμερα» σε αντίθεση με «χθες». Ή και εκείνο που είναι πιο σύγχρονο από αυτό που θεωρούσαμε ως σύγχρονο, για παράδειγμα, την περασμένη δεκαετία. Αυτό, όμως, που θεωρώ ότι σε αφορά ειδικότερα, είναι το γεγονός ότι οι δημοφιλείς τάσεις του χορού, σήμερα, περιλαμβάνουν μια διαρκώς αναπτυσσόμενη διάθεση ανάμειξης των στυλ του χορού (δηλαδή των υφολογικών και των αισθητικών προσεγγίσεων της κίνησης), μια τάση, δηλαδή, που συγχωνεύει τις υπάρχουσες τεχνικές του χορού και έχει γίνει πολύ δημοφιλής σήμερα, άλλοτε οριζόμενη ως σύγχρονη τέχνη και άλλοτε ως μια υβριδική σύνδεση όλων των μορφών χορού. Για παράδειγμα, ορισμένοι χορογράφοι, μπορεί να συνδυάζουν σε σύγχρονα έργα του μπαλέτου στοιχεία που προέρχονται από την τζαζ ή και από τον σύγχρονο χορό, μπορεί, όμως και να δανειστούν φόρμες από το hip - hop.

E: Σας ευχαριστώ πολύ. Θα ήθελα, τώρα, να μου μιλήσετε για τη σύνδεση της θεωρίας και της πράξης στον χορό [...]

A: Στη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα, ένας σημαντικός προβληματισμός για την εκπαίδευση μέσω του χορού ήταν το ποια θέση και σημασία είχε η τέχνη του χορού, που δεν διαχωρίζεται από την επιστημονική του θεώρηση, στον χώρο της εκπαίδευσης. Αυτό το ερώτημα, μπορεί να γίνει περισσότερο κατανοητό, από το γεγονός ότι μόλις την δεκαετία του 1970, ο χορός άρχισε να αποτελεί αυτοτελές αντικείμενο σπουδών και να καταλαμβάνει αξιολογη θέση στον ακαδημαϊκό χώρο στην Ευρώπη και την Αμερική. Σε πολλά πανεπιστήμια του εξωτερικού, όπως το New York University, το Laban Centre, το London Contemporary Dance School, το University of Surrey, το Columbia University, κ.ά., οι σπουδές του χορού έχουν πλέον οργανωθεί σε προπτυχιακό (Bachelor of Art), μεταπτυχιακό επίπεδο (Master of Art, Master of Philosophy), όπως και σε επίπεδο

Διδακτορικών Σπουδών (Doctorate of Philosophy in Dance Studies), όπου υπάρχει δυνατότητα να ακολουθήσει κανείς θεωρητική ή και πρακτική κατεύθυνση και πρόσφατα να συνδυάσει τη θεωρία στην πράξη. Επίσης, η έρευνα τις τελευταίες δεκαετίες γύρω από τη φύση του χορού άνοιξε πολλαπλούς ορίζοντες, έτσι, ώστε, σήμερα, ο χορός να αποτελεί ανεξάρτητο γνωστικό πεδίο, με διττή κατεύθυνση: αφενός την πράξη και αφετέρου τη θεωρία. Στους πρακτικούς κλάδους των ακαδημαϊκών σπουδών συγκαταλέγεται η Τεχνική χορού, ο Αυτοσχεδιασμός, η Χορολογία, η Ρυθμική και η Χορογραφία-Σύνθεση. Στους θεωρητικούς κλάδους περιλαμβάνεται η Ανθρωπολογία, η Ιστορία, η Κοινωνιολογία, η Αισθητική, οι Θεωρίες της Σημειωτικής και Επικοινωνίας, η Φιλοσοφία της Εκπαίδευσης (με έμφαση στον χορό), η Φαινομενολογία του χορού. Επίσης, υπάρχουν μερικοί άλλοι κλάδοι, παράπλευροι, που κατηγοριοποιούνται στους κυρίως καλλιτεχνικούς ή και θεωρητικούς, όπως η Παραγωγή και Διαχείριση των Χορευτικών Παραστάσεων (Dance Management), οι Κοινωνικές Δομές και Πολιτική σε σχέση με τον Χορό, ο Οπτικός Σχεδιασμός, η Σκηνογραφία, η Ενδυματολογία και ο Φωτισμός (σε σχέση με τον χορό), ο Χορός και Πληροφορική, η Χοροθεραπεία και η Ιατρική μέσω του χορού, ο Χορός και Άτομα με Αναπηρία.

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



004000121566

