

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ



ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

Πτυχιακή εργασία

Ανδρομάχη Πόπη

Τίτλος

**Ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο της ανάπτυξης του χορού:**

**Θεωρητικές αρχές και βιωματικές προσεγγίσεις**

Επιβλέποντες

Μαρία Τσουβαλά, Επίκουρος καθηγήτρια

Δημήτρης Σακκής, Καθηγητής

Βόλος, Ιούνιος 2015



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

Αριθ. Εισ.: 13839/1  
Ημερ. Εισ.: 15-07-2015  
Δωρεά: Συγγραφέα  
Ταξιθετικός Κωδικός: ΠΤ – ΠΠΕ  
2015  
ΠΟΠ

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Ευχαριστίες.....	4
Εισαγωγή.....	5

### ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ

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

1.1. Ορισμός του χορού.....	7
1.2. Ο χορός στους πρώιμους πολιτισμούς.....	9
1.3. Η έννοια της κίνησης στην αρχαία Ελλάδα.....	12
1.4. Ο χορός στην Αρχαία Ρώμη.....	15
1.5. Ο χορός στον Μεσαίωνα.....	16

#### Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Ο χορός στην Αναγέννηση

2.1. Κλασικός χορός ή Μπαλέτο .....	19
2.2. Χρυσός αιώνας του Μπαλέτου.....	21

#### Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Ο χορός στον 20<sup>ο</sup> αιώνα

3.1. Δημιουργία του Μοντέρνου χορού .....	24
3.2. Πρωτοπόροι του Μοντέρνου χορού .....	25
3.3. Μοντέρνος ή Εκφραστικός χορός .....	28
3.4. Δεύτερη γενιά των καλλιτεχνών του Μοντέρνου χορού.....	31

#### Κεφάλαιο 4ο: Μεταμοντέρνος χορός

4.1. Παρουσίαση της καθημερινότητας μέσω του χορού.....	34
4.2. Η αισθητική της κίνησης στον Μεταμοντέρνο χορό.....	37
4.3. Η εκπαίδευση μέσω του χορού.....	39

## ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΒΙΩΜΑΤΙΚΟ

### Κεφάλαιο 1<sup>ο</sup> : Μεθοδολογία

1.1. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα .....	42
1.2. Μεθοδολογία .....	42
1.3. Σχεδιασμός της έρευνας.....	43
1.4. Διάρκεια.....	44
1.5. Συμμετέχοντες.....	44

### Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Σύνδεση θεωρίας-πράξης στον χορό

2.1. Μαθήματα χορού στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας.....	45
2.2. Σώμα- Μνήμη- Πόλη.....	48
2.3. Μαθήματα χορού στο Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων.....	58

### Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Αποτελέσματα

3.1. Συζήτηση των αποτελεσμάτων.....	63
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>66</b>
<b>Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα.....</b>	<b>67</b>
<b>Επίλογος.....</b>	<b>68</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>69</b>
<b>Παράρτημα.....</b>	<b>71</b>



## Ευχαριστίες

Αρχικά, θα ήθελα να εκφράσω βαθιές ευχαριστίες στους επιβλέποντες καθηγητές κ. Μαρία Τσουβαλά και κ. Δημήτρη Σακκή για την στήριξή τους στην υλοποίηση της παρούσας εργασίας. Η συμβολή τους είχε καθοριστική σημασία στη διαμόρφωση του πλαισίου της έρευνας, καθώς και την επιλογή του θέματος.

Ευχαριστώ ιδιαίτερα την κ. Τσουβαλά για τις συζητήσεις μαζί τη σε όλη τη διάρκεια διαμόρφωσης της εργασίας, καθώς και τις σημαντικές εμπειρίες που με άφησε να ζήσω κοντά της, μέσω του χορού. Η εμπιστοσύνη της αποτέλεσε κινητήρια δύναμη για μένα και χωρίς την παρουσία της δεν θα μπορούσα να ολοκληρώσω αυτή τη μελέτη.

Επίσης, θα ήθελα να εκφράσω ευχαριστίες στις συμφοιτήτριες μου, οι οποίες πίστεψαν στη δημιουργική δύναμη του χορού και συμμετείχαν στις εκδηλώσεις που οργανώθηκαν από το Τμήμα, αλλά και όλους τους ανθρώπους που γνώρισα στη διάρκεια των δράσεων και συνέβαλαν στο αποτέλεσμα αυτής της έρευνας.

Τέλος, ευχαριστώ τους γονείς μου για την πολύτιμη στήριξη που μου πρόσφεραν σε όλη την περίοδο των σπουδών μου. Στάθηκαν δίπλα μου πιστοί πάντα στις επιθυμίες και τα όνειρά μου και για τους λόγους αυτούς τους αφιερώνω την εργασία μου.

## Εισαγωγή

Η παρούσα εργασία έχει θέμα τη μελέτη του ιστορικού, πολιτισμικού και κοινωνικού πλαισίου ανάπτυξης του χορού. Η θεωρητική μελέτη του χορού συνδυάζεται με προσωπικές αφηγήσεις σε μια προσπάθεια σύνδεσης θεωρίας και πράξης. Οι λόγοι επιλογής του θέματος έχουν σχέση με τις γνώσεις και τις εμπειρίες που αποκόμισα στη διάρκεια των σπουδών μου στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας. Ειδικότερα, από την έναρξη των σπουδών μου, μια περίοδο που είχα να κατανοήσω νέα γνωστικά αντικείμενα, ήρθα για πρώτη φορά σε επαφή με τον σύγχρονο χορό. Η έλλειψη γνώσεων ήταν δεδομένη, καθώς έχω μεγαλώσει στην επαρχία, όπου τα ερεθίσματα τέχνης ήταν ελάχιστα. Ο τρόπος με τον οποίο γνώρισα τον χορό, μου δημιούργησε ενδιαφέρον για την μελέτη αυτής της μορφής τέχνη.

Μετά από κάποιο χρονικό διάστημα, είχα αποκτήσει βασικές γνώσεις του χορού, μια μορφή πρακτικής, την οποία θα μπορού να εφαρμόσω μελλοντικά στην τάξη. Απέκτησα συνείδηση του σώματός μου και της σχέσης του με το περιβάλλον, τα αντικείμενά του και άλλους ανθρώπους. Αναπτύσσοντας σταδιακά τη δυνατότητα έκφρασης (λεκτικής και μη λεκτικής), αποδεσμεύτηκα από προηγούμενες ανασφάλειες και ανέπτυξα σχέσεις με τα μέλη της ομάδας και άτομα με τα οποία συνεργάστηκα στις καλλιτεχνικές δράσεις. Ταυτόχρονα, από τις θεωρητικές συζητήσεις, είχα αρχίσει να αντιλαμβάνομαι ότι ο σύγχρονος χορός είναι ένα ρεύμα διαρκώς μεταβαλλόμενο και εξελισσόμενο. Στη διάρκεια του 20ού αιώνα, υπήρξαν σημαντικές κοινωνικο-πολιτικές αλλαγές, με αποτέλεσμα, ο χορός, σήμερα, να αντανακλά κοινωνικές δομές, να περιλαμβάνει πολλά διαφορετικά στυλ και πολιτισμικά στοιχεία και να κινείται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, αμφισβητώντας στερεότυπα ως προς την εθνική καταγωγή, την γλώσσα, την θρησκεία, το φύλο, την κοινωνική τάξη.

Στο έκτο εξάμηνο των σπουδών μου, είχα τη δυνατότητα να ασχοληθώ με την έρευνα κάποιου από τα γνωστικά αντικείμενα του προγράμματος σπουδών. Αισθάνθηκα, ότι θα μπορούσα να μελετήσω την ιστορία του χορού, του αντικειμένου που με εντυπωσίασε από την αρχή των σπουδών μου. Η μελέτη της ιστορικής εξέλιξης του χορού θα μπορούσε να συμβάλει στην επαναξιολόγηση της εμπειρίας μου μέσα από τον χορό και ταυτόχρονα να εμβαθύνω στα συμβολικά νοήματα που εμπεριέχει.

Στο πλαίσιο αυτό, ο σκοπός της έρευνας ορίστηκε ως η θεωρητική μελέτη της ιστορικής εξέλιξης του χορού, από την οποία μπορεί να διευκρινιστεί και η εκπαιδευτική διαδικασία και η μετάδοση της γνώσης μέσω της κίνησης. Τα ερευνητικά ερωτήματα διατυπώθηκαν ως εξής: (1) Τι είναι χορός; (2) Μπορεί ο χορός να διαμορφώσει συμπεριφορές και στάσεις ζωής; (3) Πόσο σημαντική μπορεί να είναι η συμβολή του χορού στην πνευματική και κοινωνική ανάπτυξη του ατόμου;

Η εργασία διαρθρώνεται σε δύο μέρη, το θεωρητικό και το βιωματικό. Στο πρώτο κεφάλαιο παρατίθεται ο ορισμός του χορού και η εξέλιξή του από τις πρωτόγονες κοινωνίες μέχρι και τον Μεσαίωνα. Στο δεύτερο κεφάλαιο, μελετάται η εμφάνιση του κλασικού χορού την περίοδο της Αναγέννησης. Το τρίτο κεφάλαιο επικεντρώνεται στην εμφάνιση του μοντέρνου ή και σύγχρονου χορού, ένα νέο ρεύμα, το οποίο που δεν έχει καμία σχέση με τις ρομαντικές αφηγήσεις του μπαλέτου που γοήτευαν τους θεατές, έως και τις αρχές του 20ού αιώνα. Οι καλλιτέχνες προτείνουν ριζικές αλλαγές στον τρόπο έκφρασης και χορογραφίας, οι οποίες επηρεάζουν το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο. Στο τέταρτο κεφάλαιο εξετάζεται ο μεταμοντέρνος χορός, ένα νέο επαναστατικό ρεύμα, το οποίο εμφανίστηκε την δεκαετία του 1960 και ήρθε σε ρήξη με τη στυλιζαρισμένη μορφή του μοντέρνου χορού.

Στο πέμπτο κεφάλαιο παρατίθεται η μεθοδολογία της έρευνας. Συνοπτικά, η εργασία βασίζεται στην ποιοτική έρευνα, η οποία θεωρείται πλέον κατάλληλη για την συγκεκριμένη εργασία. Στο έκτο κεφάλαιο περιγράφονται βιωματικές εμπειρίες από την ενεργό συμμετοχή μου στα μαθήματα χορού, καθώς και σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις, που πραγματοποιήθηκαν στην πόλη του Βόλου. Στο έβδομο κεφάλαιο συζητούνται και ερμηνεύονται τα αποτελέσματα και συμπεράσματα της έρευνας. Η εργασία ολοκληρώνεται με παράθεση της βιβλιογραφίας στην ελληνική και αγγλική γλώσσα, καθώς και το Παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει ενδεικτικό φωτογραφικό υλικό από τα μαθήματα και τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις.

## Πρώτο Μέρος : Θεωρητικό

### Κεφάλαιο 1ο: Ιστορική ανασκόπηση του χορού

#### 1.1.Ορισμός του χορού

Για να κατανοήσουμε την οντολογική φύση του χορού, χρειάζεται να παρατεθούν ορισμένοι ορισμοί, που έχουν, κατά καιρούς, γραφεί για αυτή τη μορφή τέχνης. Ειδικότερα, για τον χορό υπάρχουν πολλοί και διαφορετικοί ορισμοί, γεγονός που απορρέει από την πολύπλοκη φύση του, δηλαδή, τα διαφορετικά είδη (genres) χορού, που έχουν διαμορφωθεί σε ολόκληρο τον κόσμο. Αν και για πολλούς θεωρητικούς είναι δύσκολο να απαντηθεί με σαφήνεια το ερώτημα «τι είναι χορός;». Ωστόσο, ο χορός χαρακτηρίζεται ως ο πληρέστερος τρόπος έκφρασης και δημιουργίας, καθώς δίνει στον άνθρωπο τη δυνατότητα να εξωτερικεύσει ιδέες και συναισθήματα στην αμεσότητα της στιγμής. Σε γενικές γραμμές, ο χορός έχει οριστεί ως μια ή περισσότερες ανθρώπινες κινήσεις που παρουσιάζονται είτε ως μορφή έκφρασης και ψυχαγωγίας ή και ως μια κοινωνική και πνευματική ρύθμιση.

Ο Richard Kraus, (1980: 11-12) παραθέτει μια σειρά από ορισμούς που έχουν δοθεί κατά καιρούς στον χορό, όπως ο εξής: «Χορός είναι η τέχνη της σύνθεσης βημάτων με χάρη, ακρίβεια και ευκολία σε σχέση με το μουσικό μέτρο». Στη συνέχεια, παραθέτει ένα άλλον ορισμό, ο οποίος προέρχεται από την Εγκυκλοπαίδεια του Diderot (1772): «Ο χορός είναι καθορισμένες κινήσεις του σώματος, άλματα και μετρημένα βήματα, που γίνονται με τη συνοδεία μουσικών οργάνων ή της φωνής». Οι ορισμοί αυτοί έχουν τις βάσεις τους στο μπαλέτο του 18<sup>ου</sup> αιώνα και προφανώς έχουν σχέση με το πλαίσιο και το περιεχόμενο του χορού αυτής της περιόδου. Παρ' όλα αυτά, ο χορός, όχι μόνο προϋπήρχε του μπαλέτου, αλλά αποτελούσε στοιχείο ανάπτυξης των πρώιμων κοινωνιών και πολιτισμών. Ο χορός αποτελεί μέσον έκφρασης συναισθημάτων, από τον οποίο γεννήθηκε το θέατρο και η μουσική (Kraus, 1980: 14).

Ο Γάλλος φιλόσοφος Roger Garaudy γράφει για την επιτελεστική λειτουργία του χορού: «Χορεύοντας, θεμελιώνεις πριν απ' όλα μια ενεργητική σχέση ανάμεσα στον άνθρωπο και τη φύση, συμμετέχεις στην κίνηση του σύμπαντος και δοκιμάζεις με τις ίδιες τις αρχές της να κυριαρχήσεις πάνω σ' αυτή» (Garaudy, 2008: 14).

Στην τέχνη του χορού διακρίνουμε πολλά στοιχεία, τα οποία τον διαφοροποιούν από τις άλλες μορφές τέχνης. Το σημαντικότερο είναι ότι λόγω της εφήμερης φύσης του, ο χορός χαρακτηρίζεται από μια γοητευτική μοναδικότητα, αφού κάθε εκτέλεση δεν είναι ποτέ ίδια με κάποια προηγούμενη. Αυτή είναι και η μαγεία του χορού. Δίνει την ελευθερία της δημιουργίας, χωρίς το φόβο της σύγκρισης ή της κριτικής.

Συνήθως, οι ορισμοί του χορού είναι περισσότερο περιγραφικοί παρά επεξηγητικοί, αφού η έννοια είναι δύσκολο να οριστεί. Ορίζοντας τη λέξη *χορός* θα προχωρούσαμε αναπόφευκτα και σε έναν περιορισμό, πράγμα που, για τους οπαδούς αυτής της τέχνης, θα ήταν απογοητευτικό. Τα όρια του χορού είναι ρευστά και υπάρχει μια υποκειμενικότητα στην κατανόησή του. Δεν υπακούει σε αυστηρούς κανόνες, δεν δέχεται περιορισμούς, δεν έχει τέλος. Ακόμα, ο χορός έχει πολλές και διαφορετικές λειτουργίες στα εκάστοτε ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά πλαίσια:

«1) Ο χορός είναι ένα μέσο έκφρασης της εθνικής ή φυλετικής αφοσίωσης και δύναμης, 2) [...] θρησκευτικής λατρείας [...] 3) μια μορφή τέχνης, μια εκδήλωση της αυτοέκφρασης και της προσωπικής δημιουργίας... 4) [...] μια μορφή δημοφιλούς διασκέδασης, ικανής να προσελκύσει ένα κοινό μεγαλύτερο από εκείνο που θα έλκυε μια μορφή τέχνης με αισθητική αξία υψηλού επιπέδου, 5) [...] μέσο έκφρασης της φυσικής διαχυτικότητας, της δύναμης και της ευκαμψίας, 6) προσφέρει ένα σημαντικό κοινωνικό και ψυχαγωγικό διέξοδο [...], 7) εξασφαλίζει ένα μέσο, χάρη στο οποίο μπορεί να πραγματοποιηθεί το ερωτικό πλησίασμα, και να βρει μια έκφραση η έλξη ανάμεσα σε δύο φύλα, 8) ο χορός μπορεί να νοηθεί σαν μέσο εκπαίδευσης, με την έννοια ότι μπορεί να συμβάλει στην πραγμάτωση των στόχων της εκπαίδευσης μιας δεδομένης κοινωνίας [...], 9) χρησιμεύει σαν επαγγελματική απασχόληση [...] 10) τέλος, μπορεί να είναι και θεραπεία» (Kraus, 1980: 24).

Ένας άλλος σημαντικός ιστορικός του χορού και ανθρωπολόγος, ο Kurt Sacs, έγραφε, το 1937, ότι ο χορός είναι η βάση της ανάπτυξης όλων των τεχνών, η μητέρα όλων των τεχνών, αναπαριστά έναν κόσμο που έχει γεννηθεί στη φαντασία, στοιχεία που δημιουργεί ο άνθρωπος με το ίδιο του το σώμα, πριν ακόμα δώσει έκφραση στις εσωτερικές του εμπειρίες με άλλα μέσα. Κατά τον ίδιο, ο χορός καταργεί τη διάκριση του σώματος-νου, εκφράζει τα συναισθήματα, την ατομικότητα, την κοινωνική ζωή, το παιχνίδι, τη θρησκεία, το θέατρο, τον πόλεμο, το δράμα, δημιουργήματα στα οποία έχει δομηθεί ο υπερ-εξελιγμένος μας πολιτισμός (Sacks, 1937/1965: 3).

Από τις παραπάνω πληροφορίες, προκύπτει μια πρώτη εικόνα για τις διαστάσεις που μπορεί να πάρει ο χορός στη ζωή. Είναι μια μορφή τέχνης η οποία μορφοποιείται με μοναδικό μέσον την κίνηση του ανθρώπινου σώματος. Η κίνηση πραγματοποιείται σε συγκεκριμένο χώρο-χρόνο και ακολουθεί ένα ρυθμό, χωρίς απαραίτητα να υπακούει σε αυτόν, με σκοπό την επικοινωνία και τη μεταβίβαση ενός ή περισσοτέρων νοημάτων στο θεατή. Επίσης, κάθε χορός μπορεί να έχει συγκεκριμένη δομή και στυλ ή να είναι αυτοσχέδιος ή και αφηρημένος. Σύμφωνα με τον Denby (1968: 303):

«Κάθε χορευτικό έργο έχει έστω ένα στοιχείο παντομίμας και ένα στοιχείο άμεσου χορού, με κυρίαρχο είτε το ένα είτε το άλλο. Αν το σκεφτείς, είναι περίεργο με πόσο διαφορετικούς τρόπους τα δύο αυτά στοιχεία εμφανίζονται στη χορευτική νοημοσύνη, πόσο διαφορετικά επικοινωνούν ένα νόημα».

Ο λόγος για τον οποίο πραγματώνεται ένας χορός είναι διπλός. Από μια οπτική, ο χορός αποσκοπεί στην συναισθηματική έκφραση του χορευτή, καλύπτοντας την ανάγκη του για έκφραση. Από μια άλλη, υπάρχουν τύποι χορού που στοχεύουν στην ψυχαγωγία. Ο χορός είναι ένα μέσον για να ξεφύγει κανείς, έστω για λίγο, από την πραγματικότητα. Έχει την ικανότητα να διασκεδάσει το κοινό, να το προβληματίζει και συγχρόνως να διώχνει τα άγχη και τους φόβους του (Peterson Royce, 2005: 37).

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

Ο χορός υπήρξε μέσον έκφρασης σε όλους τους λαούς, ανεξάρτητα από το κοινωνικό, οικονομικό και πολιτιστικό τους επίπεδο. Οι πρωτόγονες κοινωνίες είχαν ενσωματώσει τον χορό στην καθημερινότητά τους. Χρησίμευε ως μέσον λατρείας, έκφρασης, επικοινωνίας, ζευγαρώματος, θεραπείας, μαγείας. Αυτό που διαφοροποιεί τους πρωτόγονους λαούς από μεταγενέστερους, είναι ότι στους πρώτους δεν συναντάμε τον χορό με την αισθητική του διάσταση, ούτε με την ψυχαγωγική του λειτουργία. Πιθανόν, αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι η ζωή των ανθρώπων δεν χαρακτηριζόταν από ώρες ή ημέρες διαλειμμάτων και ανάπαυσης. Επομένως, δεν υπήρχε χρόνος να αναπτυχθούν ψυχαγωγικά δρώμενα για τη διασκέδαση του λαού. Αντίθετα, ο χορός ήταν μια ενσώματη διαδικασία, αναπόσπαστη από τις γιορτές και τις λατρευτικές τους τελετές.



Ο χορός αποτέλεσε μοναδικό και καθολικό μέσον για να επικοινωνήσει ο άνθρωπος με τις ανώτερες δυνάμεις, που πίστευε ότι τον κυβερνούσαν. Ο άνθρωπος άρχισε να χορεύει για να ικετεύσει ή να ευχαριστήσει τις ανώτερες δυνάμεις του σύμπαντος, οι οποίες είχαν διαφορετική μορφή και ονομασία στους διάφορους πολιτισμούς. Με το πέρασμα του χρόνου, ο χορός εξελίχθηκε και απόκτησε την υπόσταση της τέχνης. «Βαθμιαία, η χρήση της εκφραστικής χειρονομίας, των νευμάτων, του συνδυασμού των φωνητικών ήχων και της δράσης για την ενίσχυση μιας ιδέας οδήγησε στη χρήση του χορού ως μέσου αφήγησης μιας ιστορίας [...]» (Kraus, 1980: 32).

Δεδομένου ότι το λεξιλόγιο των πρωτόγονων ανθρώπων ήταν ελλιπές, ο άνθρωπος ήταν αναγκασμένος να χρησιμοποιεί το σώμα του για να επικοινωνήσει και να διατυπώσει θέσεις και ιδέες. Με αυτόν τον τρόπο, υπερκάλυπτε με τις κινήσεις του και τους φυσικούς ήχους που συνέθετε, τη δυσκολία του στον έναρθο λόγο και τη συνεννόηση. Καθώς, οι κοινωνίες άρχισαν σταδιακά να αλλάζουν, παρουσιάστηκε η ανάγκη να δημιουργηθεί μια ομάδα εκτελεστών για να διασφαλιστεί η άρτια διεξαγωγή των εθιμοτυπικών στοιχείων και των λατρευτικών τυπικών. Έτσι έκαναν την εμφάνισή τους οι χορευτές-μάγοι (ή σαμάνοι), οι οποίοι είχαν τη δύναμη να έρθουν σε επαφή με το θείο και να βλέπουν οράματα. Για τον λόγο αυτό, οι άνθρωποι τους έδειχναν ιδιαίτερη εκτίμηση και θαυμασμό.

Ποιες όμως ήταν οι πηγές έμπνευσης και δημιουργίας για του χορευτές; Οι άνθρωποι, καθώς κυνηγούσαν ζώα για να καλύψουν την τροφή τους, μελετούσαν τη συμπεριφορά τους, πριν αναμετρηθούν μαζί τους, για να προβλέπουν τις αντιδράσεις τους και να αποκλείσουν κάθε πιθανότητα επίθεσης. Για τον λόγο αυτό, παρατηρούσαν τα ζώα, τόσο μάλιστα, που φαίνεται οι πρώτες χορευτικές κινήσεις ήταν εμπνευσμένες από αυτά. Οι κινήσεις των πουλιών ήταν στοιχεία για να δημιουργήσουν μια σειρά από χορευτικές φόρμες. Οι άνθρωποι πίστευαν ότι τα ζώα ήταν αρκετά κοντά στην ανθρώπινη φύση και τους απέδιδαν σημαντικές δυνάμεις. Στην προσπάθεια να μελετήσει τα ζώα ο άνθρωπος τα χάραξε σε σπήλαια και άρχισε να δημιουργεί μύθους γύρω από αυτά.

Λέγεται, ότι μια πληθώρα από ανθρώπινα συναισθήματα προέρχονται από τα ίδια τα ζώα, όπως ο φόβος, ο οποίος προετοιμάζει στην ουσία το υποκείμενο που κατακλύζει, για κάτι δυσάρεστο. Ακόμη, είναι ευρέως γνωστό ότι η μέλισσα θεωρείται ως το πλέον κοινωνικό όν μετά τον άνθρωπο, αφού δημιουργεί κοινωνίες και είναι σε θέση να επικοινωνεί με τα υπόλοιπα μέλη μέσω προκαθορισμένων κινήσεων, που μοιάζει να συνθέτουν έναν χορό. Ενδιαφέρον

παρουσιάζει και η κίνηση άλλων έμβιων όντων, όπως για παράδειγμα οι χιμπατζήδες, οι οποίοι σχηματίζουν κύκλους στην προσπάθεια να καλωσορίσουν νέα μέλη στην ομάδα τους, γεγονός που πιθανολογείται ότι αποτέλεσε αφορμή χορευτικής ανάπτυξης για τους πρωτόγονους. Φυσικά, υπάρχουν θεμελιώδεις διαφορές ανάμεσα στον άνθρωπο και τα ζώα, αφού οι άνθρωποι εντάσσουν στον χορό παράγοντες, που απουσιάζουν από τη φύση των ζώων, όπως η θρησκευτική λατρεία, τα συναισθήματα, οι προλήψεις. Ο Kraus (1980: 38) σημειώνει ότι η πίστη είναι υπεύθυνη για φαινόμενα που δεν μπορεί να εξηγήσει ο νους, ούτε και η επιστημονική έρευνα, παραθέτοντας τα εξής λόγια.

«Ένας Δερβίσης που χορεύει δώδεκα ή δεκαπέντε ώρες [...], επιδεικνύει ένα βαθμό αντοχής και ελέγχου που ξεπερνάει το πιστευτό. Ένας χορευτής voodoo στις ανατολικές Ινδίες, καθισμένος σε ένα μεταλλικό πλαίσιο που βρίσκεται πάνω από τη φωτιά, με το δέρμα του να ακουμπάει στο καυτό σίδηρο, δεν καίγεται. Χορευτές που βρίσκονται σε κατάσταση ύπνωσης στην Ινδονησία, χώνουν επανειλημμένα στιλέτα στα γυμνά τους στήθη, τόσο βίαια ώστε τα στιλέτα στραβώνουν, και παρ' όλα αυτά, δεν τραυματίζονται».

Ο καλλιτέχνης στις πρώιμες κοινωνίες δραστηριοποιείται με βάση το καλό της κοινότητάς του. Αργότερα, οι καλλιτέχνες αντιτάχθηκαν στις συμβάσεις της κοινωνίας και, στο μεγαλύτερο μέρος τους, ακολουθούσαν το δρόμο που χάραζαν οι ίδιοι: έναν δρόμο πιο ελεύθερο, χωρίς περιορισμούς και προκαταλήψεις. Αυτό προκύπτει από το γεγονός ότι η τέχνη ήταν αναγκαιότητα και ένας τρόπος ψυχαγωγίας και διασκέδασης. Μία ακόμα διακριτή διαφορά στις κοινωνίες αυτές είναι ο χορός που έχει αρμονία και δομή και ο χορός που εκτελείται με βίαιες, άσκοπες κινήσεις. Ο πρώτος έχει στόχο να εξυψώσει το ανθρώπινο σώμα, ενώ ο δεύτερος δεν έχει πάντα σαφή σκοπό.

Όλοι, ωστόσο, οι πρωτόγονοι χοροί έχουν κοινά χαρακτηριστικά, όπως το πάτημα του ποδιού στο έδαφος. Η πλούσια θεματολογία τους μπορεί να αναπαριστά κινήσεις ζώων, πολέμου, ουράνιων σωμάτων και άλλων στοιχείων της καθημερινότητας (Kraus, 1980: 43-44). Σταδιακά, οι χοροί των πρώιμων πολιτισμών άρχισαν να μεταβάλλονται. Καθώς εξελισσόταν ο άνθρωπος, έχασαν την παλιά τους λειτουργία, σημασία και μαγεία. Στις περισσότερες χώρες, που οι χοροί αυτοί τείνουν να εξαφανιστούν ή και έχουν μερικώς χαθεί, γίνεται προσπάθεια για την αναβίωση και επανένταξή τους στις σύγχρονες κοινωνικές δομές, προκειμένου να διατηρηθεί ζωντανό το παρελθόν και η ιστορική εξέλιξη των λαών.



### 1.3. Η έννοια της κίνησης στην αρχαία Ελλάδα

Στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, ο χορός ήταν αποτέλεσμα της αρμονικής σύνδεσης σώματος και πνεύματος. Για τους αρχαίους Έλληνες, ο χορός αποτέλεσε ενσωμάτωση της αρμονίας, της αναλογίας, της ισορροπίας και του ρυθμού, χαρακτηριστικών της τέχνης και ειδικότερα, εννοιών που ταυτίζονται με τις αρχές της ελληνικής φιλοσοφίας και της ηθικής (H' Doubler, 1974: 9). Οι αρχαίοι Έλληνες πίστευαν ότι ο χορός ήταν δώρο των θεών στους ανθρώπους, ενώ μούσα του χορού ήταν η Τερψιχόρη. Η λέξη «όρχησις» χρησιμοποιείται από μελετητές για αρχαίους χορούς που έχουν συγκεκριμένη δομή, βήματα, χειρονομίες, κινήσεις (Kraus, 1980: 63).

Οι ιστορικοί υπογραμμίζουν την κυρίαρχη θέση του χορού σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής των αρχαίων Ελλήνων, δεδομένο για το οποίο υπάρχουν αναφορές στα κείμενα των φιλοσόφων. Ο Πλάτωνας τονίζει στους *Νόμους*: «Ο χορός προέκυψε από τη φυσική επιθυμία των νεαρών πλασμάτων να κινήσουν τα σώματά τους για να εκφράσουν διάφορα συναισθήματα και κυρίως τη χαρά και την ευχαρίστηση». Ανάμεσα στις πηγές βρέθηκαν τραγούδια που γράφτηκαν για τον χορό και διάφορα λογοτεχνικά κείμενα και έργα, ιστορικών και δοκιμιογράφων. Οι αρχαιολογικές πηγές περιλαμβάνουν αγάλματα, ανάγλυφα, ξυλόγλυπτα, ζωγραφική σε τοίχους και πήλινα αγγεία, που δίνουν πραγματικές απεικονίσεις του χορού (Kraus, 1980: 63).

Σύμφωνα με τον Πλάτωνα, οι χοροί διακρίνονται σε τρεις κατηγορίες, οι οποίες είναι: α) πολεμικοί, β) θρησκευτικοί, και γ) ειρηνικοί. Οι πρώτοι προετοίμαζαν τον ανδρικό πληθυσμό για αγώνες και πολέμους. Ο αρχαιότερος πολεμικός χορός είναι ο χορός των Κουρητών, οι οποίοι, κατά τη μυθολογία, τον διδάχτηκαν από την Ρέα. Σπυδαίος ήταν και ο Πυρρίχιος που αποτελούσε αναπαράσταση πολέμου. Οι χορευτές ξεκινούσαν με μία παρέλαση, στροφές, υποχωρήσεις, άλματα και κινήσεις κοντά στη γη. Στη συνέχεια, αναπαριστούσαν τις κινήσεις της επίθεσης, τις στάσεις άμυνας και τις κινήσεις του πολεμιστή που ρίχνει το ακόντιο ή εκτελεί συγκεκριμένες κινήσεις με το τόξο ή τη λόγχη του. Πολλοί πολεμικοί χοροί μετατρέπονται σε θρησκευτικούς, ενώ οι ειρηνικοί χοροί διαιρούνται σε χορούς ιδιωτικής ζωής και σε χορούς θεάτρου. Σε μεγάλο βαθμό, όλοι αυτοί οι χοροί είχαν μυστικιστική σημασία. Καθώς η Ελλάδα όδευε προς τους κλασικούς χρόνους, οι Έλληνες έπαυσαν τις λατρευτικές εκδηλώσεις στα ζώα, τα οποία αντικατέστησαν από θεότητες με γυναικείες ή ανδρικές,

μορφές. Κάθε θεότητα είχε μοναδικές ιδιότητες και δυνάμεις και λατρευόταν για διαφορετικούς λόγους και με διαφορετικούς τρόπους. Ιδιαίτερα γνωστοί ήταν οι χοροί που εκτελούνταν στα Διονύσια, όπου για χάρη του θεού Διονύσου τελούνταν ιεροτελεστίες της γονιμότητας και βακχικές τελετουργίες. Από αυτές τις γιορτές προέκυψε ο όρος *τραγωδία*, αφού οι εκτελεστές φορούσαν κοστούμια τράγων και μιμούνταν τις κινήσεις τους. Οι χοροί εξελίχθηκαν τον 6<sup>ο</sup> αιώνα π.Χ. και αποτέλεσαν μέρος της τραγωδίας και της κωμωδίας.

Βέβαια, δεν ήταν μόνο ο Διόνυσος που τιμόταν από τους αρχαίους Έλληνες, αλλά και ο Απόλλων και η Άρτεμις, σε τελετές στους Δελφούς και στη Δήλο. Οι χοροί αυτοί εκτελούνταν γύρω από το βωμό του εκάστοτε θεού, με συνοδεία ύμνων, στους οποίους μάλιστα οφείλουν συχνά και το όνομά τους (Kraus, 1980: 66). Επιπλέον, υπάρχει μια σειρά από χορούς που εκτελούσαν γυναίκες προς τιμήν της Ήρας και της Δήμητρας. Βέβαια, οι γυναίκες περνούσαν το μεγαλύτερο μέρος της ημέρας στο γυναικωνίτη, συνήθως, γνέθοντας, πλέκοντας ή υφαίνοντας στον αργαλειό, οι μόνες εργασίες που θεωρούνταν ότι άρμοζαν σε γυναίκες αριστοκρατικής καταγωγής.

Σημαντική ήταν η επίδραση του χορού στην εκπαίδευση. Ο Αριστοτέλης όρισε την εκπαίδευση ως ένα μείγμα μουσικής και γυμναστικής. Ο Σωκράτης υποστήριζε ότι εκείνοι που τιμούν τους θεούς καλύτερα με τον χορό είναι και οι καλύτεροι στον πόλεμο. Ο Πλάτωνας έγραψε στους *Νόμους*: «Το να τραγουδάει και να χορεύει ωραία κανείς σημαίνει ότι έχει καλή παιδεία» (Kraus, 1980: 66). Η εκπαίδευση βρισκόταν στα χέρια ιδιωτικών δασκάλων, οι οποίοι αναλάμβαναν την πλήρη διαπαιδαγώγηση του παιδιού, τη μόρφωση και την πνευματική του ανάπτυξη. Οι δάσκαλοι ασκούσαν το σώμα και το πνεύμα των παιδιών, για να αποκτήσουν αρετές αναγκαίες για το πρότυπο του *καλού-καγαθού*. Αυτοί οι χοροί διαχωρίζονται σε τέσσερεις κατηγορίες:

«Ποδισμός: γρήγορη μεταβολή των κινήσεων των ποδιών, για να ασκηθεί ο πολεμιστής σε μάχη σώμα προς σώμα. Ξιφισμός: κατ' απομίμηση μάχη, στην οποία ομάδες νέων ασκούνταν στην πολεμική τέχνη με χορευτική μορφή. Ώμος: μεγάλα πηδήματα και άλματα με κοντάρι [...]. Τετράκομος: επιβλητικοί σχηματισμοί ομάδων από στρατιώτες που προχωρούσαν μαζικά κατά του εχθρού ή προστάτευαν τους εαυτούς τους μέσω διασταυρωμένων ασπίδων» (Kraus, 1980: 66-68).

Από τον *Διθύραμβο* προήλθε η ελληνική τραγωδία αφού, κατά τη διάρκεια του, οι ανοιξιάτικες τελετουργίες της γονιμότητας και της αναγέννησης, έπαιρναν τυπικό χορικό και δραματικό χαρακτήρα. Ο αρχικός χορός που γινόταν στην ορχήστρα εξελίχθηκε σε ουσιώδες και αναπόσπαστο κομμάτι του ελληνικού δράματος. Ο ρόλος μιας 15μελούς ή 12μελούς ομάδας στις τραγωδίες και τις κωμωδίες που καταλάμβανε τον κυκλικό χώρο της ορχήστρας, ήταν να τραγουδά και να εκτελεί χορευτικές κινήσεις. Ο χορός ήταν παρόν στη σκηνή ακόμα και όταν δεν συμμετείχε στη δράση, ενώ αναπαριστούσε ιδέες, συναισθήματα και δράσεις. Ο σκοπός του δεν έγκειται μόνο στο να προσφέρει φιλοσοφική σκέψη ή ανακούφιση, αλλά εμπλέκεται ενεργά στη δράση, δημιουργώντας ταυτόχρονα την πιθανότητα να δει κανείς τη δράση με όρους που δεν είναι μονόπλευροι ή υποκειμενικοί. Σύμφωνα με τον Kraus (1980: 69), στο ελληνικό δράμα υπήρχαν τρεις τύποι χορού:

«Εμμέλεια: ένας βαρύς, σοβαρός τύπος χορού. Κόρδαξ: [...] χαρακτηριστικός χορός της κωμωδίας, που έχει περιγραφεί σαν άσεμνος [...]. Σίκινης: [...] αντιπροσωπευτικός χορός των ελληνικών σατιρικών έργων του 6ου αι. π.Χ. [...]».

Ο χορός αποτελούσε και ουσιώδες στοιχείο διασκέδασης και φιλοξενίας των ξένων. Στο πέρασμα του χρόνου, αναπτύχθηκε μια τάξη επαγγελματιών χορευτών, που ανέλαβαν την εκτέλεση των *Κομών*, όπως ονομάζονταν οι χοροί αυτοί. Από τον 4ο αιώνα π.Χ. και μετά, συναντάμε όλο και συχνότερα εκτελεστές, οι οποίοι είχαν αναπτύξει δεξιότητες σε εξαιρετικά υψηλό επίπεδο. Πολλές φορές εκπαιδεύονταν σκλάβοι, οι οποίοι πρόσφεραν με οικονομική ανταμοιβή τις υπηρεσίες τους (Kraus, 1980: 70).

Η σταδιακή αλλαγή του χορού στην ιστορική του συνέχεια, έχει επηρεαστεί από πολλά γεγονότα. Ανάμεσα σε αυτά, συγκαταλέγονται και οι κατακτήσεις του Μεγάλου Αλεξάνδρου στην ανατολή, οι οποίες επέφεραν ασιατικές επιρροές στον ελληνικό χορό. Η πρόσμιξη των πολιτιστικών στοιχείων, αλλά και οι διαφορετικές γλώσσες που μιλούσαν οι κάτοικοι διαφορετικών περιοχών, τελικά ήταν ο λόγος που οδήγησε στην κατάργηση της επικοινωνίας μέσω του λόγου, ενώ αντίστοιχα δημιούργησε την τέχνη της παντομίμας. Ο χορευτής της παντομίμας μπορούσε να αποδίδει με ποικίλες χειρονομίες, κινήσεις και εκφράσεις του προσώπου μια ολόκληρη ιστορία σε μικρές πράξεις, χωρίς τη χρήση του λόγου.

#### 1.4. Ο χορός στην Αρχαία Ρώμη

Μετά την επικράτηση των Ρωμαίων στον τότε γνωστό κόσμο, άλλαξε η σημασία της κίνησης του σώματος και του ίδιου του χορού. Οι Ρωμαίοι δεν ασχολήθηκαν ιδιαίτερα με τις τέχνες, αφού εστίασαν στο να επιβάλουν την τάξη και να φτιάχνουν νόμους για να κυβερνούν την αυτοκρατορία. Για τους Ρωμαίους, ο χορός δεν ήταν το ίδιο σημαντικό, όσο για τους αρχαίους Έλληνες, από τον πολιτισμό των οποίων δανείστηκαν πολλά στοιχεία (Kraus, 1980: 71-72). Η ενασχόληση των Ρωμαίων με τις τέχνες έπαψε, όταν μεγάλωσε η ισχύς του κράτους. Ως εκ τούτου, σταμάτησαν να δημιουργούν και ανέθεταν τη ψυχαγωγία τους στους σκλάβους ή και τους αιχμαλώτους τους.

Σε όλη τη διάρκεια του χρόνου εκτελούνταν εορτασμοί, όπου οι χορευτές γυρνούσαν σε δημόσια μέρη της πόλης, χορεύοντας και τραγουδώντας ιερά άσματα. Στα πρώτα στάδια της ανάπτυξης του ρωμαϊκού θεάτρου, αναλάμβαναν τον ρόλο αυτό Έλληνες χορευτές ή ηθοποιοί, που προσπαθούσαν να ψυχαγωγήσουν τον λαό προκειμένου να τον αποσπάσουν από τα προβλήματα και την πανούκλα που μάστιζε τη χώρα. Οι παραστάσεις περιλάμβαναν κωμικές περιγραφές από τις ζωές των θεών και των ηρώων ή και περιστατικά από τις ζωές των απλών καθημερινών ανθρώπων. Συνήθως, οι εκτελεστές παρουσίαζαν την ιστορία κυρίως μέσω χειρονομιών (Kraus, 1980: 75).

Οι γυναίκες δεν είχαν θέση στη σκηνή και τους ρόλους αναλάμβαναν νεαροί άντρες. Την εποχή του Αυγούστου, η γυναίκα περνούσε τον περισσότερο χρόνο της στο σπίτι, αφού στη ρωμαϊκή κοινωνία αυτή είχε τη φροντίδα του. Οι πρώτες γυναίκες έκαναν την εμφάνισή τους στη σκηνή στον τομέα της παντομίμας, μέχρι που γύρω στα 200 π.Χ. τα δεδομένα για το χορό θα αρχίσουν σταδιακά να αλλάζουν. Τότε, ξεκινά μια τάση που θέλει τους γόνους πλούσιων, ευγενών οικογενειών να διδάσκονται χορό από Ετρούσκους και Έλληνες χορογράφους (Kraus, 1980: 75).

Ο χορός άρχισε να αποτελεί διόλου ευκαταφρόνητο κοινωνικό προσόν, μέχρι που θα κατηγορηθεί εκ νέου για απόκλιση από τις ηθικές αξίες της αρχαίας Ρώμης. Ο μόνος χορός που κατάφερε να συγκινήσει το κοινό της Ρώμης ήταν η παντομίμα. Γνώρισε ιδιαίτερη αποδοχή, λόγω του ότι, την εποχή του Καίσαρα Αυγούστου, η Ρώμη ήταν γεμάτη από ανθρώπους προερχόμενους από διάφορα είδη πολιτισμών και χωρών αφετηρίας. Όπως ήταν φυσικό, δεν μιλούσαν μόνο λατινικά, αλλά και ελληνικά, συριακά, τευτονικά, κ.ά. Για τον λόγο αυτό, ήταν

πρακτικά αδύνατο να παρουσιασθεί ένα έργο με λόγο, αφού το πιθανότερο ήταν να μην γίνει κατανοητό από ετερογενείς πληθυσμούς. Σταδιακά, η παντομίμα, όπως και η τέχνη του χορού υποβιβάστηκαν. Οι Ρωμαίοι προτιμούσαν δημόσια θεάματα, που παρουσίαζαν βασανισμούς και θανατώσεις χιλιάδων αιχμαλώτων και δούλων, που είχαν αποκτηθεί από τις εκστρατείες (Kraus, 1980: 76-79).

### 1.5. Ο χορός στον Μεσαίωνα

Την περίοδο του Μεσαίωνα, μετά την παρακμή της Ρωμαϊκής αυτοκρατορίας, αναπτύσσεται η καθολική εκκλησία, ως κυρίαρχη πηγή εξουσίας, που ωθούσε τον κόσμο στην ασκητική ζωή. Την περίοδο αυτή, όπως γράφει ο Kraus (1980: 82):

«Το υπέρτατο μέλημα όλων των ζωντανών ήταν να σώσουν την ψυχή τους. Συνεπώς το σώμα εθεωρείτο σαν εμπόδιο. Για να εξυμνηθεί η ψυχή παραμελούσαν το σώμα, το τιμωρούσαν και το βασάνιζαν. Οτιδήποτε έκφραζε ζωντανά αισθήματα της ανθρώπινης φύσης ή με οποιονδήποτε τρόπο συνιστούσε παλιούς ειδωλολατρικούς τρόπους ζωής, εκτοπίζονταν στη σφαίρα της αμαρτίας».

Σε αυτές τις συνθήκες, ο χορός διατηρήθηκε ως ένα βαθμό, με τη στήριξη των Πατέρων της Εκκλησίας, οι οποίοι ενέκριναν τη χρήση του μόνο σε θρησκευτικές τελετές και λιτανείες. Όλα αυτά διήρκησαν μέχρι περίπου το 12<sup>ο</sup> αιώνα, όπου απαγορεύτηκε ο χορός. Η μορφή που πήρε ο χορός στο πλαίσιο της θρησκείας είναι δύσκολο να εξετασθεί λεπτομερώς, γιατί οι πηγές είναι λίγες. Ο Kraus (1980: 83) δίνει μια εικόνα στις αρχές του Μεσαίωνα: «Ένας αριθμός χριστιανικών αιρέσεων, οι θεραπευτές, κατέφευγαν στην άγρια φύση προκειμένου να αποφύγουν το διωγμό, συγκεντρώνονταν τις Κυριακές και άλλες άγιες μέρες σε μικρά δάση και χόρευαν κυκλικούς χορούς και τραγουδούσαν ψαλμούς και ύμνους». Οι πατέρες της εκκλησίας αντιτάσσονταν στις μορφές χορού που είχαν, κατά τη γνώμη τους, ανήθικο και άσεμνο περιεχόμενο. Ο επίσκοπος του Μιλάνου Αμβρόσιος έλεγε: «Όχι, ο χορός θα έπρεπε να εκτελείται όπως ο Δαβίδ χόρευε μπρος στην κιβωτό του Κυρίου, γιατί οτιδήποτε ξεπηδάει από το δέος για το θεό είναι σωστό [...]» (Kraus, 1980: 83).

Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο χορός είναι αποδεκτός από την εκκλησία, όταν χρησιμοποιείται ως μέσον λατρείας και εξύμνησης του θεού. Συσχέτιζαν μάλιστα τους άσεμνους χορούς με τον χορό της Σαλώμης. Επίσης πίστευαν ότι οι χοροί προήλθαν από ειδωλολατρικά έθιμα, τα οποία



διατήρησαν οι Ευρωπαίοι που είχαν ασπαστεί το χριστιανισμό. Καθώς ο Μεσαίωνας προχωρά, ο χορός συνεχίζει να αποτελεί στοιχείο της χριστιανικής λατρείας με κυκλικά σχήματα, στα οποία χόρευαν οι πιστοί υπό τη μελωδία ύμνων και ψαλμών.

Υπήρχαν βέβαια τελετές εκτός της εκκλησίας με χορευτική διάσταση. Μία από αυτές ονομαζόταν *φεστιβάλ των παιδιών*, όπου ένα παιδί εκλεγόταν επίσκοπος. Χρονολογείται γύρω στις αρχές του 12ου αιώνα και διεξαγόταν κάθε χρόνο στο τέλος Δεκεμβρίου. Υπήρχαν και τελετές που επεδίωκαν να ανακουφίσουν από τον πόνο και τις επιδημίες. Το φαινόμενο αυτό παρατηρήθηκε τον 9<sup>ο</sup> με 10<sup>ο</sup> αιώνα και περισσότερο από τον 12<sup>ο</sup> έως τον 16<sup>ο</sup> αιώνα. Οι πομπές περιλάμβαναν ρυθμικά βήματα των πιστών, κρατώντας στα χέρια εικόνες της Παναγίας και ιερά λείψανα μαρτύρων.

Τα στοιχεία που προξενούσαν φόβο στον άνθρωπο στη διάρκεια του Μεσαίωνα ήταν ο θάνατος και ο διάβολος. Η βασική αιτία θανάτου ήταν οι αρρώστιες και η έλλειψη τροφής. Ο διάβολος χρησιμοποιήθηκε περισσότερο για χειραγώγηση ανθρώπων με χαμηλό επίπεδο μόρφωσης. Ο Kraus (1980: 91) αναφέρει συγκεκριμένα είδη χορού, τα οποία δείχνουν τη σημασία του θανάτου εκείνη την εποχή. Λόγω έλλειψης γνώσεων, οι άνθρωποι θεωρούσαν επικίνδυνους τους νεκρούς και γρήγορα αναπτύχθηκε πληθώρα μύθων για λυκάνθρωπους, βρικόλακες και φαντάσματα. Για να διώξουν το αρνητικά φορτισμένο πεδίο των νεκρών, καθιέρωσαν το δέσιμο των ποδιών και τη φρούρηση του νεκρού σώματος. Όλα αυτά πραγματοποιούνταν με χορό, πριν ή κατά τη διάρκεια της ταφής. Πίσω από αυτό το είδος χορού υπήρχαν πεποιθήσεις για το ότι όποιος παρασυρόταν και χόρευε, θα ακολουθούσε το μονοπάτι του θανάτου. Το νόημα που απορρέει από αυτές τις τελετές είναι ότι όλοι θα παραδώσουν την ψυχή τους στο θάνατο, τον οποίο και προσωποποιούσαν. Ο θάνατος εξισορροπούσε τις διαφορές ανάμεσα στις κοινωνικές τάξεις και τόνιζε τη ματαιότητα της επίγειας ζωής, αφού όλοι, ασχέτως ηλικίας και τάξης πεθαίνουν. Η θρησκεία, βέβαια, θεωρούσε ασέβεια για το νεκρό να ακούγονται τραγούδια και να χορεύονται άσεμνοι χοροί πάνω από τον τάφο.

Ακόμα, αναπτύχθηκε και το κοινωνικό φαινόμενο, που ονομάστηκε μακάβριοι χοροί ή χοροί θανάτου (*Dance macabre/ Totten tanz*). «Χοροί μαγείας, που εκτελούνταν στο μέσο της νύχτας, δήλωναν υποταγή στο διάβολο με άγρια βακχικά όργια, συνοδευμένα από γκροτέσκο κοστουμια και μάσκες, θυσίες και σεξουαλικές υπερβολές [...]» (Kraus, 1980: 96). Συχνά τελούνταν χοροί με σκοπό την αυτοτιμωρία και την εξιλέωση του αμαρτωλού ανθρώπου. Ιδιαίτερα διαδεδομένο ήταν το φαινόμενο της χορομανίας (*danceomania*). Όσοι συμμετείχαν

σ' αυτούς τους χορούς, έξω από τις εκκλησίες, παρά τις παρεμβάσεις ιερέων, ήταν αδύνατο να σταματήσουν. Στις ακραίες περιπτώσεις οι ιερείς πραγματοποιούσαν και εξορκισμό, που δεν επέφερε ποτέ τα επιθυμητά αποτελέσματα.

«Οι δαιμονισμένοι [...] κατηγορούνταν ότι ήταν αιρετικοί και ότι έκαναν σκόπιμη προβολή του σατανά. Πάντως, φαίνεται καθαρά ότι δεν διακατέχονταν από ένα πνεύμα εξέγερσης ενάντια στην εκκλησία, και κατά τα φαινόμενα αποδέχονταν τις προσπάθειες των παπάδων να τους ευλογήσουν ή να τους εξορκίσουν» (Kraus, 1980: 101).

Συμπερασματικά, την περίοδο του Μεσαίωνα οι κοσμικοί χοροί δέχτηκαν αυστηρή κριτική και σε ορισμένες περιπτώσεις απαγορεύτηκαν από τους πατέρες της εκκλησίας. Αναμφίβολα, ο χορός κατάφερε να επιβιώσει παρά τις απαγορεύσεις. Οι ερμηνευτές περιφέρονταν σε όλη την επαρχία εκτελώντας παραστάσεις στις πλατείες των χωριών. Στις παραστάσεις συμμετείχαν επαγγελματίες χορευτές, ενώ συχνά έκαναν την εμφάνισή τους και κάποιοι χωρικοί με σκοπό να ψυχαγωγηθούν.

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Ο χορός στην Αναγέννηση

### 2.1. Κλασικός χορός ή Μπαλέτο

Με τον ερχομό της Αναγέννησης, η κυριαρχία της εκκλησίας αντικαταστάθηκε από την κοσμική εξουσία. Βασιλιάδες και ευγενείς στράφηκαν προς τις τέχνες, οι οποίες έφτασαν σε υψηλό επίπεδο δημοτικότητας. Γενικότερα, η Αναγέννηση χαρακτηρίζεται από στροφή προς τις επιστήμες, τις τέχνες και τον πολιτισμό. Από τον 15<sup>ο</sup> αιώνα, οι ευγενείς υιοθέτησαν κινήσεις των λαϊκών χορών, τις οποίες προσαρμόσαν στο εθιμοτυπικό της αυλής με την ονομασία *προκλασικοί χοροί* (Kraus, 1980: 107). Ο χορός στις αυλές άρχισε να γίνεται σύνθετος και να πλαισιώνεται από υπέρμετρη πολυτέλεια. Η ανάγκη κωδικοποίησης των κινήσεων, προκειμένου να διατηρηθεί αυτό το είδος χορού ζωντανό, είχε ως επακόλουθο την εμφάνιση δασκάλων και χορογράφων που δίδασκαν χορό.

Οι προκλασικοί χοροί αποτελούν τη βάση της ανάπτυξης του κλασικού χορού, που έχει την καταγωγή του στην Ιταλία του 15ου αιώνα. Το μπαλέτο γρήγορα εξαπλώθηκε στις αυλές της Γαλλίας, υπό τις νομοθετικές διατάξεις του Λουδοβίκου 14ου και μετέπειτα σε όλον τον κόσμο. Η εξέλιξή του σε υψηλή μορφή τέχνης, έγινε στην Γαλλία και συνεχίστηκε στην αυτοκρατορική Ρωσία. Στην πρώιμη μορφή του, οι παραστάσεις λάμβαναν χώρα σε μεγάλες αίθουσες των παλατιών, όπου οι θεατές καταλάμβαναν τις θέσεις γύρω από την παρουσίαση του θεάματος. Σταδιακά, το μπαλέτο εξελίχτηκε σε ένα είδος χορού με υψηλές τεχνικές απαιτήσεις, με δική του ορολογία και δομή. Η τεχνική του διαφέρει από τα άλλα είδη χορού, καθώς βασίζεται σε κινήσεις που είναι ενάντια στη φύση του ανθρώπινου σώματος. Στο μπαλέτο τα πόδια και τα χέρια αποτελούν μέσον για να διαφυλάσσεται η ισορροπία του σώματος και να διατηρείται το κέντρο του κορμού στον κάθετο άξονα (Denby, 1968: 12-13)<sup>1</sup>.

Σταδιακά, όλο και περισσότερες ακαδημίες μπαλέτου κάνουν την εμφάνισή τους και σχηματίζεται μια ολόκληρη χορευτική ορολογία στη Γαλλική γλώσσα. Στους αιώνες που ακολούθησαν, η ανάπτυξη του μπαλέτου οφείλεται σε χορογράφους, δασκάλους και χορευτές.

---

<sup>1</sup> Σε πρώιμο στάδιο, οι χορευτές φορούσαν χρυσοποίκιλτα κοστούμια, καπέλα και στολίδια. Τέτοιου είδους ενδυμασίες ήταν ιδιαίτερα εντυπωσιακές για τον θεατή, αλλά δυσκόλευαν την κίνηση. Το βηματολόγιο του χορού αποτελούσαν μικρές αναπηδήσεις, περίπατοι, περιστροφές και απαλές στροφές.



Ως αποτέλεσμα της δημοτικότητας που αποκτούσε το μπαλέτο, διευκρινίστηκε η διδακτική του στις ακαδημίες της Ευρώπης και ορίστηκαν με σαφήνεια, το στυλ και η μορφή του μπαλέτου. Ορισμένες σημαντικές αλλαγές είναι ότι πλέον ο χορευτής είναι στραμμένος προς το ακροατήριο. Ο χορός και οι παραστάσεις χορού, ήταν αντικείμενο επαγγελματιών, οι οποίοι ξεχώριζαν από τους ερασιτέχνες χορευτές ευγενικής καταγωγής.

Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, το μπαλέτο διαφοροποιήθηκε από την αυστηρότητα των προηγούμενων χρόνων. Τα θέματα έχουν στόχο την φανέρωση συναισθημάτων, όπως η αγάπη και η χαρά, αλλά και οι ανθρώπινες σχέσεις, στάσεις και συμπεριφορές. Ταυτόχρονα, παρατηρήθηκε μια εξισορρόπηση στους ρόλους των δύο φύλων αφού, όλο και περισσότερες γυναίκες άρχισαν να συμμετέχουν σε παραστάσεις μπαλέτου, οι οποίες δεν ήταν γόνοι ευγενών ή βασιλικών οικογενειών, αλλά προέρχονταν από τον λαό και είχαν εκπαιδευτεί σε Ακαδημίες χορού.

Οι χορεύτριες της εποχής υιοθέτησαν πιο κοντά φορέματα, τα οποία επέτρεπαν περισσότερη ελευθερία στην κίνηση των ποδιών. Όσον αφορά τη μέθοδο που ακολουθούσαν οι παραστάσεις μπαλέτου, σημαντικό ρόλο είχε η παντομίμα. Ο χορός ήταν μονότονος, ρεαλιστικός και δεν είχε καμία ιστορία να παρουσιάσει. Ήταν απλά, άριστα οργανωμένες κινήσεις, μοτίβα και βήματα που εκτελούσαν ικανοί χορευτές. Παράλληλα, την ίδια περίοδο κάνει την εμφάνισή του στις παραστάσεις χορού και το δραματικό στοιχείο (Denby, 1968: 99). Γρήγορα, το μπαλέτο κέρδισε την εκτίμηση του κοινού και των χορηγών. Επομένως, το μέλλον του ήταν οικονομικά και κοινωνικά εξασφαλισμένο. Στόχος ήταν να κινητοποιηθεί το κοινό και συναισθηματικά, πέρα από την αισθητική ικανοποίηση που έπαιρνε από το μπαλέτο. Για να επιτευχθεί αυτό, ήταν απαραίτητο τα θέματα και τα νοήματα μιας παράστασης να είναι εύκολο να κατανοηθούν από το κοινό.

Ο 18<sup>ος</sup> αιώνας, σε γενικές γραμμές χαρακτηρίζεται από μια ορθολογική θεώρηση των πραγμάτων, η οποία διαφαίνεται και στα έργα του μπαλέτου. Αργότερα, θα ξεκινήσει η απελευθέρωση και τα έργα θα έχουν πια νόημα και σκοπό. Σ' αυτή τη φιλοσοφία έπρεπε να βασίζονται επίσης, τα σκηνικά, η μουσική και τα κοστούμια. Όλα αυτά τα στοιχεία θα πρέπει να σχετίζονται άμεσα με την υπόθεση του έργου και να είναι ενοποιημένα, ώστε να ανταποκριθούν στους σκοπούς της παράστασης. Επίσης, ενώ μέχρι τότε οι χορευτές φορούσαν μάσκες, τώρα η τάση αυτή άρχισε να εγκαταλείπεται.

Μετά την Γαλλική Επανάσταση, αλλάζει η θεματογραφία στα έργα του μπαλέτου. Το μπαλέτο θίγει πλέον θεματικές όπως η επανάσταση, ο ρόλος του κλήρου στην κοινωνία και ασκεί κριτική στη θρησκεία (Denby, 1968: 67). Μια ακόμα καινοτομία της εποχής, ήταν ότι οι χορεύτριες άρχισαν να χρησιμοποιούν ειδικά υποδήματα, που ονομάστηκαν *point shoes*. Βοηθούσαν στην ικανότητα της ταχύτητας περιστροφής και κατέστησαν δυνατές κινήσεις που μέχρι τότε ήταν αδύνατον να πραγματοποιηθούν (Peterson Royce, 2005: 189-190). Σταδιακά, οι χορεύτριες έφτασαν στο επίπεδο να αιωρούνται, εξυψώνοντας, συμβολικά, την ψυχή του χορευτή. Το μπαλέτο επηρεάστηκε από την ανάπτυξη των τεχνών εκείνης της εποχής, αλλά και από τη φιλοσοφία και τη διανόηση.

## 2.2. Ο χρυσός αιώνας του μπαλέτου

Τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, ξεκινά μια περίοδος κατά την οποία δημιουργούνται και αναπτύσσονται νέες ιδέες για τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα. Ο Ρομαντισμός, μια καλλιτεχνική κίνηση που ξεκίνησε από την λογοτεχνία, επεκτάθηκε σε όλες τις τέχνες και τον χορό. Το βασικό χαρακτηριστικό της νέας ιδεολογίας ήταν ότι αποτελούσε γέφυρα για τη σύνδεση του πραγματικού με τον φανταστικό κόσμο, στοιχείο που προσέλκυσε το κοινό στις αίθουσες χορού και τα θέατρα. Ο ρομαντισμός συνεργούσε στην προσπάθεια των ανθρώπων να αποδράσουν από την δύσκολη καθημερινότητα. Στην ανάπτυξη του ρομαντικού μπαλέτου είχε καθοριστικό ρόλο ο Theophile Gautier (1811-1872).

Μέσα από την τέχνη, οι άνθρωποι θέλησαν να ξεχάσουν τις δυσκολίες και τους πολέμους της προηγούμενης περιόδου, να αποκτήσει η ζωή τους χρώμα, φαντασία, όνειρο και παραμυθένια υπόσταση. Λόγω της αλλαγής στη θεματολογία του μπαλέτου, παρουσιάζονται ερωτικές σκηνές ανάμεσα σε πλάσματα προερχόμενα από δυο αντίθετους κόσμους, όπως μια νεράιδα και ένας θνητός. Ακόμη, εμπλέκονται οι δύο κόσμοι (πραγματικότητα και φαντασία) σε αναπαραστάσεις της καθημερινής ζωής, γεγονός που έφερνε τις παραστάσεις πιο κοντά στη ζωή. Ακόμα, υπήρχε μια τάση να υπονομεύονται οι φυσικοί νόμοι, με παράδειγμα τις μπαλαρίνες που άρχισαν να χορεύουν στα δάκτυλα των ποδιών και συχνά να αιωρούνται από σύρματα. Ο συμβολισμός της ανύψωσης, αναδεικνύει και την αλλαγή στη θέση της γυναίκας και την τοποθέτησή της σε πιο ψηλά κοινωνικά επίπεδα. Παράλληλα, ο ρόλος των ανδρών

υποβαθμίστηκε. Γενικότερα, τους άφηνε ασυγκίνητους το ανδρικό σώμα, ενώ το γυναικείο και η χάρη του εξυψώθηκε και λατρεύτηκε όσο τίποτα άλλο από το κοινό του μπαλέτου.

Σταδιακά, το μπαλέτο άρχισε να χάνει την αίγλη του και να παρακμάζει. Οι σπουδαίες μπαλαρίνες έπαψαν να θαυμάζουν την τεχνική, η οποία είχε συνδεθεί με μια μορφή επίδειξης ακροβατικών κινήσεων. Η μόνη χώρα που κατάφερε να κρατήσει ζωντανή την τέχνη του μπαλέτου ήταν η τσαρική Ρωσία. Οι Ρώσοι ενοποίησαν χορευτικά στοιχεία από διαφορετικά έθνη, τα οποία προσαρμοζαν στη δική τους κουλτούρα και παράδοση. Με την πάροδο του χρόνου, το κλασικό μπαλέτο εδραιώθηκε, ενώ η δομή που είχε αναπτυχθεί, διατηρείται μέχρι σήμερα. Την περίοδο αυτή δημιουργείται μια ομάδα ανθρώπων, οι οποίοι ήταν φανατικοί υποστηρικτές του μπαλέτου και οικονομικά ευκατάστατοι. Αυτό το κοινό καθόταν συνήθως στις εμπρός θέσεις, ενώ υπήρχαν και οι θεατές που κάθονταν στα διαζώματα, κυρίως νεαροί, φοιτητές ή απλοί υπάλληλοι. Η δεύτερη ομάδα θεατών έπρεπε να σταθεί ώρες ολόκληρες στο εκδοτήριο, για να εξασφαλίσει μια θέση στην παράσταση.

Στο μπαλέτο, υπάρχει διαφορά στον τρόπο που το κοινό αντιλαμβάνεται την κίνηση. Δεν ταυτίζουν τις κινήσεις με την πραγματική ζωή, ούτε κάθε βήμα έχει κάποιο κρυφό νόημα. Αντίθετα, παρακολουθούν το έργο ως μια μορφή αφήγησης, η οποία γίνεται αντιληπτή από τη ροή κινήσεων. Και μπορεί να αξιολογηθεί μόνο όταν ο χορευτής έχει ολοκληρώσει την παρουσίασή του. Κάποιοι θεατές, μπορεί να κατανοήσουν το έργο ως ένα σύνολο κινήσεων, ενώ άλλοι μπορεί να το συσχετίσουν με τη συνοδευτική μελωδία. Μερικοί θα σκεφτούν τις επεκτάσεις των νοημάτων και άλλοι θα το εκλάβουν ως ένα αυτοτελές έργο, που ξεκίνησε με την πρώτη κίνηση του χορευτή και ολοκληρώθηκε με την τελευταία (Denby, 1949:11). Οι τρόποι με τους οποίους το κοινό εκλάμβανε μια παράσταση ποικίλουν και οι παράγοντες που επηρεάζουν την κατανόηση αυτή είναι πολλοί, όπως η καταγωγή, η μόρφωση ή και οι πολιτισμικές εμπειρίες του θεατή.

Ο ενθουσιασμός στην Ρωσία δεν άργησε να κατευναστεί. Το μπαλέτο άρχισε να χάνει την παλιά του αίγλη, αφού όλες οι παραστάσεις θεωρήθηκε ότι ήταν τυποποιημένες και χωρίς πρωτοτυπία. Ακόμα και τα κοστουμίδια και η μουσική ήταν συχνά προβλέψιμα, γεγονός που είχε αρχίσει να κουράζει το κοινό και στην Ρωσία. Προς τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τα θέματα του μπαλέτου αντλούνταν από παραμύθια ή ρομαντικά θέματα της εποχής, τα οποία προέρχονταν από την λογοτεχνία. Δεν ήταν όμως η θεματολογία που δυσαρέστησε το κοινό.

Αυτό που απωθούσε τους θεατές ήταν το γεγονός ότι δεν κατανοούσαν πλήρως, ή και καθόλου, το νόημα των παραστάσεων (Kraus, 1980: 155-157).

Σε γενικές γραμμές, ο ρομαντισμός χρησιμοποιήθηκε ενάντια στον κλασικισμό, ο οποίος είχε χάσει τη ζωτικότητα του. Έγινε οργανωμένη προσπάθεια να απορριφθούν οι κλασικές δογματικές στάσεις και συμβάσεις, με στόχο την απελευθέρωση των αντιλήψεων και την ελευθερία των αισθήσεων. Ο ρομαντισμός κατάφερε να στρέψει το ενδιαφέρον καλλιτεχνών και κοινού σε εξωτικούς κόσμους χωρίς όρια και συμβάσεις, όπου ο νους μπορούσε να περιπλανηθεί στον κόσμο των παραμυθιών· εκεί που όλα επιτρέπονται και το διαφορετικό δεν κατακρίνεται.

Μετά το 1815, ο ρομαντισμός επηρέασε όλες τις τέχνες, αφού κατάφερε να προσελκύσει ένα κοινό, που μέχρι τότε αδυνατούσε να συλλάβει τα νοήματα του προηγούμενου αιώνα. Μ' αυτό τον τρόπο ο κόσμος στράφηκε προς το μπαλέτο, αλλά σύντομα η δυσκολία κατανόησης των νοημάτων οδήγησε στην εξασθένηση του μπαλέτου. Το κοινό ήταν πλέον έτοιμο να δεχτεί τις νέες επιρροές που επιφύλασσε ο 20<sup>ος</sup> αιώνας και θα σηματοδοτούσαν μια νέα εποχή στις τέχνες και την κοινωνία.

## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup>: Ο Χορός στον 20<sup>ο</sup> αιώνα

### 3.1. Δημιουργία του Μοντέρνου χορού

Στις αρχές του 20ού αιώνα, οι καλλιτέχνες άρχισαν να αναζητούν έναν νέο τρόπο έκφρασης, που βρισκόταν σε αντιδιαστολή με τις κλασικές φόρμες και τις αυστηρές δομές του μπαλέτου (Μπαρμπούση, 2004: 11). Αυτή η πρόθεση αλλαγής οδήγησε στη δημιουργία του μοντέρνου ή σύγχρονου χορού, που ξεκίνησε ως αντίδραση ενάντια στους περιορισμούς που είχε καθιερώσει το μπαλέτο, αλλά και της αλλαγής των στάσεων και νοοτροπιών της κοινωνίας. Ένα βασικό ζήτημα που χαρακτηρίζει τον 20<sup>ο</sup> αιώνα είναι η ψυχολογική λειτουργία του χορού, καθώς οι άνθρωποι θεωρούσαν ότι ο χορός είχε τη δύναμη να θεραπεύει σωματικά και ψυχικά νοσήματα. Αποτέλεσε μοναδικό και κύριο μέσο για την έκφραση της ελευθερίας και της ανάγκης για διαφοροποίηση (Peterson Royce, 2005: 98-99).

Οι δημιουργοί του μοντέρνου χορού χρησιμοποίησαν φυσικές κινήσεις με στόχο την έκφραση ιδεών και συναισθημάτων. Τα θέματά τους επηρεάστηκαν από τη μυθολογία, την αρχαία και την σύγχρονη ποίηση, την καθημερινότητα, τις ανθρώπινες σχέσεις. Σε αντίθεση με το μπαλέτο, στον μοντέρνο χορό το σώμα ήταν πιο ελεύθερο. Άλλη μια σημαντική διαφορά ανάμεσα τα δύο αυτά είδη χορού, είναι ότι, ενώ στο μπαλέτο υπήρχε αυστηρή ιεραρχία στην κατανομή των ρόλων, στον μοντέρνο χορό, οι χορευτές μεταμορφώνονται σε ένα σώμα με κοινό σκοπό και, σχεδόν, μη διακριτές ταυτότητες στους ρόλους. Ασφαλώς, η πειθαρχία είναι παρούσα και στα δύο αυτά είδη, ο μοντέρνος χορός όμως διακατέχεται από ελευθερία στην κίνηση και τη σκέψη.

Για τον χορογράφο, η ελευθερία του χορευτή και συχνά ο αυτοσχεδιασμός του είναι κάτι θεμιτό. Ο χορογράφος του μοντέρνου χορού δεν ακολουθεί αυστηρούς κανόνες, έχει το δικαίωμα να δημιουργήσει βασισμένος στις θέσεις και τα συναισθήματά του. Σταδιακά, ο μοντέρνος χορός, αν και είχε ξεκινήσει ως έκφραση μεμονωμένων καλλιτεχνών, έφτασε να αποτελεί μια πειθαρχημένη και δεξιοτεχνική μορφή χορού (Kraus, 1980: 235-236). Ο μοντέρνος χορός πορεύτηκε μέσα στις επαναστάσεις και τις κρίσεις που συντάραζαν τις δυτικές κοινωνίες, απορροφώντας τις νέες ιδέες και προσφέροντας νέους τρόπους έκφρασης στα σώματα των αντρών και των γυναικών του 20ού αιώνα (Prickett, 2012).

### 3.2. Πρωτοπόροι του μοντέρνου χορού

Η Isadora Duncan (1877-1927), σύμφωνα με πολλούς θεωρητικούς και μελετητές, είναι αυτή που επινόησε την ιδέα του μοντέρνου χορού και σφράγισε τον 20ο αιώνα με την απaráμιλλη κίνησή της<sup>2</sup>. Μελέτησε ελληνική μυθολογία και οπτική εικονογραφία, η οποία θα αγγίξει τις ευαισθησίες της και θα διαφοροποιήσει το στυλ της κίνησής της. Κατά τη διάρκεια επισκέψεων της στο Μουσείο του Λούβρου, άρχισε να μελετά τις κινήσεις των χορευτών πάνω στα ελληνικά αγγεία. Όχι για να τις αντιγράψει, αλλά για να διδαχθεί από αυτές και να ξαναβρεί τις γνήσιες κινήσεις της ζωής (Garaudy, 2008: 71-73). Επιθυμούσε να ξαναζωντανέψει την αρχαία Ελλάδα, όχι μόνο μέσω της κίνησης, αλλά και μέσω του θεάτρου και της μουσικής (Dorf, 2012). «Για την Ισιδώρα Ντάνκαν ο χορός ήταν μια ατομική ανταπόκριση σε αισθητικά και συναισθηματικά ερεθίσματα. Η μεταφορά μιας συναισθηματικής διάθεσης σε κίνηση» (Μπαρμπούση, 2004: 35).

Η Duncan επισκέφτηκε την Ελλάδα το 1903, με στόχο να έλθει σε άμεση επαφή με τα αρχαία τελετουργικά, τη φύση και το σώμα. Έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στη μουσική και γρήγορα, έκανε ξεκάθαρη την αναγκαιότητά της στους μαθητές της. Πίστευε πως για να θίξει μέσα από τον χορό έννοιες όπως θρησκεία, θάνατος και πάθος, ήταν απαραίτητη η μουσική του Μπετόβεν και του Μπαχ στις παραστάσεις της. Θεωρούσε ότι αυτή ήταν η καταλληλότερη μουσική για να αποδοθεί, όσο πιο ρεαλιστικά γινόταν, η ζωή. Εμπνευσμένη από την ελληνική εικονογραφία και την ιταλική ζωγραφική της Αναγέννησης, χόρευε στα σαλόνια της οικονομικής ελίτ. Ήθελε να συνδέσει την αισθητική της με την αρχαία ελληνική ευαισθησία. Δεν ήταν όμως μόνο ο ελληνικός πολιτισμός που τράβηξε την προσοχή της. Κατανόησε την Γερμανική παράδοση, τη σημαντικότερη φιλοσοφική παράδοση της Ευρώπης. Προσέγγισε τη σκέψη του Arthur Schopenhauer και στα κείμενά του ανακάλυψε τη σχέση της μουσικής με την ανθρώπινη βούληση. Μελετώντας τον Nietzsche, μίλησε για αντικατάσταση της θρησκείας από την τέχνη.

---

<sup>2</sup> Πριν από την Duncan υπήρχαν καλλιτέχνες, που βοήθησαν στη διαμόρφωση του μοντέρνου χορού. Σε αυτούς συγκαταλέγεται ο Francois Delsarte (1811-1871), ο οποίος ανέπτυξε ένα σύστημα χειρονομιών βασισμένο σε τρεις ζώνες της ανθρώπινης έκφρασης: πνευματική ή διανοητική (κεφάλι και λαιμός), συναισθηματική (κορμός και χέρια), φυσική (κατώτερο μέρος του κορμού και πόδια). Και ο Emil Jacques-Dalcroze δάσκαλος μουσικής και συνθέτης (1865-1950), ο οποίος δημιούργησε κινήσεις που είχαν στόχο να αναπτύξουν την εκφραστικότητα των μαθητών του στις τάξεις μουσικής (Kraus, 1980: 238-240).



Επιστρέφοντας στις επιρροές της Duncan από τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό, αναφέρεται ότι εμπνεύστηκε από τον Διόνυσο, μέσα από την ανάγκη της για πραγματική ελευθερία του σώματος. Το σώμα έπρεπε να είναι μια διαφάνεια, ένας καθρέφτης που αντανακλά ψυχή και συναισθήματα. Υποστήριζε ότι ο χορός πρέπει να λειτουργεί ως μέσον έκφρασης και όχι να καταπονεί και να περιορίζει τον χορευτή μέσω ανόητων κανόνων που εναντιώνονται στην φύση του ανθρώπου.

«Για την Ιζαντόρα που θέλει να υποτάξει τις κινήσεις σε μια συναισθηματική και όχι μηχανική λογική, το κέντρο ακτινοβολίας πρέπει να βρίσκεται εκεί όπου οι συγκινήσεις εμφανίζονται εντονότερες από φυσικής πλευράς: γύρω στο ηλιακό πλέγμα» (Garaudy, 2008: 82).

Ο τρόπος που χόρευε χαρακτηριζόταν από κομψότητα, χάρη, αιθέριες και γήινες κινήσεις, μελωδικότητα, και εκφραστικότητα. Η επιθυμία της να ξαναδώσει στον χορό τη δύναμη της επικοινωνίας των ανθρώπων μεταξύ τους και του ανθρώπου με το θείο, συναντιόταν με τα μεγάλα ρεύματα της εποχής. Όλες οι κινήσεις, κατά τη γνώμη της, ήταν σημαντικές και είχαν κάτι να πουν, κάτι να διδάξουν. Επιπλέον, απεχθανόταν την παντομίμα, ως πιστή αντιγραφή της πραγματικότητας, αντί της δημιουργίας που πραγματώνεται με κάθε αυθόρμητη και αυθεντική κίνηση. Υποστήριζε ότι ο χορός ήταν η αρχαιότερη των τεχνών και είχε αναδειχθεί από τις ζωτικές ανάγκες της κοινωνικής ζωής όπως αυτές εκδηλωνόταν στις τελετουργίες από τα πρώτα χρόνια της ανθρωπότητας. Το γεγονός ότι επέλεγε να χορεύει με γυμνά πόδια συνδέεται με τον θαυμασμό της για τους αρχαίους Έλληνες και τον τρόπο ζωής τους.

Οι καινοτομίες που έφερε η Duncan στον χορό δεν σταματούν εδώ. Ήταν αναμφισβήτητη η πρώτη που άνοιξε το δρόμο για το σύγχρονο χορό με την επιμονή της να προωθήσει την ανθρώπινη διάστασή του και να απελευθερώσει το σώμα και την κίνηση του ανθρώπινου σώματος. Για τον λόγο αυτό, υποστηρίζοντας ότι το γυμνό είναι ότι πιο αληθινό υπάρχει στην τέχνη, χόρευε ξυπόλυτη, γεγονός που ερχόταν σε αντιδιαστολή με το μπαλέτο. Θεωρούσε, ότι για να γίνει μέσον έκφρασης, έπρεπε πρώτα να απομακρύνει από πάνω του οτιδήποτε δυσκολεύει την άμεση επαφή με τη γη που είναι γεμάτη ζωή. Η Duncan έπαψε να δίνει έμφαση σε εντυπωσιακά σκηνικά και τα κοστούμια και υποστήριξε μια πιο απλή μορφή χορού και φυσικά πιο λιτά κοστούμια.

Θεωρήθηκε ως πρώιμη φεμινίστρια, δηλώνοντας ότι δεν θα παντρευτεί, ενώ απέκτησε δύο παιδιά εκτός γάμου. Ο αντισυμβατικός τρόπος ζωής της είχε προκαλέσει αντιδράσεις, αλλά η

ίδια δεν απαρνήθηκε ούτε στιγμή τις αντιλήψεις της. Ασκούσε κριτική στην κοινωνία, τον πολιτισμό και την εκπαίδευση και υποστήριξε τον αγώνα για τα δικαιώματα της γυναίκας.

Σημαντική ήταν και η συνεισφορά της και στην εκπαίδευση. Θεωρούσε ότι για να διδαχθούν τα παιδιά χορό, πρέπει πρώτα να ληφθούν υπόψη ορισμένοι παράγοντες όπως η ψυχολογική τους κατάσταση και η σχέσεις τους με το περιβάλλον και τους ανθρώπους (Μπαρμπούση, 2004:39). Παρ' ότι η τέχνη της ήταν ιδιαίτερα αναγνωρισμένη στην Ευρώπη, κάθε φορά που επέστρεφε στην Αμερική ερχόταν αντιμέτωπη με την αποτυχία.

Η Isadora ίδρυσε σχολές χορού στις Ηνωμένες Πολιτείες, την Γερμανία και την Ρωσία, πιστεύοντας ότι μπορούσε να συμβάλει στην ανάπτυξη μιας ελεύθερης κοινωνίας. Όταν έφτασε στην Ρωσία, την επομένη των σφαγών του Νέβα, ο κόσμος θρηνούσε τους νεκρούς σε μια ατελείωτη παρέλαση από φέρετρα και έναν εκκωφαντικό ήχο από θρήνους και απελπισία. Με την ίδρυση του σχολείου της, η Μόσχα γνώρισε μια από τις πιο ανεπτυγμένες καλλιτεχνικά περιόδους στην ιστορία της.

Η Αμερική κατήγγειλε την αγάπη της προς την Ρωσία, αλλά εκείνη ήταν αμετανόητη: «Ναι, είμαι επαναστάτρια», είπε στον Τύπο, προσθέτοντας «Όλοι οι αληθινοί καλλιτέχνες είναι επαναστάτες». Οι τελευταίες γραμμές της αυτοβιογραφίας της εκφράζουν τον ενθουσιασμό και την ανάγκη της να στηρίζει την Οκτωβριανή επανάσταση. Γενικά, δεν δίστασε να αγωνιστεί για την προσωπική απελευθέρωση, για μια αδιάκοπη πάλη κατά των θεσμών και των καταπιεστικών ηθών: «Χορεύει στη Βουδαπέστη, με χιτώνα κόκκινο, αντιμέτωπη με το καταπιεστικό καθεστώς της αυστριακής μοναρχίας, για να δοξάσει τους Ούγγρους επαναστάτες» (Garaudy, 2008: 71).

Στην εδραίωση του μοντέρνου χορού ήταν σημαντική η Loie Fuller (1862-1928), η οποία πειραματίστηκε με την επίδραση του φωτός στη σκηνή, βασίζοντας τα έργα της, κυρίως, στη ψευδαίσθηση που προκαλούσε το φως, το χρώμα και η χρήση υφάσματος. «Δεν την ενδιέφερε να αφηγηθεί ή να εκφράσει συναισθήματα μέσω της τέχνης της. Ο χορός της βασίζονταν στα οπτικά εφέ, από τα οποία και εμπνεόταν» (Μπαρμπούση, 2004: 25).

Δύο ακόμα σημαντικοί εκπρόσωποι ήταν η Ruth St. Denis (1877-1968) και ο Ted Shawn, που ίδρυσαν την πρώτη σχολή μοντέρνου χορού με την ονομασία *Denishawn* στο Los Angeles. Η St. Dennis είχε παρακολουθήσει στοιχειώδη μαθήματα μπαλέτου και ασκήσεις του Delsarte. Θεωρούσε ότι αποστολή της ήταν η βελτίωση της ανθρωπότητας πνευματικά και σωματικά. Υποστήριζε ότι στα ενδιαφέροντα ενός χορευτή, συγκαταλέγονται η Ιστορία, η Φιλοσοφία, η



Φύση και η Θρησκεία. Η ίδια, όπως και η ευρύτερη Αμερικανική κοινωνία, εμπνεύστηκε από την φιλοσοφία και τον πολιτισμό της Ανατολής. Το 1906, δημιούργησε το έργο *Radha*, με το οποίο θέλησε να δώσει στους θεατές μια εικόνα διαφορετική από τις απόψεις του Αμερικανικού κοινού (Μπαρμπούση, 2004: 61, 63). Η σχολή *Denishawn* περιλάμβανε μαθήματα μπαλέτου, ελεύθερων ασκήσεων, εθνικών και λαϊκών χορών και ασκήσεων Dalcroze. Εκτός από τα πρακτικά μαθήματα, παρουσίαζαν διαλέξεις για την ιστορία και τη φιλοσοφία του χορού, την ανατολική τέχνη και την ελληνική φιλοσοφία (Μπαρμπούση, 2004:72).

### 3.3. Μοντέρνος ή Εκφραστικός χορός

Ο Rudolf von Laban (1879-1958) είναι αυτός που καθιέρωσε τον μοντέρνο ή εκφραστικό χορό (*Ausdruckstanz*) στην Γερμανία. Λόγω του ότι ο πατέρας του ήταν στρατιωτικός, γνώρισε διαφορετικούς τόπους και ήρθε σε επαφή με διάφορα καλλιτεχνικά και πολιτισμικά ερεθίσματα. Αυτή την εποχή δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην εσωτερικότητα και τα συναισθήματα που εκφράζει ο χορός. Ο Laban χρησιμοποίησε την κίνηση προκειμένου να ανακαλύψει νέους τρόπους έκφρασης και επικοινωνίας, πιστεύοντας ότι το σώμα κρατάει αλήθειες (Μπαρμπούση, 2004: 116). Στόχος του ήταν «...να ανακαλύψει την ίδια την έννοια της ζωής, να χαράξει υποθετικά τα άγνωστα μέλλοντα, να φέρει στο νου [...] τους μακρινούς εκείνους πόθους, σε σχέση με τους οποίους οι καθημερινές επιθυμίες αποκτούν σημασία» (Garaudy, 2008: 138).

Ο Laban, ως ανήσυχος και επαναστατικό πνεύμα για την εποχή του, διατύπωσε τις ιδέες του για την απελευθέρωση του σώματος με τέτοιο τρόπο που συχνά χαρακτηρίστηκαν αναρχικές. Παρ' ότι η χορευτική του εκπαίδευση ήταν η στοιχειώδης, ο ίδιος δεν έμοιαζε να πτοείται από αυτό το γεγονός. Αυτό που τον απασχολούσε και ενέπνεε ήταν οι απλές καθημερινές κινήσεις που πραγματοποιούνταν από ανθρώπους, ζώα, αντικείμενα και στοιχεία της φύσης. Ήθελε να εμβαθύνει στο νόημα των κινήσεων και όχι στη μίμησή τους. Επίσης, δεν συμεριζόταν την κυρίαρχη άποψη της περιόδου που υποστήριζε ότι ο χορός πρέπει να αποτυπώνει τη μουσική, καθώς πίστευε πως για να επιτευχθεί αυτό, θα πρέπει ο χορός να χάσει τα δικά του μοναδικά και ιδιαίτερα στοιχεία.

Ο Laban στα βιβλία του μίλησε για την ουσία των κινήσεων, τις οποίες διέκρινε σε φυσικές και εξωγενείς. Οι πρώτες προέρχονται από τα εσωτερικά κίνητρα και συναισθήματα, ενώ οι

δεύτερες από το σύμπαν. «Η κίνηση ξεκινάει από μια εσωτερική παρόρμηση-ανάγκη [...]. Το πώς κινούμαστε αντανακλά αλλά και επηρεάζει τις διαθέσεις και τα συναισθήματα» (Μπαρμπούση, 2004: 127).

Ακόμα, παρατήρησε ότι οι κινήσεις που έκαναν οι άνθρωποι στη διάρκεια της εργασίας τους είχαν ομοιότητες με τις χορευτικές κινήσεις, φαινόμενο που απέδωσε στο γεγονός ότι και οι δύο επιτελούν συγκεκριμένη λειτουργία και απευθύνονται σε κάποια προκαθορισμένη ή μη σκοπιμότητα. Λόγω της πεποίθησής του αυτής, μελέτησε εκτενώς τις κινήσεις των ανθρώπων όταν εργάζονται. Θέλησε να βρει λύσεις για να διευκολύνει τους εργάτες να μην χρησιμοποιούν κινήσεις που καταπονούν τον οργανισμό και να τις αντικαταστήσει με ορισμένες που θα απέτρεπαν την εξάντληση.

Μέσα από την μελέτη και καταγραφή των κινήσεων, ο Laban, διαμόρφωσε ένα σημειωτικό σύστημα, το οποίο είναι γνωστό σήμερα ως *Labanotation*. Από τις μακροχρόνιες μελέτες του πάνω στη συμπεριφορά του ανθρώπου κατέληξε στην κωδικοποίηση των στοιχείων που συγκροτούν την κίνηση. Οι θεωρίες αυτές εφαρμόστηκαν στο χορογραφικό του έργο και σε εκείνο των μαθητών του. Για τον Laban είχε μεγάλη αξία ο ομαδικός χορός, πιστεύοντας ότι, μέσω του χορού οι άνθρωποι μπορούσαν να αναπτύξουν καλύτερες κοινωνικές και διαπροσωπικές σχέσεις. Την περίοδο αυτή διδάσκει χορό στην ουτοπική κοινωνία του Monte Veritas, όπου θέτει στόχο να ωθήσει τους συμμετέχοντες σε όλα τα μέσα της έκφρασης που υιοθετούνται από την ανθρώπινη ευρηματικότητα. Το όραμα του Laban επηρέασε τα πολιτικά, κοινωνικά και καλλιτεχνικά τεκταινόμενα του 20ού αιώνα.

Ωστόσο, οι ιδέες του για τους ομαδικούς χορούς δεν άργησαν να κατηγορηθούν και δεν κατάφερε να αποφύγει τη συσχέτισή τους με το εθνικοσοσιαλιστικό κίνημα στην Γερμανία. Οι Ναζί του επέτρεπαν να οργανώνει όπως επιθυμεί το έργο του, αλλά στη συνέχεια το οικειοποιήθηκαν για προπαγανδιστικούς λόγους. Οι ιδέες του για τον χορό στα πλαίσια μιας ομάδας άρχισαν να διαδίδονται σε όλη τη Γερμανία. Όλα αυτά συμβαίνουν υπό το καθεστώς του Ναζισμού, το οποίο τελικά θα τον αναγκάσει να αναχωρήσει για την Μεγάλη Βρετανία.

Η Mary Wigman (1886-1973), η οποία μαθήτευσε με τον Laban, συνέβαλε ουσιαστικά στην ανάπτυξη του μοντέρνου χορού στην Γερμανία. Αρχικά, μελέτησε το μουσικό κινητικό σύστημα του Dalcroze και ενστερνίστηκε πολλές ιδέες και στοιχεία της διδασκαλίας του. Αργότερα έγινε βοηθός του Laban και επηρεασμένη από αυτόν, απομακρύνθηκε από την τεχνική του μπαλέτου. Το 1926 δημιούργησε μία σχολή στη Δρέσδη. Οι χορογραφίες της

ασχολούνταν με τους ανθρώπους, τα συναισθήματα, τις προκαταλήψεις τους. Οι παραστάσεις της δεν πλαισιώνονταν, συνήθως από κάποιο ιδιαίτερο σκηνικό, μάλιστα, συχνά δεν βασιζόταν καν στη χρήση της μουσικής. Κάποιοι ενδεικτικοί τίτλοι των έργων είναι οι εξής: *Summer Dance*, *Witch Dance*, *Storm Song*, *Dream image*, κ.ά. (Kraus, 1980: 264-265).

Τα θέματα των έργων της Wigman ήταν συμβολιστικά, τα οποία αντιμετώπιζε με μυστικιστικό τρόπο, καθώς ήθελε να ασχοληθεί με στοιχεία και προβλήματα της ανθρώπινης ζωής. Η προσέγγισή της για τη χρήση της μουσικής και της κίνησης ήταν μοναδική. Το πεδίο της δράσης της ήταν συνήθως χαμηλά, στο έδαφος. Σπάνια, προέκτεινε τα χέρια της προς τα πάνω και απέφευγε κινήσεις που συναντούμε συχνά στο μπαλέτο, όπως στα δάκτυλα των ποδιών και την ανοδική τάση του ανθρώπινου σώματος προς τον ουρανό. Η μουσική που χρησιμοποιούσε προερχόταν συχνά από ξύλινα πρωτόγονα κρουστά και πνευστά όργανα ενώ συχνά υπήρχε και πλήρης απουσία ήχου. Τα όργανα αυτά ήταν μέρος της χορογραφίας και οι χορευτές πραγματοποιούσαν τις κινήσεις τους κρατώντας κάποια απ' αυτά.

Οι παραστάσεις της Wigman είχαν μελαγχολικό χαρακτήρα, στοιχείο που αποτυπωνόταν συχνά στα κοστούμια και τα σκηνικά της, τα οποία ήταν απλά και τις περισσότερες φορές σε σκούρες αποχρώσεις. Ο φωτισμός και η σύνθεση των σκηνικών, την άφηναν σχετικά αδιάφορη ενώ στηριζόταν στα εφέ που δημιουργούσε η ίδια και οι χορευτές της με την κίνησή τους. Οι αρνητικές κριτικές για το έργο της δεν έλειψαν. Το διδακτικό της σύστημα και η ελευθερία του αυτοσχεδιασμού που παρείχε στους χορευτές της, ξεσήκωνε συχνά αντιδράσεις, ενώ κατηγορήθηκε για έλλειψη λαμπρότητας και χάρις. Ο χορός της συνδεόταν συχνά με την προσπάθεια να αναπτύξει στους χορευτές της την ελευθερία της έκφρασης και της σκέψης.

Βέβαια, οι χορογραφικές δημιουργίες της Wigman είχαν ταυτόχρονα επικριτές, αλλά και φανατικούς υποστηρικτές, οι οποίοι έβρισκαν το έργο της πρωτοπόρο και προοδευτικό για την εποχή. Από μια άλλη οπτική, σχετικά πρόσφατα ασκήθηκε κριτική για τη συμμετοχή της στις εκδηλώσεις του Γ' Ράιχ, καθώς η ίδια παρέμεινε στη Γερμανία, ενώ άλλοι καλλιτέχνες εγκατέλειπαν τη χώρα για ιδεολογικούς λόγους. Ορισμένοι κατέφυγαν στην Αγγλία ή και τις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής, όπου συνέχισαν να πειραματίζονται και να εξελίσσουν τις αρχές της τέχνης τους<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Η εξέλιξη του εκφραστικού χορού κατά την δεκαετία του 1980, συνδέεται με την σπουδαία Γερμανίδα χορογράφο Pina Bausch, η οποία δημιούργησε το ρεύμα του χοροθεάτρου (βλ. Servos, 2012).

### 3.4. Δεύτερη γενιά των καλλιτεχνών του μοντέρνου χορού

Η Martha Graham διακρίθηκε όχι μόνο φτάνοντας στην κορυφή, αλλά διατηρώντας και τη θέση της ψηλά, παρά το γεγονός ότι μεσολάβησε ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος. Έγινε αποδεκτή ως η μεγαλύτερη προσωπικότητα του αμερικανικού μοντέρνου χορού. Ο Shawn παρατήρησε το ιδιαίτερο ταλέντο της και πρόβλεψε την εξέλιξή της στον χορό. Στη σχολή Denishawn γνώρισε τον Louis Horst, ο οποίος ήταν καθηγητής μουσικής και λάτρης της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας. Ο Horst ήταν σημαντικός για την Graham σε επαγγελματικό και προσωπικό επίπεδο. Το στούντιο της ήταν συγχρόνως και σπίτι της, όπου περνούσε χρόνο ανακαλύπτοντας νέες κινήσεις. Η Graham δεν άργησε να βρει το προσωπικό της στυλ. Η κίνησή της ήταν «νευρώδης και όχι χαριτωμένη [...]». Πρόθεσή της ήταν να διδάξει στους θεατές τις νέες δυναμικές του χορού που δημιουργούσε» (Μπαρμπούση, 2004: 78). Ο στόχος ήταν να δώσει μια φυσική υπόσταση σε πράγματα συχνά και καθημερινά όπως ο εορτασμός, ο θρήνος, το μίσος, η χαρά, το πάθος. «Η Graham πάντα απέφευγε να έχει ένα μοναδικό λεξιλόγιο ή σύστημα χορευτικών κινήσεων. Έχει ορισμένες κύριες κινήσεις και διαδοχικές τεχνικές για την ανάπτυξη του σώματος στο πλήρες φάσμα των δυνατοτήτων του» (Kraus 1980: 254).

Είχε εισάγει στις κινητικές της προτάσεις στοιχεία από την γιόγκα, που θεωρούσε σημαντική για την εσωτερική συγκέντρωση, αλλά και την μυϊκή ένταση. Το επίκεντρο της κίνησής της ήταν ο κορμός, το μέσον με το οποίο μετέδιδε το συναίσθημα στους θεατές της. Χρησιμοποιούσε την αναπνοή για να εκφράσει το ρυθμό. Δεν επέτρεπε στις χορεύτριες να μετρούν τη μουσική, αλλά να αφήνουν την αναπνοή να τις κατευθύνει. Ζητούσε από τους μαθητές της να ακολουθούν τη δική τους πορεία, χωρίς να την μιμούνται, αισθανόμενοι την κίνηση του σώματός τους. Ιδιαίτερα φημισμένη ήταν και η διαίσθησή της. Ήταν σε θέση να κατανοεί τα συναισθήματα των μαθητών της, δίνοντας την εντύπωση ότι μπορούσε να δει μέσα από τα ρούχα και το δέρμα των χορευτών. Η τεχνική της διδάχτηκε σε όλο τον κόσμο και έγινε η πιο γνωστή χορεύτρια της Αμερικής αλλά και πρωτοπόρος του μοντέρνου χορού, της μοντέρνας κίνησης και του μοντέρνου θεάτρου (Μπαρμπούση, 2004: 82, 86-89).

Μία άλλη ιδιαίτερη προσωπικότητα ήταν η Doris Humphrey (1895-1958), η οποία δημιούργησε ένα σύστημα τεχνικής, που διδάσκεται μέχρι σήμερα. Δημιούργησε σχολή χορού στη Νέα Υόρκη σε συνεργασία με τον Charles Weidman (Kraus, 1980: 257-259). Ο José

Limon (1908-1972), μεξικανικής καταγωγής, πήγε, το 1928, στη Νέα Υόρκη για να μαθητεύσει με την Humphrey. Μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο συμμετείχε στην ομάδα υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση της Humphrey, η οποία κατάφερε να κερδίσει την αποδοχή του κοινού με σημαντικές παραστάσεις, όπως *Moor's Pavana*, *Missa Brevis* κ.ά.<sup>4</sup>.

Στις αρχές του δεύτερου μισού του 20ού αιώνα, ο μοντέρνος χορός είχε καθιερωθεί πλέον στην Αμερική και όσοι Ευρωπαίοι ήθελαν να μελετήσουν χορό ταξίδευαν στην νέα ήπειρο. Είχε αρχίσει να διδάσκεται και σε Πανεπιστημιακές σχολές με αντικείμενο τις τέχνες. Επιπλέον, την ίδια εποχή, έγιναν ενέργειες προκειμένου να συνδυαστούν οι τέχνες (Kraus 1980: 276). Παρ' όλα αυτά, υπήρχαν σημαντικές δυσκολίες. Το κόστος των παραγωγών μεγάλωνε και αποδεικνυόταν ότι το κοινό είχε αυστηρές αισθητικές αντιλήψεις. Η μοντέρνα έκφραση ήταν δύσκολη στη σύλληψη. Τα νοήματα ήταν αφηρημένα και οι άνθρωποι δεν ήξεραν πώς να τα εκλάβουν. Λίγοι καλλιτέχνες κατάφεραν να βρουν έναν τρόπο να αποδώσουν και εξηγήσουν αυτές τις πρωτοποριακές μορφές, που στην αρχή του αιώνα είχαν προσελκύσει το κοινό, γιατί ήταν κάτι καινούργιο, διαφορετικό και μακριά, από τις αυστηρές δομές του μπαλέτου. Ταυτόχρονα, το μπαλέτο είχε εξελιχθεί, έγινε πιο ζωντανό και άρχισε και πάλι να κερδίζει τεράστια ακροατήρια.

Την δεκαετία του 1950, μέσα σε ένα διαρκώς αναμορφούμενο τοπίο του χορού, αποκτά ιδιαίτερη σημασία το έργο του Merce Cunningham. Στα έργα του αποτυπώνει την προσωπική του αντίληψη για τη σχέση του χορού με τη μουσική, τη μετάδοση συγκινήσεων μέσω των αισθητικών στοιχείων της κίνησης και της χρήσης του τυχαίου στη σύνθεση. Για τον Cunningham, η βάση της έκφρασης στην ανθρώπινη κίνηση είναι αναπόσπαστη από το σώμα (Banes, 1980: 6). Ο ίδιος υποστήριζε ότι δεν χρειάζεται να δημιουργήσει κανείς μεγάλες και εντυπωσιακές κινήσεις σε έναν χορό, αφού οι ποιοτικές δομές που εμπερικλείει κάθε κίνηση είναι χορός από τη φύση τους. Πίστευε ότι κάθε κίνηση έχει τα δικά της μοναδικά

---

<sup>4</sup> Άλλες σημαντικές προσωπικότητες ήταν η Helen Tamiris (1905-1966), η οποία πίστευε ότι ο μοντέρνος χορός ήταν μέσον ανάδειξης των σύγχρονων προβλημάτων της ανθρωπότητας. Η ενασχόλησή της με κοινωνικά θέματα διαφαίνεται σε πολλά έργα της, τα οποία πρόβαλαν αρχές του αριστερού κινήματος που ήταν ιδιαίτερα ανεπτυγμένο εκείνη την εποχή (Kraus, 1980: 271-273). Και η Hanya Holm (1893-1992), η οποία πήγε το 1931 στις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου δίδαξε τις θεωρίες της Wigman, εμπλέκοντας το δικό της προσωπικό στίγμα (Kraus, 1980: 269).

χαρακτηριστικά, που μπορεί να παραμείνουν αμετάβλητα ή αντίθετα να διαφοροποιηθούν με την ανθρώπινη παρέμβαση. Οι ιδέες του Cunnigham οδήγησαν στη δημιουργία του μεταμοντέρνου χορού, το οποίο ενσωμάτωσε την ευελιξία, την ελευθερία, την αλλαγή και την ευχαρίστηση μέσα από την κίνηση του σώματος και τον χορό.

Σε σχέση με την εκπαιδευτική διαδικασία του χορού, ήδη από την εποχή του Laban, τα βιβλία του οποίου συνέβαλλαν στην αποδοχή του χορού από την ακαδημία, παρατηρείται η πρόθεση προς τη δημιουργική διδασκαλία και μάθηση, γεγονός που καθιέρωσε και τον δημιουργικό χορό σε τάξεις παιδιών. Προσφέροντας στον μαθητή διαφορετικούς τρόπους και δυνατότητες εκμάθησης, ο δάσκαλος αυξάνει τις πιθανότητες για την καλύτερη κατανόηση του χορού. Παράλληλα, τον ενθαρρύνει να γίνει ενεργό υποκείμενο, να αποκτήσει δηλαδή την ικανότητα να κάνει επιλογές και να αναπτύξει την κριτική σκέψη. Ο δάσκαλος, είναι σημαντικό να δίνει στον μαθητή την δυνατότητα για ανάληψη πρωτοβουλιών και αυτό είναι ακριβώς το στοιχείο εκείνο που επιδιώκει να αναπτύξει ο δημιουργικός χορός. Έτσι, εκτός από την κίνησή του, ο μαθητής εμπλέκεται και σε μια νοητική διαδικασία που το βοηθά να αναπτύσσεται και πνευματικά μέσω του χορού. Η Κάτια Σαβράμη γράφει χαρακτηριστικά: «Στόχος του δασκάλου δεν είναι μόνο να μεταδώσει πληροφορίες που δεν επιδέχονται αμφισβήτηση στον μαθητή αλλά και να αναπτύξει την προσωπικότητά του και να τον προκαλέσει να κάνει το καλύτερο δυνατό [...]» (Σαβράμη, 2008: 25).



## Κεφάλαιο 4ο: Μεταμοντέρνος χορός

### 4.1. Παρουσίαση της καθημερινότητας μέσω του χορού

Η θεωρητική ανασκόπηση του χορού, μέχρι την δεκαετία του 1950, δείχνει ότι οι φόρμες της κίνησης, η θεματολογία και η αισθητική του χορού αλλάζουν δυναμικά, ακολουθώντας τις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτικές διεκδικήσεις. Όπως παρατηρεί η Sally Banes (1980), ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός ακολουθεί μια σειρά από πρωτοποριακές αλλαγές, κάθε μια από τις οποίες σχετίζεται με την πρόθεση ανατροπής των αντιλήψεων που ισχύουν για τη ζωή και την τέχνη. Οι πρωτοπόροι της δεκαετίας του '50, ήρθαν σε ρήξη με την ακαδημία του μοντέρνου χορού. Ειδικότερα, η χρήση του αυτοσχεδιασμού άνοιξε ένα νέο δρόμο προς τη μεταμοντέρνα έκφραση.

Αναλυτικά, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1960, μια περίοδο επαναστατικών αλλαγών στις τέχνες, την κοινωνία και την πολιτική, οι καλλιτέχνες δίνουν μια νέα διάσταση στο φιλοσοφικό ερώτημα «τι είναι χορός;», σηματοδοτώντας την περίοδο του μεταμοντέρνου κινήματος. Ο μεταμοντέρνος χορός εμφανίστηκε στη Νέα Υόρκη και δημιουργήθηκε από μια ομάδα, γνωστή ως *Judson Dance Group* ή *Judson Dance Theater*, μια κολεκτίβα από χορευτές και εικαστικούς καλλιτέχνες. Ειδικότερα, το 1961, ο Robert Ellis Dunn δίδαξε ένα σεμινάριο σύνθεσης, στο οποίο συμμετείχαν η Simone Forti, ο Steve Paxton, η Yvonne Rainer, η Trisha Brown, η Meredith Monk, η Lucinda Childs. Το 1962, οι καλλιτέχνες παρουσίασαν στην Judson Memorial Church το έργο *A Concert of Dance*, με το οποίο έθεσαν τις βάσεις της μεταμοντέρνας αισθητικής στον χορό.

Τα μαθήματα του Dunn ήταν μια επιλεκτική σύνθεση των ιδεών που επικρατούσαν τη δεκαετία του 1960 στην πρωτοπορία της τέχνης στη Νέα Υόρκη, όπως το βουδιστικό ζεν, ο ταοϊσμός, ο υπαρξισμός και ο επιστημονισμός. Αποτελούσαν μια «εκρηκτική συνάντηση ιδεών από διαφορετικά επίπεδα, η οποία άνοιγε νέους ορίζοντες και έθετε νέες παραμέτρους για το τι θα μπορούσε να είναι χορός» (Μπαρμπούση, 2004: 168). Τα αποτελέσματά τους φαίνονται στα έργα των καλλιτεχνών που παρουσιάστηκαν στην Judson Church, τα οποία επανακαθόρισαν τη φόρμα της κίνησης και το ιδεολογικό περιεχόμενο του χορού. Οι καλλιτέχνες αφαίρεσαν από τις παραστάσεις τους φωτισμούς, τα κοστούμια, τα σκηνικά, τη

μουσική, στοιχεία που θεωρήθηκαν διακοσμητικά. Τα έργα τους βασίστηκαν σε επαναλήψεις και αντιστροφές της κίνησης, σε γεωμετρικές φόρμες, σε μαθηματικά συστήματα και κυρίως σε καθημερινές κινήσεις. Οι καλλιτέχνες που συμμετείχαν στην Judson Church ήταν αποφασισμένοι να αγνοήσουν τις παραδοσιακές πρακτικές και μεθόδους διδασκαλίας και να δημιουργήσουν ένα διαφορετικό είδος έκφρασης μέσα από την αλληλοεπίδραση μουσικών, χορευτών, εικαστικών και συγγραφέων. Συνήθιζαν να παρουσιάζουν τις παραστάσεις τους σε μέρη που μέχρι τότε κρίνονταν «ακατάλληλα», τaráτσες, δρόμους, πλατείες.

Υιοθέτησαν στοιχεία από παραστάσεις μουσικής, κινηματογράφου, από εικαστικές τέχνες, ποίηση, θέατρο και διάφορες άλλες εκδηλώσεις. Η φιλοσοφία του μεταμοντέρνου χορού χαρακτηρίζεται από την επανάληψη, τις κινήσεις χωρίς λογική δομή και τα στοιχεία της καθημερινότητας, που συνέβαλαν σε ένα πιο ελεύθερο και δημιουργικό αποτέλεσμα από τους συντελεστές του ρεύματος. Στο νέο αυτό είδος χορού που αναπτύχθηκε, παρατηρείται η διαμόρφωση μιας τάσης που δίνει έμφαση στην εκτέλεση του χορού από ανθρώπους χωρίς ιδιαίτερη εκπαίδευση πάνω στο αντικείμενο. Το σώμα εκφράζει, πιο απελευθερωμένα πλέον, βαθύτερες επιθυμίες αλλά και φόβους. Ο χορός πλέον αρχίζει να συνδέεται και με άλλες τέχνες, ενώ αφουγκράζεται τα προβλήματα και τις ανησυχίες της κοινωνίας ευρύτερα.

Το κίνημα της Judson προώθησε τον αυτοσχεδιασμό, καθώς οι κινήσεις στα έργα του χορού ήταν τυχαίες, απορρίπτοντας με αυτόν τον τρόπο την προηγούμενη σημασία της τεχνικής δεξιοτεχνίας. Η άποψη αυτή στηριζόταν στην πεποίθηση ότι οποιαδήποτε κίνηση μπορεί να ονομαστεί χορός και οποιοσδήποτε μπορεί να την εκτελέσει μπορεί να λέγεται χορευτής (Μπαρμπούση, 2004: 164-165). Μέσω της Judson, άνοιξε ένας νέος δρόμος για τον μεταμοντέρνο χορό, που προέκτεινε: «την ποικιλία των σκοπών, τα υλικά, τα κίνητρα, τις δομές και τα είδη χορού» (Banes, 1980: 15). Με τη διάλυση του Judson Dance Theatre, κάποια μέλη μαζί με κάποιους νέους καλλιτέχνες ίδρυσαν την ομάδα *Grand Union*. Τα θέματα της *Grand Union* ήταν άλλοτε κοινωνικά και άλλοτε πολιτικά. Κάποια ήταν αφηρημένα, ενώ άλλα ήταν ρεαλιστικά και ανταποκρίνονταν στην πραγματικότητα. Χρησιμοποιούσαν αντικείμενα από την καθημερινή ζωή συνδυάζοντάς τα ακόμα και με εξωπραγματικά στοιχεία αλλά πάντοτε αποφεύγοντας τις αυστηρές δομές και τεχνικές των προηγούμενων ετών.

Το ρεύμα του μεταμοντέρνου χορού αποτύπωσε την πολιτική αναταραχή στην Αμερική. Οι χορογράφοι και οι χορευτές άρχισαν να εκφράζουν μέσα από τα έργα τους τις πολιτικές τους



πεποιθήσεις. Στις παραστάσεις της πρώιμης περιόδου του μεταμοντερνισμού μονοπωλούσαν το ενδιαφέρον των δημιουργών-χορογράφων θέματα όπως είναι η λογοκρισία, ο πόλεμος, τα ανθρώπινα δικαιώματα, κυρίως μειονοτικών ομάδων, και η διαφθορά, καθώς οι άνθρωποι που ασχολούνταν με το χορό ήταν έντονα πολιτικοποιημένοι (Banes, 1980: 15). Τέτοιου είδους θέματα έθιξε και ο Steve Paxton, δημιουργός του αυτοσχεδιασμού με επαφή (*contact improvisation*), ο οποίος υποστήριζε ότι η κίνηση μπορούσε να δημιουργήσει ενδιαφέρον εικαστικό αποτέλεσμα. Αυτό στο οποίο δινόταν έμφαση ήταν η συσχέτιση ζωής και τέχνης και η ανάδειξη των καθημερινών κινήσεων ως μέρος της χορογραφίας. «Οι χορευτές μιλούσαν, τραγουδούσαν και διάβαζαν γραπτό κείμενο ή πρόβαλλαν ταινίες και διαφάνειες, όταν ο χορός από μόνος του φαινόταν να μη μπορεί να καλύψει τα πολιτικά, κοινωνικά, λογοτεχνικά και αυτοβιογραφικά θέματα που προσέλκυαν τους δημιουργούς τους» (Jowitt, 2010: 56)

Όσον αφορά την έννοια του χρόνου, αυτή χρησιμοποιήθηκε με την πραγματική της διάσταση. Οι χορογραφίες συνοδεύονταν από μουσική υπόκρουση, ενώ χρησιμοποιούσαν ιδιαίτερα την επανάληψη για να αποδώσουν το πέρασμα του χρόνου. Το σώμα στον μεταμοντέρνο χορό ήταν χαλαρό και αυτό ερχόταν σε αντιδιαστολή με τις μέχρι τότε δομές του μπαλέτου και του μοντέρνου χορού. Βασική επιδίωξη των καλλιτεχνών αυτού του ρεύματος ήταν να απομακρυνθούν από τις δεξιοτεχνικές κινήσεις των προηγούμενων χρόνων, μέσω του αυτοσχεδιασμού και του αυτοσχεδιασμού με επαφή. Επίσης, απέρριπταν την τεχνική και προτιμούσαν τη φυσική, αυθόρμητη κίνηση και τις κινήσεις της καθημερινής ανθρώπινης ή μη ζωής (Μπαρμπούση, 2004: 162).

Η πλοκή και η ροή της ιστορίας διακρίνεται από την Jowitt (2010: 49) σε δύο κατηγορίες: «[...] υπάρχει η ιστορία την οποία επιλέγει ένας χορογράφος για να την εκφράσει με την κίνηση και η ιστορία την οποία αποκαλύπτουν αναπόφευκτα τα σώματα των χορευτών και η συμπεριφορά τους ακόμα και σε έργα χωρίς πλοκή». Με άλλα λόγια, ο τρόπος με τον οποίο ο κάθε χορευτής ή χορογράφος παρουσιάζεται στο κοινό χαρακτηρίζεται από τα βιώματα και τις κοινωνικές αξίες που υποστηρίζει. Μέσω του έργου ενός χορευτή μπορεί να κατανοήσει κανείς τις πεποιθήσεις και τα συναισθήματά του. Παρ' όλα αυτά, στο μεταμοντέρνο είδος, η αφήγηση δεν είναι βασική επιδίωξη του χορευτή. Αυτό που κυριαρχεί είναι η αλληλεπίδραση των σωμάτων στη σκηνή και η αίσθηση που αφήνει αυτή η επαφή στο κοινό αλλά και στον ίδιο τον χορευτή.

## 4.2. Η αισθητική της κίνησης

Ενώ για τους πρωτοπόρους του μοντέρνου χορού η «φυσική κίνηση» αντιπροσώπευε φόρμες από τη φύση και λειτουργίες του σώματος που φανέρωναν την ψυχολογική και την κοινωνική πραγματικότητα, για τους μεταμοντέρνους καλλιτέχνες «φυσική» είναι η δράση που δεν έχει υποστεί χειρισμούς, για να εξυπηρετήσει θεατρικές συμβάσεις και έξωθεν επιβεβλημένες συναισθηματικές ερμηνείες. Οι μεταμοντέρνοι καλλιτέχνες απογυμνώνουν το σώμα από ωραιοποιημένες επεμβάσεις και επιστρέφουν στις αρχές των βασικών κινήσεων. Κατά τους ίδιους, η διαμόρφωση αυστηρών κανόνων στον χορό δεν είναι φυσική, γιατί περιορίζει την μετα-περιγραφή των συναισθημάτων και των αντιλήψεων (Banes, 1980: 1-8). Για τους χορογράφους του μεταμοντέρνου χορού, η φύση είχε ιδιαίτερη αξία, αλλά δεν την χρησιμοποιούσαν με τον τρόπο της Duncan. Γι' αυτούς, καθημερινές κινήσεις, όπως το άλμα, το τρέξιμο, το περπάτημα, πραγματοποιούνται φυσικά, ενώ αποφεύγεται οποιαδήποτε προσπάθεια εκτέλεσής τους με τεχνική. Αυτό διαφαίνεται και από το γεγονός ότι οι μεταμοντέρνοι χορευτές, σχεδόν στο σύνολό τους, δεν φορούν υποδήματα, αλλά τα πόδια τους είναι γυμνά και έρχονται σε άμεση επαφή με το έδαφος.

Ο μεταμοντέρνος χορός δίνει μια σειρά από ελευθερίες στον χορευτή, αφού του επιτρέπει να αλλάζει και να αναδιαμορφώνει τον χορό ακόμα και κατά τη διάρκεια της εκτέλεσής του. Επίσης, δίνει τη δυνατότητα στους χορευτές και χορογράφους να επινοήσουν και να εντάξουν νέα στοιχεία στη χορογραφία. Δεδομένου ότι η εποχή αυτή σηματοδοτείται από μια στροφή των ανθρώπων προς το αριστερό πολιτικό κίνημα, οι καλλιτέχνες πίστευαν ότι ο χορός μπορεί να αποτελέσει μέσον στην πάλη των τάξεων και μείωσης των κοινωνικών ανισοτήτων. Οι καλλιτέχνες του μεταμοντέρνου ρεύματος ενδιαφέρθηκαν για τις αυτοσχεδιαστικές μεθόδους και την κατάργηση 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).

Επί της ουσίας, απέρριψαν τις αξίες που επικρατούσαν στη ζωή και τις τέχνες μέχρι αυτήν την περίοδο. Οι ιδεολογικές τους απόψεις είχαν καθοριστεί από την φιλοσοφία του Zen, τις διδασκαλίες του Lao-Tse, τη θεωρία της σχετικότητας, της υπαρξιακής φαινομενολογίας. Η Yvonne Rainer (1965), υποστήριξε στο μανιφέστο της: «Όχι στο θέαμα, όχι στη δεξιοτεχνία,

όχι στις μεταμορφώσεις, όχι στη μαγεία, όχι στην προσποίηση, όχι στην αίγλη, όχι στην υπερβατικότητα, όχι στο ηρωικό, όχι στο αντι-ηρωικό, όχι στο ανούσιο, όχι στην αποπλάνηση του θεατή, όχι στην εκκεντρικότητα, όχι στην επιτηδευμένη συγκίνηση [...] » (Banes, 1980:43).

Το ενδιαφέρον της Rainer στράφηκε στα μέρη του σώματος (κεφάλι, χέρια, σπονδυλική στήλη, πόδια, φωνή) για τα οποία δημιούργησε ένα διάγραμμα στο οποίο αποτύπωσε τις πέντε διαφορετικές κινήσεις που μπορούσε να επιτελέσει κάθε μέλος. Η χρήση της σπονδυλικής στήλης ήταν γνωστή και από προηγούμενα είδη χορού, αλλά η χρήση της φωνής ήταν ένα νέο στοιχείο που εισήγαγε η ίδια στον μοντέρνο χορό. Αυτή την εποχή υπήρχε ενδιαφέρον σε οτιδήποτε συνέβαινε και η προσοχή ενός καλλιτέχνη μπορούσε να στραφεί σε κάτι πολύ απλό, καθημερινό και συνηθισμένο, αλλά και σε κάτι εντελώς ασυνήθιστο και παράλογο (Μπαρμπούση, 2004: 179-181).

Οι καλλιτέχνες του μεταμοντέρνου χορού τόνισαν ότι «ο χορός προέρχεται από το γήινο, νοήμον σώμα, που δρα με δεξιότητα, αισθάνεται και βασίζεται στην αίσθηση. Καθώς μάλιστα 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 σωματικότητα» (Banes, 1980: 43). Το έργο των μεταμοντέρνων καλλιτεχνών συνδέθηκε με την κοινωνική και πολιτική ζωή. Πολλά θέματα αφορούσαν προβλήματα μειονοτικών ομάδων, αντιπολεμικές διαμαρτυρίες κ.ά., καλούσαν το άτομο σε ενεργητική συμμετοχή στη ζωή και τις τέχνες με στόχο την έκφραση της ελευθερίας, την αλληλοϋποστήριξη και την αλληλεπίδραση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας.

Ο μεταμοντέρνος χορός αποσκοπεί να ανακαλύψει ο χορευτής τον εαυτό του και να παρουσιάσει ένα κομμάτι της εσωτερικότητάς του. Ενώ οι μέχρι τότε τεχνικές του χορού πρότειναν στους μαθητές να επαναλάβουν δομές και κινήσεις, ο μεταμοντέρνος χορός ωθεί τους μαθητές να ανακαλύψουν την κίνησή τους και να την αναπτύξουν όπως και όσο θέλουν οι ίδιοι. Μέσω αυτής της διαδικασίας, οι μαθητές εξερευνούν το νόημα του χορού με βάση τη δική τους θεώρηση για τον κόσμο. Και ενθαρρύνονται να αναπτύξουν νέες ιδέες ως μια συνεχή διαδικασία δημιουργίας και σύνθεσης με σκοπό το τελικό αποτέλεσμα.

Επιπλέον, οι χορευτές του είδους αυτού, δίνουν έμφαση στη διαδικασία παρά στο αποτέλεσμα. Ενώ στον μοντέρνο χορό υπήρχε αυξημένη πίεση για το καλύτερο αποτέλεσμα,

εδώ διακρίνουμε την ανάγκη των χορευτών και των χορογράφων να απολαύσουν το δρόμο προς το αποτέλεσμα. Ο στόχος είναι η ανάγκη να δημιουργούν και να παράγουν συνεχώς καινούρια δουλειά. Το τελικό προϊόν είναι μεν προσεγμένο και σωστά ή άριστα εκτελεσμένο, αλλά δεν θα είχε νόημα, χωρίς τη σημαντικότητα των προβών και της εξάσκησης.

Στον μεταμοντέρνο χορό έχει σημασία η ισορροπία της τεχνικής με το συναίσθημα. Η τεχνική είναι ασφαλώς σημαντική για ένα χορευτή. Αυτό όμως που είναι πιο σημαντικό είναι το συναίσθημα. Η αίσθηση του χώρου, του χρόνου και του εαυτού είναι τα πιο σημαντικά εργαλεία στα χέρια ενός χορευτή. Ο συναισθηματικός κόσμος του χορευτή είναι μέσον για να συνεχίσει τη δουλειά του σε πιο βαθύ επίπεδο. Οι εμπειρίες και τα συναισθήματα μπορούν να αναδείξουν και να εκτοξεύσουν την παράσταση στα ύψη. «Η κατανομή της διάκρισης μεταξύ τέχνης και ζωής [...] η αποσαφήνιση των ατομικών, διακριτών κινήσεων, η απομόνωση από τα βασικά χαρακτηριστικά του χορού, έχουν γίνει όλα έγκυροι σκοποί για την σύνθεση ενός χορού [...]» (Banes, 1980).

Σκοπός του μεταμοντέρνου χορού είναι να καθοδηγήσει τον θεατή, πώς να παρακολουθεί κριτικά τις παραστάσεις και να προκαλεί τις προσδοκίες του, παρουσιάζοντας κινήσεις, γνώριμες στο κοινό, από τη φύση και την απλή, ανθρώπινη καθημερινότητα. Οι κινήσεις αυτές γίνονται σε πραγματικό χρόνο και διαρκούν όσο ακριβώς θα διαρκούσαν και στην πραγματικότητα. Σύμφωνα με θεωρητικούς, οι θεατές κατανοούν τα συμβολικά ή και αφηρημένα νοήματα της κίνησης μέσα από την κιναισθητική τους ενσυναίσθηση (*kinesthetic empathy*).

#### **4.3. Η εκπαίδευση μέσω του χορού**

Οι καινοτόμες τάσεις του μεταμοντέρνου χορού επηρέασαν την εκπαιδευτική διαδικασία, καθώς οι κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες και οι ιδεολογικοί προσανατολισμοί των δημιουργών του, είχαν καθοριστικό ρόλο στις σπουδές χορού. Από την δεκαετία του 1970 μέχρι σήμερα, η εκπαίδευση βασίζεται στις οριζόμενες ως τεχνικές απελευθέρωσης (*release techniques*). Η σύλληψή τους αποδίδεται στην Joan Skinner που δημιούργησε ένα σύστημα, το οποίο συνδυάζει τη διερεύνηση της κίνησης με νοητές εικόνες και στοιχεία από τον Jung. Άλλοι υποστηρίζουν ότι οι τεχνικές αυτές θεμελιώθηκαν το 1973 από τον Steve Paxton, που εισάγει

στο χορό έναν τρόπο αλληλοϋποστήριξης, συνεργασίας και ανάπτυξης εμπιστοσύνης ανάμεσα στα μέλη της ομάδας, γνωστό ως *contact-improvisation*.

Σήμερα, στην εκπαίδευση του σύγχρονου χορού προτείνεται μια ποικιλία μεθόδων, που περιλαμβάνουν τις τεχνικές απελευθέρωσης και τις μεθόδους που ονομάζονται *somatics* ή *dance somatics*. Σύμφωνα με τις τελευταίες μεθόδους, η πρακτική συνδέεται με διάφορες πηγές και διαφοροποιείται ανάλογα με τη συστηματική έρευνα και την προσωπική εμπειρία κάθε δασκάλου. Οι μέθοδοι αυτές εντάχθηκαν στον χορό τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αν και άρχισαν να διαμορφώνονται ήδη από τις αρχές του.

Ο όρος *somatics*, που προέρχεται από την ελληνική λέξη *σώμα*, προσδιορίζει μεθόδους, οι οποίες δέχονται την ολότητα σώματος-νου και, επομένως, δουλεύουν με την ολότητα σώματος-νου, σε αντίθεση με μεθόδους που ασχολούνται με τις μυϊο-σκελετικές μόνο δομές του σώματος. Ενσωματώνουν στοιχεία από την ψυχανάλυση, τη βιοϊατρική και τεχνικές ανατολικής προέλευσης. Σύμφωνα με τη φιλοσοφία τους, η γνώση προκύπτει από την παρατήρηση, το πείραμα και τον αναστοχασμό, ενώ οι χειρισμοί επικεντρώνονται κυρίως στις εσωτερικές λειτουργίες του σώματος<sup>5</sup>.

Αναφέρεται ότι ο Mathias Alexander (1869-1955) επισημαίνει ότι η εκπαίδευση μέσω του χορού πρέπει να λαμβάνει υπόψη και να κατανοεί τις λειτουργίες της ολότητας σώματος-νόησης. Με άξονα τις ίδιες αρχές, η Bonnie Bainbridge Cohen θεμελιώνει το σύστημα *Body-Mind Centering*, βασισμένη στη φυσική εξέλιξη των δυνατοτήτων του ανθρώπου, στην ενσυναίσθηση, την υποκειμενική, βιωματική αλήθεια της εμπειρίας και κυρίως ερευνά την κίνηση, εμβαθύνοντας στις λειτουργίες των εσωτερικών οργάνων του σώματος (Hartley, 1995: 305-310).

Στον μεταμοντέρνο χορό εντάσσεται οποιαδήποτε διαδικασία, η οποία δημιουργεί κίνηση ασυναίσθητα και αυθόρμητα. Η συγκεκριμένη ιδεολογία προώθησε τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού, που επιτρέπει να εκφράσει κανείς τα συναισθήματα και τις ιδέες κατά τη

---

<sup>5</sup> Οι σημαντικότερες μέθοδοι είναι οι εξής: Alexander, Sensory awareness, Feldenkrais, Awareness through movement and functional integration, Klein Method, Ideokinesiology, Contact Improvisation, Hands on, Rolfing, Continuum, Pilates, Body-Mind Centering, Craniosacral Therapy, Zero Balancing, Yoga, Zen, Tai chi, Aikido κ.ά.. (Hanlon-Johnson, 1997).

διαδικασία της δημιουργίας. Δίνεται έμφαση στο απρόσμενο, το οποίο παρέχει μια βαθιά κατανόηση για το άτομο και για στοιχεία της προσωπικότητάς του. Ο αυτοσχεδιασμός με επαφή (*contact improvisation*) δημιουργείται από δύο ή περισσότερους ανθρώπους που προσπαθούν να διατηρήσουν μια σωματική και πνευματική επαφή, ελεύθερα χωρίς την παρουσία μουσικής. Τα ρούχα είναι φαρδιά και τα πόδια γυμνά. Η έμφαση δίνεται στην κατανόηση του σώματος και στην κιναισθησία και όχι σε συνειδητά ελεγχόμενες κινήσεις (Blom & Chaplin, 1988).

Η ανάπτυξη του σύγχρονου χορού συνεχίστηκε μετά τις δεκαετίες του 1960-1970 και συνεχίζεται μέχρι σήμερα. Στις αρχές του 21ου αιώνα, ορισμένοι χορογράφοι εξακολουθούν να εμπνέονται από τον μεταμοντέρνο χορό, ενώ άλλοι έχουν ως άξονα το ορμέφυτο σώμα, ένα σώμα που ωθείται πέρα από τα όριά του, ή και παρουσιάζουν το ανθρώπινο σώμα μέσα από συστήματα «γλυπτικής», όπου οι θεατές μπορεί να παρατηρήσουν με λεπτομέρεια τις λειτουργίες του σώματος ή και να ερμηνεύσουν την κίνηση μέσω της σημειολογίας του χορού (*dance semiotics*).



## **ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ: ΒΙΩΜΑΤΙΚΟ**

### **Κεφάλαιο 1ο: Μεθοδολογία**

#### **1.1. Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα**

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η μελέτη της ιστορικής εξέλιξης του χορού και η αλληλεπίδρασή του με το εκάστοτε ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο, μέσα από μια διαλεκτική σχέση της θεωρίας με την πράξη και την αποτελεσματικότητα της διδασκαλίας και μάθησης μέσω του χορού. Κύριος στόχος είναι να εξετασθεί η επιρροή του χορού στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας του ατόμου και να διερευνηθούν τα μέσα με τα οποία επιτυγχάνεται μια τέτοια διαδικασία. Τα ερευνητικά ερωτήματα διατυπώθηκαν ως εξής: (1) Τι είναι χορός; (2) Μπορεί ο χορός να διαμορφώσει συμπεριφορές και στάσεις ζωής; (3) Πόσο σημαντική μπορεί να είναι η συμβολή του χορού στην πνευματική και κοινωνική ανάπτυξη του ατόμου;

#### **1.2. Μεθοδολογία**

Η έρευνα βασίζεται στην ποιοτική μεθοδολογία, η οποία θεωρείται πλέον κατάλληλη για τη μελέτη του χορού, μια μορφή τέχνης με εγγενή ποιοτική φύση, που συνδέεται με την έκφραση ιδεών και συναισθημάτων. Ειδικότερα, η ποιοτική έρευνα ενδιαφέρεται περισσότερο να κατανοήσει τις προσωπικές αντιλήψεις των ατόμων για το αντικείμενο και αναζητά μια σε βάθος ανάλυση του θέματος. «Η ποιοτική έρευνα τονίζει από τη φύση της, τη σημασία που έχει το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο για την ερμηνεία που αποδίδουν τα υποκείμενα στη συμπεριφορά τους και στη συμπεριφορά των άλλων» (Κυριαζή, 2005: 53).

Βασική μέθοδος συλλογής των δεδομένων της έρευνας ήταν η αυτοπαρατήρηση, αλλά και η συμμετοχική παρατήρηση των μελών ομάδας. Μέσω της συμμετοχικής παρατήρησης προσπάθησα να ανακαλύψω τη σύνδεση του χορού με τα στοιχεία της προσωπικότητας των ανθρώπων και να εξετάσω πως επηρεάζεται η συμπεριφορά τους μετά ή κατά τη διάρκεια της εμπλοκής τους στις δράσεις. Άλλωστε, στη συμμετοχική παρατήρηση: «Σκοπός του ερευνητή

είναι [...] η ανεύρεση και η συνεχής αποσαφήνιση θεωρητικών εννοιών που συνοψίζουν το υπό μελέτη φαινόμενο και βάσει των οποίων συγκροτείται η θεωρία» (Κυριαζή, 2005: 247). Επίσης, στο τέλος κάθε ημέρας, κατέγραφα σε ημερολόγιο τα στοιχεία που με προβλημάτιζαν ή που μου έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση από τις δράσεις. «Οι περιγραφικές σημειώσεις αφορούν τη μεταφορά όλων όσα διαδραματίστηκαν ακριβώς όπως τα άκουσε και τα είδε ο ερευνητής, δίχως καμία προσπάθεια ανάλυσης, ενώ οι θεωρητικές σημειώσεις ερμηνεύουν και αποδίδουν νόημα στα περιγραφικά στοιχεία» (Κυριαζή, 2005: 259).

### **1.3. Σχεδιασμός της έρευνας**

Αρχικά συγκέντρωσα τις σχετικές με την έρευνα βιβλιογραφικές πηγές, με τη μορφή βιβλίων και άρθρων. Στο πλαίσιο αυτό, καθώς το κύριο μέρος της βιβλιογραφίας ήταν στην αγγλική γλώσσα, υπήρχε δυσκολία στη μετάφραση. Στο θεωρητικό μέρος της εργασίας παρατίθενται κρίσιμα σημεία της ιστορίας του χορού με στόχο να αναδειχθεί το πλαίσιο και το περιεχόμενο του διαχρονικά. Στη συνέχεια, πραγματοποιείται μια προσπάθεια σύνθεσης και παρουσίασης ενός κειμένου που αφορά το ερευνητικό αντικείμενο μέσα από μια διαδικασία αναστοχασμού και ανάλυσης των σχετικών πηγών. Με κριτική στάση απέναντι στη βιβλιογραφία σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της εργασίας, σκιαγραφείται η εξέλιξη του χορού, όπως αυτή παρουσιάζεται από θεωρητικούς και ερευνητές.

Στο δεύτερο μέρος περιγράφονται προσωπικές μου εμπειρίες από τον χορό με στόχο να συνδεθεί η θεωρία με την πράξη. Βασικός τρόπος συλλογής των δεδομένων ήταν η συστηματική παρατήρηση των συμμετεχόντων και η συλλογή αρχαιακού υλικού και άλλων τεκμηρίων, με τη μορφή προσωπικού ημερολογίου και φωτογραφικού υλικού. Οι δράσεις πραγματοποιήθηκαν στο φυσικό περιβάλλον του Βόλου, αλλά και σε χώρους όπως το Πανεπιστήμιο, το Ίδρυμα Ανηλίκων, μουσεία και άλλα σημαντικά ιστορικά μνημεία της πόλης. Μέσω της παρατήρησης, συγκέντρωσα υλικό για τις στάσεις και συμπεριφορές διαφορετικών κοινωνικών ομάδων ως προς το χορό. Συγκεκριμένα, αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο διαφορετικά άτομα έπαιρναν μέρος στις κινητικές δράσεις και έχοντας μελετήσει τη σχετική βιβλιογραφία, έγινε κατανοητή η αξία της διαφορετικότητας, της αποδοχής και του αμοιβαίου σεβασμού ανάμεσα στα μέλη της ομάδας, ζητήματα, τα οποία είχαν τεθεί και στα ερευνητικά ερωτήματα.



### **1.3.Διάρκεια**

Η βιβλιογραφική μελέτη για την εκπόνηση της εργασίας ξεκίνησε τον Οκτώβριο του 2014, ενώ συνεχίστηκε κατά το ακαδημαϊκό έτος 2015. Η συγγραφή της μελέτης ολοκληρώθηκε τον Μάιο της ίδιας χρονιάς. Ωστόσο, η ενασχόλησή μου με τον χορό ξεκίνησε πριν από τέσσερα χρόνια, ενώ η καταγραφή των εμπειριών μου ξεκινά από το 2012.

### **1.4.Συμμετέχοντες**

Στη διαμόρφωση του βιοματικού μέρους της εργασίας χρησιμοποίησα τις σημειώσεις από το ημερολόγιο και τις αναμνήσεις από τις δράσεις μιας ομάδας φοιτητριών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας στο πλαίσιο των μαθημάτων και των καλλιτεχνικών δράσεων του ερευνητικού project με τίτλο «Σώμα- Μνήμη- Πόλη». Επίσης, χρησιμοποίησα στοιχεία από τα μαθήματα σε παιδιά και εφήβους που ζουν στο Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων Βόλου, καθώς και από την παράσταση με τίτλο «Κοίταξέ με στα μάτια», που πραγματοποιήθηκε στον εξωτερικό χώρο του Ιδρύματος τον Ιούνιο 2014.

## Κεφάλαιο 2<sup>ο</sup> : Σύνδεση θεωρίας-πράξης στον χορό

### 2.1. Μαθήματα στο Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, περιγράφω προσωπικές μου εμπειρίες από τον χορό, ως μέσου παιδαγωγικής διαδικασίας και ανάπτυξης της αισθητικής και πολιτισμικής γνώσης. Μέσα από αυτές τις βιωματικές εμπειρίες, θα αναπτυχθεί η συζήτηση για τον χορό πέρα από το θεωρητικό πλαίσιο, ενώ παράλληλα, θα φανεί ο λειτουργικός του ρόλος στην σύγχρονη κοινωνία.

Ήρθα σε επαφή με τα μαθήματα του σύγχρονου χορού στο πρώτο εξάμηνο των σπουδών μου. Δεδομένου ότι είχα μόλις αποχωριστεί για πρώτη φορά την οικογένειά μου, το μάθημα «Εισαγωγή στις βασικές αρχές του σύγχρονου χορού» μου φάνηκε στην αρχή δύσκολο. Καθώς ήμουν υπερβολικά συνεσταλμένη, συνήθιζα να πηγαίνω στο πίσω μέρος της αίθουσας χορού. Με τον καιρό, άρχισα να κατανοώ ότι χρειάζεται να χρησιμοποιήσω την ελευθερία που παρείχε το μάθημα και όχι να την αποφεύγω. Παρατήρησα τον εαυτό μου να αλλάζει από βδομάδα σε βδομάδα. Είχα αρχίσει να αισθάνομαι πιο άνετα με το σώμα μου. Στα μαθήματα υπήρχε χώρος για όλους. Υπήρχε διάχυτη η αίσθηση ότι ο λόγος για τον οποίο πηγαίναμε εκεί ήταν η ευχαρίστηση που μας πρόσφερε εκείνο το τρίωρο. Πήγα πολλές φορές φορτισμένη από προσωπικά ζητήματα, τα οποία φεύγοντας είχαν αποκτήσει δευτερεύουσα σημασία.

Στις πρώτες συναντήσεις, στόχος ήταν η γνωριμία μέσα από παιχνίδια που αναπτύσσουν την επικοινωνία μέσα από την κίνηση του σώματος. Τα παιχνίδια περιλάμβαναν και την αλληλεπίδραση μέσω της ενσυναίσθησης. Ξεκινήσαμε να δουλεύουμε σε ζευγάρια και να αγγίζουμε η μια την άλλη με διάφορα μέλη του σώματος. Γρήγορα αντιλήφθηκα ότι αυτό το είδος της επικοινωνίας ήταν πιο απαιτητικό, καθώς για να επιτευχθεί η μεταφορά του μηνύματος έπρεπε να υπάρχει απόλυτη συγκέντρωση στη διαδικασία επαφής με άτομα που έβλεπα πρώτη φορά ή γνώριζα ελάχιστα. Συνειδητοποίησα ότι το ανθρώπινο σώμα είναι μέσον επαφής και επικοινωνίας με τους άλλους, αλλά και κατανόησης του εαυτού. Και αυτό ήταν ένας από τους στόχους των μαθημάτων. Κατανοήσαμε πολλές από τις δυνατότητες του σώματος, αλλά έμεναν ακόμα πολλές προς εξερεύνηση.

Κάθε μάθημα αναπτυσσόταν μέσα από δύο μέρη, ενώ πάντα στην ολοκλήρωσή του υπήρχε συζήτηση σχετικά με τις έννοιες και τα νοήματα που είχε στόχο να μεταδώσει. Στο πρώτο μέρος, οι ασκήσεις είχαν στόχο την ενεργοποίηση του σώματος. Στη συνέχεια, προχωρούσαμε στη βιωματική διερεύνηση του κυρίως θέματος κάθε μαθήματος. Η προεργασία βοηθούσε να χαλαρώσει το σώμα και να προετοιμαστεί για τη δυναμική διερεύνηση που θα ακολουθούσε. Βασική επιδίωξη ήταν να συγκεντρωθούμε στη διαδικασία και να απαλλαγούμε από κάθε αρνητική σκέψη, που επηρέαζε τη διάθεσή μας.

Οι ασκήσεις ξεκινούσαν στο πάτωμα, όπου στη θέση της εποικοδομητικής χαλάρωσης με κλειστά μάτια και τα χέρια στο διάφραγμα αισθανόμαστε το οξυγόνο να διατρέχει κάθε κύτταρο του σώματός μας. Απόλυτα συγκεντρωμένες παραμέναμε σε αυτή τη θέση για λίγα λεπτά και στη ροή ξεκινούσαν κάποιες απλές ασκήσεις. Αρχικά, αλλάζαμε τη θέση μας στο πάτωμα, στρέφοντας το σώμα σε πλάγια στάση και φέρνοντας τα γόνατα στον κορμό και ανοίγοντας τα πόδια και τα χέρια σχηματίζοντας έναν αστερία με το σώμα μας. Άλλοτε σε αργό ρυθμό και άλλοτε πιο γρήγορα, κινούσαμε διαδοχικά το σώμα μας από τη μια πλευρά στην άλλη. Ακολουθούσαν περισσότερο σύνθετες ασκήσεις για τα πόδια, τα χέρια, τη σπονδυλική στήλη και το κεφάλι.

Στο δεύτερο μέρος, οι δραστηριότητες ήταν ποικίλες και διαφορετικές ανάλογα με τη δεξιότητα που στοχεύαμε κάθε φορά να αναπτύξουμε. Οι κινήσεις ήταν απλές, καθημερινές και προέρχονταν από την παραδειγματοποίηση της καθηγήτριας, τη δική μας επεξεργασία μέσω της φαντασίας ή και από διάφορα φαινόμενα που παρατηρούσαμε να συμβαίνουν στο περιβάλλον. Η αίθουσα χορού βρίσκεται στον τελευταίο όροφο του κτιρίου και από τα παράθυρα φαίνεται η θάλασσα, που αποτέλεσε πηγή έμπνευσης και συχνά προσπαθούσαμε να αναπαραστήσουμε την κίνησή της. Άλλες φορές, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος ήταν οι μεταβολές του καιρού. Θυμάμαι μια ημέρα με δυνατή βροχή, όπου ξαπλωμένες στο πάτωμα προσπαθούσαμε να αντιληφθούμε το ρυθμό, τη φορά των σταγόνων και να αποδώσουμε αυτά τα στοιχεία με την κίνηση του σώματός μας.

Σε κάποια μαθήματα χρησιμοποιήσαμε τα μέλη του σώματος για να αναπαραστήσουμε σημειολογικά γράμματα, λέξεις ή και ολόκληρες φράσεις. Σε μια άλλη δραστηριότητα περπατούσαμε ελεύθερα στο χώρο και με μέσω του σώματος περιγράφαμε κινήσεις που άλλοτε είχαν λόγο και σκοπό και άλλοτε όχι. Οι αυστηρές δομές και οι προκαθορισμένες κινήσεις

απουσίαζαν από το μάθημα, ενώ τη θέση τους έπαιρναν η φαντασία, η δημιουργία και η ελεύθερη έκφραση.

Ορισμένα μαθήματα χορού έγιναν στο εξωτερικό φυσικό περιβάλλον. Την πρώτη φορά, περπατήσαμε το κορδόνι μέχρι το τέλος του. Ξεκινώντας, η καθηγήτρια ζήτησε να παρατηρήσουμε, κατά τη διάρκεια της διαδρομής, διάφορα σημεία γύρω μας. Στο τέλος θα μαζευόμαστε στον Φάρο για να συζητήσουμε. Έτσι και έγινε. Ο καθένας ακολουθούσε το δικό του ρυθμό στο περπάτημα. Άλλωστε δεν είχε νόημα να βιαστείς, γιατί θα χανόταν η ουσία της διαδικασίας. Στο τέλος της διαδρομής, συζητήσαμε αυτά που είχαμε παρατηρήσει. Αυτό που είχε πάντα ενδιαφέρον στα μαθήματα ήταν ότι το μυαλό και το σώμα ήταν ελεύθερα να εκφραστούν. Κινηθήκαμε για λίγο στο χώρο και μετά πήραμε το δρόμο του γυρισμού. Επιστρέφοντας στην τάξη, συζητήσαμε τα συναισθήματα και τις σκέψεις που προκάλεσε το μάθημα και θυμάμαι έντονα ότι ήμαστε ενθουσιασμένοι με τον τρόπο που έγινε το μάθημα εκείνη την ημέρα.

Ένα άλλο απόγευμα πήγαμε στην περιοχή του Άναυρου. Βγάλαμε τα παπούτσια μας και περπατήσαμε στην άμμο προσπαθώντας να την αισθανθούμε και να την ακολουθήσουμε, όπου μας έβγαζε. Ο καιρός ήταν υπέροχος και οι εικόνες που μπορούσαμε να μιμηθούμε και να αναπαραστήσουμε ήταν άπειρες. Θυμάμαι μια φοιτήτρια, την Κατιάνα, να κρατάει στις φούχτες της άμμο και να την απελευθερώνει αργά-αργά, δημιουργώντας διάφορες σκέψεις στο μυαλό μου. Στην αρχή, παραλλήλιστα την εικόνα αυτή με το χρόνο που περνάει και το πώς κάθε στιγμή είναι μοναδική. Στη συνέχεια, σκέφτηκα ότι οι κόκκοι της άμμου, από τη στιγμή που έπεφταν από το χέρι της, δεν υπήρχε τρόπος να γυρίσουν πίσω.

Στη συνέχεια, ακολουθήσαμε το μονοπάτι που χαράζουν οι πέτρες διασχίζοντας τη θάλασσα. Ισορροπούσαμε πάνω τους, αποφεύγοντας τυχόν εμπόδια. Οι σκέψεις που μου δημιουργήθηκαν αφορούσαν τη ρευστότητα της ζωής. Σε όλη μας τη ζωή ακολουθούμε μονοπάτια, άλλοτε δύσβατα, άλλοτε μη διακριτά. Κάποια μονοπάτια δείχνουν τον δρόμο και άλλα υπενθυμίζουν ότι η σωστή επιλογή είναι στην κρίση μας. Το μάθημα, όμως δεν αφορούσε τις σκέψεις και τις αλληγορίες που δημιουργούσε το μυαλό μου, αν και ήταν πάντα ανοιχτό για να τις μοιραστούμε και να τις συζητήσουμε. Εκείνη την ημέρα, κατάλαβα ότι το σώμα μου ανταποκρινόταν πλέον στη φιλοσοφία που προωθούσε το μάθημα.

Κινήθηκα στην άμμο χωρίς να με νοιάζει τι θα έλεγαν οι συμφοιτήτριές μου ή πως θα χαρακτήριζαν τις κινήσεις μου. Είχα χαθεί στον εαυτό μου και οι κινήσεις μου κάθε άλλο παρά επιτηδευμένες ήταν. Η αλλαγή ερχόταν αργά, αλλά σταθερά. Δεν είχα συνηθίσει αυτή την πλευρά του εαυτού μου, αλλά όσο τη γνώριζα τόσο ήθελα να την αναπτύξω. Με τον καιρό διαπίστωνα ότι έπαυα να ασχολούμαι με το τι πιστεύουν οι άλλοι για εμένα, για το πώς εκλαμβάνουν τα λόγια μου, για το πώς χαρακτηρίζουν την προσωπικότητά μου. Άρχισα να εξελίσσομαι σε μια προσωπικότητα, που δεν φοβόταν να εκφραστεί λεκτικά και σωματικά.

Τα εξάμηνα προχωρούσαν και τα μαθήματα εμβάθυναν στη φιλοσοφία και τις σωματικές πρακτικές του χορού. Σταδιακά, φαινόταν καθαρά η ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της ενσυναίσθησης μέσα από την οπτική και σωματική επαφή με τον άλλο και τον αυτοσχεδιασμό. Επιδίωξη ήταν να απελευθερωθεί η κίνηση και να γίνει όσο το δυνατόν πιο αυθόρμητη. Όλα αυτά θα οδηγούσαν στην οργάνωση ενός project, το οποίο είχε στόχο τη διερεύνηση της έννοιας του χώρου μέσα από την κίνηση του σώματος. Πως δηλαδή μπορεί να διαφοροποιείται η κίνηση ανάλογα με το χωροχρονικό πλαίσιο στο οποίο δημιουργείται, αλλά και την επαφή και επικοινωνία από τυχαίες ή και οργανωμένες συναντήσεις στο πλαίσιο της έρευνας.

## **2.2. Σώμα - Μνήμη - Πόλη**

Το ερευνητικό project (*σχέδιο δράσης*) με τίτλο «Σώμα - Μνήμη - Πόλη» διήρκεσε δύο ακαδημαϊκά εξάμηνα και συμμετείχαν σε αυτό είκοσι έξι φοιτήτριες του Τμήματος. Ο όρος *Project* αποτελεί ένα ιδανικό πλαίσιο για προωθημένες μορφές διαθεματικότητας. Η μέθοδος project βρίσκεται τα τελευταία χρόνια στο επίκεντρο του εκπαιδευτικού ενδιαφέροντος. Ανήκει στις λεγόμενες νέες, εναλλακτικές, ανοιχτές, συνεργατικές μορφές διδασκαλίας και μάθησης και επιχειρείται όλο και σε μεγαλύτερο βαθμό η αξιοποίησή τους στο σχολείο.

Οι δράσεις, όπως προανέφερα, είχαν οργανωθεί με βάση το σκεπτικό να διερευνήσουμε αρχές του σύγχρονου χορού, αλλά και να έρθουμε σε επαφή με σημαντικά ιστορικά κτίρια και τοποθεσίες στην πόλη του Βόλου. Στο πλαίσιο αυτό, στόχος ήταν να αναπτύξουμε κριτική στάση απέναντι στο περιβάλλον και να κατανοήσουμε την αλληλεπίδραση του σώματος με το χωρο- χρόνο. Οι κινητικές δράσεις εναλλάσσονταν με συζήτηση των εννοιών που εισάγονταν στη διάρκεια των επισκέψεων στην πόλη. Ξεκίνησε έτσι μια έρευνα σε εξωτερικούς και

εσωτερικούς χώρους στην πόλη του Βόλου με σκοπό την αναζήτηση τη σχέσης του χώρου με το χρόνο, τις αισθήσεις, την κίνηση και τα συναισθήματα.

### *Capoeira*

Σε μια από τις πρώτες συναντήσεις, το μάθημα βασίστηκε σε αρχές της Capoeira, ένα είδος πολεμικής τέχνης με καταβολές στην Βραζιλία, που αναπτύχθηκε στην αποικιοκρατική περίοδο από Αφρικανούς σκλάβους. Ενδεικτικά, οι συμμετέχοντες σχηματίζουν έναν κύκλο και χωρισμένοι σε ζευγάρια εναλλάσσονται στο κέντρο του κύκλου με τη συνοδεία μουσικών οργάνων ή και τραγουδιών. Αυτό που χρειάζεται για να συμμετάσχει κανείς σε αυτό το παιχνίδι, όπως το αποκαλούν οι κατοικήσιμες, είναι η συγκέντρωση, η στρατηγική και η τεχνική. Αυτά τα τρία στοιχεία εξασφαλίζουν ένα πετυχημένο αποτέλεσμα στην Capoeira. Εμπεριέχονται συνεχή ακροβατικά, προσποιήσεις και εκτεταμένη χρήση του εδάφους.

Στις κινητικές αρχές της Capoeira μας εισήγαγε ο Αλέξανδρος, φοιτητής στο ΙΑΚΑ. Μας είπε κάποια ιστορικά στοιχεία των πολεμικών τεχνών και της Capoeira ειδικότερα και στη συνέχεια ανέφερε τα οφέλη της για το σώμα και το πνεύμα. Στην αρχή τον κοιτούσα με περιέργεια, περιμένοντας να μάθω και άλλα πράγματα, τα οποία δεν φανταζόμουν ότι θα ενεργοποιούσαν το ενδιαφέρον μου. Μετά το ζέσταμα, συγκεντρωθήκαμε σε έναν κύκλο και ξεκίνησε η εξοικείωσή μας με το στυλ της Capoeira. Έπειτα, μας έδειξε τον τρόπο με τον οποίο εκτελούνται οι κινήσεις σ' αυτό το είδος χορού-πολεμικής τέχνης και στο τέλος κάναμε μια μικρή προσομοίωση ενός αγώνα. Δυσκολεύτηκα με τις κινήσεις, γιατί πέρα από το γεγονός ότι ήταν η πρώτη μου επαφή με τον χορό, τα πρόσωπα που παρακολουθούσαν την απόδοσή μου δεν ήταν οικεία και η σχέση με το ζευγάρι μου περιοριζόταν στην μια ώρα που είχε διαρκέσει το μάθημα. Υπήρχαν φοιτήτριες που εκτελούσαν άριστα τις κινήσεις. Ήταν εξοικειωμένες με τον χορό και η νέα γνώση ήρθε απλά να προστεθεί στην γενικά καλή τους παρουσία.

Για άλλες φοιτήτριες, όπως εγώ, η εξοικείωση ήρθε με αργούς ρυθμούς και μάλλον δεν κατακτήθηκε ποτέ πλήρως. Παρ' όλα αυτά, έκανα προσπάθεια και με καθοδήγηση από τον Αλέξανδρο αισθάνθηκα κάπως καλύτερα με τη διαδικασία. Θυμάμαι να παρακαλώ μέσα μου να μη με προσκαλέσει κάποιος στον αγώνα, πράγμα που αποδείκνυε για άλλη μια φορά πόσο φοβισμένη ήμουν και τη δυσκολία μου στην επαφή με άγνωστους ανθρώπους. Όταν σηκώθηκα, αισθανόμουν τα πόδια μου να τρέμουν. Ήξερα όμως ότι έπρεπε να το ξεπεράσω και έκανα αυτό



που είχα μάθει την προηγούμενη ώρα. Παρ' ότι δεν μπορούσα να δω την εικόνα μου, αισθάνθηκα ωραία με την ολιγόλεπτη παρουσία μου στο κέντρο του κύκλου.

Για τους επόμενους δύο μήνες, το μάθημα συνεχιζόταν στο πλαίσιο που είχε οριστεί από την αρχή. Ζέσταμα, χαλαρές ασκήσεις είτε ατομικά είτε σε ζευγάρια που βοηθούσαν να χαλαρώσει το σώμα και να αφεθεί. Ασκήσεις εμπιστοσύνης στην ομάδα για την ανάπτυξη δεσμών, που κάποιες φορές απέδιδαν και άλλες όχι. Θυμάμαι πως υπήρχαν φοιτήτριες με τις οποίες είχα επαφή και επικοινωνία, ενώ με άλλες δυσκολευόμουν. Ήταν σαν να αναγνώριζε το σώμα μου εκείνους που με έκαναν να αισθάνομαι άνετα, σαν να είχε μνήμη και μπορούσε να θυμηθεί σε ποιες συνθήκες εκφραζόταν καλύτερα. Είναι μαγικό. Το σώμα έχει ιδιότητες που δεν φανταζόμαστε. Εκφράζει συναισθήματα, απόψεις, προτιμήσεις, θέσεις, στάσεις και συμπεριφορές. Παρατηρούσα, επίσης, πως τα κατάφερα καλύτερα ήταν όταν ήμουν ζευγάρι με την Σόφη. Είναι φίλη μου πολλά χρόνια και η άνεση που ένιωθα μαζί της εκφραζόταν και μέσα από το σώμα μου. Το ίδιο και εκείνη. Αυτό το είχε παρατηρήσει η καθηγήτρια και συχνά πρότεινε να δουλέψουμε μαζί. Βέβαια υπήρχαν και στιγμές που μας διαχώριζε, γιατί ήθελε να αναπτύξουμε σχέσεις εμπιστοσύνης και εξοικείωσης και με άλλα μέλη της ομάδας.

Στα μέσα Μαΐου, μας ανακοίνωσε η υπεύθυνη του project ότι η κ. Τσιλιμένη, υπεύθυνη του Φεστιβάλ Αφήγησης Ολύμπου υπό την αιγίδα του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, πρότεινε να πάρουμε μέρος. Επρόκειτο να είναι η πρώτη μας «παράσταση» και ο ενθουσιασμός ήταν μεγάλος. Ωστόσο, έμενε να βρούμε τα σημεία της παράστασης και να δουλέψουμε για το καλύτερο δυνατό αποτέλεσμα μέχρι τις 30 Ιουνίου, που ήταν και η καταληκτική ημερομηνία. Ο τίτλος της παράστασης «Αφηγήσεις του σώματος» ήταν αντιπροσωπευτικός στο πλαίσιο του Φεστιβάλ. Στην πρώτη έκθεσή μας σε κοινό, εκτός από την ανάπτυξη αυτοσχεδιαστικών πρωτοβουλιών στο φυσικό περιβάλλον, αισθανθήκαμε ότι οι εμπειρίες και οι γνώσεις μας ήταν πλέον επαρκείς για να μεταδώσουμε τα συμβολικά ή και κρυμμένα νοήματα του χορού.

### *Body mapping*

Στο ένα από τα μαθήματα είχαμε ασχοληθεί με την πρακτική που ονομάζεται *body mapping* ή *χαρτογράφηση του σώματος*. Ήταν η πρώτη φορά που άκουγα τον όρο και οι αρχικές μου υποθέσεις ήταν μάλλον μακριά από αυτό που πραγματικά σήμαινε. Κόψαμε ένα κομμάτι χαρτί του μέτρου και σχεδιάσαμε σε ζευγάρια η μία το περίγραμμα του σώματος της άλλης. Αυτό

που είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον ήταν ότι όταν η μία ομάδα χόρευε, η άλλη ζωγράφιζε τις κινήσεις του σώματος, όπως χαρακτηριστικά είπε η καθηγήτρια μέσα από ιερογλυφικά σημεία. Μετά από λεπτομερή εξέταση της χαρτογράφησης του σώματος, έπρεπε να σχεδιάσω στο περίγραμμά μου με όποιον τρόπο ήθελα αγαπημένα μου αντικείμενα, πρόσωπα, ιστορίες ή εμπειρίες ζωής. Μάλιστα θυμάμαι την κ. Τσουβαλά να λέει ότι στο σώμα μας υπάρχουν στοιχεία της φύσης, όπως η γη, το νερό, η φωτιά, ο αέρας, τα οποία μπορούσαμε να εντάξουμε στο περίγραμμά μας. Ενώ ζωγράφιζα, δεν ήμουν σίγουρη γι' αυτό που έφτιαχνα. Δεν ήξερα πώς να μεταφέρω σε ένα χαρτί όλα αυτά που ένιωθα, που ήθελα να πω ή να ζητήσω.

Και τότε παρατήρησα μια φοιτήτρια να κινείται. Η κίνησή της ήταν τόσο μαλακή, ευαίσθητη, άνετη. Έφτιαξα ποτάμια. Αυτό μου θύμισε η κίνησή της. Μου άνοιξε το μυαλό. Αρχισα να τοποθετώ με σιγουριά τα διάφορα στοιχεία στο σώμα μου. Σε κάποιο σημείο του χαρτιού έγραψα τα συναισθήματά μου για τον κόσμο που ζω, για την δικαιοσύνη και την αδικία και για το δικαίωμα που έχει κάθε άνθρωπος να πιστεύει στον εαυτό του και να προσπαθεί για το καλύτερο, ακόμα και αν αυτό αρνείται πεισματικά να έρθει. Αν ξαναέγραφα εκείνο το κείμενο, είμαι σίγουρη πως θα άλλαζα πολλά. Σήμερα, βλέπω αλλιώς τον κόσμο και την κοινωνία στην οποία ζω. Ο χορός ήταν το μέσον για να βγω στην κοινωνία πιο δυνατή και πιο σίγουρη για τον εαυτό μου.

Έπειτα, κρεμάσαμε τα έργα μας στην αίθουσα χορού. Περιηγηθήκαμε για αρκετή ώρα σιωπηλές, κοιτάζοντας τις εικόνες. Είδα πολλά και διάβασα περισσότερα. Κάποια σχόλια μου έκαναν ιδιαίτερη εντύπωση και πέρασαν από τις αισθήσεις στην συνείδησή μου. Εκείνη την ημέρα παρατήρησα ότι είχαμε αρχίσει να συγκεντρωνόμαστε περισσότερο στο project. Είχαν αρχίσει να ξεκαθαρίζουν οι στόχοι και αυτό ήταν μόνο η αρχή. Δεν άνηκα στα άτομα εξαιρετική κίνηση που μαγνήτιζαν τα βλέμματα με το σώμα τους. Δεν ήταν άλλωστε αυτός ο στόχος μου. Στόχος μου ήταν να εξελιχθώ ως άνθρωπος, χαρακτήρας και προσωπικότητα.

#### *Αρχαιολογικό Μουσείο Βόλου*

Την επόμενη εβδομάδα επισκεφθήκαμε το Αρχαιολογικό Μουσείο Βόλου. Άλλοτε κινούμενες στους χώρους του και άλλοτε σε στάση, προσπαθούσαμε να έρθουμε σε επαφή με τις μνήμες και τα ιστορικά στοιχεία του χώρου. Είχα σταθεί δίπλα σε ένα άγαλμα και προσπαθούσα να μιμηθώ τη στάση του. Παρατήρησα ότι δεν ήταν εύκολο. Εκείνο αποτύπωνε χιλιάδες χρόνια

ιστορίας και πολιτισμού, ενώ εγώ είχα σταθεί δίπλα, χωρίς να μπορώ να αντιληφθώ πλήρως το νόημά του. Δυσκολεύτηκα να προσαρμοστώ. Έβρισκα την κίνησή μου ανούσια και αδιάφορη. Έκρινα αυστηρά τον εαυτό μου, αλλά ήξερα ότι αυτός ήταν ο μόνος τρόπος για να αρχίσω να εκφράζομαι πιο ελεύθερα. Σε κάποια στιγμή, η περιπλάνηση στα επόμενα τμήματα του Μουσείου μας οδήγησε στο υψηλότερο μέρος του και από μια σκάλα που οδηγούσε στην ταράτσα βγήκαμε έξω. Μείναμε αρκετή ώρα εκεί, κρεμασμένες ανάποδα από ένα μεγάλο σίδερο, το οποίο μας προστάτευε από το κενό. Νομίζω πως αν μπορούσε κάποιος να παρατηρήσει την εικόνα από το τζάμι του Μουσείου, που βρισκόταν στο κάτω επίπεδο, θα έβρισκε ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτήν την αναπαράσταση.

Η κ. Καρακατσάνη ήταν μαζί μας σε όλη τη διάρκεια των δράσεων και απαθανάτιζε με την φωτογραφική μηχανή κινήσεις, στάσεις και εκφράσεις. Αργότερα βγήκαμε στην αυλή του Μουσείου, όπου κινηθήκαμε για λίγο στο γρασιδί. Κάποιες φοιτήτριες αναρριχήθηκαν στα δέντρα και η εικόνα τους σε συνδυασμό με το πράσινο της φύσης ήταν κάτι παραπάνω από μαγική. Θυμάμαι την κ. Τσουβαλά να τους δίνει το χαρακτηρισμό «ξωτικά», που ήταν πράγματι εύστοχος. Στο τέλος παίξαμε όλες μαζί στο γρασιδί τον Μαγικό Δράκοντα.

Η εμπειρία του Μουσείου ήταν έντονη. Στο σημείο αυτό άρχισα να συνειδητοποιώ πως οι δράσεις μας επεκτείνονταν και σε άλλους χώρους, ξένους και λιγότερο οικείους από το περιβάλλον της αίθουσας χορού, το οποίο χαρακτηριζόταν από την ασφάλεια του γνωστού. Κατάλαβα πως έπρεπε να μάθω να κινούμαι το ίδιο ελεύθερα σε μέρη που ήταν άγνωστα, θέτοντας και το δεύτερο στοίχημα με τον εαυτό μου. Ήταν αναγκαίο να προσαρμόζομαι πιο γρήγορα στα διάφορα περιβάλλοντα και να αλληλοεπιδρώ μαζί τους. Έφυγα από το μουσείο προβληματισμένη. Σκεφτόμουν το πώς κινούμαι, πως θα έπρεπε να κινούμαι, το πώς σκέφτομαι. Μήπως εμπόδιζε ο τρόπος σκέψης μου την κίνηση μου; Αυτή ήταν η απάντηση. Πήρε αρκετό χρόνο για να καταφέρω να κινούμαι αυτοσχεδιαστικά, χωρίς αυτοκριτική και αξιολόγηση, με εμπιστοσύνη στον εαυτό μου και το περιβάλλον.

#### *Πάρκο Αγίου Κωνσταντίνου*

Σε ένα από τα μαθήματα σε εξωτερικούς χώρους, πήγαμε στο Πάρκο του Αγίου Κωνσταντίνου. Αφού δανειστήκαμε πλαστικές καρέκλες από το θερινό σινεμά, ξεκινήσαμε να κάνουμε μια άσκηση, που είχαμε μελετήσει στο προηγούμενο μάθημα στον χώρο της αίθουσας.

Τοποθετήσαμε τις καρέκλες στη σειρά και καθεμία ανέβαινε στην καρέκλα, όπου πατώντας στην πλάτη της και μεταθέτοντας το βάρος του σώματος σε διαγώνιο άξονα, προσπαθούσε να προσγειωθεί ομαλά στο έδαφος. Η κίνηση είχε μια απίστευτη αίσθηση ελευθερίας. Οι περαστικοί κοιτούσαν απορροφημένοι για να καταλάβουν τι κάνουμε. Η άσκηση δημιουργούσε ιδιαίτερο αισθητικό αποτέλεσμα. Στην αρχή, ήμαστε χωρισμένες σε ζευγάρια και η κάθε μία έπρεπε να βοηθά την άλλη. Η κ. Τσουβαλά, βρισκόταν κοντά στη θάλασσα, απόσταση που ήταν απαραίτητη για να βλέπει όλο το πεδίο δράσης. Όταν κατέβηκα από το πάρκο για να δω την εικόνα από απόσταση, διαπίστωσα ότι ήταν γοητευτική για τους θεατές και είχε πολλά μηνύματα να περάσει. Αισθάνθηκα καλύτερα αυτή τη φορά. Λειτουργούσα πιο ελεύθερα και δημιουργικά παραμερίζοντας τους φόβους και τις αναστολές μου.

#### *Κίτρινη Αποθήκη Βόλου*

Σε μια συνάντηση επισκεφθήκαμε την Κίτρινη Αποθήκη του Βόλου. Συζητήσαμε συνοπτικά τα ιστορικά γεγονότα που συνδέονται με το κτίριο. Κάποιοι περαστικοί μας είπαν την ιστορία όπως την γνώριζαν εκείνοι. Ντόπιοι καθώς ήταν οι περισσότεροι, είχαν ακούσει περιστατικά και διηγήσεις για την Κίτρινη Αποθήκη. Ανέφεραν ότι οι γονείς τους δεν τους άφηναν να παίζουν εκεί το σούρουπο, για να μην τους πάρουν οι ψυχές. Ήταν τόπος τρόμου και δυστυχίας. Στο εσωτερικό του πραγματοποιούνταν ανακρίσεις και βασανισμοί, ενώ έξω οι Γερμανοί εκτελούσαν τους κρατούμενους. Ο τόπος ήταν γεμάτος αρνητική ενέργεια και κάθε επαφή με τον τοίχο, τα κουφώματα ή την εξωτερική πόρτα, έφερνε στο μυαλό μου εικόνες για το πώς μπορεί να ζούσαν οι άνθρωποι εκεί. Αισθανόμουν πως οι τοίχοι είχαν απορροφήσει τον φόβο και τη δυστυχία. Έκλεισα τα μάτια και ακουμπώντας στον τοίχο νόμιζα πως άκουσα φωνές και ουρλιαχτά από ανθρώπους που παρακαλούσαν για τη ζωή τους. Κοιτώντας από τις σχισμές των τζαμιών, κατάφερα να διακρίνω κάποια αντικείμενα. Μια σκάλα, σπασμένα έπιπλα και ξύλα που μετά βίας μπορούσες να ξεχωρίσεις ποιου αντικειμένου κομμάτια θα μπορούσαν να είναι.

Αφού αφιερώσαμε χρόνο στην επεξεργασία του κτιρίου, η καθηγήτρια μας έδωσε μια κόκκινη κλωστή, η οποία μας συνέδεε μεταξύ μας και με το κτίριο. Η καθεμία χειριζόταν με διαφορετικό τρόπο την επαφή της με το νήμα. Αργότερα, κάποιες ξαπλώσαμε στο έδαφος πάνω σε ρούχα περασμένης εποχής, που είχαμε φέρει, αναπαριστώντας, πιθανόν, τα σώματα των ανθρώπων που βρέθηκαν εκεί την περίοδο του Β' Παγκοσμίου Πολέμου. Άλλες σκαρφάλωσαν στα κάγκελα της πόρτας και άλλες παρέμειναν ακίνητες μπροστά στο κτίριο. Όταν ήμουν

ξαπλωμένη και σκεφτόμουν πως ήταν οι συνθήκες κράτησης των ανθρώπων σε εκείνο το μέρος, πέρασαν πολλά πράγματα από τα μυαλό μου. Κυρίως, όμως, κατάφερα να εκτιμήσω την αξία της ελευθερίας. Αναλογίστηκα πόσο τυχεροί είμαστε που ζούμε υπό καθεστώς ελεύθερης βούλησης και έκφρασης. Στη συνέχεια, γράψαμε σε ένα χαρτί τις σκέψεις και τα συναισθήματα που μας είχε προξενήσει η εμπειρία στην Κίτρινη Αποθήκη του Βόλου.

#### *Μουσείο Κεραμοποιίας Τσαλαπάτα*

Έναν μήνα αργότερα, επισκεφθήκαμε το μουσείο Κεραμοποιίας Τσαλαπάτα. Κινηθήκαμε στους χώρους του μουσείου, παρατηρήσαμε τα εκθέματα και στη συνέχεια ασχοληθήκαμε με κάποιο σημείο στο χώρο που εμφάνιζε ενδιαφέρον. Παρέμεινα σε ένα σημείο του εκθεσιακού χώρου, το οποίο ήταν γεμάτο κοκκινόχρωμα και καθισμένη σε μια μικρή πέτρα συνθέτα με τα δάχτυλά μου εικόνες. Σε κάποια στιγμή, μια συμφοιτήτριά μου ζήτησε να δοκιμάσουμε κάτι μαζί. Είχαμε αρχίσει να αισθανόμαστε σαν ομάδα. Έπειτα, κινηθήκαμε στους υπόλοιπους χώρους του μουσείου. Ορισμένες φοιτήτριες έκαναν σόλο και ήταν εξαιρετικές. Για κάποιο λόγο αισθάνθηκα ότι η παρουσία μας συνδεόταν με τα χρώματα του εσωτερικού του χώρου. Το έντονο κεραμιδί, το γκρι, το μαύρο και η πέτρα που κυριαρχούσε, δημιουργούσε μια αίσθηση μελαγχολίας.

Λίγο αργότερα, με πλησίασε η κ. Καρακατσάνη και πρότεινε να ανέβω σε ένα παράθυρο για να με φωτογραφίσει. Στο παρελθόν, θα αισθανόμουν ντροπή και θα αρνιόμουν. Η καινούργια Μάχη στάθηκε στο παράθυρο και κάρφωσε το βλέμμα της στο κενό. Σε αυτά τα δευτερόλεπτα που κράτησε η διαδικασία, υπενθύμιζα στον εαυτό μου ότι πρέπει να αποδείξω πως μπορώ να κάνω αυτό που κάνουν οι άλλοι. Έστω και το πιο μικρό και ανούσιο. Από εκείνη τη συνάντηση και έπειτα εμπιστεύτηκα πιο πολύ τον εαυτό μου και πιστεύω πως αν κάποιος με παρακολουθούσε όλον αυτό τον καιρό, θα μπορούσε να δει την αλλαγή μου. Αναλάμβανα πρωτοβουλίες ακόμα και αν δεν ήμουν απόλυτα σίγουρη γι' αυτές.

#### *Επίσκεψη στο κτήριο Ματσάγγου*

Στο πλαίσιο των δράσεων μέσα στον αστικό χώρο της πόλης του Βόλου, είχε ιδιαίτερο ενδιαφέρον η επίσκεψη στο κτήριο Ματσάγγου, το οποίο βρίσκεται υπό κατάληψη από αντιεξουσιαστικές ομάδες. Στους εσωτερικές αίθουσες του πρώην εργοστασίου καπνού, μετρήσαμε τις διαστάσεις του χώρου χρησιμοποιώντας μέλη του σώματος και την φωνή.



Μετρώντας αριθμούς, προσπαθήσαμε να φανταστούμε πόσους ανθρώπους χωρούσε ο χώρος, μηχανές και άλλα αντικείμενα. Επίσης, διερευνήσαμε και παρατηρήσαμε τα χαρακτηριστικά του χώρου (αν ήταν σκληρό, μαλακό, φιλικό, εχθρικό, απόμακρο, επιδεικτικό, λειτουργικό περιβάλλον). Ενώ μετακινούμαστε αρχίσαμε να μετράμε άλλες πτυχές του, όπως η φωτεινότητα, η θερμοκρασία, η θέα, η ακουστική, άλλες χρήσεις, άλλα κτήρια, διαφημίσεις, τη θέα, τις παρεμβάσεις των φοιτητών της αρχιτεκτονικής. Στο τέλος καταγράψαμε την βιογραφία του χώρου.

### *Αφηγήσεις του Σώματος*

Μετά από πολλές πρόβες, διαφωνίες και εντάσεις, στις 30 Ιουνίου, η ομάδα ξεκίνησε το ταξίδι για στην Καλλιπεύκη. Φτάνοντας εκεί, είχαμε χρόνο για να ερευνήσουμε το χώρο και να πάρουμε τις τελευταίες αποφάσεις. Θυμάμαι τις συζητήσεις που κάναμε με τα κορίτσια, όπου το ενδιαφέρον μονοπωλούσε το άγχος για την έκθεση σε κοινό και την επιτυχία της παράστασης. Σιγά-σιγά ξεκίνησε η πρόβα με τις φοιτήτριες που είχαν τις προφορικές αφηγήσεις, προκειμένου να ελεγχθεί η ακουστική του χώρου και να καθοριστεί το πεδίο δράσης τους. Το άγχος μου μεγάλωνε όσο περνούσε η ώρα. Ο πατέρας μου θα ταξίδευε 200 χλμ. για να με δει και ήθελα να είμαι καλή, οπότε αυτό πρόσθετε άλλη μια σκέψη στο ήδη βεβαρυσμένο μου μυαλό.

Ξεκινήσαμε να συζητάμε ορισμένα θέματα όπως οι ομάδες, οι εισοδοί και έξοδοι στον σκηνικό χώρο και τα σόλο. Υπήρχε ένταση, καθώς δυσκολευόμαστε να κατανοήσουμε ορισμένα πράγματα και η κ. Τσουβαλά ήταν ιδιαίτερα φορτισμένη από τα πρακτικά προβλήματα της παράστασης. Στις 13:00 περίπου κάναμε ένα διάλειμμα, καθώς ήταν αδύνατον να δουλέψουμε με τον ήλιο να βρίσκεται ακριβώς από πάνω. Κατεβήκαμε με το λεωφορείο στο χωριό και καθίσαμε στην πλατεία. Αυτό που ακολούθησε κανείς δεν μπορούσε να το φανταστεί. Παρευρίσκονταν δύο μουσικοί από τους οποίους ο ένας έπαιζε κλαρίνο και ο άλλος νταούλι. Ξεκινήσαμε να χορεύουμε όλοι μαζί, φοιτήτριες, καθηγητές, κάτοικοι του χωριού και δημιουργήθηκε ένα ζεστό και όμορφο κλίμα μεταξύ μας. Ξεχάσαμε ακόμα και τις εντάσεις και τις διαφωνίες που είχαν προηγηθεί.

Επιστρέψαμε στο χώρο της παράστασης και ξεκινήσαμε το ζέσταμα. Αισθανόμουν την καρδιά μου να χτυπάει όλο και πιο δυνατά. Απομακρύνθηκα λίγο και ξάπλωσα στο γρασίδι.



Ήθελα να ηρεμήσω. Αφού έκατσα εκεί για δέκα λεπτά, επέστρεψα. Έπειτα μας συγκέντρωσε η κ. Τσουβαλά και υπό την καθοδήγησή της χαλαρώσαμε η μία το σώμα της άλλης και ετοιμαστήκαμε για την παράσταση. Τότε είδα από μακριά τη φιγούρα του πατέρα μου να πλησιάζει. Τον αγκάλιασα και ζήτησα να με παρακολουθήσει με επιείκεια. Η παράσταση τελείωσε και τα σχόλια από τους παρευρισκόμενους ήταν εξαιρετικά. Οι μη λεκτικοί κώδικες του χορού επέτρεψαν στους θεατές να αντιληφθούν το νόημα της παράστασης. Έτρεξα στον πατέρα μου. Εκτός από συγχαρητήρια, μου είπε πως δεν με είχε ξαναδεί ποτέ πιο χαλαρή και όμορφη. Είχε διακρίνει και εκείνος την αλλαγή μου.

### *Οικισμός Ρομά*

Στις 20 Σεπτεμβρίου, επισκεφθήκαμε έναν οικισμό Ρομά στην περιοχή του ποταμού Ξηριά, στις παρυφές του Βόλου. Ενήλικοι και παιδιά περίμεναν με χαρά για να μας ξεναγήσουν στο χώρο τους. Μας έδειξαν τα σπίτια τους και τα σημεία που παίζουν ή και κάνουν διάφορες δουλειές. Τα παιδιά μας χαμογελούσαν σε κάθε ευκαιρία. Είχαν ανάγκη από προσοχή και αποδοχή και εμείς τους την παρείχαμε. Ήξεραν ή καλύτερα ένιωθαν ότι τους καταλαβαίναμε και δεν προσποιούμαστε ότι ενδιαφερόμαστε για εκείνους. Δεν αισθανθήκαμε ούτε στιγμή ανεπιθύμητες. Μαζευτήκαμε σε έναν χώρο που αποτελούσε κοινή αυλή για πέντε σπίτια και ξεκινήσαμε ένα άτυπο μάθημα. Τα παιδιά δεν άργησαν να αντιληφθούν τι κάναμε και γρήγορα ακολούθησαν την κίνησή μας.

Αρχικά, παίζαμε το παιχνίδι του Μαγικού Δράκοντα. Τον ρόλο έπαιρνε κάθε φορά ένα άτομο, το οποίο αν κατάφερνε να αγγίξει κάποιον άλλον τον κρατούσε από το χέρι. Το σώμα του Δράκοντα διαμορφωνόταν σιγά-σιγά από όλα τα μέλη της ομάδας. Στη συνέχεια καθίσαμε σε έναν κύκλο κάνοντας εκφράσεις με το πρόσωπο και χτυπώντας ρυθμούς με τα χέρια. Αφού ολοκληρώθηκε η διαδικασία, οι Ρομά πρότειναν να μάθουμε τις δικές τους κινήσεις. Έτσι έβαλαν στο cd player τσιφτετέλια και αρχίσαν να μας διδάσκουν τον χορό τους. Ήταν απίστευτο το πώς κινούνταν τα μικρά κορίτσια στο ρυθμό της μουσικής, με τον οποίο, προφανώς, μαθαίνουν να μεγαλώνουν. Οι συζητήσεις τους ήταν όλες γύρω από τα αγόρια και ποιοι κοιτούσαν κάποιες φοιτήτριες. Μια μικρή πρότεινε να παντρευτώ τον αδερφό της, αν θέλω, ενώ μια κυρία είπε πως χορεύω τόσο καλά που μοιάζω να είμαι «δικιά τους». Δεν θα με πείραζε να είμαι «δικιά τους», απλά με στενοχωρούν οι συνθήκες στις οποίες ζουν και μεγαλώνουν.

Βρήκα αυτούς τους ανθρώπους καθαρούς και όμορφους. Είχα άλλη εικόνα στο μυαλό μου για τους Ρομά. Κατέληξα όμως σε ένα συμπέρασμα: οι άνθρωποι αισθάνονται πως τους αντιμετωπίζεις και σε αντιμετωπίζουν ανάλογα. Εμείς τους συμπεριφερόμαστε ως ίσοι προς ίσους και το εκλάμβαναν αυτό. Μου αρέσει η ελευθερία που έχουν και η εξοικείωση με την επαφή. Δεν δίσταζαν να μας αγκαλιάσουν από την πρώτη στιγμή που μας είδαν μέχρι το τελευταίο λεπτό. Φεύγοντας, ένας κύριος προθυμοποιήθηκε να μας μεταφέρει μέχρι το Πανεπιστήμιο. Μας ευχαρίστησε για την παρουσία μας στον καταυλισμό τους και ζήτησε να ξαναπάμε, γιατί τους δώσαμε χαρά. Έφυγα συγκινημένη από εκεί. Δεν ήξερα ότι μέσω των δράσεων θα ερχόμουν άλλη μια φορά αντιμέτωπη με ένα μικρό κορίτσι Ρομά, ενάμιση χρόνο μετά στο Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων Βόλου. (Βλ. Παράρτημα, σελ.81, εικόνα 9, 10)

Σε κάποιο επόμενο μάθημα μας επισκέφθηκε μια τάξη νηπιαγωγείου, συγκεκριμένα από το *Baby Land*. Η κίνηση των παιδιών ήταν μαλακή και όμορφη. Δεν έδειξαν να αισθάνονται φοβισμένα ή αμήχανα. Η καθηγήτρια παρότρυνε τα παιδιά να κινούνται ελεύθερα στο χώρο με όποιο τρόπο ήθελαν. Τα αποτελέσματα ήταν κάτι παραπάνω από μαγικά. Κινούνταν τόσο όμορφα και αρμονικά και φαινόταν να ξέρουν που βρίσκονται και για ποιο λόγο είναι εκεί. Αυτό που με εντυπωσίασε ήταν η αστείρευτη φαντασία τους. Μετά, κάθε φοιτήτρια ανέλαβε ένα παιδί για να κινηθούν μαζί στο χώρο. Το αγόρι που ήταν μαζί μου είχε φοβερή αίσθηση του εαυτού του και της δικής μου παρουσίας. Ήξερε πότε έπρεπε να οδηγήσει την κίνηση και πότε μπορούσε να την εμπιστευτεί σε εμένα. Σε λίγο, κάναμε ασκήσεις εμπιστοσύνης. Έπρεπε να αφηθούν για να τα σηκώσουμε με τα χέρια, τα πόδια ή με οποιοδήποτε άλλο μέρος του σώματος. Η εμπειρία της κίνησης μαζί με τα παιδιά απέκτησε άλλο νόημα. Κατάλαβα πως κάθε παιδί δεν έχει ακόμα αποκτήσει ενοχές για την ανθρώπινη επαφή. Σκέφτηκα πως ήθελα να ξαναποκτήσω την αθωότητα με την οποία αντιμετωπίζουν τα παιδιά την επαφή.

Οι ημέρες που δουλεύαμε συνεχόμενα ήταν πολλές και η κούραση σε συνδυασμό με το άγχος για το αποτέλεσμα είχαν δημιουργήσει διαπληκτισμούς. Φυσικά έπαιρνε λίγα λεπτά για να επανέλθει η ομάδα στην αρχική κατάσταση. Αισθανόμουν μέρος της ομάδας, αν και δεν ήμουν από τα κυρίαρχα. Τελευταίο βράδυ πριν από την παράσταση, κάθισα στο πάτωμα του σπιτιού μου και έκανα έναν απολογισμό. Μέτρησα τις διαφορές στον εαυτό μου από τότε που ξεκίνησε το project. Αισθανόμουν αυτοπεποίθηση και είχα ξεπεράσει το φόβο έκθεσης σε κοινό. Ο χορός μου έδωσε απαντήσεις σε πολλά και διαφορετικά θέματα, στα οποία ήμουν

αδιάλλακτη. Είχα μάθει να εμπιστεύομαι τις αισθήσεις μου και να ξεπερνώ τα όρια μου. Σε σύγκριση με δύο περίπου χρόνια πριν, είχα αποκτήσει νέες στάσεις και συμπεριφορές, αλλά και άλλη κοσμοθεωρία.

Η παράσταση, όπως και η ημερίδα πήγαν εξαιρετικά καλά. Τα σχόλια ήταν ιδιαίτερα ικανοποιητικά ως προς την αισθητική της κίνησης. Το συγκρότημα κρουστών Caracatu, που μας συνόδευε, γέμισε με ενέργεια το Πανεπιστήμιο και σε συνδυασμό με την παρουσία της ομάδας μας στον Θόλο, το αποτέλεσμα ξεπέρασε και τις πιο υψηλές μας προσδοκίες. Παίρναμε από όλους συγχαρητήρια και ένα νεύμα της κ. Τσουβαλά προς το μέρος μου ήταν αρκετό για να ολοκληρωθεί η παράσταση. Μετά από μια εβδομάδα, συναντήθηκε για τελευταία φορά η ομάδα στην αίθουσα χορού, όπου συζητήσαμε όσα αποκομίσαμε από το project και όσα μπορεί να άλλαξαν εμάς, αλλά και τους ανθρώπους που γνωρίσαμε. Ήμαστε για άλλη μια φορά ελεύθερες να εκθέσουμε τις απόψεις και τους προβληματισμούς μας, όπως σε όλη τη διάρκεια της έρευνας.

Συνοπτικά, η συμμετοχή μου στο project αποτέλεσε την πρώτη ουσιαστική μου εμπειρία με την τέχνη του χορού. Ανέπτυξα δεξιότητες παρουσίασης του εαυτού μου σε κοινό και πολλές άλλες, ενώ κατάφερα να εμπλουτίσω τις εμπειρίες και γνώσεις που είχα ξεκινώντας τις σπουδές μου στο Πανεπιστήμιο<sup>6</sup>.

### **2.3. Μαθήματα Χορού στο Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων**

Οι δράσεις με τα παιδιά και τους έφηβους από το Ίδρυμα Ανηλίκων Βόλου διήρκησαν περίπου ένα ακαδημαϊκό εξάμηνο. Ήμουν στο 3<sup>ο</sup> έτος σπουδών, όταν η κ. Τσουβαλά μου πρότεινε να συμμετάσχω σε μια προσπάθεια ένταξης των παιδιών στην κοινωνία. Το αποτέλεσμα της επαφής και επικοινωνίας δύο αντίθετων, φαινομενικά, κόσμων, παρουσιάστηκε στην εκδήλωση «Κοίταξέ με στα μάτια» που έγινε στον εξωτερικό χώρο του Ιδρύματος τον Ιούνιο του 2014.

---

<sup>6</sup> Το άρθρο της κ. Τσουβαλά με τίτλο «Σώμα- Μνήμη- Πόλη» αναλύει λεπτομερώς την διαδικασία που έχω περιγράψει με βάση την προσωπική μου εμπειρία από την καλλιτεχνική διαδικασία του χορού.

Συμμετείχα στην ομάδα λίγο καιρό μετά αφού έχε αρχίσει η συνεργασία. Ως εκ τούτου, είχα χάσει σημαντικά σημεία των αφηγήσεων των παιδιών αυτών. Παρ' όλα αυτά, ο περίοδος που δούλεψα μαζί τους ήταν αρκετή για να μάθω πολλά πράγματα για εκείνους, αλλά και για τον εαυτό μου. Οι άνθρωποι έχουμε την τάση να απωθούμε οτιδήποτε δεν μοιάζει με εμάς ή είναι αντίθετο με τις πεποιθήσεις μας. Προσωπικά, είχα επιτρέψει στον εαυτό μου αυτά τα δύο χρόνια στο Πανεπιστήμιο να δίνει ευκαιρία σε ανθρώπους που έχουν κάτι διαφορετικό να πουν. Και τα παιδιά από το Ίδρυμα ανήκαν σε αυτή την κατηγορία. Παρατήρησα και μια ακόμη αλλαγή που είχε προξενήσει ο χορός στον χαρακτήρα μου. Δεν φοβόμουν πλέον την επαφή με όσους αποκαλούμαι, συνήθως, διαφορετικούς άλλους.

Στην πρώτη μου επαφή μαζί τους, μπήκα διστακτικά στην αίθουσα. Δεν ήξερα τι θα αντιμετώπισω. Ο μεγαλύτερός μου φόβος ήταν να μη με αντιπαθήσουν. Σε κάθε περίπτωση ήθελα να κερδίσω την εμπιστοσύνη και το σεβασμό τους. Θυμάμαι έντονα πως είδα τα πρόσωπα των παιδιών αυτών από την πρώτη ημέρα. Υπήρχαν όλα τα είδη ανθρώπων και μπορούσα να διακρίνω ποιοι ήταν πιο προσιτοί και ποιοι όχι. Το πρώτο μου ζευγάρι στο μάθημα ήταν ο Θωμάς, ένα αμίλητο παιδί, που θα έλεγε κανείς πως είχε βρεθεί σε λάθος μέρος. Δεν φαινόταν να συμφωνεί με τους άλλους και δεν συμμετείχε στα δήθεν αστεία τους. Καθόταν μόνος και μελαγχολικός σε μια άκρη, γεγονός που μου προξένησε ενδιαφέρον. Πρότεινα να δουλέψουμε μαζί και μετά δυσκολίας τελικά το δέχτηκε. Στις ασκήσεις εμπιστοσύνης ήταν σφιγμένος σωματικά. Αν και του ζητούσα να χαλαρώσει και παρόλο που έλεγε ότι το κάνει, το σώμα του μαρτυρούσε το αντίθετο.

Μετά από μια ώρα ασκήσεις επαφής, κατάφερα να του πάρω μια κουβέντα. «Θωμάς» μου λέει. «Είμαι η Μάχη» είπα. Και πρόσθεσα «Μη μιλάς τόσο Θωμά, με έχεις κουράσει με την πολυλογία σου». Χαμογέλασε, αλλά δεν είπε τίποτα. Αργότερα έμαθα ότι μετρούσε τις ημέρες να φύγει από το Ίδρυμα και να επιστρέψει, ποιος ξέρει με ποιο τρόπο, στην κοινωνία. Δεν έμαθα ποτέ την αιτία της ποινής του, αλλά δεν με ενδιέφερε κιόλας. Ο Θωμάς είχε μια ασυνήθιστη καθαρότητα στα μπλε του μάτια. Ήμουν σίγουρη πως ότι και αν είχε γίνει θα το είχε μετανιώσει από την επόμενη κιόλας στιγμή. Δεν αποκλείω το ενδεχόμενο να έχω κάνει λάθος, αλλά κάτι μου έλεγε πως είχα δίκιο.

Στην πρώτη συνάντηση, όσο περνούσε η ώρα, τα πρόσωπα μου φαίνονταν όλο και πιο γνωστά και οικεία. Μέχρι το τέλος, είχαμε καταφέρει να ανταλλάζουμε και κάποια χαμόγελα

με όσους είχαμε συνεργαστεί. Ανανεώσαμε τη συνάντηση για την επόμενη εβδομάδα και φύγαμε. Τα συναισθήματά μου δεν ήταν ξεκάθαρα και προτίμησα να μην τα αντιμετωπίσω εκείνη τη στιγμή. Ήθελα να αποστασιοποιηθώ λίγο από εκείνο το τρίωρο, για να μπορέσω να δω τα πράγματα πιο αντικειμενικά. Ακολούθησαν πολλά τέτοια τρίωρα και τα ζευγάρια άλλαζαν κάθε φορά, όπως και η κίνηση του σώματος. Το άγγιγμα του καθενός ήταν διαφορετικό. Κάποιοι με άγγιζαν χαμογελώντας στους φίλους τους για το «κατόρθωμα», άλλοι ήταν απόλυτα συγκεντρωμένοι στη διαδικασία, ενώ υπήρχαν και εκείνοι που αισθάνονταν αδιαφορία και απαξίωναν αυτό που προσπαθούσαμε να κάνουμε μαζί τους. Σε ένα μάθημα συνεργάστηκα με τον Sergio, ένα ψηλό, γεροδεμένο παιδί από την Αλβανία, με ενδιαφέρον για αγώνες επίδειξης δύναμης και ισχύος. Αδιαφορούσε για αυτά που έλεγα να κάνει και φαινόταν να πλήττει. Προφανώς, ήμουν άλλος ένας άνθρωπος στη ζωή του, που του επέβαλε να ακολουθήσει κανόνες. Ήθελα να δείξω ότι δεν είμαι αυτό το είδος ανθρώπου, αλλά δεν μου άφηνε πολλά περιθώρια. Προς το τέλος του μαθήματος, είχαμε αρχίσει να επικοινωνούμε καλύτερα. Κατάφερα να τον συγκεντρώσω στη διαδικασία σε κάποιο βαθμό. Τελικά, παρά τις προσπάθειές μου, ο Sergio είχε σύνθετα ζητήματα στη ζωή του, τα οποία τον απασχολούσαν περισσότερο από την παράσταση.

Σε κάποια φάση, συνεργάστηκα με τον Κώστα, ένα νεαρό Ρομά, που είχε αφήσει πίσω του γυναίκα και παιδί, ενώ ήταν μόλις 17 χρονών. Με τους φίλους του μιλούσε απότομα και σε έντονο ύφος. Μαζί μου, ήταν ευγενικός και προστατευτικός. Είναι μέρος της νοοτροπίας τους να θεωρούν τις γυναίκες αδύναμες και να θέλουν να τις προστατεύουν. Η κίνησή του ήταν μαλακή και προσεκτική. Σε αντίθεση με πολλούς άλλους, ήταν συγκεντρωμένος σε αυτό που έκανε. Σε μια πρόβα, αφού οριστικοποιήθηκε ότι θα είμαστε μαζί στην τελική παράσταση, η κ. Τσουβαλά μας έδωσε κλωστή που τυλίξαμε στο δείκτη του χεριού μας. Ακολουθούσαμε μέσω της κλωστής ο ένας τον άλλον στο χώρο. Είχε τέτοια αφοσίωση σε αυτό που έκανε και μάλιστα έπαιρνε στοιχεία από τη δική μου κίνηση και τα ενσωμάτωνε στη δική του, όταν ήταν η σειρά του να με οδηγήσει.

Παρατηρούσα ότι τα παιδιά αυτά μεταμορφώνονταν τις ώρες που ήταν μαζί μας. Όταν έφευγαν επέστρεφαν στη ζωή τους, η οποία ήταν αλλιώτικη και δύσκολη. Μια βδομάδα πριν την παράσταση, επισκεφτήκαμε το Ίδρυμα, προκειμένου να προετοιμαστούμε σε πραγματικό χώρο για την τελική εκδήλωση. Εκεί, συνάντησα την Τσαμπίκα, ένα μικρό κορίτσι Ρομά, που



επισκεπτόταν με την οικογένειά της από την Κόρινθο, τον αδερφό της στο Ίδρυμα. Μου χαμογελούσε από μακριά και της απαντούσα με ένα νεύμα. Στο τέλος της πρόβας, ζήτησε να κάτσω σε μια καρέκλα μαζί της. Από τότε, κάθε μέρα περνούσαμε τον ελεύθερο μας χρόνο μαζί. Δεν μιλούσε, αλλά με αγκάλιαζε και αισθανόμουν τα συναισθήματά της να με γεμίζουν.

Οι πρόβες συνεχίστηκαν και οι σχέσεις με τα παιδιά ήταν διαρκώς καλύτερες. Ο χορός τους μεταμόρφωνε. Σαν να είχαν δύο εαυτούς και ήξεραν να διαλέξουν πότε έπρεπε να χρησιμοποιήσουν ποιόν. Συχνά, προσπαθούσαν να μάθουν πράγματα από εμάς ή να μιμηθούν την κίνησή μας. Στα διαλείμματα καθόμαστε όλοι μαζί και συζητούσαμε. Μιλούσαν για την καθημερινότητα, τις δυσκολίες που αντιμετωπίζουν, το σκληρό πρόσωπο της φυλακής, όπως αποκαλούν το Ίδρυμα. Τόνιζαν ότι βλέπουμε μόνο μια πλευρά της κατάστασής τους, την καλή. Τα παιδιά που ήταν πιο ήρεμα εξέφραζαν συναισθήματα μέσω της κίνησής τους η οποία ήταν αργή και λιτή. Αντίθετα, παιδιά με δυνατή προσωπικότητα έκαναν δεξιοτεχνικές κινήσεις, προσπαθώντας να υπερβούν τα όρια του σώματος και να προκαλέσουν την προσοχή των άλλων.

Τους παρατηρούσα προσεκτικά όλον αυτό τον καιρό. Παράλληλα παρατηρούσα και τον εαυτό μου. Είχαμε πολλά κοινά και ας προερχόμαστε από αντίθετους κόσμους. Όταν κινούμαστε μαζί ήμαστε σαν ένα σώμα. Με κάποια άτομα, γιατί δεν έλειπαν αυτοί που προσπαθούσαν να διασπάσουν την αρμονία της ομάδας. Στις πιο χαλαρές στιγμές, συνήθιζαν να πειράζουν ο ένας τον άλλο, αλλά όλα άλλαζαν όταν ξεκινούσε η μουσική. Ξεχνούσαν τα πάντα και παρέμεναν συγκεντρωμένοι στις οδηγίες.

Μία ημέρα πριν από την παράσταση πήγαμε πάλι στο Ίδρυμα. Θα ελέγχαμε τις τελευταίες λεπτομέρειες και θα συνθέταμε τα κομμάτια της παρουσίασης. Τα παιδιά και οι έφηβοι ήταν πιο σίγουροι και συγκροτημένοι από ποτέ. Είχαν μάλιστα αρχίσει να εκδηλώνουν και κάποιο άγχος για την παράσταση, γεγονός που αποκάλυπτε ότι ήξεραν τη σημασία της έκθεσης στο κοινό. Η κίνησή τους εκείνο το απόγευμα ήταν εξαιρετική και η συγκέντρωσή τους πρωτοφανής. Το απόγευμα της Κυριακής 15 Μαΐου ήρθε πολύς κόσμος «να τους κοιτάξει στα μάτια». Οι ίδιοι ήταν αγχωμένοι και συζητούσαν αν τα ρούχα τους ήταν εντάξει, ενώ σε κάποιες περιπτώσεις αντάλασσαν ρούχα μεταξύ τους προκειμένου να έχει αισθητική το αποτέλεσμα. Αισθάνονταν μέλη μιας ομάδας και αυτό τους γέμιζε χαρά και ικανοποίηση.



Ξεκίνησε η παράσταση. Ο Κώστας μου έσφιγγε το χέρι. Είχε άγχος. Του είπα πως θα πάνε όλα τέλεια και του ζήτησα να βάλουμε τα δυνατά μας. Και αυτό ακριβώς έκανε. Αυτό έκαναν όλοι. Και το κοινό ήταν φανερά συγκινημένο από αυτά τα παιδιά που φέρουν στίγμα, λόγω της δομής της κοινωνίας.

Ο χορός έδινε σε αυτά τα παιδιά την ελευθερία που δεν είχαν στη ζωή τους, έστω για λίγο. Έμοιαζε ότι μέσω της κίνησης τα ξεχνούσαν όλα. Ήταν βαθιά θυμωμένοι και εξοργισμένοι με πολλά πράγματα στην καθημερινότητά τους, αλλά ποτέ με εμάς. Η ζωή τους έπαιρνε νόημα από τις επισκέψεις στο Πανεπιστήμιο. Έτσι έλεγαν τουλάχιστον. Αναπτύξαμε δυνατούς δεσμούς και μέχρι το τέλος της παράστασης δεν έδειξαν το παραμικρό υπονοούμενο άλλων προθέσεων. Δεν έπαυε να είμαστε κοπέλες και εκείνοι είχαν καιρό να συναναστραφούν με άτομα του αντίθετου φύλου. Παρ' όλα αυτά, περιορίζονταν σε φιλοφρονήσεις για την εξωτερική μας εμφάνιση ή και την ποιότητα της κίνησής μας. Ο αυτοσχεδιασμός τους έδινε την ελευθερία που αποζητούσαν, ενώ ταυτόχρονα ανέπτυσε την αυτοπεποίθηση στον εαυτό τους. Αισθάνονταν ότι κάνουν κάτι όμορφο και προσπαθούσαν να δικαιωθούν από το αποτέλεσμα. Ο χορός βοήθησε, όπως μας είπαν σε μια συνάντηση μετά την παράσταση, τη βελτίωση της ψυχολογικής τους διάθεσης. Η παράσταση θα μείνει για πάντα στο μυαλό τους ως η πιο όμορφη ανάμνηση της περιόδου που έζησαν στον Βόλο. Το ίδιο αισθάνθηκα και εγώ. Ήταν από τα πιο ωραία πράγματα που είχα κάνει. Και παρόλο που στην αρχή δίσταζα να συμμετέχω, στο τέλος ήμουν απόλυτα ικανοποιημένη με την επιλογή μου.

## Κεφάλαιο 3<sup>ο</sup> : Αποτελέσματα

### 3.1. Συζήτηση των αποτελεσμάτων

Η εργασία μου βασίστηκε στη θεωρητική εξέταση της διαχρονικής εξέλιξης του χορού, με βάση βιβλιογραφικές πηγές που σχετίζονται με το αντικείμενο της μελέτης. Στο δεύτερο μέρος της εργασίας παρατέθηκαν βιώματα και εμπειρίες αναφορικά με τον χορό και παρατηρήσεις σχετικά με την κοινωνική μου ανάπτυξη, καθώς και όλων των συμμετεχόντων. Σκοπός της έρευνας ήταν να δοθούν απαντήσεις στα ερωτήματα: (1) Τι είναι χορός; (2) Αν μπορεί ο χορός να διαμορφώσει συμπεριφορές και στάσεις ζωής; (3) Πόσο σημαντική είναι η συμβολή του στην πνευματική και κοινωνική ανάπτυξη του ατόμου; Στο τελευταίο κεφάλαιο, τα παραπάνω ερωτήματα θα απαντηθούν μέσα από μια ερμηνευτική προσέγγιση, η οποία είναι βασικό μέσον ανάλυσης των δεδομένων σε μια ποιοτική έρευνα (Cohen & Manion, 1994).

#### *(1) Ορισμός του χορού*

Το πρώτο ερώτημα «τι είναι χορός;», ενδεχομένως, απαντάται από την βιβλιογραφική ανασκόπηση. Στην πραγματικότητα, ο ορισμός του χορού δεν είναι εύκολη υπόθεση, καθώς συνιστά ένα ποιοτικό φαινόμενο, που αλλάζει δυναμικά στα εκάστοτε ιστορικά, πολιτισμικά και κοινωνικο-πολιτικά πλαίσια. Καθορίζεται από αυτά ή και προσπαθεί να συμβάλλει στην αλλαγή τους (Peterson Royce, 1977/2005). Οι θεωρητικοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι μια προσπάθεια ορισμού του χορού, παραμένει ατελής, λόγω της ύπαρξης πολλών και διαφορετικών ρευμάτων. Η έννοια *χορός*, αν και διαφοροποιείται στην ιστορία του ανθρωπίνου πολιτισμού, εξακολουθεί να έχει μια αφηρημένη υπόσταση. Ουσιαστικά, αυτό που επιτυγχάνεται από έναν ορισμό είναι περισσότερο η περιγραφή του χορού και όχι τόσο η επεξήγησή του (Kraus, 1980).

Στον 20<sup>ο</sup> αιώνα, ο χορός αποτέλεσε μοναδικό μέσον για την έκφραση της ανάγκης για ελευθερία. Στον μεταμοντέρνο χορό, απελευθερώνεται η έκφραση από το πρόσταγμα της δεξιοτεχνίας, καθώς κάθε κίνηση μπορεί να θεωρηθεί χώρος, αν δημιουργεί στο θεατή ιδέες και συναισθήματα. Άρα, το νόημα και το αντικείμενο του χορού μετατρέπεται ανάλογα με τον χώρο-χρόνο στον οποίο διαδραματίζεται. Ο χορός επηρεάζεται από το ευρύτερο κοινωνικό, πολιτικό και οικονομικό πλαίσιο μιας κοινωνίας, με αποτέλεσμα, να αποτυπώνει ζητήματα που απασχολούν την εκάστοτε κοινωνία. Άλλωστε είναι γνωστό ότι αν θέλει κανείς να συλλέξει

πληροφορίες για μια κοινωνία, μπορεί να στραφεί προς τις τέχνες, εκεί που βρίσκονται απαντήσεις.

Από την προσωπική μου εμπειρία με τον χορό, αντιλήφθηκα ότι περισσότερο από κάθε άλλη τέχνη, μας βοηθά να συνδεθούμε με εαυτό μας. Ο χορός, ως ενσώματη μορφή έκφρασης, συνιστά βασικό μέσον γνωριμίας με τον εαυτό, έκφρασης ελπίδας, φόβου, επιθυμίας, αλλά και σύνδεσης με την κοινότητα. Επομένως, ακόμα και αν και το ερώτημα «τι είναι χορός;» παραμένει ανοιχτό, το γεγονός αυτό με ευχαριστεί, διότι δεν είναι δυνατόν να προσδιοριστεί με ακρίβεια η εφήμερη φύση του φαινομένου του χορού, ειδικά στο συνοπτικό πλαίσιο εκπόνησης της συγκεκριμένης εργασίας. Ίσως, καταφέρνουμε να περιγράψουμε έναν χορό, να τον αποτυπώσουμε, να τον αναπαραστήσουμε, αλλά όχι να τον ορίσουμε.

## *(2) Ανασηματισμός απόψεων και στάσεων ζωής*

Από την περιγραφή των δράσεων στο προηγούμενο κεφάλαιο, φαίνεται ότι η επικοινωνιακή δύναμη της κίνησης συνδέεται με την κοινωνικοποίηση, καθώς το σώμα είναι μέσον αποκάλυψης του εαυτού και του άλλου. Η συναναστροφή με άτομα φαινομενικά ή και πραγματικά διαφορετικά από εμάς, μέσω του χορού, μπορεί να συμβάλει στη εξοικείωση μαζί τους και τη μείωση στερεότυπων αντιλήψεων και συμπεριφορών που αποκτούμε κοινωνικά.

Στο πλαίσιο αυτό, θεωρώ ότι όσον αφορά την αλλαγή των απόψεων που μπορεί να προώθησε η μετασηματιστική διαδικασία του χορού, οι απαντήσεις που διαμορφώθηκαν από την έρευνα ήταν πιο σίγουρες και ξεκάθαρες. Παρατηρώντας τον εαυτό μου, αλλά και όλα τα άτομα που συμμετείχαν στις δράσεις, κατάλαβα ότι ο χορός μπορεί να αλλάξει απόψεις και συμπεριφορές. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα είμαι εγώ. Ξεκινώντας ως εύθραυστος και αδύναμος χαρακτήρας, παρατήρησα τα δεδομένα αυτά να ανατρέπονται ώρα με την ώρα. Η ενασχόλησή μου με τον χορό είχε ως αποτέλεσμα την αλλαγή του ίδιου μου του εαυτού. Στη συνεργασία μου με τα παιδιά και τους έφηβους από το Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων Βόλου, άλλαξα τη στάση μου απέναντι σε κοινωνικές αυτές ομάδες, που για οποιοδήποτε λόγο αποτελούν ξεχωριστό μέρος της κοινωνίας μας. Έμαθα να μην κρίνω κανέναν πριν ακούσω τη δική του εκδοχή για τα γεγονότα. Έμαθα να μην θυμώνω με κάποιο άτομο, επειδή κάνει κάτι που δεν εγκρίνω και τέλος, έμαθα ότι όλα τα πράγματα στη ζωή δεν είναι κυμαίνονται μονομερώς ανάμεσα στο μαύρο ή το άσπρο. Αντιλήφθηκα ότι τα παιδιά μας αντιμετώπιζαν με

συμπάθεια, γεγονός που οφειλόταν στην αλληλεπιδραστική σχέση που είχε δημιουργηθεί μεταξύ μας.

Παρατηρώντας τις συμφοιτήτριές μου συνειδητοποίησα ότι υπήρχε μια αλλαγή στη στάση και τη συμπεριφορά τους. Και το κυριότερο; Τους άρεσε ο καινούργιος τους εαυτός. Όπως ακριβώς συνέβη και με εμένα.

### *(3) Πνευματική και κοινωνική ανάπτυξη*

Μέσω της μεθόδου της αυτοπαρατήρησης, αισθάνθηκα ότι οι κοινωνικές μου δεξιότητες αναπτύχθηκαν με αποτέλεσμα να καταπολεμήσω και μια μορφή εσωτερικής ανασφάλειας. Πιο συγκεκριμένα, οι σχέσεις μου με το ευρύτερο περιβάλλον άλλαξαν και κατάφερα να φτάσω σε ένα ικανοποιητικό επίπεδο κοινωνικοποίησης και συνεργασίας. Ο φόβος μου για καθετί ξένο ή διαφορετικό εξαλείφθηκε σχεδόν πλήρως. Κάτι παρόμοιο παρατήρησα και στα παιδιά του Ιδρύματος, τα οποία ξεκίνησαν να έρχονται στα μαθήματα με αβεβαιότητα, ίσως γιατί υπήρχε φόβος απόρριψης, σε περίπτωση που θα μπορούσε να αποκαλυφθούν γεγονότα που είχαν οδηγήσει στον περιορισμό τους στο Ίδρυμα. Στην πραγματικότητα, αυτό που τους τρόμαζε, ήταν ο εαυτός τους. «[...] μέσω του χορού, μπορεί ο καθένας μας να βιώσει με κάθε σπιθαμή του σώματός του, ζωντανά μπροστά του, με σάρκα και οστά, τι είναι αυτό που υποκινεί τις πράξεις και τις επιλογές τους» (Servos, 2012: 95).

Στην πορεία, συνδέθηκα μαζί μας, γιατί ο χορός προσφέρει κατεξοχήν τη δυνατότητα για επαφή απαλλαγμένη από προκαταλήψεις και στερεότυπα. Ανοίγει νέους ορίζοντες στο χειρισμό των διαπροσωπικών σχέσεων με βάση τον σεβασμό στην προσωπικότητα του άλλου, και την ισότιμη συνεργασία, προωθώντας πάντα την αίσθηση της ελευθερίας και την ευχαρίστηση της δημιουργίας. Αν και δεν ήταν πάντα εύκολο για όλα τα μέλη της ομάδας να αποδεχθούν τους διαφορετικούς άλλους, παρ' όλα αυτά, όσο εξελίσσονταν τα μαθήματα, γινόταν κατανοητό ότι η διαφορετικότητα δεν ήταν μειονέκτημα, αλλά αντίθετα ήταν μέσον εμπλουτισμού των εμπειριών μας. Υπό αυτήν την έννοια, αυξανόταν και η ενσυναίσθηση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Ο όρος *ενσυναίσθηση*, όπως και αυτός της *κναισθητικής ενσυναίσθησης* προσδιορίζει την ικανότητα να μπορεί κάποιος να μπει στη θέση ενός άλλου, είναι ένα είδος βαθύτερης επικοινωνίας, όπου τα πρόσωπα δεν επικοινωνούν μόνο σωματικά, αλλά και πνευματικά (Foster, 2011: 4).

## **Συμπεράσματα**

### *Κατανόηση του εαυτού και του άλλου*

Ένα πρώτο συμπέρασμα που προκύπτει από την έρευνα είναι ότι αν και το σωματικό σχήμα είναι το ίδιο για όλα τα άτομα, ωστόσο μέσα από τον χορό αναπτύσσει κανείς μια προσωπική εικόνα για την έννοια *σώμα*. Στον χορό, η κίνηση του σώματος γίνεται πιο συνειδητή και αποτελεί μέσον έκφρασης συναισθηματικών και νοητικών εμπειριών του ατόμου. Επιτρέπει την επικοινωνία με τον άλλον, συνδέει το άτομο με το ευρύτερο περιβάλλον σε παρόντα χρόνο, ενώ ως συμβολική αναπαράσταση των βιωμένων σχέσεων είναι διακριτή σε μια ποικιλία εκφραστικών υποδηλώσεων.

Ο χορός είναι μια μορφή τέχνης που βασίζεται στην κίνηση του σώματος, ενώ ταυτόχρονα εμπλέκει όλες τις αισθήσεις στη διαδικασία μάθησης. Οι αισθήσεις βρίσκονται στο σώμα και μέσω της λειτουργίας τους προσλαμβάνουμε πληροφορίες. Η όραση, ακοή, αφή, όσφρηση, κιναισθησία είναι μέσον αντίληψης του εσωτερικού μας εαυτού και του κόσμου. Άλλωστε, ο Laban, υποστήριζε ότι το σώμα είναι σε θέση να αποκαλύπτει αλήθειες (Μπαρμπούση, 2004). Αυτός ήταν και ο στόχος στα μαθήματα δημιουργικού ή και σύγχρονου χορού στο Πανεπιστήμιο. Να ανακαλύψουμε μέσω της κίνησης τον εαυτό μας και τον κόσμο.

### *Ο χορός στην εκπαίδευση*

Στην προσπάθειά μου να συνδέσω την θεωρία και την πράξη στον χορό, διαπίστωσα ότι όλα τα μαθήματα βασίστηκαν στις οριζόμενες ως *τεχνικές απελευθέρωσης*, οι οποίες συμπεριλαμβάνουν τον αυτοσχεδιασμό και τον αυτοσχεδιασμό με επαφή. Και οι δύο αυτές τελευταίες πρακτικές προωθούν τρόπους κίνησης, που διαφοροποιούνται από την εκμάθηση προκαθορισμένων κινήσεων. Επίσης, προτάσσουν την ανάπτυξη της δημιουργικότητας του ατόμου και τη σημασία της στη διαμόρφωση της ανθρώπινης προσωπικότητας. Με βάση αυτές τις διαπιστώσεις, φαίνεται ότι και τα παιδιά προσχολικής ηλικίας, τα οποία δεν έχουν την ευκολία να μιμηθούν προκαθορισμένες κινήσεις, θα μπορούν με κατάλληλη προσαρμογή να μιμηθούν σε αρχές της δημιουργικής διερεύνησης της κίνησης. Αυτό μπορεί να συμβεί σε εσωτερικό, αλλά και εξωτερικό χώρο, που περιλαμβάνει πραγματικά αντικείμενα και όχι τις αναπαραστάσεις του.

### *Δημιουργικότητα*

Σε σχέση με την παιδαγωγική διαδικασία του χορού, στα μαθήματα, όπως και σε όλες τις δράσεις, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η εξωτερίκευση της δημιουργικής ικανότητας κάθε ατόμου. Ένα δημιουργικό μάθημα χορού προϋποθέτει ότι ο δάσκαλος έχει γνώσεις και εμπειρίες για να δημιουργήσει το κατάλληλο περιβάλλον, μέσα στο οποίο οι συμμετέχοντες θα μπορούν να διερευνήσουν τις δομές της κίνησης και να ανακαλύψουν πολλαπλές λύσεις για κάθε πρόβλημα, ώστε τελικά να αναπτύξουν και την ικανότητα κρίσης. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας, είναι η ανάδειξη της προσωπικής έκφρασης, με έμφαση στην συναισθηματική και κοινωνική διάσταση της προσωπικότητας.

Ένα τελευταίο συμπέρασμα είναι ότι η σιγουριά και η ικανότητα που νιώσαμε όλες οι φοιτήτριες από την ενασχόλησή μας με τον χορό, διαμορφώνουν μια θετική τάση για τα μαθήματα χορού στο Τμήμα. Η διαπίστωση αυτή επιβεβαιώνει την αλλαγή της αντίληψης που έχουν οι φοιτήτριες για τον χορό. Το εύρημα αυξάνει την σημασία της ένταξης του χορού σε όλες τις βαθμίδες της εκπαίδευσης στην χώρα μας. Η απόκτηση γνώσης στον χορό είναι μια ενσώματη διαδικασία, η οποία γίνεται σε επαφή με τον εαυτό, αλλά και με την ανάπτυξη της ικανότητας να μπορεί κανείς να κοιτάζει ενσυναισθητικά άλλα κινούμενα σώματα.

### **Προτάσεις για περαιτέρω έρευνα**

Από τη μελέτη της βιβλιογραφίας, αντιλήφθηκα ότι, σήμερα, η σημασία της κίνησης του σώματος στη ζωή και την τέχνη αποτελεί αντικείμενο μελέτης πολλών ερευνητών, οι οποίοι συνδέουν τις εργασίες τους διεπιστημονικά με άλλους θεωρητικούς τομείς. Η έρευνα για τον χορό βασίζεται πλέον σε διεπιστημονικές μελέτες, που λαμβάνουν υπόψη την ανθρωπολογία, τη φαινομενολογία, τις φεμινιστικές μελέτες, τη θεωρία της διακειμενικότητας. Ωστόσο, στην χώρα μας αντίστοιχες μελέτες είναι περιορισμένες. Αυτό, ίσως, οφείλεται στο γεγονός ότι οι σπουδές χορού δεν έχουν ενταχθεί ακόμα στο Ελληνικό πανεπιστήμιο. Άλλωστε και στα Ελληνικά εκπαιδευτικά προγράμματα απουσιάζει ο χορός από τα μαθήματα σε όλες τις βαθμίδες. Ως αποτέλεσμα, απουσιάζουν και βιβλιογραφικές πηγές σχετικά με την αιτιολόγηση της τέχνης του χορού ως εκδήλωσης κοινωνικής συνείδησης και ανάπτυξης επικοινωνίας με τον άλλο.



Επομένως, η διερεύνηση του χορού αποτελεί ανοιχτό θέμα, που μπορεί να πάρει πολλές διαστάσεις. Προσωπικά θα ήθελα να προτείνω τη διερεύνηση του χορού σε άλλα Παιδαγωγικά Τμήματα, ώστε να υπάρξει μια μορφή σύγκρισης με τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας. Φυσικά, η πρόταση αυτή δεν εξαντλείται, καθώς η ίδια μελέτη μπορεί να εφαρμοστεί σε τάξεις παιδιών προσχολικής ηλικίας, με κατάλληλη προσαρμογή του σκοπού και των ερευνητικών ερωτημάτων.

### **Επίλογος**

Αυτήν την περίοδο κλιμακώνεται η παγκόσμια οικονομική κρίση στην χώρα μας, αλλά και σε πολλές άλλες περιοχές του πλανήτη. Συχνά, γινόμαστε μάρτυρες μιας μορφής δράσεων που βασίζονται στην εκφραστική δύναμη του σώματος σε καλλιτεχνικές εκδηλώσεις ή και σε άλλες μορφές κοινωνικής διαμαρτυρίας. Οι πολίτες, ως ενεργά υποκείμενα, βρίσκουν τρόπους να αμφισβητήσουν την κοινωνική και οικονομική αδικία μέσα από δημιουργικές μορφές έκφρασης. Φαίνεται λοιπόν ότι, όπως και σε προγενέστερες ιστορικές περιόδους, το ανθρώπινο σώμα, η κίνησή του και ο λόγος, τα μόνα αισθητά υλικά που δημιουργεί, αποτελούν μέσον για την αποτύπωση του αιτήματος της κοινωνικής αλλαγής.

Κεντρικό ρόλο σε αυτό έχει το ενδιαφέρον για τον τρόπο με τον οποίο το σώμα μπορεί να αποτελέσει μέσον απόκτησης γνώσης. Η συζήτηση δείχνει ότι οι αισθητικές διεργασίες συνδέονται με κριτικές παιδαγωγικές μεθόδους, οι οποίες στην τάξη ή και στον ευρύτερο κοινωνικό χώρο αναπτύσσουν την πιθανότητα μετασχηματισμού της προσωπικότητας του ατόμου. Καταλήγοντας, στην εργασία μου προσπάθησα να αποτυπώσω τις εμπειρίες από την ενεργή μου συμμετοχή στον χορό στο πλαίσιο των μαθημάτων και των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων στον Βόλο. Οι υποθέσεις μου δείχνουν ότι η κίνηση του σώματος στον χορό είναι μέσον μετασχηματισμού απόψεων για την ταυτότητα, καταγωγή, διαφορετικότητα και γιατί όχι και το φύλο; Υπό αυτήν την έννοια, ο χορός είναι μια αισθητική και κοινωνική διαδικασία, στην οποία το σώμα παρέχει εναλλακτικές δυνατότητες για την κατανόηση του εαυτού και του άλλου. Όλη αυτή η πολυεπίπεδη διαδικασία ανακάλυψης της γνώσης μπορεί να συνοψιστεί στην εξής φράση του Martin Luther King: «Πίστη είναι να ξεκινάς ανεβαίνοντας το πρώτο σκαλοπάτι, χωρίς να βλέπεις ολόκληρη τη σκάλα.»

## Βιβλιογραφία

- Banes, S. (1980). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Boston: Wesleyan.
- Bell, J. (1997). *Μεθοδολογικός σχεδιασμός παιδαγωγικής και κοινωνικής έρευνας*.  
Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg
- Blom, L. A, Chaplin L. T. (1988). *The moment of movement: Dance Improvisation*.  
Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Cohen, L. & Manion, L. (1994). *Μεθοδολογία εκπαιδευτικής έρευνας* (μτφ. Χ. Μητσοπούλου & Μ. Φύλοπούλου). Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Denby, E. (1968). *Looking at the Dance*. New York: Horizon press.
- Garaudy, R. (2008). *Ο χορός στη ζωή* (μτφ. Τσούτσουρα Μ.). Αθήνα: Εκδόσεις Ηριδανός.
- Gough, M. (1999/2008) *Γνωριμία με τον χορό*. (μτφ. Κ. Σαβράμη). Αθήνα: Εκδόσεις Dian.
- H' Doubler, M. (1974/ 1940). *Dance: A Creative Art Experience*. Madison: University of Wisconsin.
- Hanlon -Johnson, D. (Ed.). (1995). *Bone, Breath and Gesture. Practices of Embodiment*.  
Berkley: North Atlantic Books.
- Hartley, L. (1995). *Wisdom of the Body Moving. An Introduction to Body-Mind Centering*.  
Berkeley: North Atlantic Books.
- Jowitt, D. (2010). Το να αφηγείσαι ιστορίες, στο Σαβράμη Κ, (επιμ.). (2010) *Χορός και αφηγηματικότητα*. Πάτρα: Εκδόσεις του Πανεπιστημίου Πατρών.
- Κυριαζή, Ν. (2005). *Η κοινωνιολογική έρευνα: Κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα.
- Kraus, R. (1980). *Η ιστορία του χορού* (μτφ. Σιδηρόπουλος Γ., Κακαβούλια Μ.). Αθήνα:  
Εκδόσεις Νεφέλη.
- Laban, R. (1948). *Modern Educational Dance*. London: Macdonald & Evans
- Lawler, L. B. (1964). *The Dance in Ancient Greece*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press.

Μπαρμπούση, Β. (2004). *Ο χορός στον 20<sup>ο</sup> αιώνα: Σταθμοί και πρόσωπα*. Αθήνα:

Εκδόσεις Καστανιώτη.

Peterson Royce, A. (1977/2005). *Η ανθρωπολογία του χορού* (μτφ. Ζωγράφου Μ.).

Αθήνα: Εκδόσεις νήσος.

Robson, C. (2010). *Η Έρευνα του Πραγματικού Κόσμου. Ένα μέσον για κοινωνικούς*

*επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές* (μτφ. Νταλάκου, Β. και Βασιλικού, Κ.).

Αθήνα: Εκδόσεις Gutenberg.

Τσιλιμίγκρα, Κ. (1983). *Ο χορός. Ιστορία – Εκπαίδευση - Δημιουργία*. Αθήνα: Μέλισσα.

#### **Άρθρα από το διαδίκτυο**

Bergmann, S. (1995). Creative Dance in the Education Curriculum: Justifying the

Unambiguous. Ανακτήθηκε στις 6.5.2015 από <http://www.csse.scee.ca/CJE/Articles/FullText/CJE20-2/CJE20-2-05Bergmann.pdf>

Dorf, S. N. (2013). "Dancing Greek Antiquity in Private and Public: Isadora Duncan's

Early Patronage in Paris". *Dance Research Journal*, Volume 44, No 1, 2012: 3-27.

Ανακτήθηκε 9.11.2014 από <http://muse.jhu.edu/journals/drj/summary/v044/44.1.dorf.html>

Foster, S. (2011). Kinesthetic empathies & the politics of compassion. Ανακτήθηκε στις

11.9.2011 από <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/kinesthetic-empathies.html>

Prickett, S. (2012). «Η περιπέτεια της γέννησης του μοντέρνου χορού». Ανακτήθηκε στις

10.12. 2014 από <https://enthemata.wordpress.com/2012/11/04/prickett/>

Servos, N. (2012). Το χοροθέατρο της Pina Bausch: Χορεύοντας την πραγματικότητα, στο

*Choros International Dance Journal* (1), 2012: 85-95. Ανακτήθηκε στις 10.3. 2015 από

<http://www.chorosjournal.com/issues.asp?magID=2>

Τσουβαλά, Μ. (2013). Σώμα-Μνήμη-Πόλη: Μια φαινομενολογική διερεύνηση της έννοιας του χώρου μέσα από τον χορό, στο *Choros International Dance Journal* (2), 2013:100-127.

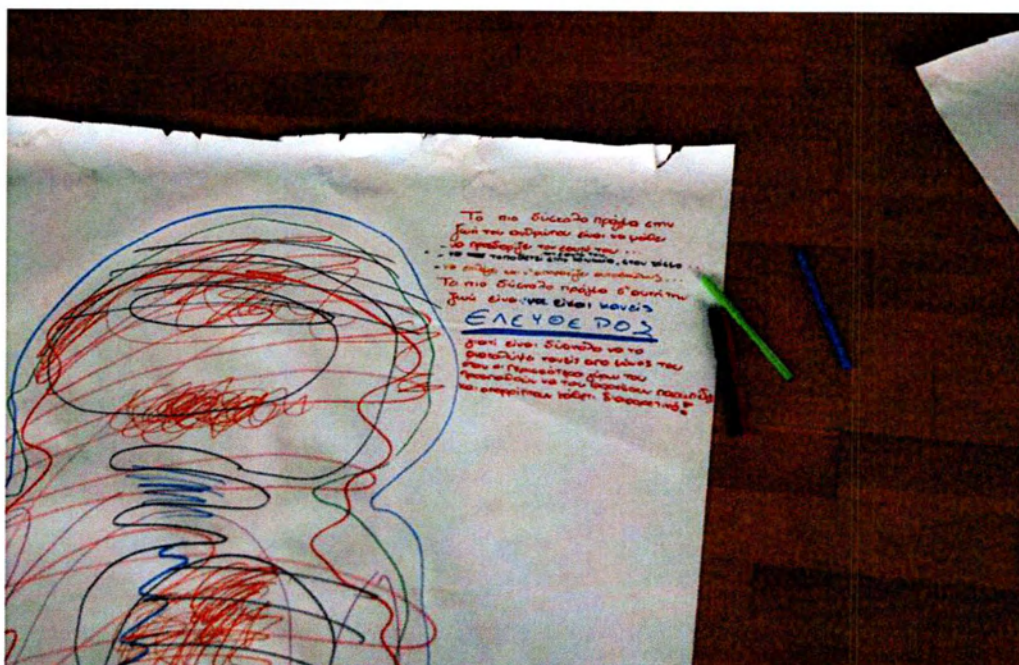
Ανακτήθηκε στις 10.3.2015 από <http://www.chorosjournal.com/issues.asp?magID=2>



## ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

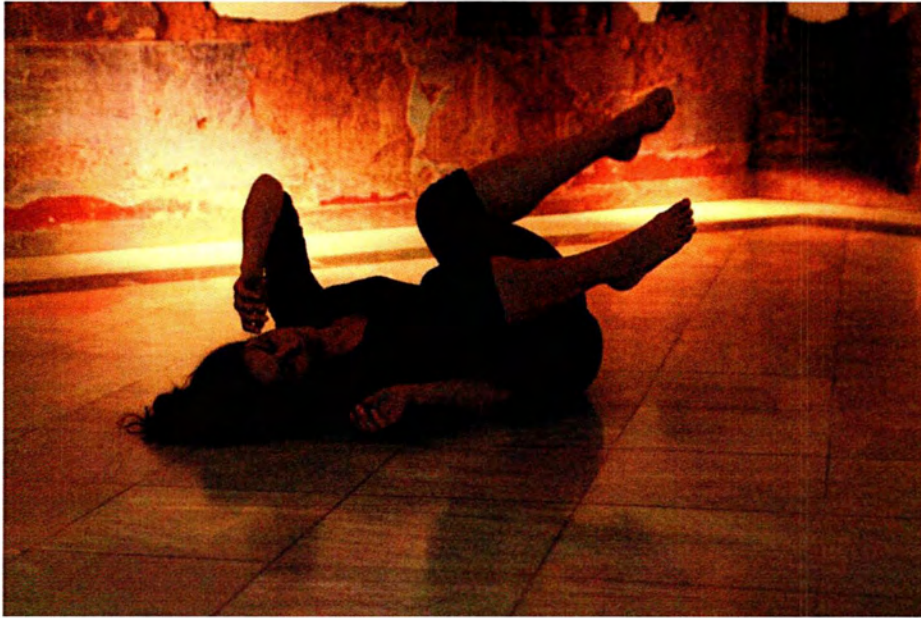


Εικόνα 1: Θόλος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας



Εικόνα 2: Body mapping, Αίθουσα χορού

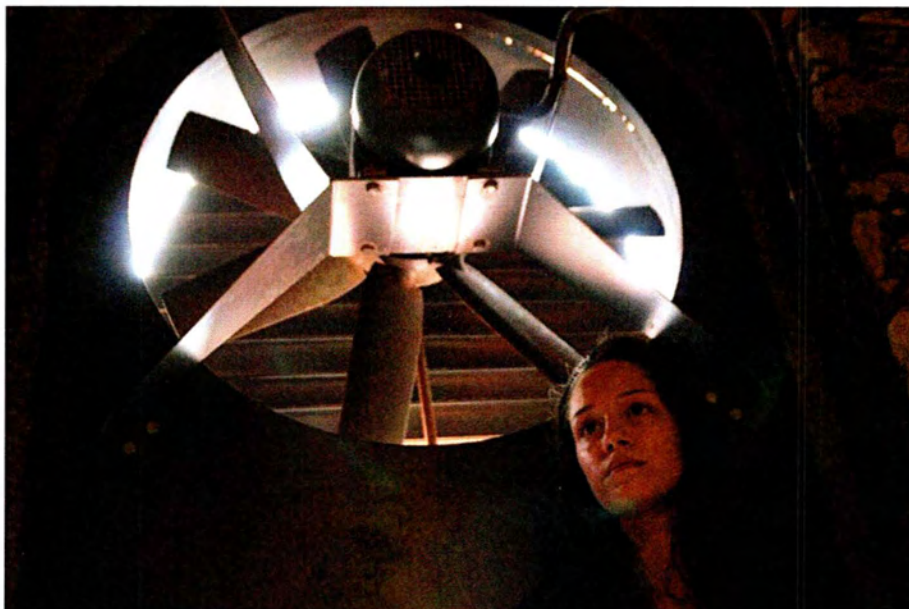




Εικόνα 3: Αρχαιολογικό Μουσείο, Βόλος



Εικόνα 4: Κίτρινη Αποθήκη, Βόλος



Εικόνα 5: Μουσείο Κεραμοποιίας Τσαλαπάτα, Βόλος



Εικόνα 6: Μουσείο Κεραμοποιίας Τσαλαπάτα, Βόλος





Εικόνα 7: Φεστιβάλ Αφήγησης Ολύμπου, Καλλιπεύκη



Εικόνα 8: Φεστιβάλ Αφήγησης Ολύμπου, Καλλιπεύκη





Εικόνα 9: Οικισμός Ρομά, Βόλος



Εικόνα 10: Οικισμός Ρομά, Βόλος



Εικόνα 11: Ημερίδα προγράμματος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας



Εικόνα 12: Ημερίδα προγράμματος, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας





Εικόνα 13: Παράσταση στο Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων, Βόλος



Εικόνα 14: Προετοιμασία για την παράσταση «Κοίταξέ με στα μάτια»

Διαπολιτισμική εκδήλωση με χορό, μουσική και αφήγηση

από τους νέους του Σχολείου  
του Ιδρύματος Αγωγής Ανηλίκων Βόλου  
και φοιτήτριες του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

Συμμετέχει η ομάδα κρουστών *Caracatu*



Κοίταξέ με στα μάτια

Κυριακή 15/06/2014, 19:30

Ίδρυμα Αγωγής Ανηλίκων Βόλου  
Τέρμα Αναπαύσεως, Νέα Ιωνία

Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης Π.Θ.  
Σχολείο Ιδρύματος Αγωγής Ανηλίκων Βόλου

Εικόνα 15: Αφίσα Παράστασης

Φωτογραφίες: Νατάσα Καρακατσάνη



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ  
ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ



004000124418