

# Πρωτοπορία και R. von Laban: Οι αθέατες πλευρές της γέννησης του δημιουργικού-εκφραστικού χορού. Κοινωνικο-ιστορική προσέγγιση

Βασιλική Τυροβολά

Τομέας Γυμναστικής & Χορού, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής & Αθλητισμού, Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

## Περίληψη

ΤΥΡΟΒΟΛΑ Β. Πρωτοπορία και R. Von Laban: Οι αθέατες πλευρές της γέννησης του δημιουργικού-εκφραστικού χορού. Κοινωνικο-ιστορική προσέγγιση. Κινησιολογία, Τομ. 5, Τεύχος 1, Σελ. 7-22. Σκοπός της εργασίας είναι η παρουσίαση μιας ιδιαίτερης πτυχής της ζωής του R. Von Laban, που αφορά στην πνευματική του αναζήτηση και συνδέεται με την περίοδο του καλλιτεχνικού πειραματισμού και της πρωτοποριακής τέχνης. Ειδικότερα, με σημείο αναφοράς τη χρονική περίοδο 1905-1920 και με αναφορά στα καλλιτεχνικά ρεύματα που αποτέλεσαν το βασικό κορμό του κινήματος της πρωτοπορίας, η εργασία αυτή στοχεύει στους όρους ανάδειξης των καινοτομιών του R.Laban στους χώρους της εκπαίδευσης και του χορού, υπό τις αρχές του ιδιότυπου φιλοσοφικού-ιδεολογικού ρεύματος του αναρχισμού, της ψυχανάλυσης και της συνειδητής αντίθεσης στο κοινωνικο-αστικό κατεστημένο. Πρόκειται για θεωρητική πρακτική, η οποία με βάση τη βιβλιογραφική έρευνα και την κοινωνικο-ιστορική μέθοδο, προχωρά στη διαχρονική μελέτη των κοινωνικο-ιστορικών συνθηκών της προαναφερόμενης περιόδου, προβάλλοντας τις συγκεκριμένες συνθήκες ως πηγή ερεθισμάτων, καλλιτεχνικής έμπνευσης, όσμωσης και δημιουργικότητας.

**Λέξεις κλειδιά:** R.VON LABAN, ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΣ ΧΟΡΟΣ, ΠΡΩΤΟΠΟΡΙΑ, ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ ΚΑΙ ΧΟΡΟΣ, ΝΤΑΝΤΑΪΣΜΟΣ, ΝΑΤΟΥΡΑΛΙΣΜΟΣ

«...Ψυχή σ' έμαθα τι είναι το 'σήμερα', τι είναι το 'παρελθόν' και το 'άλλοτε'...Μα περισσότερο σ' έμαθα να χορεύεις πάνω απ' όλα τα εδώ και τα εκεί...»

Φ. Νίτσε<sup>1</sup>, Τάδε Έφη Ζαρατούστρα

**Σ**τις ποικίλες εργασίες ή τα κείμενα που αναφέρονται στον εκφραστικό-δημιουργικό ή «μοντέρνο» χορό, αυτός αντιμετωπίζεται συνήθως:

- ως αντικείμενο τέχνης, στο πλαίσιο της επιστημονικής περιοχής της Θεωρίας και της Ιστορίας της Τέχνης<sup>2</sup>,
- ως αντικείμενο διδασκαλίας στις ποικίλες σχολές χορού και,
- ως μέσο αισθητικής καλλιέργειας και δημιουργικής ανάπτυξης των μαθητών<sup>3</sup>, στο πλαίσιο της Φυσικής Αγωγής<sup>4</sup>.

Και οι τρεις αυτές προσεγγίσεις ενέχουν την έννοια της εκπαίδευσης εφόσον όλες διακρίνονται από αντίστοιχες, κατά περίπτωση, εκπαιδευτικές συνιστώσες. Μολονότι χαρακτηρίζονται από διαφορετικούς εκπαιδευτικούς τρόπους και στόχους, εν τούτοις, μέσω της απόκτησης γνώσεων και της χορευτικής παιδείας, αποσκοπούν βασικά στη συστηματική διάπλαση της προσωπικότητας του ατόμου στο πλαίσιο της προπαρασκευής του για την ενεργητική

του συμμετοχή στη δημόσια, οικονομική και πολιτιστική ζωή. Υπό αυτή την έννοια, η εκπαίδευση είναι στενά συνδεδεμένη με την έννοια της αγωγής, της οποίας οι βασικοί στόχοι, όπως π.χ. η απόκτηση γνώσεων και η προετοιμασία των παιδιών ή των εφήβων για τη ζωή, πραγματοποιούνται μέσω της εκπαίδευσης.

Είναι γνωστό, ότι η λύση των προβλημάτων της εκπαίδευσης διευκολύνεται από ορισμένους παράγοντες όπως π.χ. από:

- από τη συμβολή των επιστημών και της ιδεολογίας στη διαμόρφωση των θεμελίων της μάθησης
- από την αποτελεσματικότητα των παιδαγωγικών μεθόδων και συστημάτων στο να αναπτύσσουν την ανεξαρτησία της βούλησης
- από την πρωτοβουλία και τις δυνατότητες μάθησης
- από την ορθή οργάνωση των μαθημάτων
- από το επιτυχημένο πρόγραμμα σπουδών
- από την επιρροή της προσωπικότητας του δασκάλου ή καθηγητή κ.ά.

Σε μία γενική οπτική θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι η αγωγή είναι μία καθολική και απαραίτητη πλευρά της κοινωνικής ζωής. Μία κοινωνία για να διατηρηθεί και να αναπτυχθεί πρέπει να παράγει και να αναπαράγει τις υλικές και πνευματικές της αξίες. Αυτό προϋποθέτει ότι οι νεότερες γενιές, αφομοιώνοντας και χρησιμοποιώντας την πείρα των προκατόχων τους, την αυξάνουν και την εμπλουτίζουν ως δική τους συνεισφορά στην ανάπτυξη

### Επικοινωνία

Τυροβολά Β: vtyrovol@phed.uoa.gr

του υλικού και πνευματικού πολιτισμού. Αυτή η σύνδεση και αλληλοδιαδοχή ανάμεσα στις παλιές και τις καινούργιες γενιές εξασφαλίζεται με την αγωγή που παίζει καθοριστικό ρόλο στην προσωπική, ηθική, πνευματική και ψυχική ανάπτυξη του ατόμου.

Οι στόχοι της μόρφωσης και της αγωγής πραγματώνονται μέσω της εκπαίδευσης. Οι διαδικασίες αυτές ουσιαστικά είναι ατέρμονες έτσι ώστε η επιστημονική περιοχή της εκπαιδευτικής διαδικασίας να επαναπροσδιορίζεται συνεχώς και να υπόκειται ασταμάτητα σε νέες εκτιμήσεις, περιορισμούς ή διευρύνσεις. Τι συμβαίνει όμως όταν από την εκπαιδευτική διαδικασία και τη μετάδοση της γνώσης δεν αναφέρονται εκτενώς ή αναφέρονται σπάνια ορισμένα σημαντικά γεγονότα που σχετίζονται με την πνευματική αναζήτηση και την ουσία της γνώσης; Πώς μπορούν να προκύψουν νέες εκτιμήσεις όταν δεν προβάλλονται τα πρωτογενή χαρακτηριστικά κινήματων και τάσεων, προσωπικοτήτων ή υπηρετών της επιστήμης, της τέχνης και του πολιτισμού; Και πώς μπορεί να αιτιολογηθεί μία καινοτόμος θεωρία, μία νέα καλλιτεχνική τάση ή ένα επαναστατικό καλλιτεχνικό κίνημα όταν δεν προβάλλονται μέσα από την εκπαιδευτική διαδικασία οι κοινωνικο-ιστορικές συνθήκες και ιδεολογικοί προσανατολισμοί των εισηγητών ή δημιουργών τους, που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση και προβολή τους;

Από τα παραπάνω ερωτήματα διαφαίνεται ότι από το περιεχόμενο των ελληνικών εκπαιδευτικών προγραμμάτων σχετικά με το χορό, απουσιάζουν θεματικές ενότητες σχετικές με την αιτιολόγηση της τέχνης του χορού ως εκδήλωση της κοινωνικής συνείδησης ή των χορευτικών καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων ως μορφών και αναπαραστάσεων της κοινωνικής πρακτικής. Ωστόσο, τόσο η γέννηση και εδραίωση των εκπαιδευτικών θεωριών και κατευθύνσεων όσο και η γέννηση των θεωρητικών ή καλλιτεχνικών τάσεων και ρευμάτων φαίνεται ότι δεν μπορούν να αιτιολογηθούν και να ερμηνευθούν σωστά, ανεξάρτητα από τα ιδεολογικά και κοινωνικο-ιστορικά συμφραζόμενα που έχουν διεισδύσει και αποτυπωθεί στο εκπαιδευτικό και καλλιτεχνικό φαινόμενα. Συνεπώς, η εκπαιδευτική διαδικασία δεν αποτελεί μόνο μεθοδική και προσχεδιασμένη πράξη που αξιοποιεί τα βιώματα του κοινωνικού-μαθησιακού περιβάλλοντος. Ταυτόχρονα, αποτελεί και κοινωνικό ζητούμενο, που απαιτεί την παράλληλη προβολή των πρωτοπόρων αισθητικών και θεωρητικών αντιλήψεων και αιτιολογήσεων για το σφαιρικό διαπαιδαγωγικό ρόλο του χορού. Πολύ δε περισσότερο, εφόσον κάθε καινοτόμος διαδικασία στο πλαίσιο της τέχνης, δεν αποτελεί φαινόμενο μόνο αισθητικό αλλά παράλληλα και μία απάντηση σε κοινωνικά προβλήματα<sup>5</sup>.

Η ιστορία έχει αποδείξει πως κάθε νέα δημιουργική περίοδος αρχίζει με «παραβίαση» των ισχυόντων κανόνων και με εξέγερση. Η γέννηση και ανάπτυξη του εκφραστικού-δημιουργικού ή «μοντέρνου» χορού επιβεβαιώνει αυτή τη διαλεκτική εφόσον, εάν ανατρέξουμε στο παρελθόν, θα διαπιστώσουμε ότι ο εκφραστικός-δημιουργικός χορός αναδύθηκε ως άρνηση απέναντι στις συμβατικότητες του κλασικού μπαλέτου και το ατομικιστικό θέατρο.<sup>6</sup> Αυτή όμως είναι η μία παράμετρος, η γνωστή και ευρέως διαδε-

δομένη στην τεράστια γραμματεία για τον εκφραστικό-δημιουργικό ή «μοντέρνο» χορό. Υπάρχει, ωστόσο, άλλη μία παράμετρος, ίσως και η σημαντικότερη, η οποία αφορά:

- αφενός, στη σύνδεση του συγκεκριμένου είδους χορού με το ευρύτερο καλλιτεχνικό κίνημα της πρωτοπορίας των τριών πρώτων δεκαετιών του 20ου αιώνα, και
- αφετέρου, στην αποτύπωση -μέσω των καινοτομικών δράσεων- του ιδεολογικού υπόβαθρου των δημιουργών και εκφραστών του, άμεσα συνυφασμένου με τα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της συγκεκριμένης περιόδου.

Πώς όμως όλα τα παραπάνω συνδέονται με τον Laban; Πώς αιτιολογούνται οι αναζητήσεις και οι πρωτοποριακές θέσεις του σχετικά με το δημιουργικό χορό, την αυτο-έκφραση και τον εκπαιδευτικό στόχο να ωθήσει τους μαθητές του σε όλα τα μέσα κινητικής και χορευτικής έκφρασης που υιοθετούνται από την ανθρώπινη ευρηματικότητα; Και ποιες κοινωνικές και ιδεολογικές διεργασίες συνέτειναν στη συνειδητή ρήξη του με την προηγούμενη καλλιτεχνική χορευτική παράδοση και την αναζήτηση νέων μέσων κινητικής-χορευτικής έκφρασης και δομής;

Από την ανασκόπηση της συναφούς βιβλιογραφίας προκύπτει ότι υπάρχει μία ευρύτατη γραμματεία για τη ζωή και το έργο του Laban καθώς και αναφορές για την περίοδο παραμονής του στη Ζυρίχη και στο Monte Veritas<sup>7</sup>. Παρά ταύτα, οι αναφορές αυτές περιορίζονται στην προβολή και περιγραφή βιογραφικών και ιστορικών στοιχείων για τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο της ζωής του χωρίς να επιχειρείται η αιτιολόγηση ή ερμηνεία τους με βάση το ιδεολογικό και κοινωνικό υπόβαθρο του Laban άμεσα συνυφασμένο με τα κοινωνικά και πολιτικά γεγονότα της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου. Πολύ δε περισσότερο, εφόσον είναι γεγονός ότι τόσο η αισθητική ποιότητα μιας καλλιτεχνικής μορφής, ενός καλλιτεχνικού έργου ή μιας καλλιτεχνικής πρότασης όσο και το σημασιολογικό τους περιεχόμενο, δεν μπορούν να ερμηνευθούν ανεξάρτητα από τα ιδεολογικά και κοινωνιο-ψυχολογικά σημεία τα οποία έχουν διεισδύσει στο δημιουργό και έχουν αποτυπωθεί από αυτόν στο καλλιτεχνικό φαινόμενα.

Σκοπός της εργασίας είναι η παρουσίαση μιας ιδιαίτερης πτυχής της ζωής του Laban, η οποία αφορά στην κοινωνική και πνευματική του αναζήτηση και συνδέεται με την περίοδο του καλλιτεχνικού πειραματισμού και της πρωτοποριακής τέχνης. Ειδικότερα, με σημείο αναφοράς τη χρονική περίοδο 1905-1920 και με αναφορά στα καλλιτεχνικά ρεύματα που αποτέλεσαν το βασικό κορμό του επαναστατικού κινήματος της πρωτοπορίας, η εργασία στοχεύει στους όρους ανάδειξης των καινοτομιών του Laban στους χώρους της εκπαίδευσης και του χορού, υπό τις αρχές του ιδιότυπου φιλοσοφικού-ιδεολογικού ρεύματος του αναρχισμού, της ψυχανάλυσης και της συνειδητής αντίδρασης στο κοινωνικό κατεστημένο. Πρόκειται για θεωρητική πρακτική, η οποία με βάση τη βιβλιογραφική<sup>8</sup> και την ιστορική έρευνα<sup>9</sup> -ως προς τη συλλογή των δεδομένων- και την κοινωνικο-ιστορική μέθοδο<sup>10</sup> -ως προς την ερμηνεία τους- προχωρά σε μία διαχρονική μελέτη της

επαναστατικής ιδεολογίας και των κοινωνικών συνθηκών της προαναφερόμενης περιόδου, προβάλλοντας τις συγκεκριμένες συνθήκες ως πηγή ερεθισμάτων, καλλιτεχνικής έμπνευσης, όσμωσης και δημιουργικότητας. Παράλληλα, με αναφορά στο φιλοσοφικό υπόβαθρο της θεωρητικής σκέψης του Laban, τεκμηριώνει τις επιδράσεις που δέχτηκε ο ίδιος από τα καλλιτεχνικά ρεύματα του νατουραλισμού και του ντανταϊσμού καθώς και από την ψυχαναλυτική θεωρία του Jung.

Στο σημείο αυτό πρέπει να αναφερθεί ότι η εργασία αυτή δεν στοχεύει στην επανάληψη της ανάδειξης του Laban ως θεωρητικού-ερευνητή και παιδαγωγού με βάση την απήχηση του έργου του -ιδιαίτερα μετά το 1938 με τη μετάβασή του στην Αγγλία- όπως πολύ σωστά προβάλλεται ευρύτατα από την ελληνική και διεθνή γραμματεία. Αντίθετα, υπογραμμίζει την ιδιαιτερότητα και τη σημασία του έργου του αντιμετωπίζοντάς το ως σημαντική συνεισφορά στην απελευθέρωση του σώματος και στην εδραίωση ενός νέου είδους χορού που αναδύθηκε και αναπτύχθηκε στο περιθώριο της επίσημης ακαδημαϊκής τέχνης και της κοινωνικής ζωής. Άλλωστε, δεν πρέπει να λησμονάμε ότι ο Laban δεν πρωτοεμφανίστηκε στο προσκήνιο ως παιδαγωγός και ερευνητής -ιδιότητες τις οποίες απέκτησε στην πορεία της ζωής του- αλλά ως καλλιτέχνης και ανήσυχος μυστικιστής, άμεσα επηρεασμένος από το κύμα του νεωτερισμού στις τέχνες που επικρατούσε εκείνη την εποχή στην Ευρώπη (π.χ. Γαλλία, Γερμανία, Αυστρία), από τη νέα επιστήμη της ψυχολογίας και την ψυχανάλυση καθώς και από τη μυστικιστική οργάνωση των Ροδοσταύρων, της οποίας ήταν μέλος. Συνεπώς, η εργασία αυτή επικεντρώνεται σε αυτή την πρώιμη και ανήσυχη φάση της ζωής του Laban όπου γίνεται προσπάθεια διερεύνησης των κοινωνικών συνθηκών και των πολιτικο-ιστορικών συμβάντων που φαίνεται να έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της προσωπικότητάς του και τον οδήγησαν -σε σχέση με την ιδιοσυγκρασία του και την καταγωγή του- στην έμπνευση, συγκρότηση και ολοκλήρωση της θεωρίας του. Τέλος, μέσω της εργασίας γίνεται προσπάθεια να τεθούν συγκεκριμένοι προβληματισμοί ή ερωτήματα που σχετίζονται με την εκπαιδευτική διαδικασία και που αφορούν στην αναγκαιότητα ή μη της παράλληλης διδασκαλίας ή αναφοράς στους ιστορικούς-κοινωνικούς όρους που συνέβαλαν στη δημιουργία και ανάπτυξη της θεωρίας του Laban και του δημιουργικού χορού και όχι απλά και μόνο τη χρήση αυτών στην εκπαίδευση ως αποτέλεσμα και μηχανιστική πρακτική.

### Κοινωνικό πλαίσιο

Η πρωτοποριακή τέχνη ή αβαν-γκάρντ είναι ο ευρύτερος όρος του καλλιτεχνικού ρεύματος που εμφανίστηκε το 19<sup>ο</sup> με 20<sup>ο</sup> αιώνα και είχε ως κύριο χαρακτηριστικό τη ρήξη με την κατεστημένη καλλιτεχνική παράδοση. Βασίστηκε σε ένα είδος ρομαντικής-αναρχικής κοσμοαντίληψης και αποτέλεσε πολύπλοκη εκδήλωση της κρίσης του αστικού-βιομηχανικού πολιτισμού. Μολονότι τα ρεύματα αυτά έχουν διαφορετικό και, ορισμένες φορές, αντίθετο ιδεολογικό προσανατολισμό, εν τούτοις, εκφράζουν μία κοινή συνισταμένη και ένα κοινό σημείο αναφοράς. Αποτελούν

υποκειμενικές και αναρχικές αντιδράσεις των δημιουργών-καλλιτεχνών στην κρίση του αστικού-βιομηχανικού πολιτισμού και στην έκπτωση των φιλελεύθερων ηθικών διακηρύξεων του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνα. Τα χαρακτηριστικά της γνωρίσματα εκφράζονται σε πολλές σχολές και τάσεις του μοντερνισμού και συνδέονται:

- με τις σχετικές αισθητικές φιλοσοφικές θεωρίες<sup>11</sup>
- με τη διαφοροποίηση των αισθητικών θεωριών και την τάση σύνδεσής τους με κάποια επιστήμη (π.χ. φυσιολογία, κοινωνιολογία, ψυχανάλυση, κ.ά) και,
- με την αντίστοιχη τάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας που θεμελιώνουν θεωρητικά και πρακτικά<sup>13</sup>.

Η πρωτοποριακή τέχνη σηματοδοτείται από τη διαρκή ανανέωση αισθητικών νόμων και τεχνοτροπιών και αντίστοιχη εμφάνιση σχολών. Η παρατηρούμενη αυτή συνεχής ανανέωση αποτυπώθηκε σε αλληπάλληλες τάσεις και ρεύματα που φέρουν την κατάληξη «ισμός» (π.χ. νατουραλισμός, κυβισμός, ιμπρεσιονισμός, φουτουρισμός, σουρεαλισμός, εξπρεσιονισμός, ντανταϊσμός, ρεαλισμός), ή προβλήθηκε ως σύμπλεγμα ιδεών και συνοψίστηκε στο κίνημα ή σύνθημα, η «τέχνη για την τέχνη»<sup>14</sup>.

Το κίνημα «η τέχνη για την τέχνη», επηρεαζόμενο από τις φιλοσοφικές θέσεις του Καντ<sup>15</sup> αναπτύχθηκε παράλληλα με το κίνημα του ρεαλισμού<sup>16</sup>. Εμφανίστηκε ως παράφορη και αντιφατική διαμαρτυρία εναντίον του αστικού-καπιταλιστικού κόσμου και της τραχιάς πεζότητας των εμπορικών συναλλαγών και του κέρδους<sup>17</sup>. Από πολλές απόψεις, επρόκειτο για κίνημα αντίδρασης ενάντια στον ωφελιμισμό της φιλοσοφίας του Διαφωτισμού και τον εμποροκρατισμό των αστικών κοινωνικών σχέσεων. Οι καλλιτέχνες, αντιλαμβανόμενοι το όλο πρότυπο της αστικής ζωής ως συστηματική άρνηση του αισθητικού ιδεώδους, επιζήτησαν να ανα-δημιουργήσουν τον «κόσμο του ωραίου», περιφρονώντας την κοινωνική πραγματικότητα και ανεξάρτητα από αυτήν<sup>18</sup>. Η αντίληψη αυτή τους οδήγησε σταδιακά στην αντιμετώπιση της τέχνης ως αυτάρκους σφαιράς του αισθητισμού. Για τους περισσότερους καλλιτέχνες το τιθέμενο πλαίσιο δεν ανταποκρινόταν σε ένα παράδεισο αισθησιασμού. Αντίθετα, αποτελούσε, μεταφορικά, ένα χώρο απροσπέλαστο, όπου ο καλλιτέχνης μπορούσε να ασχοληθεί με την τέχνη του και να δημιουργήσει το προσωπικό του καλλιτεχνικό αποτέλεσμα.

Ανεξάρτητα από την οπτική που μπορεί ο καθένας να προσεγγίσει ή να ερμηνεύσει το φαινόμενο της πρωτοποριακής τέχνης, συμπεριλαμβανομένης και της κατάληξής της -δηλαδή την υιοθέτηση των κανόνων και αρχών της και την αφομοίωσή της από το αστικό σύστημα<sup>19</sup>- είναι γεγονός ότι στο πλαίσιο του ρεύματος της πρωτοπορίας εμφανίστηκαν εσωτερικές αντιφάσεις, οι οποίες συνέστησαν τόσο το μειονέκτημα όσο και την αρετή της. Σε γενικές γραμμές, η αντιφατικότητα της πρωτοποριακής τέχνης αντανakλά τους έντονους κοινωνικούς ανταγωνισμούς της συγκεκριμένης εποχής, την κρίση στην τέχνη και την απόγνωση μπροστά στις κοινωνικές και επαναστατικές αναστατώσεις. Παράλληλα όμως, αντανakλά τις εσωτερικές αντιθέσεις τόσο στο επίπεδο της συμπεριφοράς των καλλιτεχνών όσο και στο επίπεδο της αποδιάρθρωσης του

καλλιτεχνικού έργου.

Η πρώτη περίπτωση, αφορά στην εμφάνιση διαφόρων καλλιτεχνών από όλους τους χώρους της τέχνης, με αντιθετικούς δημιουργικούς στόχους και διαφορετικές αισθητικές, ιδεολογικές και κοινωνικές θέσεις. Έτσι, ορισμένοι καλλιτέχνες έδειξαν υπερευαίσθησία απέναντι στα ελαττώματα της αστικής κοινωνίας ενώ άλλοι, με το προσωπικό τους πάθος εξέφρασαν το επαναστατικό περιεχόμενο της εποχής τους. Μερικοί εγκλωβίστηκαν στο αδιέξοδο της υποκειμενικής εμπειρίας και των υποκειμενικών συγκινήσεων, ενώ άλλοι πρόβαλαν μία απόλυτη και γνήσια επαναστατικότητα. Τέλος, υπήρξαν εκείνοι, οι οποίοι δεν κατάφεραν να ξεπεράσουν τα όρια της αστικής συνείδησης καθώς και αυτοί, που ασπάστηκαν τον αναρχισμό της καθολικής ανατροπής των κοινωνικών και καλλιτεχνικών αξιών. Συχνά, οι άνισες αυτές τάσεις συνυφάνθηκαν σε μία ενιαία καλλιτεχνική κατεύθυνση ενώ άλλοτε, οριοθέτησαν νέες κατευθύνσεις. Παρά ταύτα, όλοι ανεξαιρέτως οι καλλιτέχνες μέσα από τα έργα, τις μεθόδους ή τον τρόπο ζωής τους, ύψωσαν φωνή διαμαρτυρίας απέναντι στις πολιτικές και κοινωνικές αξίες της εποχής και ήρθαν σε έντονη ρήξη με το κοινωνικό περιβάλλον.

Στη δεύτερη περίπτωση, η αντίφαση φανερώθηκε από την πλευρά του καλλιτέχνη στο επίπεδο της αποδιάρθρωσης του καλλιτεχνικού έργου, δια μέσου των συνεχών εκφραστικών ανατροπών<sup>20</sup>. Ο καλλιτέχνης στην προσπάθειά του να ξεπεράσει τη «διάλυση» του έργου του από τα μαζικά μέσα και την οικειοποίησή του από τους παραγωγούς και εμπόρους αλλά και για να συντηρήσει την έννοια του αισθητικά «ωραίου», επεχείρησε να κάνει το καλλιτεχνικό έργο περισσότερο δυσανάγνωστο, μετατρέποντας συνεχώς τους κώδικες της μορφής ή ξαναδουλεύοντας τους «κώδικες των σημαινόντων»<sup>21</sup>. Η διαδικασία αυτή λειτούργησε ως αντίφαση και φαύλος κύκλος, γιατί ο καλλιτέχνης, παγιδευμένος στον κοινωνικό ρόλο του και υπερασπιζόμενος την ελευθερία και αυτονομία του, πολέμησε το αστικό σύστημα με εκείνον ακριβώς τον τρόπο που το εξυπηρέτούσε. Δηλαδή, μετατρέποντας συνεχώς τους κώδικες της μορφής των έργων του και κάνοντάς τους περισσότερο δυσανάγνωστους για να μη τους οικειοποιούνται οι έμποροι-μεσάζοντες<sup>22</sup>, απομόνωσε το ευρύ κοινό από την κατανόηση των καλλιτεχνικών μορφών και της τέχνης. Έτσι, βρέθηκε ο ίδιος εγκλωβισμένος σε ένα κόσμο μοναχικό και άξενο, σε ένα κόσμο υποκριτικό, θραυσμάτων και αποξένωσης. Σε αυτόν που ουτοπιστικά προσπάθησε να ανατρέψει -μέσω μιας οπισθοχώρησης ή απόδρασης από την απειλητική κοινωνική πραγματικότητα- ακολουθώντας το δικό του όραμα.

Τέλος, η ανάπτυξη των σοσιαλιστικών κινημάτων και επαναστάσεων που αποδείχτηκαν κάτι περισσότερο από απλά κινήματα διαμαρτυρίας -εφόσον συμπεριέλαβαν στους κόλπους τους όχι απλώς μία ομάδα διανοουμένων και καλλιτεχνών αλλά μεγάλο πλήθος στο συγκρουσιακό επίπεδο των κοινωνικών τάξεων- ανέδειξε στο μέγιστο βαθμό την εσωτερική κοινωνική αντίφαση. Ο ταξικός αγώνας έφερε τους καλλιτέχνες μπροστά στο δίλημμα των ιδεολογικών και ταξικών επιλογών, εφόσον η καλλιτεχνική ανταρσία και η δυναμική αντίδραση δεν προέρχονταν πλέ-

ον από τους κόλπους της ίδιας κοινωνικής τάξης. Αντίθετα, η δυναμική αντίδραση μετατοπίστηκε σε μια νέα επαναστατική τάξη, η οποία πρόβαλε τα ιδανικά της ριζικής ανασυγκρότησης της κοινωνίας πάνω στις βάσεις του σοσιαλισμού. Μολονότι στο παρελθόν οι καλλιτέχνες βρέθηκαν αρκετές φορές αντιμέτωποι με το δίλημμα της επιλογής ανάμεσα στην ακαδημαϊκή παράδοση ή τη σύμπλευση με τις προοδευτικές ιδέες, η ταξική διαμάχη τους ανάγκασε να επιλέξουν:

- είτε να συμμαχήσουν με την αστική τάξη (την οποία αντιμάχονταν μέχρι τότε),
- είτε να ευθυγραμμιστούν με τους επαναστατικούς όρους του ανερχόμενου σοσιαλισμού και της εργατικής τάξης.

Οι εσωτερικές αυτές πιέσεις πήραν χρώμα απροκάλυπτα πολιτικό όπου ξεχώρισαν οι ατομικές μοίρες. Πολλοί διάλεξαν το πρώτο μονοπάτι, αρκετοί ακολούθησαν το δεύτερο. Όσοι αρνήθηκαν να ενταχθούν σε μία από τις προαναφερόμενες τάξεις ή ιδεολογίες στράφηκαν στη μοιρολατρεία, το μηδενισμό, το συμβολισμό, το μυστικισμό, τη θρησκευτικότητα ή την αντίδραση<sup>23</sup>. Μέσα από τη διφορούμενη θέση τους ή την εμμονή να ανακαλύψουν το νόημα της ζωής ανεξάρτητα από την κοινωνική πραγματικότητα, απέκλεισαν τον εαυτό τους από τον εξωτερικό κόσμο και τα προβλήματα της κοινωνικής πραγματικότητας, υπηρετώντας, κατά βάση, το ίδιο το αστικό σύστημα.

Παρά ταύτα, σήμερα μπορούμε να ισχυριστούμε με σχετική βεβαιότητα ότι το κίνημα της πρωτοπορίας με τη συνεχή ανανέωση των αισθητικών νόμων και της τεχνολογίας καθώς και τις αλληπάλληλες αλλαγές στις καλλιτεχνικές τάσεις είχε παράλληλα και βαθύτερες επιστημολογικές ρίζες. Τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα η εξέλιξη των επιστημών σηματοδοτήθηκε από τη στροφή των επιστημόνων προς δύο νέες κατευθύνσεις:

- αφενός, από τη διαπίστωση ότι η γλώσσα ανήκει παράλληλα στην ιστορία και την κοινωνία και όχι αποκλειστικά και μόνο στη «φύση» του ανθρώπου<sup>24</sup>.
- αφετέρου, από την επικρατούσα μέχρι τότε άποψη για την οριστική και αναλλοίωτη «φυσική» πραγματικότητα, στην αποδοχή της νέας άποψης περί ενός κόσμου πιθανοτήτων και όχι βεβαιοτήτων<sup>25</sup>.

Οι επιστημονικές αυτές ανατροπές είχαν αντίστοιχη ανταπόκριση και στο χώρο της τέχνης. Έτσι, οι καλλιτέχνες, μέσω των συνεχών ανατροπών και των αλλαγών των αισθητικών νόμων της καλλιτεχνικής μορφής, προσπάθησαν να προβάλλουν τις πολλαπλές προοπτικές αυτού του κόσμου. Κατά μία άποψη, αυτό θα μπορούσε να παραλληλισθεί με την αισθητική της Αναγέννησης, η οποία αποτέλεσε πολεμική κατά της απόλυτης υποταγής στο μέχρι τότε ισχύοντα, για αιώνες, θείο νόμο του κόσμου, εφόσον η αισθητική του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας δεν ήταν τίποτα άλλο παρά μία νέα μορφή πολεμικής κατά της υποταγής σε μία δεδομένη τάξη πραγμάτων στην κοινωνία και τη φύση.

Από την άλλη πλευρά, συναντάται μία επαμφοτερίζουσα στάση μεταξύ της ανάπτυξης της επιστήμης της

γλωσσολογίας και του ενδιαφέροντος των καλλιτεχνών για τα προβλήματα της καλλιτεχνικής μορφής. Είναι γνωστό ότι στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα η εξέλιξη της επιστήμης συνδέθηκε με τη στροφή προς τα προβλήματα της γλώσσας σχετικά με τη δομή και μορφή της. Αντίστοιχα, παρατηρήθηκε από την πλευρά των καλλιτεχνών έντονο ενδιαφέρον σχετικά με τα προβλήματα της καλλιτεχνικής μορφής. Έτσι, την ίδια εποχή που η εξέλιξη των επιστημών σηματοδοτήθηκε από τη στροφή και το ενδιαφέρον των επιστημόνων προς την επιστήμη της γλωσσολογίας, οι καλλιτεχνικές αναζητήσεις χαρακτηρίστηκαν από το ενδιαφέρον των καλλιτεχνών για τα προβλήματα της καλλιτεχνικής μορφής ή της «γλώσσας» της τέχνης<sup>26</sup>. Κινούμενοι προς την άποψη της «ουσίας» της τέχνης και όχι προς την κατεύθυνση κάποιας επί μέρους οπτικής<sup>27</sup>, μετέθεσαν σταδιακά την κύρια και μοναδική πλευρά της αισθητικής μελέτης του καλλιτεχνικού έργου στην ανάλυση της μορφής του. Έτσι, μέσα από την πειραματική διαδικασία της συνεχούς αναζήτησης για την ανανέωση της μορφής, η κατασκευαστική πλευρά της καλλιτεχνικής μορφής ανακηρύχθηκε σε «ουσία» της καλλιτεχνικής δημιουργίας, ενώ η ίδια η καλλιτεχνική μορφή ανακηρύχθηκε σε «περιεχόμενο» της τέχνης και έγινε αυτοσκοπός.

Η τελική αποτίμηση του κινήματος της πρωτοπορίας (με την επιφύλαξη που μπορεί να επισύρει αυτή η αποτίμηση εάν απομονωθούν ορισμένοι παράγοντες), οδηγεί στη διαπίστωση, σύμφωνα με τον Μπάσιν, «...ότι πολλά από αυτά τα έργα θα μπορούσαν να θεωρηθούν, ως τεχνητά διαμορφωμένες, 'κατασκευασμένες' γλώσσες της τέχνης, δια μέσου των οποίων οι δημιουργοί τους προσπάθησαν συνειδητά να διαγράψουν τους νόμους της δομής, της σύνθεσης των μορφών και της γλώσσας των 'φυσικών' έργων τέχνης...»<sup>28</sup>. Ωστόσο, καμία επιστήμη δεν θεμελιώνεται χωρίς φιλοσοφικές, ιδεολογικές και επιστημολογικές προκείμενες, όπως και αντίστροφα. Έτσι, όπως τα δεδομένα των επιστημών τροφοδότησαν τότε και εξακολουθούν πάντα να τροφοδοτούν τις φιλοσοφικές και ιδεολογικές διαμάχες, το ενδιαφέρον για τη «γλώσσα» της τέχνης, και συγκεκριμένα, η φορμαλιστική έκφραση αυτού του ενδιαφέροντος, τροφοδότησε το φορμαλισμό της αστικής αισθητικής<sup>29</sup>. Ο φορμαλισμός, με αντίστοιχες μεθόδους ανάλυσης, αποτέλεσε την επιστημολογική βάση του αισθητικού φορμαλισμού ή της αισθητικής μορφολογίας<sup>30</sup>, του πιο θεμελιακού και με παγκόσμια αποδοχή χαρακτηριστικού της αστικής αισθητικής του 20<sup>ου</sup> αιώνα, της πρωτοπορίας ή του μοντερνισμού<sup>31</sup>.

### Πρωτοπορία και Χορός

Το κίνημα της πρωτοπορίας βρήκε ποικίλους εκφραστές και στο χώρο του χορού. Όπως παρατηρεί ο Γκαρωντύ<sup>32</sup>, «...Αντίστροφα με το κλασικό μπαλέτο, όπου τα βήματα και οι βηματισμοί υπάκουαν σε ένα κανονισμό προκατασκευασμένο, ο σύγχρονος χορός γύριψε να συλλάβει τη μορφή της κίνησης ως έκφραση κάποιας εσώτερης σημασίας. Ενώ στην μόνη μηχανική δεξιοτεχνία των ποδιών, έθεσε σε ενέργεια ολόκληρο το σώμα και αφαίρεσε τα πρόνομια από τα περιφερειακά μέλη, για να τα μεταθέσει στον κορμό, το κέντρο γένεσης κάθε κίνησης, από τον οποίο

ακτινοβολείται η εσωτερική ενέργεια με διαδοχικές εκρηκτικές κυμάνσεις...».

Όμως, με τι συνδέεται αυτή η ανατροπή και πως σχετίζεται με τα προβλήματα που έθετε η ίδια η ζωή στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα; Ποιο ήταν το κοινωνικό status αυτής της περιόδου και ποιες ήταν οι νέες καλλιτεχνικές επικλήσεις απέναντι στις επικρατούσες πολιτικές, οικονομικές και ακαδημαϊκές συνθήκες; Ποια ήταν τα προβλήματα του χορού και όλων των άλλων μορφών τέχνης στο πλαίσιο μιας νέας και ταραγμένης ιστορικής εποχής;

Τα ερωτήματα που τίθενται παραπάνω μοιάζουν να έχουν την ίδια σημασία με τα αντίστοιχα ερωτήματα που τέθηκαν εκείνη την εποχή, σχετικά με την αμφισβήτηση απέναντι στο κατεστημένο και με την αξία της ζωής σε ένα κόσμο που μεταμορφώνονταν ολοκληρωτικά και με ταχύτατους ρυθμούς. Σε μια γενική οπτική, οι απόπειρες των καλλιτεχνών να επανατοποθετήσουν τον άνθρωπο στη φύση ανάμεσα στους ομοίους του, να επανεντάξουν την «αγάπη» στον ανθρώπινο λόγο και να διαδώσουν την ιδέα της ενοποίησης ανθρώπου-σύμπαντος, αντιστοιχούν σε μία επιτακτική ανάγκη στο μέτρο, που ο άνθρωπος, εάν ήθελε να επιβιώσει, έπρεπε να συνειδητοποιήσει την ανθρώπινη ιδιότητά του. Ειδικότερα, οι προσπάθειες των καλλιτεχνών -μέσω του χορού- να διαδώσουν την ιδέα της αποδοχής της σεξουαλικότητας και του σώματος, να καταγγείλουν τις κοινωνικές αντιθέσεις ή την κοινωνική αδικία και να προτείνουν έναν άλλο τρόπο κοινοτικής ζωής βασισμένου στην ανθρώπινη έκφραση και επικοινωνία, αντιστοιχούν στο πλαίσιο ενός πρωτοποριακού κινήματος που επιχείρησε (μέσω των χορευτικών καινοτομιών) να υπερβεί το σύνορο που χωρίζει τη νόηση από το συναίσθημα και το πραγματικό από το φαντασιακό. Τέλος, οι προσπάθειές τους να εκφραστούν μέσω της υιοθέτησης των χορευτικών μορφών της λαϊκής παράδοσης ή μέσω του εξωτισμού, αντιστοιχούν στην αναζήτηση της χαμένης συλλογικής ενότητας ή ταυτότητας, στη δικαιολογία και υφαισίωση των πραγμάτων ή στην προώθηση μιας στάσης φυγής από την αστική πραγματικότητα<sup>33</sup>.

Στον εκφραστικό-δημιουργικό ή «μοντέρνο» χορό οι εμπειρίες αυτές προβλήθηκαν ως νεύματα του ψυχικού κόσμου των καλλιτεχνών προκειμένου να εκφράσουν υπό μορφή μελλοντικών προβλέψεων ή παραβολών, έναν αισθητικά σαγηνευτικό κόσμο. Στις χορογραφίες τους προβάλλονται «διαφορετικές» εικόνες, άλλοτε ονειρικές ή ρεαλιστικές ή διφορούμενες και άλλοτε, ως προβλέψιμες και επιθυμητές εικόνες του μέλλοντος. Θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι οι κατάλληλες λέξεις που δηλώνουν την ανεξαρτησία τους από τις πατροπαράδοτες αρχές και τις «ακίνητες» ηθικές αξίες, δηλαδή εκείνες του ανταγωνισμού και του αστικού τρόπου ζωής, είναι ελευθερία, απόδραση και πειραματισμός<sup>34</sup>. Έτσι, ο στόχος του χορού μετακινείται από την ψυχαγωγία στην προτροπή για ανησυχία, από το συντηρητισμό στο ξύπνημα μιας νέας συνείδησης με εναλλακτικούς τρόπους ζωής και αναπαραστάσεις νέων συστημάτων αξιών. Κατά βάση, οι καλλιτέχνες δεν προτείνουν καμία λύση ούτε προβάλλουν κάποιο συγκεκριμένο πρόγραμμα. Αντίθετα, τοποθετούν σειρά αρνήσεων, υπαινιγμών, κωδικοποιημένων μηνυμάτων και εσωτερικών

αντιφάσεων που ανατρέπουν την κυρίαρχη φόρμα και το αντίστοιχο περιεχόμενο. Η Wigman, μαθήτρια και σύντροφος του Laban και μία από τις σημαντικότερες εκπροσώπους του εκφραστικού χορού, θα πει ότι<sup>35</sup>: «...Το αποφασιστικό στοιχείο για το χορό ως τέχνη δεν είναι πια η μορφή που έχουμε διδαχτεί, αλλά το ίδιο το περιεχόμενο που, αναζητώντας μία μορφή για να εκφραστεί, προσπαθεί με κάθε τρόπο να τη δημιουργήσει, ξεκινώντας από την ίδια τη φύση...». Όμως, πώς μπορείς να δώσεις χορευτική μορφή στο χάος του περιεχομένου των εξωτερικών κοινωνικών αντιφάσεων συμπλέκοντας τις δικές σου εσωτερικές συναισθηματικές αντιθέσεις; Πώς μπορείς να υπερβείς, κατά τη διαλεκτική του Χέγκελ, αυτήν την αντίφαση; Προφανώς, μόνο προβάλλοντας μία τέχνη, η οποία συνίσταται από μία αναπόφευκτη «ασέβεια» προς τα ιερά της κοινωνίας, μία απόρριψη του ύφους και των δομών της εμπορικής και ακαδημαϊκής τέχνης. Ωστόσο, το ερώτημα που τίθεται στην προκειμένη περίπτωση είναι κάτω από ποιες ατομικές και κοινωνικές διεργασίες αυτό μπορεί να συντελεστεί και ποιοι είναι οι όροι που μπορεί κάποιος να το προσεγγίσει και να το αιτιολογήσει.

Μία μεθοδολογική ερμηνευτική οπτική αυτού του φαινομένου βασίζεται στις κεντρικές αρχές της κοινωνιο-ιστορικής προσέγγισης. Στην προκειμένη περίπτωση, το ζητούμενο εντοπίζεται στο γεγονός ότι τόσο η αισθητική ποιότητα μιας καλλιτεχνικής μορφής ή ενός καλλιτεχνικού έργου (δηλαδή η μορφή και το ύφος του), όσο και το σημασιολογικό του περιεχόμενο δεν μπορούν να ερμηνευθούν ανεξάρτητα από τα ιδεολογικά και κοινωνιο-ψυχολογικά σημεία, τα οποία έχουν διεισδύσει και αποτυπωθεί στο καλλιτεχνικό φαινόμενο. Από την άλλη πλευρά, εκλαμβάνει το κοινωνικό περιβάλλον σε συνδιαλλαγή με τη συνειδητή δράση του άτομου και της ομάδας σε αυτό, εφόσον οι κοινωνικές συνθήκες «εισπράττονται» και συνειδητοποιούνται ενεργητικά από το άτομο, γινόμενες κίνητρο της δράσης του<sup>36</sup>. Η προαναφερόμενη προσέγγιση βοηθά στην αιτιολόγηση του αποτελέσματος της ατομικής καλλιτεχνικής δραστηριότητας, θέτοντας σε πρωταρχική ή και παράλληλη θέση με τον ατομικό παράγοντα ή τη μεταφυσική αντίληψη της ατομικής δημιουργίας, τον κοινωνικό παράγοντα. Στο θεωρητικό επίπεδο, αυτό εκφράζεται ως αντίθεση στον εκθειασμό του «άρρητου» και του «ενορατικού», ως μοναδικών πηγών της ατομικής καλλιτεχνικής δημιουργίας. Πολύ δε περισσότερο, εφόσον το «άρρητο» ή το «ενοραματικό» δεν αποτελεί ένα φαινόμενο αυτόνομο και αποκλειστικά αισθητικό, γιατί εκτός από την εκφραζόμενη και μη προσπελάσιμη αισθητικότητα του καλλιτεχνικού έργου, το τελευταίο αποτελεί και μία απάντηση στα κοινωνικά προβλήματα<sup>37</sup>. Συνεπώς, οι καλλιτεχνικές μορφές, εμπεριέχουν κοσμοθεωρήσεις, συνδέονται με το οικονομικό σύστημα, εκφράζουν ταξικές αντιπαραθέσεις και ταξικά συμφέροντα καθώς και αξιολογήσεις της κοινωνικής πραγματικότητας.

Τα παραδείγματα που συγκλίνουν προς αυτή τη θεώρηση είναι πολλά και προέρχονται από καλλιτέχνες όλων των ειδών της τέχνης. Στα έργα τους, μέσα από μία αισθητική κίνηση φυγής, μία οπισθοχώρηση ή μία απόδραση από την απειλητική κοινωνική πραγματικότητα, διατυπώνεται έμμεσα η πίστη για την ικανότητα της τέχνης τους να

αντιπαραθέσει στην κοινωνία μια εναλλακτική πρόταση. Για παράδειγμα, το αίτημα του Gauguin για επιστροφή στην πρωτόγονη ζωή ήταν μία πολιτική και ιδεολογική θέση που προήλθε από τη μικροαστική κριτική στον τεχνολογικό πολιτισμό<sup>38</sup>. Η αναζήτηση -του επηρεασμένου από τη θεοσοφία Kandinsky μέσα από τη «Μεγάλη Αφαίρεση»<sup>39</sup>- «του εσωτέρου ήχου» των πραγμάτων που ευθύνονται για τις δονήσεις της ψυχής, ήταν ένας θεραπευτικός στόχος που αποσκοπούσε στο καταλάγιασμα ή στην υπέρβαση από τα ψυχικά βάσανα, τα οποία προκαλούνται κατά τρόπο πραγματικό από τις κοινωνικές συγκρούσεις.

Το ίδιο και η επιθυμία του Γάλλου χορογράφου και χορευτή Noverre να επιδείξει, μέσω των χορογραφιών των μπαλέτων «Ρινάλντο και Αρμίνα», «Αδμητος και Άλκηστη», «Εκδικούμενος Αγαμέμνων», «Μήδεια και Ιάσονας» κ.ά., την αντιφατική διάσταση του τραγικού και του ηρωικού στη ζωή. Οι χορογραφικές καινοτομίες του αποτέλεσαν το επαναστατικό μέσο της δραματικής αφήγησης των ανθρώπινων συγκρουσιακών εμπειριών και προσπάθησαν να μεταφέρουν το μήνυμα ενός «ρεφορμισμού», δηλαδή της αναμόρφωσης και βελτίωσης της ζωής. Τα παραπάνω παραδείγματα καταδεικνύουν πως η αισθητική επιτήδευση και ο αισθητισμός, αντίθετα από τον τρόπο που ερμηνεύθηκε από τους φιλοσόφους και κριτικούς της ιδεαλιστικής σκέψης -δηλαδή ως τέχνη της απόλυτης αυτονομίας- είχε κοινωνικές και ιδεολογικές διαστάσεις. Από τη στιγμή που πρόβαλαν την αλλαγή των σχέσεων ως έμμεση αναγκαιότητα, περιέλαβαν σε μεγαλύτερο, μικρότερο ή και απόλυτο βαθμό λανθάνοντα πολιτικά, ιδεολογικά και ηθικά μηνύματα. Προφανώς, τα παραδείγματα της Isadora Duncan, της Helen Tamiris, της Martha Graham και του Curt Yoss, αποτελούν κατ' εξοχήν μορφές μεταφοράς αξιακών αντιλήψεων στενά συνδεδεμένων με ιδεολογικά και κοινωνιο-ψυχολογικά στοιχεία, τα οποία διείσδυσαν και αποτυπώθηκαν στη χορευτική καλλιτεχνική μορφή.

Ο χορός για την Duncan δεν αποτελούσε μία τέχνη που απλώς επέτρεπε στην ανθρώπινη ψυχή να εκφραστεί. Αποτελούσε τη βάση για τη σφαιρική κατανόηση της ζωής, θεμελιώνοντας μία ρεαλιστική αντίληψη των πραγμάτων. Η Duncan αντιμετώπιζε με το καταπιεστικό καθεστώς της Αυστρο-Ουγγρικής μοναρχίας και φορώντας ένα κατακόκκινο χιτώνα χόρευε στη Βουδαπέστη για να δοξάσει τους Ούγγρους επαναστάτες. Η ίδια θα πει αργότερα, ότι: «...την ημέρα που ανακοινώθηκε η ρωσική επανάσταση, όλοι όσοι αγαπούν την ελευθερία γέμισαν χαρούμενες ελπίδες [...]. Μέσα στον κόκκινο χιτώνα μου χόρευα με επιμονή για την επανάσταση και το κάλεσμα των καταπιεσμένων στα όπλα...»<sup>40</sup>.

Οι κρηκτικές χορογραφίες της Tamiris, «Revolutionary March», «Songs of Protest» και «Adelante» έχουν βασικό θέμα τον Ισπανικό Εμφύλιο<sup>41</sup>. Είναι στενά συνδεδεμένες με τα αριστερά κινήματα της τρίτης δεκαετίας του 20<sup>ου</sup> αιώνα και αποτελούν φωνές διαμαρτυρίας απέναντι στις φασιστικές και ρατσιστικές αντιλήψεις της εποχής<sup>42</sup>. Η αριστουργηματική πειραματική χορογραφία του Γερμανού Yoss, «Πράσινο Τραπέζι», αποτελεί μίγμα κλασσικού μπαλέτου και εκφραστικού χορού και είναι ιδιότυπο είδος θεατρικού έργου χωρίς λόγια<sup>43</sup>. Συνδεδεμένη με την αυτο-εξορία του στην Αγγλία μετά την άνοδο του Χίτλερ στην εξουσία,

αποτέλεσε τη ρεαλιστική καταγγελία εναντίον του πολέμου και των σφετεριστών του, των πολιτικών. Τέλος, μερικά χρόνια αργότερα, τα λόγια του μεγαλύτερου χορογράφου των μπαλέτων Bolsoi, Yuri Grigorovich, σηματοδότησαν την αναγκαιότητα για μια αναγνωρίσιμη και αναγνώσιμη χορευτική πλοκή. Αυτήν που μέσα από την αισθητική τεχνολογία θα πρόβαλε ρεαλιστικά τις ταξικές διαμάχες και τους ταξικούς αγώνες. Ο ίδιος θα πει ότι «...ενώ το νιώθω πως μπορεί και πρέπει να υπάρχει ένα είδος χορού χωρίς θεματικό περιεχόμενο, εγώ προσωπικά ενδιαφέρομαι για μία ολική θεατρική εμφάνιση, σε μία αίθουσα μπαλέτου, με λογοτεχνικό και χορευτικό στοιχείο...»<sup>44</sup>. Κάτι ανάλογο είχε ήδη εκφράσει η Graham όταν υποστήριζε με ένταση και πάθος ότι «...Θέλω να πω τα προβλήματα του αιώνα μας, όπου η (βιομηχανική) μηχανή ανατρέπει τους ρυθμούς της ανθρώπινης κίνησης, όπου ο πόλεμος μαστιγώνει τις συγκινήσεις, εκλύει τα ένστικτα...». Με το ιδιότυπο χορευτικό ύφος και τις χορογραφίες της, ιδιαίτερα το «Aralachian Spring», θα προτρέψει τον άνθρωπο να απελευθερωθεί από τη φυλακή του πουριτανισμού και τη βιομηχανική σκλαβιά. Παράλληλα, θα εκφράσει την προσδοκία και το όραμά της για έναν άνθρωπο κυρίαρχο του εαυτού του, ο οποίος μπορεί να πρωταγωνιστήσει στην αλλαγή της ζωής του.

Ο εκφραστικός-δημιουργικός ή «μοντέρνος» χορός για τους πρώτους εισηγητές και εκφραστές του, αποτέλεσε την εμφανή εκδήλωση της «αντι-κουλτούρας» εκείνης της εποχής. Απελευθέρωσε το σώμα και τον υποκρυπτόμενο ερωτισμό, αντιμετώπισε ισότιμα τα δύο φύλα, καθρέφτισε την απόρριψη της κοινωνικής οργάνωσης και συνδέθηκε με τον αντι-κομφορμιστικό και το φιλοσοφικό αντιδραστικό ρεύμα του αναρχισμού. Η σύνδεσή του με το αντιδραστικό ρεύμα του αναρχισμού, αποτέλεσε το έναυσμα αλλά και καθόρισε το φιλοσοφικό-ιδεολογικό πλαίσιο των πνευματικών αναζητήσεων των πρώτων εισηγητών και εκφραστών του, επιμελώς αποσιωπούμενο από την επίσημη ακαδημαϊκή διανοήση όλα αυτά τα χρόνια. Ένας από τους πρώτους εκφραστές του κινήματος της πρωτοπορίας, στο πλαίσιο του χορού, είναι και ο Laban. Η παρουσία του στο Monte Veritas της Ascona και το «Cabaret Voltaire» της Ζυρίχης (1913-1918), σημείο και τόπος συγκέντρωσης των περισσότερων αντιδραστικών και πρωτοπόρων διανοούμενων του 19<sup>ου</sup>-20<sup>ου</sup> αιώνα, τόσο της πρωτοποριακής τέχνης και της επιστήμης όσο και γενικότερα της διάνοησης, σηματοδοτεί την παρουσία του στους κόλπους του αναρχισμού, γεγονός που ενδεχομένως να αιτιολογεί και την απουσία σύνδεσής του με τον αυτοκαθορισμό του και τον προσδιορισμό της σχέσης του με το συγκεκριμένο συνειδητοποιημένο και βιωμένο τμήμα του περιβάλλοντός του στην υπάρχουσα βιβλιογραφία.

### **Πρωτοπορία, R. von Laban και Monte Veritas**

Είναι κοινός τόπος ότι το όνομα του Laban συνδέεται με την εδραίωση του εκφραστικού-δημιουργικού χορού με τον οποίο προσπάθησε να εκφράσει τις ανθρώπινες συγκινήσεις, χρησιμοποιώντας κυρίως την κίνηση όλων των μερών του σώματος και ιδιαίτερα του κορμιού<sup>45</sup>. Κατ' αυτόν, «...Ο σκοπός του χορού είναι να ανακαλύψει την ίδια την έννοια της ζωής, να χαράξει υποθετικά το άγνωστο μέλλον,

να φέρει στο νου τους πόθους εκείνους σε σχέση με τους οποίους οι καθημερινές επιθυμίες αποκτούν σημασία...». Επηρεασμένος από τον Πλάτωνα, τον Αριστοτέλη, τον Πυθαγόρα και το Δαρβίνο, καθώς και από το φιλοσοφικό υπόβαθρο του τεκτονισμού και των αρχαίων μυστικιστικών πρακτικών της Ανατολής (όπως π.χ. το σουφισμό και την αρχαία αιγυπτιακή θρησκεία), ανέπτυξε μία ιδιότυπη κινητική, χορογραφική, θεραπευτική και παιδαγωγική μέθοδο. Αυτή, βασίστηκε στην πυθαγόρεια «χρυσή τομή», τη Μουσική και Συμπαντική Αρμονία καθώς και τη Γεωμετρία, στον Αριστοτέλειο ηθοπλαστικό χαρακτήρα της μουσικής και του ρυθμού, στις αρχές της φυσικής επιστήμης και στην ψυχαναλυτική θεωρία του Jung.

Οι καινοτομικές θεωρητικές προτάσεις και πρακτικές του υλοποιούνται μέσα από τη δεδηλωμένη του αντίληψη για την ενότητα σώματος και ψυχής αλλά και την απελευθέρωση των ασύνειδων αρχέτυπων του ψυχισμού μέσω της κίνησης. Για αυτόν, η κίνηση δεν αποτελεί απλά το μέσο για τη δημιουργία μιας χορογραφίας του κλασσικού χορού ή της μηχανικής ανταπόκρισης κίνησης και ρυθμού. Αποτελεί εξωτερική εκδήλωση ενός εσωτερικού συναισθήματος και ο Νταλκρόζιος μουσικός ρυθμός «...είναι ξένος στο ανθρώπινο σώμα [...]. Γιατί ο καταμερισμός του χρόνου στις φυσικές κινήσεις της ανθρώπινης υπόστασης δεν έχει σχέση με το μετρικό ρυθμικό σύστημα [...]. Ακολουθεί ένα διαφορετικό νόμο...»<sup>46</sup>. Με τις κινήσεις ο άνθρωπος αποκάλυπτει την εώτερη επιθυμία να φτάσει σε ένα σκοπό. Ο χορός αποτελεί το σημαντικότερο μέσο επίτευξης αυτού του σκοπού, εφόσον η κύρια λειτουργία του είναι να αποκάλυψει μέσω των κινήσεων τα κίνητρα του ανθρώπινου ψυχισμού και της σκέψης. Όπως, επίσης, να εκφράσει τις ειδικές συγκινήσεις που -σύμφωνα με τη ψυχαναλυτική θεωρία του Jung- πηγάζουν, από τη δυναμική των αρχέτυπων που βρίσκονται στο ατομικό ή ομαδικό ασυνείδητο<sup>47</sup>. Η ολοκλήρωση του περιεχομένου του ομαδικού ασυνείδητου είναι ο σκοπός της πορείας του σχηματισμού της προσωπικότητας, δηλαδή της αυτοπραγμάτωσης και της ατομικότητας. Ο υγιής σχηματισμός της προσωπικότητας συνάδει με τους υγιείς δεσμούς ανάμεσα στα επίπεδα του ψυχισμού. Ο χορός βοηθά στη δυναμική ισορροπία των επιπέδων του ψυχισμού, εφόσον μέσω της αυτο-έκφρασης, ως προβαλλόμενης εξωτερικής διαδικασίας, δίνει τη δυνατότητα ανάδυσης των ασύνειδων αρχέτυπων του Jung, που δεν είναι τίποτα άλλο παρά οι συσσωρευμένες παραστάσεις των προηγούμενων χρόνων. Κατά τον Laban, «...η ανθρώπινη κίνηση είναι το αρχέτυπο των εντάσεων, τις οποίες παράγουν οι σκέψεις, τα αισθήματα, η διαίσθηση και οι αισθήσεις [...]. Η στάση του σώματος και οι κινήσεις των μελών του αποτυπώνουν όλες τις ψυχολογικές διεργασίες...»<sup>48</sup>. Κατά τον Jung, στη βάση της τυπολογίας των ανθρώπινων χαρακτήρων βρίσκεται ο διαχωρισμός της κυρίαρχης ψυχολογικής λειτουργίας και της επικρατούσας κατεύθυνσης στον εξωτερικό ή εσωτερικό κόσμο. Η κυρίαρχη ψυχολογική λειτουργία διαχωρίζεται στη σκέψη, τα αισθήματα, τη διαίσθηση και τις αισθήσεις και ο Laban, θα προβάλλει με τη θεωρία του, την άμεση σχέση της ψυχολογικής λειτουργίας και των τεσσάρων παραμέτρων της, με τις τέσσερις παραμέτρους ή συντελεστές της ανθρώπινης

κίνησης, δηλαδή το χώρο, το χρόνο, τη ροή και τη δύναμη (βάρος). Ταυτόχρονα, θα αναφερθεί στη σημαντικότητα της κίνησης ή των συνδυασμών της, στην αποκάλυψη του χαρακτήρα και του επιδιωκόμενου σκοπού εκείνου που τις εκτελεί, εφόσον μέσω της κινητικής αυτο-έκφρασης, αναδύονται στον εξωτερικό κόσμο οι εσωτερικές του συγκρούσεις και αντιφάσεις.

Ο Laban, όπως και όλοι οι πρώτοι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας, αναζητά καινούργιες αξίες και εκφραστικές μορφές. Στον πυρήνα των αναζητήσεών του θέτει την πάλη του ανθρώπου να φθάσει στο ύψος της δράσης που απαιτεί από αυτόν η συγκεκριμένη ιστορική εποχή. Τον προτρέπει να γίνει κύριος της μοίρας του και να απελευθερωθεί από τα στεγανά μιας τέχνης τεσσάρων αιώνων, εκφράζοντας με δημιουργικό και ελεύθερο τρόπο τον τρόπο, την αγωνία, τη χαρά, τη λύπη, την έκσταση ή τον έρωτα. Υπό τους όρους της δυναμικής ικανότητας του ανθρώπου να γίνει κύριος της τύχης του, ο σκοπός μετατίθεται από την αναδιάρθρωση ενός ήδη γνωστού στόχου που έχει κατακτηθεί μέσω της επαναληπτικής διαδικασίας, στην ανεύρεση της ίδιας της έννοιας της ζωής. Σύμφωνα με τον Laban<sup>49</sup> «...Το μεγαλείο του θεάτρου και του χορού δεν συνίσταται στη διδασχική κάποιας ηθικής, κάποιας θρησκείας ή κάποιας πολιτικής. Αντίθετα, συνίσταται στο να αφυπνίσει μέσα μας το αίσθημα πως είμαστε υπεύθυνοι για τη μοίρα μας και ελεύθεροι για τις πράξεις μας, κάνοντάς μας να αποκτήσουμε βαθιά συνείδηση της ζωής...». Και για τον Laban, η απόκτηση «βαθιάς συνείδησης της ζωής» ισοδυναμεί με την αντίληψη πως ο χορός και το θέατρο δεν είναι αντίγραφα του πραγματικού ή οφθαλμαπάτες. Αντίθετα, αποτελούν βασικά στοιχεία εισόδου του ανθρώπου στην πραγματικότητα της εσωτερικής ζωής, των αποφάσεων απ' όπου «γεννιούνται» οι αξίες<sup>50</sup>. Ο σκοπός του χορού είναι η επικοινωνία των συναισθηματικών μας εμπειριών, δηλαδή των διαισθητικών ενοράσεων ή ασύλληπτων αληθειών, οι οποίες δεν μπορούν να επικοινωνηθούν με όρους της λογικής ή απλοποιημένες σε μία απλή δήλωση κάποιου γεγονότος<sup>51</sup>.

Όμως σε ποιο τόπο και χρόνο συναντώνται οι ιδέες του Laban με την Αναλυτική Ψυχολογία του Jung; Ποιο είναι το φιλοσοφικό-ιδεολογικό υπόβαθρο βάσει του οποίου υιοθετείται αυτή η στάση αμφισβήτησης και ρήξης με τις προκαθορισμένες νόρμες της καλλιτεχνικής και κοινωνικής συμπεριφοράς; Και ποιος είναι ο χώρος συνάντησης, παραγωγής ερεθισμάτων και πνευματικής όσμωσης;

Καθοριστικό χώρο συνάντησης αποτελεί το Monte Veritas στην Ασκόνα και το «Cabaret Voltaire» στη Ζυρίχη. Το Monte Veritas είναι ένας λόφος στους πρόποδες των Άλπεων (νότια Ελβετία). Ήδη από το 1900 διαμορφώθηκε σε κοινότητα και λειτούργησε ως καταφύγιο και κέντρο συνάντησης μεγάλου αριθμού διανοουμένων και καλλιτεχνών όλων των κοινωνικών τάξεων<sup>52</sup>. Κατά βάση, το Monte Veritas υπήρξε το καταφύγιο όσων αρνήθηκαν την κατάφαση στις μηχανιστικές ιδέες και απλοποιήσεις, με τον τρόπο που τις πρόβαλε ο Κλασικισμός και ο Διαφωτισμός. Κοινό σημείο αναφοράς όλων αυτών, υπήρξε η αντιπάθειά τους προς τον καπιταλισμό και το μιλιταρισμό, τον πόλεμο, το θρησκευτικό φανατισμό, τα σεξουαλικά ταμπού, την οποιαδήποτε μορφή πολιτικής εξουσίας και κοινωνι-

κής πειθαρχίας. Αντίθετα, κοινό σημείο σύμπλευσής τους ήταν η καθιέρωση μιας κοινότητας που βασιζόταν στην απελευθέρωση του «εγώ» και στην ελευθερία του ατόμου, στην κοινοκτημοσύνη, στις νέες πνευματικές και καλλιτεχνικές αξίες, στην ισότητα των φύλων και στην επαφή με τη φύση. Με άλλα λόγια, το Monte Veritas διαμορφώθηκε σε κοινότητα με αναρχικά χαρακτηριστικά και έγινε τόπος όσμωσης και ανάδειξης διαφορετικών καλλιτεχνικών τάσεων και πνευματικών αναζητήσεων. Σε αυτό συνέτεινε και η προηγηθείσα παρουσία στο Μινούζιο, το Λοκάρνο και την Ασκόνα (κατά τη χρονική περίοδο 1869-1872) των Ρώσων επαναστατών και θεωρητικών του αναρχισμού Μ. Α. Μπακούνιν<sup>53</sup> και Π. Α. Κροπότκιν<sup>54</sup>. Ο τελευταίος με την κοινωνική θεωρία του, που ήταν βασισμένη στις φυσικο-επιστημονικές αντιλήψεις και τη βιολογική θεωρία του Δαρβίνου, θα προβάλλει ως βάση της ηθικής του διδασκαλίας την ελευθερία, την αλληλεγγύη, τη δικαιοσύνη και την αυτοθυσία, των οποίων η αρχή βρίσκεται στο ένστικτο της αλληλοβοήθειας και της αμοιβαίας υποστήριξης, που κληρονόμησε ο άνθρωπος από το βασίλειο των ζώων. Η ρεαλιστική ηθική του Κροπότκιν (η «φυσική των ηθών»), κατά βάση αντίθετη με τον αναρχικό ατομικισμό, θα βρει ανταπόκριση σε πολιτικούς μετανάστες, διανοούμενους και καλλιτέχνες οι οποίοι μετακινούνται προς τη Ζυρίχη και την Ασκόνα, διατηρώντας μία συνεχή και ανοικτή επικοινωνία μεταξύ της πόλης (Ζυρίχη) και της φύσης (Ασκόνα).

Οι μετακινήσεις και η σχετικά ταυτόχρονη παρουσία στο Monte Veritas, στη Ζυρίχη και Γενεύη διαφόρων πολιτικών μεταναστών, επαναστατών, διανοουμένων και καλλιτεχνών ανεξαρτήτως κοινωνικής τάξης -όπως π.χ. του σοσιαλιστή επαναστάτη και διανοούμενου Λένιν<sup>55</sup>, των Goss και Jung (εκφραστών της αναλυτικής ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης), του Kerényi (εκφραστή της θρησκευσιολογίας και της ερμηνευτικής προσέγγισης του μύθου σε σχέση με την ανθρώπινη φύση), του λογοτέχνη Hesse<sup>56</sup>, του Slimmer, του ζωγράφου και χαρακτή Nolde, του ποιητή Tzara, της Duncan, του αναρχικού Mossam- μολονότι μοιάζουν ανεξάρτητες μεταξύ τους, υποδηλώνουν την κοινή πνευματική ορμή για την αναζήτηση νέων αξιών και οραμάτων απέναντι σε ένα κόσμο συντριμμένο. Έτσι, η περιοχή αυτή της ελεύθερης Ελβετίας, για το διάστημα 1905-1920, θα αποτελέσει το χώρο όσμωσης των επιστημονικών επιτευγμάτων των φυσικών επιστημών, καθώς και των μυστικιστικο-θρησκευτικών, φιλοσοφικών, αναρχο-πολιτικών και επαναστατικών ιδεών, και θα μετατραπεί σε αντίποδα χώρο της αστικής συνείδησης της ελευθερίας.

Η παρουσία του Laban στο Monte Veritas<sup>57</sup> και στη Ζυρίχη αναφέρεται, κατά το χρονικό διάστημα 1913-1918 και συνδέεται με την ίδρυση της δικής του Σχολής Τέχνης. Αυτή, αφενός αποτέλεσε τον πυρήνα γέννησης και ανάπτυξης του εκφραστικού-δημιουργικού χορού και αφετέρου, λειτούργησε ως ελκυστικός τόπος συνάντησης των αναρχικών-ντανταϊστών διανοουμένων και καλλιτεχνών. Παράλληλα, απάρτισε τη μήτρα δημιουργίας των πειραματικών μορφών του μεταγενέστερα αναπτυσσόμενου μοντέρνου εκπαιδευτικού χορού<sup>58</sup>, δηλαδή του χορού, υπό τους όρους της αυτο-έκφρασης και της γύμνασης στο πλαίσιο της σωματικής αγωγής και της εκπαίδευσης.



Ο Laban, ιδιαίτερα επικοινωνιακός και χαρισματικός στην εκπαιδευτική διαδικασία, υποστήριξε τις θεωρίες του για το χορό στηριζόμενος στην απελευθέρωση του σώματος και του πνεύματος με στόχο την ανακάλυψη των ατομικών δυνατοτήτων, της ατομικής τεχνικής και του ατομικού χορευτικού ύφους. Στην αναζήτηση της αλήθειας της ζωής ή της χαμένης ενότητας και της επανασύνδεσης ατόμου και ομάδας, αντιπαρέταξε ένα ξεχωριστό κόσμο, βασισμένο στις πρωταρχικές αρχές του νατουραλισμού και εστιασμένο στον ανθρώπινο χαρακτήρα και στους όρους που τον καθορίζουν (π.χ. φυσικό περιβάλλον, ανθρώπινη φύση και κοινωνικο-ιστορικοί παράγοντες γενικότερης σημασίας). Ταυτόχρονα, όμως, ήταν προσανατολισμένος στις φυσικές επιστήμες και ιδιαίτερα στη φυσιολογία, στους φυσικούς νόμους και στις φυσιολογικές βάσεις των ψυχικών φαινομένων. Η θεωρητική προσέγγιση του Laban για το χορό συνυφαίνεται, κατά μία άποψη, με την εισαγωγή των μεθόδων της θετικής γνώσης στην καλλιτεχνική δημιουργία. Παράλληλα, όμως συνυφαίνεται με την προσέγγιση της κίνησης υπό τους όρους της ανθρώπινης φύσης και τη σχέση της με το φυσικό περιβάλλον και την ενσωμάτωση χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του καλλιτεχνικού αναρχικού ρεύματος του ντανταϊσμού. Μέσω του ντανταϊσμού η λογική, η ηθική και η ακαδημαϊκή αισθητική, αντιμετωπίστηκαν ως υποκριτικές μεταμφιέσεις των πανάρχαιων ενστίκτων του ανθρώπου<sup>59</sup> και το τυχαίο μετατράπηκε σε αξίωμα της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αντιτιθέμενο στην οποιαδήποτε σχέση μεταξύ λογικής και καλλιτεχνικής έκφρασης. Στο εννοιολογικό περιεχόμενο του ντανταϊσμού διακρίνονται τα ίχνη μιας μυστικής συγγένειας με το νατουραλισμό, εφόσον για τον τελευταίο δεν υπήρχε τάξη ή προτεραιότητα μέσα στην πραγματικότητα και η οποιαδήποτε τυχαία λεπτομέρεια απαιτούσε την ίδια προσοχή.

Μία θεώρηση της τέχνης και της χορευτικής κίνησης υπό αυτούς τους όρους, υπαγόρευσε με τη σειρά της στον Laban μια νέα αντιμετώπιση στις σχέσεις χορού, κοινωνικού-φυσικού περιβάλλοντος και καλλιτεχνικής έκφρασης. Καθώς πίστευε ότι οι ελεύθερες χορευτικές κινήσεις πηγάζουν από τη συγκινησιακή εμπειρία και την προσωπική έκφραση -και δεν συνδυάζονται με την τεχνική του ακαδημαϊκού χορού- οι καλλιτεχνικές και θεωρητικές του αναζητήσεις εκ των πραγμάτων κατευθύνθηκαν προς την έκφραση του «εγώ» και την υποκειμενική ερμηνεία της πραγματικότητας. Αντιπαράθετοντας στην καταπίεση της προσωπικότητας του ανθρώπου από τον κοινωνικό μηχανισμό, το πάθος για την ολόπλευρη ανάπτυξη των ικανοτήτων του και την ελεύθερη αντίληψη του κόσμου, αφενός θα χρησιμοποιήσει τις κινήσεις προκειμένου να εκφράσει τις ανθρώπινες συγκινήσεις και αφετέρου, θα τις μελετήσει για να εμφανίσει τα κίνητρα και τον επιδιωκόμενο σκοπό μέσω αυτών. Τα παραπάνω θα έρθουν ως αποτέλεσμα γόνιμης συνεργασίας με τους μαθητές του και, κυρίως, με τους Wigman, Taeuber, Bara, Wolf, Peroté και Yooss για τους οποίους αντιπροσώπευσε μία ιδιαίτερη πηγή επιρροής και έμπνευσης. Σε συνεργασία μαζί τους θα αναπτύξει το μεγαλύτερο μέρος της θεωρίας του και θα προωθήσει την πρακτική εφαρμογή της σε χορευτικές παραστάσεις στο «Cabaret Voltaire» και σε άλλους συναφείς χώρους, όπως

π.χ. στην «Gallery Corray».

Το «Cabaret Voltaire» ήταν ένα είδος καφέ-καμπαρέ. Κατά το 1916, αποτέλεσε το χώρο συνάντησης των πολιτικοποιημένων φιλο-αναρχικών και αντιμιλιταριστών διανοουμένων και καλλιτεχνών<sup>60</sup>. Σύντομα αναπτύχθηκε σε μήτρα γέννησης και ανάπτυξης του ρεύματος του ντανταϊσμού, ο οποίος εμφανίστηκε με τη μορφή της έμπρακτης πολιτικής διαμαρτυρίας ενάντια στο μιλιταρισμό και το αστικό καθεστώς. Ο ντανταϊσμός, έχοντας ως φιλοσοφικό στήριγμα το δαισθητισμό και το φροϋδισμό, εκφράστηκε αισθητικά ως «σκανδαλιστικό παιχνίδι» και ως «προγραμματικός αντιορθολογισμός»<sup>61</sup>. Αντλήσε την ελκυστική του μορφή από το ριζοσπαστικό χαρακτήρα των μεθόδων που πρότεινε προκειμένου να αποδεσμευτεί η έμπνευση και να φανερωθεί το «θαύμα» που κρύβει η καθημερινή ζωή. Οι θέσεις των ντανταϊστών και οι καλλιτεχνικές καινοτομίες τους έγιναν ευρύτερα γνωστές με την έκδοση του περιοδικού «Cabaret Voltaire» (1916-1917)<sup>62</sup>.

Το «Cabaret Voltaire», λειτούργησε ως πνευματικός χώρος διαλέξεων, ανταλλαγής πολιτικών και καλλιτεχνικών ιδεών, χορευτικών παραστάσεων, απαγγελιών κ.ά. Η παρουσία του Laban στους κόλπους του «Cabaret Voltaire», χρονολογείται κατά το διάστημα 1916-1917 (χρονικό διάστημα λειτουργίας του), όπου οι μαθητές του έδιναν χορευτικές παραστάσεις πειραματικών έργων, μετά την ολοκλήρωση των σπουδών τους στη σχολή του (Σχολή Τέχνης). Ο ίδιος σχεδίαζε τα κουστούμια των παραστάσεων και τα σκηνικά, χορογραφούσε, έκανε επιδείξεις, έδινε διαλέξεις και παράλληλα μελετούσε τους φυσικούς νόμους που διέπουν τη χορευτική κίνηση. Η επίδραση του Laban είναι ιδιαίτερα αισθητή στο έργο της Wigman και του Yooss, με τον οποίο επεξεργάστηκε το σύστημα της άσκησης του χορού, αντιμετωπίζοντάς τον ως εκπαιδευτικό μέσο<sup>63</sup>.

Στο έργο της Wigman, οι επιρροές είναι εμφανείς προς δύο κατευθύνσεις. Αφενός, στον τρόπο χρήσης του χώρου και αφετέρου, στο φιλοσοφικό υπόβαθρο αντίληψης της κίνησης καθώς και της δημιουργίας και εκτέλεσης της χορογραφίας. Και οι δύο κατευθύνσεις εκφράζουν το υπόβαθρο της θεωρίας του Laban εφόσον:

- υποκρύπτουν την παράδοση στον αυθορμητισμό της νηπιακής και εφηβικής νοητικής κατάστασης, του ονείρου και της διαίσθησης, που δίνουν τη δυνατότητα της άμεσης αποκάλυψης των μυστικών του σύμπαντος και τη σχέση του ανθρώπου με αυτό.
- προβάλλουν από τον καλλιτέχνη τη μεταφορά στη σκηνή των μορφών που κρύβει το υποσυνείδητό του με τη σειρά που αυτές ωθούνται στην επιφάνεια από τα μύχια της ψυχής του, όσο και αν φαίνεται τυχαία ή αινιγματική η μεταξύ τους σύνδεση.
- διακηρύττουν τη μεταμόρφωση της πραγματικότητας, ως αποτέλεσμα της προηγηθείσας μεταμόρφωσης της ανθρώπινης συνείδησης και,
- βασίζονται στην «απελευθέρωση της σκέψης», και την προοδευτική εκπαίδευση.

Υπό αυτούς τους όρους, οι χορογραφίες της Wigman αναπτύσσονται με βάση το απρόοπτο, ανταποκρινόμενες στις αρχές του ντανταϊσμού και του, με αναπόφευκτα από-

χρωση αναρχισμού, πρώιμου εξπρεσιονισμού. Αυτό συμβαίνει καθόσον, παράλληλα, το είδος των κινήσεων και οι χορογραφίες της συνδυάζουν τη διαμαρτυρία στις κοινωνικές αντιθέσεις με τη δραματική θρησκευτικότητα και την έκφραση του μυστικιστικού φόβου ή της οργής μπροστά στο υπαρξιακό χάος.

### Διαπιστώσεις - Ερμηνεία

Τελικά, ποιες είναι οι επιδράσεις που άσκησε το κίνημα του Monte Veritas στις πνευματικές και καλλιτεχνικές αναζητήσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα; Κάτω από ποιους όρους προβάλεται σήμερα το έργο των υποστηρικτών της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας και συγκεκριμένα του Laban; Γιατί στις άπειρες αναφορές στη ζωή και το έργο του απουσιάζει η ερμηνεία των λόγων της ουσιαστικής παρουσίας του ή η αιτιολόγηση της δράσης του στο Monte Veritas και στο «Cabaret Voltaire»; Τέλος, είναι χρήσιμη η ρεαλιστική παρουσίαση των προαναφερόμενων ιστορικών δεδομένων στην εκπαιδευτική διαδικασία, προκειμένου να κατανοηθεί το ιδεολογικό και κοινωνικό πλαίσιο που ανέδειξε τη δράση των πρωτοπόρων καλλιτεχνών και εισηγητών του εκφραστικού-δημιουργικού ή «μοντέρνου» χορού των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα; Κάθε ένα από τα παραπάνω ερωτήματα θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο διαφορετικής εργασίας. Εμείς, θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε συνοπτικά σε κάθε ένα από αυτά, αντιμετωπίζοντάς τα όχι ως «νομοτελειακό» φαινόμενο ή συμβάν, αλλά ως φαινόμενο συνδεδεμένο με τα κοινωνικά δεδομένα και τις συνιστώσες του ισχύοντος κοινωνικού συστήματος.

Κατ' αρχήν, κάθε κοινωνική πραγματικότητα παράγει τέχνη. Αυτή λειτουργεί ως μέσο έκφρασης για τους ανθρώπους που τη συγκροτούν (δημιουργούς) και για εκείνους που την αποδέχονται (δέκτες). Παράλληλα, παράγει παιδεία, η οποία εμφανίζεται ως ειδικά οργανωμένη, σκόπιμη και συστηματική δραστηριότητα για τη διαμόρφωση της προσωπικότητας του ανθρώπου. Η διαμόρφωση του εκάστοτε εκφραστικού-καλλιτεχνικού μέσου επηρεάζεται άμεσα από τους εσωτερικούς συσχετισμούς, οι οποίοι έχουν αναπτυχθεί μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο, αλλά και από τη δυναμική που αυτοί φέρουν κατά διαστήματα. Η διαμόρφωση της ανθρωπίνης προσωπικότητας μέσω της παιδείας, επηρεάζεται από τις μορφές και μεθόδους της αγωγής, μόρφωσης και εκπαίδευσης που φέρονται ως αποτέλεσμα εσωτερικών συσχετισμών και της αντίστοιχης δυναμικής τους, που αναπτύσσονται στο δοσμένο κοινωνικό πλαίσιο. Ωστόσο, η τέχνη και η παιδεία ακολουθούν στο μέγιστο ποσοστό την τάση που ορίζει και επιβάλλει το κυρίαρχο σύστημα (κυρίως το οικονομικό), βάσει του οποίου δομείται η κοινωνία.

Είναι προφανές, ότι σε κάθε κοινωνικο-οικονομικό σύστημα, οι ποικίλες εκπαιδευτικές προτάσεις δεν αποτελούν απλώς εργαλεία δημοκρατικής αντιμετώπισης της γνώσης και μελέτης των δεδομένων για την ερμηνεία του πολιτισμού και της τέχνης, παρά «συμβολικά εργαλεία κυριαρχίας»<sup>64</sup>. Με τη μετάβαση από τον πολιτισμό της συλλογικότητας στον πολιτισμό της ατομικότητας, η αντιμετώπιση του πολιτισμού και της τέχνης έπαψε να νοείται ως ήθη και έθιμα, ιεροτελεστίες και λατρευτικές τελετουργίες, πρακτικές της καθημερινής ζωής, χορός, τραγούδι, μουσική, λό-

γος, αλλά βαθμιαία, όλο και περισσότερο, ως ολότητα και γνώση. Αυτό είχε ως επακόλουθο τη μετάθεση από το συλλογικό χαρακτήρα της κοινωνικής πρόσκτησης των πολιτισμικών μορφών και της γνώσης, στον ατομικό χαρακτήρα των έμμεσων επιδιώξεων των κοινωνικών και οικονομικών συμφερόντων υπό τους όρους της κατοχής και του ελέγχου του πολιτισμού, της γνώσης και της παιδείας. Συνεπώς, το ζητούμενο αφορά στο ερώτημα, ποιος ελέγχει και είναι φορέας της γνώσης. Όπως παρατηρεί ο Φίλιας, χρησιμοποιώντας την έννοια του «πολιτισμικού κεφαλαίου» του Bourdieu<sup>65</sup>, «...Με την εμφάνιση των κοινωνιών ανισότητας ακόμα και σε ανολοκλήρωτη μορφή, συνολικά ο έλεγχος του «πολιτισμικού κεφαλαίου» περιέρχεται στις κυρίαρχες κοινωνικές κατηγορίες όπου εξειδικευμένο προσωπικό άμεσα συνδεδεμένο και τμήμα των ομάδων κυριαρχίας μορφοποιείται και λειτουργεί ως ο κατ' εξοχήν φορέας του πολιτισμού συμπεριλαμβανομένης και της γνώσης [...]. Το τελικό βήμα αυτής της εξέλιξης, πραγματοποιείται μέσω της διαμόρφωσης θεσμοθετημένου συστήματος παιδείας, το οποίο κατανέμει το «πολιτισμικό κεφάλαιο» και επικυρώνει και κατοχυρώνει την κατοχή του [...]. Η κατοχή και ο έλεγχος του «πολιτισμικού κεφαλαίου» εκφράζονται εξωτερικά και επενδύονται με σύμβολα τα οποία λειτουργούν νομιμοποιητικά, δίνουν το αυτονόητο δικαίωμα απόκτησης τίτλων και ανάληψης αξιωματικών και εκπλήρωσης ρόλων κοινωνικού γοήτρου...»<sup>66</sup>.

Οι εκάστοτε διαχειριστές του «πολιτισμικού κεφαλαίου» κρατούσαν και εξακολουθούν πάντα να κρατούν ισχυρές και οργανωμένες θέσεις στους ακαδημαϊκούς χώρους. Ελέγχοντας την εκπαίδευση των δασκάλων, τόσο στις συναφείς πανεπιστημιακές σχολές όσο και στις ανώτερες σχολές χορού, αποφασίζουν τι θα προβληθεί, τι θα ειπωθεί και με ποιο τρόπο θα διδαχθεί σε όλο το φάσμα της δευτεροβάθμιας και τριτοβάθμιας εκπαίδευσης. Η μονόπλευρη διδασκαλία της τεχνοτροπίας των διαφορετικών ειδών χορού ή του τρόπου σύνθεσης των χορευτικών μορφών και η πρακτική εκμάθησή τους, μοιάζει σχετικά μία ανώδυνη εκπαιδευτική διαδικασία, εφόσον συνιστά τον προνομιακό τρόπο αναπαραγωγής και αναμετάδοσης των αστικών μύθων της δημιουργίας, της μεγαλοφυΐας, της ουσιαστικής φύσης του ανθρώπου, της μοναδικότητας και παγκοσμιοτητας των μορφών με τις οποίες μπορούμε να εκφραστούμε. Στην προκειμένη περίπτωση, μοιάζει μάλλον ευκολότερη διδακτική διαδικασία η υιοθέτηση της απλής αναμετάδοσης των μορφών του εκφραστικού-δημιουργικού ή «μοντέρνου» χορού ή η προστατευτική στάση απέναντι στη κρινόμενη εκ του αποτελέσματος θεωρία της χορευτικής κίνησης του Laban, από την παράλληλη αιτιολόγηση των κοινωνικο-ιστορικών συνθηκών που τα γέννησε. Είναι γεγονός, ότι η εκάστοτε κυρίαρχη τάξη κρατά πάντα προστατευτική στάση απέναντι σε αυτά που κρίνει ότι τις χρησιμεύουν ως εκπαιδευτικά ή άλλα εργαλεία στην εδραίωση και κυριαρχία της. Όπως είναι επίσης γεγονός, ότι είναι πάντα έτοιμη να τα εγκαταλείψει, ως αντάλλαγμα μιας κεκαλυμμένης ή ακόμα και απροκάλυπτης συμφέρουσας νέας πολιτικής ή πιο συγκεκριμένα, εκπαιδευτικής πολιτικής<sup>68</sup>, εφόσον μέσω της προτεινόμενης νέας γνώσης ή της νέας θεωρητικής οπτικής εισάγονται τα νέα όρια που επιτρέ-

πουν στους διαχειριστές του «πολιτισμικού κεφαλαίου» να εξοστρακίσουν ως μη αποδεκτό και επιστημονικά παραδεκτό οτιδήποτε δεν υπακούει στη σημασιολογική ερμηνεία της νέας κοινωνικής λειτουργίας. Και καθώς είναι εξαιρετικά δύσκολο να αναπτυχθεί μία πολιτική ή εκπαιδευτική συνείδηση που να έρχεται σε αντίθεση με τις απόψεις και τις συμβατικότητα που επικρατούν, η θεσμική ισχύ της «ορθόδοξης» εκπαιδευτικής πρότασης προβάλλει αδιαμφισβήτητη.

Παρά ταύτα, ο εκφραστικός-δημιουργικός ή «μοντέρνος» χορός, μεταφέρει επίσημα έως τις μέρες μας μία ιστορία τουλάχιστον 100 χρόνων αναγνωρισμένης δραστηριότητας. Μίας έντονης δραστηριότητας που συνυφάνθηκε, μεταξύ των άλλων<sup>69</sup>, και αναπτύχθηκε:

- στο γενικότερο πλαίσιο του επαναστατικού κινήματος της πρωτοπορίας
- στο ειδικότερο πλαίσιο της αναρχικής κοινότητας του Monte Veritas της Ασκόνα και του φιλο-αναρχικού ντανταϊστικού «Cabaret Voltaire» της Ζυρίχης, τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Αποτέλεσμα ωσμύσεων τόσο θεωριών προερχόμενων από προικισμένους και πρωτοπόρους διανοητές και επιστήμονες της φιλοσοφίας, της ψυχανάλυσης όσο και θεωρητικών και καλλιτεχνών του χορού ή άλλων ειδών τέχνης<sup>69</sup>, καλλιέργησε, μέσω των συναφών τεχνικών, τη χορευτική αυτο-έκφραση και την ανάπτυξη του σώματος στο πλήρες φάσμα των δυνατοτήτων του. Εξεγέρθηκε ενάντια στη στερεότυπη χορογραφία του κλασσικού χορού, έδωσε έμφαση στη συνεχή ανάπτυξη της κίνησης και εισήγαγε την έννοια του αυτοσχεδιασμού και της δημιουργικότητας κατά την ώρα της εκτέλεσης πάνω στη σκηνή. Ο Laban μαζί με τους μαθητές του (Wigman, Bara, Wolf, Peroté και Yooss), επηρεασμένος από το νατουραλισμό και συμπορευόμενος με το κίνημα των πρωτοπόρων ντανταϊστών και πρώιμων εξπρεσιονιστών, ανανέωσε το χορό με την εύρεση νέων κινητικών μορφών, βασισμένων αφενός στις χορευτικές και θρησκευτικές-τελετουργικές πρακτικές των μη δυτικών παραδοσιακών κοινωνιών και αφετέρου, στη συνάφεια των κινήσεων με τους νόμους της κίνησης που διέπουν τις κινήσεις της βιομηχανικής εργασίας. Ο Laban αντέδρασε στον ατομικισμό και διακήρυξε τη συλλογικότητα, προβάλλοντας τους χορευτές ως ρευστό και ενιαίο-ζωντανό σύνολο, με ισότιμη συμμετοχή και μη καθορισμένη ταυτότητα και ρόλους. Παράλληλα, θεμελίωσε καινούργιους δεσμούς της μουσικής με το χορό και εισηγήθηκε την αυτονόμηση του χορού από τη μουσική<sup>70</sup>. Πρότεινε την ταυτόχρονη δημιουργική σύνθεση χορού και μουσικής -κατά αντιστοιχία του ειδικού χαρακτήρα του χορού- και πρόβαλε το ρυθμό ως βασικό συστατικό της κίνησης κατά παραλληλία με την αριστοτέλεια πρόταση για το συγκινησιακό και ηθοπλαστικό χαρακτήρα του ρυθμού. Χορευτής, χορογράφος και δάσκαλος ταυτόχρονα, προώθησε σε πρωτόλεια μορφή την έννοια της μαθητοκεντρικής διδασκαλίας, γεγονός που προκύπτει από τα λεγόμενα της Wigman: «...Ο Laban είχε το σπάνιο χάρισμα να σε απελευθερώνει καλλιτεχνικά, να σε ωθεί στην εξερεύνηση και ανακάλυψη των δικών σου κινητικών και τεχνικών δυνατοτήτων και ατομικού στυλ χο-

ρού [...] Ωστόσο, το μεγαλύτερο και το σπουδαιότερο παιδαγωγικό του κατόρθωμα ήταν η απόδοση στον καθένα της καλλιτεχνικής του ανεξαρτησίας και η απόλυτη ανάληψη της ευθύνης του εαυτού του...»<sup>72</sup>. Το έργο του, τόσο ως προς τη θεωρία της ανάλυσης της κίνησης και του χώρου (choreutics-eukinetics) και της προσέγγισης του χορευτικού ύφους (effort)<sup>73</sup>, όσο και ως προς το σύστημα καταγραφής των κινήσεων (kinetography ή Labanotation) συγκρότησε την κατεξοχήν μέθοδο προσέγγισης και ανάλυσης του χορού υπό τους όρους του φορμαλισμού και της υφολογίας όπως εκφράστηκε στο πλαίσιο των τεχνοκριτικών αντιλήψεων της Δύσης (αισθητικός φορμαλισμός), αλλά και της μεταγενέστερης σημειογράφησης και υφολογικής προσέγγισης του λαϊκού παραδοσιακού χορού. Παράλληλα, με δεδομένη την αντίληψή του για την ανθρώπινη υπόσταση ως ενότητα σώματος και ψυχής, συνέστησε μία καινοτομική πρόταση για το μορφωτικό ρόλο του χορού, ως θρησκευτικό-μυστικιστικό, τελετουργικό, κοινωνικό, θεραπευτικό και εκπαιδευτικό μέσο<sup>74</sup>.

Το γενικότερο κίνημα του Monte Veritas, αποτέλεσε των ιστορικών και ιδεολογικο-πολιτικών αντιθέσεων εκείνης της εποχής -και όχι μόνο «μαγική» απομόνωση μέσω μιας υπέρμετρης επαναστατικής αισιοδοξίας ή μιας милитарιστικής απέχθειας- εισήγαγε μια νέα αντίληψη της πραγματικότητας προβαλλόμενης μέσω των καινοτομικών προτάσεων για την τροποποίηση των καλλιτεχνικών μορφών ή την πλήρη ανατροπή των ισχυόντων αισθητικών κανόνων. Οι επιδράσεις που άσκησε στα πνευματικά και καλλιτεχνικά τεκταινόμενα (τουλάχιστον της Ευρώπης) είναι ιδιαίτερα σημαντικές, μολονότι το ίδιο το γεγονός της ταυτόχρονης παρουσίας τόσο των καλλιτεχνών, διανοούμενων και πολιτικών στο συγκεκριμένο τόπο, ουσιαστικά δεν προβάλλεται σχεδόν καθόλου.

Είναι προφανές ότι στη σημερινή εποχή οι όροι, σε όλα τα επίπεδα, έχουν διαφορετικές προσλαμβάνουσες και διαφορετικό νόημα από εκείνο που είχαν τις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Για μια σύντομη ιστορική περίοδο, όλες αυτές οι φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές τάσεις, τρόπος ζωής και σκέψης που εκδηλώθηκαν στο περιθώριο του «επίσημου» κοινωνικού σώματος κινήθηκαν προς το κέντρο του. Ο δυτικός-αστικός κόσμος ταρακουνήθηκε μέσα στη φουρτούνα της αμφισβήτησης. Οι βεβαιότητες έμοιασαν να χάνουν το κύρος τους και να ανατρέπονται. Ο ρεαλισμός φάνηκε να συμπορεύεται με το μεταφυσικό και το παράλογο ενώ νέα είδη και στυλ χορού έκαναν την εμφάνισή τους που προκάλεσαν την οργή της παραδοσιακής κριτικής. Ο κλασσικός ακαδημαϊσμός δεν συμπεριφέρθηκε, βέβαια, με τον καλλίτερο τρόπο στην αποτίμηση του χορευτικού ύφους ή των χορογραφιών της Wigman, της Graham, της Tamiris ή της Duncan<sup>75</sup>.

Ωστόσο, με την πάροδο του χρόνου η ισορροπία αποκαταστάθηκε. Τα πιο πολλά στοιχεία της πρωτοπορίας ενσωματώθηκαν στο σύστημα και οι περισσότεροι από τους εκπροσώπους της αφομοιώθηκαν. Οι κοινωνικές δομές ενισχύθηκαν και πρόβαλαν ισχυρότερες, ενώ ότι έμοιαζε ή «θεωρούνταν» επικίνδυνο αμβλύθηκε και χάθηκε. Αυτό που κρίθηκε ως λιγότερο επικίνδυνο χρησιμοποιήθηκε, μεταμορφώθηκε και προσαρμόστηκε ώστε να αποτελέ-

σει το καινούργιο «mainstream» μέχρι να βρεθεί κάτι άλλο καινοτομικό και επαναστατικό να τροφοδοτήσει κινήματα, τάσεις και καινούργιες αρνήσεις. Ο Laban ανακηρύχθηκε σε «νον». Η Wigman, η Graham, η Duncan, η Tamiris ανακηρύχθηκαν σε «ιέρειες» του χορού. Το καινοτομικό έργο τους, όπως και το έργο των περισσότερων καλλιτεχνών της πρωτοπορίας, εξυμνήθηκε και προβλήθηκε ως πρότυπο της «ελεύθερης Δύσης», αποσιωπώντας, μέσω μιας νέας καλλιτεχνικής και εκπαιδευτικής πολιτικής, ότι αποτέλεσε προϊόν των αντιφατικών και περιπλεγμένων θέσεων της αστικής τάξης των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αποσιωπώντας ότι ήταν έργο συνειδητής απελευθέρωσης -έστω και πρόσκαιρης- από μία καλλιτεχνική χορευτική παράδοση αιώνων καθώς επίσης και μιας φαινομενικής ανεξαρτησίας και κοινωνικού μηδενισμού απέναντι στο μιλιταρισμό και το αστικό καθεστώς εκείνης της εποχής.

Ο αντιαστικός χαρακτήρας του ρεύματος της πρωτοπορίας αποτέλεσε ένδειξη για αυτή καθαυτή την κρίση του αστικού συστήματος. Ανέδειξε τις αντιφατικές και περιπλεγμένες θέσεις της αστικής τάξης. Ωστόσο, όλη αυτή η εκφραζόμενη ανταρσία στην τέχνη, όπως παραδέχτηκαν αρκετοί θεωρητικοί του μοντερνισμού και της πρωτοπορίας, μεταξύ των οποίων και ο Μαρκούζε, ενσωματώθηκε χωρίς ιδιαίτερες δυσκολίες στο κυρίαρχο σύστημα. Η προοδευτική αποδοχή και χρήση από τον αστικό κόσμο των ιδεών των καλλιτεχνών και στοχαστών της πρωτοπορίας, ως καλλιτεχνικά αξιώματα, επισφράγισε την ενσωμάτωση και αφομοίωσή τους. Έτσι, διαμορφώθηκε ένα πολιτισμικό status, το οποίο από πολιτισμός της σύγκρουσης εμφανίστηκε ως πολιτισμός της αρμονικής συμφωνίας. Η αρμονική αυτή συμφωνία προβλήθηκε ως καλλιτεχνικός πλουραλισμός της «ελεύθερης Δύσης» και υπό αυτούς τους όρους επικύρωσε την κοινωνική κυριαρχία του αστικού συστήματος.

Η σταδιακή απορρόφηση των εκφραστών του ρεύματος της πρωτοπορίας από το αστικό σύστημα και η σταδιακή αποστασιοποίησή τους από το προσκήνιο των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών και πνευματικών αναζητήσεων, μετέβαλε εξελικτικά και τη λειτουργική υφή του Monte Veritas. Ήδη από τη δεκαετία του 1950 έγινε τόπος έλξης πλουσίων τουριστών, ενώ από τα τέλη της δεκαετίας

του 1960, η ανέγερση νέων κτιρίων και αιθουσών συνεδριάσεων, το μετασχημάτισαν οριστικά. Έτσι, από αναρχική κοινότητα μετατράπηκε σε πνευματικό κέντρο πολιτισμικών και επιστημονικών εκδηλώσεων, δίνοντας τη σκυτάλη του αναρχισμού και της πρωτοπορίας στην προβολή των αποτελεσμάτων της οργανωμένης Παν/μιακής έρευνας και όλων των μορφών της λαϊκής παράδοσης.

### Συμπερασματικά

Είναι γεγονός ότι ο εκφραστικός-δημιουργικός ή «μοντέρνος» χορός ξανάδωσε στο χορό τη χαμένη του πρόθεση, ένα νέο προορισμό. Ο προορισμός αυτός συνδιαλέχτηκε με μια νέα χορογραφική διάλεκτο που αποτύπωσε τις ειδικές κοινωνικές συνθήκες των δύο-τριών πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και επανα-θεμελίωσε, σύμφωνα με τον Γκαρωντύ, τη βαθιά ενότητα χορού, φύσης και ζωής. Ωστόσο, στο πλαίσιο της εκπαιδευτικής διαδικασίας, αρκεί μόνο αυτή η διαπίστωση και, κατά συνέπεια, η μηχανιστική χρήση της στις ποικίλες εκφράσεις της εκπαίδευσης; Η απάντηση είναι μάλλον όχι, εφόσον στο πλαίσιο μιας τέτοιας σύνθετης διαδικασίας, η κατανόηση και ερμηνεία των καλλιτεχνικών μορφών ή θεωριών -ως γόνιμων αποτελεσμάτων αυτής της περιόδου- μπορούν να επιτευχθούν σε συνάρτηση με την εξέταση των κοινωνικο-πολιτικών συνισταμένων και του φιλοσοφικού υπόβαθρου των δημιουργών και εκφραστών τους. Με αυτό τον τρόπο μπορεί να αποδειχθεί ότι η οποιαδήποτε μορφή κοινωνικής αμφισβήτησης, εκτός από φαινόμενο αισθητικό, είναι ταυτόχρονα και φαινόμενο ιστορικο-κοινωνικό. Συνεπώς, θα πρέπει να αποτελεί μέρος της εκπαιδευτικής διαδικασίας.

Μία μελλοντική προοπτική σημαίνει την έμπρακτη εφαρμογή αυτής της πρότασης στους χώρους της εκπαίδευσης. Έτσι, θα γίνει δυνατό να τεκμηριωθεί σε πρακτικό ή πειραματικό επίπεδο, εάν και κατά πόσο, η παράλληλη διδασκαλία των μορφών του εκφραστικού-δημιουργικού ή «μοντέρνου» χορού ή της θεωρίας του Laban και του κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου γέννησης, ανάδειξης και εδραίωσης τους, συμβάλλει στην αρτιότερη κατανόηση του συγκεκριμένου αντικειμένου και στην ενίσχυση των εκπαιδευτικών κινήτρων στο πλαίσιο των εγκυκλίων σπουδών.

### Σημειώσεις

1. Φ Νίτσε, Τάδε Έφη Ζαρατούστρα, μτφρ. Ε Ανδρουλιδάκη. Αθήνα, σ. 206, 1965.

2. Βλ. ενδεικτικά τις μελέτες των L Kirstein, *Dance, A Short History of Classical Theatrical Dancing*, Dance Horizons, Brooklyn, 1977, και J. Martin, *Book of Dance*, Tudor Publishing Company, New York 1963, και του ίδιου, *The Modern Dance*, Dance Horizons, New York, 1972, και W Sorell (ed), *Dance Has Many Faces*, Columbia University Press, USA, 1966, και A de Mille, *The Book of Dance*, Golden Press, New York 1963, και D. Humphrey, *The Art of Making Dances*, Grove Press, Inc., New York, 1959, και M B Siegel, *The Shapes of Change: Image of American Dance*, Houton Mifflin Co., Boston, 1979, και Β. Μπαρμπούση, *Ο Χορός στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα*, εκδ. Καστανιώτη, 2004 και J Adshear et al, *Ανάλυση του Χορού, Θεωρία και Πράξη*, (Dance Analysis. Theory and Practice), μτφρ-επιμ. Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα, Πασχαλίδης, Αθήνα, 2007.

3. Βλ. ενδεικτικά, MC Beardsley, *The Aesthetic Point of View*, στο HE Keifer & M. K. Munitz (eds): *Perspectives in Education, Religion and the Arts*, Albany, State University of New York Press, 1970, σσ. 219-237 και H Osborn, *The Art of Appreciation*, Oxford University Press, 1970 και Β. Τυροβολά, *Ο Παραδοσιακός Χορός ως Μέσο Αισθητικής Αγωγής, Λόγος και Πράξη*, 1989, 39, σσ. 44-53, και D Swanger: *Essays in Aesthetic Education*, E Mellen Press, USA 1991, και B Reimer: *A Philosophy of Music Education*, Prentice Hall, London 2002, και R Lachapell & D Murray & S Neim, *Aesthetic Understanding as Informed Experience: The Role of Knowledge in Our Viewing Experiences*, *The Journal of Aesthetic Education*, 37, 3, 2003.

4. Στο πλαίσιο της Φυσικής Αγωγής αναφέρεται και ως μέρος της χορευτικής εκπαίδευσης σε ελάχιστα σχολεία της Β/θμιας Εκπαίδευσης, βλ. τα είδη χορού που συμπεριλαμβάνονται στο Πρόγραμμα της ετήσιας διοργάνωσης των Πανελληνίων Μαθητικών

Καλλιτεχνικών Αγώνων από το Υ.Π.Ε.Π.Θ, στη Β/θμια Εκπαίδευση.

5. N Schneider, Η Κοινωνικοϊστορική Προσέγγιση. Στο: Μ. Παπανικολάου (επιμλ), Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης, σ. 385.

6. Ρ Γκαρωντύ, Ο Χορός στη Ζωή, σσ. 67-148.

7. Βλ. ενδεικτικά τις σχετικές αναφορές στα έργα των V. Preston Dunlop (1989, 1990, 1993), J. A. Leeds (1985) και Β. Μπαρμπούση (2004), καθώς και το σχετικό αφιέρωμα στη γαλλική τηλεόραση το 1997 (Anarchy and ΟΤΟ in Switzerland).

8. JR Thomas & JK Nelson, τ. Ι, σσ.24-25 και 36-65.

9. A Marwick, The Nature of History, Macmillan, London, 1970, και J Adshad, The Study of Dance, Dance Books Ltd, London 1981, και J Adshad & J Layson (eds), Dance History. A Methodology for Study, Dance Books Ltd, London, 1986.

10. TW Adorno, Αισθητική Θεωρία, σσ. 13-38 και 381-443, και N Hadjiniolaou, Art History and Class Struggle (Histoire de L' Art et Lutte des Classes, Paris 1973) London 1978, και N Schneider, Η Κοινωνικοϊστορική Προσέγγιση. Στο: Μ. Παπανικολάου (επιμλ), Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης, σσ. 384-418.

11. Όπως για παράδειγμα, του αντικειμενικού ιδεαλισμού, του υποκειμενικού ιδεαλισμού, του θετικισμού, του νέο-θετικισμού, της αναλυτικής αισθητικής (άλλη τάση του νέο-θετικισμού), της φιλοσοφίας της ενόρασης, του ανθρωπολογικού υλισμού, της φαινομενολογίας, του υπαρξισμού, του μαρξισμού κ.α. Βλ. ενδεικτικά, N Carroll, Philosophy of Art, Routledge, New York, 1999, και L. Schneider-Adams, The Methodologies of Art, An Introduction, Westview Press, 1996.

12. Όπως για παράδειγμα, την ψυχολογία, τη φυσιολογία, την ψυχανάλυση, την κοινωνιολογία, την τεχνοκριτική, τη σημειολογία, την κυβερνητική και πληροφοριακή, τη θεωρία της επικοινωνίας, τη μαθηματική επιστήμη κ.α. Για περισσότερα, βλ. ενδεικτικά, J Stolnitz, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, A Critical Introduction, University of Rochester, Houghton Mifflin Co, Boston, 1960, και T Munro, Toward Science in Aesthetics: Selected Essays, New York 1956, και του ίδιου The Psychology of Art: Past, Present, Future, Journal of Aesthetic and Art Criticism, XXI/1963, σσ. 263-282 και C K Odgen & IA Richards, The Meaning of Meaning, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, New York and London 1985, και MC Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών (ιδιαίτερα σσ. 233-303) και G Dickie, Introduction to Aesthetics, An Analytical Approach, Oxford University Press, Oxford, 1997, και Γ Μπάσιμ, Σημειολογία, Φιλοσοφία της Τέχνης, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1991, και Μ Παπανικολάου (επιμλ), Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης, ο.π.

13. Όπως π.χ. ο συμβολισμός, ο ρομαντικός λαϊκισμός ή φολκλορισμός, ο ρωσικός και δυτικός φορμαλισμός, ο φωβισμός, ο κυβισμός, ο πουρισμός, η αφηρημένη τέχνη, ο εσωτερικός μονόλογος στη λογοτεχνία, η ατονική και δωδεκάφθογγη μουσική, κ.ά.

14. Για το κίνημα η «τέχνη για την τέχνη» βλ. σχετικά, J. Wilcox, The Beginnings of L' art pour L'art, Journal of Aesthetic and Art Criticism, XI/1953, σσ. 360-377, και J Stolnitz, Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, University of Rochester, The Riberside Press Cambridge, Boston 1960, σσ. 352-358 και Ε Φίσερ, Η Αναγκαιότητα της Τέχνης, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα 1984, σσ. 80-84, και MC Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, σσ. 272-278.

15. MC Beardsley, Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών, σ. 274, και Τ Μπένετ, Φορμαλισμός και Μαρξισμός, μτφρ. Σ Τσακνιάς, Νεφέλη, Αθήνα 1983, σ. 42.

16. Ε Φίσερ, Η Αναγκαιότητα της Τέχνης, ο.π., σ. 80.

17. Ε Φίσερ, Η Αναγκαιότητα της Τέχνης, ο.π., σσ. 80-81.

18. Τ Μπένετ, Φορμαλισμός και Μαρξισμός, ο.π., σ. 43.

19. Είναι γεγονός ότι όλες οι ιδέες που διακηρύχθηκαν από τους πρώτους ρομαντικούς και πρωτοποριακούς καλλιτέχνες έγιναν αργότερα δεκτές ως καλλιτεχνικά αξιώματα στον αστικό κόσμο. Για περισσότερα βλ. σχετικά, HB Chipp (ed), Theories of Modern Art, Los Angeles, 1968.

20. Σ Δημητρίου, Οι Τάσεις της Αστικής Αισθητικής, ο.π., σ. 20.

21. Σ Δημητρίου, Οι Τάσεις της Αστικής Αισθητικής, ο.π., σ. 20.

22. Για την τέχνη και τον τρόπο παραγωγής της, βλ. γενικότερα, Κ Μαρξ-Φ. Ένγκελς: Κείμενα για την Τέχνη, εκδ. C Salinari, μτφρ. Στ. Χρυσικόπουλος, Εξάντας, Αθήνα 1975, σσ. 176-185, και

Τ Ηγκλετον, Ο Μαρξισμός και Λογοτεχνική Κριτική, μτφρ. Γ Αζαριάδης, Ύψιλον, Αθήνα 1981, σσ. 103-108.

23. Ε Φίσερ, Η Αναγκαιότητα της Τέχνης, ο.π., σσ. 94-95.

24. Η στροφή αυτή συνδέεται με δύο παραμέτρους: α) με τους κοινωνικούς λόγους που οδήγησαν στη διαμόρφωση της ιστορικής και συγκριτικής γλωσσολογίας και ήταν βασικά τα αστικά κινήματα των εθνικών γλωσσών, με ιδεολογικές προεκτάσεις (ρομαντικός λαϊκισμός) και β) με τη στροφή της γλωσσολογίας στην έρευνα της προφορικής γλώσσας και τη συγχρονία, που έριξε βάρος στη μορφολογία, επίσης με ιδεολογικές προεκτάσεις (δυτικός και ρωσικός φορμαλισμός-δυτική αποικιακή πολιτική/εθνική πολιτική της ανάπτυξης των σοβιετικών πληθυσμών).

25. Ι Prigogine, Το Τέλος της Βεβαιότητας, Κάτοπτρον, Αθήνα 1997. Επίσης, βλ. το πολύ ενδιαφέρον βιβλίο του Ian Stewart: Παίξει ο Θεός Ζάρια; (εκδ. Π. Τραυλός), δεν αναπτύχθηκε παράλληλα με το Μαρξισμό αλλά ως απόλυτη αντίδραση ή πολεμική προς αυτόν, έτσι και η απολυτότητα στην επικέντρωση της κατασκευαστικής πλευράς της καλλιτεχνικής μορφής, ως «ουσία» της τέχνης, δεν προβλήθηκε ως παράλληλη θεωρία ή μεθοδολογία προς τη θεωρία της «αντανάκλασης», αλλά ως αντιπαράθεση προς αυτήν. Η αντιπαράθεση αυτή που είχε κοινωνικο-ψυχολογικά αίτια, προσέλαβε στην πορεία τεράστιες προεκτάσεις μετατρέπόμενη, εκατέρωθεν, σε αυτο-ικανοποίηση και φετίχ.

26. Γ Μπάσιμ, Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης, ο.π., σ. 296.

27. Θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι στις καλλιτεχνικές αναζητήσεις αυτής της περιόδου συναντάται μία αντίστοιχη στάση με αυτήν που κράτησε η «Κοινωνική Ανθρωπολογία» απέναντι στην «Εξελικτική Θεωρία» και τη θεωρία του Ιστορικού Υλισμού των Κ. Μαρξ & Φ. Ένγκελς. Όπως ακριβώς η Κοινωνική Ανθρωπολογία, από ιδεολογική προκατάληψη, δεν αναπτύχθηκε παράλληλα με το Μαρξισμό αλλά ως απόλυτη αντίδραση ή πολεμική προς αυτόν, έτσι και η απολυτότητα στην επικέντρωση της κατασκευαστικής πλευράς της καλλιτεχνικής μορφής, ως «ουσία» της τέχνης, δεν προβλήθηκε ως παράλληλη θεωρία ή μεθοδολογία προς τη θεωρία της «αντανάκλασης», αλλά ως αντιπαράθεση προς αυτήν. Η αντιπαράθεση αυτή που είχε κοινωνικο-ψυχολογικά αίτια, προσέλαβε στην πορεία τεράστιες προεκτάσεις μετατρέπόμενη, εκατέρωθεν, σε αυτο-ικανοποίηση και φετίχ.

28. Γ Μπάσιμ, Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης, ο.π., σ. 296.

29. Γ Μπάσιμ, Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης, ο.π., σ. 297.

30. Για την Αισθητική Μορφολογία, βλ. σχετικά, T Munro: Form and Style in the Art, An Introduction to Aesthetic Morphology, The Press of Case Western Reserve University, Cleveland, U.S.A., 1970.

31. Πρβλ. Γ Μπάσιμ, Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης, ο.π., σ. 297.

32. Ρ Γκαρωντύ, Ο Χορός στη Ζωή, σ. 60.

33. Η διαδικασία αυτή εμπίπτει στο γενικότερο κίνημα του ρομαντισμού και ειδικότερα του ρομαντικού λαϊκισμού ή φολκλορισμού, το οποίο, ανεξαρτήτως της εξέλιξης και κατάληξής του, πρωτο-παρουσιάστηκε ως τάση ανασύνθεσης της α-ταξικής συλλογικότητας της παραδοσιακής κοινωνίας στην παραγωγή της τέχνης απέναντι στη «βιομηχανική» τέχνη και την ανθρώπινη «αλλοτρίωση» της αστικής-βιομηχανικής κοινωνίας.

34. Για τη διεξοδικότερη μελέτη του εκφραστικού και σύγχρονου χορού και τους εκφραστές του, βλ. ενδεικτικά τις σχετικές αναφορές στα έργα των: T. Shawn, Dance We Must, The Eagle Printing, Pittsfield, Mass. 1938 και C. Sachs, World History of the Dance, W. W. Norton & Co, New York, 1963 και W. Terry, Isadora Duncan, Her Life, Her Art, Her Legacy, Dodd, Mead & Co, New York 1963, και J Martin, The Modern Dance, Dance Horizons, New York, 1972 και W. Sorell (ed), The Mary Wigman Book, Wesleyan University Press, Middletown, Connecticut, 1975, και L Horst & C. Russell, Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Art, Dance Horizons, New York 1977 και V. Preston-Dunlop, Rudolf Laban: An Extraordinary Life, Dance Books LTD. London 1998, και της ίδιας A Handbook of Modern Educational Dance, Macdonald & Evans, USA 1980 και Ρ Γκαρωντύ, Ο Χορός στη Ζωή, σσ. 67-160, και Ρ Κράους, Ιστορία του Χορού, σσ. 232-278, και Μ Fonteyn, The Magic of Dance, AA Knoff Inc., New York, 1979, σσ. 73-116, και Β. Μπαρμπούση, Ο Χορός στο 20<sup>ο</sup> Αιώνα, σσ. 15-130, και Ε Φέσσα-Εμμανουήλ (επιμλ), Χορός και Θέατρο, ΕΚΠΑ, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, εκδ. Έφεσος, Αθήνα 2004.

35. V Preston-Dunlop, Rudolf Laban. An Extraordinary Life,

Dance Books Ltd, London 1998, σ.49.

36. Κ Μαρξ, Γερμανική Ιδεολογία, τ. 1 ο.π., σσ. 18-19, και Κ Marx, Selected Writings in Sociology and Social Philosophy, TB Bottomore, Maximilien Rubel, London 1961 και Κ Μαρξ-Φ Ένγκελς, Κείμενα για την Τέχνη, ο.π. Επίσης, Ε Φίσερ, Η Αναγκαιότητα της Τέχνης, ο.π., σσ. 58-138 και Β Φίλια, Κοινωνικά Συστήματα στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα, ο.π., σ. 60.

37. Ν Schneider, Τέχνη και Κοινωνία: Η Κοινωνιο-ιστορική Προσέγγιση, ο.π., σ. 385.

38. Ν Schneider, Τέχνη και Κοινωνία: Η Κοινωνιο-ιστορική Προσέγγιση, ο.π., σ. 385.

39. Ν Schneider, Τέχνη και Κοινωνία: Η Κοινωνιο-ιστορική Προσέγγιση, ο.π., σ. 384.

40. W Terry, Isadora Duncan, Her Life, Her Art, Her Legacy, Dodd, Mead & Company, New York, 1963 και V Seroff, The Real Isadora: A Biography, New York, 1971 και I Duncan, Isadora Speaks, City Lights Books, San Francisco, 1981, και Ιζαντόρα Ντάνκαν, Η Ζωή μου, μτφρ. Α Σικελιανού, Νεφέλη, Αθήνα 1989 και Ρ Γκαρωντύ, Ο Χορός στη Ζωή, ο.π., σσ. 69-87.

41. Ρ Κράους, Ιστορία του Χορού, σ. 272. Επίσης βλ. Chr. Schlundt, Η Tamiris, A Chronicle of Her Dance Career, New York Public Library, New York, 1972.

42. Ρ Κράους, Ιστορία του Χορού, ο.π., σ. 272.

43. Ρ Γκαρωντύ, Ο Χορός στη Ζωή, ο.π., σσ. 148.

44. Ρ Κράους, Ιστορία του Χορού, ο.π., σσ. 340-341.

45. R Laban, Modern Educational Dance, ο.π., σ. 8.

46. V Preston-Dunlop, Rudolf Laban. An Extraordinary Life, σ. 24. Επίσης, πρβλ. L Ullman, Some Hints for the Student of Movement, στο R Laban, Modern Educational Dance, ο.π., σσ. 118-124, και Β Μπαρμπούση, Ο Χορός στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα, σ. 124. Ο Laban διαφώνουσε με το έργο του Dalcroze και με τον τρόπο που αυτός πρόβαλε το ρόλο του ρυθμού και της μουσικής στην ανάπτυξη της χορογραφίας και της κίνησης, ισχυριζόμενος ότι ο χορός, όσο αποτελεί συνδράμουσα τέχνη της μουσικής και ερμηνεύει τη μουσική, αδυνατεί να εκφράσει τα δικά του δικαιώματα.

47. Κατά τον Jung, στον ανθρώπινο ψυχισμό εκτός από το φροϋδικό-ατομικό ασυνείδητο υπάρχει σε βαθύτερα στρώματα και το υπερατομικό ή ομαδικό ασυνείδητο. Το ομαδικό ασυνείδητο είναι η αντανάκλαση της πείρας των προηγούμενων γενεών που εγγράφηκαν στη δομή του εγκεφάλου. Περιεχόμενο του ομαδικού ασυνείδητου είναι οι αρχέτυπες εικόνες παραστάσεων παρωχημένων χρόνων, όπως π.χ. η μορφή της μητέρας-γης, του ήρωα, του σοφού γέρου κ.α. Η δυναμική των αρχέτυπων βρίσκεται στη βάση των μύθων, του συμβολισμού της καλλιτεχνικής δημιουργίας, των ονείρων κ.α. Τα αρχέτυπα είναι απρόσιτα στην άμεση αντίληψη. Γίνονται αντιληπτά στην προβολή τους στα εξωτερικά αντικείμενα. Ο κεντρικός ρόλος ανάμεσα στα αρχέτυπα αποδίδεται στο αρχέτυπο του «εαυτού», ως δυναμικό κέντρο προσωπικότητας σε διάκριση από το «Εγώ» που θεωρείται ως κέντρο συνείδησης. Για την ψυχαναλυτική θεωρία του Jung, βλ. ενδεικτικά τα έργα των: A K Jaffe: Κ Γ Γιούνγκ, Λόγος και Εικόνα, Ιάμβλιχος, Αθήνα 1992 και DN Lialikof, C G Jung, Μ.Σ.Ε., τ. 7/79, σσ. 507-508, και F Fordham, An Introduction to Jung's Psychology, Leipzig, 1953, και C A Meier, Experiment und Symbol. Arbeiten zur Komplexen Psychologie C G Yung, Zurich 1975, και C G Jung, Contributions to Analytical Psychology, H. C. & C. F. Baynes, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, New York.

48. V Preston-Dunlop, Rudolf Laban, An Extraordinary Life, σ. 65, και πρβλ. Β. Μπαρμπούση: Ο Χορός στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα, σ. 123.

49. S Thornton, A Movement Perspective of Rudolf Laban, Mackdonald and Evans, London, 1971.

50. Ρ Γκαρωντύ, Ο Χορός στη Ζωή, ο.π., σ. 139.

51. J Martin, Book of Dance, ο.π., σ. 138.

52. R Landmann, Ascona-Monte Verita, Auf der Suche nach dem Paradies, M/Frankfurt, 1988 και M Green, Mountain of Truth. The Countercultures Begins, Ascona 1900 - 1920, Hanover & Mass και εσλ. διαδικτύου: [www.alito.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=913&mode](http://www.alito.gr/modules.php?name=News&file=article&sid=913&mode).

53. EM Lambert, Studies in Rebellion, London, 1957 και E Lequien Bakounine et le Marxisme, στο Revue d' Histoire Économique et

Sociale, 32/4, σσ. 389-412, 1954.

54. Ν Μ Πιρούμοβα, Π. Α. Κροπότκιν, στο ΜΣΕ, 18, 1980, σσ. 577-579, και Ν Μ Πιρούμοβα, PA Kropotkin, Moscow, 1972.

55. ΒΙ Λένιν, Βιογραφία, Στ. Κυπραίου (επιμλ), Ινστιτούτο Μαρξισμού-Λενισμού, Αθήνα, σ. 39, 1964.

56. Γερμανός συγγραφέας (1877-1962), που υποστήριξε ένθερμα αντιπολεμικές θέσεις και διαχώρισε σχεδόν αμέσως τη θέση του από το φασισμό. Στο μυθιστόρημά του Πέτερ Κάμενζιντ, μιλάει για τη σκληρή τύχη του καλλιτέχνη στο κόσμο του κέρδους και του κνηνητού της επιτυχίας, ενώ στο αφήγημα Κλέιν και Βάγκνερ, διαφαίνεται η επίδραση σε αυτόν από την αναλυτική ψυχολογία του Jung. Για περισσότερα, βλ. F Böttger, Hermann Hesse. Leben Werk, Zeit, Berlin, 1974.

57. Βλ. και Β Μπαρμπούση, Ο Χορός στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα, ο.π., σ. 117, και τη σελίδα διαδικτύου: [www.alito.gr/modules.php](http://www.alito.gr/modules.php)

58. Βλ. το έργο του R. Laban, Modern Educational Dance, (rev. by L Ullmann), Mackdonald and Evans, London, 19753, και ενδεικτικά στους: Ρ Κράους: Ιστορία του Χορού, ο.π., σσ. 262-263, και J Newlove & J Dalby, Laban for All, Routledge, New York, 2004, και Μ Κουτσούμπα, Σημειογραφία της Χορευτικής Κίνησης, ο.π., σ. 45.

59. Ο «ντανταϊσμός», αποτέλεσε καλλιτεχνική τάση που επεκράτησε από το 1916-1922. Μολονότι η εμφάνισή του αναφέρεται πρακτικά στη Ζυρίχη της Ελβετίας με συγκεκριμένα κέντρα το Λοκάρνο και την Ασκόνα, εν τούτοις οι ντανταϊστές είχαν κάνει την εμφάνισή τους λίγο νωρίτερα στις ΗΠΑ. Για περισσότερα, βλ. Η Richter, Dada: Kunst und Anti-Kunst, Köln, 1964 και G Hugnet: L' Aventure Dada, Paris, 1957.

60. Η Richter, Dada: Kunst und Anti-Kunst, Köln, Berlin, 1964, και G. Hugnet, L' Aventure Dada, Paris, 1957.

61. G Hugnet, L' Aventure Dada, ο.π., σ. 32.

62. Η Richter, Dada: Kunst und Anti-Kunst, ο.π., σ. 48.

63. Η επιρροή του Laban γίνεται ιδιαίτερα αισθητή στη πειραματική χορογραφία του C Yooss, Πράσινο Τραπέζι, στην οποία η ποιότητα της κίνησης και η εν γένει σύνθεση της χορογραφίας είναι άμεσα συναφής με την υφολογία του σύγχρονου χορού εκείνης της περιόδου. Βλ. σχετικά Ρ Κράους, Ιστορία του Χορού, ο.π., σσ. 281-262.

64. Για την έννοια «συμβολικά εργαλεία» και τη σχετική κατηγορία βλ. Ρ Bourdieu, Η Συμβολική Εξουσία, στο Γλώσσα και Συμβολική Εξουσία, μτφρ. Κ Καψαμπέλη, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1999, σ. 246. Επίσης βλ. Ρ Bourdieu, Η Κοινωνιολογία της Παιδείας, επιμλ. Ι Λαμπίρη-Δημάκη-Ν. Παναγιωτόπουλος, εκδ. Καρδαμίτσα-Δελφίνι, Αθήνα 1994.

65. Β Φίλια, Κοινωνιολογία του Πολιτισμού, ο.π., σ. 171.

66. Για το περιεχόμενο του εννοιολογικού εργαλείου «πολιτισμικό κεφάλαιο», βλ. Π Μπουρντιέ, Κείμενα Κοινωνιολογίας, (επιμλ), Ν Παναγιωτόπουλος, Δελφίνι, Αθήνα, 1994, σσ. 75-84.

67. Β Φίλια, Η Κοινωνιολογία του Πολιτισμού, ο.π., σ. 171. Επίσης, Ρ Bourdieu, Η Συμβολική Εξουσία, στο Γλώσσα και Συμβολική Εξουσία, μτφρ. Κ Καψαμπέλη, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1999, ο.π., σσ. 237-246.

68. Παραπέμπω τον αναγνώστη στις παρατηρούμενες σήμερα προσπάθειες ορισμένων μελετητών του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα να προωθήσουν την άποψη για τη μη χρηστική αποτελεσματικότητα της σημειογραφίας ή της θεωρίας του Laban, στην έρευνα και μελέτη του χορού.

69. Για παράδειγμα, βλ. την προηγηθείσα σημαντική προσφορά των Dalcroze, Delsarte και Fuller, καθώς και του Noverre.

70. Για παράδειγμα, βλ. την επίδραση που δέχτηκε η Μ. Wigman από τη φιλοσοφία των Χέγκελ και Νίτσε καθώς και από τον εξπρεσιονιστή ζωγράφο Nolde.

71. Β Κ Τυροβολά & Μ Ι Κουτσούμπα, Εισαγωγικά, στο J Adshhead et al, Ανάλυση του Χορού, Θεωρία και Πράξη, (μτφρ.-επιμλ. Β Τυροβολά & Μ Κουτσούμπα) ο.π., σ. 21.

72. Preston-Dunlop, Rudolf Laban, An Extraordinary Life, ο.π., σ. 49.

73. Μεταγενέστερα και ύστερα από τις συναφείς εργασίες της I Bartenieff και άλλων ερευνητών του χορού, το «effort» μετασηματίστηκε και μετονομάστηκε «effort-shape».

74. Πρβλ. και L Ullman, Some Hints for the Student of Movement, στο R Laban, Modern Educational Dance, ο.π., σσ.

108-134.

75. Για παράδειγμα, οι χορογραφίες της Wigman αξιολογήθηκαν ως «...απλουστευμένες μορφές, χωρίς φροντίδα για τη δομή και την αρμονία, παραφορτωμένες, υστερικές ανατάξεις...», ενώ οι χορογραφίες και ο χορός της I Duncan ως «... χορός για τις εκκλησίες και όχι για το θέατρο...». Επίσης, για την αρνητική κρι-

τική που δέχτηκε η M Wigman από τους Arrou και Kirstein, βλ. αντίστοιχα στους Ρ Γκαρντντ, Ο Χορός στη Ζωή, ο.π., σ. 9 και Ρ Κράους, Ιστορία του Χορού, ο.π., σσ. 267-8.

76. Για περισσότερα, βλ. στον MB Chipp (ed), *Theories of Modern Art*, Los Angeles, 1970. Επίσης, TW Adorno, *Αισθητική Θεωρία*, ο.π., σ. 381.

## Βιβλιογραφία

- ADORNO WT. *Αισθητική Θεωρία*. Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000.
- ADSHEAD J. *The Study of Dance*, London, Dance Books Ltd, 1981.
- ADSHEAD J & LAYSON J. *Dance History: A Methodology for Study*. London, Dance Books Ltd, 1986.
- ADSHEAD J, VA BRIGINSHAW P, HODGENS & M HUXLEY. *Dance Analysis. Theory and Practice*. London, Dance Books, 1988.
- BEARDSLEY MC. The Aesthetic Point of View. In: HE Keifer & MK Munitz (Eds), *Perspectives in Education, Religion and the Arts*. Albany, New York, State University of New York Press, σσ. 219-237, 1970.
- BEARDSLEY MC. *Ιστορία των Αισθητικών Θεωριών*. Αθήνα, Νεφέλη, 1989.
- BOURDIEU P. *Πλώσσα και Συμβολική Εξουσία*. Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1999.
- CARROLL N. *Philosophy of Art*. New York, Routledge, 1999.
- CHIPP MB. *Theories of Modern Art*, Los Angeles, 1970.
- ΓΚΑΡΩΝΤΥ Ρ. *Ο Χορός στη Ζωή*. Αθήνα, Ηριδανός, 2008.
- DALY A. *Done in to Dance: Isadora Duncan in America*. Indianapolis, Indiana University Press, 1995.
- De MILLE A. *The Book of Dance*. New York, Golden Press, 1963.
- ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Σ. Οι Τάσεις της Αστικής Αισθητικής. Στο: *Λεξικό Ορων Σημειολογικής και Δομικής Ανάλυσης της Τέχνης*. Αθήνα, Καστανιώτης, σσ. 9-30, 1978.
- DICKIE G. *Introduction to Aesthetics: An Analytical Approach*. Oxford, Oxford University Press, 1997.
- DUNCAN I. *Isadora Speaks*. San Francisco, City Lights Books, 1981.
- ΗΓΚΛΕΤΟΝ Τ. *Ο Μαρξισμός και Λογοτεχνική Κριτική*. Αθήνα, Ύψιλον, 1981.
- GREEN M. *Mountain of Truth, The Counterculture Begins*. Ascona 1900-1920. Hanover & Mass, 1986.
- HADJINIKOLAOU N. *Art History and Class Struggle*. London, 1978.
- HORST L & RUSSELL C. *Modern Dance Forms in Relation to the Other Modern Art*. New York, Dance Horizons, 1977.
- HUMPHREY D. *The Art of Making Dances*. New York, Grove Press, Inc, 1959.
- JAFFE AK. Κ. Γκ. Γιούγγκ: Λόγος και Εικόνα. Αθήνα, Ιάμβλιχος, 1992.
- KIRSTEIN L. *Dance. A Short History of Classical Theatrical Dancing*. Brooklyn: Dance Horizons, 1977.
- ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΑ ΜΙ. Χορολογία και Εθνοχορολογία/Ανθρωπολογία: Για Μία Αποσαφήνιση των Ορων. *Εθνολογία* 9: 191-213, 2001.
- ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΑ ΜΙ. *Σημειογραφία της Χορευτικής Κίνησης*. Αθήνα, Προπομπός, 2006.
- ΚΡΑΟΥΣ Ρ. *Ιστορία του Χορού*. Αθήνα, Νεφέλη, 1980.
- LACHAPPELL R, D MURRAY & NEIM S. Aesthetic Understanding as Informed Experience: The Role of Knowledge in Our Viewing Experiences. *The Journal of Aesthetic Education* 37: 3, 2003.
- LABAN R. *Modern Educational Dance*. London, Macdonald and Evans, 1975.
- LAMBERT EM. *Studies in Rebellion*. London, 1957.
- LANDMANN R. *Ascona-Monte Verita: Auf der Suche nach dem Paradies*. M/ Frankfurt, 1988.
- LEEDS JA. Romanticism, the Avant-garde and the Early Modern Innovators in Arts Education. *Journal of Aesthetic Education*, 19: 75-88, 1985.
- LENIN BI. *Βιογραφία*. Αθήνα, Ινστιτούτο Μαρξισμού-Λενισμού, 1964.
- LEQUEN E. *Bakounine et le Marxisme. Revue d'Histoire Economique et Sociale* 32: 389-412, 1954.
- MARTIN J. *Book of Dance*. New York, Tudor Publishing Company, 1963.
- MARTIN J. *The Modern Dance*. New York, Dance Horizons, 1972.
- ΜΑΡΕ Κ. Γερμανική Ιδεολογία, Α. Αθήνα, Αναγνωστίδης, χ.χ.
- MARX K. *Selected Writings in Sociology and Social Philosophy*. London, T B Bottomore, Maximilien Rubel, 1961.
- ΜΑΡΕ Κ & ΕΝΓΚΕΛΣ Φ. *Κείμενα για την Τέχνη*. Αθήνα, Εξάντας, 1975.
- MARWICK A. *The Nature of History*. London, Macmillan, 1970.
- ΜΠΑΡΜΠΟΥΣΗ Β. *Ο Χορός στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα*. Αθήνα, Καστανιώτης, 2004.
- ΜΠΑΣΙΝ Γ. *Σημειολογία: Φιλοσοφία της Τέχνης*. Αθήνα, Σύγχρονη Εποχή, 1991.
- ΜΠΕΝΕΤ Τ. *Φορμαλισμός και Μαρξισμός*. Αθήνα, Νεφέλη, 1983.
- MUNRO T. *Toward Science in Aesthetics*. Selected Essays, New York, 1956.
- MUNRO T. The Psychology of Art: Past, Present, Future. *Journal of Aesthetic and Art Criticism* XXI: 263-282, 1963.
- ΜΠΟΥΡΝΤΙΕ Π. *Κείμενα Κοινωνιολογίας*. Αθήνα, Δελφίνι, 1994.
- MUNRO T. *Form and Style in the Art: An Introduction to Aesthetic Morphology*. Cleveland, The Press of Case Western Reserve University, 1970.
- NEWLOVE J & J DALBY. *Laban for All*. New York, Routledge, 2004.
- ΝΙΤΣΕ Φ. *Τάδε Εφη Ζαπατούστρα*. Αθήνα, 1965.
- NTANKAN I. *Η Ζωή μου*. Αθήνα, Νεφέλη, 1989.
- ODGEN KC & RICHARDS AI. *The Meaning of Meaning*. New York and London, International Library of Psychology, Philosophy and Scientific Method, 1938.
- OSBORN H. *The Art of Appreciation*. Oxford, Oxford University Press, 1970.
- ΠΑΠΑΝΙΚΟΛΑΟΥ Μ. Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης. Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1995.
- ΠΙΡΟΥΜΟΒΑ ΝΜ. (1980). ΠΑ Κροπότκιν. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1980.
- ΠΙΡΟΥΜΟΒΑ ΝΜ. PA Kropotkin. Moscow. 1972.
- PRESTON DUNLOP V. A Handbook for Modern Educational Dance. Macdonald & Evans, USA, Macdonald & Evans, 1980.
- PRESTON DUNLOP V. Rudolf Laban, The Seminal Years in Munich 1910-1914. *Dance Theatre Journal* 7: 3-4, 1989.
- PRESTON DUNLOP V & S LAHUSEN (Eds). *Schrifttanz: A View of German Dance in the Weimar Republic*. London, Dance Books, 1990.
- PRESTON DUNLOP V. Laban in Zurich 1914-1919: The Nightmare Years. *Dance Theatre Journal* 10: 3, 1993.
- PRESTON DUNLOP V. Rudolf Laban, An Extraordinary Life. London, Dance Books Ltd, 1998.
- PRIGOGINE I. *Το Τέλος της Βεβαιότητας*. Αθήνα, Κάτοπτρον, 1997.
- REIMER B. *A Philosophy of Music Education*. London, Prentice Hall, 2002.
- SCHNEIDER N. Η Κοινωνικοϊστορική Προσέγγιση. Στο Μ. Παπανικολάου (Επιμ), Εισαγωγή στην Ιστορία της Τέχνης, μτφρ. Α. Γυϊόκα, Θεσσαλονίκη: Βάνιας, σσ. 384-418, 1995.
- SCHNEIDER-ADAMS L. *The Methodologies of Art: An Introduction*. USA, Westview Press, 1996.
- SHAWN T. *Dance We Must*. Mass, The Eagle Printing, Pittsfield, 1938.
- SIEGEL MB. *The Shapes of Change. Image of American Dance*, Boston, Houton Mifflin Co, 1979.
- SORELL W. *Dance Has Many Faces*. USA, Columbia University Press, 1966.
- SORELL W. *The Mary Wigman Book*. Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1975.
- STOLNITZ J. *Aesthetics and Philosophy of Art Criticism, A Critical Introduction*. Boston, University of Rochester, Houghton Mifflin Co, 1960.
- SACHS C. *World History of the Dance*. New York, WW Norton & Co, 1963.
- SWANGER D. *Essays in Aesthetic Education USA*, E Mellen Press, 1991.
- TERRY W. *Isadora Duncan: Her Life, Her Art, Her Legacy*. New York, Dodd, Mead & Co, 1963.
- THOMAS JR & NELSON JK. *Μέθοδοι Έρευνας στη Φυσική Δραστηριότητα I & II*. Αθήνα Ιατρικές Εκδόσεις Πασχαλίδης, 2003.
- THORNTON S. *A Movement Perspective of Rudolf Laban*. London, Macdonald and Evans, 1971.
- ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΥ Σ. Η Κουλτούρα της Αμφισβήτησης. *Διαβάζω* 352, 101, 1995.
- ΤΥΡΟΒΟΛΑ Β. Ο Παραδοσιακός Χορός ως Μέσο Αισθητικής Αγωγής. *Λόγος και Πράξη* 39, 44-53, 1989.
- ΤΥΡΟΒΟΛΑ ΒΚ. & ΚΟΥΤΣΟΥΜΠΑ ΜΙ. Εισαγωγικά. Στο: ΒΚ Τυροβολά & ΜΙ Κουτσούμπα (Επιμλ), *Ανάλυση του Χορού, Θεωρία και Πράξη*. Αθήνα, Ιατρικές Εκδόσεις Πασχαλίδης, σσ. 17-29, 2007.
- WILCOX J. The Beginnings of L' Art pour L' Art. *Journal of Aesthetic and Art Criticism* XI: 360-377, 1953.
- YUNG CG. *Contributions to Analytical Psychology* New York, ???
- ΦΙΛΙΑΣ Β. *Κοινωνιολογία του Πολιτισμού*. Αθήνα, Παπαζήσης, 2000.
- ΦΙΛΙΑΣ Β. *Κοινωνικά Συστήματα στον 20<sup>ο</sup> Αιώνα*. Αθήνα, Gutenberg, 1993.
- ΦΙΣΕΡ ΕΗ. *Αναγκαιότητα της Τέχνης*. Αθήνα, Θεμέλιο, 1984.
- FONTEYN D. *The Magic of Dance*. New York, AA Knoff Inc, 1979.

### **Σελίδες Διαδικτύου**

<http://www.alito.gr/modules.php?name=Newsandfile>

<http://www.contempaesthetics.org/newvolume/pages/article.php?>

---

### **Ευχαριστίες**

Ευχαριστώ θερμά το φίλο μου Σταύρο Καστόρα, Δρ. Επικοινωνιολογίας του University of Southern California (U.S.C), για την πολύτιμη συμβολή του στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας.