

Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Παραστατικές Τέχνες

Διπλωματική Εργασία

«Χορογραφώντας την κοινωνία: Σωματοποιημένες αφηγήσεις της κοινωνικής εμπειρίας στον σύγχρονο χορό και στο χοροθέατρο»

Ηρώ Παπαδοπούλου

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Εύη Προύσαλη



Πάτρα, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία της φοιτήτριας («συγγραφέας/δημιουργός») που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.



«Χορογραφώντας την κοινωνία: Σωματοποιημένες αφηγήσεις της κοινωνικής εμπειρίας στον σύγχρονο χορό και στο χοροθέατρο»

Ηρώ Παπαδοπούλου

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Εύη Προύσαλη

«Μέλος ΣΕΠ του Ελληνικού Ανοικτού
Πανεπιστημίου – Διδάκτωρ Θεατρικών
Σπουδών»

Συν-Επιβλέπουσα Καθηγήτρια:

Στεριανή Τσιντζιλώνη

«Επίκουρη Καθηγήτρια – Τμήμα
Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό &
Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο»

Πάτρα, Ιούνιος 2026

“The body says what words cannot”

— Martha Graham

Περίληψη

Η παρούσα διπλωματική εργασία με τίτλο «Χορογραφώντας την κοινωνία: Σωματοποιημένες αφηγήσεις της κοινωνικής εμπειρίας στον σύγχρονο χορό και στο χοροθέατρο» διερευνά τον τρόπο με τον οποίο το κινούμενο σώμα λειτουργεί ως τόπος (*site*) διαπραγμάτευσης της κοινωνικής εμπειρίας καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η χορογραφική οργάνωση της κίνησης καθιστά ορατές τις κοινωνικές εγγραφές στο σώμα. Αφετηρία της έρευνας αποτελεί η μετάβαση από την αντίληψη του σώματος ως καθαρά βιολογικής οντότητας προς την αντίληψή του ως κοινωνικά διαμορφωμένου, όπως αποτυπώνεται στον διάλογο ανάμεσα στην κοινωνιολογία του σώματος, τη φαινομενολογία και τον κοινωνικό κονστρουκτιβισμό. Προς τον σκοπό αυτόν ασκείται κριτική στον καρτεσιανό δυϊσμό, ενώ αξιοποιούνται η έννοια του πειθαρχημένου σώματος του Michel Foucault και η φαινομενολογική θεώρηση του βιωμένου σώματος του Maurice Merleau-Ponty. Στη συνέχεια, η φαινομενολογική προσέγγιση επιτρέπει μια εις βάθος κατανόηση του σώματος, εστιάζοντας στα βιωμένα χαρακτηριστικά του, τα οποία μελετώνται σε συνάρτηση με την τέχνη του χορού και τον τρόπο με τον οποίο αναδεικνύονται και αποτυπώνονται στη χορευτική πράξη. Η συζήτηση μετατοπίζεται σταδιακά προς την κίνηση του σώματος και τις ποιοτικές της διαστάσεις, προκειμένου να διερευνηθεί ο τρόπος με τον οποίο η κίνηση, στο πλαίσιο της χορογραφικής οργάνωσης, παράγει νόημα και συναίσθημα. Μέσα από το μοντέλο ανάλυσης της Janet Adshead, εμπλουτισμένο με την οπτική της Susan Leigh Foster, αναλύεται η παράσταση σύγχρονου χορού *Body and Soul* της Crystal Pite. Η ανάλυση εστιάζει στη δομή της κίνησης, στις σχέσεις που αναπτύσσονται μεταξύ των σωμάτων καθώς και στον τρόπο με τον οποίο η κίνηση καθίσταται φορέας κοινωνικών σχέσεων και σχέσεων εξουσίας. Τέλος, η εργασία ανοίγει έναν διάλογο γύρω από τη χορογραφία μέσα από σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις που την επαναπροσδιορίζουν πέρα από τα όρια του χορού.

Λέξεις – Κλειδιά

Σώμα, κίνηση, σύγχρονος χορός, χοροθέατρο, χορογραφία, κοινωνική χορογραφία, κοινωνικό σώμα, κοινωνική εμπειρία

“Choreographing society: Embodied Narratives of Social Experience in Contemporary Dance and Dance Theater”

Iro Papadopoulou

Abstract

This master’s thesis, entitled “*Choreographing Society: Embodied Narratives of Social Experience in Contemporary Dance and Dance Theater*”, explores how the moving body functions as a site for negotiating social experience, as well as how the choreographic organisation of movement reveals how society is inscribed on the body. The study begins with the shift from understanding the body as a purely biological entity to conceiving it as socially constructed, as reflected in the dialogue among the sociology of the body, phenomenology, and social constructionism. To this end, a critique of Cartesian dualism is developed, drawing on Michel Foucault’s concept of the disciplined body and Maurice Merleau-Ponty’s phenomenological notion of the lived body. The phenomenological perspective subsequently enables an in-depth understanding of the body by focusing on its lived characteristics, which are examined in relation to the art of dance and the ways in which they are revealed and expressed through the act of dancing. The discussion gradually shifts towards bodily movement and its qualitative dimensions in order to investigate the way in which movement, within the framework of choreographic organisation, generates meaning and emotion. Employing Janet Adshead’s model of dance analysis, enriched by the perspective of Susan Leigh Foster, the thesis analyses the contemporary dance performance *Body and Soul* by Crystal Pite. The analysis focuses on the structure of movement, the relationships that develop between bodies, and the way in which movement becomes a

vehicle for social relations and power dynamics. Finally, the thesis opens a broader dialogue on choreography through contemporary theoretical approaches that redefine it beyond the boundaries of dance.

Keywords

Body, movement, contemporary dance, dance theater, choreography, social choreography, social body, social experience

Περιεχόμενα

Περίληψη.....	v
Abstract	vi
Περιεχόμενα	viii
Κατάλογος Εικόνων	x
Εισαγωγή.....	1
1. Η κοινωνική διάσταση του σώματος	4
1.1 Καρτεσιανός δυϊσμός.....	6
1.2 Το πειθαρχημένο σώμα	7
1.2.1 Το μάθημα χορού ως πειθαρχικό σύστημα	9
1.3 Το βιωμένο σώμα και η φαινομενολογική προσέγγιση της ενσώματης εμπειρίας	10
1.4 Το σώμα ως βιωμένη εμπειρία.....	12
1.4.1 Το σώμα-εαυτός	12
1.4.2 Το συναισθητικό σώμα	13
1.4.3 Το σώμα στον χώρο και τον χρόνο	14
1.4.4 Η κιναισθητική αίσθηση	15
1.4.5 Η σωματική γνώση.....	16
1.4.6 Η σωματική μνήμη.....	17
1.4.7 Το σώμα σε διαδικασία μετασχηματισμού: η έννοια της αναστρεψιμότητας της αντίληψης.....	18
2. Σώματα σε κίνηση.....	20
2.1 Σώματα που χορεύουν.....	21
2.1.1 Συναίσθημα και Νόημα στον Χορό	24
3. Ανάλυση παράστασης χορού	26
3.1 Μοντέλο ανάλυσης χορού της Janet Adshead	27
3.2 Μοντέλο ανάλυσης χορού της Susan Leigh Foster.....	28
4. Σωματοποιημένες αφηγήσεις στην παράσταση <i>Body and Soul</i> της Crystal Pite.....	29
4.1 Παράσταση <i>Body and Soul</i> (χορογραφία Crystal Pite)	32
4.2 Ανάλυση αποσπασμάτων της παράστασης.....	36

4.2.1 Η ηχογραφημένη φωνή ως μηχανισμός σωματοποίησης	37
4.3 Στάδιο 1: Περιγραφή των βασικών στοιχείων της χορογραφίας	38
4.3.1 Πρώτη σκηνή (1:05-03:10)	38
4.3.2 Δεύτερη σκηνή (03:10-08:09).....	40
4.3.3 Τρίτη σκηνή (10:20-13:17)	43
4.3.4 Τέταρτη σκηνή (17:17-21:13).....	45
4.3.5 Πέμπτη σκηνή (27:19- 30:06)	47
4.4 Στάδιο 2: Περιγραφή των σχέσεων μεταξύ των επιμέρους στοιχείων της χορογραφίας	
49	
4.4.1 Πρώτη σκηνή	49
4.4.2 Δεύτερη σκηνή	51
4.4.3 Τρίτη σκηνή	52
4.4.4 Τέταρτη σκηνή	54
4.4.5 Πέμπτη σκηνή	55
4.5 Στάδιο 3: Ερμηνευτική προσέγγιση των σκηνών	57
4.5.1 Ηχογραφημένη φωνή	57
4.5.2 Κίνηση.....	58
4.5.3 Σώμα.....	62
4.5.4 Σκηνικός χώρος.....	63
4.5.5 Κοστούμια.....	63
4.6 Στάδιο 4: Αξιολόγηση των χορογραφικών επιλογών	65
5. Χορογραφία.....	69
Συμπεράσματα	75
Επίλογος.....	76
Βιβλιογραφία.....	

Κατάλογος Εικόνων

Εικόνα 1. Vaganova Ballet Academy, 1999. Φωτογραφία: Arthur Elgort.	9
Εικόνα 2. Αφηρημένη φωτογραφία δύο ατόμων που χορεύουν. Φωτογραφία: Alfonso Valdivieso.	20
Εικόνα 3. <i>Boléro</i> , Damien Jalet, 2013. Φωτογραφία: Agathe Poupeney.....	22
Εικόνα 4. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.	32
Εικόνα 5. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH	34
Εικόνα 6. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman.....	35
Εικόνα 7. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH	36
Εικόνα 8. Στιγμιότυπο από την παράσταση <i>Body and Soul</i> , Paris Opera Ballet, 2019.	38
Εικόνα 9. Στιγμιότυπο από την παράσταση <i>Body and Soul</i> , Paris Opera Ballet, 2019.	39
Εικόνα 10. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.	40
Εικόνα 11. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman.....	41
Εικόνα 12. Στιγμιότυπο από την παράσταση <i>Body and Soul</i> , Paris Opera Ballet, 2019. ...	42
Εικόνα 13. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH	43
Εικόνα 14. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman.....	44
Εικόνα 15. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.	45
Εικόνα 16. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman.....	46
Εικόνα 17. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.	47

Εικόνα 18. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: Isabella Turolla.....	48
Εικόνα 19. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH	50
Εικόνα 20. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: Isabella Turolla.....	51
Εικόνα 21. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: Isabella Turolla.....	53
Εικόνα 22. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.	54
Εικόνα 23. <i>Body and Soul</i> , Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH.	55
Εικόνα 24. <i>Left Right Left Right</i> , Alexander Ekman, Nederlands Dans Theater 2, 2012. Φωτογραφία: Rahi Rezvani.	66
Εικόνα 25. Χρήση εφαρμογής καταγραφής βημάτων σε κινητή συσκευή. Φωτογραφία: grinvalds / iStock.....	67

Εισαγωγή

Στέκεσαι ακίνητος σε έναν πολυσύχναστο αστικό δρόμο και παρατηρείς τους ανθρώπους που περνούν βιαστικά γύρω σου. Δεν προλαβαίνεις να διακρίνεις τα χαρακτηριστικά των προσώπων τους, παρά μόνο τη ροή της κίνησής τους. Δεξί, αριστερό, δεξί, αριστερό. Μέσα στην ανωνυμία του αστικού περιβάλλοντος, βλέπεις σώματα να κινούνται σε διαφορετικές κατευθύνσεις, άλλοτε να επιταχύνουν ή να επιβραδύνουν τον βηματισμό τους, με άγνωστο για εσένα σημείο εκκίνησης και προορισμό. Άλλες φορές παραμένουν ακίνητα. Παύση. Δύο ομάδες σωμάτων στέκονται απέναντι η μία από την άλλη και, ύστερα από λίγο, με σχεδόν απόλυτο συγχρονισμό συντονίζουν τα βήματά τους και περνούν στην αντίθετη πλευρά. Μόλις αποφασίσεις να κινηθείς μαζί τους, γίνεσαι μέρος ενός συνόλου που ακολουθεί διαδρομές, οι οποίες μοιάζουν να υπακούουν σε έναν άγραφο νόμο, υπό την καθοδήγηση ενός αόρατου ρυθμού που συντονίζει κάθε του κίνηση. Αν, όμως, σταματήσεις να κινείσαι, η συλλογική αυτή ροή διασπάται στιγμιαία και σε προσπερνά. Αφήνεις πίσω σου το πλήθος που παρασύρει και αναμειγνύει την ταυτότητα των σωμάτων και κατευθύνεται προς ένα ψηλότερο σημείο παρατήρησης. Αυτή τη φορά, παρατηρείς σώματα ακίνητα, στοιχισμένα το ένα πίσω από το άλλο, να δημιουργούν συμμετρικούς σχηματισμούς μέσα στο αστικό τοπίο. Μπορείς να διακρίνεις την κίνηση του πλήθους, το οποίο διασπάται και αναδομείται διαρκώς, σχηματίζοντας κάθε φορά νέα σύνολα σωμάτων. Άραγε πόσο χορογραφημένη είναι η ζωή μας;

Γίνεσαι θεατής χορογραφικών παραλλαγών της καθημερινής ζωής, οι οποίες αρχίζουν από ένα στοιχειώδες κινητικό υλικό, τα βήματα. Αμέτρητα, ασύμμετρα, μοναδικά, τα βήματα αυτά συγκροτούν ένα πλήθος από διαφορετικές διαδρομές. Κάθε σώμα κινείται με τον δικό του τρόπο, με τη δική του ταχύτητα, ένταση και κατεύθυνση, παράγοντας μια ιδιαίτερη σχέση με τον χώρο. Οι πορείες τους διασταυρώνονται, απομακρύνονται, ενώνονται στιγμιαία και υφαίνουν μεταξύ τους το αστικό τοπίο. Με αυτή την έννοια, οι πεζοί δεν κινούνται απλώς μέσα στην πόλη, αλλά με την κίνησή τους συνθέτουν τις διαδρομές και τις πορείες της, μέσα από τις οποίες ο αστικός χώρος αποκτά μορφή και ζωή.

Εστιάζεις σε δύο σώματα που ενώνουν τα χέρια τους και χαράζουν μαζί κοινές διαδρομές. Άλλοτε, παρατηρείς τυχαίες συναντήσεις που προκαλούν απότομες παύσεις μέσα στη ροή του πλήθους και φέρνουν δύο σώματα κοντά, πριν αυτά απομακρυνθούν ξανά. Βλέπεις

σώματα που, στη σκηνή της καθημερινής ζωής, φέρουν συνήθειες, κανόνες, επιθυμίες, περιορισμούς και σχέσεις. Σωματοποιημένες αφηγήσεις εκτυλίσσονται μπροστά σου και χορογραφούν διαρκώς την κοινωνία. Μια χορογραφία φαινομενικά ίδια, αλλά ταυτόχρονα τόσο διαφορετική, καθώς τα σώματα συνθέτουν και ανασυνθέτουν αδιάκοπα μορφές κίνησης, αποκαλύπτοντας μοτίβα και κοινωνικές σχέσεις. Είσαι χορευτής μέσα σε ένα σύνολο από μοναδικότητες.

Η καθημερινή κίνηση των σωμάτων στον αστικό χώρο, η οποία μπορεί να αποτυπωθεί ως μια κοινωνική χορογραφία, αποτέλεσε την αφετηρία της παρούσας διπλωματικής εργασίας. Η κίνηση του σώματος μπορεί να λειτουργήσει ως τρόπος ανάγνωσης της κοινωνικής οργάνωσης, αποκαλύπτοντας τα συστήματα, τους κανόνες, τις συνήθειες και τις κοινωνικές δομές που τη διαμορφώνουν. Έτσι, οι διαδρομές, οι παύσεις, ο συγχρονισμός και οι αποκλίσεις των σωμάτων αποτελούν τρόπους μέσα από τους οποίους τα σώματα συνυπάρχουν και οργανώνονται στον αστικό ιστό. Ωστόσο, οι άνθρωποι, όπως διατυπώνει ο Michel de Certeau στο έργο του *The Practice of Everyday Life* (1984), δεν κινούνται ως παθητικοί «χρήστες» που υπακούουν σε κανόνες, θεσμούς και κοινωνικές δομές. Αντίθετα, παρότι κινούνται μέσα σε έναν χώρο που έχει σχεδιαστεί από άλλους, δημιουργούν δικές τους διαδρομές και παράγουν μικρές πρακτικές οικειοποίησης του αστικού χώρου (Certeau, 1984).

Αυτή η χορογραφική αποτύπωση της κοινωνίας συνομιλεί με τη σκέψη του Norman Bryson (μεταξύ άλλων), ο οποίος προτείνει τη διεύρυνση της μελέτης του χορού πέρα από τα όρια της σκηνικής τέχνης, προς τις μορφές της κοινωνικά δομημένης κίνησης (*socially structured movement*) (Bryson, 1997). Υπό αυτή την έννοια, η καθημερινή ζωή μπορεί να ιδωθεί ως ένα πεδίο χορογραφημένων κινήσεων, μέσα στο οποίο τα σώματα οργανώνονται, ρυθμίζονται και εκτίθενται σε κοινωνικούς κώδικες, σχέσεις και μορφές εξουσίας.

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, επιλέγεται η τέχνη του σύγχρονου χορού για την ανάλυση της σχέσης ανάμεσα στο σώμα, την κοινωνία και την εξουσία. Μέσα από την ανάλυση της παράστασης *Body and Soul* της Crystal Pite, η εργασία επιχειρεί να αναδείξει τους τρόπους με τους οποίους η χορογραφική οργάνωση της κίνησης στον σύγχρονο χορό διαχειρίζεται κοινωνικές εμπειρίες. Αντλώντας έμπνευση από την ίδια την καθημερινότητα, με πρωταρχικό κινησιολογικό υλικό την καθημερινή κίνηση του βαδίσματος, η θεατρική σκηνή συνομιλεί με τη σκηνή της καθημερινότητας και λειτουργεί ως χώρος όπου οι

κοινωνικές σχέσεις, οι περιορισμοί, οι συγκρούσεις και οι συλλογικές εμπειρίες καθίστανται ορατές μέσα από το σώμα.

Η διπλωματική εργασία αναπτύσσεται σε πέντε κεφάλαια και διερευνά τη σχέση ανάμεσα στο σώμα, την κίνηση και την κοινωνική εμπειρία. Στο πρώτο κεφάλαιο παρουσιάζονται οι βασικές θεωρητικές προσεγγίσεις του σώματος, μέσα από τις οποίες το σώμα αναδεικνύεται ως πεδίο κοινωνικής εγγραφής, βιωμένης εμπειρίας και πολιτισμικής διαμόρφωσης. Το δεύτερο κεφάλαιο εστιάζει στην κίνηση του σώματος και στη σχέση της με τον χορό, διερευνώντας τη δυνατότητα της χορευτικής πράξης να παράγει νόημα και να λειτουργεί ως μορφή σωματοποιημένης αφήγησης. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα μοντέλα ανάλυσης χορού των Janet Adshead και Susan Leigh Foster, τα οποία αξιοποιούνται για τη μελέτη της παράστασης *Body and Soul* της Crystal Pite. Το τέταρτο κεφάλαιο περιλαμβάνει την ανάλυση της παράστασης και διερευνά τον τρόπο με τον οποίο η χορογραφική οργάνωση των σωμάτων αντανακλά ευρύτερες κοινωνικές δυναμικές. Τέλος, στο πέμπτο κεφάλαιο η συζήτηση διευρύνεται γύρω από την έννοια της χορογραφίας και τις σύγχρονες θεωρητικές προσεγγίσεις που την επαναπροσδιορίζουν πέρα από τα όρια της σκηνικής τέχνης.

1. Η κοινωνική διάσταση του σώματος

Σύμφωνα με τον κοινωνιολόγο Γιώργο Αλεξιά στο βιβλίο του *Κοινωνιολογία του σώματος*, το σώμα, αν και για μεγάλο διάστημα απουσίαζε από τις κοινωνιολογικές μελέτες, αναδεικνύεται σταδιακά σε κεντρικό αντικείμενο της κοινωνιολογικής έρευνας και αποχωρίζεται τον χαρακτηρισμό «βιολογικό», που μονοπωλούσε για χρόνια την ιδιότητά του. Ο καρτεσιανός δυϊσμός, η φιλοσοφική θεώρηση του René Descartes, που υποστήριζε τον διαχωρισμό του σώματος από τον νου, έγινε η αιτία για τον εγκλωβισμό του σώματος στη βιολογική του βάση, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα την ενασχόληση αποκλειστικά των θετικών επιστημών με το σώμα. Το σώμα θεωρούνταν μέρος της φύσης και υπόκειτο σε διερεύνηση ως ένα φυσικό φαινόμενο, οι λειτουργίες και η ανατομία του οποίου έπρεπε να γίνουν επιστημονικά κατανοητές. Έτσι, η καρτεσιανή διάκριση ανάμεσα σε σώμα και νου λειτούργησε ως φιλοσοφική βάση για να νοηθεί το σώμα ως ένα καθαρά βιολογικό αντικείμενο, απογυμνωμένο από το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον μέσα στο οποίο διαβιεί (Αλεξιάς, 2011). Το σώμα, μέσα από την κλασική κοινωνιολογία, δεν αντιμετωπίστηκε ως αυτόνομο αντικείμενο μελέτης, ωστόσο η μελέτη της δομής και της λειτουργίας των κοινωνιών, καθώς και της φύσης της ανθρώπινης δράσης, οδήγησε έμμεσα στη μελέτη σωματοποιημένων πτυχών της ανθρώπινης ύπαρξης (Shilling, 2012). Κυρίως, στις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, οι θεωρίες του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού, η φαινομενολογία και οι φεμινιστικές θεωρίες συνέβαλαν στη σταδιακή κατάρριψη του καρτεσιανού δυϊσμού και προσέφεραν το σώμα ως αντικείμενο μελέτης και ανάλυσης στην κοινωνιολογία (Συλλογικό, 2004).

Η σταδιακή αύξηση του ενδιαφέροντος για το σώμα όρισε την κοινωνιολογία του σώματος ως ξεχωριστό κλάδο των κοινωνικών επιστημών, με το σώμα να κεντρίζει το ενδιαφέρον και να λειτουργεί ως οργανωτική αρχή για την κοινωνιολογία (Shilling, 2012). Με τη λέξη σώμα νοείται σήμερα όχι μια σταθερή βιολογική οντότητα, αλλά ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο, με ασαφή όρια σώμα, με κοινωνικά χαρακτηριστικά τα οποία αποκτά ανάλογα με την κοινωνία στην οποία ζει (Αλεξιάς, 2011). Πιο συγκεκριμένα, κατά τον Shilling, τα ανθρώπινα σώματα διαπλάθονται μέσα από την εμπειρία στην κοινωνία, αλλά παράλληλα διατηρούν τον φυσικό και βιολογικό τους χαρακτήρα (Shilling, 2012). Ο

κοινωνιολόγος Bryan Turner επινόησε τον όρο «σωματική κοινωνία»¹ (*somatic society*) για να περιγράψει πώς το σώμα στη σύγχρονη κοινωνία έχει γίνει «το κύριο πεδίο πολιτικής και πολιτιστικής δραστηριότητας» (Shilling, 2012, σ. 1). Το σώμα άρχισε παράλληλα να πρωταγωνιστεί και στην καταναλωτική κουλτούρα, καθώς όλο και περισσότεροι άνθρωποι έδιναν ολοένα και μεγαλύτερη σημασία στο σώμα τους, εστιάζοντας κυρίως στην εξωτερική εμφάνιση και την υγεία, ως συστατικό στοιχείο της ατομικής τους ταυτότητας (Shilling, 2012).

Τρία θεωρητικά κοινωνιολογικά μοντέλα αναδύθηκαν για την προσέγγιση του σώματος στην κοινωνιολογία: το φυσιοκρατικό (*naturalistic*), το μοντέλο της κοινωνικής κατασκευής (*social constructionist*) και το φαινομενολογικό (*phenomenological*) (Αλεξιάς, 2011). Στη φυσιοκρατική προσέγγιση, όπως αναφέρει ο Shilling στο βιβλίο *The Body and Social Theory*, η οποία κυριάρχησε τον 18^ο και τον 19^ο αιώνα, το σώμα νοείται ως μια βιολογική βάση πάνω στην οποία θεμελιώνονται η προσωπική ταυτότητα του ατόμου και η κοινωνική οργάνωση, ανεξάρτητα από το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εμφανίζεται. Οι κοινωνικές διαφορές, ιδίως μεταξύ ανδρών και γυναικών, δεν θεωρούνται κοινωνικά κατασκευασμένες, αλλά αποδίδονται στη φυσική ή γενετική σύσταση των σωμάτων. Έτσι, οι κοινωνικές ανισότητες εκλαμβάνονται ως φυσικές και αναπόφευκτες, αφού θεωρείται ότι απορρέουν άμεσα από τη βιολογία των σωμάτων (Shilling, 2012). Το δεύτερο κοινωνιολογικό μοντέλο, δηλαδή το μοντέλο της κοινωνικής κατασκευής κατά τον Shilling, υποστηρίζει πως το σώμα δεν αποτελεί μια αντικειμενική, καθαρά βιολογική πραγματικότητα, αλλά πάνω του εγγράφονται οι επιταγές της εκάστοτε κοινωνίας στην οποία εμφανίζεται. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, το σώμα λειτουργεί κυρίως ως δέκτης κοινωνικών νοημάτων και επηρεάζεται από λόγους, θεσμούς, πολιτισμικούς κανόνες και κοινωνικές πρακτικές. Διαφορετικά κοινωνικά πλαίσια παράγουν διαφορετικές αντιλήψεις για το τι είναι «φυσιολογικό», «υγιές», «αρσενικό» ή «θηλυκό» σώμα (Shilling, 2012). Η φαινομενολογική προσέγγιση, όπως διατυπώθηκε κυρίως από τον φαινομενολόγο Maurice Merleau-Ponty, υποστηρίζει ότι το σώμα αποτελεί το πρωταρχικό μέσο μέσω του οποίου βιώνουμε και κατανοούμε τον φυσικό και τον κοινωνικό κόσμο (Howson, 2013). Η σχέση ανάμεσα στο σώμα, τον εαυτό και την κοινωνία βασίζεται στην ιδέα ότι ο κόσμος

¹ Οι ελληνικές αποδόσεις των αγγλικών όρων που χρησιμοποιούνται στην παρούσα εργασία είναι σε δική μου μετάφραση, εκτός όπου αναφέρεται διαφορετικά.

γίνεται αντιληπτός μέσα από την ενσώματη ύπαρξη, καθώς το σώμα και οι αισθήσεις συνιστούν τη βάση της ύπαρξής μας στον κόσμο, πάνω στην οποία συγκροτούνται η εμπειρία, η συνείδηση και η αίσθηση του εαυτού (Howson, 2013).

1.1 Καρτεσιανός δυϊσμός

Ο καρτεσιανός δυϊσμός, όπως διαμορφώνεται στο έργο *Meditations on First Philosophy* (1641) του René Descartes, αποτελεί μία από τις πιο καθοριστικές φιλοσοφικές τομές της νεωτερικότητας. Η ιστορική συγκρότηση της κοινωνιολογίας στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στην καρτεσιανή κληρονομιά (Howson, 2013). Σύμφωνα με τον Descartes, το υποκείμενο μπορεί να υπάρξει πρωτίστως ως σκέψη, ως *cogito*, ανεξάρτητα από το σώμα. Έτσι, ο νους αποκτά προτεραιότητα και αυτονομία, ενώ το σώμα αντιμετωπίζεται ως κάτι δευτερεύον, ως ένα εργαλείο ή μηχανισμός μέσω του οποίου το υποκείμενο δρα στον κόσμο. Σε αυτό το πλαίσιο, η όραση αναδεικνύεται ως η κυρίαρχη αίσθηση, καθώς λειτουργεί ως «διανοητική» αίσθηση που συνδέει το υποκείμενο με το φυσικό περιβάλλον του. Ως εκ τούτου, αποκτά προνομιακή θέση σε αντίθεση με τις «κατώτερες» αισθήσεις — αφή, όσφρηση, γεύση και ακοή — οι οποίες συνδέονται άμεσα με το σώμα, το οποίο θεωρείται ότι δεν επηρεάζει ούτε διαμορφώνει την αντίληψη. Το καρτεσιανό υποκείμενο παρατηρεί τον κόσμο, τους άλλους ανθρώπους και ακόμη και το ίδιο του το σώμα ως εξωτερικά αντικείμενα, ενώ το σώμα σε αυτή τη θεώρηση είναι ένα μέσο, μια μηχανή που μπορεί να εκπαιδευτεί, να πειθαρχηθεί και να τροποποιηθεί ανάλογα με τις ανάγκες του νου (Parviainen, 1998). Στο έργο *Bodies Moving and Moved*, η Φινλανδή ερευνήτρια Jaana Parviainen αναλύει τον καρτεσιανό δυϊσμό, επισημαίνοντας ότι στον πυρήνα του βρίσκεται η ριζική διάκριση ανάμεσα στον νου και το σώμα, δηλαδή ανάμεσα στη σκεπτόμενη, άυλη συνείδηση (*res cogitans*) και στο υλικό, εκτεταμένο σώμα (*res extensa*).

Ωστόσο, αυτό το αντικειμενοποιημένο σώμα δεν ταυτίζεται με το σώμα όπως βιώνεται στην καθημερινή εμπειρία. Οι επιστήμες της βιολογίας και της φυσιολογίας ενισχύουν αυτή την οπτική, αντιμετωπίζοντας το σώμα ως ένα σύνολο από νευρικές οδούς, μυϊκές ίνες και εγκεφαλικά σήματα, ένα αντικείμενο πλήρως αναλύσιμο και μετρήσιμο (Parviainen, 1998). Μόλις στο τελευταίο τέταρτο του 20ού αιώνα το σώμα αρχίζει να αποκτά κεντρική σημασία

στην κοινωνιολογική θεωρία (Howson, 2013). Υπό αυτή την οπτική, το σώμα αναγνωρίζεται πλέον ως τόπος εμπειρίας, νοήματος και εξουσίας. Η θεωρητική αυτή στροφή συνιστά μια έμμεση αλλά ουσιαστική κριτική στον καρτεσιανό δυϊσμό και ανοίγει τον δρόμο για την κατανόηση του ανθρώπου ως ενσώματου υποκειμένου, στο οποίο ο νους και το σώμα δεν βρίσκονται σε ιεραρχική αντίθεση, αλλά συνδιαμορφώνουν την ανθρώπινη εμπειρία και την κοινωνική πραγματικότητα.

1.2 Το πειθαρχημένο σώμα

Το έργο του φιλόσοφου Michel Foucault αποτελεί μία από τις πιο επιδραστικές προσεγγίσεις του κοινωνικού κονστρουκτιβισμού, υπερβαίνοντας την απλή αντίληψη του σώματος ως παθητικού δέκτη κοινωνικών νοημάτων (Howson, 2013). Το σώμα παύει να αντιμετωπίζεται ως αυθύπαρκτη βιολογική οντότητα και αναδεικνύεται ως ένα κοινωνικά κατασκευασμένο σώμα (Howson, 2013). Η ανάλυση που ακολουθεί βασίζεται στη φιλοσοφική σκέψη του Foucault, όπως αυτή αποτυπώνεται στο έργο του *Επιτήρηση και Τιμωρία* (1975).

Στη θεωρητική του προσέγγιση, ο Foucault εισάγει την έννοια της «πολιτικής ανατομίας»², η οποία αναφέρεται στη διαδικασία κατά την οποία το σώμα καθίσταται κεντρικό πεδίο πολιτικής διαμάχης και εντάσσεται σε ένα πλέγμα εξουσιαστικών μηχανισμών που το αναλύουν, το επεξεργάζονται και το αναδιαμορφώνουν μέσω λεπτομερών τεχνικών εκπαίδευσης, ρύθμισης και ελέγχου της κίνησης (Foucault, 1989, σ. 41). Στο πλαίσιο αυτό, ο Foucault ορίζει τις «πειθαρχίες» ως το σύνολο των τεχνικών και των μεθόδων εξουσίας που επεξεργάζονται λεπτομερώς το σώμα, ασκώντας έναν διαρκή καταναγκασμό πάνω στις κινήσεις, τις στάσεις και την ταχύτητά του. Οι πειθαρχίες, προκειμένου να επιτύχουν τη συστηματική παρακολούθηση και την υποταγή του σώματος, επεμβαίνουν στη ρύθμιση του χρόνου, του χώρου και των κινήσεων, ενώ ταυτόχρονα το εντάσσουν σε μια σχέση υπακοής και χρησιμότητας (Foucault, 1989). Μέσα από αυτήν τη διαδικασία, η πειθαρχία

² Η απόδοση των όρων που προέρχονται από το βιβλίο του Michel Foucault *Επιτήρηση και Τιμωρία* ακολουθεί την ελληνική μετάφραση των Καίτης Χατζηδήμου και Ιουλιέττας Ράλλη.

κατασκευάζει σώματα υποταγμένα αλλά ταυτόχρονα εξασκημένα, σώματα πειθήνια, ικανά να ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις της κοινωνικής τάξης. Η πειθαρχία οργανώνεται πρωτίστως μέσω της κατανομής των σωμάτων στον χώρο και της αυστηρής ρύθμισης του χρόνου. Ωστόσο, η πειθαρχία δεν περιορίζεται στην απλή κατανομή των σωμάτων ή στη ρύθμιση του χρόνου, αλλά εντάσσεται στη λειτουργία μιας «πολυτμηματικής μηχανής», στο εσωτερικό της οποίας κάθε άτομο μπορεί να τοποθετηθεί, να κινηθεί και να συνδυαστεί με άλλα. Σύμφωνα με τον Foucault, η επιτήρηση λειτουργεί ως βασικός παράγοντας της πειθαρχικής εξουσίας, εξασφαλίζοντας τον συνεχή έλεγχο των διαδικασιών και τη σταθερή υπαγωγή των σωματικών δυνάμεων σε μια σχέση υπακοής και χρησιμότητας. Ο χρόνος και η εξουσία εγγράφονται άμεσα στο σώμα, επιτρέποντας την άσκηση ενός συνεχούς ελέγχου πάνω του, με στόχο τη μετατροπή του σε υπάκουο και χρήσιμο σώμα (Foucault, 1989).

Η καινοτομία των πειθαρχικών τεχνικών δεν περιορίζεται στον απλό έλεγχο της δραστηριότητας, αλλά έγκειται στην επιβολή μιας νέας ακρίβειας στην εκτέλεση της ίδιας της πράξης. Μέσα από πρακτικές επανάληψης, άσκησης και επιτήρησης, το σώμα μαθαίνει να κινείται «σωστά», εσωτερικεύοντας κοινωνικά επιβεβλημένους κανόνες και ασκώντας αυτοέλεγχο στις ίδιες του τις πράξεις. Αυτό επιτυγχάνεται μέσω της λεπτομερούς καταγραφής της στάσης του σώματος, των μελών και των αρθρώσεων, καθώς και του καθορισμού της κατεύθυνσης, της έντασης, της διάρκειας και της σειράς διαδοχής των κινήσεων. Οι πρακτικές αυτές εφαρμόζονται τόσο στο πλαίσιο της καθημερινής κίνησης όσο και σε οργανωμένες μορφές εκμάθησης και εξάσκησης της κίνησης, οι οποίες προβάλλονται κοινωνικά ως οι μόνες αποδεκτές. Από τη σκοπιά του Michel Foucault, οι πειθαρχικές μορφές εξουσίας διαπερνούν ένα ευρύ φάσμα κοινωνικών πρακτικών, συμπεριλαμβανομένων καλλιτεχνικών πεδίων όπως ο χορός, όπου το σώμα υπόκειται σε συστηματική εκπαίδευση, επανάληψη και τεχνική ρύθμιση της κίνησης. Στο πλαίσιο αυτό, το χορευτικό σώμα εντάσσεται σε μηχανισμούς κανονικοποίησης που ορίζουν τι θεωρείται σωστή ή αποδεκτή κίνηση.

Συνοψίζοντας, το σώμα, κατά τον Foucault, δεν αποτελεί μια φυσική και ουδέτερη οντότητα, αλλά μια κοινωνική κατασκευή που διαμορφώνεται μέσα από διαδικασίες πειθαρχικής οργάνωσης, ρύθμισης και ελέγχου της κίνησης και προσαρμόζεται στις εκάστοτε ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές δυναμικές. Σύμφωνα με όσα έχουν προηγηθεί, το σώμα μπορεί να νοηθεί ως αποτέλεσμα πειθαρχικών πρακτικών που οργανώνουν και ρυθμίζουν την κίνησή του, γεγονός που επιτρέπει την προσέγγιση του χορού όχι μόνο ως

καλλιτεχνικής έκφρασης, αλλά και ως πεδίου όπου καθίστανται ορατές η πειθαρχία, η εκπαίδευση και ο έλεγχος του σώματος.

1.2.1 Το μάθημα χορού ως πειθαρχικό σύστημα

Η Αμερικανίδα χορογράφος και θεωρητικός του χορού Susan Leigh Foster, στο *Dancing Bodies*, αντλώντας από την εμπειρία της στη χορευτική πρακτική, περιγράφει το μάθημα χορού και τη μακρόχρονη διαδικασία μέσα από την οποία συγκροτείται ένα *χορευτικό* σώμα. Η αίθουσα χορού, σύμφωνα με την Foster, μπορεί να ενταχθεί στα πειθαρχικά συστήματα που περιγράφει ο Foucault, καθώς λειτουργεί ως χώρος συστηματικής εκπαίδευσης, ρύθμισης και πειθαρχίας του σώματος. Οι χορευτές, όπως επισημαίνει, αφιερώνουν συνήθως από δύο έως έξι ώρες κάθε μέρα, έξι έως επτά ημέρες την εβδομάδα, για οκτώ έως δέκα χρόνια, προκειμένου να διαμορφώσουν ένα *χορευτικό* σώμα. Η διαδικασία αυτή δεν αφορά απλώς τη βελτίωση τεχνικών δεξιοτήτων, αλλά τη σταδιακή εγχάραξη συγκεκριμένων κινητικών προτύπων, στάσεων και τρόπων χρήσης του σώματος (Foster S. , *Dancing Bodies*, 1997).



Εικόνα 1. Vaganova Ballet Academy, 1999. Φωτογραφία: Arthur Elgort.

Ωστόσο, κάθε τεχνική χορού, όπως για παράδειγμα η τεχνική του μπαλέτου, η τεχνική *Duncan*, η τεχνική *Graham*, η τεχνική *Cunningham* και το *contact improvisation*, πλάθει το σώμα με διαφορετικό τρόπο, τόσο ως προς τις κινητικές του δυνατότητες όσο και ως προς την εξωτερική του μορφή, υπηρετώντας την εκάστοτε κυρίαρχη αισθητική της χορευτικής παράδοσης (Foster S. , *Dancing Bodies*, 1997). Το χορευτικό σώμα δεν αποτελεί, επομένως, ένα φυσικό σώμα σε κίνηση, αλλά ένα σώμα μορφοποιημένο μέσα από πειθαρχημένες πρακτικές, ικανό να κινείται με συγκεκριμένο τρόπο και να ανταποκρίνεται σε συγκεκριμένες απαιτήσεις (Foster S. , *Dancing Bodies*, 1997). Ταυτόχρονα, η εκπαίδευση αυτή δεν διαμορφώνει μόνο το σώμα, αλλά και τη σχέση του υποκειμένου με το σώμα του, συγκροτώντας έναν ιδιαίτερο τρόπο σωματικής συνείδησης και αυτοαντίληψης (Foster S. , *Dancing Bodies*, 1997). Η συστηματική προπόνηση συμβάλλει παράλληλα στην ανακάλυψη ενός εκφραστικού σώματος, το οποίο λειτουργεί ως γέφυρα επικοινωνίας του υποκειμένου με τις σκέψεις και τα συναισθήματά του (Foster S. , *Dancing Bodies*, 1997). Έτσι, το μάθημα χορού μπορεί να ιδωθεί αφενός ως κατεξοχήν χώρος πειθαρχίας και αφετέρου ως πεδίο μέσα στο οποίο το πειθαρχημένο σώμα αποκτά εκφραστική δυναμική και το σώμα και ο εαυτός συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν (Foster S. , *Dancing Bodies*, 1997).

1.3 Το βιωμένο σώμα και η φαινομενολογική προσέγγιση της ενσώματης εμπειρίας

Η φαινομενολογική προσέγγιση, όπως διατυπώθηκε κυρίως από τον Maurice Merleau-Ponty, υποστηρίζει ότι το σώμα αποτελεί το πρωταρχικό όχημα μέσω του οποίου βιώνουμε και κατανοούμε τον φυσικό και τον κοινωνικό κόσμο, αλλά και τη θεμελιώδη διάσταση του εαυτού και της εμπειρίας (Howson, 2013). Σύμφωνα με την Alexandra Howson, στο έργο *The Body in Society*, η σχέση ανάμεσα στο σώμα, τον εαυτό και την κοινωνία βασίζεται στην ιδέα ότι ο κόσμος γίνεται αντιληπτός μέσα από την ενσώματη ύπαρξη (*embodiment*), η οποία εστιάζει στη διαρκή αλληλεπίδραση βιολογικών και κοινωνικών διεργασιών. Ο Merleau-Ponty αμφισβητεί την καρτεσιανή διάκριση ανάμεσα στο σώμα και τον νου και απορρίπτει την αντίληψη του σώματος ως απλού φυσικού αντικειμένου. Αντίθετα, εισάγει

την έννοια του «βιωμένου σώματος» (*lived body*), υποστηρίζοντας ότι η αντίληψη και η εμπειρία ξεκινούν από το σώμα και ότι η ενσώματη ύπαρξη προηγείται της αναστοχαστικής σκέψης. Το σώμα και οι αισθήσεις συνιστούν την αρχή της ύπαρξής μας μέσα στον κόσμο, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο σχετίζεται πρακτικά και αισθητηριακά με την πραγματικότητα. Πάνω σε αυτή την ενσώματη σχέση συγκροτούνται η εμπειρία, η συνείδηση και η αίσθηση του εαυτού. Η αντίληψη, για τον Merleau-Ponty, ξεκινά από το σώμα και δεν είναι πρωτίστως οπτική ούτε προϋποθέτει συνειδητό γνωστικό έλεγχο, αλλά συντελείται μέσα από τη σωματική δράση, την αλληλεπίδραση με τον κόσμο και τις αισθήσεις, οι οποίες λειτουργούν ως «άνοιγμα» προς τον κόσμο. Οι καθημερινές πράξεις, όπως το να πιάνει κανείς ένα αντικείμενο ή να κινείται στον χώρο, δεν απαιτούν προηγούμενη νοητική επεξεργασία, αλλά πραγματοποιούνται άμεσα μέσα από μια ενσώματη κατανόηση που βασίζεται στην εμπειρία και τη συνήθεια. Με αυτή την έννοια, η γνώση και η δράση είναι άρρηκτα συνδεδεμένες με το σώμα (Howson, 2013).

Όπως επισημαίνει η Howson, ιδιαίτερη σημασία στο έργο του Maurice Merleau-Ponty αποκτά επίσης η έννοια της διασωματικότητας (*inter-corporeality*), η οποία αναδεικνύει τη λειτουργία του σώματος ως μεσολαβητή ανάμεσα στον εαυτό και τον κοινωνικό κόσμο (Howson, 2013, σ. 46). Μέσω αυτής της σχέσης καθίσταται δυνατή η συγκρότηση κοινωνικών σχέσεων, η κατανόηση των πράξεων των άλλων και η ανάπτυξη της αίσθησης ταυτότητας. Σε αυτό το πλαίσιο, το άτομο δεν «έχει» απλώς ένα σώμα, αλλά *είναι* το σώμα του, καθώς μέσω αυτού βιώνει τον χώρο, τον χρόνο και τις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις (Howson, 2013).

Συνολικά, η φαινομενολογική προσέγγιση του σώματος αναδεικνύει την ενσώματη εμπειρία ως θεμελιώδη προϋπόθεση της ύπαρξης, της αντίληψης και των κοινωνικών σχέσεων. Με αυτόν τον τρόπο, ανοίγει τον δρόμο για την ανάλυση του χορού όχι μόνο ως μορφής έκφρασης ή τεχνικής εκτέλεσης, αλλά και ως ενσώματης πρακτικής μέσα από την οποία συγκροτούνται η εμπειρία, ο εαυτός και η σχέση με τον κόσμο. Η προσέγγιση αυτή προσφέρει, επομένως, ένα κρίσιμο θεωρητικό εργαλείο για την κατανόηση καλλιτεχνικών μορφών στις οποίες η κίνηση και η σωματική εμπειρία βρίσκονται στο επίκεντρο, όπως ο χορός και το χοροθέατρο.

1.4 Το σώμα ως βιωμένη εμπειρία

1.4.1 Το σώμα-εαυτός

Η Jaana Parviainen, στο *Bodies Moving and Moved*, αντλώντας από τη φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty, δεν προσεγγίζει το σώμα ως αντικείμενο, αλλά προτείνει την έννοια του «σώματος-εαυτού» (*body-self*) (Parviainen, 1998, σ. 34). Σύμφωνα με αυτή την οπτική, το σώμα αποτελεί τον ίδιο τον εαυτό, δηλαδή έναν ενσώματο τρόπο ύπαρξης στον κόσμο, ενώ οι εμπειρίες και οι αναμνήσεις μας δεν είναι απλώς κάτι που «έχουμε», αλλά κάτι που «είμαστε». Μια τεράστια συλλογή ιστοριών εγγράφεται στο σώμα μας, η οποία δεν αφορά μόνο την προσωπική ιστορία της ζωής μας, αλλά περιλαμβάνει επίσης θραύσματα της κοινωνίας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, το σώμα είναι ταυτόχρονα προσωπικό και ανώνυμο, ένας τόπος όπου το παρελθόν συνεχίζει να υπάρχει μέσα στο παρόν, καθώς κουβαλάει ασυνείδητα κοινωνικές και πολιτισμικές καταγραφές του παρελθόντος (Parviainen, 1998).

Η σύλληψη του σώματος ως σώματος-εαυτού, το οποίο φέρει σωματοποιημένες προσωπικές, κοινωνικές και πολιτισμικές μνήμες, βρίσκει άμεση αντιστοιχία στη θεωρητική προσέγγιση της Susan Leigh Foster στο *Choreographing History*. Πιο συγκεκριμένα, η Foster αμφισβητεί την αντίληψη σύμφωνα με την οποία η σκέψη αποτελεί αποκλειστικό έργο του νου, ενώ το σώμα παραμένει παθητικό και αδρανές. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι το σώμα σε κάθε του κατάσταση, είτε σε κίνηση είτε σε ακινησία είτε μέσα από την ομιλία, επιτελεί μια μορφή «σωματικής γραφής» (*bodily writing*), με τις συνήθειες, τις χειρονομίες και τις κινήσεις του σώματος να μην είναι ουδέτερες, αλλά να προκύπτουν από πολιτισμικές πρακτικές (Foster S. L., 1995, σ. 3). Επομένως, σε κάθε κίνηση του σώματος συνυπάρχει, μαζί με τη φυσική διάσταση της κίνησης, ένα πλέγμα κοινωνικών, ιστορικών και εννοιολογικών σημασιών, το οποίο συγκροτείται μέσα από επαναλαμβανόμενες συναντήσεις με άλλα σώματα και μετασχηματίζεται διαρκώς στο πλαίσιο των κοινωνικών σχέσεων (Foster S. L., 1995).

Η Foster στρέφει το ενδιαφέρον της στις καθημερινές, φαινομενικά ασήμαντες κινήσεις, όπως το να τρώει κανείς ή να κάθεται, οι λεγόμενες «τεχνικές του σώματος» κατά τον Mauss και τον Bulwer, οι οποίες συγκροτούν βασικά μοτίβα κίνησης μέσα από τα οποία οργανώνεται η κοινωνική ζωή. Τα σώματα μαθαίνουν να κινούνται μέσα στην

καθημερινότητα, επιτελώντας καθημερινές πρακτικές με έναν κοινό αλλά ταυτόχρονα μοναδικό τρόπο, καθώς κάθε σώμα προσεγγίζει κάθε κίνηση με διαφορετικό ύφος, ένταση, δύναμη, ρυθμό και ποιότητα. Ωστόσο, τονίζει πως τα χαρακτηριστικά αυτά δεν είναι απλώς αισθητικά, αλλά φέρουν πολιτικές και κοινωνικές αξίες (Foster S. L., 1995). Οι τρόποι με τους οποίους κινούνται τα σώματα συνδέονται με κατηγορίες όπως το φύλο, η εξουσία, η υποταγή, η αντίσταση, η κανονικότητα και η απόκλιση. Μέσα από την επανάληψη αυτών των καθημερινών κινητικών προτύπων συγκροτούνται «είδη σωμάτων», τα οποία συνυπάρχουν και αναγνωρίζονται κοινωνικά.

Η Susan Leigh Foster προσθέτει μία ακόμη κρίσιμη παράμετρο στη θεωρία της σωματικής γραφής, υποστηρίζοντας ότι το σώμα δεν αποτελεί μόνο επιφάνεια πάνω στην οποία εγγράφεται ο πολιτισμός, αλλά παράλληλα το ίδιο γράφει τη δική του ιστορία στην κοινωνία και στον πολιτισμό και παράγει ιδέες. Το σώμα δέχεται επιρροές, κανόνες και νοήματα, ωστόσο ταυτόχρονα διαθέτει τη δυνατότητα να παραγάγει νόημα, να συμμετέχει ενεργά στις διαδικασίες πολιτισμικής συγκρότησης ή ακόμη και να αντιστέκεται σε αυτές. Για να γίνει κατανοητή αυτή η προσωπική γραφή του σώματος, η Foster στρέφεται στον χορό και προτείνει την υιοθέτηση της χορογραφικής πρακτικής ως ερμηνευτικό εργαλείο. Στο πλαίσιο της χορογραφικής διαδικασίας, το σώμα δεν λειτουργεί απλώς ως μέσο έκφρασης, αλλά ο χορογράφος επιδιώκει να ανακαλύψει τι μπορούν να «πουν» τα σώματα των χορευτών, εγκαινιάζοντας έναν διάλογο συνεχούς δράσης και αντίδρασης, μέσα από τον οποίο παράγονται εικόνες, έννοιες και σχέσεις. Παρά την πειθαρχημένη εκπαίδευση των χορευτών, η οποία καθιστά δυνατή μια αβίαστη ροή της κίνησης, τα σώματα διατηρούν μια διαλογική σχέση μέσω της οποίας συγκροτούν και συμπληρώνουν τις ενσώματες ταυτότητές τους (Foster S. L., 1995).

1.4.2 Το συναισθητικό σώμα

Η Jaana Parviainen, στο έργο *Bodies Moving and Moved*, εστιάζει σε μία ακόμη ιδιότητα του σώματος, φέρνοντας στο προσκήνιο τις αισθήσεις και τον καθοριστικό ρόλο που διαδραματίζουν στην αντίληψή μας για τον κόσμο. Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει, η ζωή μας θα ήταν ριζικά διαφορετική αν στερούμασταν μία από τις αισθήσεις μας. Η διαπίστωση αυτή οδηγεί συνειρμικά στο ερώτημα πώς θα μπορούσε να υπάρξει ο χορός χωρίς τη μουσική και, ευρύτερα, ποιος είναι ο ρόλος των αισθήσεων στη χορευτική

εμπειρία. Η Parviainen αναφέρεται σε ένα «συναισθητικό σώμα» (*synaesthetic body*), δηλαδή ένα σώμα στο οποίο οι αισθήσεις δεν λειτουργούν απομονωμένα, αλλά συνυφαίνονται σε μια ολιστική εμπειρία του κόσμου, η οποία ανατροφοδοτείται διαρκώς από νέα ερεθίσματα και διαμορφώνεται μέσα από τις αναμνήσεις, τις εμπειρίες και, συνολικά, τη βιωμένη πορεία κάθε ανθρώπου (Parviainen, 1998, σ. 39). Οι αισθήσεις δεν λειτουργούν αποσπασματικά, αλλά συγκροτούν μια ενιαία δομή, η οποία συμβάλλει καθοριστικά στη συνολική διαμόρφωση της αντίληψης. Το συναισθητικό αυτό σώμα κατέχει κεντρική θέση στον χορό, καθώς, όπως περιγράφει η Parviainen, ακούγοντας τη μουσική οι χορευτές μετασχηματίζουν τον ήχο σε κίνηση μέσα από τα κινούμενα σώματά τους (Parviainen, 1998).

1.4.3 Το σώμα στον χώρο και τον χρόνο

Σε διάλογο με τη φαινομενολογία του Maurice Merleau-Ponty, η Jaana Parviainen κατανοεί το σώμα ως μια συνθετική ενότητα που υπάρχει πάντοτε μέσα σε χωροχρονικές συντεταγμένες. Πιο συγκεκριμένα, ο χρόνος δεν βιώνεται ως μια απλή ακολουθία εξωτερικών γεγονότων, αλλά ως ένα πλέγμα αλληλοεπικαλυπτόμενων «πεδίων παρουσίας», όπου παρελθόν, παρόν και μέλλον διαπλέκονται σε ένα ενιαίο υπαρκτικό πεδίο (Parviainen, 1998, σ. 41). Η Parviainen εστιάζει στην κίνηση του σώματος, η οποία πραγματοποιείται μέσα σε έναν βιωμένο χώρο και χρόνο και μέσω της οποίας το υποκείμενο κατανοεί την εγγύτητα και την απόσταση, τον προσανατολισμό και τη σχέση του με τους άλλους. Με αφορμή τον χώρο που το σώμα καταλαμβάνει και μοιράζεται με άλλα σώματα, η Parviainen αναφέρεται σε αυτό που ο Michel Foucault περιγράφει ως «πολιτικές του χώρου», δηλαδή σε μηχανισμούς οι οποίοι, μέσω της ρύθμισης του χώρου, οργανώνουν και ελέγχουν τη συμπεριφορά και την κίνηση των ανθρώπων. Στον χορό, ωστόσο, το σώμα φαίνεται να βρίσκεται σε διαρκή σχέση με τον βιωμένο χώρο και τις πολιτικές του, καθώς κάθε χώρος επηρεάζει ουσιαστικά τον τρόπο με τον οποίο το σώμα κινείται και γίνεται αντιληπτό. Παρότι συστήματα ανάλυσης και σημειογραφίας της κίνησης, όπως εκείνα του Rudolf Laban, βασίζονται σε ένα ομοιογενές, ευκλείδειο μοντέλο χώρου και προσεγγίζουν το σώμα από τη σκοπιά ενός εξωτερικού παρατηρητή, η Parviainen υπογραμμίζει ότι μια τέτοια οπτική αδυνατεί να συλλάβει την εμπειρική και συναισθητική διάσταση της κίνησης (Parviainen, 1998).

1.4.4 Η κιναισθητική αίσθηση

Η Parviainen περιγράφει το βιωμένο σώμα ως ένα σώμα που κατανοεί και σχετίζεται με τον κόσμο μέσα από τη βιωμένη κίνησή του. Η κίνηση αυτή διαπερνά καθεμία από τις αισθήσεις και συγκροτεί αυτό που η ίδια ονομάζει «κιναισθητική αίσθηση» (*kinaesthetic sense*), μέσω της οποίας το υποκείμενο βιώνει και αντιλαμβάνεται τον κόσμο (Parviainen, 1998, σ. 45). Όπως έχει ήδη διατυπωθεί, το σώμα είναι συναισθητικό, καθώς η όραση, η ακοή, η γεύση και η όσφρηση συγκροτούν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τον κόσμο και συλλέγουμε δεδομένα γι' αυτόν (Parviainen, 1998). Στη συναισθητική αυτή διάσταση του σώματος, η Parviainen προσθέτει το στοιχείο της κίνησης, μιλώντας για ένα κινούμενο σώμα που διαμορφώνεται από τη στιγμή της γέννησής μας και διαδραματίζει καθοριστικό ρόλο στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ως κινούμενα όντα, βιώνουμε και κατανοούμε τον κόσμο μέσα από ένα σώμα που βρίσκεται διαρκώς σε κίνηση και σε συνεχή αλληλεπίδραση με το περιβάλλον του (Parviainen, 1998).

Ωστόσο, η Parviainen δεν προσεγγίζει την κίνηση με έναν γενικευμένο τρόπο, αλλά προχωρά σε έναν κρίσιμο διαχωρισμό ανάμεσα στην κίνηση χωρίς ζωή (*lifeless movement*) και στη βιωμένη, εμπειρική κίνηση (*lived movement*). Οι επιστήμες της ανατομίας και της κινησιολογίας επικεντρώθηκαν στην ικανότητα του σώματος να κινείται, αντιμετωπίζοντας το ως αντικείμενο ανάλυσης και εξηγώντας την κίνηση μέσω της σύνδεσης του νευρικού συστήματος με τον σκελετό. Σε αυτό το πλαίσιο, η κίνηση νοείται κυρίως ως μηχανική λειτουργία. Αντιθέτως, η φαινομενολογική προσέγγιση διακρίνει τη χειρονομία ως μια μορφή κίνησης που δεν είναι ουδέτερη, αλλά εμποτισμένη με προσωπικά, κοινωνικά και πολιτικά νοήματα. Οι χειρονομίες αποκτούν ένα ή περισσότερα νοήματα ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο εκδηλώνονται, ενώ διαμορφώνονται τόσο από την προσωπική βιωμένη εμπειρία όσο και από την κοινωνία μέσα στην οποία εντάσσονται. Η κατανόηση της κίνησης του άλλου δεν προκύπτει μέσω λογικής επεξεργασίας, αλλά μέσα από έναν ενσώματο, προαναστοχαστικό διάλογο, ο οποίος επιτρέπει στα υποκείμενα να συμμετέχουν ενεργά στην κοινωνική ζωή. Ακόμη και άτομα με κοινό κοινωνικό και πολιτισμικό υπόβαθρο ενδέχεται να κατανοούν διαφορετικά την ίδια κίνηση (Parviainen, 1998). Η επικοινωνιακή διάσταση της κίνησης συνδέεται με αυτό που περιγράφεται ως κοινωνικοποιημένη κινητικότητα (*socialised motility*), δηλαδή πρότυπα κίνησης που παγιώνονται μέσω της συνήθειας και των στερεοτύπων, συγκροτώντας το κοινωνικό σώμα (Parviainen, 1998, σ. 47). Οι ηθικές αξίες και οι κοινωνικοί κανόνες εγγράφονται στους

τρόπους με τους οποίους κινούνται τα σώματα και μαθαίνονται σωματικά, μέσα από την παρατήρηση και τη μίμηση άλλων σωμάτων (Parviainen, 1998). Σύμφωνα με τη φαινομενολογική θεώρηση του Maurice Merleau-Ponty, το βιωμένο σώμα δεν μεταφέρει απλώς νόημα, αλλά το ίδιο το σώμα αποτελεί πράξη επικοινωνίας.

1.4.5 Η σωματική γνώση

Η κίνηση του σώματος αποτελεί ένα πεδίο που απαιτεί πολύπλευρη μελέτη και ανάλυση, με τη «σωματική γνώση» (*bodily knowledge*) να επιχειρεί να φωτίσει κρίσιμες παραμέτρους της (Parviainen, 1998, σ. 49). Με τον όρο σωματική γνώση, η Jaana Parviainen αναφέρεται σε σωματικές κινήσεις που κατακτώνται τόσο στο πλαίσιο της καθημερινής ζωής όσο και σε κινήσεις που προϋποθέτουν συστηματική εκμάθηση. Πρόκειται, δηλαδή, για τη βιωμένη εμπειρία του σώματος, η οποία διαμορφώνεται σε άμεση σχέση με την επίγνωση και την αντίληψη που έχει κάθε υποκείμενο για το σώμα του, δηλαδή την ικανότητα να αντιλαμβάνεται τη θέση, τις αποστάσεις και τις αναλογίες των μερών του, ώστε να μπορεί να κινηθεί και να δράσει με επιτυχία (Parviainen, 1998). Η σωματική γνώση, όπως περιγράφει η Parviainen, συγκροτείται σε προσωπικό επίπεδο και αποτελεί μια μορφή ενσώματης γνώσης, η οποία μπορεί μεν να μοιραστεί ή να μεταδοθεί, αλλά για να καταστεί ουσιαστικά γνώση απαιτεί τη σωματοποίησή της από το ίδιο το υποκείμενο. Ωστόσο, για να μπορέσει το σώμα να αναγνωρίσει και να εκτελέσει μια κίνηση, απαιτείται η ύπαρξη σωματικής μνήμης, μέσω της οποίας το σώμα «κατανοεί» την κίνηση. Η σωματική γνώση δεν είναι στατική, αλλά δυναμική και δημιουργική, καθώς έχει τη δυνατότητα να δημιουργεί νέες κινήσεις από ένα συγκεκριμένο κινητικό πρότυπο (Parviainen, 1998).

Η Parviainen χρησιμοποιεί την τέχνη του χορού ως χαρακτηριστικό παράδειγμα σωματικής γνώσης, η οποία προκύπτει μέσα από τη συνεχή εκπαίδευση και εξάσκηση του σώματος. Μέσω της συστηματικής προπόνησης, οι χορευτές αποκτούν τεχνική και κιναισθητική γνώση, η οποία τους επιτρέπει να κινούνται με δεξιοτεχνία και ακρίβεια. Η ενσώματη αυτή γνώση της κίνησης παραμένει εγγεγραμμένη στο σώμα ακόμη και όταν η εκτέλεση καθίσταται αδύνατη λόγω τραυματισμού ή γήρανσης του σώματος. Σε τέτοιες περιπτώσεις, η σωματική γνώση μπορεί να μεταδοθεί και να διδαχθεί, παρότι το σώμα δεν είναι πλέον σε θέση να εκτελέσει τις κινήσεις. Η σωματική γνώση αναδεικνύει, επιπλέον, την πολυσημία της κίνησης, καθώς μια και μόνο κίνηση μπορεί να αποκτήσει πολλαπλές

σημασίες ανάλογα με το κοινωνικό πλαίσιο και τις εκάστοτε «πολιτικές του χώρου» μέσα στις οποίες πραγματοποιείται. Για παράδειγμα, επισημαίνει πως η ανύψωση του χεριού μπορεί να λειτουργήσει είτε ως χειρονομία είτε ως σημείο, προσλαμβάνοντας διαφορετικό νόημα ανάλογα με το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται. Σύμφωνα με τη φαινομενολογική θεώρηση του Maurice Merleau-Ponty, η βαθιά κατανόηση του κόσμου προϋποθέτει τη σωματική μας συμμετοχή σε αυτόν (Parviainen, 1998).

1.4.6 Η σωματική μνήμη

Η «σωματική μνήμη» (*body memory*) αποτελεί θεμελιώδη διάσταση της χορευτικής πράξης και συνδέεται άρρηκτα με τον τρόπο με τον οποίο το σώμα μαθαίνει, θυμάται και ενεργοποιεί την κίνηση (Parviainen, 1998, σ. 54). Η Parviainen υποστηρίζει ότι η μνήμη και η σωματική μνήμη δεν μπορούν να διαχωριστούν ούτε να λειτουργήσουν ανεξάρτητα. Η εκμάθηση μιας νέας κίνησης δεν συντελείται αποκλειστικά σε νοητικό επίπεδο, αλλά προϋποθέτει την κατανόησή της από το βιωμένο σώμα, ώστε να ενσωματωθεί και να συμπεριληφθεί στη σωματική μνήμη του υποκειμένου (Parviainen, 1998). Ιδιαίτερη σημασία έχει επίσης η έννοια της «συνηθισμένης σωματικής μνήμης» (*habitual body memory*), η οποία συνιστά μια ενεργή ενσωμάτωση του παρελθόντος στο παρόν του σώματος (Parviainen, 1998, σ. 55). Σε αυτήν τη μορφή μνήμης, το παρελθόν δεν «αποθηκεύεται» στον νου, αλλά σωματοποιείται σε πράξεις και μετασχηματίζει τη σωματική δράση του παρόντος, με τρόπο που απαλλάσσει το υποκείμενο από την ανάγκη συνεχούς αναπροσανατολισμού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει, στην περίπτωση της κολύμβησης, το σώμα «θυμάται» πώς να κινηθεί τη στιγμή που εισέρχεται στο νερό, χωρίς να προηγηθεί συνειδητή νοητική διεργασία (Parviainen, 1998). Η λειτουργία της σωματικής μνήμης καθίσταται ιδιαίτερα εμφανής στην τέχνη του χορού, καθώς η ικανότητα του σώματος να μαθαίνει και να θυμάται κινήσεις καθιστά δυνατή την εκτέλεση μιας χορογραφίας. Κατά την περίοδο των προβών, ο χορευτής στηρίζεται περισσότερο στη νοητική καθοδήγηση για την ανάκληση των κινήσεων της χορογραφίας, ενώ κατά τη διάρκεια της παράστασης εμπιστεύεται πρωτίστως τη σωματική μνήμη (Parviainen, 1998). Με αυτόν τον τρόπο, η χορευτική πράξη αποκαλύπτει με σαφήνεια ότι η μνήμη δεν αποτελεί απλώς γνωστική λειτουργία, αλλά μια βαθιά ενσώματη διαδικασία.

1.4.7 Το σώμα σε διαδικασία μετασχηματισμού: η έννοια της αναστρεψιμότητας της αντίληψης

Ανάμεσα στα βασικά χαρακτηριστικά του σώματος συγκαταλέγεται η ικανότητά του να μεταβάλλεται διαρκώς και να μεταπλάθεται μέσω των τεχνικών του σώματος (Parviainen, 1998). Η εκμάθηση του χορού, σύμφωνα με την Parviainen, εντάσσεται σε αυτές τις σωματικές τεχνικές, καθώς επιδρά ουσιαστικά στη διαμόρφωση του σώματος μέσα από την επανάληψη συγκεκριμένων κινήσεων με καθορισμένο τρόπο και για ορισμένο χρονικό διάστημα, με στόχο την επίτευξη ενός επιθυμητού αποτελέσματος. Η αλλαγή του σώματος μέσω της συστηματικής προπόνησης δεν αφορά μόνο την εξωτερική του μορφή, αλλά επεκτείνεται και στη συνηθισμένη σωματική μνήμη, στο «σωματικό σχήμα» (*body schema*) και ευρύτερα στον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο αντιλαμβάνεται και βιώνει τον κόσμο (Parviainen, 1998, σ. 59). Οι σωματικές τεχνικές επιφέρουν, έτσι, μετασχηματισμούς που υπερβαίνουν το αισθητικό επίπεδο και αγγίζουν τον ίδιο τον τρόπο ύπαρξης. Σε αυτό το πλαίσιο, η ταυτότητα του υποκειμένου διαμορφώνεται μέσα από τις ίδιες του τις πρακτικές και προσπάθειες, όπως υποστηρίζει ο Michel Foucault με την έννοια της «πρακτικής του εαυτού» (*practice of the self*) (Parviainen, 1998, σ. 59). Η πρακτική αυτή θέτει κρίσιμα ερωτήματα γύρω από την πολιτική του σώματος και τα στερεότυπα του κοινωνικού σώματος, αναδεικνύοντας το σώμα όχι μόνο ως αντικείμενο ρύθμισης, αλλά και ως πεδίο ενεργής αυτοδιαμόρφωσης (Parviainen, 1998).

Πέρα από τη δυνατότητα του σώματος να μετασχηματίζεται μέσα από τις σωματικές τεχνικές, η χορευτική πράξη αναδεικνύει το σώμα τόσο ως υποκείμενο όσο και ως αντικείμενο αντίληψης. Η σχέση αυτή περιγράφεται μέσα από την έννοια της «αναστρεψιμότητας της αντίληψης» (*reversibility*) (Parviainen, 1998, σ. 60). Η έννοια της αναστρεψιμότητας δηλώνει τη διττή σχέση της αντίληψης, κατά την οποία το ίδιο σώμα είναι ταυτόχρονα αυτό που αντιλαμβάνεται και αυτό που γίνεται αντιληπτό, όπως για παράδειγμα αυτός που βλέπει είναι ταυτόχρονα ορατός. Ωστόσο, αυτή η αμοιβαιότητα δεν συνιστά ποτέ πλήρη ταύτιση, καθώς παρεμβάλλεται πάντοτε ένα «χάσμα» (*écart*), το οποίο καθιστά δυνατή την εμπειρία και τη σχέση με τον κόσμο και με τον άλλον (Parviainen, 1998, σ. 65).

Η κίνηση του χορευτή βιώνεται από τον ίδιο ως σωματική εμπειρία, ενώ ταυτόχρονα καθίσταται αντικείμενο θέασης από το βλέμμα του θεατή. Ωστόσο, αυτό που ο χορευτής αισθάνεται καθώς κινείται δεν ταυτίζεται ποτέ πλήρως με αυτό που βλέπει ο ίδιος ή οι

άλλοι. Για τον λόγο αυτό, η χορευτική πράξη απαιτεί τη μελέτη όχι μόνο του τι βιώνεται, αλλά και του τρόπου με τον οποίο αυτό γίνεται αντιληπτό, προκειμένου να παραχθούν και να αρθρωθούν νοήματα μέσα από βιωμένες κινήσεις (Parviainen, 1998). Με αυτόν τον τρόπο, η σκηνή αναδεικνύεται σε πεδίο συνεχούς διαπραγμάτευσης ανάμεσα στη βιωμένη εμπειρία της κίνησης και στη δημόσια αντιληπτή μορφή της.

Το σώμα δεν αποτελεί απλώς ένα αντικείμενο που παρατηρούμε από απόσταση, αλλά τον βασικό τρόπο με τον οποίο υπάρχουμε και συνδεόμαστε με τον κόσμο. Σύμφωνα με τον Maurice Merleau-Ponty, το σώμα μας είναι πάντοτε παρόν σε εμάς, χωρίς ωστόσο να μπορούμε να το παρατηρήσουμε όπως ένα εξωτερικό αντικείμενο. Ακριβώς αυτή η ενσώματη και περιορισμένη παρουσία, η οποία δεν μπορεί να βιώσει ταυτόχρονα πολλαπλές οπτικές θέσεις, είναι εκείνη που καθιστά δυνατή την αντίληψη του κόσμου γύρω μας (Parviainen, 1998). Κάθε άνθρωπος, όπως διατυπώνει στο έργο της η Parviainen, βιώνει τον κόσμο μέσα από τη δική του σωματική θέση και εμπειρία, συγκροτώντας έτσι τον δικό του «ατομικό κόσμο». Ωστόσο, η ταυτότητα δεν διαμορφώνεται σε απομόνωση, αλλά μέσα από τη σχέση και την αλληλεπίδραση με τους άλλους. Το βιωμένο σώμα λειτουργεί ως το μέσο μέσω του οποίου αντλούμε γνώση τόσο για τον εαυτό μας όσο και για τους άλλους ανθρώπους (Parviainen, 1998).

Η έννοια της αναστρεψιμότητας της αντίληψης, όπως αναλύθηκε προηγουμένως μέσα από το παράδειγμα της σχέσης ανάμεσα στο κινούμενο χορευτικό σώμα και τον θεατή, αναδεικνύει αυτήν ακριβώς τη δυναμική αλληλεπίδραση. Στον χορό συναντώνται ενεργά δύο διαφορετικές σωματικές θέσεις, εμπειρίες και οπτικές γωνίες που αλληλοεπηρεάζονται, εμπλουτίζοντας τον ατομικό κόσμο κάθε υποκειμένου.

Η θεωρητική προσέγγιση του πειθαρχημένου σώματος, όπως αναπτύσσεται από τον Michel Foucault και τη Susan Leigh Foster, και η φαινομενολογική προσέγγιση του βιωμένου σώματος, όπως διαμορφώνεται από τον Maurice Merleau-Ponty και τη Jaana Parviainen, επιτρέπουν την κατανόηση του σώματος ως πεδίου όπου οι κοινωνικές εγγραφές και η ενσώματη εμπειρία συνυπάρχουν. Έτσι, το σώμα δεν προσεγγίζεται αποκλειστικά ως προϊόν κοινωνικών δομών ούτε μόνο ως φορέας ατομικής εμπειρίας, αλλά ως σημείο συνάντησης αυτών των δύο διαστάσεων.

2. Σώματα σε κίνηση

“A man and a woman embrace. Each stands poised, contained. They look past each other, eyes focused on distant points in the space. Like mirror images, their legs strike out, first forward, then back. As one, they glide across the floor, bodies melded at the hips, timing perfectly in unison. They stop expectantly. The woman jabs the balls of her feet sharply into the floor, each time swiveling her hips toward the leading foot. The man holds her lightly, steering her motion with the palm of his hand at her back. This is tango” (Desmond, 2003).



Εικόνα 2. Αφηρημένη φωτογραφία δύο ατόμων που χορεύουν. Φωτογραφία: Alfonso Valdivieso.

Η παραπάνω περιγραφή, όπως τη διατυπώνει η Jane C. Desmond στο κεφάλαιο *Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies*, το οποίο περιλαμβάνεται στον τόμο *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance* (2003), δεν λειτουργεί απλώς ως μια αφηγηματική αποτύπωση μιας χορευτικής στιγμής, αλλά ως ένα παράδειγμα ανάγνωσης της κίνησης ως φορέα νοήματος. Το τάνγκο δεν παρουσιάζεται εδώ ως ένα σύνολο βημάτων, αλλά ως μια δυναμική σχέση σωμάτων, ρυθμού, επαφής και συγχρονισμού, μέσα από την οποία η κίνηση παράγει και αποκαλύπτει σχέσεις, ρόλους και τρόπους συνύπαρξης. Η κίνηση γίνεται έτσι ένα «υφαντό», μέσω του οποίου εκφράζονται και διαπραγματεύονται κοινωνικές, αισθητηριακές και υποκειμενικές διαστάσεις του σώματος.

Οι θεωρητικές προσεγγίσεις που προηγήθηκαν καθιστούν σαφές ότι το σώμα δεν μπορεί πλέον να νοηθεί ως ένα καθαρά βιολογικό αντικείμενο. Στην παρούσα εργασία, το σώμα προσεγγίζεται ως βιωμένο αλλά και ως κινούμενο σώμα, καθώς, όπως υποστηρίζει η Jaana Parviainen, το σώμα συγκροτείται πρωταρχικά ως κινούμενο, αφού από τη γέννησή μας υπάρχουμε ως κινούμενα όντα (Parviainen, 1998). Η κίνηση, επομένως, δεν αποτελεί ένα δευτερεύον χαρακτηριστικό του σώματος, αλλά μια θεμελιώδη υπαρκτική συνθήκη, μέσα από την οποία βιώνουμε τον κόσμο, τους άλλους και τον ίδιο μας τον εαυτό.

Η παρούσα έρευνα υιοθετεί τη χορευτική πρακτική όχι απλώς ως παράδειγμα, αλλά ως ερμηνευτικό εργαλείο. Με αυτόν τον τρόπο, το κινούμενο σώμα αναδεικνύεται σε σημείο συνάντησης θεωρίας και πράξης και σε κεντρικό άξονα για την κατανόηση τόσο της χορογραφικής σύνθεσης όσο και της κοινωνικής ζωής.

2.1 Σώματα που χορεύουν

Η φαινομενολογική προσέγγιση του σώματος, όπως αναπτύχθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, καθιστά σαφές ότι το σώμα δεν νοείται ως παθητικό μέσο εκτέλεσης κινήσεων, αλλά ως ο πρωταρχικός τόπος της βιωμένης εμπειρίας. Στο πλαίσιο αυτό, η τέχνη του χορού προσφέρει ένα ιδιαίτερα πρόσφορο πεδίο για τη μελέτη της κιναισθητικής εμπειρίας και των τρόπων με τους οποίους το σώμα συγκροτεί και μεταδίδει νόημα μέσω της κίνησης. Στην παρούσα εργασία, η κιναισθησία (*kinesthesia*) αναλύεται ως αυτοτελής, βιωμένη

αισθητηριακή εμπειρία με εγγενή δυναμική ποιότητα, ακολουθώντας τη φαινομενολογική προσέγγιση της φιλοσόφου και χορεύτριας Maxine Sheets-Johnstone, όπως αυτή διατυπώνεται στο άρθρο της *From Movement to Dance*.



Εικόνα 3. *Boléro*, Damien Jalet, 2013. Φωτογραφία: Agathe Poupenev.

Σύμφωνα με την Sheets-Johnstone, οι καθημερινές, αυτοματοποιημένες κινήσεις, οι οποίες εκτελούνται χωρίς συνειδητή σκέψη, όπως το περπάτημα, μπορούν να λειτουργήσουν ως μέσο πρόσβασης στην κιναισθητική εμπειρία, όταν εκτελούνται με συνειδητή προσοχή. Μέσα από την επαναλαμβανόμενη εμπειρία της καθημερινής κίνησης, το σώμα διαμορφώνει και ενσωματώνει δυναμικά μοτίβα, τα οποία βιώνονται ως «κιναισθητικές μελωδίες» (*kinesthetic/kinetic melodies*), δηλαδή ως οργανωμένες ροές κίνησης με συγκεκριμένη δυναμική ποιότητα (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 43). Η κίνηση συγκροτείται από εντασιακές (*tensional*), γραμμικές (*linear*), χωρικές (*areal*) και προβολικές (*projectional*) ποιότητες, οι οποίες δεν εμφανίζονται απομονωμένα, αλλά ως μέρη μιας ενιαίας δυναμικής εμπειρίας (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 44). Οι ποιότητες αυτές διαπερνούν κάθε μορφή καθημερινής κίνησης και καθιστούν την κιναισθησία κεντρικό άξονα για την κατανόηση της χορευτικής εμπειρίας.

Πιο αναλυτικά, όπως επεξηγεί η Maxine Sheets-Johnstone, η εντασιακή ποιότητα (*tensional quality*) αναφέρεται στη βιωμένη ένταση της κίνησης, η οποία μπορεί να μεταβάλλεται κατά τη διάρκειά της και αποτυπώνει με ακρίβεια τις εσωτερικές δυναμικές του σώματος, πέρα από την απλουστευμένη έννοια της «δύναμης» (*force*) (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 45). Η γραμμική ποιότητα (*linear quality*) της κίνησης αφορά τόσο το γραμμικό σχήμα που σχηματίζει το σώμα όσο και τις κατευθύνσεις που χαράσσει η κίνηση μέσα στον χώρο. Αν και το ανθρώπινο σώμα συχνά περιγράφεται ως κατακόρυφο, η γραμμική του διάταξη μεταβάλλεται διαρκώς κατά την κίνηση, όπως στο περπάτημα, όπου τα αιωρούμενα χέρια και τα λυγισμένα γόνατα εισάγουν διαγώνιες και οριζόντιες γραμμές στη συνολική δυναμική του σώματος (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 45). Η χωρική ποιότητα (*areal quality*) της κίνησης αφορά τον χώρο που καταλαμβάνει το σώμα καθώς κινείται, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η κίνηση εκτείνεται στον χώρο (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 45). Η ποιότητα αυτή μπορεί να κυμαίνεται από περιορισμένη έως εκτεταμένη ως προς το χωρικό σχήμα του σώματος (*areal design*) και από μικρού έως μεγάλου εύρους ως προς τον χωρικό σχεδιασμό της κίνησης (*areal pattern*), επηρεάζοντας καθοριστικά τη συνολική δυναμική της κίνησης (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 45). Η προβολική ποιότητα (*projectional quality*) της κίνησης αναφέρεται στη μορφή που λαμβάνει η κίνηση σε συνάρτηση με την εντασιακή της ποιότητα (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 46). Η μορφή αυτή μπορεί να εκδηλωθεί ως απότομη, παρατεταμένη, εκρηκτική ή καταρρέουσα, με αναρίθμητες ενδιάμεσες διαβαθμίσεις που διαμορφώνουν τη συνολική δυναμική της κίνησης (Sheets-Johnstone, 2011).

Οι ποιοτικές διαστάσεις της κίνησης που αναλύθηκαν παραπάνω βιώνονται από το κινούμενο σώμα ως ένα ενιαίο δυναμικό σύνολο σε κιναισθητικό επίπεδο (Sheets-Johnstone, 2011). Η Sheets-Johnstone τονίζει ότι στον χορό, σε αντίθεση με την καθημερινή κίνηση, η δυναμική αυτή αποκτά ιδιαίτερη πολυπλοκότητα, καθώς δεν υπηρετεί έναν λειτουργικό σκοπό, αλλά αποτελεί το επίκεντρο της χορευτικής πράξης. Με τον τρόπο αυτό, ο χορός συγκροτεί ένα δημιουργικά ανοιχτό πεδίο πειραματισμού μέσα από τη συνεχή μεταβολή των ποιοτικών διαστάσεων της κίνησης, με κάθε κίνηση να είναι χωρικά και χρονικά προσδιορισμένη. Οι γραμμικές και χωρικές ποιότητες αφορούν τη χωρική της διάσταση, ενώ η προβολική ποιότητα της κίνησης καθορίζει τον χρονικό της χαρακτήρα, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η κίνηση εκδηλώνεται, με τις εντασιακές μεταβολές να προσδίδουν ρυθμικές αποχρώσεις στη συνολική της δυναμική. Στον χορό, η κίνηση δεν

εκτυλίσσεται απλώς μέσα στον χώρο και τον χρόνο, αλλά συγκροτεί τον δικό της χώρο, χρόνο και ένταση, γεγονός που συνιστά τη μοναδικότητα κάθε χορευτικής πράξης (Sheets-Johnstone, 2011). Στο *From Movement to Dance* επισημαίνεται ακόμη ότι η ανάκληση μιας χορογραφίας από έναν χορευτή είναι δυνατή μέσω της κιναισθητικής εμπειρίας της κίνησης και όχι μέσω μιας γνωστικής διαδικασίας. Κάθε κίνηση, φέροντας ιδιαίτερες χωρικές, χρονικές και εντασιακές ποιότητες, συγκροτεί μια μοναδική δυναμική μορφή, η οποία μέσω της επανάληψης μαθαίνεται και εγγράφεται στην κιναισθητική μνήμη. Κατά την εκτέλεση μιας χορογραφίας, ο χορευτής δεν κινείται απλώς μέσα σε αυτή τη μορφή, αλλά η μορφή της κίνησης ενεργοποιείται και ρέει μέσα από το σώμα του, καθώς οι ποιοτικές της δυναμικές έχουν ενσωματωθεί βιωματικά. Με αυτή την έννοια, η χορογραφία δεν εκτελείται, αλλά σωματοποιείται (Sheets-Johnstone, 2011). Η άποψη αυτή βασίζεται σε νευροψυχολογικές μελέτες, όπως αυτές του νευροψυχολόγου Alexander Romanovich Luria, οι οποίες επιβεβαιώνουν ότι η εκμάθηση και η εκτέλεση σύνθετων κινήσεων βασίζονται σε δυναμικά, κιναισθητικά οργανωμένα μοτίβα κίνησης («κιναισθητικές μελωδίες»), γεγονός που ενισχύει τη φαινομενολογική προσέγγιση της κιναισθητικής μνήμης (Sheets-Johnstone, 2011).

2.1.1 Συναίσθημα και Νόημα στον Χορό

«Πώς η παρακολούθηση του χορού προκαλεί συναισθήματα;» και «Πώς αναδύεται το νόημα στον χορό;» είναι δύο ερωτήματα κομβικής σημασίας που θέτει η Maxine Sheets-Johnstone, τόσο για τη σχέση της κίνησης με τον χορό όσο και για τη σύνδεση της κίνησης με το συναίσθημα. Η ίδια υποστηρίζει ότι το νόημα στον χορό δεν προκύπτει από τη μετάδοση πληροφοριών ή αφηρημένων εννοιών, αλλά αναδύεται μέσα από τις ποιοτικές κινητικές δυναμικές που συγκροτούν κάθε χορογραφία. Οι δυναμικές αυτές συνδέονται άμεσα με το συναίσθημα και ενεργοποιούν πρωτίστως συναισθηματικές εμπειρίες και όχι γνωστικές αναγνώσεις. Έτσι, τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στον χορό, τα συναισθήματα εκδηλώνονται αυθόρμητα μέσω της κίνησης, η οποία λειτουργεί ως πρωταρχικός φορέας συναισθηματικού και νοηματικού περιεχομένου (Sheets-Johnstone, 2011). Ωστόσο, επισημαίνει ότι οι ποιοτικές δυναμικές της κίνησης στον χορό δεν λειτουργούν ως σύμβολα αφηρημένων εννοιών, αλλά μεταφέρουν συναισθήματα, μέσω των οποίων διαμορφώνεται η υποκειμενική εμπειρία. Τα συναισθήματα κατοικούν στο

σώμα και το διατρέχουν με διαφορετικές εντάσεις, ρυθμούς και ποιότητες. Μέσα από αυτή τη δυναμική σχέση κίνησης και συναισθήματος, ο χορός καθίσταται πεδίο «σωματοποιημένων αφηγήσεων». Η Sheets-Johnstone προβαίνει, ωστόσο, σε έναν σημαντικό διαχωρισμό ανάμεσα στη μίμηση συναισθημάτων και στη βιωμένη κιναισθητική εμπειρία του χορευτή. Συγκεκριμένα, τονίζει ότι η ίδια η ποιότητα της κίνησης είναι συναισθηματικά φορτισμένη, καθώς οι ποιοτικές δυναμικές που τη διαμορφώνουν συντονίζονται με το συναίσθημα και παράγουν αυτό που βιώνεται ως «εμφάνιση του αισθήματος» (*the appearance of feeling*) (Sheets-Johnstone, 2011). Ακόμη και όταν ο χορός διαθέτει αφηγηματικά ή δραματικά στοιχεία, το νόημα και το συναίσθημα συγκροτούνται πρωτίστως μέσα από τις ποιοτικές δυναμικές της κίνησης, οι οποίες αποτελούν τον πυρήνα της χορευτικής πράξης (Sheets-Johnstone, 2011).

Σε αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να τονιστεί πως η βιωμένη κιναισθητική εμπειρία του χορευτή διαφέρει από τη συναισθηματική ή/και κιναισθητική εμπειρία του θεατή. Πιο αναλυτικά, κατά την εκτέλεση μιας χορογραφίας, ο χορευτής βιώνει κιναισθητικά τη δυναμική της κίνησης, χωρίς όμως να βιώνει τη συναισθηματική της διάσταση με τον τρόπο που τη βιώνει ο θεατής, καθώς βρίσκεται, σύμφωνα με τη Sheets-Johnstone, σε μια αισθητική απόσταση (*aesthetic distance*) (Sheets-Johnstone, 2011, σ. 53). Αντίθετα, οι ίδιες ποιοτικές κινητικές δυναμικές προκαλούν ένα συνονθύλευμα συναισθημάτων στον θεατή, συγκροτώντας το νόημα της εκάστοτε χορογραφίας (Sheets-Johnstone, 2011).

Συνοψίζοντας, η τέχνη του χορού αποκαλύπτεται πλήρως μόνο όταν στραφούμε προς την ίδια την κίνηση και τις ποιοτικές της αποχρώσεις. Εκεί, η κίνηση μετατρέπεται σε συναίσθημα που διατρέχει το σώμα και σε αφήγηση που εκτυλίσσεται χωρίς λέξεις.

3. Ανάλυση παράστασης χορού

Η παρούσα εργασία, αξιοποιώντας τις παραπάνω θεωρήσεις, προσεγγίζει τη χορογραφική πρακτική ως ένα προνομιακό πεδίο διερεύνησης της κίνησης, καθώς συμπυκνώνει με καθαρό τρόπο τις ποιοτικές και δυναμικές διαστάσεις του κινούμενου σώματος. Με τα κατάλληλα αναλυτικά εργαλεία, επιχειρείται η κωδικοποίηση των «κιναισθητικών μελωδιών» που συγκροτούν τη χορευτική πράξη, καθώς και η προσέγγιση, έστω στιγμιαία, του νοήματος που αναδύεται μέσα από αυτές. Όπως επισημαίνει η Sarah Whatley, καθηγήτρια χορού και διευθύντρια του Κέντρου Έρευνας Χορού (C-DaRE) στο Πανεπιστήμιο του Κόβεντρι, η ανάλυση χορού συνιστά ένα σύνθετο μεθοδολογικό πεδίο που έχει αναπτυχθεί διαχρονικά με στόχο την κατανόηση και την ερμηνεία της χορευτικής πράξης (Whatley, 2025). Το πεδίο αυτό εξελίσσεται διαρκώς, προκειμένου να ανταποκριθεί στις μεταβαλλόμενες πολιτισμικές συνθήκες, στο ευρύ φάσμα των μορφών του χορού και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους, καθώς και στις σύγχρονες ψηφιακές παρεμβάσεις στην τέχνη του χορού (Whatley, 2025). Στο παρόν κεφάλαιο, διαφορετικές θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις της ανάλυσης χορού συνδυάζονται δημιουργικά, συγκροτώντας ένα ενιαίο αναλυτικό πλαίσιο, το οποίο λειτουργεί ως εργαλείο για την εις βάθος ανάλυση της παράστασης που εξετάζεται στη συνέχεια. Για την ανάλυση της παράστασης χρησιμοποιείται το μοντέλο ανάλυσης που ανέπτυξε η θεωρητικός του χορού Janet Adshead σε συνεργασία με την Pauline Hodgens, τη Valerie A. Briginshaw και τον Michael Huxley, όπως αυτό παρουσιάζεται στο βιβλίο *Dance Analysis: Theory and Practice* (1988).

Το συγκεκριμένο μοντέλο αποτελεί μία από τις πλέον συστηματικές και ευρέως χρησιμοποιούμενες μεθοδολογικές προσεγγίσεις στην ανάλυση χορού και εστιάζει πρωτίστως στην ίδια τη χορευτική κίνηση, προτείνοντας μια μέθοδο ανάλυσης που περιλαμβάνει την περιγραφή, την ερμηνεία και την αξιολόγηση της χορευτικής πράξης. Η προσέγγιση της Adshead επιλέχθηκε, καθώς αντιμετωπίζει τον χορό ως ένα οργανωμένο σύστημα σχέσεων, το οποίο μπορεί να αναλυθεί χωρίς να αποσυνδέεται από την αισθητική του διάσταση. Επιπλέον, η ανάλυση δεν περιορίζεται σε μια απλή καταγραφή κινήσεων, αλλά επεκτείνεται στη μελέτη των σχέσεων μεταξύ κίνησης, σωμάτων, χώρου, χρόνου, σκηνικού και ηχητικού περιβάλλοντος, καθώς και στον τρόπο με τον οποίο τα στοιχεία αυτά

συνδυάζονται και παράγουν νόημα. Η προσέγγιση αυτή λειτουργεί ως συνέχεια της θεωρητικής θέσης της Maxine Sheets-Johnstone, σύμφωνα με την οποία το νόημα στον χορό αναδύεται από τις ποιοτικές κινητικές δυναμικές που αποτελούν τον πυρήνα κάθε χορογραφίας, ενώ παράλληλα οργανώνει τη διαδικασία της ανάλυσης σε τέσσερα διακριτά και αλληλεξαρτώμενα στάδια, όπως αυτά αποτυπώνονται στο κεφάλαιο *Skills and Concepts for the Analysis of Dance*. Συγκεκριμένα, το πρώτο στάδιο αφορά την περιγραφή της κίνησης, το δεύτερο αφορά την περιγραφή των σχέσεων μεταξύ των επιμέρους στοιχείων του χορού, το τρίτο την ερμηνευτική προσέγγιση της χορογραφίας, ενώ το τέταρτο επικεντρώνεται στην αξιολόγησή της.

3.1 Μοντέλο ανάλυσης χορού της Janet Adshead

Περιγραφή, ανάλυση, ερμηνεία, αξιολόγηση χορού

Στο πρώτο στάδιο, η ανάλυση επικεντρώνεται στη διάκριση και την περιγραφή των βασικών στοιχείων του χορού. Εξετάζονται τα κινητικά στοιχεία και οι χωρικές, γραμμικές και δυναμικές ποιότητές τους, καθώς και οι χορευτές, οι ρόλοι τους, το σκηνικό περιβάλλον και τα ηχητικά στοιχεία (Adshead-Lansdale, 1988). Το στάδιο αυτό λειτουργεί ως βάση της ανάλυσης, καθώς καθιστά σαφές τι ακριβώς συμβαίνει στη σκηνή, χωρίς ερμηνευτικές προεκτάσεις. Το δεύτερο στάδιο αφορά τη μελέτη των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ των επιμέρους στοιχείων του χορού. Οι σχέσεις αυτές εξετάζονται τόσο σε μια δεδομένη χρονική στιγμή (κάθετη ανάλυση) όσο και στη διαδοχή τους μέσα στον χρόνο (γραμμική ή διαχρονική ανάλυση), λαμβάνοντας υπόψη τις αλληλεπιδράσεις μεταξύ των κινήσεων, των χορευτών και των οπτικών και ηχητικών στοιχείων. Επιπλέον, αναλύονται δομικά φαινόμενα, όπως η επανάληψη, η παραλλαγή, η αντίθεση, η έμφαση και η κορύφωση, με στόχο την κατανόηση της συνολικής μορφής και της εσωτερικής οργάνωσης της χορογραφίας (Adshead-Lansdale, 1988). Στο τρίτο στάδιο, η ανάλυση μετατοπίζεται από την περιγραφή προς την ερμηνεία, η οποία προκύπτει ως αποτέλεσμα της σύνθεσης των προηγούμενων σταδίων και δεν αντιμετωπίζεται ως αυθαίρετη ανάγνωση, αλλά ως τεκμηριωμένη ερμηνευτική πρόταση (Adshead-Lansdale, 1988). Τέλος, το τέταρτο στάδιο αφορά την αξιολόγηση της παράστασης και της εκάστοτε εκτέλεσής της. Η αξιολόγηση δεν

νοείται ως απόλυτη ή αυθαίρετη κρίση, αλλά ως διαδικασία αποτίμησης της παράστασης, η οποία βασίζεται στα αναλυτικά δεδομένα των προηγούμενων σταδίων και αποσκοπεί στη διερεύνηση της αποτελεσματικότητας των χορογραφικών επιλογών. Στο στάδιο αυτό εξετάζεται κατά πόσο τα επιμέρους στοιχεία της χορογραφίας λειτουργούν με συνοχή και συμβάλλουν στην παραγωγή νοήματος, καθώς και η καταλληλότητά τους σε σχέση με το είδος και τη θεματική του έργου. Παράλληλα, πραγματοποιείται σύγκριση με άλλες παραστάσεις χορού που παρουσιάζουν παρόμοια χαρακτηριστικά, με στόχο την ευρύτερη κατανόηση της χορογραφικής πρακτικής (Adshead-Lansdale, 1988).

3.2 Μοντέλο ανάλυσης χορού της Susan Leigh Foster

Κοινωνικές και πολιτισμικές σημασίες στον χορό

Το μοντέλο της Adshead επιτρέπει την τεκμηριωμένη ανάλυση της μορφής και της δομικής οργάνωσης μιας παράστασης, με έμφαση στη χορογραφική δομή και στις ποιοτικές διαστάσεις της κίνησης. Ωστόσο, παρά τη μεθοδολογική του πληρότητα, το μοντέλο αυτό επικεντρώνεται κυρίως στην εσωτερική οργάνωση της χορογραφίας και λιγότερο στις κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις του κινούμενου σώματος. Για τον λόγο αυτό, η παρούσα εργασία εμπλουτίζει τη δομική ανάλυση της Adshead με τη θεωρητική συμβολή της Susan Leigh Foster, όπως αυτή αναπτύσσεται στο έργο *Reading Dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Η οπτική της Foster επιτρέπει τη διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο οι χορογραφικές επιλογές, το κινησιολογικό λεξιλόγιο και οι σωματικές πρακτικές εγγράφουν και αρθρώνουν κοινωνικές και πολιτισμικές σημασίες, φωτίζοντας την κοινωνική διάσταση της χορογραφικής πράξης.

Με βάση το παραπάνω μεθοδολογικό πλαίσιο, η ανάλυση της παράστασης που ακολουθεί οργανώνεται σε δύο επίπεδα: στη συστηματική περιγραφή, ανάλυση, ερμηνεία και αξιολόγηση της χορογραφικής δομής σύμφωνα με τα στάδια της Adshead και στη διερεύνηση των κοινωνικών και πολιτισμικών διαστάσεων που αποδίδονται στο κινούμενο σώμα, μέσα από την οπτική της Foster. Το μοντέλο της Foster λειτουργεί συμπληρωματικά στα στάδια της ερμηνείας και της αξιολόγησης, χωρίς να εφαρμόζεται ως αυτόνομο αναλυτικό μοντέλο.

4. Σωματοποιημένες αφηγήσεις στην παράσταση *Body and Soul* της Crystal Pite

“We are dancers, all of us. Life moves us; life dances us. Ephemeral as breath, concrete as bone, a dance is made of us. We sculpt space. We write with our bodies in a wordless language that is deeply understood. We grace the space within and around us when we dance. Like life, a dance creates and destroys itself in every moment. Like love, it is beyond reason. I like to think of the body as a location; a place where being is held and shaped. When we dance, we are profoundly engaged in being there”.

— *Crystal Pite*

Το 2026, με αφορμή τη Διεθνή Ημέρα Χορού που εορτάζεται κάθε χρόνο στις 29 Απριλίου, ημερομηνία γέννησης του δημιουργού του σύγχρονου μπαλέτου Jean-Georges Noverre, το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου (ΔΙΘ) επέλεξε την Crystal Pite για τη συγγραφή του μηνύματος, το οποίο μεταφράζεται σε δεκάδες γλώσσες και διαδίδεται παγκοσμίως. Η Crystal Pite είναι Καναδή χορογράφος και χορεύτρια με διεθνή παρουσία στον χώρο του σύγχρονου χορού και του χοροθέατρου. Υπήρξε μέλος του Ballet British Columbia και του Ballett Frankfurt του William Forsythe, ενώ έχει αναπτύξει εκτενή χορογραφική πορεία, δημιουργώντας έργα για κορυφαίους οργανισμούς, όπως το Nederlands Dans Theater, το Royal Ballet, το National Ballet of Canada και το Paris Opera Ballet (International Dance Day - International Theatre Institute ITI, χ.χ.).

Συγκεκριμένα, όπως αποδίδεται στη μετάφραση της Γιόλας Κλείτου για το Κυπριακό Κέντρο του Διεθνούς Ινστιτούτου Θεάτρου (ΚΚΔΙΘ), η Crystal Pite γράφει: «Οι άνθρωποι κινούνται. Τα μπράτσα μας εκτείνονται, τα γόνατά μας λυγίζουν, τα κεφάλια μας γνέφουν, τα στήθη μας υποχωρούν, οι πλάτες μας τεντώνονται, πηδάμε, ανασηκώνουμε τους ώμους, σφίγγουμε τις γροθιές μας, σηκώνουμε ο ένας τον άλλον ψηλά και σπρώχνουμε ο ένας τον άλλο μακριά. Όλα αυτά είναι εξίσου και γλώσσα και δράση. Είναι όσα έχει να πει το σώμα για την ανάγκη, την ήττα, το θάρρος, την απόγνωση, την επιθυμία, τη χαρά, την αμφιθυμία, τη δυσφορία, την αγάπη. Οι εικόνες αυτές αποκτούν νόημα στο μυαλό μας, επειδή έχουμε

αισθανθεί τόσο ουσιαστικά όλα αυτά τα πράγματα στο σώμα μας – έχουμε (συγ)κινηθεί» (International Dance Day - International Theatre Institute ITI, χ.χ.).

Η Crystal Pite προσεγγίζει τον χορό ως μια θεμελιώδη μορφή ανθρώπινης έκφρασης, όπου το σώμα λειτουργεί ως φορέας νοήματος και συναισθήματος. Σύμφωνα με την ίδια, μέσα από εικόνες της καθημερινής κίνησης, ο χορός αποτελεί ένα κοινό πεδίο εμπειρίας που συνδέει τους ανθρώπους, καθώς όλοι έχουμε βιώσει το σώμα μας και ως εκ τούτου τα συναισθήματα που αυτό γεννά, όπως η χαρά, η επιθυμία και η απώλεια. Άλλωστε, όπως χαρακτηριστικά υποστηρίζει στο μήνυμά της, «Είμαστε χορευτές, όλοι μας. Η ζωή μας κινεί, η ζωή μας χορεύει» (International Dance Day - International Theatre Institute ITI, χ.χ.).

Τα έργα της Crystal Pite διαπραγματεύονται βαθιά ανθρώπινα ζητήματα, όπως το τραύμα, ο εθισμός, η σύγκρουση, η συνειδητότητα, η θνητότητα και η πολιτική εξουσία. Σε αντίθεση με άλλες τάσεις του σύγχρονου χορού, —όπως η καθαρά αφαιρετική χορογραφία, η έμφαση στη μορφή των βημάτων, η αξιοποίηση της καθημερινής, πεζής κίνησης για τη διερεύνηση εννοιολογικών ζητημάτων ή η πιστή ακολούθηση μιας αφηγηματικής δομής— η Pite συνδυάζει στοιχεία από αυτές τις κατευθύνσεις, γεγονός που της επιτρέπει να διερευνά σύνθετα και σύγχρονα ζητήματα (Schabas, 2018). Στο πλαίσιο αυτό, η Crystal Pite, στην ομιλία της στο *Creative Mornings* στο Βανκούβερ τον Σεπτέμβριο του 2012, αναφέρει πως οι παραστάσεις της επιδιώκουν να δημιουργήσουν τις προϋποθέσεις ώστε το κοινό να συνδεθεί με το σώμα του μέσα από το σώμα των χορευτών και να αναγνωρίσει τις δικές του εμπειρίες και τα προσωπικά του βιώματα, μεταφρασμένα σε μια δυναμική σωματική γλώσσα. Με τον τρόπο αυτό, συγκροτείται ένας «κοινός κόσμος», όπως τον αποκαλεί, όπου η εμπειρία του θεάτρου καθίσταται χώρος συλλογικής ανακάλυψης, μέσα στον οποίο οι θεατές συναντώνται και αναγνωρίζουν ο ένας τον άλλον μέσω της μη λεκτικής γλώσσας του σώματος (HQ, 2013). Παράλληλα, ενώ η σύνδεση του κοινού με την παράσταση αποτελεί έναν από τους βασικούς στόχους της χορογράφου, δεν επιδιώκει την ταύτιση του κοινού με τη δική της ερμηνεία. Αντίθετα, δημιουργεί πολλαπλά σημεία πρόσβασης στο έργο, όπως η κίνηση, ο λόγος, η μουσική και τα οπτικά στοιχεία, ώστε οι θεατές να μπορούν να εμπλέκονται στην παράσταση με τον δικό τους τρόπο (HQ, 2013).

Ο Peter Dickinson, στο *Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater*, μελετά τη λειτουργία του προφορικού λόγου ως δομικού στοιχείου στο έργο της Crystal Pite και υποστηρίζει ότι στη χορογραφική της πρακτική ο λόγος δεν

λειτουργεί επεξηγηματικά ή απλώς αφηγηματικά, αλλά ως αισθητηριακό και δραματουργικό υλικό (Dickinson, 2014). Υπό αυτή την έννοια, ο λόγος δεν περιορίζεται στη λεκτική του διάσταση, αλλά καθίσταται μέρος του συνολικού αισθητηριακού περιβάλλοντος της παράστασης, λειτουργώντας ως αίσθηση, ως ήχος και ως εμπειρία, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση της ρυθμικής, ποιοτικής και συναισθηματικής οργάνωσης της κίνησης.

Στο πλαίσιο αυτό, διερευνάται σε ποιο βαθμό ο λόγος, όταν συνδέεται με τη χορογραφημένη κίνηση, μπορεί να διαμορφώσει συνθήκες ενσυναίσθησης, επιτρέποντας στους θεατές να «αισθανθούν αυτό που αισθάνεται ένα άλλο σώμα» (*to feel what another body is feeling*), όπως διατυπώνει η Susan Leigh Foster (Dickinson, 2014, σ. 62). Σύγχρονες γνωστικές προσεγγίσεις φαίνεται να επιβεβαιώνουν τη θέση αυτή, υποστηρίζοντας ότι η πρόσληψη της κίνησης ενεργοποιεί μηχανισμούς ενσώματης μίμησης, μέσω των οποίων οι θεατές βιώνουν σωματικά τη δράση πριν ακόμη την ερμηνεύσουν λεκτικά (Προύσαλη, 2024). Ωστόσο, η εξοικείωσή τους με τον λόγο οδηγεί συχνά στο να συγκρατούν και να ανακαλούν την εμπειρία της παράστασης κυρίως μέσα από τις λέξεις (Dickinson, 2014). Παράλληλα, όπως επισημαίνει ο Dickinson αναφερόμενος στη Deidre Sklar, οι λέξεις βιώνονται όχι μόνο συμβολικά, αλλά και ως ρυθμός, υφή και κίνηση, αναδεικνύοντας τη σωματική τους διάσταση. Έτσι, ο λόγος προσλαμβάνεται ταυτόχρονα ως γλωσσικό σημείο, μέσω της εκφοράς, της προβολής ή της γραφής, αλλά και ως ενσώματη εμπειρία, ενεργοποιώντας αισθητηριακές μνήμες της παράστασης.

Συνεπώς, ο λόγος και η κίνηση αποτελούν αλληλοσυμπληρούμενα στοιχεία στη χορογραφική πρακτική της Crystal Pite, τόσο σε σωματικό όσο και σε νοηματικό επίπεδο. Ο λόγος δεν περιορίζεται στη στιγμή της παράστασης, αλλά παραμένει σε λανθάνουσα κατάσταση ως ίχνος στο σώμα του θεατή, ικανό να ενεργοποιεί εκ νέου σωματικές μνήμες και αισθητηριακές εμπειρίες, συμβάλλοντας στην επέκταση της χρονικής και βιωματικής διάστασης της παράστασης (Dickinson, 2014).

Η προσπάθεια της Pite να διαμορφώσει ένα ιδιότυπο χοροθεατρικό λεξιλόγιο, στο οποίο η κίνηση συνυπάρχει με τον λόγο, τη μουσική και τον οπτικό σχεδιασμό, αποτυπώνεται στην ομάδα *Kidd Pivot* που ίδρυσε στο Βανκούβερ το 2002 (Dickinson, 2014). Η Kidd Pivot χαρακτηρίζεται από έντονη θεατρικότητα και τη δημιουργία υβριδικών μορφών που συνδυάζουν τον χορό με το θέατρο, όπως αναφέρεται στην επίσημη ιστοσελίδα της (Kidd Pivot, χ.χ.). Η χρήση μεγάλων συνόλων αποτελεί κεντρικό χαρακτηριστικό της

χορογραφικής πρακτικής της Crystal Pite, όπως αναδεικνύεται σε πολλά έργα της, τα οποία αξιοποιούν πολυπληθείς ομάδες χορευτών για τη δημιουργία έντονων συλλογικών εικόνων (Jurkowlaniec, 2026). Σύμφωνα με την κριτικό χορού Martha Schabas, μέσα από απλές κινησιολογικές δομές που εφαρμόζονται σε πολλαπλά σώματα, η Pite επιτυγχάνει υψηλό επίπεδο πολυπλοκότητας, μεταφέροντας τη λεπτομέρεια της ατομικής κίνησης στο επίπεδο του συνόλου (Schabas, 2018). Με τον τρόπο αυτό, η χορογραφία αναπτύσσεται σε μακροσκοπική κλίμακα, όπου η συλλογική κίνηση συγκροτεί σχεδόν οργανικές μορφές, οι οποίες αποκτούν μεταφορική σημασία (Schabas, 2018). Η Pite αναφέρει ότι αντλεί έμπνευση από μορφές του φυσικού κόσμου, όπως τα σμήνη, τα τοπία και η κίνηση των κυμάτων, αλλά και από τη δυναμική των μεγάλων ομάδων ανθρώπων που συνεργάζονται προς έναν κοινό σκοπό, την οποία αντιλαμβάνεται ως ιδιαίτερα συγκινητική και ισχυρή (Dance Australia, 2023).

4.1 Παράσταση *Body and Soul* (χορογραφία Crystal Pite)



Εικόνα 4. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.

Η παράσταση *Body and Soul* αποτελεί χορογραφία της Crystal Pite για 36 χορευτές του Paris Opera Ballet. Αποτελείται από τρία μέρη και διερευνά το θέμα της σύγκρουσης που ελλοχεύει στις ανθρώπινες σχέσεις, εστιάζοντας στην ανθρώπινη επιθυμία για σύνδεση και στην εσωτερική ένταση που τη συνοδεύει. Όπως η ίδια επισημαίνει, ενώ οι άνθρωποι επιδιώκουν την ενότητα, ταυτόχρονα αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους ως διακριτές οντότητες, γεγονός που δημιουργεί μια διαρκή ταλάντευση ανάμεσα στην ατομικότητα και τη συλλογικότητα. Η εκκρεμότητα αυτή αποτυπώνεται χορογραφικά μέσα από μια σειρά ντουέτων, άλλοτε ανάμεσα σε δύο άτομα, άλλοτε σε δύο ομάδες ή ακόμη και σε δύο συστήματα, αναδεικνύοντας τη διαρκή διαπραγμάτευση μεταξύ προσωπικής ταυτότητας και συλλογικής συνύπαρξης.

Στο *Body and Soul*, η σκηνική δράση οργανώνεται μέσα από τη συνύπαρξη κίνησης και προφορικού λόγου, ο οποίος δεν εκφέρεται ζωντανά αλλά μέσω ηχογραφημένης φωνής, αποτελώντας δομικό στοιχείο της χορογραφικής σύνθεσης. Η παράσταση ξεκινά με την ηχογραφημένη φωνή (voice-over) της ηθοποιού Marina Hands που περιγράφει στα γαλλικά τις κινήσεις που εκτελούν ταυτόχρονα δύο φιγούρες επί σκηνής. Η ίδια ακολουθία εκφώνησης και εκτέλεσης των κινήσεων επαναλαμβάνεται ξανά και ξανά, αποκτώντας κάθε φορά διαφορετικό νόημα. Η μεταβολή αυτή εξαρτάται από τον τρόπο με τον οποίο σωματοποιείται η κίνηση, από την ποιότητά της, αλλά και από το αν εκτελείται από δύο άτομα ή από μεγαλύτερα σύνολα, μετατοπίζοντας την ερμηνεία από την έννοια της σύγκρουσης προς την οικειότητα ή την απώλεια. Όπως αναφέρει η Pite σε συνέντευξή της στο English National Ballet, το οποίο επανέφερε το έργο το 2026, η φωνή της αφηγήτριας αρχικά διατηρεί έναν αποστασιοποιημένο τόνο και φαίνεται να καθοδηγεί τη δράση, ενώ στη συνέχεια αναπτύσσει ένα είδος ενσυναίσθησης και μετατρέπεται όλο και περισσότερο σε μάρτυρα των γεγονότων (English National Ballet, 2026). Καθώς η παράσταση εξελίσσεται, η ηχητική σύνθεση γίνεται πολυεπίπεδη, με τη φωνή να επαναλαμβάνεται, να διαστρεβλώνεται και να ενσωματώνεται σε ένα ηχητικό τοπίο που συνδυάζει ηλεκτρονικούς ήχους με αποσπάσματα από τα Πρελούδια για πιάνο του Frédéric Chopin, σε μουσική επιμέλεια του Owen Belton, μετατρέποντας τον λόγο σε σχεδόν μουσικό υλικό (English National Ballet, 2026).

Η επιλογή της παράστασης *Body and Soul* έγινε, μεταξύ άλλων, με γνώμονα τον τρόπο με τον οποίο, στη χορογραφική πρακτική της Crystal Pite, η έννοια της αφήγησης αποκτά μια

επιπλέον διάσταση, καθώς ο λόγος ενσωματώνεται στην κίνηση και σωματοποιείται, ενεργοποιώντας πολλαπλά επίπεδα εμπειρίας. Με τον τρόπο αυτό, οι λέξεις δεν λειτουργούν μόνο ως αφηγηματικά στοιχεία, αλλά μετατρέπονται σε ενσώματες εμπειρίες που παραμένουν ως αισθητηριακές και κινητικές μνήμες στο σώμα του θεατή, προσδίδοντας μια διευρυμένη σημασία στον όρο «σωματοποιημένες αφηγήσεις», από την οποία προκύπτει και ο υπότιτλος της παρούσας εργασίας.



Εικόνα 5. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH

Επιπλέον, η επιλογή της παράστασης βασίζεται στη χρήση της καθημερινής κίνησης του βαδίσματος ως κεντρικού κινητικού και λεκτικού μοτίβου, μέσα από την επαναλαμβανόμενη εκφορά του «δεξί–αριστερό» από την ηχογραφημένη φωνή και την ενσωμάτωση της πεζής κίνησης στο κινητικό υλικό. Η προσέγγιση αυτή συνδέεται με τη θεωρία της Maxine Sheets-Johnstone, σύμφωνα με την οποία οι καθημερινές, αυτοματοποιημένες κινήσεις, όπως το περπάτημα, μπορούν, όταν εκτελούνται με συνειδητή προσοχή, να λειτουργήσουν ως μέσο πρόσβασης στην κιναισθητική εμπειρία.

Παράλληλα, η έμφαση στο βάδισμα εντάσσεται στην ευρύτερη προβληματική της παρούσας εργασίας γύρω από τη «χορογραφημένη κοινωνία», όπου οι καθημερινές διαδρομές και οι επαναλαμβανόμενες κινητικές πρακτικές συγκροτούν συλλογικά μοτίβα

κίνησης. Υπό αυτό το πρίσμα, η συγκεκριμένη μορφή κίνησης λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην παράσταση της Crystal Pite και την κοινωνική εμπειρία. Έτσι, η σκηνική επανάληψη του βαδίσματος στο *Body and Soul* μπορεί να ιδωθεί ως αντανάκλαση ευρύτερων κοινωνικών δομών κίνησης, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο η καθημερινή σωματική εμπειρία αποκτά χορογραφική διάσταση. Επιπλέον, η εναλλαγή μεταξύ μεγάλων συνόλων, σόλο και ντουέτων ενισχύει περαιτέρω την ιδέα μιας «χορογραφημένης κοινωνίας», αναδεικνύοντας τη συνεχή μετάβαση μεταξύ ατομικής εμπειρίας και συλλογικής συνύπαρξης.



Εικόνα 6. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman

Τέλος, οι θεματικές της σύγκρουσης στις διανθρώπινες σχέσεις και της ανθρώπινης σύνδεσης, οι οποίες διατρέχουν το έργο, καθιστά την παράσταση ιδιαίτερα κατάλληλη για τη διερεύνηση της κοινωνικής εμπειρίας. Υπό αυτή την έννοια, η παράσταση μπορεί να ιδωθεί ως αφορμή για μια μετατόπιση της οπτικής, η οποία επιτρέπει την επανεξέταση των καθημερινών μορφών κίνησης και συνύπαρξης. Η μετατόπιση αυτή μπορεί να συσχετιστεί με την έννοια του «*prénot*» στη σκέψη της Pite, δηλαδή μια αλλαγή κατεύθυνσης που διευρύνει την αντίληψη του δυνατού. Όπως αποτυπώνεται και στην ιστοσελίδα της ομάδας

Kidd Pivot, «Your actions are pivotal—each change of direction extends your perspective of the possible»³ (*Kidd Pivot*, χ.χ.).

4.2 Ανάλυση αποσπασμάτων της παράστασης



Εικόνα 7. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH

Η παρούσα ανάλυση επιχειρεί την ερμηνευτική προσέγγιση επιλεγμένων αποσπασμάτων από το πρώτο μέρος της παράστασης *Body and Soul* της Crystal Pite (01:05–30:06) (videotanz, 2021). Η επιλογή των συγκεκριμένων αποσπασμάτων βασίζεται στο γεγονός ότι οργανώνονται γύρω από μια παρόμοια αφηγηματική και κινητική δομή, η οποία κάθε φορά σωματοποιείται με διαφορετικό τρόπο. Πιο συγκεκριμένα, η χρήση της ηχογραφημένης φωνής, η οποία αξιοποιεί το λεκτικό μοτίβο «δεξί–αριστερό», καθώς και η ενσωμάτωση της καθημερινής κίνησης του βαδίσματος στο χορογραφικό υλικό αποτελούν κοινά στοιχεία των σκηνών που επιλέχθηκαν για ανάλυση. Η ίδια η Crystal Pite έχει

³ Δική μου μετάφραση: «Οι πράξεις σου είναι καθοριστικές — κάθε αλλαγή κατεύθυνσης διευρύνει την αντίληψη σου για το εφικτό».

αναφέρει ότι το πρώτο μέρος της παράστασης ξεκίνησε από ένα σύντομο κείμενο σκηνικών οδηγιών, το οποίο περιέγραφε μια σύγκρουση ανάμεσα σε δύο ανθρώπους μέσα από καθαρά σωματικούς όρους. Αυτό που την ενδιέφερε, όπως σημειώνει, ήταν να διερευνήσει αν η ενσώματη επανάληψη αυτού του κειμένου θα μπορούσε να οδηγήσει σε βαθύτερα νοήματα (English National Ballet, 2026). Η αναφορά αυτή καθιστά ιδιαίτερα σημαντική την ανάλυση των επιλεγμένων σκηνών ως χορογραφικών παραλλαγών, όπου η ίδια αφηγηματική αφετηρία μετατοπίζεται κάθε φορά προς διαφορετικές εκδοχές κοινωνικής και καθημερινής εμπειρίας. Για λόγους μεθοδολογικής σαφήνειας, τα αποσπάσματα οργανώνονται και παρουσιάζονται ως σκηνές, οι οποίες δεν ακολουθούν απαραίτητα τη χρονική σειρά εμφάνισής τους στην παράσταση, ενώ παραλείπονται τμήματα που δεν σχετίζονται άμεσα με τα υπό εξέταση στοιχεία.

4.2.1 Η ηχογραφημένη φωνή ως μηχανισμός σωματοποίησης

Η ηχογραφημένη φωνή αποτελεί δομικό στοιχείο της σκηνικής δράσης. Για λόγους περιγραφικής σαφήνειας, παρατίθεται το κείμενο της ηχογραφημένης φωνής (σε δική μου μετάφραση):

«Το φωτιστικό οροφής ανάβει ξαφνικά, αποκαλύπτοντας δύο φιγούρες σε ένα μικρό δωμάτιο. Η πρώτη φιγούρα είναι ξαπλωμένη στο πάτωμα. Η δεύτερη φιγούρα περπατάει μπρος-πίσω. Αριστερό, δεξί, αριστερό, δεξί, αριστερό, δεξί, αριστερό, δεξί, αριστερό, δεξί. Ξανά. Τα χέρια της κινούνται συνεχώς, αγγίζοντας το πηγούνι της, το μέτωπό της, το στήθος της. Αριστερό, δεξί, αριστερό, δεξί, αριστερό. Το στόμα της, το ισχίο της. Δεξί, αριστερό, δεξί, αριστερό, δεξί. Μέτωπο, πηγούνι, λαιμός, ισχίο, στήθος, κεφάλι, στόμα. Και τα δύο χέρια στα γόνατα. Η δεύτερη φιγούρα σταματά, με το κεφάλι σκυμμένο. Η πρώτη φιγούρα γυρίζει στο πλάι, κινεί τους ώμους, το κεφάλι, τα πόδια. Γυρίζει ξανά, στηρίζεται στον αγκώνα, με το κεφάλι σκυμμένο. Τεντώνει το χέρι για να φτάσει τη δεύτερη φιγούρα, η οποία παραμένει ακίνητη. Η πρώτη φιγούρα τεντώνει το χέρι ακόμη περισσότερο, σηκώνοντας ελαφρά το κεφάλι. Παύση. Καμία από τις δύο δεν κινείται. Ξαφνικά, η δεύτερη φιγούρα σηκώνεται, πιάνοντας το κεφάλι της με το στόμα ανοιχτό. Στρίβει, χαμηλώνει, μετακινείται πλάγια προς την πρώτη φιγούρα, η οποία ήδη απομακρύνεται. Η δεύτερη φιγούρα προλαβαίνει την πρώτη και τη συγκρατεί. Πάλη. Τέλος, η δεύτερη φιγούρα κινεί το κεφάλι, τα χέρια, τα πόδια της. Μετακινεί την πρώτη

φιγούρα έτσι ώστε να βρίσκονται και οι δύο κεφάλι με κεφάλι. Κεφάλι στο στήθος. Κεφάλι μέσα στα χέρια. Κεφάλι στο έδαφος. Παύση. Καμία από τις δύο δεν κινείται. Το φως από το φωτιστικό οροφής τρεμοπαίζει και σβήνει».

4.3 Στάδιο 1: Περιγραφή των βασικών στοιχείων της χορογραφίας

4.3.1 Πρώτη σκηνή (1:05-03:10)



Εικόνα 8. Στιγμιότυπο από την παράσταση *Body and Soul*, Paris Opera Ballet, 2019.

Στην πρώτη σκηνή, η ηχογραφημένη φωνή λειτουργεί ως βασικός οργανωτικός άξονας της σκηνικής δράσης, καθώς ενεργοποιεί και δομεί την εξέλιξη της κίνησης. Με την έναρξή της, ενεργοποιείται ο φωτισμός, αποκαλύπτοντας δύο ανδρικές φιγούρες, οι οποίες φορούν μαύρο κοστούμι, λευκό πουκάμισο, μαύρη γραβάτα και μαύρα παπούτσια. Η ηχογραφημένη φωνή εισάγει τα βασικά κινητικά μοτίβα της σκηνής, όπως την ακινησία και το επαναλαμβανόμενο βάδισμα. Η πρώτη φιγούρα παραμένει ξαπλωμένη στο έδαφος, ενώ η δεύτερη εκτελεί ένα βάδισμα μπρος-πίσω, με περιορισμένη μετακίνηση στον χώρο,

οργανωμένη γύρω από το ρυθμικό μοτίβο που ακολουθεί την εκφώνηση του «δεξί–αριστερό». Παράλληλα, η φωνή καθορίζει τη διαδοχή κινήσεων προς διαφορετικά σημεία του σώματος, οι οποίες εκτελούνται με ακρίβεια και *staccato* ποιότητα (η κοφτή και αποσπασματική εκτέλεση). Στη συνέχεια, παρουσιάζεται ένα χαρακτηριστικό κινητικό μοτίβο, το οποίο επανεμφανίζεται και σε επόμενες ενότητες της παράστασης, στο οποίο η πρώτη φιγούρα στηρίζεται στον αγκώνα της με το κεφάλι χαμηλωμένο και εκτείνει το χέρι της αργά προς τη δεύτερη φιγούρα, η οποία παραμένει σε ακινησία.



Εικόνα 9. Στιγμιότυπο από την παράσταση *Body and Soul*, Paris Opera Ballet, 2019.

Καθώς η σκηνή εξελίσσεται, η φωνή δεν περιορίζεται σε περιγραφικό ρόλο, αλλά συγκροτεί τη δομή της δράσης, εισάγοντας μεταβάσεις μεταξύ ακινησίας, προσέγγισης των δύο σωμάτων και σύγκρουσης. Η σωματική επαφή ανάμεσα στις δύο φιγούρες αναπτύσσεται σταδιακά, μέσα από διαδοχικές μεταβολές θέσεων και σημείων επαφής, οδηγώντας σε μια ένταση που κορυφώνεται και στη συνέχεια εκτονώνεται. Η σκηνή ολοκληρώνεται με την επιστροφή σε κατάσταση ακινησίας, με τη μία φιγούρα να καταλήγει στο έδαφος και την άλλη να παραμένει όρθια, ενώ η παύση της φωνής σε συνδυασμό με τον φωτισμό που σβήνει σταδιακά σηματοδοτούν το τέλος της ενότητας.

Συμπερασματικά, η ηχογραφημένη φωνή λειτουργεί ως καθοδηγητικό στοιχείο της κίνησης, χωρίς μουσική επένδυση, ενισχύοντας την ακρίβεια και τη σαφήνεια της κινητικής εκτέλεσης. Παράλληλα, τα βασικά κινησιολογικά στοιχεία της σκηνής περιλαμβάνουν επαναλαμβανόμενο βάδισμα με περιορισμένη μετακίνηση στον χώρο, αποσπασματικές κινήσεις προς διαφορετικά σημεία του σώματος και εναλλαγές μεταξύ κίνησης και ακινησίας. Οι δύο φιγούρες λειτουργούν ως διακριτοί αλλά αλληλοεξαρτώμενοι ρόλοι στο πλαίσιο της σκηνικής δράσης, ενώ ο φωτισμός επιμερίζει τον σκηνικό χώρο και προσανατολίζει το βλέμμα του θεατή. Παράλληλα, σηματοδοτεί την έναρξη και την ολοκλήρωση της ενότητας, μια λειτουργία που ενισχύεται από την ηχογραφημένη φωνή, η οποία αναφέρεται ρητά στον φωτισμό μέσα από τις φράσεις «Το φωτιστικό οροφής ανάβει ξαφνικά» και «Το φως από το φωτιστικό οροφής τρεμοπαίζει και σβήνει».

4.3.2 Δεύτερη σκηνή (03:10-08:09)



Εικόνα 10. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.

Στη δεύτερη σκηνή, η λειτουργία της ηχογραφημένης φωνής διαφοροποιείται μέσω επαναλήψεων συγκεκριμένων φράσεων, ενώ παράλληλα προστίθεται μουσική υπόκρουση

που συνοδεύει τη σκηνική δράση. Η επανεκφορά της αρχής της αφήγησης («Το φωτιστικό οροφής ανάβει ξαφνικά, αποκαλύπτοντας δύο φιγούρες σε ένα μικρό δωμάτιο») ορίζει εκ νέου το πλαίσιο της ενότητας, το οποίο πλέον μετασχηματίζεται σε επίπεδο συνόλου.

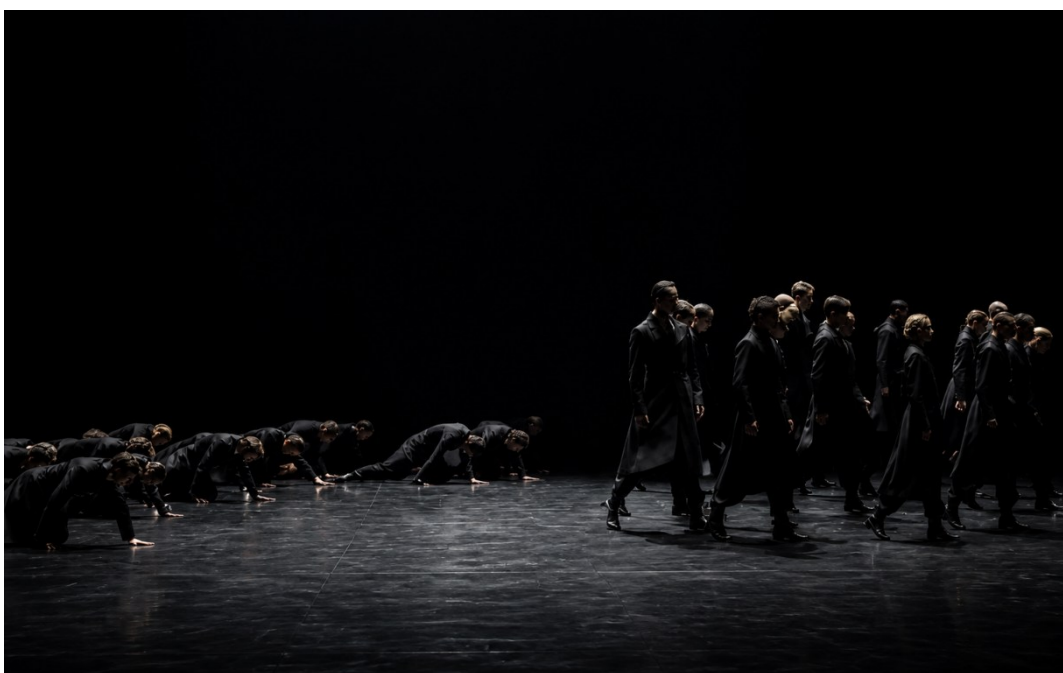
Οι δύο φιγούρες αντικαθίστανται πλέον από ένα πολυπληθές σύνολο χορευτών με μακριά μαύρα παλτό και μαύρα παπούτσια. Σε αντίθεση με την προηγούμενη σκηνή, η δράση δεν λαμβάνει χώρα σε περιορισμένο χώρο της σκηνής, αλλά αναπτύσσεται σε ολόκληρο τον σκηνικό χώρο, δημιουργώντας μια εκτεταμένη κινησιολογική παρουσία. Στη συνέχεια, ενεργοποιείται το ίδιο μοτίβο επαναλαμβανόμενου βαδίσματος μπρος-πίσω, συγχρονισμένο με το λεκτικό μοτίβο «αριστερό-δεξί», ενώ επανεμφανίζονται και οι ίδιες κινήσεις προς επιμέρους σημεία του σώματος, όπως το κεφάλι, το στήθος και το στόμα, οι οποίες μετασχηματίζονται ως προς την κλίμακα και τη χωρική τους ανάπτυξη.



Εικόνα 11. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman.

Ιδιαίτερη σημασία αποκτά η χρήση του κανόνα, μιας τεχνικής κατά την οποία η ίδια κινητική φράση εκτελείται από τα μέλη του συνόλου με χρονική διαφορά, δημιουργώντας χρονική μετατόπιση και πολυπλοκότητα στη σκηνική οργάνωση. Η μορφή αυτή εισάγεται μέσω της επανάληψης συγκεκριμένων φράσεων της φωνής, όπως «η δεύτερη φιγούρα σταματά», «χαμηλώνει» και «πάλη». Παράλληλα, μέσα από την τεχνική του κανόνα,

εισάγονται νέες κινητικές φράσεις που βασίζονται σε εναλλαγές επιπέδων και μικρές μετατοπίσεις στον χώρο, ενώ σε όλη τη σκηνή παρατηρείται η απομόνωση χορευτών από το σύνολο και η επανένταξή τους σε αυτό. Η φράση «Το φως από το φωτιστικό οροφής τρεμοπαίζει και σβήνει», η οποία συνοδεύεται από επαναλήψεις της λέξης «σβήνει», σηματοδοτεί αυτή τη φορά όχι το τέλος της ενότητας, αλλά τη μετάβαση σε μια νέα κινητική ενότητα, όπου τα προηγούμενα μοτίβα συνδυάζονται και μετασχηματίζονται.



Εικόνα 12. Στιγμιότυπο από την παράσταση *Body and Soul*, Paris Opera Ballet, 2019.

Η σκηνική δράση οργανώνεται σε δύο διακριτές ομάδες που καταλαμβάνουν αντίθετες πλευρές της σκηνής, καθεμία από τις οποίες αναπτύσσει διαφορετικό κινητικό υλικό, το οποίο συνδυάζει και παραλλάσσει προηγούμενα κινησιολογικά μοτίβα. Στο τέλος αυτής της ενότητας, οι δύο ομάδες επανενώνονται, με τους χορευτές να εκτελούν γρήγορο βάδισμα με μεγάλη μετατόπιση στον χώρο, αρχικά συγχρονισμένα προς την ίδια κατεύθυνση και στη συνέχεια προς διαφορετικές κατευθύνσεις.

Συμπερασματικά, το κινητικό υλικό της δεύτερης σκηνής συγκροτείται μέσα από την επανάληψη και τον μετασχηματισμό μοτίβων που παρουσιάστηκαν στην πρώτη σκηνή, ενώ οργανώνεται σε επίπεδο συνόλου, με έμφαση στο βάδισμα, τις κινήσεις προς διαφορετικά σημεία του σώματος και τις εναλλαγές επιπέδων. Οι επαναλαμβανόμενες φράσεις της

ηχογραφημένης φωνής εισάγουν νέο κινητικό υλικό και ενεργοποιούν τη μορφή του κανόνα. Τέλος, η αποσύνδεση μεμονωμένων σωμάτων και η επανένταξή τους στο σύνολο αναδεικνύουν μια δυναμική μεταξύ ατομικού και συλλογικού, με το σύνολο να υπερισχύει ως βασικός φορέας οργάνωσης της κίνησης.

4.3.3 Τρίτη σκηνή (10:20-13:17)



Εικόνα 13. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH

Στην τρίτη σκηνή του πρώτου μέρους εισέρχονται δύο γυναικείες φιγούρες, οι οποίες φορούν λευκό πουκάμισο, μαύρο παντελόνι και γραβάτα και εκτελούν συγχρονισμένες κινητικές φράσεις που σταδιακά διαφοροποιούνται. Το κινητικό μοτίβο «αριστερό–δεξί» επανεμφανίζεται παραλλαγμένο και εκτελείται άλλοτε με *staccato* κίνηση του κεφαλιού δεξιά–αριστερά και άλλοτε με επιτόπια βήματα, με τις δύο γυναικείες φιγούρες να στέκονται με την πλάτη στραμμένη προς το κοινό, σε συγχρονισμό με την ηχογραφημένη φωνή, η οποία επιμηκύνει χρονικά τη φράση μέσω διαδοχικών επαναλήψεων. Σε αντίθεση με τις προηγούμενες σκηνές, παρατηρείται διαφοροποίηση ως προς το ρυθμικό πλαίσιο, καθώς η αφήγηση εκφέρεται σε ταχύτερο *tempo* (η ταχύτητα) και περιλαμβάνει συχνές

επαναλήψεις. Η ηχογραφημένη φωνή, μέσα από τις επαναλήψεις των φράσεων «μέτωπο, πηγούνι, λαιμός, ισχίο, στήθος, κεφάλι» και «κινεί τους ώμους, το κεφάλι, τα πόδια», εισάγει μια σύνθετη κινητική διαδοχή, η οποία εναλλάσσει ποιότητες κίνησης *staccato* και *legato* (η εκτέλεση με συνεχή ροή).



Εικόνα 14. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman.

Στο σημείο αυτό παρεμβάλλεται ένας ηχογραφημένος ήχος αναπνοής σε σταθερό ρυθμό, ο οποίος επισκιάζει παροδικά την ηχογραφημένη φωνή. Οι κινήσεις συγχρονίζονται με την αναπνοή, η οποία επιβραδύνει τον ρυθμό της προφορικής εκφοράς και εισάγει νέο κινητικό υλικό, ενώ στη συνέχεια αναπτύσσεται σωματική επαφή ανάμεσα στις δύο γυναικείες φιγούρες. Η δράση διακόπτεται όταν η μία φιγούρα καταλήγει στο έδαφος, ενώ η άλλη, που παραμένει όρθια, επαναχρησιμοποιεί κινητικό υλικό από προηγούμενες ενότητες και ακινητοποιεί τη φιγούρα που βρίσκεται στο έδαφος, η οποία αντιδρά με σπασμωδικές κινήσεις. Έπειτα, εκτελούνται *staccato* κινήσεις συγχρονισμένες με την επανάληψη της φράσης «κινεί τους ώμους, το κεφάλι, τα πόδια», ενώ ακολουθούν διαδοχικές θέσεις σωματικής επαφής, κεφάλι με κεφάλι και κεφάλι στο στήθος, πριν η δεύτερη φιγούρα οδηγηθεί εκ νέου στο έδαφος. Η ενότητα ολοκληρώνεται σε στάση ακινησίας με τη φράση

«καμία από τις δύο δεν κινείται», ενώ ο φωτισμός σβήνει σταδιακά, σηματοδοτώντας το τέλος της σκηνής.

Συμπερασματικά, το κινητικό υλικό της τρίτης σκηνής διαφοροποιείται ως προς τη ρυθμική και ποιοτική οργάνωση της κίνησης, με μεταβολές στο *tempo* της εκφοράς της αφήγησης και την εναλλαγή *staccato* και *legato* ποιότητων. Η αναπνοή λειτουργεί ως επιπλέον οργανωτικός μηχανισμός, επηρεάζοντας τον ρυθμό και εισάγοντας νέα κινητικά μοτίβα. Παράλληλα, η εκτέλεση συγχρονισμένων κινητικών φράσεων, οι οποίες σταδιακά αποδομούνται από τις δύο γυναικείες φιγούρες, σε συνδυασμό με τις μεταβολές στο *tempo*, ενισχύει την ένταση μεταξύ των δύο σωμάτων και οδηγεί σε μια δυναμική σύγκρουσης.

4.3.4 Τέταρτη σκηνή (17:17-21:13)



Εικόνα 15. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.

Η τέταρτη σκηνή του πρώτου μέρους ξεκινά με την ηχογραφημένη φωνή, η οποία αυτή τη φορά συνοδεύεται από το Πρελούδιο No. 20, Op. 28 του Frédéric Chopin. Οι λεκτικές οδηγίες εκφέρονται σε αργό και ήπιο τόνο, διαφοροποιούμενες αισθητά ως προς την ποιότητα και το *tempo* σε σχέση με τις προηγούμενες σκηνές. Ο φωτισμός αποκαλύπτει μία

γυναικεία και μία ανδρική φιγούρα ακίνητες στο έδαφος, με μαύρο παντελόνι και αμάνικο λευκό μπλουζάκι, ξαπλωμένες στο πλάι, η μία πίσω από την άλλη. Η δεύτερη φιγούρα σηκώνεται και αρχίζει να περπατά αργά προς το πίσω μέρος της σκηνής, όπως υποδεικνύεται από την ηχογραφημένη φωνή. Το βάδισμά της συγχρονίζεται με το λεκτικό μοτίβο «δεξί–αριστερό» και εκτελείται με σταθερό και αργό *tempo*, καθώς διαγράφει μια επαναλαμβανόμενη διαδρομή, κατά την οποία απομακρύνεται και επανέρχεται προς τη φιγούρα που παραμένει στο έδαφος.



Εικόνα 16. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Yonathan Kellerman.

Σε συγχρονισμό με την ηχογραφημένη φωνή, η ανδρική φιγούρα αγγίζει απαλά το κεφάλι της γυναικείας φιγούρας, ενώ εκείνη αγγίζει διαδοχικά το πηγούνι, το μέτωπο και το στήθος του. Στη συνέχεια, οι δύο φιγούρες εκτελούν αργές εναλλαγές βάρους δεξιά–αριστερά με *legato* ποιότητα, ακολουθώντας τον ρυθμό της εκφοράς του λεκτικού μοτίβου «δεξί–αριστερό» από την ηχογραφημένη φωνή, πριν αυτή υποχωρήσει προσωρινά. Η ηχογραφημένη φωνή επανέρχεται, λειτουργώντας εκ νέου καθοδηγητικά ως προς την κίνηση, κατονομάζοντας συγκεκριμένα μέρη του σώματος («μέτωπο, πηγούνι, λαιμός, ισχίο, στήθος, κεφάλι, στόμα»), τα οποία αντιστοιχούν σε διαδοχικά αγγίγματα και θέσεις μεταξύ των δύο σωμάτων. Ακολουθούν *legato* κινητικές διαδοχές σε αργό *tempo*, κατά τις

οποίες τα δύο σώματα παραμένουν σε συνεχή επαφή, ενώ η αφήγηση διακόπτεται και η μουσική αναδεικνύεται ως κύριο ακουστικό στοιχείο. Η σκηνή ολοκληρώνεται με τη μία φιγούρα να παραμένει ακίνητη σε μεσαίο επίπεδο και την άλλη να καταλήγει ακίνητη στο έδαφος, σηματοδοτώντας το τέλος της ενότητας.

Συμπερασματικά, στην τέταρτη σκηνή κυριαρχούν η *legato* ποιότητα, το αργό *tempo* και η συνύπαρξη της ηχογραφημένης φωνής με τη μουσική. Η σωματική επαφή εναλλάσσεται με στιγμές απομάκρυνσης, συγκροτώντας το βασικό κινησιολογικό υλικό της ενότητας. Η δυναμική αυτή ανάμεσα στην εγγύτητα και την απόσταση διαμορφώνει μια σχέση σύνδεσης μεταξύ των δύο σωμάτων.

4.3.5 Πέμπτη σκηνή (27:19- 30:06)



Εικόνα 17. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.

Στην πέμπτη και τελευταία σκηνή του πρώτου μέρους, δύο φιγούρες, μία ανδρική και μία γυναικεία, βρίσκονται στο κέντρο της σκηνής και περιβάλλονται από ένα πολυπληθές

σύνολο. Φορούν μαύρο παντελόνι και αμάνικο λευκό μπλουζάκι. Η ανδρική φιγούρα είναι ξαπλωμένη ανάσκελα στο έδαφος σε πλήρη ακινησία, ενώ η γυναικεία φιγούρα βρίσκεται από πάνω της σε χαμηλό επίπεδο. Η ηχογραφημένη φωνή παρουσιάζει μεταβολές στη χροιά, την τονικότητα και την ένταση, ενώ οι λεκτικές οδηγίες εκφέρονται σε αργό *tempo*, συνοδευόμενες από απαλή μουσική υπόκρουση. Με την εκφορά του λεκτικού μοτίβου «αριστερό–δεξί», οι χορευτές που βρίσκονται περιμετρικά, με την πλάτη στραμμένη προς το κοινό, αρχίζουν να απομακρύνονται μέχρι να εξαφανιστούν από τον σκηνικό χώρο.

Στη συνέχεια, η γυναικεία φιγούρα αγγίζει διαδοχικά σημεία του σώματος της ανδρικής φιγούρας στο έδαφος, όπως το κεφάλι, το στήθος, το πηγούνι και το μέτωπο. Έπειτα, η κινητική δράση στρέφεται προς το ίδιο της το σώμα, καθώς αγγίζει διαδοχικά συγκεκριμένα μέρη του, σύμφωνα με τις λεκτικές οδηγίες. Παρατηρούνται εναλλαγές απομάκρυνσης και εγγύτητας, καθώς η γυναικεία φιγούρα, ύστερα από μια παροδική απομάκρυνση, πλησιάζει εκ νέου την ανδρική φιγούρα που βρίσκεται στο έδαφος, τη σηκώνει και τη συγκρατεί αγκαλιά. Σε συγχρονισμό με τη φωνή, φέρνει το κεφάλι της σε επαφή με το δικό του και στη συνέχεια το ακουμπά στο στήθος της, πριν τον αφήσει απαλά ξανά στο έδαφος, ενώ ο φωτισμός χαμηλώνει σταδιακά.



Εικόνα 18. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: Isabella Turolla.

Συμπερασματικά, το κινητικό υλικό της πέμπτης σκηνής εστιάζει στη σταδιακή μετάβαση από τη συλλογική παρουσία στην απόλυτη απομόνωση, τόσο σε χωρικό όσο και σε κινησιολογικό επίπεδο. Η ακινησία και το αργό *tempo*, σε συνδυασμό με την ηχογραφημένη φωνή και τη μουσική υπόκρουση, διαμορφώνουν ένα κλείσιμο που παραπέμπει σε κατάσταση απώλειας και αποχωρισμού.

4.4 Στάδιο 2: Περιγραφή των σχέσεων μεταξύ των επιμέρους στοιχείων της χορογραφίας

Σε αυτό το στάδιο, η προσοχή μετατοπίζεται από την περιγραφή των επιμέρους παραστασιακών στοιχείων στη μελέτη των σχέσεων που αναπτύσσονται μεταξύ τους κατά την εξέλιξη της δράσης.

4.4.1 Πρώτη σκηνή

Η πρώτη σκηνή δομείται μέσα από μια σαφή αντίθεση μεταξύ κίνησης και ακινησίας, η οποία μεταβιβάζεται διαρκώς από το ένα σώμα στο άλλο. Παράλληλα, ιδιαίτερη σημασία αποκτά η σχέση λόγου και κίνησης, καθώς ο συγχρονισμός της ηχογραφημένης φωνής με την κίνηση καθορίζει τη δράση και τη ρυθμική της οργάνωση. Καθώς η σκηνή εξελίσσεται και οι δύο φιγούρες αρχίζουν να αλληλεπιδρούν, η κίνηση απομακρύνεται σταδιακά από αυτή την αυστηρή αντιστοίχιση. Η μετάβαση από την απουσία σωματικής επαφής στη σωματική αλληλεπίδραση αποτελεί μία ακόμη βασική αντιθετική σχέση που αναπτύσσεται στη σκηνή. Η χρήση επαναλαμβανόμενων κινητικών μοτίβων, σε συνδυασμό με τις μεταβολές στα επίπεδα (υψηλό και χαμηλό), συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας δυναμικής σχέσης μεταξύ των δύο σωμάτων, οδηγώντας σε μια διαφοροποιημένη ισορροπία μεταξύ τους.



Εικόνα 19. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH

Στο τέλος της σκηνής, τα δύο σώματα παρουσιάζονται σε μια ανεστραμμένη διάταξη, καθώς η δεύτερη φιγούρα καταλήγει στο έδαφος ενώ η πρώτη παραμένει όρθια και ακίνητη, μια αντιστροφή που επαναπροσδιορίζει τη μεταξύ τους σχέση. Τέλος, ο φωτισμός συνδέεται με τη χωρική και χρονική οργάνωση της δράσης, καθώς οριοθετεί τον σκηνικό χώρο, περιορίζοντας τη δράση σε ένα συγκεκριμένο τμήμα. Ταυτόχρονα, σηματοδοτεί την έναρξη και τη λήξη της ενότητας μέσω της απότομης ενεργοποίησης στην αρχή και της σταδιακής απενεργοποίησης στο τέλος, προσδίδοντας δομική συνοχή στη σκηνή.

Συνολικά, η πρώτη σκηνή συγκροτείται μέσα από ένα πλέγμα σχέσεων που αφορούν την εναλλαγή κίνησης και ακινησίας, τη σύνδεση λόγου και κίνησης, τη χρήση επαναλαμβανόμενων μοτίβων, τις μεταβολές επιπέδων, την εναλλαγή μεταξύ απουσίας και παρουσίας σωματικής επαφής, καθώς και τη λειτουργία του φωτισμού. Η χαρτογράφηση αυτού του πλαισίου σχέσεων λειτουργεί ως αναλυτικό εργαλείο που καθιστά σαφέστερη τη δομική λογική της σκηνής και διαμορφώνει το απαραίτητο υπόβαθρο για τη μετάβαση στο επόμενο στάδιο.

4.4.2 Δεύτερη σκηνή



Εικόνα 20. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: Isabella Turolla.

Στη δεύτερη σκηνή του πρώτου μέρους, το κινητικό υλικό αναπτύσσεται μέσα από μια διαδικασία μετασχηματισμού και επέκτασης των μοτίβων που παρουσιάστηκαν στην πρώτη σκηνή. Κεντρικό χαρακτηριστικό της δεύτερης σκηνής αποτελεί η μετάβαση από το ντουέτο σε ένα πολυπληθές σύνολο, η οποία διευρύνει τη χωρική και κινησιολογική οργάνωση της δράσης. Η μετατόπιση αυτή επιφέρει αλλαγές στον τρόπο οργάνωσης της κίνησης, καθώς η διαπροσωπική σχέση μετασχηματίζεται σε συλλογική δομή και το κινητικό υλικό κατανέμεται και αναδιαμορφώνεται στο επίπεδο του συνόλου. Συγκεκριμένα, η ηχογραφημένη φωνή, το μοτίβο του βαδίσματος σε συγχρονισμό με το λεκτικό μοτίβο «αριστερό–δεξί», καθώς και οι κινήσεις προς συγκεκριμένα μέρη του σώματος διατηρούν κεντρικό ρόλο. Σε σύγκριση με την πρώτη σκηνή, εισάγονται νέα στοιχεία που διαμορφώνουν τη σκηνική δράση, όπως οι επαναλήψεις φράσεων στην ηχογραφημένη φωνή, η μουσική υπόκρουση και η ενεργοποίηση της μορφής του κανόνα, δηλαδή η εκτέλεση της ίδιας κινητικής φράσης από τους χορευτές με χρονική διαφορά.

Παράλληλα, παρατηρείται συστηματική εναλλαγή ανάμεσα στον συγχρονισμό (*unison*) μιας κινητικής φράσης και στη μορφή του κανόνα, η οποία ενεργοποιείται μέσω

επαναλαμβανόμενων λεκτικών φράσεων της ηχογραφημένης φωνής. Οι επαναλήψεις αυτές εισάγουν νέο κινητικό υλικό και διακόπτουν παροδικά την ακριβή αναπαραγωγή της πρώτης σκηνής. Η κινητική δράση χαρακτηρίζεται από μια σχεδόν μηχανική, *staccato* ποιότητα, από αντιθέσεις μεταξύ κίνησης και ακινησίας, καθώς και από συνεχείς μεταβολές επιπέδων. Επιπλέον, η συλλογική δυναμική συχνά διασπάται και οδηγεί στην απομόνωση σωμάτων, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από το συλλογικό στο διαπροσωπικό επίπεδο.

Συνολικά, η σχέση ανάμεσα στα μεμονωμένα σώματα και στο πολυπληθές σύνολο των χορευτών διαμορφώνει τη δεύτερη σκηνή, με το σύνολο να υπερισχύει του ατομικού και να καθορίζει τη δομή της σκηνικής δράσης. Η επανεμφάνιση και η παραλλαγή του κινητικού υλικού της πρώτης σκηνής επιβεβαιώνουν τη δομική συνοχή της χορογραφίας, υπογραμμίζοντας τη σχέση λόγου και κίνησης ως μηχανισμό συνεχούς αλληλοτροφοδότησης. Η ηχογραφημένη φωνή δεν λειτουργεί απλώς συνοδευτικά, αλλά παράγει και αναδιοργανώνει το κινητικό υλικό, ενώ το σώμα εμφανίζεται ενταγμένο σε επαναλαμβανόμενα μοτίβα, τα οποία, μέσα από τη συλλογική τους εκτέλεση, αποκτούν ένταση, ρυθμική πυκνότητα και δραματουργική φόρτιση.

4.4.3 Τρίτη σκηνή

Στην τρίτη σκηνή του πρώτου μέρους παρατηρείται έντονη διακύμανση τόσο της ποιότητας της κίνησης όσο και της ταχύτητας της εκτέλεσης, με κυρίαρχο άξονα την εναλλαγή μεταξύ *staccato* και *legato* ποιότητας, καθώς και μεταξύ αργού και γρήγορου *tempo*. Παράλληλα, κυρίαρχη είναι η αντίθεση ανάμεσα στη συγχρονισμένη και τη μη συγχρονισμένη εκτέλεση του κινητικού υλικού, καθώς και η μετάβαση από την απουσία σωματικής επαφής στη σωματική επαφή. Ο αρχικός συγχρονισμός των κινητικών φράσεων, ο οποίος λειτουργεί ως κοινό σημείο εκκίνησης, σταδιακά διασπάται και, σε συνδυασμό με τις μεταβολές των επιπέδων, οδηγεί σε μια διαρκώς μεταβαλλόμενη σχέση μεταξύ των δύο σωμάτων.

Σε αντίθεση με τις προηγούμενες σκηνές, όπου η ηχογραφημένη φωνή λειτουργεί κυρίως ως μηχανισμός οργάνωσης της κινησιολογικής δομής, εδώ αποκτά έναν πιο παρεμβατικό ρόλο. Η μεταβολή του *tempo*, σε συνδυασμό με τη χαμηλή ένταση της φωνής και της μουσικής υπόκρουσης, επιβάλλει διαρκείς αλλαγές στη ρυθμική και ποιοτική δομή της κίνησης. Έτσι, η τρίτη σκηνή συγκροτείται γύρω από μια αντιθετική δυναμική, όπου η ηχογραφημένη φωνή σε γρήγορο *tempo* παράγει κοφτές και μηχανικές κινητικές φράσεις,

ενώ η υποχώρησή της συνοδεύεται από επιβράδυνση του χρόνου και εμφάνιση της *legato* ποιότητας.



Εικόνα 21. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: Isabella Turolla.

Κομβικό ρόλο στη σκηνή αυτή διαδραματίζει η εισαγωγή της αναπνοής ως ηχητικού και ρυθμικού στοιχείου. Η αναπνοή λειτουργεί ως σημείο ρήξης στη συνεχή ροή της ηχογραφημένης φωνής, καθώς άλλοτε διαμορφώνει έναν σταθερό ρυθμό και άλλοτε δημιουργεί παύσεις. Συνολικά, στην τρίτη σκηνή επανέρχεται η δυαδική μορφή της πρώτης σκηνής, ενώ διατηρείται η στενή σύνδεση ανάμεσα στην ηχογραφημένη φωνή και την κίνηση. Παράλληλα, η σκηνή παρουσιάζει ομοιότητες με την πρώτη, καθώς ο φωτισμός οριοθετεί για μία ακόμη φορά την αρχή και το τέλος της, ενώ η σχέση μεταξύ των δύο σωμάτων εξελίσσεται με παρόμοιο τρόπο, οδηγώντας το ένα σώμα σε ακινησία στο έδαφος. Ωστόσο, η ηχογραφημένη φωνή αποκτά νέα χαρακτηριστικά, όπως οι επαναλαμβανόμενες φράσεις «μέτωπο, πηγούνι, λαιμός, ισχίο, στήθος, κεφάλι» και «αριστερό–δεξί», καθώς και η μεταβολή της ταχύτητάς της, ενώ η εισαγωγή του ηχητικού στοιχείου της αναπνοής προσθέτει έναν ακόμη ρυθμικό παράγοντα στη σκηνική δράση. Η εναλλαγή μεταξύ

staccato και *legato* ποιοτήτων κίνησης, καθώς και οι απότομες μεταβάσεις από γρήγορο σε αργό *tempo*, συγκροτούν ένα κινητικό πλαίσιο έντονης ρυθμικής μεταβολής και συνεχούς μετασχηματισμού. Τέλος, η εκτέλεση συγχρονισμένων κινητικών φράσεων από τις δύο γυναικείες φιγούρες, οι οποίες στη συνέχεια αποδομούνται σταδιακά, ενισχύει την ένταση μεταξύ των δύο σωμάτων, οδηγώντας σε μια σχέση σύγκρουσης.

4.4.4 Τέταρτη σκηνή

Στην τέταρτη σκηνή του πρώτου μέρους, η κινησιολογική δομή οργανώνεται γύρω από την εγγύτητα και την απομάκρυνση των σωμάτων, ενώ συνολικά κυριαρχεί η διαρκής σωματική επαφή ανάμεσα στις δύο φιγούρες. Η ηχογραφημένη φωνή, αν και συνεχίζει να κατευθύνει την κίνηση, λειτουργεί πιο αφηγηματικά και υιοθετεί αργό *tempo*, το οποίο μεταδίδεται άμεσα στο κινητικό υλικό. Παράλληλα, συνυπάρχει αρμονικά με τη μουσική του Frédéric Chopin. Η κίνηση αναπτύσσεται μέσα από συνεχείς κινητικές διαδοχές σε διαφορετικά επίπεδα, κυρίως στο χαμηλό και το μεσαίο, με βασικό χαρακτηριστικό τη *legato* ποιότητα σε όλη τη διάρκεια της σκηνής, χωρίς να διακόπτεται η επαφή μεταξύ των σωμάτων.



Εικόνα 22. *Body and Soul*, Crystal Pite, Paris Opera Ballet, 2019. Φωτογραφία: Julien Benhamou.

Συνολικά, στην τέταρτη σκηνή το κινητικό πλαίσιο βασίζεται στη συνεχή επαφή μεταξύ των δύο σωμάτων, η οποία, σε αντίθεση με την προηγούμενη σκηνή, δεν οδηγεί σε σύγκρουση, αλλά διατηρεί μια ρευστή μορφή αλληλεπίδρασης. Παράλληλα, επανέρχεται η δυαδική μορφή της σκηνικής δράσης, με την παρουσία δύο σωμάτων, ενώ η αντίθεση μεταξύ κίνησης και ακινησίας εξακολουθεί να υφίσταται, σε πιο ήπια και ενσωματωμένη μορφή. Σε αυτό το πλαίσιο, η *legato* ποιότητα, το αργό *tempo* και η συνύπαρξη φωνής και μουσικής λειτουργούν ως βασικοί οργανωτικοί άξονες, συμβάλλοντας στη διαμόρφωση μιας πιο ενοποιημένης σκηνικής συνθήκης. Τέλος, ο φωτισμός διατηρεί τη λειτουργία οριοθέτησης της έναρξης και του τέλους της ενότητας, ενώ και σε αυτή τη σκηνή η δράση οδηγεί τη μία από τις δύο φιγούρες σε κατάσταση ακινησίας στο έδαφος.

4.4.5 Πέμπτη σκηνή



Εικόνα 23. *Body and Soul*, Crystal Pite, English National Ballet, 2026. Φωτογραφία: ASH.

Το κινητικό υλικό της πέμπτης σκηνής εστιάζει στη σταδιακή μετάβαση από τη συλλογική παρουσία στην απόλυτη απομόνωση, καθώς η δυαδική μορφή συνυπάρχει παροδικά με το σύνολο. Κυρίαρχη είναι η αντίθεση ανάμεσα στην ακινησία και την κίνηση, με τη μία φιγούρα να παραμένει ακίνητη στο έδαφος, ενώ η άλλη ενεργοποιείται κινησιολογικά. Το κινησιολογικό υλικό εμφανίζεται περιορισμένο και εστιάζει σε αργές κινήσεις προς συγκεκριμένα μέρη του σώματος, σε συγχρονισμό με τις λεκτικές οδηγίες, καθώς και στη σωματική επαφή ή την απουσία της. Η σκηνή οδηγείται σε μια σταδιακή παύση της δράσης, καταλήγοντας σε συνθήκη ακινησίας και απομόνωσης.

Συνολικά, η πέμπτη σκηνή αναδεικνύει την ακινησία ως βασικό δομικό στοιχείο, το οποίο επανεμφανίζεται σε ολόκληρο το πρώτο μέρος μέσα από τη συνθήκη μιας φιγούρας σε ακινησία στο έδαφος. Η συνύπαρξη του συνόλου με τη δυαδική μορφή, σε συνδυασμό με τη διαρκή ακινησία της μίας φιγούρας, οδηγεί σταδιακά από τη συλλογική οργάνωση της δράσης σε μια πιο ατομική συνθήκη. Τέλος, η ηχογραφημένη φωνή διατηρεί τον αφηγηματικό χαρακτήρα της τέταρτης σκηνής, ενώ ο φωτισμός εξακολουθεί να οριοθετεί την αρχή και το τέλος της ενότητας, η οποία, στη συγκεκριμένη σκηνή, παρουσιάζει μια κυκλική δομή, καθώς αρχίζει και ολοκληρώνεται με τον ίδιο τρόπο.

4.4.6 Συνολική αποτίμηση των δομικών σχέσεων

Συνολικά, οι σκηνές του πρώτου μέρους που επιλέχθηκαν οργανώνονται μέσα από τη συστηματική συνύπαρξη και μεταβολή βασικών αντιθετικών σχέσεων, όπως η κίνηση και η ακινησία, η σωματική επαφή και η απουσία της, καθώς και μέσα από τη στενή σύνδεση μεταξύ κίνησης και ηχογραφημένης φωνής. Οι σχέσεις αυτές δεν παραμένουν σταθερές, αλλά μετασχηματίζονται κατά την εξέλιξη των σκηνών, διαμορφώνοντας διαφορετικές μορφές αλληλεπίδρασης μεταξύ των σωμάτων. Η ηχογραφημένη φωνή λειτουργεί ως βασικός οργανωτικός μηχανισμός, ο οποίος διαφοροποιείται ως προς τη λειτουργία και τα χαρακτηριστικά του, επηρεάζοντας τη ρυθμική και δομική οργάνωση της κίνησης. Παράλληλα, παρατηρούνται έντονες εναλλαγές στη χωρική διάταξη, με τη δράση να μετακινείται από περιορισμένες περιοχές της σκηνής σε εκτεταμένη αξιοποίηση ολόκληρου του σκηνικού χώρου. Η επαναληπτική χρήση και ο μετασχηματισμός του κινησιολογικού υλικού, σε συνδυασμό με τη σταθερή παρουσία του φωτισμού ως δομικού στοιχείου, ενισχύουν τη συνοχή του πρώτου μέρους και αναδεικνύουν τη συνολική δομική λογική της

χορογραφίας. Η χαρτογράφηση των σχέσεων αυτών διαμόρφωσε το αναγκαίο αναλυτικό υπόβαθρο για τη μετάβαση στο επόμενο στάδιο, δηλαδή στην ερμηνευτική προσέγγιση της χορογραφίας.

4.5 Στάδιο 3: Ερμηνευτική προσέγγιση των σκηνών

4.5.1 Ηχογραφημένη φωνή

Η διαχείριση της ηχογραφημένης φωνής στο *Body and Soul* αποκτά ιδιαίτερη σημασία, όχι μόνο ως προς το περιεχόμενό της, αλλά κυρίως ως προς τον τρόπο εκφοράς της. Το *tempo*, οι επαναλήψεις, ο τόνος της φωνής και η εισαγωγή της αναπνοής λειτουργούν ως ρυθμικοί και ποιοτικοί παράγοντες που επηρεάζουν άμεσα τη δομή και την εκτέλεση της κίνησης. Σε συνδυασμό με τη μουσική υπόκρουση, αλλά και σε ορισμένα σημεία με την απουσία της, η ηχογραφημένη φωνή συγκροτεί το βασικό ηχητικό περιβάλλον των σκηνών που αναλύονται. Παρότι η φωνή φαίνεται να διατηρείται σταθερή ως προς το περιεχόμενό της, μετασχηματίζεται διαρκώς ως προς τη λειτουργία της.

Παρακάτω επισημαίνονται κάποιες από τις ερμηνείες που μπορούν να δοθούν στην ηχογραφημένη φωνή. Σε ορισμένα σημεία, η φωνή λειτουργεί κανονιστικά δίνοντας οδηγίες, τις οποίες τα σώματα ακολουθούν σχεδόν αυτόματα. Κατ' αυτόν τον τρόπο η φωνή υποδηλώνει τη μορφή μιας απρόσωπης εξουσίας και ενός ρυθμιστικού μηχανισμού. Άλλοτε περιγράφει με ουδέτερο και σχεδόν ανατομικό τρόπο τις κινήσεις και τις θέσεις των σωμάτων, μετατρέποντας το σώμα σε αντικείμενο παρατήρησης. Σε άλλες στιγμές, εστιάζει στη σχέση ανάμεσα σε δύο σώματα, στην έλξη και στη συναισθηματική τους σύνδεση, ενώ αλλού εισάγει το στοιχείο της απώλειας, μεταβάλλοντας ριζικά τον συναισθηματικό τόνο της σκηνικής δράσης. Στο πλαίσιο αυτό, η φωνή απομακρύνεται από τον ρυθμιστικό της ρόλο και λειτουργεί ως μάρτυρας της σκηνικής δράσης, με το ηχόχρωμά της να μεταβάλλεται ανάλογα με τη σκηνική εξέλιξη.

Η ηχογραφημένη φωνή μπορεί να ερμηνευθεί ως η φωνή της ίδιας της κοινωνίας. Άλλοτε κατευθύνει, άλλοτε περιγράφει και άλλοτε παρακολουθεί σιωπηλά τις διαδρομές των

σωμάτων. Οι οδηγίες που εκφωνεί παραπέμπουν σε ένα πλέγμα κοινωνικών κανόνων και συμβάσεων που διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο τα άτομα κινούνται, σχετίζονται και συνυπάρχουν, χωρίς πάντοτε να γίνονται αντιληπτοί ως μορφές ελέγχου. Με αυτή την έννοια, η φωνή συμπυκνώνει τις πολλαπλές δυνάμεις που οργανώνουν την κοινωνική ζωή, από τους θεσμούς και τις συλλογικές προσδοκίες έως τις διαπροσωπικές σχέσεις. Παράλληλα, η άγνωστη προέλευση της φωνής ενισχύει τον απρόσωπο χαρακτήρα της, επιτρέποντας να ιδωθεί όχι ως η φωνή ενός συγκεκριμένου προσώπου, αλλά ως η έκφραση ενός ευρύτερου κοινωνικού μηχανισμού που διαπερνά και οργανώνει τα σώματα.

Με τον τρόπο αυτό, η ηχογραφημένη φωνή δεν λειτουργεί απλώς ως συνοδευτικό στοιχείο της κίνησης, αλλά ως μηχανισμός που διαμορφώνει τη σχέση των σωμάτων, καθοδηγεί τη δράση και παράγει νοηματικές μετατοπίσεις, αναδεικνύοντας το σώμα ως το κατεξοχήν πεδίο μέσα από το οποίο οργανώνεται και γίνεται αντιληπτή η σκηνική εμπειρία.

4.5.2 Κίνηση

Βάδισμα

Η επαναλαμβανόμενη χρήση της καθημερινής κίνησης του βαδίσματος, μέσα από το μοτίβο «δεξί–αριστερό», εμφανίζεται στην παράσταση τόσο σε κινησιολογικό όσο και σε λεκτικό επίπεδο, μέσω της ηχογραφημένης φωνής, αλλά και μέσα από τη δράση συνόλων χορευτών, οι οποίοι άλλοτε κινούνται συγχρονισμένα προς την ίδια κατεύθυνση και άλλοτε διασπείρονται άναρχα στον χώρο. Το βάδισμα, μια εγγενής και λειτουργική πράξη της καθημερινής ζωής, αποσπάται από το οικείο και χρηστικό του πλαίσιο και εντάσσεται στη χορογραφία ως επαναλαμβανόμενο και πειθαρχικό μοτίβο. Όταν εκτελείται από μεγάλα σύνολα, μετασχηματίζεται σε εικόνα συλλογικής οργάνωσης, υποδηλώνοντας μηχανισμούς κοινωνικής πειθαρχίας που κανονικοποιούν και ελέγχουν το σώμα στον δημόσιο χώρο. Η λεκτική επανάληψη του μοτίβου «δεξί–αριστερό» λειτουργεί κανονιστικά, ενισχύοντας την αίσθηση αυτοματισμού και μετατρέποντας το σώμα σε φορέα μιας καθημερινής, σχεδόν αόρατης, χορογραφίας της κοινωνικής ζωής. Με τον τρόπο αυτό, η ενσωμάτωση του βαδίσματος στη χορογραφία δεν αναπαριστά απλώς την πραγματικότητα, αλλά την αποκαλύπτει ως μια ήδη χορογραφημένη κοινωνική συνθήκη.

Πέρα από τη διάστασή του ως καθημερινής πρακτικής ή ως μηχανισμού κοινωνικής οργάνωσης, το βάδισμα μπορεί να ερμηνευθεί ως σύμβολο της ανθρώπινης πορείας μέσα στον κόσμο. Η επαναλαμβανόμενη κίνηση προς τα εμπρός υποδηλώνει τη διαρκή αναζήτηση, τη μετάβαση και τη σχέση του ατόμου με τον χώρο και τους άλλους. Η ερμηνεία αυτή συναντάται και σε εμβληματικά έργα της γλυπτικής, όπως το *The Walking Man* (*L'Homme qui marche*) του Auguste Rodin⁴, όπου το βάδισμα αποδίδεται ως έκφραση ζωτικότητας και συνεχούς κίνησης, αλλά και στο *Walking Man I* (*L'Homme qui marche I*) του Alberto Giacometti⁵, όπου αναδεικνύεται η μοναχική και υπαρξιακή διάσταση της ανθρώπινης παρουσίας.

Κίνηση και ακινησία

Η αντίθεση ανάμεσα στην κίνηση και την ακινησία αποτελεί καθοριστικό στοιχείο στις σκηνές που μελετώνται, καθώς συχνά ένα σώμα παραμένει ακίνητο, ενώ το σύνολο ή ένα άλλο σώμα κινείται γύρω του. Η μετάβαση από την ακινησία στην κίνηση και αντίστροφα αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς σηματοδοτεί μεταβολές στη δυναμική των σχέσεων, είτε ως μετάβαση από την απραξία στη δράση είτε ως στιγμή αντίστασης.

Σε ορισμένες σκηνές, η ακινησία λειτουργεί ως μια εξίσου ενεργή σωματική κατάσταση, μέσα από την οποία το σώμα εκτίθεται και παρατηρείται, παραμένοντας σε εκκρεμότητα ενδεχόμενης δράσης. Η ακινησία δεν συνδέεται με την παθητικότητα, αλλά λειτουργεί ως κατάσταση αναμονής και επικοινωνίας. Η εναλλαγή ανάμεσα στην κίνηση του ενός σώματος και την ακινησία του άλλου δημιουργεί την αίσθηση ενός διαλόγου μεταξύ των σωμάτων, τα οποία ανταλλάσσουν τον λόγο και διαπραγματεύονται τη σχέση τους μέσα από την κίνηση.

Η ακινησία συνδέεται ακόμη με την ένταξη και τον αποκλεισμό από το κοινωνικό σύνολο. Στις σκηνές όπου ένα μεμονωμένο σώμα βρίσκεται απέναντι από το σύνολο, η ακινησία του μπορεί να ερμηνευθεί ως ένδειξη αδυναμίας ένταξης ή αναζήτησης σύνδεσης με τους άλλους. Η τελική ενσωμάτωσή του από το σύνολο δεν παρουσιάζεται ως πράξη αποδοχής, αλλά ως διαδικασία απορρόφησης της ατομικότητας από τη συλλογικότητα.

⁴ Auguste Rodin, *The Walking Man* (*L'Homme qui marche*), περ. 1907, Musée Rodin, Παρίσι.

⁵ Alberto Giacometti, *Walking Man I*, 1960, Fondation Giacometti.

Παράλληλα, η ακινησία εμφανίζεται σε ορισμένες περιπτώσεις ως αποτέλεσμα σύγκρουσης, συνδεόμενη με την ήττα ή την υποταγή. Το σώμα που καταρρέει και παραμένει ακίνητο στο έδαφος έρχεται σε αντίθεση με το σώμα που εξακολουθεί να στέκεται όρθιο, καθιστώντας ορατές σχέσεις ισχύος και επικράτησης.

Η ακινησία κορυφώνεται στην τελευταία σκηνή του πρώτου μέρους, όπου προσλαμβάνει τη μορφή του θανάτου. Το σώμα που παραμένει ακίνητο στο έδαφος μετατρέπεται σε εικόνα οριστικής απουσίας, φέρνοντας στο προσκήνιο την εμπειρία της απώλειας και της θλίψης. Παράλληλα, η σκηνή λειτουργεί ως ένας τραγικός επίλογος της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στα δύο πρόσωπα, σηματοδοτώντας την οριστική τους απομάκρυνση.

Ποιότητα κίνησης

Οι επιλεγμένες σκηνές από το πρώτο μέρος του *Body and Soul* διαμορφώνονται μέσα από μια κινησιολογική γλώσσα που εστιάζει στην ποιότητα της κίνησης, η οποία λειτουργεί ως βασικός μηχανισμός μέσα από τον οποίο το σώμα εκφράζει και διαπραγματεύεται τις σχέσεις ελέγχου και εγγύτητας που αναπτύσσονται στον σκηνικό χώρο. Πιο αναλυτικά, η κινητική εκτέλεση χαρακτηρίζεται κυρίως από *staccato* άρθρωση και μηχανική ποιότητα, στοιχεία που ενισχύουν την αίσθηση ελέγχου, πειθαρχίας και καταναγκασμού που διαμορφώνεται στις υπό εξέταση σκηνές.

Σε αντίθεση με αυτή τη συνθήκη, η μετάβαση σε *legato* ποιότητα δεν λειτουργεί μόνο ως αισθητικό στοιχείο, αλλά ως βασικό εκφραστικό εργαλείο, μέσω του οποίου αναδεικνύονται οι συναισθηματικές διαστάσεις των σχέσεων. Η *legato* ποιότητα της κίνησης συνδέεται με στιγμές οικειότητας και συναισθηματικής έκθεσης, επιτρέποντας στα σώματα να εκφράσουν σχέσεις εγγύτητας, αγάπης, φροντίδας αλλά και απώλειας. Παράλληλα, η εμφάνιση στενής σωματικής επαφής, κυρίως στα ντουέτα, εισάγει ρωγμές σε αυτό το σύστημα ελέγχου, αποκαλύπτοντας ευάλωτες πτυχές της ανθρώπινης ύπαρξης.

Συγχρονισμένη κίνηση (Unison)- Κανόνας

Η συγχρονισμένη κίνηση (*unison*) και η εκτέλεση κινητικών φράσεων σε μορφή κανόνα λειτουργούν ως βασικοί μηχανισμοί συγκρότησης της συλλογικής ταυτότητας. Μέσα από την επανάληψη και τη ρυθμική ομοιομορφία, το σύνολο εμφανίζεται ως ένα ενιαίο και πειθαρχημένο σώμα, λειτουργώντας ως φορέας μιας σχεδόν καταναγκαστικής ακρίβειας. Η επιλογή της συγχρονισμένης κίνησης σε μεγάλες ομάδες παραπέμπει σε μια μορφή «στρατιωτικής» πειθαρχίας, ενώ η χρονική μετατόπιση που εισάγει ο κανόνας δημιουργεί μια αίσθηση συνεχούς επανάληψης, εντείνοντας τη δραματουργική ένταση. Η συγχρονισμένη κίνηση και η ομοιομορφία των σωμάτων συνδέονται με μορφές κοινωνικού και πειθαρχικού καταναγκασμού, μέσα από τις οποίες τα άτομα καλούνται να συμμορφωθούν με τους κανόνες του συνόλου, περιορίζοντας την ατομική τους αυτονομία προς όφελος της συλλογικής οργάνωσης.

Επανάληψη

Στο *Body and Soul*, η επανάληψη αποτελεί βασικό μηχανισμό συγκρότησης του κινησιολογικού υλικού και της σκηνικής δράσης. Η συστηματική επανεμφάνιση συγκεκριμένων κινητικών μοτίβων λειτουργεί ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα επιμέρους τμήματα, συγκροτώντας ένα συνεκτικό κινησιολογικό λεξιλόγιο. Οι κινήσεις προς συγκεκριμένα σημεία του σώματος, σε συνδυασμό με τη χρήση απλών κινήσεων όπως το βάδισμα, επανέρχονται διαρκώς, αποκτώντας αναγνωρίσιμο χαρακτήρα. Στα πολυπληθή σύνολα, η επανάληψη των κινητικών φράσεων, τόσο σε συγχρονισμό όσο και σε μορφή κανόνα ενισχύει την αίσθηση της συλλογικής πειθαρχίας, καθώς τα σώματα λειτουργούν με ακρίβεια και ρυθμική ομοιομορφία. Παράλληλα, η επανάληψη, τόσο σε κινητικό όσο και σε λεκτικό επίπεδο, λειτουργεί ως δραματουργικό εργαλείο που άλλοτε υπογραμμίζει τον καταναγκασμό και τη ρουτίνα, μέσα από μια μηχανική εκτέλεση χωρίς δυνατότητα διαφυγής, και άλλοτε επιτρέπει την επανεξέταση των ανθρώπινων σχέσεων.

Υπό αυτό το πρίσμα, η επαναληπτικότητα της κίνησης μπορεί να συνδεθεί με την έννοια του «habitus» του Pierre Bourdieu, καθώς αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο κοινωνικά διαμορφωμένες πρακτικές και συμπεριφορές ενσωματώνονται στο σώμα και αναπαράγονται μέσα από την καθημερινή δράση (Bourdieu, 1990). Με τον τρόπο αυτό, η χορογραφία καθιστά ορατούς τους τρόπους με τους οποίους οι κοινωνικές δομές εγγράφονται στην κίνηση των σωμάτων. Παράλληλα, αναδεικνύει τη δυσκολία

αποδέσμευσης από καθιερωμένα κοινωνικά πρότυπα και συμπεριφορές, τα οποία αναπαράγονται μέσα από την επαναληπτική δράση των σωμάτων.

Η επαναληπτική χρήση λεκτικών οδηγιών και η επανεμφάνιση συγκεκριμένων κινησιολογικών μοτίβων συγκροτούν έναν αέναο κύκλο, αναδεικνύοντας την κυκλικότητα των ανθρώπινων σχέσεων, καθώς οι συναντήσεις, οι προσπάθειες σύνδεσης, οι συγκρούσεις και οι αποχωρισμοί επανέρχονται διαρκώς με διαφορετικές μορφές. Η κυκλική αυτή δομή, σε συνδυασμό με την επαναλαμβανόμενη ενεργοποίηση και παύση του φωτισμού, παραπέμπει στην επαναληπτικότητα της καθημερινής ζωής, όπου οι ίδιες δράσεις και σχέσεις επανέρχονται διαρκώς. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο, κάθε επανάληψη λειτουργεί ως μια εν δυνάμει «δεύτερη ευκαιρία», όπου η συνάντηση των σωμάτων μπορεί να οδηγήσει είτε σε σύνδεση είτε σε σύγκρουση, αναδεικνύοντας τη συνεχή διαπραγμάτευση των ανθρώπινων σχέσεων.

4.5.3 Σώμα

Στο *Body and Soul*, το σώμα δεν λειτουργεί μόνο ως φορέας κίνησης, αλλά ως πεδίο διαμόρφωσης σχέσεων εξουσίας, εγγύτητας και ταυτότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η σωματική επαφή και η απουσία της λειτουργούν ως βασικοί δείκτες εγγύτητας και απομάκρυνσης ανάμεσα στα σώματα. Οι στιγμές στενής σωματικής επαφής δημιουργούν συνθήκες οικειότητας ή λειτουργούν ως πεδίο σύγκρουσης, αναδεικνύοντας εντάσεις που χαρακτηρίζουν τις διαπροσωπικές σχέσεις. Αντίθετα, η απουσία επαφής και η διατήρηση απόστασης υπογραμμίζουν την αποξένωση και την ανάγκη για σύνδεση μέσα σε ένα πλαίσιο περιορισμού και ελέγχου. Παράλληλα, οι εναλλαγές επιπέδων, από το υψηλό στο χαμηλό και αντίστροφα, συγκροτούν ένα δυναμικό σύστημα σχέσεων ανάμεσα στα σώματα. Το χαμηλό επίπεδο συνδέεται συχνά με καταστάσεις ακινησίας, υποταγής ή απώλειας ελέγχου, ενώ το υψηλό επίπεδο υποδηλώνει δράση, κυριαρχία ή επιτήρηση. Η διαρκής μεταβολή αυτών των θέσεων αποτρέπει τη σταθεροποίηση των ρόλων, εντείνοντας τη δραματουργική ένταση και αναδεικνύοντας τη ρευστότητα των ταυτοτήτων και των θέσεων εξουσίας στις διανθρώπινες σχέσεις.

Τέλος, η εναλλαγή από τα ντουέτα στα πολυπληθή σύνολα αναδεικνύει τη διαρκή διαπραγμάτευση ανάμεσα στην ατομική και τη συλλογική ταυτότητα. Τα πολυπληθή σύνολα προβάλλουν τη δύναμη της συλλογικής πειθαρχίας, καθώς εμφανίζονται ως ένα

ενιαίο και ελεγχόμενο σώμα, ενώ όταν η δράση εστιάζει στη σχέση δύο σωμάτων, η ατμόσφαιρα αποκτά έναν πιο εύθραυστο χαρακτήρα και η έμφαση μετατοπίζεται στην προσωπική εμπειρία και τη συναισθηματική έκθεση. Μέσα από αυτή τη συνεχή εναλλαγή, η παράσταση φέρνει στο προσκήνιο την ένταση ανάμεσα στην ατομική έκφραση και την προσαρμογή στους κανόνες και τους ρυθμούς του συνόλου.

4.5.4 Σκηνικός χώρος

Η σκηνική δράση στο *Body and Soul* διαμορφώνεται μέσα σε έναν λιτό και απογυμνωμένο σκηνικό χώρο, όπου η απουσία σκηνικών στοιχείων και η χρήση του φωτισμού στρέφουν την προσοχή αποκλειστικά στις σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στα σώματα. Ο φωτισμός δεν λειτουργεί απλώς υποστηρικτικά, αλλά ως δομικό στοιχείο που ενεργοποιεί και οριοθετεί τη σκηνική δράση. Σε συνδυασμό με την επαναληπτική παρουσία της ηχογραφημένης φωνής και τα επανεμφανιζόμενα κινητικά μοτίβα, συμβάλλει στη συγκρότηση μιας κυκλικής δομής, η οποία δημιουργεί την αίσθηση μιας προβλέψιμης και επαναλαμβανόμενης ροής, μέσα στην οποία η κίνηση αποκτά μηχανικό και αυτοματοποιημένο χαρακτήρα. Η εναλλαγή μεταξύ περιορισμένης και εκτεταμένης χρήσης του σκηνικού χώρου μετατοπίζει τη δράση από το διαπροσωπικό στο κοινωνικό επίπεδο. Οι μηχανικές, επαναλαμβανόμενες κινήσεις που αρχικά εμφανίζονται στη σχέση δύο σωμάτων, επεκτείνονται σταδιακά στο σύνολο, αναδεικνύοντας ότι οι ίδιες δομές ελέγχου, πειθαρχίας και σύγκρουσης διαπερνούν ολόκληρη την κοινωνία. Η χωρική αυτή διεύρυνση μετατρέπει τη σκηνή σε πεδίο κοινωνικής παρατήρησης, όπου το ατομικό σώμα καθίσταται μέρος ενός ευρύτερου μηχανισμού συλλογικής κίνησης και δράσης.

4.5.5 Κοστούμια

Τα κοστούμια στις επιλεγμένες σκηνές του *Body and Soul* αναδεικνύουν τη μετάβαση από την πειθαρχημένη, μηχανική, συλλογική κίνηση στην έκθεση του ατομικού σώματος, μέσα από τη σταδιακή αφαίρεση των ενδυμάτων που καλύπτουν όχι μόνο το σώμα, αλλά και την προσωπική ταυτότητα. Συγκεκριμένα, κατά την εξέλιξη της δράσης, τα μαύρα κοστούμια αφαιρούνται σταδιακά, αποκαλύπτοντας τα λευκά πουκάμισα με γραβάτα και, τελικά, τα αμάνικα μπλουζάκια. Με τον τρόπο αυτό, η σκηνική δράση μετατοπίζεται από τη

συλλογική πειθαρχία στην προσωπική εμπειρία, καθώς το σώμα εμφανίζεται πιο ευάλωτο και λιγότερο ελεγχόμενο. Παράλληλα, η επιλογή αυτών των ενδυμάτων ενισχύει την ανωνυμία και την ουδετερότητα που αποτυπώνονται και στην ηχογραφημένη φωνή, μέσα από τη χρήση των όρων «φιγούρα ένα» και «φιγούρα δύο», απομακρύνοντας τα σώματα από προσδιορισμούς που σχετίζονται με το φύλο ή την κοινωνική θέση. Ταυτόχρονα, τα κοστούμια δημιουργούν μια αίσθηση ομοιομορφίας ανάμεσα στα σώματα, τα οποία, παρά την εξωτερική τους ομοιότητα, κινούνται ανάμεσα στην επιθυμία για σύνδεση και τη σύγκρουση.

Η παραπάνω ερμηνευτική προσέγγιση αναδεικνύει, μέσω της χορογραφημένης κίνησης, τη συγκρότηση της κοινωνικής εμπειρίας. Μέσα από την πειθαρχημένη, επαναληπτική και συχνά μηχανική κίνηση, η χορογραφία φέρνει στο προσκήνιο μηχανισμούς ελέγχου, εξουσίας και καταναγκασμού, οι οποίοι διαπερνούν τόσο τις διαπροσωπικές σχέσεις όσο και το συλλογικό σώμα. Η σταδιακή μετάβαση από το ατομικό στο συλλογικό επίπεδο, από την πειθαρχία στην εγγύτητα και την απομόνωση, μετατρέπει τη σκηνή σε πεδίο παρατήρησης των κοινωνικών σχέσεων και των σχέσεων εξουσίας, αποκαλύπτοντας τις εντάσεις, τις συγκρούσεις και τις ρωγμές που διαμορφώνουν τη σύγχρονη ανθρώπινη συνύπαρξη. Υπό αυτό το πρίσμα, η χορογραφία δεν κατασκευάζει απλώς μια εικόνα της κοινωνίας, αλλά αποκαλύπτει το γεγονός ότι η καθημερινή ζωή συγκροτείται από επαναλαμβανόμενες και κοινωνικά καθορισμένες μορφές κίνησης. Η παράσταση, επομένως, λειτουργεί ταυτόχρονα ως αναπαράσταση και ως αποκάλυψη μιας ήδη χορογραφημένης κοινωνίας.

4.6 Στάδιο 4: Αξιολόγηση των χορογραφικών επιλογών

Στο τέταρτο στάδιο της ανάλυσης επιχειρείται η αξιολόγηση των σκηνών που εξετάστηκαν από το πρώτο μέρος του *Body and Soul*, η οποία δεν αποσκοπεί σε αισθητική αποτίμηση, αλλά στη διερεύνηση του βαθμού στον οποίο οι χορογραφικές επιλογές της Crystal Pite λειτουργούν ως αποτελεσματικά μέσα ανάδειξης σωματοποιημένων κοινωνικών εμπειριών.

Οι χορογραφικές επιλογές της επανάληψης, της συγχρονισμένης κίνησης, των μηχανικών κινησιολογικών μοτίβων και της ενσωμάτωσης της καθημερινής κίνησης του βαδίσματος αποδεικνύονται ιδιαίτερα αποτελεσματικές, καθώς βρίσκονται σε άμεση συνάφεια με τη θεματική της παράστασης και προβάλλουν τη συγκρότηση ενός σώματος που υπάγεται σε μηχανισμούς ελέγχου και πειθαρχίας. Η μετατόπιση του βαδίσματος από το λειτουργικό στο χορογραφικό πλαίσιο αναδεικνύεται ως ιδιαίτερα εύστοχη, καθώς η απλότητα και η αναγνωρισιμότητά του επιτρέπουν την άμεση σύνδεσή του με την εμπειρία του θεατή. Παράλληλα, η χρήση αντιθετικών ποιοτήτων κίνησης, όπως οι ποιότητες κίνησης *staccato* και *legato*, καθώς και η εναλλαγή μεταξύ συνόλου και ντουέτων, λειτουργούν εξίσου αποτελεσματικά, καθώς επιτρέπουν τη διαρκή εναλλαγή μεταξύ συλλογικού και ατομικού επιπέδου, αναδεικνύοντας τη ρευστότητα των ανθρώπινων σχέσεων. Ειδικότερα, η λεκτική οδηγία «αριστερό–δεξί, αριστερό–δεξί – ξανά» αποτυπώνει ένα επαναλαμβανόμενο κινησιολογικό μοτίβο της καθημερινής ζωής, το οποίο συνδέεται με τον τρόπο με τον οποίο η ίδια η γλώσσα οργανώνει την εμπειρία της κίνησης με τη συχνή χρήση ρημάτων όπως «πηγαίνω» ή «πάω».

Η σύνδεση αυτή αναδεικνύεται και σε άλλες παραστάσεις σύγχρονου χορού και χοροθεάτρου, όπως στην παράσταση *Left Right Left Right* του Σουηδού χορευτή και χορογράφου Alexander Ekman, όπου το βάδισμα αποκτά κεντρική σκηνική λειτουργία. Στην περίπτωση αυτή, δεκαοκτώ χορευτές κινούνται με απόλυτο συγχρονισμό πάνω σε ηλεκτρικούς διαδρόμους, αποτυπώνοντας μια αφηρημένη εκδοχή της καθημερινής κίνησης των ανθρώπων στον αστικό ιστό. Η εικόνα αυτή ενισχύεται μέσα από τον ήχο των βημάτων, που χρησιμοποιείται ως μουσική υπόκρουση και συνοδεύει την επαναληπτική κίνηση του βαδίσματος, δημιουργώντας έναν σταθερό ρυθμό.



Εικόνα 24. *Left Right Left Right*, Alexander Ekman, Nederlands Dans Theater 2, 2012. Φωτογραφία: *Rahi Rezvani*.

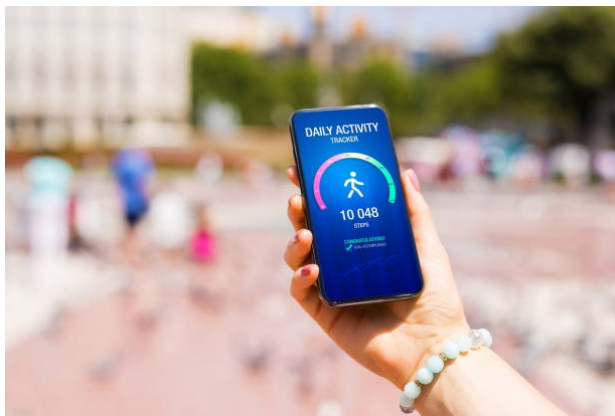
Σε συνάρτηση με το *Body and Soul*, το *Left Right Left Right* περιλαμβάνει επίσης μια ηχογραφημένη φωνή, η οποία ξεκινά με το ερώτημα «How did you get here tonight?»⁶ και επαναλαμβάνει τη φράση «left, right, left, right»⁷. Μέσα από αναφορές σε καθημερινές διαδρομές («on their way somewhere... to a bed, to a bar, to a lover, to see their parents...»⁸), η φωνή συνδέει το βάδισμα με την εμπειρία της καθημερινής μετακίνησης, αναδεικνύοντας το περπάτημα ως μια κοινή και διαρκώς επαναλαμβανόμενη ανθρώπινη

⁶ Για λόγους ροής του κειμένου παραθέτω τη μετάφραση των αποσπασμάτων σε υποσημειώσεις. «Πώς έφτασες εδώ απόψε;»

⁷ «αριστερό, δεξί, αριστερό, δεξί»

⁸ «καθ' οδόν προς κάπου... προς ένα κρεβάτι, ένα μπαρ, έναν εραστή ή μια ερωμένη, για να δουν τους γονείς τους...»

πρακτική. Παράλληλα, η αναφορά στον αριθμό των βημάτων («3,574 steps»⁹) και το ερώτημα «How many steps will you take?»¹⁰ εισάγουν τη διάσταση της μέτρησης και της καταγραφής της κίνησης, ενισχύοντας την αίσθηση ελέγχου και ρύθμισης του σώματος.



Εικόνα 25. Χρήση εφαρμογής καταγραφής βημάτων σε κινητή συσκευή. Φωτογραφία: grinvalds / iStock.

Η διάσταση αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο σύγχρονο κοινωνικό πλαίσιο, όπου η κίνηση του σώματος καταγράφεται και αξιολογείται διαρκώς μέσω ψηφιακών τεχνολογιών. Η ευρέως διαδεδομένη σύσταση για την πραγματοποίηση 10.000 βημάτων ημερησίως αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της τάσης, καθώς το βάδισμα μετατρέπεται από μια

αυθόρμητη καθημερινή πρακτική σε μετρήσιμο δείκτη υγείας και ατομικής επίδοσης. Με τον τρόπο αυτό, η συνεχής παρακολούθηση της κίνησης εισάγει μια νέα μορφή ελέγχου, στο πλαίσιο της οποίας το ίδιο το άτομο αναλαμβάνει την ευθύνη να παρακολουθεί και να αξιολογεί διαρκώς τη σωματική του δραστηριότητα.

Σε αντίθεση με το *Body and Soul*, όπου το βάδισμα εντάσσεται σε ένα πιο αφαιρετικό και δραματουργικά φορτισμένο πλαίσιο, η προσέγγιση του Ekman είναι άμεσα συνδεδεμένη με την καθημερινή εμπειρία. Ωστόσο, και στις δύο περιπτώσεις, το βάδισμα λειτουργεί ως εύστοχο χορογραφικό μοτίβο, αναδεικνύοντας ότι η απλή, καθημερινή κίνηση αποτελεί βασικό μέσο μέσα από το οποίο το υποκείμενο βιώνει τον κόσμο και συγκροτεί την κοινωνική εμπειρία. Παράλληλα, αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο οι κοινωνικοί κανόνες, οι μηχανισμοί οργάνωσης και οι σύγχρονες πρακτικές ελέγχου εγγράφονται στο σώμα, μετατρέποντας μια αυτονόητη κίνηση σε φορέα κοινωνικών νοημάτων.

Συνολικά, η ανάλυση σκηνών από το πρώτο μέρος της παράστασης *Body and Soul* αποδεικνύεται ιδιαίτερα ουσιαστική για τη μελέτη της κίνησης ως σωματοποιημένης αφήγησης της κοινωνικής εμπειρίας, καθώς η χορογραφία δεν λειτουργεί ως σχόλιο για την

⁹ «3,574 βήματα»

¹⁰ «Πόσα βήματα θα κάνεις;»

κοινωνία, αλλά ως μηχανισμός μέσα από τον οποίο καθίστανται ορατές οι ήδη υπάρχουσες κοινωνικές εγγραφές στο σώμα. Υπό αυτή την έννοια, η παράσταση δεν αναπαριστά την κοινωνία, αλλά τη χορογραφεί.

5. Χορογραφία

Η χορογραφία, ως ένωση της κίνησης με τη γραφή, έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό την τέχνη του χορού, τόσο σε θεωρητικό επίπεδο όσο και στη δημιουργία και την πρόσληψή του (Μέγα & Τσιντζιλώνη, 2024). Η έννοια της κίνησης καταλαμβάνει κεντρική θέση στη νεωτερικότητα και πρωταγωνιστεί σε φιλοσοφικές, πολιτικές, οικονομικές και αισθητικές συζητήσεις (Allsopp & Lepecki, 2008). Όπως επισημαίνει ο Peter Sloterdijk, η νεωτερικότητα συγκροτείται ως μια συνθήκη διαρκούς κινητοποίησης, όπου η επιτάχυνση του καπιταλισμού και η προβαλλόμενη εικόνα μιας απεριόριστης παγκόσμιας κινητικότητας μετατρέπονται ουσιαστικά σε χορογραφικά ζητήματα, καθώς καθορίζουν ποια σώματα μπορούν να κινούνται ελεύθερα και προς ποια κατεύθυνση (Allsopp & Lepecki, 2008). Σύμφωνα με τους Gilles Deleuze και Félix Guattari, η κίνηση αποκτά πολιτική και αισθητική διάσταση και εμφανίζει έναν διττό χαρακτήρα: αφενός εκφράζει την εξουσία (*pouvoir*), η οποία ρυθμίζει και ελέγχει την κινητικότητα των σωμάτων, και αφετέρου τη δυναμική (*puissance*), που αναδύεται μέσα από πνευματικές, καλλιτεχνικές και πολιτικές πρακτικές (Allsopp & Lepecki, 2008, σ. 1). Σε αυτή τη δεύτερη περίπτωση, η κίνηση αποσυνδέεται από την επιταγή της μετατόπισης και ανοίγει νέους τρόπους ζωής, δημιουργίας και χορογραφίας (Allsopp & Lepecki, 2008).

Το δεύτερο συνθετικό της λέξης «χορογραφία», η γραφή, ανοίγει κρίσιμα ερωτήματα για τη θεωρία της περφόρμανς και τις πρακτικές του χορού, όπως ζητήματα αρχειοθέτησης, τεκμηρίωσης και διατήρησης της εφήμερης φύσης της κίνησης. Παράλληλα, όταν η γραφή προσεγγίζεται ως γλώσσα, αναδεικνύεται, όπως υποστηρίζουν οι Gilles Deleuze και Félix Guattari, η πειθαρχική της λειτουργία, αποκαλύπτοντας τη χορογραφία ως σύστημα εντολών και ελέγχου της κίνησης (Allsopp & Lepecki, 2008).

Η συνένωση της κίνησης και της γραφής στον όρο «χορογραφία» διαμόρφωσε μια δυναμική και μετασχηματιστική σχέση αμοιβαίου επαναπροσδιορισμού. Η γραφή συλλαμβάνει την κίνηση μόνο μέσα από μια διαρκή επανερμηνεία, ενώ η κίνηση απελευθερώνει τη γραφή από την ψευδαίσθηση ότι αναπαριστά απλώς την πρόθεση του δημιουργού (Allsopp & Lepecki, 2008). Υπό αυτό το πρίσμα, η γραφή ως κίνηση παράγει βαθιές πολιτικές συνέπειες, αποσταθεροποιώντας την ιδέα του δημιουργού, είτε χορογράφου είτε χορευτή,

ως απόλυτης πηγής πρόθεσης, ενώ η ίδια η χορογραφία δρα με τρόπους που υπερβαίνουν τις προθέσεις όλων των εμπλεκομένων (Allsopp & Lepecki, 2008).

Ο André Lepecki, στο *Editorial: On Choreography*, αναρωτιέται πώς θα μπορούσε να οριστεί η χορογραφία αν αφαιρεθούν από αυτήν οι αισθητικές, ιστορικές και τεχνικές της διαστάσεις και τη διατυπώνει ως ένα σύστημα εντολών στο οποίο τα σώματα υποτάσσονται, «εθελοντικά», όπως επισημαίνει ο Louis Althusser, προκειμένου να αναπαραχθούν παιδαγωγικά και βιολογικά συγκεκριμένοι τρόποι κίνησης (Allsopp & Lepecki, 2008). Υπό αυτή την έννοια, η χορογραφία λειτουργεί ως μηχανισμός σύλληψης και πειθάρχησης των σωμάτων, παράγοντας αυτό που ο Michel Foucault ονόμασε «πειθαρχημένα σώματα». Οι χορευτές καλούνται να ακολουθούν ένα σύνολο κανόνων, από τη σωματική πειθαρχία και τη διατροφή έως τους ρόλους φύλου και την ακριβή επανάληψη κινήσεων και λόγου, γεγονός που αναδεικνύει τη χορογραφία ως μηχανισμό ελέγχου των σωμάτων. Ταυτόχρονα, ο Lepecki αναφέρει πως αυτή η πειθαρχία γεννά μορφές αντίστασης και αντι-χορογραφίας, τις οποίες ο William Forsythe περιγράφει ως «αυτοσχεδιασμό», όχι ως χορευτικό ύφος, αλλά ως τεχνολογία που στοχεύει στην αποδόμηση της ίδιας της χορογραφίας. Η χορογραφία αναδεικνύεται ως δομή εντολών που επιδρά άμεσα στο σώμα, όπως φαίνεται στα έργα των Allan Kaprow και Bruce Nauman, όπου οι οδηγίες προηγούνται της πράξης και φανερώνουν τη χορογραφία ως μορφή εξουσίας. Ωστόσο, αυτή η «υποταγή» δεν περιορίζεται στην πειθαρχία, αλλά συγκροτεί μια σχέση εμπιστοσύνης, αφοσίωσης και ευθύνης μεταξύ χορογράφου και χορευτή, μέσα από την οποία η χορογραφία λειτουργεί όχι μόνο ως μηχανισμός ελέγχου, αλλά και ως διαδικασία μετασχηματισμού (Allsopp & Lepecki, 2008). Ο André Lepecki ορίζει τη χορογραφία στον σύγχρονο χορό ως μια επιτελεστική και σωματική δύναμη που οργανώνει αντιθετικές σχέσεις, όπως εκείνες ανάμεσα στην κίνηση και τη γραφή, στην εντολή και την επιθυμία, καθώς και στην αισθητική και την πολιτική διάσταση μιας περφόρμανς.

Ο Ric Allsopp και ο André Lepecki ανοίγουν έναν διάλογο γύρω από την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της χορογραφίας, διερευνώντας νέες ερμηνείες της πέρα από την αντίληψή της ως απλής οργάνωσης της σωματικής κίνησης στον χώρο. Η αποκλειστική συσχέτισή της με τον χορό παύει να ισχύει και η χορογραφία αναδεικνύεται ως ένα διευρυμένο πεδίο κριτικής έρευνας και αμφισβήτησης των καθιερωμένων ορίων της σύγχρονης τέχνης, το οποίο, όπως επισημαίνει ο Lepecki, μπορεί να αφορά την οργάνωση και εγγραφή κινήσεων σωμάτων, κοινωνικών σχέσεων ή ακόμη και μη ανθρώπινων

στοιχείων μέσα σε πολιτισμικά, κοινωνικά, πολιτικά και προσωπικά πλαίσια. Το έργο *Memories Are Made of This...* της ομάδας παραστατικών τεχνών BADco, το οποίο διερευνά τις διαδικασίες της μνήμης στο όριο μεταξύ λήθης και ανάμνησης, αποτελεί αφορμή για μια διαφορετική προσέγγιση της χορογραφίας σύμφωνα με τον Allsopp και τον Lepecki. Μέσα από ψηφιακές προβολές και επαναλαμβανόμενες σωματικές κινήσεις, συγκροτείται ένα χορογραφημένο γεγονός που ενεργοποιεί τη συμμετοχή του κοινού και οργανώνεται στον χώρο και στον χρόνο. Η πολιτική διάσταση προβάλλεται έντονα, μετατοπίζοντας το ενδιαφέρον από το «τι» παράγεται στα «ποιοι», «πού» και «υπό ποιες συνθήκες» συμμετέχουν. Σε αυτό το πλαίσιο, όπως υποστηρίζει ο Rudi Laermans, η χορογραφία απομακρύνεται προσωρινά από την αποκλειστική έμφαση στη σωματική κίνηση και νοείται ως ένα διευρυμένο πεδίο, όπου κάθε στοιχείο, ικανό να παράγει κίνηση —ένα σώμα, ένα σύστημα, ένας μηχανισμός ή ένας οργανισμός— μπορεί να ενταχθεί στην έννοια της χορογραφίας.

Πολλοί θεωρητικοί, όπως ο Rudi Laermans, η Ana Vujanović και η Bojana Bauer, συμφωνούν ότι η χορογραφία δεν περιορίζεται πλέον στον χορό ή στην οργάνωση σωματικών κινήσεων, αλλά λειτουργεί ως τρόπος οργάνωσης σχέσεων, εμπειριών και διαδικασιών κίνησης ανάμεσα σε ανθρώπινα και μη ανθρώπινα στοιχεία. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η προσέγγιση της Elizabeth Dempster, η οποία αντιλαμβάνεται τη χορογραφία ως πράξη αντίληψης (*act of perception*), εστιάζοντας στην αίσθηση της ίδιας της κίνησης ως εμπειρίας. Χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα την ένταξη της καθημερινής και πεζής κίνησης στον χορό τη δεκαετία του 1960, ιδιαίτερα στο πλαίσιο του Judson Dance Theater, δείχνει πώς η εγκατάλειψη του διαχωρισμού ανάμεσα στον ερμηνευτή και τον θεατή μετέτρεψε τη χορογραφία σε μια κοινή εμπειρία, όπου χορευτές και κοινό μοιράζονται την εμπειρία της κίνησης (Allsopp & Lepecki, 2008). Η Jennifer Lacey, απαντώντας στο ερώτημα «τι είναι χορογραφία;» στο ηλεκτρονικό περιοδικό *Corpus Web*, διατυπώνει τρεις διαφορετικούς ορισμούς του όρου, όπως τους παραθέτει και η Bojana Cvejić στο *How Does Choreography Think 'Through' Society?*. Συγκεκριμένα, γράφει (σε δική μου μετάφραση):

«choreography [kawr-ee-og-ruh-fee, kohr-]

- η τέχνη της σύνθεσης μπαλέτων και άλλων χορών και του σχεδιασμού και της οργάνωσης των κινήσεων, των βημάτων και των σχηματισμών των χορευτών.

- η τεχνική αναπαράστασης των διαφόρων κινήσεων του χορού μέσω ενός συστήματος σημειογραφίας.
- η οργάνωση ή ο συντονισμός ενεργειών που οδηγούν σε ένα γεγονός: η «χορογραφία» ενός πάρτι-έκπληξη γενεθλίων.

Αγαπητό Corpus,

όπως συνήθως, προτιμώ την τρίτη σημασία. Με αγάπη, Jennifer» (Corpus Web 2011: χ.σ.)

Με αυτή τη διατύπωση, η χορογραφία μετατοπίζεται από έναν στενά τεχνικό όρο του χορού προς μια ευρύτερη έννοια, η οποία μπορεί να εφαρμοστεί τόσο σε κοινωνικές όσο και σε καθημερινές πρακτικές (Cvejić, 2019). Η Christine Gaigg συμφωνεί με αυτή τη διατύπωση και υποστηρίζει ότι η χορογραφία δεν ταυτίζεται απαραίτητα με τη δημιουργία χορευτικών κινήσεων, αλλά ότι ο χορός αποτελεί μόνο μία ειδική περίπτωση μέσα στο ευρύτερο πεδίο της χορογραφικής σκέψης (Cvejić, 2019). Αν και ο όρος «χορογραφία» χρησιμοποιείται συχνά μεταφορικά —όπως στη χορογραφία ενός πάρτι-έκπληξη γενεθλίων ή στη χορογραφία της κοινωνίας— αυτή η χρήση προσδίδει μια ποιητικότητα που δεν είναι αφηρημένη, αλλά βασίζεται στη σωματική διάσταση της κίνησης που συγκροτεί κάθε κοινωνική πράξη. Με αυτόν τον τρόπο, η χορογραφία επεκτείνεται πέρα από τα όρια του χορού, ακολουθώντας αχαρτογράφητες διαδρομές κοινωνικής δράσης και κίνησης, τις οποίες οργανώνει και χορογραφεί.

Σύμφωνα με την Cvejić, η διευρυμένη έννοια της χορογραφίας δεν συνιστά απομάκρυνση από τον σύγχρονο χορό, αλλά ιστορική του εξέλιξη, όπως ακριβώς και ο σύγχρονος χορός αγκάλιασε την ακινησία και την παύση χωρίς να θεωρηθούν προδοσία της ουσίας της κίνησης (Cvejić, 2019). Με τον ίδιο τρόπο, η χορογραφία δεν προδίδει την τέχνη του χορού, αλλά διευρύνει τα όριά της προς ανεξερεύνητες περιοχές (Cvejić, 2019). Οι ψηφιακές τεχνολογίες δείχνουν ότι η χορογραφία δεν περιορίζεται πλέον στην έκφραση μέσω του σώματος, αλλά επαναπροσδιορίζεται και επεκτείνεται ανάμεσα σε σώματα, τεχνολογία και ψηφιακά περιβάλλοντα, όπως αναδεικνύεται ενδεικτικά μέσα από τα έργα και τις προσεγγίσεις του William Forsythe, του Johannes Birringer και της ομάδας Troika Ranch (Allsopp & Lepecki, 2008). Σε αυτό το πλαίσιο, ο William Forsythe θέτει το ερώτημα αν η χορογραφική σκέψη κατοικεί αποκλειστικά στο σώμα, προτείνοντας ήδη από το 1998 τη

χορογραφία ως «οργάνωση πραγμάτων στον χώρο και στον χρόνο» (Cvejić, 2019, σ. 273). Αντίστοιχα, ο Xavier Le Roy ορίζει τη χορογραφία ως «τεχνητά σκηνοθετημένες δράσεις ή καταστάσεις», επιβεβαιώνοντας την επέκταση της χορογραφίας πέρα από την αποκλειστική αναφορά στο ανθρώπινο σώμα και ανοίγοντας νέες δυνατότητες για την ανάλυση σύγχρονων χορευτικών έργων (Cvejić, 2019, σ. 273).

Η απομάκρυνση της χορογραφίας τόσο από τον χορό όσο και από το ανθρώπινο σώμα αποτελεί μια ευνοϊκή συνθήκη για να υποδεχτούμε την έννοια της «κοινωνικής χορογραφίας», όπως την αναλύει ο Andrew Hewitt στο βιβλίο του *Social Choreography: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement* (2005) και αποτυπώνει η Cvejić στο *How Does Choreography Think 'Through' Society?*. Ο Hewitt δανείζεται τη χορογραφική σκέψη όπως εφαρμόζεται στον χορό και επιχειρεί να τη μεταφέρει στο πεδίο της ευρύτερης κοινωνικής και πολιτικής ζωής. Ορίζει την κοινωνική χορογραφία ως ένα μέσο με το οποίο παράγεται και «εξασκείται» (*rehearsing*) η κοινωνική τάξη, κυρίως μέσα από σωματικές πρακτικές, κινήσεις και χωρικές διατάξεις της καθημερινής ζωής. Παράλληλα, η κοινωνική χορογραφία λειτουργεί ως αναλυτικό εργαλείο, καθώς επιτρέπει τη μελέτη αυτών των πρακτικών και την αποκάλυψη των λόγων και των μηχανισμών που τις διαμορφώνουν. Με αυτόν τον τρόπο, αναδεικνύεται ο ρόλος της αισθητικής διάστασης της κίνησης στη συγκρότηση κοινωνικών και πολιτικών σχέσεων (Cvejić, 2019).

Ακόμη, ο Hewitt υποστηρίζει ότι ο Friedrich Schiller, ήδη από τον 18^ο αιώνα, αναδεικνύει τον χορό ως πρότυπο ιδανικής κοινωνικής οργάνωσης, μέσα από την περιγραφή ενός αγγλικού χορού, όπου, παρά την πληθώρα των χορευτών και τις πολλαπλές αλλαγές κατεύθυνσης, επιτυγχάνεται μια συνθήκη απόλυτης αρμονίας (Cvejić, 2019). Για τον Schiller, αυτή η αισθητικά οργανωμένη συνύπαρξη λειτουργεί ως σύμβολο μιας κοινωνίας όπου η ατομική και η συλλογική ελευθερία μπορούν να συνυπάρξουν αρμονικά. Αν και αυτό το κοινωνικό ιδεώδες δεν μπορούσε να εφαρμοστεί πολιτικά στην εποχή του, ο Schiller υποστηρίζει ότι μπορούσε να καλλιεργηθεί και να «εξασκηθεί» αισθητικά μέσα από την εμπειρία του χορού, προαναγγέλλοντας έτσι τη σύγχρονη έννοια της κοινωνικής χορογραφίας (Cvejić, 2019).

Η Bojana Cvejić συμφωνεί με τον Hewitt και προσεγγίζει τη χορογραφία ως κοινωνική πρακτική, καθώς διαμορφώνεται μέσα από τις κοινωνικές δομές, τις σχέσεις εξουσίας και τους τρόπους οργάνωσης της κίνησης των σωμάτων στον χώρο και στον χρόνο. Όταν η χορογραφία «σκέφτεται» την κοινωνία μέσα από την κίνηση, δεν περιορίζεται στην

αναπαράσταση των υπαρχουσών κοινωνικών δομών, αλλά λειτουργεί ως πεδίο πειραματισμού, είτε επανεξετάζοντας ιστορικές πρακτικές είτε προτείνοντας εναλλακτικούς τρόπους κοινωνικής οργάνωσης. Με τον όρο «κοινωνική χορογραφία», αναδεικνύει τη συλλογική διάσταση της κίνησης ως τρόπο κατανόησης και επαναδιαπραγμάτευσης των κοινωνικών σχέσεων (Cvejić, 2019). Η χορογραφία ως μορφή συλλογικής δράσης διαφαίνεται στο *Radioballett* (2002) της ομάδας Ligna (Allsopp & Lerecki, 2008). Πιο συγκεκριμένα, στο έργο αυτό, η φαινομενικά αυθόρμητη συλλογική κίνηση στον δημόσιο χώρο διακόπτει την «καθημερινή παράσταση» και δημιουργεί μια διαφορετική αισθητική εμπειρία της κίνησης (Allsopp & Lerecki, 2008). Μέσα από αυτή την κοινωνική χορογραφία αναδύονται οι πολιτικές πτυχές της καθημερινής κινητικότητας, τόσο σε συλλογικό όσο και σε ατομικό επίπεδο, θέτοντας ερωτήματα γύρω από την ελευθερία κίνησης και τη συλλογική χρήση του δημόσιου χώρου (Allsopp & Lerecki, 2008).

Ο χορός μοιράζεται με την καθημερινή κινησιολογία του σύγχρονου ανθρώπου τη σωματοποιημένη εμπειρία, τόσο μέσα από τις αισθητηριακές εμπειρίες των καθημερινών κινήσεων, των χειρονομιών, των στάσεων και των σχέσεων των σωμάτων στον χώρο και στον χρόνο όσο και μέσα από αισθητικοποιημένες μορφές κίνησης, όπως αυτές εμφανίζονται στον χορό (Cvejić, 2019). Κάθε μορφή σωματικής κίνησης, από την πεζή κίνηση της καθημερινότητας μέχρι τη δεξιοτεχνική χορευτική κίνηση, βασίζεται στην ίδια παράμετρο: όταν χορεύω, προσποιούμαι πως δεν ακολουθώ μια χορογραφία· όταν περπατάω, προσποιούμαι ασυνείδητα πως δεν ζω σε μια χορογραφημένη κοινωνία (Cvejić, 2019). Τελικά, φαίνεται ότι η κοινωνία όχι μόνο αναπαρίσταται μέσα από την κίνηση, αλλά συγκροτείται και αναδιαμορφώνεται μέσω αυτής, αναλαμβάνοντας αδιόρατα τον ρόλο του χορογράφου.

Συμπεράσματα

Η παρούσα διπλωματική εργασία επικεντρώθηκε στην ανάλυση της χορογραφίας *Body and Soul* της Crystal Pite, με στόχο τη διερεύνηση των τρόπων με τους οποίους η χορογραφική οργάνωση της κίνησης καθιστά ορατές πτυχές της κοινωνικής εμπειρίας. Μέσα από τη θεωρητική διερεύνηση του σώματος ως βιωμένης και κοινωνικά συγκροτημένης εμπειρίας, κατέστη σαφές ότι η κίνηση κάθε σώματος, είτε στην καθημερινή ζωή είτε στο πλαίσιο της χορογραφίας, δεν είναι ουδέτερη. Αντίθετα, διαμορφώνεται εντός συγκεκριμένων πολιτισμικών και κοινωνικών πλαισίων, τα οποία το ίδιο το σώμα με τη σειρά του (ανα)διαμορφώνει. Το σώμα, τόσο στην καθημερινή ζωή όσο και στον χορό, κινείται μέσα σε προκαθορισμένα πλαίσια, τα οποία άλλοτε αναπαράγει και άλλοτε αμφισβητεί. Η καθημερινή κίνηση του βαδίσματος λειτούργησε ως βασικός συνδετικός κρίκος ανάμεσα στην κοινωνική εμπειρία και τη χορογραφία, αναδεικνύοντας κρίσιμα ερευνητικά ερωτήματα και προσφέροντας μια αποστασιοποιημένη ανάγνωση μιας κατεξοχήν πεζής και οικείας πράξης, η οποία επανερμηνεύεται δημιουργικά στην παράσταση *Body and Soul*.

Η χορογραφική οργάνωση της κίνησης αποκαλύπτει τους τρόπους με τους οποίους η κοινωνία εγγράφεται στο σώμα και πώς το σώμα, με τη σειρά του, παράγει, διαπραγματεύεται και ενίοτε αμφισβητεί κοινωνικά νοήματα. Η χορογραφία μπορεί να ιδωθεί ως ένα «θέατρο εξουσίας», όπως υποστηρίζει ο Norman Bryson, όπου οι δομές της καθημερινής ζωής, οι κανόνες, οι ρυθμίσεις και οι ιεραρχίες καθίστανται ορατές μέσα από οργανωμένες μορφές κίνησης (Bryson, 1997). Υπό αυτή την οπτική, η έννοια της χορογραφίας επεκτείνεται πέρα από τα όρια της σκηνης και αφορά τη δομημένη κίνηση της ίδιας της κοινωνικής ζωής. Μέσα από την αξιοποίηση των μεθοδολογικών μοντέλων ανάλυσης χορού των Janet Adshead και Susan Leigh Foster, κατέστη δυνατή η διατύπωση μιας τεκμηριωμένης ερμηνείας της παράστασης και η αποκάλυψη των κοινωνικών σχέσεων που διαποτίζουν κάθε βήμα και κάθε κίνηση του σύγχρονου ανθρώπου στην καθημερινή ζωή, αλλά και στην τέχνη του χορού.

Επίλογος

Στέκεσαι ακίνητος σε ένα άδειο δωμάτιο. Βλέπεις σώματα να κινούνται, να αλληλεπιδρούν και να εξαφανίζονται ξαφνικά. Τα παρατηρείς από απόσταση, χωρίς να γίνεσαι αντιληπτός. Ωστόσο, με μία μόνο κίνηση μπορείς να βρεθείς ανάμεσά τους. Να υπάρχουν ταυτόχρονα σε δύο μέρη. Κίνηση και ακινησία συνυπάρχουν στην ίδια στιγμή. Μπορείς να συνομιλήσεις μαζί τους χωρίς να τα αγγίζεις. Να ακούσεις τη φωνή τους χωρίς να αντικρίσεις το βλέμμα τους. Σώματα αποδομημένα. Σώματα κατακερματισμένα. Σώματα ψηφιακά. Πρόσωπα, φωνές και κινήσεις εμφανίζονται αποσπασματικά, συνθέτοντας νέες μορφές παρουσίας. Τα όρια του χώρου μοιάζουν να έχουν καταργηθεί.

Ίσως τελικά η χορογραφία της κοινωνικής ζωής να μη βρίσκεται μόνο στους δρόμους της πόλης ή στη σκηνή ενός θεάτρου. Ίσως να συνεχίζει να μετασχηματίζεται όπου υπάρχουν σώματα που αναζητούν τρόπους να συναντηθούν.

Βιβλιογραφία

- Adshead-Lansdale, J. (1988). *Dance Analysis: Theory and Practice*. London: Dance Books.
- Allsopp, R., & Lepecki, A. (2008). On Choreography. *Performance Research*, 13(1).
- Bourdieu, P. (1990). *The Logic of Practice*. (R. Nice, Μεταφρ.) California: Stanford University Press.
- Bryson, N. (1997). Cultural Studies and Dance History. Στο J. Desmond (Επιμ.), *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham & London: Duke University Press.
- Certeau, M. d. (1984). *The Practice of Everyday Life*. (S. Rendall, Μεταφρ.) University of California Press.
- Cvejić, B. (2019). How Does Choreography Think 'Through' Society. Στο M. Bleeker, A. Kear, J. Kelleher, & H. Roms, *Thinking through theatre and performance*. London: Methuen Drama.
- Dance Australia*. (2023, 02 20). Ανάκτηση από The extraordinary Crystal Pite - Dance Australia: <https://www.danceaustralia.com.au/artists/the-extraordinary-crystal-pite>
- Desmond, J. (2003). *Meaning in motion: new cultural studies of dance*. Durham: Duke University Press.
- Dickinson, P. (2014, 04). Textual Matters: Making Narrative and Kinesthetic Sense of Crystal Pite's Dance-Theater. *Dance Research Journal*, 46(1), σσ. 61-83.
- English National Ballet. (2026, 04 06). *Body and Soul (Part 1): Crystal Pite Interview* | *English National Ballet*. Ανάκτηση από YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=mTYyxEyqWQ0>
- Foster, S. (1986). *Reading dancing: Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*. Berkeley: University Of California Press.
- Foster, S. (1997). Dancing Bodies. Στο J. Desmond, *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*. Durham: Duke University Press.
- Foster, S. L. (Επιμ.). (1995). *Choreographing History (Unnatural Acts: Theorizing the Performative)*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- Foucault, M. (1989). *Επιτήρηση και τιμωρία: Η γέννηση της φυλακής*. (Κ. Χ.-Ι. Ράλλη, Μεταφρ.) Ράππα.

- Howson, A. (2013). *The body in society : An introduction*. Cambridge: Polity.
- HQ, C. (2013, 08 21). *YouTube*. Ανάκτηση από Crystal Pite: Conflict is Vital:
<https://www.youtube.com/watch?v=QG5S31Q7DPM>
- International Dance Day - International Theatre Institute ITI*. (χ.χ.). Ανάκτηση από
International-dance-day.org: <https://www.international-dance-day.org/messageauthor.html>
- Jurkowlaniec, J. (2026, 03 11). *English National Ballet*. Ανάκτηση από Everything you need
to know about Body and Soul (Part 1) by Crystal Pite:
<https://www.ballet.org.uk/blog/everything-you-need-to-know-about-body-and-soul-part-1-by-crystal-pite/>
- Kidd Pivot*. (χ.χ.). Ανάκτηση από <https://www.kiddpivot.org/>
- Parviainen, J. (1998). *Bodies moving and moved: a phenomenological analysis of the dancing subject and the cognitive and ethical values of dance art*. Tampere: Tampere University Press.
- Schabas, M. (2018, 2 28). *The Walrus*. Ανάκτηση από Can Choreography Help Us Understand the Refugee Crisis?: <https://thewalrus.ca/can-choreography-help-us-understand-the-refugee-crisis/>
- Sheets-Johnstone, M. (2011). From movement to dance. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 11(1), σσ. 39-57. doi:10.1007/s11097-011-9200-8
- Shilling, C. (2012). *The body and social theory*. Los Angeles: Sage.
- videotanz*. (2021). Ανάκτηση από Body and Soul: <https://videotanz.ru/dance/body-and-soul/>
- Whatley, S. (2025). Dance Analysis. Στο L. G. Nibbelink, & L. Karreman, *Performance Research Methods*. Cambridge: Open Book Publishers.
- Αλεξιάς, Γ. (2011). *Κοινωνιολογία του σώματος: Από τον "Άνθρωπο του Νεότερνταλ" στον "Εξολοθρευτή"*. Αθήνα: Πεδίο.
- Μέγα, Μ., & Τσιντζιλώνη, Σ. Χ. (Επιμ.). (2024). *Σώματα παρόντα: Μια εισαγωγή στη θεωρία του χορού*. (Μ. Μέγα, Μεταφρ.) Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Προύσαλη, Ε. (2024). *Πρόσληψη της Παράστασης από τον Θεατή. Έρευνα, Θεωρία και Πράξη: μια νευροεπιστημονική προσέγγιση*. Αθήνα: Ευρασία.
- Συλλογικό. (2004). *Τα όρια του σώματος: Διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. (Μ. Δήμητρα, Επιμ., & Κ. Κ. Κώστας Αθανασίου, Μεταφρ.) Αθήνα: Νήσος.

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.