

**Ο χορός ως αντικείμενο επιστημονικής έρευνας και
φιλοσοφίας. Προλεγόμενα**

**(Dance as an Object of Scientific Investigation and
Philosophy. Preliminary Remarks)**

Anna Lazou¹

Abstract

The art of dance is now studied in the sciences and philosophy. From the time of the ancient Greek thinkers to the modern era, dance has never ceased to be considered a way of expressing multiple potentialities of culture. The way that man danced in history is also a reflection on every era of man's relationship with nature, the universe and social structures.

By selecting the most significant of all references to dance that the modern reader may encounter today, we locate the wealth and variety of information and approaches as well as the interdisciplinary nature of the studies provided. However, both the historical as well as the literary sources and the more recent ethnological and anthropological approaches do not cease to remain in an informational and encyclopedic field, without completing the theoretical explanation and understanding of the phenomenon unless and until specific philosophical questions are answered.

¹ lazou2011.ancientorchesis@gmail.com, Department of Philosophy - National and Kapodistrian University of Athens, Greece.

These latter ones have to do with the identity of dance experience – based on data about the nature of learning, the relation of dance to language, science or sciences (history, philology, natural sciences), metaphysics and cosmology, the functionality and applicability of dance uses in society, religion and politics. Even the meaning of dance itself or the aesthetic principles as well as the moral and educational values of the ancient dance activity fall within traditional areas of philosophical contemplation or at least are not sufficiently systematized in the direction of methodical research unless they are subject to philosophical inquiry.

We will focus on those facts which can show that orchesis/dance is treated by philosophy as an anthropological and at the same time cosmological concept referring to the relation of the human being to its inner psyche and to the environment. The "intelligence" of ancient Greek dance culture that has unfolded over many centuries, in various shapes and types of music poetry, but also with a rich social, educational and therapeutic functionality, is yet another discovery of the Greeks from their earliest history.

Keywords: Dance experience, interdisciplinary research, ancient Greek dance, dance philosophy, historical sources, conceptual analysis

Περίληψη

Η τέχνη του χορού μελετάται σήμερα από τις επιστήμες και τη φιλοσοφία. Από την εποχή των αρχαίων Ελλήνων στοχαστών μέχρι τη σύγχρονη εποχή, ο χορός δεν έπαψε να θεωρείται τρόπος έκφρασης πολλαπλών δυνατοτήτων του πολιτισμού. Ο τρόπος που εκφράστηκε χορευτικά ο άνθρωπος στην ιστορία είναι και αποτύπωση σε κάθε εποχή της σχέσης του με τη φύση, το σύμπαν και τις κοινωνικές δομές.

Επιλέγοντας τις κυριότερες από το σύνολο των αναφορών στον χορό που μπορεί να συναντήσει σήμερα ο σύγχρονος αναγνώστης διαπιστώνουμε τον πλούτο και την πολυμέρεια των πληροφοριών και των προσεγγίσεων καθώς και τον διεπιστημονικό χαρακτήρα των μελετών. Ωστόσο, τόσο η ιστορική όσο και η φιλολογική, καθώς και η πιο πρόσφατη εθνολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση δεν παύουν να παραμένουν σε ένα πληροφοριακό και εγκυκλοπαιδικό τύπου πεδίο, χωρίς να ολοκληρώνεται η θεωρητική εξήγηση και κατανόηση του φαινομένου, παρά μόνο εφ' όσον τεθούν και απαντηθούν φιλοσοφικής υφής ερωτήματα. Αυτά τα τελευταία λοιπόν έχουν να κάνουν τόσο με την ταυτότητα της χορευτικής εμπειρίας- βάσει των δεδομένων της έρευνας των υπολοίπων μαθήσεων, τη σχέση του χορού με την γλώσσα, την επιστήμη ή τις επιστήμες (ιστορία, φιλολογία, φυσικές επιστήμες μαθηματικά), τη μεταφυσική και την κοσμολογία, τη λειτουργικότητα κι εφαρμοσιμότητα των χρήσεων του χορού στην κοινωνία, τη θρησκεία και στην πολιτική. Ακόμα και το νόημα του χορού ή οι αισθητικές αρχές αλλά και οι ηθικές και παιδευτικές αξίες της χορευτικής δραστηριότητας των αρχαίων, εμπίπτουν σε παραδοσιακούς τομείς του φιλοσοφικού στοχασμού ή τουλάχιστον δεν συστηματοποιούνται επαρκώς στην κατεύθυνση μιας μεθοδικής έρευνας, παρά μόνο εάν υπαχθούν σε φιλοσοφική διερεύνηση.

Θα επικεντρωθούμε στα δεδομένα εκείνα που μπορούν να δείξουν ότι ο χορός και η όρχηση αντιμετωπίζεται από την φιλοσοφία ως μια ανθρωπολογική και συνάμα κοσμολογική έννοια που αναφέρεται στη σχέση του ανθρώπινου όντος τόσο με τον εσωτερικό ψυχισμό του όσο και με τον περιβάλλοντα κόσμο. Η «ευφύια» του αρχαίου ελληνικού χορευτικού πολιτισμού που ως φαινόμενο ξεδιπλώνεται σε πολλούς αιώνες, σε ποικίλα σχήματα και μουσικοποιητικά είδη, αλλά και με πλούσια κοινωνική, εκπαιδευτική και θεραπευτική λειτουργικότητα, δεν είναι άλλο από μια ακόμη ανακάλυψη των Ελλήνων από τις απαρχές της ιστορίας τους.

Λέξεις κλειδιά: Χορευτική εμπειρία, διεπιστημονική έρευνα, αρχαίος ελληνικός χορός, φιλοσοφία του χορού, ιστορικές πηγές, εννοιολογική ανάλυση

Εισαγωγικά

Ένα κύριο ζήτημα που πρέπει να επιλυθεί είναι ποιου είδους φιλοσοφική διερεύνηση είναι η προσφορότερη στο θέμα της κατανόησης κι εξήγησης του φαινομένου του χορού συνυπολογίζοντας τις πολλαπλές του διαστάσεις. Ποια οδός σκέψης είναι η μεθοδικότερη στο να συλλάβει τη βαθύτερη ουσία της γένεσης και σημασίας του χορευτικού φαινομένου; Η σύγχρονη φιλοσοφία του χορού διαφωτίζει τις παραμέτρους της φιλοσοφικής εξέτασης του αντικειμένου μας, κυρίως ως προς το ότι επιτρέπει αφ' ενός να συλλάβουμε και να συνειδητοποιήσουμε την αξία του χορού γενικά και στη συνέχεια του συγκεκριμένου παραδείγματος του αρχαιοελληνικού χορού, πέρα από την επιστημονική γνώση και την καλλιτεχνική εφαρμογή. Η δε φιλοσοφική εξέταση των ερωτημάτων σχετικά με τον αρχαίο ελληνικό χορό, χωρίς να φιλοδοξεί να υποκαταστήσει τις τεχνικές και διαδικασίες της επιστημονικής διερεύνησης, ωστόσο συμβάλλει στην οριοθέτηση τριών βασικών τομέων :

α) στην σχέση του χορού με ολότητες όπως ο κόσμος, η νόηση, η γλώσσα και η ιστορία,

β) στην αισθητική ανάλυση του χορού

και γ) στην θεραπευτική (ηθικο – παιδευτική) χρήση του τότε και τώρα.

Τα τρία αυτά στελέχη της φιλοσοφικής επισκόπησης του αρχαίου ελληνικού χορού αντιστοιχούν στα τρία μέρη της εργασίας μου, μέχρι σήμερα. Τέλος, υποστηρίζω ότι η θεραπευτικότητα του αρχαίου ελληνικού χορού τόσο κατά την αρχαιότητα όσο και στην εποχή μας, ως ανασύνθεση με βάση τις φιλοσοφικές και αισθητικές του αρχές – αποτελεί την επιτομή της αξίας και σημασίας του και το ανθρωπολογικό – φιλοσοφικό και κοινωνικό λειτούργημά του στον καλύτερο πολιτισμό που οραματιζόμαστε για την ανθρωπότητα.

Ο χορός από τη σκοπιά της φιλοσοφίας

Ας δούμε αρχικά φασματοσκοπικά μια ομάδα φιλοσοφικών προβλημάτων σχετικά με το χορό και μάλιστα στο φως της σύγχρονης προβληματικής. Στη συνέχεια, ας

προσπαθήσουμε να προτείνουμε ένα όσο το δυνατό πιο συγκεκριμένο και σαφώς προσδιορισμένο εννοιολογικό σχήμα που να περιγράφει και να ερμηνεύει τη σημασία, τη λειτουργία και οποιαδήποτε ανάμειξη της φιλοσοφίας στην ίδια την πράξη του χορού. Στο πλαίσιο αυτό, μπορούμε να επιχειρήσουμε στη συνέχεια την αποτίμηση του παραδείγματος του αρχαίου ελληνικού χορού από μια σύγχρονη φιλοσοφική άποψη.

Εάν η φιλοσοφία σήμερα είτε ως φιλοσοφία του χορού ειδικότερα είτε ως κλάδος της αισθητικής αναπτύσσει έναν πολύ εξειδικευμένο προβληματισμό σε σχέση με θέματα, όπως είναι

α) ο ορισμός της έννοιας “χορός”,

β) τα γενικά χαρακτηριστικά του λόγου περί χορού,

γ) οι προϋποθέσεις και τα κριτήρια της σύγχρονης κριτικής των παραστάσεων χορού,

δ) η τυπολογία ή κατηγοριοποίηση μορφών του χορού με βάση τις συγγένειες ή τη διαφοροποίησή τους από άλλες μορφές παραστατικών τεχνών,

υποστηρίζω ότι μια συγκεκριμένη μορφή φιλοσοφικής σκέψης - και λόγου - η οποία συνδέει τα παραπάνω ερωτήματα, παρεμβάλλεται τόσο στη διδασκαλία όσο και στην εκδίπλωση της χορευτικής πράξης. Θα επιχειρήσω ως εκ τούτου να συνοψίσω – στα όρια του παρόντος άρθρου - τα φαινομενολογικά χαρακτηριστικά του χορού σύμφωνα με αυτήν τη προσέγγιση.

Για ιστορικούς, αλλά και ουσιαστικούς λόγους, είναι πρωτεύον να αντιληφθούμε ότι η φιλοσοφική ανάλυση του αρχαίου χορευτικού φαινομένου συνδεόμενη με τις σύγχρονες εξελίξεις στον τομέα του χορού, είναι σαφώς “υπόθεση” της πρόσληψης του χορού από τον δυτικό άνθρωπο του 20ού αιώνα.

Από τη χοροκριτική στη χοροφιλοσοφία

Το 1930 ο John Martin είχε συλλάβει την έννοια της «μετακίνησης» (metakinesis), με την οποία προσπάθησε να αποδώσει όσα αντιλαμβάνονταν οι παρατηρητές του

χορού, που δεν αποτελούσαν αναπαραστάσεις ή πήγαιναν πέρα από το αναπαραστατικό περιεχόμενο του χορού της εποχής του, καθώς αναδυόταν στην Αμερική το φαινόμενο του εκφραστικού ελεύθερου χορού με την εμφάνιση της Martha Graham και της αφρικανικής και αυτόχθονος σωματικής έκφρασης (Burke, 2009).² Ο John Martin θεωρείται ως ο πρώτος χοροκριτικός που ανέπτυξε συνεκτικές αισθητικές απόψεις σχετικά με τις παραστάσεις, τη συμβολή του θεατή και τη χοροθεατρική σύνθεση, συμβάλλοντας με τις επιστημάνσεις του να προβληθεί η αντίθεση ανάμεσα στην εσωτερικότητα του σύγχρονου χορού και στην υποτιθέμενη «επιφανειακότητα» του ευρωπαϊκού κλασσικού μπαλέτου, αλλά και να τονισθεί με πρωτοφανή τρόπο η φυλετική διάσταση του χορού ως ενσάρκωσης του πνεύματος ενός έθνους. Παραπέρα, για να δικαιολογήσει την αντίδραση του μεγαλύτερου μέρους του κοινού του καιρού του στα πρωτοποριακά κινήματα του ελεύθερου χορού, προσδιόρισε τις «αισθητικές ευαισθησίες» του κοινού, που σε σχέση με τα ουσιώδη χαρακτηριστικά της τέχνης – φόρμα, ρυθμός και ωραιότητα – αντιδρούσε είτε με έναν «διανοητικό ορθολογισμό» είτε μια «αισθητηριακή ικανοποίηση»³ σε καλλιτεχνικά δημιουργήματα που πιθανότατα δεν κατανοούσε.

Μια επίσης ενδιαφέρουσα επισήμανση του Martin ήταν ότι η κατανόηση της τέχνης τόσο από την πλευρά του θεατή όσο και από την πλευρά του δρώντα - του χορευτή εν προκειμένω - απαιτεί μια επισταμένη καθημερινή προεργασία που αφορά το υλικό, αισθητηριακό σώμα του και την συγκινησιακή του ετοιμότητα. Μέσω της

²Οι επόμενες σημειώσεις 3 – 12 είναι παραθέσεις της Siobhan Burke στο έργο του Martin, από το εμπεριστατωμένο αυτό άρθρο.

³ Ο John Martin αποτελεί μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση κριτικού του χορού, που ασχολήθηκε σε μια πρώιμη φάση της εργασίας του με την μεθοδική προσέγγιση της υποκριτικής τέχνης του Konstantin Stanislavski, η οποία ήταν κατά τη δεκαετία του '20 διαδεδομένη στις ΗΠΑ μέσω του περίφημου εργαστηρίου της Νέας Υόρκης. Σύμφωνα με τη μέθοδο Stanislavski, η φυσική και σωματική έκφραση του ηθοποιού εκφράζει ποιότητες συναισθήματος με βάση την συγκινησιακή του μνήμη. Παρόμοια διαδικασία εντόπισε ο Martin στον τρόπο λειτουργίας του σύγχρονου χορευτή (Marsh, 2008; Cohen, 2004; Martin, 1933: 36).

έννοιας της «μετακίνησης» επιχείρησε στην ουσία να προσδιορίσει τη διαδικασία που θεωρούσε σημαντική για την μετάδοση του καλλιτεχνικού μηνύματος, μια μορφή ουσιαστικής επικοινωνίας ή μεταφοράς συγκίνησης και ενός πραγματικού νοήματος μεταξύ καλλιτέχνη και θεατή. Η διαδικασία αυτή απαιτεί τα δύο υλικά σώματα του δρώντος και του θεατή και στη συνέχεια τη μεταφορά του νοήματος της κίνησης από τον ένα στον άλλο (Anderson; 1989).⁴ Η μεταφορά αυτή περιγράφεται ως ένα είδος «εσωτερικής μιμητικής πράξης» του θεατή, ο οποίος ενστερνίζεται όσα παρατηρεί να συμβαίνουν επί σκηνής με υποκείμενο τον χορευτή μεταφέροντάς τα στο δικό του νευρομυϊκό σύστημα. Μέσω της βασικής αυτής μιμητικής ικανότητας, η αντιληπτική ικανότητα του θεατή επεκτείνεται από παθητική αισθητηριακή πρόσληψη με την ακοή και την όραση του επί σκηνής θεάματος, σε μια βαθύτερη και πληρέστερη αισθητηριακή εμπειρία, που ο Martin προσδιόρισε ως «έκτη αίσθηση» και «μυϊκή συμπάθεια» (Martin, 1939: 19 -22; Martin, 1933: 11-13), ένα είδος συγκινησιακής μνήμης ή «συνειρμικής υποδηλώσεως» που επιτρέπει στο θεατή να συνδεθεί συναισθηματικά με τον επί σκηνής δρώντα προβάλλοντας σε αυτήν την δική του προσωπική εμπειρία και βίωμα (Martin, 1968).⁵ Αυτή η βιωματική πρόσληψη της τέχνης απαιτεί κατά τον Martin, τα περισσότερα ανορθόλογα μέρη του φυσικού σώματος του ανθρώπου και όχι απλά τη νοητική διαδικασία, εκείνα δηλαδή τα μέρη που είναι ικανά να προσλαμβάνουν το συναίσθημα που εμπερικλείει η σωματική

4 «Όχι μόνο ο χορευτής μεταχειρίζεται την κίνηση για να εκφράσει τις ιδέες του, αλλά, όσο και αν φαίνεται παράξενο, και ο θεατής πρέπει επίσης να μεταχειρισθεί την κίνηση, για να ανταποκριθεί στις προθέσεις του χορευτή και να κατανοήσει τί προσπαθεί να μεταδώσει» (Anderson, 1989: viii-ix).

5 «Ποιο είναι επομένως το μέσον επαφής χορευτή και θεατή; Όταν βλέπουμε ένα ανθρώπινο σώμα να κινείται, βλέπουμε την κίνηση που είναι εν δυνάμει παραγωγίμη από το ανθρώπινο σώμα και επομένως και από το δικό μας· μέσω της κιναισθητικής συμπάθειας την αναπαράγουμε στην πραγματικότητα αναπαριστώντας την με την παρούσα μυϊκή εμπειρία μας και ξυπνώντας συνειρμικές υποδηλώσεις τέτοιες που θα μπορούσαν να είναι δικές μας αν η αρχική κίνηση είχε δημιουργηθεί από εμάς. Το μη αναγώγιμο ελάχιστο εφόδιο που απαιτείται για τον θεατή επομένως είναι μια λειτουργική κιναισθητική ικανότητα.» (μετάφραση από τη συγγραφέα) (Martin, 1968: 117).

κίνηση και να του προσδίδουν νόημα και ειδικό περιεχόμενο. Με βάση και ανάλογα με την ικανότητα του καλλιτέχνη να μεταφέρει τη συγκίνηση στον θεατή διεισδύοντας στην προσωπική εμπειρία και απελευθερώνοντας την δυνατότητά του να κατανοεί τη ζωή, η εκφραστική τέχνη του χορού – σε σύγκριση και αντιπαράθεση με την επιφανειακή θεαματικότητα του μπαλέτου – ενεργοποιεί το ίδιο το υλικό – δηλαδή το νευρομυϊκό- σώμα θεατή και χορευτή και το καθιστά ένα μοναδικό μέσο καλλιτεχνικής πράξης. Αφού το σώμα δεν μπορεί να καταστεί το ίδιο αντικείμενο αφαίρεσης, κάθε εκδήλωσή του, κάθε πιθανή κίνησή του σχετίζεται κατ' ανάγκη με την εμπειρία της ζωής, η οποία έχει μια φυσική ροπή και σχέση με τον άνθρωπο και το σύμπαν που τον περιβάλλει, ακόμα και κύρια στην αυτοσχέδια και αυθόρμητη έκφρασή της (Martin 1939: 33 - 34; Martin 1968: 93 -94). Στη συνέχεια, ο βαθυστόχαστος κριτικός τέχνης του 20^{ου} αιώνα, προσδιορίζει την «αφαίρεση», ως διαδικασία τροποποίησης της μιμητικής αναπαραστατικότητας με το στενό κυριολεκτικό νόημα του μπαλέτου προς την κατεύθυνση της αφύπνισης της συγκινησιακής μνήμης, που επιστρατεύει ο σύγχρονος χορευτής για να διευρύνει το νόημα και ταυτόχρονα την επίδρασή της στην κοινωνία, παράλληλα τηρώντας την αρχική και αυθεντική του πρόθεση (Martin 1968: 89; Martin 1928: 145). Η διαδικασία της αφαίρεσης τελικά οδηγεί σε μια «πολύ πρωτογενή, στοιχειώδη μεταφορά της συγκίνησης σε κίνηση», που κατά τον Martin αποκαλύπτει ιδεωδώς μια μη πραγματοποιημένη, μέχρι εκείνη τη στιγμή, αλήθεια και αποτελεί το υλικό της κοινής ανθρώπινης εμπειρίας (Martin, 1968: 114 - 115; Martin, 1967: 196).

Η αναφορά στο κριτικό έργο του Martin συμπληρώνεται οπωσδήποτε από το ενδιαφέρον του να υπερασπισθεί την εθνική κουλτούρα της Αμερικής, η οποία εκπροσωπείται και από την αυθόρμητη ατομική υποκειμενικότητα της τέχνης του σύγχρονου χορού, αλλά και από την αφροαμερικάνικη λαϊκή χορευτική τέχνη. Αναζήτησε λοιπόν την ιθαγένεια του χορού, η οποία κατέστη μια απόδειξη της αυτογενούς αξίας της τέχνης και του πολιτισμού του αμερικανικού έθνους. Κατά έναν τρόπο που προσπαθούμε να κατανοήσουμε εδώ, η ιθαγένεια του αμερικανικού χορού με προεξάρχουσα τη μορφή της Martha Graham, συμπίπτει με την αποστροφή προς τον στυλιζαρισμένο χορό της αριστοκρατίας που εκπροσωπούσε το κλασικό

μπαλέτο (Reynolds, 2003: 147 – 148).⁶ Το κινούμενο σώμα του μοντέρνου χορού υιοθετώντας μια προσωπική και απρόβλεπτη φόρμα που προκύπτει από τη διαστρέβλωση (distortion) και αφαίρεση (abstraction), διαρκώς και συνεχώς ανανεούμενη και ποτέ σταθερή ή στατική, ώστε να μπορεί ανά πάσα στιγμή να μεταφέρει το νόημά της. Η αυτοδιερεύνηση του χορευτή αλλά και η επεξεργασία της διάχυτης γύρω από αυτήν θεωρία χαρακτηρίζουν αυτήν τη λειτουργία της τέχνης που υπερασπίζεται ο Martin τη δεκαετία του '30 ως μια τέχνη απελευθερωμένη από τον αισθητικό δογματισμό. Κατά την άποψή του, η εκδίπλωση του φαινομένου του σύγχρονου χορού στην Αμερική σημαίνει την επικράτηση αξιών που χαρακτηρίζουν τον αυτόχθονα πολιτισμό, αλλά και την ισχύ της αφρο-αμερικάνικης παράδοσης στο χορό απέναντι στις ευρωπαϊκές επιρροές. Στην αντιπαράθεσή του με την ευρωπαϊκή καταγωγή του κλασσικού χορού μάλιστα, ο Martin αντιμετώπισε τον υπερασπιστή του, τον André Levinson, ο οποίος υπεραμύνθηκε της φόρμας και της τεχνικής, έναντι της οργανικότητας, και του κλασσικού ύφους, έναντι του αυθόρμητου δημιουργικού οίστρου και του προσωπικού οράματος των μοντέρνων χορογράφων.⁷

Η στάση αυτή της κριτικής του Martin χαρακτηρίστηκε και ως ένα είδος ουσιοκρατίας που προέτασσε το αρχέτυπο της φυλετικά προσδιορισμένης ταυτότητας του χορευτή και την συλλογική, προγονική καταγωγή του χορού (Martin, 1946: 145-147; Martin, 1963: 177-178).⁸ Το ενδογενές έμφυτο πολιτισμικό στοιχείο ανάγεται σε ένα σταθερό

6 Είναι χαρακτηριστικοί οι τίτλοι των χορογραφιών της Graham την περίοδο 1930 – 1945: *Frontier, American Document, The Shakers, Appalachian Spring* κ.λπ. <https://www.youtube.com/watch?v=xgf3xgbKYko&index=2&list=RDLr8OqS7glxk>

7 Ο André Levinson τόνιζε κατ' επανάληψη τη διαφορά της Isadora Duncan, την οποία αποκαλούσε «την εξαίρεση που αποδεικνύει τον κανόνα», σε σχέση με τις υπόλοιπες εκπροσώπους του σύγχρονου χορού που αποδοκίμαζε (Levinson, 1931a; Levinson, 1931b).

8 Πρόκειται για δυο εκδόσεις του ίδιου υλικού από τον John Martin σε διαφορετικά χρονικά πλαίσια, ως βασική διαφορά των οποίων έχει εντοπισθεί η στροφή του συγγραφέα προς την ουσιοκρατία στη νεότερη εκδοχή: ουσιοκρατία που ταυτίζει το «ανθρώπινο» με το «φυλετικό», όπως επίσης κι επιτρέπει την ανάδειξη της σχέσης ανάμεσα στην φυλετική καταγωγή του χορού και στην πανανθρώπινη προοπτική του ελεύθερου σύγχρονου χορού, η οποία αποκρυσταλλώνεται στην ατομική εμπειρία του σώματος που χορεύει. Σχετικά με

κριτήριο αξιολόγησης του χορού, μια και αναγνωρίζεται η προνομιακή σχέση των αφροαμερικανών χορευτών με τη ρυθμικότητα κι εκφραστικότητα της κίνησης έναντι της ευρωπαϊκής κλασικής χορευτικής παιδείας. Ωστόσο, αυτά τα χαρακτηριστικά του φυλετικά καθορισμένου αφροαμερικάνικου χορού ισοσταθμίζονται από την πρωτοτυπία της ελεύθερης προσωπικής τέχνης των λευκών χορογράφων που εξήρε η χοροκριτική του Martin. Τα υπερβαίνουν από την άλλη πλευρά, αποδεικνυόμενα ισχυρότερα της ατομικής δράσης (agency). Παράλληλα, η φυσική κατατομή, η ευελιξία της σπονδυλικής στήλης χαρακτηρίζουν κατ' εξοχήν την νέγκρικη χορευτική δεινότητα έναντι της καθετότητας της δυτικής ορθοσωμίας.

Η οπτική του Martin όντως καταλήγει σε συμπεράσματα για την πανανθρώπινη σημασία του χορού, που μας θυμίζουν μία προσφιλή συζήτηση του 19ου αιώνα γύρω από την αντικειμενικότητα της αντίληψης και της γνώσης και τη φαινομενολογική μέθοδο.

Η φαινομενολογική μέθοδος

Κατά τη φαινομενολογική ανάλυση του χορού, την οποία εκπροσωπεί κυρίως η Maxine Sheets-Johnstone, με καταβολές στην Φαινομενολογική Σχολή Φιλοσοφίας του Edmund Husserl και στη συνέχεια στον σχολιασμό από τον Derrida της φαινομενολογικής μεθοδολογίας (Derrida, 1973: 86), η οποία παρομοιάσθηκε με τη σκηνή του δυτικού χοροθέατρου (Franco, 2011: 1), χώρος και χρόνος αποτελούν τις δύο καίριες παραμέτρους της χορευτικής διαδικασίας ως βιωματικής εμπειρίας και ως παρατηρησιακού φαινομένου που βρίσκονται σε αλληλεξάρτηση σε κάθε στιγμιότυπο της χορευτικής εμπειρίας (Sheets-Johnstone, 1963).⁹ Επιχειρώντας να ορίσουμε τις

την ανάδυση του φαινομένου του σύγχρονου χορού παράλληλα με την εξάπλωση του αφροαμερικάνικου ή νέγκρικου χορού κατά την περίοδο 1930 – 1960 και την ερμηνεία τους, όπως και των απόψεων του Martin, δες Susan Manning (Manning, 2004: xiii-xxvi, 34-35) & Patrick B. Miller (Miller, 1998: 119-120).

9 «Ο χώρος βρίσκεται εν χρόνω· είναι καθαρή αυτοεγκατάλειψη του χρόνου· είναι το "έξω του εαυτού του" ως σχέση του χρόνου με τον εαυτό του. Η εξωτερικότητα του χώρου, εξωτερικότητα ως χώρος, δεν υπερβαίνει το χρόνο· μάλλον, ανοίγει ως καθαρό "έξω" "από

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

κύριες παραμέτρους ανάλυσης του χορού μπορούμε εν συντομία να θεωρήσουμε ότι όταν αναλύουμε το τί συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός χορού, περιγράφουμε ταυτόχρονα το χορό. Ουσιώδες δηλαδή στη χορευτική εμπειρία, δεν είναι παρά η ορατή περιγραφή των φαινομενικών χαρακτηριστικών του κάθε χορού. Κατά την Anna Pakes (Pakes, 2011: 33 κ.ε.) ενώ η φαινομενολογία γενικά αποτελεί μια περιγραφική φιλοσοφία, η φαινομενολογία του χορού αντίστοιχα προϋποθέτει – όπως διαπιστώνει η κύρια εκπρόσωπός της, Maxine Sheets-Johnstone – την πρωταρχικότητα της γλωσσικής περιγραφής του αυθεντικού, προαντικειμενικού σώματος (Sheets-Johnstone, 1984: 132-133). Εδώ πρόκειται για μια περιγραφή που δεν εξαντλείται στην οπτική απεικόνιση και αναπαραγωγή των στοιχείων του χορού, αλλά αγγίζει την προαντίληψη και κιναισθητική σχέση του χορευτή και του θεατή και τη μεταξύ των δύο εμπειριών σύζευξη, που καταλήγει σε μια ανθρωπολογική αισθητική αντιπροσωπεύοντας ένα παγκόσμιο φιλοσοφικό περιβάλλον.

Η Maxine Sheets-Johnstone με βάση τον Sartre παρουσίασε στην πρώτη εκδοχή της θεωρίας της μια περιγραφική ανάλυση του χορού ως τέχνης συμβολικής, ως μιας «μορφής-εν-τω-γίγνεσθαι» (“form-in-the-making”), αξιοποιώντας παράλληλα την έμφαση στο συμβολικό χαρακτήρα του χορού που έδωσαν οι Susanne Langer (Langer, 1953 κ.ε.) και Ernst Cassirer (Cassirer, 1953) στην ερμηνεία του.¹⁰

μέσα" την κίνηση της χρονικότητας..... Ο "χρόνος" δεν μπορεί να είναι μια "απόλυτη υποκειμενικότητα", επειδή ακριβώς δεν μπορεί να γίνει αντιληπτός στη βάση ενός παρόντος και ως αυτοπαρουσία ενός παρόντος όντος. Ως σχέση μεταξύ ενός "μέσα" κι ενός "έξω" εν γένει, ενός υπαρκτού κι ενός μη υπαρκτού εν γένει, ενός συνιστώντος κι ενός συνεστημένου εν γένει, η χρονικότητα είναι ταυτόχρονα η ισχύς και ο περιορισμός της φαινομενολογικής αναγωγής. Όταν ακούμε τον εαυτό μας να μιλάει, δεν πρόκειται για μια εσωστρέφεια ενός "μέσα" που κλείνεται στον εαυτό του· είναι η μη αναγωγίμη ανοιχτότητα προς το "μέσα"· είναι το μάτι και ο κόσμος μέσα στην ομιλία. *Η φαινομενολογική αναγωγή είναι μία σκηνή, μια σκηνή θεάτρου*». (απόδοση από τη συγγραφέα)

10 Αφετηρία κι έμπνευση της προσέγγισης αυτής είναι δύο κύριοι εκπρόσωποι της Ευρωπαϊκής φιλοσοφίας του 20ού αιώνα, ο Sartre και ο Merleau – Ponty, οι οποίοι έδωσαν το φιλοσοφικό έναυσμα για τη φαινομενολογική ανάλυση των σωματικών κινήσεων και ιδιαίτερα του χορού. Σύμφωνα με τον οντολογικό υπαρξισμό του Sartre, που εκτίθεται στο θεμελιώδες έργο του *Είναι και Μηδέν*, ορίζεται ως διηνεκής επιδίωξη του ανθρώπου η

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Η έμπυχη ενσώματη μορφή αποτελεί το βασικό υποκείμενο του χορού κατά την Sheets - Johnstone και τούτο επιτρέπει την υπέρβαση του δυισμού του Sartre. Μεταξύ των συγγραφέων που ακολούθησαν φαινομενολογική περιγραφική ανάλυση στην κριτική του χορού και της αισθητικής στις δεκαετίες 1970 και 1980, συγκαταλέγονται και ο David Michael (Levin, 1983, 1985 eta.)¹¹ – με ιδιαίτερο ενδιαφέρον στην κοινωνική κριτική και στα συναφή ζητήματα της χειραφέτησης, της αντιαποικιοκρατικής νοοτροπίας και της δημοκρατικοποίησης της κοινωνίας και η Sondra Horton Fraleigh¹²– που συνδύασε την υπαρξιστική φαινομενολογία με την σωματοθεραπεία και την μελέτη του σύγχρονου χορού εισάγοντας την έννοια του «βιωμένου σώματος» (“lived body”). Παρόμοια γραμμή προσέγγισης, όπου ο χορός ταυτίζεται με τον χορευτή αποτελώντας ένα ολόκληρο «σύμπαν» χωροχρονικού σχηματισμού (Mickunas, 1974; Behnke, Conolly, 2013),¹³ αντιπαράκειται στις

αναζήτηση νοήματος των πράξεών του και η σύσταση μιας ενοποιημένης έννοιας προσωπικής ταυτότητας (Catalano, 1974, Barnes, 1992).

11 Σε σειρά βιβλίων και άρθρων 1980 – 1991 περίπου.

<https://www.philosophy.northwestern.edu/people/emeriti-faculty/kleinberg-levin-david-michael.html> (Πρβλε Parviainen, 1998).

12 Η προσέγγιση της Sandra Horton Fraleigh είναι υπαρξιστική – με έμφαση στη μεταφυσική διάσταση της χορευτικής εμπειρίας: <http://www.eastwestsomatics.com/about.php#> (Horton Fraleigh, 1987). Και στα επόμενα έργα της η Horton Fraleigh στρέφεται στην διαπολιτισμική σχέση Δύσης – Ανατολής στην περίπτωση των επιρροών του butoh και της φιλοσοφίας του στην εξέλιξη του σύγχρονου χορού (Horton Fraleigh, 1999, 2010), ενώ πραγματεύεται και μεθοδολογικά ζητήματα της έρευνας του χορού περιγράφοντας τις αυτοβιογραφικές εμπειρίες της, κατά την φαινομενολογική μεθοδική προσέγγιση (Horton Fraleigh, 2004).

13 Ο όρος «χίασμα» (chiasm) ως ένας δόκιμος όρος για την κατανόηση του χορού (σύμφωνα με τη γαλλική σχολή φαινομενολογίας του χορού με βασική αναφορά στους **Valéry** και Maurice Merleau – Ponty) χρησιμοποιείται κυρίως για να δηλώσει τη ρευστή σχέση ανάμεσα στο σχήμα του σώματος και στο χορό ως ολότητα, αλλά και στον ένα χορευτή με έναν άλλο, ή τη σχέση ανάμεσα στη βιωματική εμπειρία και τη λεκτική αποτύπωση ή σχηματοποίησή της στη γλώσσα. Πρόκειται για μια σχέση που εμφανίζεται κάθε φορά που ένα διαφορετικό σώμα προσπαθεί να “ακολουθήσει” ένα άλλο στα χορευτικά βήματα. Κατά

δυστικές οντολογίες ερμηνεύοντας τον χορό είτε ως κάτι το πλεονάζον με βάση τους Nietzsche και Valéry είτε ως αποκάλυψη μιας διαφορετικής από την κοινή έννοια του κόσμου, ουσίας, κατά τον Gadamer (Karoblis, 2010: 67-68).

Δεκαετίες μετά την οπτική αντιληπτικότητα, ως βάση της ουσίας του κόσμου κατά τον Maurice (Merleau-Ponty, 1968: 83-84), οι σύγχρονες εξελίξεις στη γνωσιακή επιστήμη, οι νέες τεχνολογίες και λοιπές μεταβολές στις έννοιες και στη σημασία τους επηρεάζουν καθοριστικά τον σύγχρονο τρόπο σύλληψης του τί συναποτελεί την φαινομενολογική περιγραφή στο χώρο του χορού, το τί πρέπει να θεωρηθεί ότι είναι η χορευτική φαινομενικότητα.

Στο πεδίο της φαινομενολογικής κατανόησης του χορού σήμερα εντάσσεται και η αυτοβιογραφική ταυτότητα της περιγραφής από την πλευρά του υποκειμένου του χορού – κάτι που αναπτύσσει η Ann Cooper Albright (Albright, 2011:5-18). Στην πραγματικότητα η φαινομενολογία του χορού στη σύγχρονη εποχή συμφύροντας το βίωμα με την εξωτερική φαινομενικότητα του χορού, αφήνει όλο και περισσότερο να επηρεάζει την ίδια την τέχνη του χορού η φιλοσοφική και ακαδημαϊκή ανάλυσή του.

Με ποιο τρόπο καθορίζει η φαινομενολογική προσέγγιση την κατανόηση και την πράξη του χορού; Καθώς προτείνει μια περιγραφή της προστοχαστικής εμπειρίας του ανθρώπου, καθίσταται ένα μέσο καθορισμού της ταυτότητας του χορού που δεν εξαντλείται μόνο με την αντικειμενική εξωτερική περιγραφή αυτού που συμβαίνει όταν κάποιος χορεύει. Γιατί προϋποθέτει την περιγραφή από την σκοπιά ή την προοπτική της εμπειρίας του χορού, όπως την βιώνουν τα υποκείμενα της χορευτικής πράξης και όχι όπως παρουσιάζεται στο βλέμμα του αντικειμενικού παρατηρητή του ως ένα φυσικό γεγονός. Η υπόθεση ότι ο χορός εμπεριέχει ένα δρων υποκείμενο – τον χορευτή, προσδίδει στην κίνηση και στην εμπειρία του χορού τα ιδιαίτερα ποιοτικά χαρακτηριστικά της. Η φαινομενολογική περιγραφική τακτική δίνει έμφαση κυρίως στην ποιοτική διάσταση της ανθρώπινης εμπειρίας που φέρνει στο προσκήνιο το αίσθημα του πώς μοιάζει να είναι ο χορός για το υποκείμενο που δρά, που έχει αυτήν

τον Michel Bernard (Bernard, 1993) μάλιστα, διακρίνονται τρία διαφορετικά είδη «χιάσματος» (Caroblis, 2010: 68-69). Βλ. και έργα του Algis Mickunas: https://www.researchgate.net/scientific-contributions/2056763233/Algis_Mickunas

την εμπειρία. Ωστόσο, η εμπειρία του να παρατηρώ το χορό είναι διαφορετική μεν, αλλά εξ ίσου σημαντική με την εμπειρία του να συμμετέχω, να δρώ μέσα σε αυτόν, ως χορευτής (Sheets – Johnstone, 1966: 39). Μέσω της βιωμένης εμπειρίας φθάνουμε στο σημείο να κατανοήσουμε την ίδια την ουσία του χορού (Sheets – Johnstone, 1966: 4). Η βιωμένη εμπειρία του χορού χαρακτηρίζεται από αμεσότητα καθοριστική για το στοχασμό, την κριτική και την αξιολόγηση και προϋποτίθεται σε κάθε επιχείρηση ανάλυσης του χορού. Αντίθετα, καθώς ο στοχασμός για το χορό τον καθιστά αντικείμενο της σκέψης, αδρανοποιεί την βιωματική του διάσταση. Στην βιωμένη εμπειρία του χορού κυριαρχεί η υποκειμενική σκοπιά, η «οπτική» των δρώντων, σύμφωνα με την οποία αναδύεται μια υποδηλούμενη (implicit), και όχι η εκπεφρασμένη (explicit) με αντικειμενικούς όρους, επίγνωση του κόσμου. Ο θεατής σε αυτήν τη διχοτομημένη πραγματικότητα θα μπορούσε να καταλύσει τη δημιουργικότητα του χορού με το να καθιστά τον χορευτή αντικείμενο, να αναλύει την χορευτική πράξη ανάγοντάς την σε σωματικότητα ή με το να την περιγράφει με αναλυτικούς εννοιολογικούς σχηματισμούς. Αντιστοίχως, ο δρων στο χορό παύει να δημιουργεί όταν συναισθάνεται τον εαυτό του ως δημιουργό, όταν αντικειμενοποιεί το χορό του και βλέπει το σώμα του ως μέσο και αντικείμενο. Τότε δεν χορεύει (Sheets – Johnstone, 1966: 38 -39). Η αντιμετώπιση αυτή του χορού ως βιωμένης εμπειρίας, αποτελεί μια εφαρμογή της φαινομενολογικής σύστασης του κόσμου της εμπειρίας που εντάσσει υποχρεωτικά την υποκειμενικότητα ως προϋπόθεση της αντικειμενικότητας του πραγματικού κόσμου. Τίποτε δεν προϋπάρχει της άμεσης βιωμένης εμπειρίας του χορού, τίποτε δεν θεωρείται δεδομένο και γι' αυτό, «ο χορός θεωρείται ως ολότητα, της οποίας οι δομές είναι εγγενείς σε αυτήν.» (Ibid: 8).

Μέσω της φαινομενολογικής μεθόδου ανάλυσης του χορού βασιζόμαστε στα δεδομένα της άμεσης εμπειρίας, ώστε να προσδιορίσουμε το ουσιώδες και καθολικά ισχύον στη διάρκεια του χρόνου, εφ' όσον και το υποκείμενο διατηρεί εντός της ιστορικής ολότητας την δυνατότητα να αναλύει και να διακρίνει την ουσία του (Sheets-Johnstone, 2012; Foster, 2011).¹⁴

14 Η εργασία της Susan Leigh Foster <http://danceworkbook.pcah.us/susan-foster/index.html> εντάσσεται στο χώρο της μετανεοτερικής – ηπειρωτικής φιλοσοφίας καθώς στις ερμηνευτικές της προσεγγίσεις χορού και χορογραφιών ακολουθεί τις ιδέες θεωρητικών του πολιτισμού όπως των Roland Barthes και Michel Foucault, με βάση το

Οι ιστορικοί προσδιορισμοί του χορού και της ίδιας της άμεσης προστοχαστικής εμπειρίας εξ άλλου, συζητούνται και στο πλαίσιο κριτικής της φαινομενολογίας του χορού και από την ίδια τη συγγραφέα, στον πρόλογο της επανέκδοσης του θεμελιακού στο θέμα βιβλίου της (Sheets-Johnstone, 1979: vii-xiv): ισχύει η αντιπαράθεση δύο προσεγγίσεων, μιας που αναλύει το χορό με βάση την υπερϊστορική κιναισθητική ανάλυση της ανθρώπινης κίνησης – που αναπτύσσεται παράλληλα με την εξέλιξη του μεταμοντέρνου χορού – και μιας με βάση τον ιστορικό σχετικιστικό προσδιορισμό κάθε εμφανιζόμενης δομής (Rothfield, 2010; Rabinow, 1984; Gutting, 1994).¹⁵ Ιδιαίτερη θέση καταλαμβάνει σε αυτήν την αντιπαράθεση η μαρξιστικής – κοινωνιολογικής κατεύθυνσης εργασία ερμηνεύσης των εξελίξεων στο χώρο του σύγχρονου χορού με βάση τους κοινωνικούς αγώνες των εργατών σε Βόρεια Αμερική και Ευρώπη τη δεκαετία του 1930, των Stacey Prickett και Hellen Thomas (Prickett, 1989; Thomas, 2003; Prickett, 2013).

Το αναλυτικό μοντέλο φιλοσοφίας του χορού

Σε σύγκριση με τον παραδοσιακό λόγο των φιλοσόφων για το χορό - όρα Πλάτωνα και Nietzsche - όπου σε γενικές γραμμές ο χορός εμφανίζεται ως αντικείμενο μεταφυσικού, ηθικού, ανθρωπολογικού ενδιαφέροντος, η αναλυτική στάση που προσδιορίζει η σύγχρονη φιλοσοφία, καθιστά το χορό πρότυπο φιλοσοφικών/λογικών ζητημάτων. Ειδικότερα, ερωτήματα που σχετίζονται με τον προσδιορισμό της έννοιας "χορός" είναι τα ακόλουθα:

- πώς καθορίζονται τα κριτήρια, βάσει των οποίων μια χειρονομία ή ένας απλός βηματισμός μπορεί να θεωρείται ότι "χορεύεται", ότι είναι ή δεν είναι χορός,

διακείμενο (intertextuality) και την αποδόμηση (deconstructionism) (Thomas, 2003: 171 κ.ε.).

15 <http://www.michel-foucault.com/bibmf/mfbiblio.pdf>

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

- με τι είδους κριτήρια ένας χορός μπορεί να αποκαλείται αισθητικά "ωραίος",
- είναι δυνατόν και υπό ποιές προϋποθέσεις ένας χορός να θεωρείται μεταφορικός, συμβολικός ή αναπαραστατικός και πώς καθορίζεται το περιεχόμενο ή αντικείμενο της μεταφοράς, του συμβολισμού ή της αναπαράστασης,
- αποτελεί ο χορός μια ιδιαίτερη μορφή γλώσσας ή είναι δείγμα εξωγλωσσικής επικοινωνίας;

Αντίστοιχα εξετάζεται ποια χαρακτηριστικά έχει ο λόγος περί του χορού - περιγραφικός, κριτικός, φιλοσοφικός: Εάν για παράδειγμα, αποτελεί περιγραφή φυσικών γεγονότων - των κινήσεων, που είναι χωροχρονικά προσδιορισμένα, έχουν μέγεθος, διάρκεια, ρυθμό με αντικειμενική και εμπειρικά παρατηρήσιμη οντότητα, ή εάν αναφέρεται και ερμηνεύει ψυχικές καταστάσεις του χορευτή, του χορογράφου ή και του θεατή. Η όλη επιχείρηση ανάλυσης του χορού από τη σκοπιά της φιλοσοφίας αποσκοπεί να βοηθήσει το έργο του κριτικού, παρέχοντάς του τα κατάλληλα γλωσσικοκριτικά εργαλεία για την αξιολόγηση των παραστάσεων του χορού. Ο χορός προσλαμβάνεται από το θεατή με ποικίλους τρόπους, που έχουν να κάνουν τόσο με την επιλογή του θεάματος, την εστίαση της προσοχής όσο και με τις συνθήκες διαμόρφωσης κρίσεων (εξοικείωση, βίωση, συγκινησιακή φόρτιση του θεατή/κριτικού εν σχέσει προς το παρατηρούμενο θέαμα). Ανάλογα με τη βιωματική σχέση του θεατή με το χορό, διαμορφώνονται κριτήρια αξιολόγησης, επίσης ανάλογα με το βαθμό γνώσης του κριτικού γύρω από την ιστορία, την ανθρωπολογία, εθνολογία και άλλες επιστήμες που μελετούν το χορό και λειτουργούν ειδικές παράμετροι αισθητικής εκτίμησης του χορευτικού δρώμενου - αφού ο χορός, όπως και η μουσική και το θέατρο, παίζει κοινωνικό, εκπαιδευτικό, πολιτικό ρόλο. Εγγενής στο ερώτημα περί προσδιορισμού της έννοιας "χορός" είναι ο προβληματισμός γύρω από τη σχέση του με τις συναφείς παραστατικές τέχνες (παντομίμα, θέατρο, χοροθέατρο). Η διάκριση μεταξύ αφηρημένου-σύγχρονου χορού από την παντομίμα ή το θεατρικό χορό είναι πολυσύνθετο πρόβλημα και είναι αμφισβητήσιμο αν θα πρέπει να γίνεται με βάση το περιεχόμενό τους (το αν περιγράφουν δηλαδή συγκεκριμένες πράξεις ή ψυχολογικές καταστάσεις) ή τη μέθοδό τους (αν χρησιμοποιείται η μίμηση, η αναπαράσταση ή η έκφραση).

Η εξέταση των θεμάτων αυτών συνιστά μια αυτοτελή θεωρητική προσπάθεια για τυπολογία μορφών του χορού σε σχέση με τις συγγένειες ή τη διαφοροποίησή τους από τις υπόλοιπες παραστατικές τέχνες. Τέτοιου είδους ερωτήματα συγκροτούν ένα σώμα γλωσσικών και εννοιολογικών προϋποθέσεων στη μελέτη του χορού, από τη σκοπιά της φιλοσοφίας και ειδικότερα στην κατεύθυνση της εννοιολογικής ανάλυσης, η οποία χωρίς να φιλοδοξεί να επεξεργασθεί μια συστηματική θεωρία του χορού, καταλήγει να αναδείξει γλωσσικούς και εννοιολογικούς μηχανισμούς, που είναι υπεύθυνοι για τη διαμόρφωση του λόγου περί του χορού.

Η Julie C. Van Camp (Van Camp, 1996: 347) παρατηρεί ότι «η φιλοσοφική θεώρηση του χορού έχει κατακτήσει δυναμισμό, διαφορετικότητα και στοχασμό κατά τις τελευταίες δεκαετίες – ακόμα και αν οι φιλόσοφοι έχουν έντονες διαφωνίες επάνω στο θέμα τί είναι χορός!». Το 1988 και το 1995, ο Francis Sparshott είχε δημοσιεύσει δύο εκτεταμένες εργασίες επιχειρώντας να κάνει τα πρώτα βήματα προς μία αναλυτική φιλοσοφική θεώρηση του χορού (Sparshott, 1988; Sparshott, 1995). Η προσέγγιση του Sparshott ανήκει στην αναλυτική παράδοση ερμηνείας του χορευτικού φαινομένου, μια παράδοση που υποστηρίχθηκε μερικές δεκαετίες πριν και από τους Nelson Goodman, David Best, Monroe Beardsley, Joseph Margolis και Susanne Youngerman (Goodman, 1976; Goodman et al., 1972a; Goodman, 1978h; Best, 1974; Margolis, 1981; Margolis, 1983; Margolis, 2009; Youngerman, 1974; Youngerman, 1975; Youngerman, 1981 et al.).¹⁶

Εν τέλει μια φιλοσοφική προσέγγιση του χορού καταλήγει στον ορισμό ενός συνδέσμου μεταξύ των εννοιών που να επιτρέπει σε όποιον αναφέρεται στο χορό να συνθέσει με συνοχή θεωρητικές προτάσεις και κρίσεις για τα διαδραματιζόμενα σε ένα χορό, εκλαμβάνοντάς τα σε ορισμένες στιγμές ως σταθερά.

Η φύση του χορού, το ίδιο το περιεχόμενο της έννοιας αυτής και πώς θα μπορούσε να προσδιορισθεί και να γίνει κατανοητή από μια φιλοσοφική σκοπιά, αποτελεί πρωταρχικό ενδιαφέρον της αναλυτικής προσέγγισης. Η λογική κι εννοιολογική

16 <http://plato.stanford.edu/entries/goodman-aesthetics/> Δες και Myers G. E. (1992), *Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of Dance*, by Francis Sparshott, *Philosophy and Phenomenological Research* 52 (1), 243-246.

ανάλυση των ορισμών που κατά καιρούς έχουν δοθεί, όπως και η σύγκριση του χορευτικού φαινομένου με άλλα φαινόμενα της ανθρώπινης δραστηριότητας (μουσική, θέατρο, γλώσσα, κινηματογράφος, γλυπτική) γίνονται επανειλημμένα αντικείμενο της αναλυτικής προσέγγισης. Υπό την αναλυτικοφιλοσοφική προοπτική, το νόημα του χορού γενικά ή το εκφραζόμενο περιεχόμενο της χορευτικής πράξης δίνουν έναυσμα στον φιλοσοφικό προβληματισμό. Μια περισσότερο παραδεδομένη τακτική αποτελεί η ταξινόμηση και αναλυτική παρουσίαση μορφών χορού καθώς και η συνεξέταση αυτών με βάση το ρυθμό και την υποκείμενη ή συνοδευτική μουσική. Ενώ παράλληλα η διδασκαλία του χορού, η αισθητική αποτίμηση και αξιολόγηση, οι αρχές της χορογραφίας, η καταγραφή της σημειογραφίας της χορογραφίας είναι επίσης δείγματα ενδιαφέροντος των φιλοσόφων του χορού της σύγχρονης εποχής. Πέρα από το να υποδεικνύονται κάποιες προϋποθέσεις για την σύλληψη του γενικού χαρακτήρα του θέματος, δεν έχει επιχειρηθεί, στην πρόσφατη φιλοσοφική γραμματεία τουλάχιστον μια συστηματική θεώρηση του χορού, ενώ σε πολλές περιπτώσεις η ανάλυση του χορού επηρεάζει τον τρόπο του φιλοσοφείν, δημιουργώντας ένα υποδειγματικό πρότυπο του φιλοσοφείν (Sparshott, 1995: 454), ανάλογο με τη γλωσσοφιλοσοφική ανάλυση και τη θεωρία των γλωσσικών παιγνιδιών του Ludwig Wittgenstein. Η κριτική διάθεση του αναλυτικού φιλοσόφου που εμπλέκει την επισταμένη προσπάθεια για σαφήνεια και εξαντλητική διχοτόμηση και εξατομίκευση των παραδειγμάτων στρέφεται διαρκώς προς τον αναστοχασμό, τη λογική του επιχειρήματος και του αντεπιχειρήματος, προς την μετα-θεώρηση των ερωτημάτων και την προσέγγιση προβλημάτων δευτερογενούς τάξης: ως το κατ' εξοχήν φιλοσοφικό ερώτημα στο θέμα του χορού εμφανίζεται το «τί εννοούμε με τον όρο «καλός», «όμορφος», «εκφραστικός» χορός κλπ., εν αντιθέσει με το πρόβλημα της κριτικής της τέχνης που θα μπορούσε να συμπυκνωθεί στον τύπο ερωτήματος «είναι καλός αυτός ο χορός», «ωραίος», «εκφραστικός» κλπ.

Η Julie C. Van Camp παραθέτει μια σειρά άλλων αισθητικών του χορού παράλληλα και συγκριτικά με την κυρίαρχη προσωπικότητα του Sparshott στον τομέα: Τέτοια σημαντική περίπτωση είναι ο Graham McFee (McFee, 1992), ο οποίος αντιμετωπίζει την φιλοσοφία του χορού ως ένα είδος μετακριτικής, ως μια δηλαδή προσπάθεια κατανόησης των ήδη εγκαθιδρυμένων από την κριτική αναλύσεων και ερμηνειών του χορού. Η διαδικασία όμως της κριτικής κατά τον Sparshott είναι διακριτή από

την ίδια τη χορευτική πράξη και την συνεπαγόμενη κατανόησή της, η οποία μπορεί και πρέπει να βασισθεί εξ ολοκλήρου στο πρωτογενές βίωμα της χορευτικής πράξης, καθώς και στις ιδέες που προκύπτουν από τον στοχασμό γι' αυτήν (Sparshott 1995: 337). Και τούτο, επειδή η κριτική του χορού δεν συμπίπτει ούτε και μπορεί να καθορίσει την ίδια την πράξη. Επομένως, το να θεωρήσουμε την φιλοσοφία του χορού ταυτόσημη με την κριτική του χορού, δημιουργεί ένα κυκλικό επιχείρημα και δεν μπορεί να ισχύσει, παρά μόνον εφ' όσον το υποκείμενο της κριτικής αποτελεί το ίδιο υποκείμενο και κάτοχο της πρακτικής. Όπως όμως παρατηρεί η Van Camp – και προεκτείνοντας αισθητά το σχόλιό της – η αναγνώριση και ο χαρακτηρισμός του χορού ως χορού αποτελεί απόρροια και δημιουργήμα της κριτικής διαδικασίας και όχι μόνο της φιλοσοφικής, συντείνοντας ασφαλώς από κοινού με άλλους κοινωνικούς και ιδεολογικούς παράγοντες στο πολιτισμικό μόρφωμα του ίδιου του χορού κι επομένως στη διαμόρφωση της ίδιας της πρακτικής διαδικασίας. «Η κριτική αποτελεί ένα ζωτικό τμήμα του πολιτισμικού πλαισίου μέσα στο οποίο ο χορός δημιουργείται, παρίσταται και αποτιμάται», υποστηρίζει η Van Camp (Van Camp 1996: 349), συμφωνώντας με τη θετική στάση του Graham McFee προς την σχέση ή εξάρτηση της φιλοσοφίας από την κριτική, στο πεδίο τουλάχιστον της φιλοσοφίας του χορού, αλλά και επιτείνοντας την αντίληψη του Monroe C. Beardsley, ο οποίος είχε παλαιότερα χαρακτηρίσει το όλον της αισθητικής ως φιλοσοφία της κριτικής (Beardsley 1958).

Η Van Camp επιτελώντας τον βασικό σκοπό της να ασκήσει μια αρνητική – και δριμύτατη ομολογουμένως - εν τω συνόλω κριτική προς τον Sparshott και το έργο του, στο εν λόγω άρθρο χαρτογραφεί την αρθρογραφία και βιβλιογραφία των έργων που προηγούνται παρέχοντας σε μας σήμερα, 23 έτη κατόπιν, μια πολύτιμη καταγραφή της ιστορίας του διαλόγου μεταξύ των φιλοσόφων του χορού των δεκαετιών '80 και '90. Αποκαλύπτει για το αναγνωστικό κοινό που δεν έχει άμεση και προνομιούχο πρόσβαση στην πραγμάτευση του θέματος της φιλοσοφίας του χορού στον χώρο και στη γλώσσα παραγωγής της, ότι τέσσερις δεκαετίες προ της δημοσίευσης του έργου του Sparshott, ήδη από το 1950, η Selma Jeanne Cohen προηγήθηκε στον αναλυτικό χειρισμό βασικών διαστάσεων της φιλοσοφίας του χορού δημοσιεύοντας σχετικά άρθρα (παραθέτουμε τις αναρτήσεις της Van Camp για χάρη πληροφόρησης του αναγνωστικού κοινού που ενδιαφέρεται για το θέμα

μας: Cohen 1950; Cohen 1953; Cohen 1967; Cohen 1976; Cohen 1992).¹⁷ Χρήσιμο να διαπιστώνουμε την πληθώρα των ενδιαφερόμενων για ζητήματα, όπως ποια η σχέση του χορού με άλλες τέχνες στο πλαίσιο της αγγλο-αμερικανικής λογοτεχνίας και γραφής (Mettler 1946-47; Pepper 1951).

Ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος της σύγχρονης αναλυτικής κατεύθυνσης της αισθητικής Monroe Beardsley υπήγαγε το χορό στην έννοια της πράξης και τη φιλοσοφία του χορού στη θεωρία της πράξης, κλάδο της φιλοσοφίας του νου και τούτο σε ένα αντιπροσωπευτικό άρθρο του (Beardsley 1982).¹⁸ Το κύριο επιχείρημα στην τοποθέτηση αυτή αφορά στην μοναδικότητα της παρουσίας του ανθρώπινου σώματος στο χορό. Της κατεύθυνσης αυτής στη φιλοσοφική προβληματική του χορού ακόλουθοι είναι ο George Beiswanger – προηγείται του Beardsley – όπως επίσης και οι Raphael Miller και David Carr (Miller 1993; Carr 1987).

Τέλος, η αναλυτική προσέγγιση διασταυρώνεται στην πρόσφατη βιβλιογραφία των 4 τελευταίων δεκαετιών με την στροφή προς την μελέτη της αρχαιότητας από την ανθρωπολογία, γλωσσολογία και ιστορία του χορού και τούτο φαίνεται στην περίπτωση της Susanne Youngerman, μιας συγγραφέως που ασχολείται με θέματα ιστορικής κατανόησης αρχαίων μορφών χορού αλλά και γένεσης του χορού, παράλληλα με τα φαινομενολογικά του χαρακτηριστικά (Youngerman 1981; Youngerman 1984; Youngerman 2005).

17 <http://archives.nypl.org/dan/18439> και <http://archives.nypl.org/dan/19706#overview>.

18 Το άρθρο αυτό έλαβε τουλάχιστον δύο κριτικές αντιδράσεις στα άρθρα των Sally Banes και Noël Carroll (Van Camp 1995: 468 n. 30; *ibid*: 379). Ο Sparshott – σχολιάζει η van Camp – παραθέτει το άρθρο του Beardsley, αλλά μόνο με βάση την ανατύπωση του 1984 και όχι το πρωτότυπο, καθώς και την κριτική αντίδραση των Banes και Carroll (1995, *ό.π.*, σελ. 379), επίσης μόνο ως ανατύπωση (1989) του πρωτότυπου σχολίου του 1982, αποφεύγοντας έτσι να κάνει κάποια διεξοδική συζήτηση των ιδεών τους, ενώ αντλεί απ' ευθείας τα επιχειρήματά του από αυτούς (Van Camp 1995: 134 – 135). Οι κριτικές κι επικριτικές αυτές παρατηρήσεις της μείζονος φιλοσόφου του χορού, κας Van Camp, αναδεικνύουν εκτός των άλλων, την έντονη συζήτηση και αντιπαράθεση μεταξύ των σύγχρονων συγγραφέων στα θέματα της αναλυτικής φιλοσοφίας του χορού.

Αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού: τότε και τώρα

Ο χορός αποτελεί μια παραδειγματική περίπτωση ανθρώπινης δραστηριότητας που φωτίζει το φιλοσοφικό πρόβλημα της σχέσης σώματος και ψυχής. Η απάντηση στο διαιώνιο αυτό ζήτημα μπορεί να ανιχνευθεί και στα όσα αναφέρει ο Francis Sparshott: «στους χορευτές, όπως και στα άλλα ζωντανά όντα, οι κινήσεις του σώματος προκαλούνται εν μέρει από επιδράσεις και αντιστάσεις εξωτερικές του σώματος, εν μέρει από μηχανισμούς των μελών και εν μέρει από τον νου (την ψυχή), την εκούσια νευρική επικοινωνία που εκπροσωπεί τη λειτουργία ενός πληροφοριακού συστήματος... Ο κόσμος μας αντιπαραθέτει ένα συνεχές μηχανικών και οργανικών κινήσεων, νοηματικών και αναγκαστικών ενεργημάτων και οι τέχνες του χορού διαπλέκονται με αυτό το σύνθετο όλο βούλησης και αναγκαιότητας κι επομένως δεν μπορεί κάποιος να εισαγάγει μια απόλυτη διάκριση ανάμεσά τους σ' έναν ορισμό του χορού» (Sparshott 1985; Sparshott 1993).

Στρεφόμενοι προς τις πλούσιες ιστορικές πηγές σχετικές με το σώμα, την ψυχή και το χορό, μπορούμε να δούμε ότι στο πλατωνικό δυϊστικό μοντέλο σώματος - ψυχής αντιπαρατίθεται η συστηματική θεώρηση της κίνησης από τον Αριστοτέλη, στη βάση της οποίας μπορεί να στηριχθεί η θεραπευτική λειτουργικότητα του χορού. Ο χορός είναι πάνω απ' όλα κίνηση και κατά τον Αριστοτέλη η κίνηση είναι μια χαρακτηριστική ιδιότητα της ζωής, γιατί αποτελεί αναγκαία μορφή ύπαρξης των ζωντανών όντων. Αλλά τί υποστηρίζει εν συντομία η αριστοτελική εικόνα; Ακριβώς ότι τα ζωντανά όντα κινούνται, επειδή μπορούν να αναγνωρίζουν με τη βοήθεια της φαντασίας το σκοπό της κίνησής τους ως κάτι το επιθυμητό. Η ορθολογική φαντασία, το γνωστικό μέρος της ψυχής εξηγεί γιατί δρουν οι άνθρωποι: Πράττουμε παράλληλα με διαδοχές από οράματα αυτών που επιθυμούμε, επιλέγοντας τα κατάλληλα μέσα για τους σκοπούς μας, οριοθετώντας με τη γλώσσα το σκοπό και το λόγο, για τους οποίους δρούμε, αναγνωρίζοντας τη συνέχεια αλλά και τη διαφοροποίηση των πράξεών μας (Αριστοτέλη, *Περί Ψυχής*, 402b 22 -24, 432b 15, 433b 26 -30. *Περί ζώων κινήσεως*, 8, 702a 18 κ.ε.). Η άποψη αυτή έχει ως συνέπεια τη διαπίστωση ότι υπάρχει οργανική συσχέτιση ανάμεσα στο σώμα και στην ψυχή - την εμπρόθετη δηλαδή αναγκαία πλευρά κάθε ανθρώπινης πράξης και επομένως και του χορού. Εάν «εφαρμόσουμε» την αριστοτελική εικόνα της κίνησης και της ψυχής στη συνολική θεώρηση του

σώματος από τη σκοπιά της φιλοσοφίας, αναιρείται ή τουλάχιστον κλονίζεται σοβαρά η καρτεσιανή διχοτόμηση νόησης - σώματος που διατρέχει τη νεότερη φιλοσοφία και έχει αντιμετωπισθεί με διαφορετικούς τρόπους τόσο από τη φαινομενολογική, όσο και από την αναλυτική προσέγγιση – αλλά οπωσδήποτε και από τις παράλληλες αυτών τάσεις της φιλοσοφίας και της επιστήμης του 20ού αιώνα.

Σε πολυάριθμα σημεία των πλατωνικών διαλόγων επισημαίνεται η ψυχονητική διάσταση του χορού: Στο *Φαίδρο* (256a – b) οι διονυσιακές τελετουργίες συνδέονται με τη θεία μανία. Στους *Νόμους* (653 – 654) τονίζεται τόσο η θεία όσο και η φυσική προέλευση του χορού. Η έννοια και ψυχολογική αφετηρία της όρχησης απασχολούν τον Πλάτωνα στο *Φίληβο* (17) και στους *Νόμους* (672 – 673). Ο Λουκιανός (*Περί ορχήσεως*, 25) αναφέρει το παράδειγμα του Σωκράτη, ενός από τους θαυμαστές αυτής της τέχνης και της ευεργετικής της επίδρασης (λεπτομερειακή εξέταση της τέχνης της όρχησης και της μεγάλης ηθικής και παιδευτικής αξίας της, περιγραφή ορισμένων χορών κ.τ.λ.). Ένα πρωταρχικό πολιτισμικό στοιχείο με το οποίο συνδέεται ο χορός είναι η θεατρική πράξη. Από τη σκοπιά της προέλευσης του χορού και του θεάτρου η χορευτική δραστηριότητα ταυτίζεται με τη δραματική. Έχει συλληφθεί ο ίδιος ο χορός ως μίμηση (*Ποιητική*, 1147a 27-28, Πλάτωνος *Νόμοι*, 798d; Λουκιανού, *Περί Ορχήσεως* 25, 63, Αθήναιος XIV, 628c). Και ο χορός λοιπόν κατά την αριστοτελική αντίληψη, ως δραστηριότητα και πράξη, στην θεατρική ένταξή της επιφέρει εξισοροπητικά και καθαρτικά αποτελέσματα.

Οι τραγικοί χοροί πράγματι ακολουθώντας αυστηρά σχήματα κίνησης κατά την είσοδό τους, την έξοδο και την ανάπτυξή τους στο χώρο της ορχήστρας, είχαν διαρκή παρουσία επί σκηνής σ' όλη τη διάρκεια του έργου, σχηματίζοντας τετράγωνα αλλά και κύκλους (Αισχύλος, *Ευμενίδες* στ. 307–396). Έχει δε επισημανθεί η συσχέτιση της κυκλικής δομής του χορικού άσματος (στροφή – αντιστροφή – επωδός) με την περιέλιξη των ουρανίων σωμάτων (Lawler 1960: 12-16).¹⁹ Στην ύστερη αρχαιότητα εξακολουθεί να έχει ισχύ το πρότυπο της κοσμικής αρμονίας στην αντίληψη για το χορό, αλλά διανθισμένη με περισσότερο δυναμικά στοιχεία. Ο Πλωτίνος (*Εννεάδες*, 4.4.33) αναφέρεται στην ποικιλία των χορευτικών κινήσεων («εν ποικίληι χορείαι»),

19 βλ. Ανώνυμο σχολιαστή στην Εκάβη του Ευριπίδη, στ. 643–7.

αλλά και στο οργανικό όλο που συναποτελούν τα κινούμενα μέλη του κάθε χορευτή χωριστά, που ανακλά τον κινούμενο κόσμο. Στην στροφή αυτή προς τον ατομικό χορευτή (ορχηστή) μπορεί κανείς να δει εκτός από την εξέλιξη της τέχνης του χορού από τον τραγικό στον παντομιμικό χορό και την εξέλιξη στο πεδίο της ιατρικής και των βιολογικών γνώσεων κατά την ύστερη αρχαιότητα.

Η αναζήτηση των αιτίων του αισθητικού φαινομένου σε εξω αισθητικές εμπειρίες είναι αιτούμενο της παραδοσιακής φιλοσοφικής διερεύνησής του. Ξεκινώντας από τον Πλωτίνο, το πεδίο της αισθητικής εμπειρίας προσδιορίζεται μεταξύ ορατού και νοητού κόσμου, ως διάκριση μεταξύ φύσης και μορφών της δεύτερης υπόστασης, ενώ όλα τα πράγματα ταξινομούνται σε ένα συνεχές ανώτερης και κατώτερης πραγματικότητας και μεταξύ των δύο διατηρείται η αντίθεση. Ο Πλωτίνος μάλιστα, σύμφωνα με τον Monroe Beardsley, προσπαθεί να υπερβεί τον πλατωνικό δυισμό όντος και γίνεσθαι με την σύνδεση των δύο αυτών επιπέδων πραγματικότητας – ανώτερης και κατώτερης (Jones 2007: 30).²⁰

Οι αισθητικοθεραπευτικές χρήσεις του χορού, μπορούν να εξετασθούν και να αιτιολογηθούν φιλοσοφικά ως υπέρβαση της ανθρώπινης κατάστασης του πόνου και της ασθένειας, μέσω της τέχνης του χορού – με αναφορά στην νιτσεική προσέγγιση του διονυσιακού. Kant, Hegel, Schopenhauer αποτελούν προϋποτιθέμενα στην τοποθέτηση του Nietzsche απέναντι στην τέχνη και στην μεταφυσική - οντολογική της διάσταση. Στην *Γέννηση της Τραγωδίας* κυρίως εντοπίζεται η προοπτική αυτή, ενώ απαντά σε σειρά φιλοσοφικών αναφορών στο χορό, αλλά και στο αρχαίο δράμα και στην τέχνη γενικότερα.²¹

20 Ο Πλωτίνος εκφράζει μια πολύ πιο απόλυτη μυστικιστική προσέγγιση από τον Πλάτωνα υποστηρίζοντας ότι πίσω από τον ορατό κόσμο υπάρχει το ένα, η έσχατη πραγματικότητα και η πρώτη υπόσταση πέραν κάθε μορφής γνώσης ή αντίληψης, το αγαθό ή το άπειρο.

21 Θα παρακολουθήσουμε με κάποια συντομία εδώ την ανάπτυξη των εννοιών της αισθητικής ωραιότητας και κριτικής δύναμης ως προάγγελων της σύλληψης της θεραπευτικής χρήσης του χορού από τον Nietzsche, καθώς και της επίδρασης της σύλληψης αυτής στην αξιολόγηση του αρχαίου ελληνικού χορού, στον σύγχρονο κόσμο.

Η θεραπευτικότητα του χορού εδραιώνεται αφ' ενός στην βιολογικότητά του, αφ' ετέρου στη σωματικότητά του. Και τις δύο αυτές σημαντικές όψεις του χορού και μάλιστα του τραγικού χορού επισημαίνει ο Nietzsche, όταν στη *Γέννηση της Τραγωδίας* (κεφ. 2) τοποθετεί το χορό και το χορεύον σώμα - στη μορφή βέβαια του διονυσιακού χορού - σε μία θέση απρόσιτη από την επιστημονική ανάλυση και την αντικειμενική γνώση με την παραδοσιακή της σημασία: της εμπειρίας του χορού μέτοχος μπορεί να νοηθεί μόνο εκείνος που βρίσκεται στην ιδιάζουσα θέση του μύστη, μοιράζεται τη μορφή ζωής του διονυσιακού ανθρώπου. Ερχόμαστε λοιπόν να σηματοδοτήσουμε μια διαφορετική από την αριστοτελική σχέση χορού (θεάτρου) – θεραπείας που πηγάζει από το στοχασμό του Nietzsche τόσο πάνω στη *Γέννηση της Τραγωδίας* όσο και για το έμβιο σώμα (Leib) και την τέχνη. Επισημαίνει ο Nietzsche ότι ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός είναι το ιστορικό παράδειγμα εκείνο, που, σε αντιπαράθεση με τη χριστιανική περιφρόνηση του έμβιου σώματος, συνδέει την πολιτισμική άνθηση με τη φροντίδα και θεραπεία του σώματος (*Kritische Studienausgabe*, τ. 6). Η ίδια η έννοια της δράσης (Thun) και του υποκειμένου της, του δράστη (Thaeter), είναι συμπτώματα της μεταφορικότητας της γλώσσας και της γλωσσικής χρήσης (*Kritische Studienausgabe*, τ. 5), όχι ουσιώδη γνωρίσματα της ανθρώπινης κατάστασης. Αντίθετα, υποστηρίζει ότι το σώμα είναι εκείνο που επιβάλλει το λόγο του εξαπολύοντας τις δυνάμεις του (*Kritische Studienausgabe*, τ. 4). Αλλά το έμβιο σώμα κατανοείται ως πολλότητα διαφορετικών δυνάμεων που τελούν σε σύγκρουση ή υποταγή στο σύνολο, δεν πρόκειται για μια φαινομενική ενότητα που θέτει το εγώ και η συνείδηση (*Kritische Studienausgabe*, τ. 11, 12).

Τελικά, το έμβιο σώμα επιβάλλει τη θέλησή του ως δημιουργικό εγώ, είναι το ίδιο το εγώ του καλλιτέχνη που επιδίδεται σε δημιουργικό έργο συνταυτιζόμενο με τη δύναμη της ζωής.

Σχόλια και συμπεράσματα

Με τα παραπάνω και εντός των ορίων ενός άρθρου θέλησα να υποστηρίξω ότι η φιλοσοφική διερεύνηση της έννοιας του χορού αποτελεί λειτουργικό μέρος της διαδικασίας εκδίπλωσης της χορευτικής πράξης, τόσο στον τομέα της διδασκαλίας, όσο και στην ίδια την εφαρμοσμένη τέχνη, αλλά αναγκαία εμπλέκεται και στη

σύγχρονη αισθητικοθεραπευτική λειτουργία του χορού, ακόμη και ως αναβίωσης αρχαίων μορφών του και δη αρχαιοελληνικών. Συνοψίζω δύο αναγκαίες αρχικές υποθέσεις που υπόκεινται στην επιχειρηματολογία μου:

1. Προϋποτίθεται αφ' ενός ότι η χορευτική πράξη αποτελεί παράδειγμα εμπρόθετης πράξης και ως εκ τούτου αποτελεί συνάφεια θεωρητικού και πρακτικού λόγου. Ο χορός δεν είναι άμοιρος νοητικής διαδικασίας, εμπεριέχει απλά μια ειδική μορφή νοητικής διαδικασίας, όπως κάθε εμπρόθετη πράξη.

Η στοιχειακή ανάλυση της φύσης και των προϋποθέσεων προσδιορισμού της χορευτικής πράξης ανήκει στην εμβέλεια της φιλοσοφικής διερεύνησης, ως συνδυασμού των εξελίξεων στο χώρο της φιλοσοφίας της γλώσσας, της λογικής και εννοιολογικής ανάλυσης και της φαινομενολογίας και των εφαρμογών που έχουν τα ρεύματα αυτά στην αισθητική και την τέχνη.

Η σύζευξη θεωρητικού και πρακτικού με βάση τα πορίσματα των παραπάνω θεωρήσεων της φιλοσοφίας δικαιώνει το χορό ως μια διανοητική δραστηριότητα που είναι παράλληλα και κατ' εξοχήν ανθρώπινη, συνειδητή, γλωσσική και προθετική.

2. Προϋποτίθεται αφ' ετέρου μια φιλοσοφικά επεξεργασμένη παραδοχή αναφορικά με το παραδοσιακό πρόβλημα της σχέσης σώματος-ψυχής και ως επανεκτίμηση των σύγχρονων επιστημονικών γνώσεων και εφαρμογών στους τομείς της νευροβιολογίας, πληροφορικής και ιατρικής.

Με αφετηρία τα δεδομένα αυτά της φιλοσοφίας του νου και της θεωρίας της επιστήμης, στο χορό, ως δείγμα ανθρώπινης συμπεριφοράς ισχύουν τα μοντέλα εξήγησης του νου που προσεγγίζουν πλησιέστερα ό,τι συμβαίνει πραγματικά στην ανθρώπινη νόηση και έξω από το μύθο των δύο κόσμων - ψυχικού και φυσικού.

Ο κοινωνικός περαιτέρω χαρακτήρας του χορού τον εμπλέκει σε ό,τι αφορά στην πολιτική και την ιστορική πραγματικότητα. Ο χορός, τόσο ως μέθοδος διδασκαλίας όσο και ως τρόπος εκτέλεσης αποτελεί χαρακτηριστική εφαρμογή των παραπάνω δεδομένων, στον ίδιο βαθμό που εξηγείται κοινωνιολογικά και ιστορικά. Εκφράζει δηλαδή με συγκεκριμένο τρόπο τις πεποιθήσεις των δραστών (χορευτών, χορογράφων, θεατών) για τη νόηση, τη θέση του ανθρώπου στον κόσμο, την εσωτερική σύγκρουση των δομικών μερών της ανθρώπινης υπόστασης. Η θέση αυτή

συνοψίζεται στην θεώρηση των απόψεων περί χορού των αρχαίων Ελλήνων - από την αρχαϊκή εποχή μέχρι και την πρόιμη χριστιανική αρχαιότητα - σε σύγκριση με τις μορφές χορού και τις κοινωνικές, παιδευτικές και πολιτικές χρήσεις του χορού την περίοδο αυτή.

Η «ευφυία» του αρχαίου ελληνικού χορευτικού πολιτισμού που ως φαινόμενο ξεδιπλώνεται σε πολλούς αιώνες, σε ποικίλα σχήματα και μουσικοποιητικά είδη, αλλά και με πλούσια κοινωνική, εκπαιδευτική και θεραπευτική λειτουργικότητα, δεν είναι άλλο από μια ακόμη ανακάλυψη των Ελλήνων από τις απαρχές της ιστορίας τους.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Albright, A. (2011). Situated Dancing: Notes from Three Decades in Contact with Phenomenology. *Dance Research Journal*, 43(2), 5-18. doi:10.1017/S0149767711000027

Anderson J. (1989), Introduction, εις John Martin, *The Dance in Theory*, NJ: Princeton Book Company, Princeton (Το βιβλίο αυτό είναι η ανατύπωση των σελίδων 31-126 από Martin, *Introduction to the Dance*, 1939 με εισαγωγή του Jack Anderson).

Barnes, H. E. (1992), Sartre's Ontology: The Revealing and Making of Being, εις (επιμ.) Ch. Howells, *The Cambridge to Sartre*, Cambridge University Press, Cambridge, UK, pp. 13-38, <https://doi.org/10.1017/CCOL0521381142.002>.

Beardsley M. (1958), *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, New York: Harcourt, Brace & World, Inc.

_____ (1982), "What Is Going On in a Dance?" *Dance Research Journal* 15/1: 31-36.

Behnke El. A. & Conolly M. (2013), Dance, εις (επιμ.) Embree L., *Encyclopedia of Phenomenology*, Springer Science & Business Media, pp. 129-133.

Bernard, M. (1993). Sens et fiction. *Nouvelles de danse* 17: 56-64.

Best D. (1974), *Expression in Movement and the Arts*, 1974.

_____ (1978), *Philosophy and Human Movement*, 1978.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Burke S. (2009), Rejecting Artifice, Advancing Art: The Dance Criticism of John Martin, *The Columbia Journal of American Studies*, τ. 9, 289 – 305.
http://www.columbia.edu/cu/cjas/dance_notes.html.

Carr D. (1987), Thought and Action in the Art of Dance, *British Journal of Aesthetics* 27, 345-357.

Cassirer E. (1953), *Philosophy of Symbolic Forms.Vol I: Language*, (μετφρ.) Manheim R., New Haven: Yale University Press.

Catalano, J. S. (1974), *A Commentary on Jean-Paul Sartre's "Being and Nothingness"*, The University of Chicago Press, Chicago, Il.

Christofidou, A. (2014), Book review: Embodied politics: dance, protest and identities, by Stacey Prickett. *Scottish Journal of Performance*, 1(2): pp.111–114.
<http://dx.doi.org/10.14439/sjop.2014.0102.08>

Cohen S.- J. (1950), Some Theories of Dance in Contemporary Society, *JAAC* 9 (1950), 111-118.

_____ (1953), Dance as an Art of Imitation, *Journal of Aesthetics and Art Criticism (JAAC)*, 7, 232-236.

_____ (1967), A Prolegomenon to an Aesthetics of Dance, εις (επιμ.) M. C. Beardsley, H. M. Schueller, *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*, Belmont, CA: Dickenson Publishing Company.

_____ (1976) The State of Sylphs in Academe: Dance Scholarship in America, εις (επιμ.) E. Kamark, *Growth of Dance in America*, Arts in Society 13: Wisconsin: University of Wisconsin-Extension, pp. 222-227.

_____, (επιμ.) (1992b), *Dance as a Theatre Art: Source Readings in Dance History from 1581 to the Present*, New York: Princeton Book Company.

_____ (2004), Martin John, *International Encyclopedia of Dance*, Oxford University Press, New York, τ. 4.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Derrida J. (1973), *Speech and Phenomena, and Other Essays on Husserl's Theory of Signs*, (μετφρ.) D. B. Allison, [Northwestern University studies in phenomenology & existential philosophy](#), Northwestern University Press.

Foster S.L. (2011), *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*, Routledge.

_____ (επιμ.) (2009), *Worlding Dance*, Palgrave.

_____ (επιμ.) (1996), [Corporalities](#), Routledge.

_____ (επιμ.) (1995), [Choreographing History](#), University of Indiana Press.

Franco M. (2011), Editor's Note: What Is Dead and What Is Alive in Dance Phenomenology?, *Dance Research Journal* 43.2, 1-4 (<http://muse.jhu.edu/>).

Goodman N. (1976b), *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company.

_____ et a. (1972a), *Basic Abilities Required for Understanding and Creation in the Arts: Final Report*, Cambridge, Mass.: Harvard University, Graduate School of Education: Project No. 9-0283,

_____ (1978h), *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company.

_____ (1984), *Of Mind and Other Matters*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Gutting G. (επιμ.) (1994), *The Cambridge Companion to Foucault*, CUP.

Horton Fraleigh S. (1996 [1987]): *Dance and the Lived Body*, University of Pittsburgh Press.

_____ (1999), *Dancing into Darkness: Butoh, Zen and Japan*, University of Pittsburgh Press.

_____ (2004), *Dancing Identity: Metaphysics in Motion*, University of Pittsburgh Press.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

- _____ (2010), *Butoh: Metamorphic Dance and Global Alchemy*, University of Illinois Press.
- Jones R. El. (2007), *Music and the Numinous*, Rodopi.
- Karoblis G. (2010), Dance, εις (επιμ.) Sepp H.R., Embree L., *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Springer Science & Business Media, pp. 67 - 71.
- Langer S. (1948), *Philosophy in a New Key*, New York: New American Library.
- _____ (1953), *Feeling and Form*, New York.
- Levin, D. M. (1983), Philosophers and the Dance, εις (επιμ.) R. Copeland, M. Cohen, *What is Dance?*, Oxford: Oxford University Press, pp. 85-93.
- _____ (1985), *The Body's Recollection of Being*. London: Routledge.
- _____ (1987), *Mudra as Thinking: Developing Our Wisdom-of-Being in Gesture and Movement*, εις (επιμ.) Gr. Parkes, *Heidegger and Asian Thought*, Honolulu: University of Hawaii Press, pp. 245-270.
- _____ (1988), *The Opening of Vision*, New York & London: Routledge.
- _____ (1989), *The Listening Self*. New York & London: Routledge.
- _____ (1990), Justice in Flesh, εις (επιμ.) G. A. Johnson, M. B. Smith, *Ontology and Alterity in Merleau-Ponty*, Evanston, Illinois: Northwestern University Press, pp. 35-44.
- _____ (1991), Visions of Narcissism: the Problem of Transcendence and Language, εις (επιμ.) M.C. Dillon, *Merleau-Ponty Vivant*, Albany: State University of New York Press, pp. 47-90.
- Levinson A. (1931a), The Dance: An Attack, *The New York Times*, June 7, 1931.
- _____ (1931b), The Dance: Old and New Forms, *The New York Times* June 14, 1931.
- Lawler L. (1960), Cosmic Dance and Dithyramb, *Classical Bulletin*, 1960, 12-16.
- Manning S. (2004), *Modern Dance, Negro Dance: Race in Motion*, University of Minnesota Press, Minneapolis.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

Margolis J. (2009), *The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology*, Stanford

_____ (1983), Art as Language, εις (επιμ.) R. Copeland, M. Cohen, *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*, Oxford University Press, pp. 376–389.

_____ (1981), The Autographic Nature of the Dance, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, τ. 39, No. 4, 1981, 419-427.

Marsh C. (2008), Stanislavsky, Konstantin, εις (επιμ.) D. Kennedy , *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance*, Oxford University Press. Columbia University. <http://www.oxford-theatreandperformance.com/entry?entry=t177.e3755>.

Martin J. (1928), The Dance: A Need of Trained Audiences, *The New York Times*, November 11, <http://www.proquest.com>.

_____ (1931a), The Dance: An Attack, *The New York Times*, June 7.

_____ (1931b), The Dance: Old and New Forms, *The New York Times*, June 14.

_____ (1933), *The Modern Dance*, A.S. Barnes and Company, New York.

_____ (1939), *The Dance in Theory*, Princeton Book Company Pub.

_____ (1946), *The Dance*, Tudor Publishing Company, New York.

_____ (1963), *Book of the Dance*, Tudor Publishing Company, New York, 1963.

_____ (1967), *Reflections of John Joseph Martin*, University of California, Los Angeles.

_____ (1968), *America Dancing: The Background and Personalities of the Modern Dance*, Dance Horizons, New York (επανέκδοση της πρωτότυπης έκδοσης του 1939).

McFee Gr. (1992), *Understanding Dance*, Routledge: New York.

Merleau-Ponty M. (1968), *The Visible and the Invisible*, Northwestern University Press.

Mettler B. (1946-47), The Relation of Dance to the Visual Arts, *JAAC* 5 (1946-47), 195-203.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

- Mickunas A. (1974), The Primacy of Movement, *Main Currents in Modern Thought* 31, 8-12.
- Miller P. B. (1998), The Anatomy of Scientific Racism: Racialist Responses to Black Athletic Achievement, *The Journal of Sport History*, τ. 25 no. 1, Spring, 1998, 119–151.
- Miller, R. F. (1993), George Beiswanger and Dance Criticism, *Dance Chronicle* 16, 35-71.
- Nietzsche F. (2005), *Sämtliche Werke: Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, (επιμ.) Colli G., Montinari M., (μετφρ.) Gschwend R. M., De Gruyter.
- Pakes, A. (2011), Phenomenology and Dance: Husserlian Meditations, *Dance Research Journal*, τ. 43, 33-49. doi:10.1017/S0149767711000040.
- Parviainen J. (1998), *Bodies Moving and Moved. A Phenomenological Analysis of the Dancing Subject and the Cognitive and Ethical Values of Dance Art*, Tampere University Press, Vammala.
- Pepper St. (1951), The Afternoon of a Faun and the Interrelation of the Art, *JAAC* 10, 95-111.
- Prickett, S. (2013), *Embodied politics: dance, protest and identities*, Hampshire: Dance Books.
- _____ (1989), From Workers' Dance to New Dance. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance*, 7.1, 47-64.
- Rabinow P. (επιμ.) (1984), *The Foucault Reader*, Pantheon, New York.
- Reynolds R. (2003), *No Fixed Points: Dance in the Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven.
- Rothfield Ph. (2010), Differentiating phenomenology and dance, εις (επιμ.) Carter, Al., et a., *The Routledge Dance Studies Reader*, pp. 303–318.
- Sheets-Johnstone M. (1963, 1966, 1979), *The Phenomenology of Dance*, University of Wisconsin, Madison - πολλές επανεκδόσεις μέχρι σήμερα.

Epistēmēs Metron Logos, Issue 3

_____ (2012), From Movement to Dance, *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 11 (1), 2012, 39-57.

Sparshott Fr. (1985), Some Dimensions of Dance Meaning, [*British Journal of Aesthetics*](#) 25 (2): 101-114.

_____ (1988), *Off the Ground: First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

_____ (1993), [*The Future of Dance Aesthetics*](#), [*Journal of Aesthetics and Art Criticism*](#) 51 (2): 227-234.

_____ (1995), *A Measured Pace: Toward a Philosophical Understanding of the Arts of Dance*. Toronto: University of Toronto Press.

Thomas H. (2003), *Dance, Modernity and Culture*, Routledge.

Van Camp J. C. (1996), *Dance Chronicle*, τ. 19, No. 3, 347-357.

Youngerman S. (1974), Curt Sachs and his Heritage: Critical Review of World History of the Dance with a Survey of Recent Studies that Perpetuate his Ideas, *εDance Research Journal*, τ. 6 (2), 6 -19.

_____ (1975), Method and Theory in Dance Research: An Anthropological Approach, εις *Yearbook of the International Folk Music Council*, τ. 7, 116-133.

_____ (1981), Animals, Myths and Dance (βιβλιοκριτική του Steven Lonsdale, *Animals and the Origins of Dance*, *Dance Chronicle*, τ. 5 (4), ηλεκτρονική έκδοση, 2 Ιουνίου 2008, 461–466.

_____ (1984), Movement notation systems as conceptual frameworks: The Laban system, εις (επιμ.) M. Sheets-Johnstone, [*Illuminating Dance: Philosophical Explorations*](#), pp. 101—123.

_____ (2005), Dance: Theatrical and Liturgical Dance: [*An entry from Macmillan Reference USA's Encyclopedia*](#).



Photograph of Mourning Women, Workers' Dance Drama Group, from International Co-operative Day Souvenir Programme, Empire Stadium, Wembley, July 2, 1938, p. 38, courtesy of personal archives of John White, photographer unattributed εἰς Prickett S. (2010), *The People's Dance: Workers, Politics and Movement in 1930's Britain* Dance History, εἰς *Dance History: Politics, Practices and Perspectives Conference Proceedings, Society for Dance Research Seminar, Roehampton University, March 13, 2010*, pp. 71-84.