



HAL
open science



Η ΚΙΝΗΣΗ
ΚΑΙ Hubert GODARD
Η
ΑΝΤΙΛΗΨΗ
ΤΗΣ

επίμετρο στο Isabelle Ginot και Marcelle
Michel, *La danse au XX^e siècle*, Bordas,
1998, σ. 224-229.

Η ΚΙΝΗΣΗ ΚΑΙ Η ΑΝΤΙΛΗΨΗ ΤΗΣ

Hubert GODARD

επίμετρο στο Isabelle Ginot και Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Bordas, 1998, σ. 224-229.

Η αντίληψη μιας κίνησης λειτουργεί και διεκπεραιώνεται μέσω σφαιρικής σύλληψης και με δυσκολία μας επιτρέπει να διακρίνουμε τα στοιχεία και τα στάδια που θεμελιώνουν, τόσο για εκείνον που την εκτελεί όσο και για εκείνον που την παρατηρεί, το εκφραστικό φορτίο αυτής της κίνησης. Κάθε άτομο, κάθε κοινωνικό σύνολο, απηχώντας το περιβάλλον του, δημιουργεί και υπόκειται στις δικές του μυθολογίες για το σώμα εν κινήσει, οι οποίες στη συνέχεια διαμορφώνουν τα κυμαινόμενα, συνειδητά ή ασυνειδητά και, σε κάθε περίπτωση, ενεργά πλέγματα της αντίληψης. Ο χορός είναι ο κατεξοχήν τύπος που μας επιτρέπει να δούμε τους στροβιλισμούς, εκεί όπου συγκρούονται αυτές οι δυνάμεις της πολιτισμικής εξέλιξης, η οποία έχει την τάση να παράγει και την ίδια στιγμή να ελέγχει ή ακόμη και να λογοκρίνει τις νέες διαγωγές της αυτοέκφρασης, καθώς και της εντύπωσης του άλλου ανθρώπου. Έτσι, η κίνηση και η οπτική της σύλληψη λειτουργούν πάνω σε μια άπειρη ποικιλία φαινομένων που αποκλείουν κάθε ελπίδα πανομοιότυπης αναπαραγωγής. Ο κλασικός χορός, που κωδικοποιήθηκε από τον Beauchamp τον 17ο αιώνα, δεν ξεφεύγει απ' αυτή την προβληματική: παρά τη φαινομενική διατήρηση των κινήσεων –μια arabesque, μια attitude, μια ronde de jambe...– ο τρόπος με τον οποίο αυτές οι κινήσεις παράγονται και γίνονται αντιληπτές ποικίλλει εξαιρετικά σημαντικά από τη μια εποχή στην άλλη. Η παραμικρή παραλλαγή ως προς το μέρος του σώματος που ξεκινά την κίνηση, οι εντασιακές ροές που την οργανώνουν, ο τρόπος με τον οποίο ο χορευτής προοικονομεί και οπτικοποιεί την κίνηση που πρόκειται να παράγει, όλα αυτά συντελούν έτσι ώστε μία και η αυτή φιγούρα να μην παράγει το ίδιο νόημα. Έτσι η φιγούρα, η μορφή μιας κίνησης, ελάχιστα μας βοηθά να καταλάβουμε την εκτέλεσή της και, ακόμη λιγότερο, την αντίληψή της από το χορευτή και το θεατή. Μπροστά σ' αυτή τη δυσκολία, λοιπόν, είναι μεγάλος ο πειρασμός να αρκεστούμε σε μια κατάταξη των ειδών του χορού ανά ιστορική εποχή, γεωγραφική προέλευση, κοινωνική κατηγορία, μια κατάταξη σύμφωνα με τις μουσικές προτιμήσεις, με την αισθητική της ενδυματολογίας ή της σκηνογραφίας, με τη δεδομένη μορφή των διαφόρων τμημάτων του σώματος που εισέρχονται στη δράση. Όντως, όλες αυτές οι παράμετροι

περιγράφουν άψογα τη μορφή, αλλά ελάχιστα προσεγγίζουν τον πλούτο της εσωτερικής δυναμικής της κίνησης, ο οποίος συνιστά το νόημα. Ωστόσο, μας επιτρέπεται να εντοπίσουμε ορισμένες σταθερές, όχι στα άτομα ή τις κινήσεις που αυτά εκτελούν, αλλά στις διαδικασίες της εκτέλεσης της κίνησης και της οπτικής της ερμηνείας.

Η προ-κίνηση ή η μη συνειδητή γλώσσα της σωματικής στάσης

Όπως έχουν παρατηρήσει ο Rudolf Laban¹, ο Erwin Strauss² και άλλοι, η όρθια στάση, εκτός από το μηχανικό πρόβλημα της κίνησης, εμπεριέχει ήδη ορισμένα εκφραστικά και ψυχολογικά στοιχεία, πριν καν από την οποιαδήποτε προθετικότητα της κίνησης ή της έκφρασης. Η σχέση με το βάρος, δηλαδή με τη βαρύτητα, περιέχει ήδη μια ψυχική διάθεση, ένα σχέδιο για τον κόσμο. Η ιδιαίτερη στον καθένα διαχείριση του βάρους είναι εκείνη που μας επιτρέπει να αναγνωρίζουμε αλάνθαστα, από έναν και μόνο ήχο, κάποιο άτομο από τον κύκλο μας που ανεβαίνει μια σκάλα. Αντίστροφα, σε συνθήκες έλλειψης βαρύτητας, όπως μας δείχνουν οι κοσμοναύτες, η εκφραστικότητα είναι ριζικά διαφορετική αφού έχει τροποποιηθεί σε βάθος το ουσιώδες σημείο αναφοράς που μας επιτρέπει να ερμηνεύουμε το νόημα μιας κίνησης.

Θα ονομάσουμε «προ-κίνηση» [pré-mouvement] αυτή τη διαγωγή σε σχέση με το βάρος, τη βαρύτητα, η οποία υφίσταται ήδη πριν καν κινηθούμε, από το γεγονός και μόνο ότι στεκόμαστε όρθιοι, και η οποία πρόκειται να παραγάγει το εκφραστικό φορτίο της κίνησης που θα εκτελέσουμε. Η ίδια μορφή κίνησης – για παράδειγμα μια arabesque – μπορεί να φορτίζεται με διαφορετικές σημασίες ανάλογα με την ποιότητα της προ-κίνησης, η οποία υπόκειται σε μεγάλες παραλλαγές, ενώ η μορφή παραμένει ίδια. Η προ-κίνηση είναι αυτή που καθορίζει την ένταση του σώματος και ορίζει την ποιότητα, το ειδικότερο χρώμα της κάθε κίνησης. Η προ-κίνηση επενεργεί στη βαρυτική οργάνωση, δηλαδή στον τρόπο με τον οποίο το υποκείμενο οργανώνει τη στάση του, έτσι ώστε να σταθεί όρθιο και, από τη θέση αυτή, να ανταποκριθεί στο νόμο της βαρύτητας. Ένα ολόκληρο σύστημα των λεγόμενων ανταγωνιστών μυών, των οποίων η δράση είναι εν πολλοίς ανεξάρτητη από τη συνείδηση και τη θέληση, έχει επιφορτιστεί με τη διασφάλιση της σωματικής μας στάσης· αυτοί είναι οι μύες που διατηρούν την ισορροπία μας και μας επιτρέπουν να στεκόμαστε όρθιοι χωρίς να χρειάζεται να το σκεφτούμε. Έχει διαπιστωθεί ότι αυτοί είναι επίσης οι μύες που καταγράφουν τις αλλαγές της παθηματικής και συγκινησιακής μας κατάστασης. Έτσι, κάθε τροποποίηση της σωματικής μας στάσης θα ενέχει μια ένδειξη για τη συγκινησιακή μας κατάσταση και, αντιστρόφως, κάθε παθηματική μεταβολή θα επιφέρει μια, έστω ανεπαίσθητη, τροποποίηση της σωματικής μας στάσης.

Αυτοί οι ανταγωνιστές μύες, επειδή είναι επιφορτισμένοι με τη διασφάλιση της ισορροπίας μας, προοικονομούν καθεμία από τις κινήσεις μας: για παράδειγμα, αν θέλω να εκτείνω τον ένα μου βραχίονα προς τα εμπρός, ο πρώτος μυς που θα δραστηριοποιηθεί, πριν καν κουνηθεί το χέρι μου, θα είναι ο μυς

¹ Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, γαλ. μετ. Jacqueline Challet-Haas και Marion Bastien, Actes Sud, 1994 και *Effort*, MacDonald&Evans, 2η έκδ. 1974.

² «The Upright Posture», *Phenomenological Psychology*, Basic Books, New York, 1966.

της γάμπας, ο οποίος προοικονομεί την αποσταθεροποίηση που πρόκειται να προκαλέσει το βάρος του βραχίονα καθώς εκείνος θα κινηθεί προς τα εμπρός. Αυτή είναι η προ-κίνηση, αδιόρατη, ανεπαίσθητη για το ίδιο το υποκείμενο, η οποία ενεργοποιεί συγχρόνως το μηχανικό και το παθηματικό επίπεδο της οργάνωσής του. Σύμφωνα με την ψυχική μας διάθεση και το φαντασιακό της συγκεκριμένης στιγμής, η σύσπαση της γάμπας, που εν αγνοία μας προετοιμάζει την κίνηση του βραχίονα, θα είναι λιγότερο ή περισσότερο ισχυρή και συνεπώς θα αλλάξει τη σημασία που θα γίνει αντιληπτή. Η κουλτούρα και η ιστορία ενός χορευτή, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο εκείνος αισθάνεται μια κατάσταση, ο τρόπος με τον οποίο ερμηνεύει, θα προκαλέσουν μια «μουσικότητα της σωματικής στάσης» [musicalité posturale] που θα συνοδεύσει τις εμπρόθετες κινήσεις οι οποίες πρόκειται να εκτελεστούν ή θα συλλάβει την απουσία τους. Τα αποτελέσματα αυτής της παθηματικής κατάστασης, τα οποία προσδίδουν σε κάθε κίνηση την ποιότητά της και που μόλις και μετά βίας έχουμε αρχίσει να κατανοούμε τους μηχανισμούς τους, δεν μπορούν να επιτάσσονται αποκλειστικά και μόνο από την πρόθεση. Εκεί ακριβώς συνίσταται η πολυπλοκότητα της δουλειάς του χορευτή... και του παρατηρητή.

Στην ταινία *Ziegfeld Follies* του Vincente Minelli (1945), ο Fred Astaire και ο Gene Kelly εκτελούν ένα ντουέτο όπου πραγματοποιούν την ίδια στιγμή τις ίδιες ακριβώς κινήσεις. Ωστόσο, για τον καθένα από τους χορευτές, το αποτέλεσμα που παράγεται είναι ριζικά διαφορετικό. Πώς θα μπορούσαμε να εξηγήσουμε αυτή τη διαφορά; Βάζοντας την ταινία να παίζει σε αργή κίνηση, εικόνα προς εικόνα, βλέπουμε ότι, παρά την πρόθεσή τους να εκτελέσουν τις ίδιες κινήσεις, η προοικονομία της ατάκας της κίνησης –η προ-κίνηση– είναι διαμετρικά αντίθετη: ο Gene Kelly διασφαλίζει αρχικά τη σχέση του με το έδαφος με μια κίνηση των ποδιών και μια συγκέντρωση του σώματος (ομόκεντρη κίνηση), στη συνέχεια προσανατολίζεται μέσα στο χώρο με το βλέμμα ή το βραχίονα, και μπαίνει στην ατάκα του με μια απώθηση από το έδαφος και, μετά, με μια έκταση προς την κατεύθυνση που επιλέγει. Οργανώνει τη συσχέτισή του με τη βαρύτητα από κάτω προς τα πάνω, από μέσα προς έξω. Ο Fred Astaire, αντίθετα, ξεκινά πάντα με μια κίνηση προσανατολισμού μέσα στο χώρο, βλέμμα, κεφάλι ή βραχίονας: αυτό προκαλεί αρχικά μια έκταση, μια αιώρηση (πάντοτε έκκεντρη) που επιφέρει μια αποσταθεροποίηση σε σχέση με τον κάθετο άξονα, η οποία αποκαθίσταται στη συνέχεια με μια κίνηση των ποδιών προς το έδαφος. Οργανώνει τη συσχέτισή του με τη βαρύτητα από πάνω προς τα κάτω, από έξω προς τα μέσα. Στην αργή κίνηση ο Gene Kelly ξεκινά πάντοτε ελαφρώς αργότερα, αλλά τελειώνει πρώτος, εφόσον αυτός ο ομόκεντρος χαρακτήρας της προοικονομίας τού δίνει μια «εκρηκτική» ποιότητα, που προσιδιάζει στην αιλουροειδή ποιότητα της κίνησής του. Ο τρόπος του Fred Astaire είναι πιο στάσιμος μέσα στο χρόνο με τη χάρη της απaráμιλλης αιώρησής του.

Αυτές οι ροές της βαρυτικής οργάνωσης, που διακινούνται πριν από την έναρξη της κίνησης, πρόκειται λοιπόν να τροποποιήσουν σε βάθος την ποιότητά της και να προσδώσουν αποχρώσεις που φαντάζουν εξόφθαλμες, χωρίς να μπορούμε πάντα να τις αιτιολογήσουμε. Μπορούμε στο εξής να διακρίνουμε την κίνηση, νοούμενη ως ένα φαινόμενο που αναφέρεται στις αυστηρές μεταθέσεις των διαφόρων τμημάτων του σώματος μέσα στο χώρο –όπως μια μηχανή που παράγει μια κίνηση– και εκείνη την κίνηση, που εγγράφεται στο διάκενο ανάμεσα σ' αυτή την κίνηση και στο υφάδι του τονικού και βαρυτικού βάθους του υποκειμένου: δηλαδή την προ-κίνηση σε όλες τις συναισθηματικές και προβλητικές της διαστάσεις. Εκεί ακριβώς εδρεύει η εκφραστικότητα της ανθρώπινης κίνησης την οποία και στερείται η μηχανή.

Από το κέντρο βάρους... στην εκφραστικότητα

Ο Heinrich von Kleist έχει περιγράψει άψογα αυτό το φαινόμενο σε ένα θεμελιακό κείμενο, τις *Μαριονέτες*³, ένα διάλογο ανάμεσα σε έναν «πρώτο χορευτή» κλασικού χορού και ένα θεατή παράστασης με μαριονέτες. Ο χορευτής εκφράζει το πάθος του για τις μαριονέτες: «έχουν να διδάξουν πολλά και διάφορα στο χορευτή που επιζητεί την τελειότητα», λέει, και εκφράζεται ως εξής: «Γιατί, όπως ξέρετε, ο ακκισμός παρουσιάζεται όταν η ψυχή (*vis motrix*) βρίσκεται σε οποιοδήποτε άλλο σημείο εκτός από το κέντρο βάρους μιας κινήσεως». Ο χορευτής ορίζει τη «χάρη» ως την κατάσταση εκείνη όπου δεν υπάρχει διάσταση ανάμεσα στο κέντρο βάρους και το κέντρο της κίνησης. Η μαριονέτα θα ήταν, κατά κάποιον τρόπο, φορέας ενός καθαρού σημείου, πολύ απλά γιατί δεν έχει να διαχειριστεί το βάρος της: ακριβώς επειδή αιωρείται από το υψηλότερο σημείο του σώματός της, αντί να επικάθεται στο έδαφος, τα μέλη της υπακούουν στον αυστηρό νόμο της μηχανικής. Όποιος και αν είναι ο τρόπος με τον οποίο προβάλλει κανείς τη μαριονέτα μέσα στο χώρο, η τροχιά που διαγράφουν τα μέλη της γύρω από το κέντρο βάρους είναι μια τέλεια γεωμετρική παραβολή. Αντίθετα από τον άνθρωπο, η μαριονέτα δεν ταλανίζεται από αυτόν τον δισταγμό της παθηματικότητας που δημιουργεί μια απόσταση ανάμεσα στο κέντρο βάρους και το κέντρο της κίνησης, μια κινητική ατέλεια ως αποτέλεσμα της παρεμβολής των παθημάτων. Σ' αυτήν ακριβώς τη διάσταση ανάμεσα στο κέντρο της κίνησης και το κέντρο βάρους, σ' αυτήν ακριβώς την ένταση εδρεύει το εκφραστικό φορτίο της χειρονομίας. Ο χορευτής του Kleist, επικρίνοντας το μανιερισμό της εποχής του, επικαλείται τη σημαίνουσα ριζοσπαστικότητα της μαριονέτας. Στην περίπτωση αυτή, η εκφραστικότητα ανήκει στην αρμοδιότητα του μαριονετίστα, ο οποίος παράγει τις ώσεις του κέντρου βάρους, ενώ η μαριονέτα είναι ένας απερίσπαστος ερμηνευτής που δεν παρασιτεί σ' αυτές τις ώσεις.

Οι εσωτερικές αντιστάσεις στην έλλειψη ισορροπίας, οι οποίες οργανώνονται από τους μύες του βαρυτικού συστήματος, θα επιφέρουν την ποιότητα και το παθηματικό φορτίο της κίνησης. Ο ψυχικός μηχανισμός εκφράζεται μέσω του βαρυτικού συστήματος, μέσω αυτής ακριβώς της παρακαμπτηρίου φορτίζει νοηματικά την κίνηση, τη διαμορφώνει και τη χρωματίζει με επιθυμία, αναστολές, συγκινήσεις. Ο τόνος της αντίστασης του βαρυτικού συστήματος έχει ήδη οργανωθεί πριν από την κίνηση, τη στιγμή που καταστρώνεται το σχέδιο μιας δράσης και μάλιστα εν αγνοία του υποκειμένου, διατειχισμένο από τη συνείδησή του. Γι' αυτό οι επαγγελματίες της κίνησης, ιδίως οι χορευτές, γνωρίζουν ότι προκειμένου να βελτιώσουν, να τροποποιήσουν ή να ποικίλουν την ποιότητα της κίνησης, θα πρέπει να επέμβουν σε όλες τις διαστάσεις της, συμπεριλαμβανομένης και της διάστασης της προ-κίνησης, στην οποία μόνο η πρόσβαση στο φαντασιακό μάς επιτρέπει να φτάσουμε. Αυτός ακριβώς ο έλεγχος της βαρυτικής οργάνωσης και των διαμορφώσεών της, που προσιδιάζει στη δουλειά του χορού, επιτρέπει στους χορευτές της Pina Bausch να αποσυνδέσουν ριζικά δύο επίπεδα έκφρασης: να μπορούν, για παράδειγμα, να εκφωνήσουν ένα κείμενο, ενώ την ίδια στιγμή εξελίσσουν ένα κινητικό λεξιλόγιο του οποίου το σημασιακό φορτίο είναι αντίθετο με ό,τι λέγεται. Αυτή η στρέβλωση μεταξύ της εκφραστικότητας της φωνής και της κίνησης θα ήταν πολύ δύσκολο να επιτευχθεί από τους ηθοποιούς, των οποίων ο έλεγχος επιδιώκει αντίθετα τη διαφάνεια ανάμεσα στο λόγο (το κείμενο) και τη σωματική διαγωγή.

³ Heinrich von Kleist, *Les Marionnettes*, γαλ. μετ. Flora Klee-Palyi και Fernand Marc, C.L.M., 1972. (Για τα αποσπάσματα που ακολουθούν εντός εισαγωγικών, βλ. ελλ. μετ. *Οι Μαριονέτες*, μετ. Τζ. Μαστοράκη, Άγρα, Αθήνα, 1982.)

Οι διαγωγές των σωματικών στάσεων ως τόπος εγγραφής της ιστορίας

Αυτό που καθορίζει την βαρυτική οργάνωση ενός ατόμου είναι ένα περίπλοκο μείγμα φυλογενετικών, πολιτισμικών και ατομικών παραμέτρων. Πρόκειται εξίσου για το ίχνος της μετάβασης, στο πλαίσιο της ανθρώπινης ιστορίας, από την τετραποδία στην ευθυτένεια, της εξέλιξης της βάδισης, όσο και για μια ατομική ιστορία μέσα στη σφαίρα της περιρρέουσας κουλτούρας. Για το άτομο, η εκμάθηση της γλώσσας, παράλληλη με την εκμάθηση της βάδισης, οργανώνει την αυτονομία του μέσα στον κόσμο, συνυπολογίζοντας τις περίπλοκες και τυχαίες παραμέτρους του χωρισμού από τη μητέρα... Μια άλλη συνιστώσα, τέλος, θα είναι και η συμβολική σχέση που πρόκειται να συνδέσει, μέσα στο άτομο, τη διαγωγή των σωματικών στάσεων, την παθηματικότητα και την εκφραστικότητα, κάτω από την πολυκύμαντη πίεση που ασκεί ο περίγυρός του. Κάθε τροποποίηση του περιβάλλοντος θα επιφέρει μια τροποποίηση της βαρυτικής οργάνωσης του εν λόγω υποκειμένου ή της εν λόγω ομάδας. Οι μυθολογίες του σώματος που κυκλοφορούν μέσα σε μια κοινωνική ομάδα εγγράφονται έτσι στο σύστημα των σωματικών στάσεων και, αντίστροφα, η διαγωγή των ατόμων ως προς τις στάσεις του σώματος καθίσταται το μέσο αυτής της μυθολογίας. Μια ορισμένη αναπαράσταση του σώματος, που αναδεικνύεται σήμερα σε όλες τις οθόνες της τηλεόρασης και του κινηματογράφου, μετέχει στη σύσταση αυτής της μυθολογίας. Η αρχιτεκτονική, η πολεοδομία, οι θεάσεις του χώρου, το περιβάλλον στο οποίο εξελίσσεται το άτομο πρόκειται να έχουν εξίσου τη δική τους καθοριστική επιρροή στην κινησιολογική του συμπεριφορά.

Το ενδιαφέρον για την κάθετη οργάνωση και για την κατάκτηση νέων εδαφών βρίσκει στη Γερμανία της δεκαετίας του 1930 δύο ριζικά διαφορετικές διεξόδους. Στη Mary Wigman, η στάση του εξορκισμού, η στάση της προσευχής, σηματοδοτεί την κατάφαση μιας τάσης του άξονα προς ανάληψη, η οποία ωστόσο συνδέεται αδιάκοπα με την εξερεύνηση ενός εσωτερικού φαντασιακού χώρου στον αντίποδα αυτής της ανάληψης, μέσα σε έναν ατέρμονα επαναπροσδιορισμό των συνόρων του ίδιου της του σώματος. Την ίδια στιγμή, με την άνοδο των Ναζί στην εξουσία, ένα «άλλο σώμα» διαγράφεται γύρω από έναν άξονα συμπαγή: ένα ένοπλο σώμα, του οποίου τα αμετακίνητα σύνορα δεν αφήνουν πλέον άνοιγμα για τις παραλλαγές των εσωτερικών συνόρων, πρόκειται να κατακτήσει άλλα «εδάφη» γύρω από τις δυνάμεις ενός άλλου «άξονα». Γι' αυτή την εξουσία, η σωματικότητα, όπως προβλήθηκε από τη Mary Wigman, κηρύσσεται συνεπώς εκφυλισμένη.

Αυτές οι δύο συλλήψεις, η πρώτη εκ των οποίων εργάζεται στο φαντασιακό και η άλλη το καταπιέζει με μια ιδεολογία, προκαλούν αποκλίσεις στην τονικο-βαρυτική οργάνωση που προοικονομεί και συνοδεύει κάθε χειρονομία, κάθε σωματική διαγωγή. Οι ταινίες της Leni Riefenstahl (*Οι Θεοί του Σταδίου*, για τους Ολυμπιακούς αγώνες του Μονάχου, το 1936) και της Mary Wigman φέρουν ως σήμερα το ίχνος αυτών των αντιθέσεων στη «σκέψη εν κινήσει».

Οι χορευτές, μετέχοντας στην κοινωνική εμπειρία που είναι κοινή για την ομάδα στην οποία ανήκουν, θα δουλέψουν έχοντας αυτή την εμπειρία ως υπόβαθρο και ο χορός τους θα καταστεί εναλλακτικά έκφραση ή εργαλείο αμφισβήτησης αυτού του υποβάθρου. Το νόημα που αποδίδεται στις διαμορφώσεις του βάρους που ασκείται στον βαρυτικό άξονα μάς επιτρέπει λοιπόν να εντοπίσουμε τις βαθύτερες

εξελίξεις της ιστορίας του χορού. Για παράδειγμα, η διαμόρφωση της αισθητικής του ρομαντικού μπαλέτου είναι αναπόσπαστα συνυφασμένη με μια αναζήτηση της εξύψωσης που εκφράζεται μέσα από τις *pointes*, τους μηχανισμούς που σηκώνουν στον αέρα τις χορεύτριες και προπάντων μια εξέλιξη της τεχνικής που διαχρονικά κάνει τα σώματα να χάνουν όγκο και να επιμηκύνονται, μέχρι να φτάσουμε στη χαρακτηριστική μορφολογία που διακρίνει τις μπαλαρίνες του Balanchine (των οποίων η βαρυτική οργάνωση πλησιάζει εκείνη που περιγράψαμε για τον Fred Astaire, παρότι είναι διαφορετικά τα σημεία των κινήσεών τους). Αντιθέτως, ο μοντέρνος χορός σηματοδοτεί την επιστροφή στο βάρος, την πτώση και τα γυμνά πόδια. Στη συνέχεια θα εισαχθούν διάφορες αποχρώσεις στις ποιότητες της «μεταφοράς βάρους» που θα αποτελέσουν το επίκεντρο της προσοχής της Doris Humphrey και της Mary Wigman.

Δεν υπάρχει εντούτοις κανένας γραμμικός κανόνας που θα μας επέτρεπε να φανταστούμε ότι κάθε αναταραχή στον κοινωνικό χώρο επιφέρει αμέσως μια ορατή και ευπροσδιόριστη αλλαγή στη χορογραφική παραγωγή. Αντίθετα, εκείνο που παρατηρούμε, μάλλον είναι ορισμένες περιόδους συσσώρευσης αισθητικών εντάσεων, που πολύ αργότερα ενδέχεται να βρουν μια καλλιτεχνική έκφραση, το ίδιο όπως και μια κοινωνική έκρηξη είναι ο καρπός της συσσώρευσης εντάσεων που προσεγγίζουν μια μέρα ένα κατώφλι το οποίο εκβιάζει την έκφρασή τους.

Η αντίληψη και το βλέμμα χωρίς βάρος

Τα περίπλοκα φαινόμενα της αντίληψης είναι αυτά που κρατώντας τα χαλινάρια της κίνησης επιτρέπουν, επίσης, μια κατανόηση των διαδικασιών που βρίσκονται σε εξέλιξη όταν είναι κανείς θεατής ενός χορογραφικού έργου. Η κίνηση του άλλου ανθρώπου βάζει στο παιχνίδι την εμπειρία της κίνησης του ίδιου του θεατή: η οπτική πληροφορία γεννά στο θεατή μια άμεση κιναισθητική εμπειρία (εσωτερική αίσθηση των κινήσεων του δικού του σώματος), καθώς οι τροποποιήσεις και οι εντάσεις του σωματικού χώρου του χορευτή βρίσκουν τον απόηχό τους στο σώμα του θεατή. Καθώς το ορατό και το κιναισθητικό συνδέονται άμεσα μεταξύ τους, η παραγωγή του νοήματος κατά τη διάρκεια ενός οπτικού συμβάντος δε θα μπορούσε να αφήνει ανέπαφη την κατάσταση του σώματος του παρατηρητή: αυτό που βλέπω παράγει αυτό που αισθάνομαι και, αντίστροφα, η σωματική μου κατάσταση διεργάζεται εν αγνοία μου την ερμηνεία αυτού που βλέπω.

Η αίσθηση του δικού μας βάρους είναι αυτή που μας επιτρέπει να μη συγχέουμε τον εαυτό μας με το θέαμα του κόσμου. Κατά την αναχώρηση μιας αμαξοστοιχίας τυχαίνει να μη γνωρίζουμε αν το τρένο που κινείται είναι το δικό μας ή εκείνο που βρίσκεται σταθμευμένο ακριβώς δίπλα στην περίπτωση μιας παράστασης χορού αυτή η εξόχως υποκειμενική απόσταση που χωρίζει τον παρατηρητή από το χορευτή μπορεί να ποικίλλει με μοναδικό τρόπο (ποιος πράγματι κινείται;), προκαλώντας μάλιστα, έτσι, ένα ορισμένο εφφέ «μεταφοράς». Μετα-φερόμενος από το χορό, έχοντας χάσει τη βεβαιότητα του δικού του βάρους, ο παρατηρητής γίνεται εν μέρει το βάρος του άλλου. Είδαμε σε ποιο βαθμό αυτή η διαχείριση του βάρους τροποποιεί την έκφραση, βλέπουμε τώρα σε ποιο βαθμό τροποποιεί επίσης τις εντυπώσεις του θεατή. Όπως το βάρος οργανώνει το «πριν» της κίνησης, οργανώνει επίσης και το «πριν» της αντίληψης του εξωτερικού κόσμου. Όταν, μέσω της μεταφοράς, το βλέμμα είναι λιγότερο δέσμιο του βάρους,

ταξιδεύει διαφορετικά. Αυτό ακριβώς μπορούμε να ονομάσουμε κιναισθήση ή βαρυτική μετάδοση.

Στο σημείο αυτό, έχουμε να κάνουμε με κάτι το ουσιώδες: στο σώμα του χορευτή, στη σχέση του με τους άλλους χορευτές, διαδραματίζεται μια πολιτική περιπέτεια (η διανομή του εδάφους). Μια «νέα μοιρασιά» του χώρου και των εντάσεων που το ενοικούν πρόκειται να θέσει εν αμφιβόλω τους χώρους και τις εντάσεις του ίδιου του θεατή. Η φύση της μετα-φοράς αυτής οργανώνει την αντίληψη του θεατή. Είναι λοιπόν αδύνατο να μιλήσουμε για χορό ή για την κίνηση του άλλου γενικότερα χωρίς να θυμηθούμε ότι πρόκειται για μια ιδιαίτερη αντίληψη, καθώς και ότι η σημασία της κίνησης διακυβεύεται εξίσου μέσα στο σώμα του χορευτή όσο και στο σώμα του θεατή. Έτσι, το περίπλοκο δίκτυο κληρονομιών, μαθητειών και αντανακλαστικών, το οποίο καθορίζει την ιδιαιτερότητα της κίνησης κάθε ατόμου, καθορίζει εξίσου τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται την κίνηση των άλλων.

Η κίνηση και το βάθος

Η ιδιαίτερη αισθητική του Merce Cunningham και εκείνη της Trisha Brown μπορούν εν προκειμένω να φωτίσουν δύο διακριτούς τρόπους λειτουργίας των αντιληπτικών οδών μέσω της φύσης των μεταφορών τις οποίες χρησιμοποιούν. Και οι δύο έχουν απομακρυνθεί από οτιδήποτε θα μπορούσε να αποτελεί αφήγηση, από κάθε αφηγηματικό περιεχόμενο που συχνά, στα έργα που είχαν προηγηθεί, προσέδιδε την υφή εκείνη που προσανατόλιζε το θεατή στη σύλληψη της παρατηρούμενης κίνησης.

Σε ένα από τα έργα του, ο Cunningham επανεισάγει αυτό που στον κλασικό χορό αποκαλούμε «promenade»: μια χορεύτρια σε demi-pointe στο ένα πόδι, με τα δύο χέρια τοποθετημένα στο μπράτσο του παρτεναίρ της, στριφογυρίζει παραδομένη στον περίπατο που εκείνος κάνει γύρω της. Αυτή η κίνηση, αιωνίως επαναλαμβανόμενη στα κλασικά pas-de-deux, βρίσκει εδώ συνήθως ένα φορτίο που συνδέεται με τον έρωτα, αναδιπλασιασμένο από τη φύση του βλέμματος που ανταλλάσσουν οι παρτεναίρ. Στον Cunningham αυτή η κίνηση αποκτά μια αξία τόσο διαφορετική, ώστε σχεδόν να μην αναγνωρίζουμε ότι πρόκειται για την ίδια μορφή. Οι παρτεναίρ δεν είναι απασχολημένοι από την ψυχολογική σχέση, στα μάτια τους δε διαβάζουμε καμία ένταση, σαν τα μάτια τους να άκουγαν απλώς τον μακρινό απόηχο της περίπτωσης του χώρου την οποία προκαλούν, ίσως και έναν μακρινό απόηχο της σκέψης του Kleist. Τα έργα του Cunningham επιβάλλουν την απόσταση, απαγορεύουν τη μεταβίβαση. Υποχρεώνουν έτσι το θεατή να δει το σημείο, την ίδια την κίνηση, γι' αυτό ακριβώς που είναι. Στερημένος από μια «ήδη ερμηνευμένη» κίνηση, ο θεατής τίθεται ενώπιον νέων αισθητικών κωδικών. Η αιδημοσύνη του χορογράφου περνά μέσα από το χορευτή: αυτός γνωρίζει τη μορφή στην οποία θα πρέπει να καταλήξει, ή τους κανόνες του μηχανισμού που θα κάνει να αναδυθεί αυτή η μορφή (και που μπορεί να ενσωματώνει τις μεθόδους του τυχαίου). Γνωρίζει ότι οφείλει να αποδώσει αυτή την κίνηση χωρίς παρεμβολές, ώστε να μη διακινδυνεύσει καμία αλλοίωση της μορφής και της πρόθεσής της. Ο χορευτής δεν είναι εκεί για να εκτεθεί ο ίδιος στο θεατή, αλλά για να επιτρέψει την εμφάνιση του κινητικού σημείου που αναζητάται ή προκαλείται από την τύχη.

Μπορούμε να θεωρήσουμε τη σωματική διαγωγή και την προ-κίνηση, το αναπόφευκτο προανάκρουσμα της κίνησης, ως ένα παρασκηνιακό επίπεδο στο οποίο διαγράφεται η φαινόμενη

κίνηση: η φιγούρα. Ο χορευτής του Cunningham προσφέρει μια επιφάνεια όσο περισσότερο ουδέτερη και αόρατη είναι δυνατόν, όσο λιγότερο γίνεται επηρεασμένη από το πάθημα, προκειμένου η φιγούρα να παραμένει φωτεινή –να μη σκοτίζεται από το βάθος. Η εκφραστική ουδετερότητα του προσώπου, προκαταρκτικά της κίνησης, μας επιτρέπει να μη βλέπουμε πια το υποκείμενο που χορεύει αλλά την κίνηση που προκύπτει. Η αποστασιοποίηση ανάμεσα στη συγκίνηση του χορευτή και σ' αυτό που ο ίδιος παράγει επανεκδηλώνεται και στο θεατή, ανάμεσα στην παρατηρούμενη κίνηση και τη δική του συγκίνηση: δεν μπορεί να αφήσει να τον συνεπάρει ευθέως ο χορός. Στερημένος από αυτό το άμεσο κιναισθητικό δεδομένο, ο παρατηρητής είναι δέσμιος του φαντασιακού της αντίληψής του. Έχει λοιπόν την επιλογή μιας ηδονής που μεταφράζεται από το αισθητό, μέσα στα παιχνίδια της αντιληπτικής και... προοπτικής μυθοπλασίας. Αναπλάθει τελικά τη δική του εσωτερική αναταραχή: στο εξής, ο αληθινός ερμηνευτής του έργου του Cunningham είναι ο θεατής, πιο πολύ απ' ό,τι ο χορευτής.

Σε ένα άλλο επίπεδο, το πλέον ακραίο παράδειγμα των αναζητήσεων της Trisha Brown είναι το σόλο της *If you could'nt see me* (1994)· εκτελεσμένο εξ ολοκλήρου με την πλάτη στο κοινό, χωρίς να αντικρίσει ούτε μια στιγμή τους θεατές, αυτό το σόλο αποτελεί την πεμπτουσία δεκάδων χρόνων δουλειάς. Στους αντίποδες της αισθητικής του Cunningham, στην πράξη δεν βλέπουμε να δηλώνεται κανένα σημείο· τα άκρα δεν ακινητοποιούνται σε καμία μορφή, μοιάζουν να μην είναι τίποτε άλλο από την προέκταση εντάσεων που διεργάζονται έναν αρχέγονο χώρο στο επίπεδο της ανάδυσης της προ-κίνησης, ακριβώς εκεί όπου διακυβεύεται η ισορροπία της σωματικής στάσης. Το κοινό δεν έχει συνεπώς άλλη επιλογή από το να δει το «βαθύτερο υφάδι», τον τόπο καταγωγής της κίνησης: ο μαριονετίστας απογυμνώνεται. Με αυτόν τον τρόπο, η Brown κρύβει τα σημεία που παράγει το πρόσωπο, καθώς η όψη του προσώπου είναι ένα από τα ελάχιστα μέρη του σώματος όπου εγγράφεται μια άμεσα αναγνώσιμη ρητορική. Αποκρύπτοντας διακριτικά το πρόσωπό της, στερεί από το κοινό τα σημεία του παθήματός της, απαγορεύει κάθε ανεπίκαιρη ερμηνεία του χορού της, και επιβάλλει τη θέαση του βάθους.

Ενώ ο χορευτής του Cunningham εξαλείφει κάθε ίχνος της δικής του συγκίνησης, κάθε μορφή ερμηνείας της κίνησης που μας προσφέρει, ο χορευτής της Trisha Brown τρέφεται αδιάκοπα από την ίδια του την κίνηση λαμβάνοντας υπόψη αυτό που δημιουργεί, αφήνοντας τη δική του ευαισθησία να επηρεαστεί από αυτή την κίνηση, επανερμηνεύοντας διαρκώς την κίνηση που παράγει σε ένα παιχνίδι «αυτοπάθειας»⁴ της ίδιας του της κίνησης, εντελώς διαφορετικό από την πρακτική του Cunningham. Στο έργο της Trisha Brown, ο χορευτής δεν είναι τόσο πιστός στο χώρο που τον περιβάλλει όσο παραμένει προσεκτικός απέναντι σε μια ιδιάζουσα δυναμική της κίνησης, η οποία απαιτεί να αφουγκραστούμε και να νιώσουμε την κίνηση που γεννιέται στο απειροελάχιστο ίχνος της καταγωγής της: στην ίδια την προ-κίνηση. Εδώ, το κιναισθητικό συμβαίνει πριν από το βλέμμα. Η Trisha Brown θεωρεί, όχι μόνο ότι ο χορευτής οφείλει να αφήσει να τον αγγίξει η ίδια του η κίνηση, αγγίζοντας έτσι το θεατή, αλλά και, στα πλαίσια μιας ανταπόδοσης, η παρουσία του θεατή και του περιβάλλοντος μπορεί να επηρεάσει και να τροποποιήσει την παράσταση. Στο εξής, καθένας, χορευτής και θεατής, βάζει πλώρη προς μια terra incognita των αισθητών χώρων την οποία και θα πρέπει να ανακαλύψει. Για να χρησιμοποιήσουμε και πάλι τη μεταφορά με το βαθύτερο υφάδι και την κίνηση, η Trisha Brown, αντίθετα με τον Cunningham, είναι

⁴ Michel Bernard, « Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine », *La Danse, art du XX^e siècle*, Payot, Lausanne, 1990.

αφοσιωμένη στο να καταστήσει αισθητό το βάθος, την προ-κίνηση, ως προς την καταγωγή της, ενώ οι απόηχοι της προ-κίνησης εξακολουθούν να εννοικούν στην παραγόμενη μορφή.

Το ερέθισμα που επιτελεί το θέαμα θα ακολουθούσε συνεπώς δύο διαφορετικές τροχιές στις αντιληπτικές σφαίρες του παρατηρητή. Στην Trisha Brown αυτό το ερέθισμα θα επενεργούσε αρχικά στην κιναισθήση (μη ερμηνευμένο ακόμη) για να αναδυθεί στη συνέχεια ως συνειδητή αντίληψη. Στον Cunningham θα ήταν αρχικά μια αντιληπτική ερμηνεία (δόμηση/αποδόμηση) που διεργάζεται την παρατηρούμενη ύλη και θίγει στη συνέχεια την κιναισθήση του θεατή.

Πολιτικά διακυβεύματα: οι παραλλαγές ενός και του αυτού σημείου

Υπάρχουν δύο πολιτικά σχέδια, δύο τρόποι σχέσης με τον κόσμο που εκδηλώνονται στις προσεγγίσεις της κίνησης που αναλογούν στον Cunningham και την Trisha Brown. Θα έπρεπε επιπλέον να εμβαθύνουμε κι άλλο στην ανάγνωσή μας για να δούμε πώς στο εσωτερικό μίας και της αυτής γλώσσας, ανάλογα με τις περιόδους, ανάλογα με τους χορευτές της ομάδας, γνωρίζει διακυμάνσεις η δουλειά ενός χορογράφου. Αυτό μπορούμε να το παρατηρήσουμε ξεκάθαρα, για παράδειγμα, στη Martha Graham, που οι επιλογές της, όσον αφορά την τεχνική, θεμελιωμένες στη διάσημη εναλλαγή σύσπαση/χαλάρωση [contraction/release], εκτείνονται σε μια εξαιρετικά μακρά χρονική περίοδο. Τα ντοκουμέντα που κινηματογραφήθηκαν σε διαφορετικές εποχές μάς επιτρέπουν να δούμε ότι η σύσπαση, μια κύρτωση του κάτω μέρους της πλάτης, πολύ περίπλοκη φυσικά, αντιστοιχεί σε μια μορφή περίπου σταθερή κατά μήκος των χρόνων, αλλά γνωρίζει αξιοθαύμαστες παραλλαγές ποιότητας και σημασίας ανάλογα με την κάθε περίοδο. Στην αρχή του έργου της Graham, τη δεκαετία του 1930, έχουμε να κάνουμε με μια ομόκεντρη κίνηση που καμπυλώνει το σώμα (και μας θυμίζει κάπως το στυλ του Gene Kelly έτσι όπως το περιγράψαμε παραπάνω). Στα πιο πρόσφατα έργα συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο, έστω κι αν η μορφή παραμένει φαινομενικά ίδια: η κίνηση έχει γίνει έκκεντρη (αυτή τη φορά, πλησιάζοντας πιο πολύ την οργάνωση του Fred Astaire)· έχουμε περισσότερο να κάνουμε με μια επιμήκυνση, μια διάνοιξη του χώρου που κυρτώνεται καθώς εκτείνεται, παρά με μια συστολή με τη στενή έννοια· το όνομα δεν έχει αλλάξει, αλλά στην πράξη η σημασία είναι αντίθετη (και προετοιμάζει ήδη το *curve* του Cunningham).

Η δυσκολία να εκτιμήσουμε τα φαινόμενα αυτά αποτελεί τη βάση ολόκληρου του έργου του Laban ο οποίος αντιδιέστειλε την «κινητήρια σκέψη» [pensée motrice] στη «σκέψη με λέξεις» [pensée en mots] (ιδίως στα έργα του *La Maîtrise du mouvement* και *Effort*). Υποστήριζε την ιδέα, ότι σ' αυτές τις ιδιαίτερες σχέσεις ανάμεσα σε μια ορισμένη διαχείριση του βάρους και στις αξίες της εκφραστικότητας, μέσα από τις ροές και τους χειρισμούς του χώρου και του χρόνου, εκφράζονται τα θεμέλια μιας κουλτούρας. Αυτή η αδυναμία σύλληψης του βαθύτερου νοήματος της κίνησης μέσω της γλωσσολογικής μας οργάνωσης, τον οδήγησε στην περιπέτεια του δικού του συστήματος σημειογραφίας, το οποίο και στηρίζεται όχι σε μια γλωσσολογική μεταφορά αλλά σε ένα σύστημα καταγραφής της κίνησης μέσω γραφημάτων, ανταποκρινόμενη αναλογικά στις σωματικές καταστάσεις που δεν έχουν ακόμη προβληθεί στη σφαίρα της γλωσσολογικής ερμηνείας.

Αν εστιάσουμε την προσοχή μας στο περιεχόμενο της κίνησης, στην ποιότητά της μάλλον, παρά στα στοιχεία της (εποχή, σκηνογραφία, ενδυματολογία, αφήγηση, μουσική κτλ.), αντί για το περίγραμμά της, ανακύπτουν συσχετισμοί και ομοιότητες ανάμεσα σε κινήσεις που συνήθως θα είχαν ταξινομηθεί σε κατηγορίες οι οποίες θα απείχαν πολύ μεταξύ τους: η παραγωγή του νοήματος οργανώνεται ακριβώς πάνω στην ίδια την κίνηση. Ακολουθώντας αυτήν την ιδέα, θα μπορούσαμε να συσχετίσουμε το στυλ της Agrippina Vaganova με το στυλ της Doris Humphrey και να βρούμε συγγένειες ανάμεσα σε μια ορισμένη παράδοση της Όπερας του Παρισιού και στον Cunningham. Όντως, στις δύο πρώτες, υπάρχει μια προτίμηση για το μη μετωπικό, όσον αφορά το σώμα του χορευτή, μια εξαιρετικά μεγάλη κινητικότητα της θωρακικής κοιλότητας, μια μεγάλη σπουδαιότητα αυτού που αποκαλούμε *épaulé* (ελαφριά στρέψη των ώμων), κάτι που προσδίδει μια αληθινή αλλαγή στο επίπεδο του στέρνου και θα γίνει ένα από τα δυνατά σημεία της εκφραστικότητάς τους. Ο βραχίονας δέχεται την κίνηση της ωμοπλάτης πριν μετακινηθεί και, μ' αυτόν τον τρόπο, αφήνει να ξεφύγει κάτι από το πάθημα, το οποίο δίνει ιδίως εκείνη την αίσθηση εκφραστικής ποιότητας που προσιδιάζει στη σχολή της Vaganova, ή την αίσθηση λυρισμού της Doris Humphrey.

Αντιθέτως, στον Cunningham και για ένα μέρος της γαλλικής σχολής, το σώμα του χορευτή είναι πολύ πιο μετωπικό (στον Cunningham, αυτή η μετωπικότητα του σώματος του χορευτή αποτελεί το αντιστάθμισμα της αποκέντρωσης του σκηνικού χώρου). Η ωμοπλάτη είναι πολύ πιο ελεγχόμενη, η κίνηση του βραχίονα δεν συνοδεύεται από κίνηση του ώμου, με αποτέλεσμα να προσδίδει κάτι το σκοτεινό στην έκθεση του συναισθήματος. Έτσι η θωρακική κοιλότητα, μέσω της λεκάνης, ελέγχεται από το έδαφος, ενώ στις δύο πρώτες το κέντρο της θωρακικής κοιλότητας (τόσο προσφιλές στον Del-sarte) είναι πάντοτε εκείνο που ξεκινά την κίνηση. Αυτές οι δύο προσεγγίσεις στην έκφραση του πάνω μέρους του σώματος θα επισύρουν, θα επιβάλουν διαφορές στον τρόπο που δουλεύουν τα κάτω άκρα και θα οδηγήσουν στην εξέλιξη διαφορετικών τεχνικών.

Συνεπώς, η ανάλυση και η κατανόηση των δυναμικών περιεχομένων της κίνησης μας επιτρέπουν να κάνουμε συσχετισμούς ανάμεσα σε αισθητικές οικογένειες που κατά παράδοση αντιδιαστέλλονται μεταξύ τους: από την άποψη αυτή, η τεχνική της Vaganova θα ήταν παραπλήσια με τη δουλειά της Doris Humphrey. Θα μπορούσαμε μάλιστα να διακρίνουμε ένα δεσμό ανάμεσα στο στυλ του Bournonville και στο στυλ του Dominique Bagouet, όσον αφορά την ποιότητα της σχέσης με το έδαφος και της ελευθερίας της ροής στην κίνηση των ώμων. Ή, αντίθετα, σε μια μορφή φαινομενικά ταυτόσημη με το χτύπημα των ποδιών στο έδαφος, κοινή στο κατακάλι, το φλαμένκο ή τις κλακέτες, θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε τις διαφορές έμφασης στη δυναμική του βάρους και της αιώρησης οι οποίες και προσφέρουν στο θεατή την ταυτότητα της ιδιαίτερης φύσης καθενός από αυτούς τους χορούς.

Προπάντων, αυτός ο τρόπος προσέγγισης προσδίδει εκ νέου την έμφαση στη δουλειά του ίδιου του χορευτή, η οποία και καθορίζει πλήρως την παραγωγή του νοήματος. Είναι πράγματι συνταρακτικό να παρατηρούμε σε ποιο βαθμό η ιστορία μάς αφήνει αναρίθμητα ίχνη για τους ενδυματολόγους, τους μουσικούς, τους χορογράφους, αλλά παραμένει εντελώς βουβή για το χορευτή και τη δουλειά του, την εξάσκησή του, τις σωματικές του τεχνικές, με λίγα λόγια, για τα πραγματικά θεμέλια του χορού.

Μήπως αυτή η σιωπή είναι στ' αλήθεια αποτέλεσμα απλώς και μόνο της κατ' ουσίαν προφορικής παράδοσης της μετάδοσης του χορού; Ή μήπως αυτό το πέπλο θα μας έκανε να ανακαλύψουμε ότι η «res-publica» έχει κατ' ανάγκην ως αντίκτυπο έναν ορισμένο καταναγκασμό της «res-corporata»; Ο χορευτής θα ήταν λοιπόν ένας αγγελιοφόρος, κάποιος που μαρτυρεί για τις κινήσεις της κουλτούρας που στηρίζεται ίσως, και προπάντων, στο βαθύτερο σημείο της γένεσης της κίνησης.

Μετάφραση από τα γαλλικά: Νίκος Ηλιάδης, Μυρτώ Κατσίκη

Hubert GODARD



Για να παραπέμψετε από το παρόν κείμενο: Hubert Godard, «Η κίνηση και η αντίληψή της» [ηλεκτρονική έκδοση], Paris 8 Danse. www.danse.univ-paris8.fr, 2019 [1998]. Μετάφραση στα ελληνικά Νίκος Ηλιάδης και Μυρτώ Κατσίκη: « Le geste et sa perception », in Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Paris : Bordas, 1998, p. 224-229.