

Yes, we can't: ο λόγος του χορού και η συλλογική μνήμη

The Forsythe Company, Yes, We Can't, 2008. Photo: © Dominik Mentzos
(με την ευγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη).

Ο τίτλος της χορογραφίας του William Forsythe *Yes, we can't* (*Ναι, δεν μπορούμε*), η οποία παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο Festspielhaus Hellerau της Δρέσδης τον Μάρτιο του 2008, είναι πιθανό να φέρει αυθόρμητα στη μνήμη του κοινού το προεκλογικό σύνθημα του Μπαράκ Ομπάμα *Yes, we can* (*Ναι, μπορούμε*), λόγω και της χρονικής εγγύτητας της πρώτης παρουσιάσής της στη Δρέσδη με τις αμερικανικές εκλογές του 2008. Με τη σειρά του το σύνθημα του

Η Κάτια Σαβράμη είναι Λέκτορας Θεωρίας και Ιστορίας του Χορού στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών.

Ομπάμα είναι επίσης πιθανό να θυμίσει στο αμερικανόφωνο κοινό το παραμύθι *The little engine that could* του Watty Piper, το οποίο από το 1930 που δημοσιεύτηκε πρώτη φορά μέχρι και σήμερα αποτελεί σημείο αναφοράς στην παιδική αμερικανική λογοτεχνία και έχει συμβάλει στη συγκρότηση της συλλογικής μνήμης των γενεών που μεγάλωσαν διαβάζοντάς το. Ανάλογοι τόποι της συλλογικής μνήμης (*lieux de mémoire*) λειτουργούν ως σημεία αναφοράς για την ερμηνεία των χορογραφιών, ιδιαίτερα μάλιστα όταν οι τίτλοι τους είναι διακειμενικοί και παραπέμπουν ευθέως σε αυτούς τους τόπους, όπως συμβαίνει με σημαντικό αριθμό έργων της νεοελληνικής χορογραφίας, παραδείγματος χάριν *Το καταραμένο φίδι* της Ραλλού Μάνου (1951), *Κλυταιμνήστρα* του Χάρη Μανταφούνη (1989), *Τα παραμύθια των αδελφών Γκριμ* του Δημήτρη Παπαϊωάννου (1996). Με βάση αυτό το σκεπτικό, η ανάλυση που ακολουθεί θα επιχειρήσει να αναδείξει τον τρόπο με τον οποίο ο λόγος (*discourse*) της χορογραφίας του Forsythe έρχεται σε διαλεκτική σχέση με τον λόγο του Μπαράκ Ομπάμα.

Οι χορογραφίες του William Forsythe βασίζονται στην επανεξέταση και την υπέρβαση των αρχών του κλασικού μπαλέτου και της θεατρικότητάς του. Συγκεκριμένα, δημιουργούν ένα αποδομημένο –με την έννοια που ο Paul de Man¹ προσδίδει στον όρο– μη απολυταρχικό περιβάλλον σε σχέση με το κλασικό μπαλέτο, το οποίο άλλοτε σέβεται και άλλοτε απορρίπτει τους κινητικούς και τους τεχνικούς κανόνες. Οι μαθηματικές αναφορές στις χορογραφίες του είναι εμφανείς και αξιοποιούν το θεώρημα του Cantor², όπου το Α αποτελείται από συλλογή διαφορετικών αντικειμένων και η ισχύς του, δηλαδή η κάθε συλλογή διαφορετικών αντικειμένων, έχει μεγαλύτερη δύναμη από το ίδιο το Α. Στην περίπτωση του χορού, η συλλογή διαφορετικών αντικειμένων συνίσταται στα κινητικά στοιχεία, τα οποία συναποτελούν τη μικρότερη ολοκληρωμένη μονάδα που λέγεται *μοτίβο* και το οποίο είναι ισχυρότερο από τα επιμέρους κινητικά στοιχεία. Η αρχή του θεωρήματος αυτού είναι ευδιάκριτη στις χορογραφίες του Forsythe. Αποτελεί δε έναν από τους χορογραφικούς του χειρισμούς μαζί με την αντίστιξη της κίνησης σε σχέση με τη μουσική και τον χώρο, τον πολλαπλασιασμό των στοιχείων ή των μοτίβων, τη χρήση του κέντρου βάρους του σώματος εκτός άξονα, την καθαρότητα στην κίνηση και την απόδοσή της με τέτοια ταχύτητα που να μοιάζει με φλας φωτός, την πολυδιάστατη κίνηση (τόσο στον μικρό και στον μεγάλο προσωπικό χώρο όσο και στον γενικό χώρο), τη δημιουργία τόσο του πραγματικού όσο και του εικονικού χώρου μέσω του σώματος και την ανάδειξη της σωματικότητας μέσω της εξαιρετικά απαιτητικής τεχνικής δεξιότητας. Η ισοδυναμία στη χρήση των στοιχείων *του μέσου του χορού*, δηλαδή του χορευτή, της κίνησης, του ήχου, του χώρου και των πολυμέσων, η αρχιτεκτονική προσέγγιση του σώματος σε σχέση με τον χώρο και τα διαδραστικά πολυμέσα συνιστούν τρόπους σύνθεσης του Forsythe οι οποίοι έχουν αποτελέσει υλικό ακαδημαϊκής έρευνας τόσο για τον ίδιο όσο και για άλλους ερευνητές του χορού στα πανεπιστήμια της

Ευρώπης και της Αμερικής. Ενδεικτικά αναφέρονται τα προσωπικά του ερευνητικά προγράμματα, στα οποία εφαρμόζει τις αρχές σύνθεσής του σε υπολογιστή, το ένα με τίτλο *Improvisation Technologies* σε CD-Rom, και το άλλο με τίτλο D.A.N.C.E. καθώς και η πρόσφατη συνεργασία του με το Ohio State University για τη δημιουργία διαδραστικής ιστοσελίδας με τίτλο «Synchronous Objects for One Flat Thing, reproduced», που προτείνει τρόπους οργάνωσης της χορογραφίας και προβάλλει τις επιδράσεις της από άλλους τομείς.

Παλαιότερα τις χορογραφίες τις δημιουργούσε εξ ολοκλήρου ο ίδιος και ως προς τη δομή αλλά και ως προς το κινητικό λεξιλόγιο. Ενδεικτική είναι η περίπτωση της χορογραφίας *Love songs* (1979). Σε αυτή χρησιμοποιεί τραγούδια του 1960 σε έναν σκηνικό χώρο που έχει τη μορφή ενός σύγχρονου μπαρ. Τα στοιχεία *του μέσου του χορού* αφενός τα συνδέει με το αποδομημένο λεξιλόγιο του μπαλέτου και αφετέρου τα συνδυάζει με την ποπ κουλτούρα, κάνοντας αυτό το είδος της χορογραφίας να ανήκει στο μεταμοντέρνο κίνημα. Παράλληλα, με ειρωνικό τρόπο ανατρέπει την ιεραρχική δομή της ομάδας, όπως τη χρησιμοποιεί το μπαλέτο, με σκοπό να τονίσει τη δυσκολία που θα αντιμετώπιζε μια αντίστοιχη απόπειρα αλλαγής στην κοινωνική ιεραρχία. Εξίσου ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η χορογραφία *Limb's Theorem* (1990), στην οποία ο Forsythe δημιουργεί έναν χώρο που ανασχηματίζεται συνεχώς από τους χορευτές, κατά τη διάρκεια της χορογραφίας με τη βοήθεια συγκεκριμένων αντικειμένων: ενός σχοινιού, ενός τεράστιου κεκλιμένου τετράγωνου επιπέδου, μιας κυματιστής ξύλινης κατασκευής, που θυμίζει παραβάν και ενός προβολέα τον οποίο μετατοπίζει ένας χορευτής επί σκηνής. Στον αρχιτέκτονα Daniel Libeskind ανατέθηκε η κατασκευή κινούμενων, αιωρούμενων αντικειμένων που αλλάζουν την προοπτική του θεατρικού χώρου, με αποτέλεσμα την αλλαγή της προοπτικής του σώματος στον χώρο. Αυτό που επιτυγχάνεται είναι «οι διαστάσεις του θεατρικού χώρου [να] μοιάζουν αχανείς και ο χορευτής [να] μικραίνει δίνοντας την εντύπωση ότι κινείται στο κενό, ενώ αυτή η μετατροπή προτρέπει τον θεατή να φανταστεί έναν γενικότερο χώρο έξω από τον περιορισμένο θεατρικό χώρο» (Λαμπρινού 2000, σ. 125). Στο *Love songs* πρόθεσή του ήταν η ανάμειξη του αποδομημένου λεξιλογίου του μπαλέτου με την ποπ κουλτούρα, ενώ στο *Limb's Theorem* με τις αρχιτεκτονικές αρχές του χώρου.

Σήμερα αντίθετα, και όχι μόνο σε αυτή τη χορογραφία, ο Forsythe επιλέγει να αφήνει τόσο τον χορευτή όσο και τον θεατή στην άγνοια, χωρίς να δίνει οδηγίες ή κατευθύνσεις: εγκαταλείπει δηλαδή τον παραδοσιακό τρόπο χορογραφίας και παράλληλα αφήνει τον θεατή να δώσει τις δικές του ερμηνείες. Αυτός ο νέος τρόπος έχει ως αποτέλεσμα την παραγωγή μιας συγκεκριμένης ενέργειας, αυτής που προκαλείται από το απρόσμενο, την έκπληξη και πολλές φορές το ρίσκο στις επιλογές, που κάνει και ο χορευτής κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης αλλά και ο θεατής κατά τη διάρκεια της ερμηνείας την ώρα της παράστασης. Οι χορογραφίες του δημιουργούνται από τους χορευτές και γι' αυτόν τον λόγο δεν μπορεί πια να τοποθετηθεί κρι-

τικά απέναντί τους, όπως στον παραδοσιακό τρόπο σύνθεσης, γιατί το *προϊόν ή το αποτέλεσμα* ανήκει πλέον στους χορευτές. Αυτό που επίσης κάνει πλέον ο Forsythe είναι να τοποθετεί το έργο σε ένα *περιβάλλον* το οποίο μεταλλάσσεται ανάλογα με τους χορευτές της βραδιάς. Πιθανός σκοπός του χορογράφου είναι να φέρει κοντά πολλά διαφορετικά θέματα και καταστάσεις που κάνουν τις χορογραφίες του σύνθετες με τέτοιο τρόπο, σαν να οφείλουν τελικά να βρεθούν μαζί και να επικοινωνήσουν σε έναν κοινό τόπο, τη σκηνή. Αυτός ο τρόπος ωθεί σε μια διεπιστημονική προσέγγιση ως προς την ερμηνεία της έννοιας *λόγος* (discourse), η οποία χρησιμοποιήθηκε στη δεκαετία του 1990 κυρίως στις επιστήμες της γλώσσας με έμφαση «στον επικοινωνιακό χαρακτήρα διαφορετικού είδους κειμένων» (Adshead-Lansdale 1999, σ. 1). Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στην περίπτωση της συγκεκριμένης χορογραφίας. Η συνύπαρξη της γλώσσας με την έννοια του λόγου, μέσω του κειμένου και του υποκειμένου αλλά και της συγκεκριμένης κινητικής γλώσσας, μέσω του αυτοσχεδιασμού, μετατοπίζει το νόημα από την εσωτερική συνοχή της δομής της χορογραφίας στο εξωτερικό «παιχνίδι των πολιτισμικών δυνάμεων» (Adshead-Lansdale 1999, σ. 1), εκθέτοντας τις «εξωτερικές και εσωτερικές δομές του» (Savrami 2001, σ. 222). Σε αυτή τη χορογραφία τα εξωτερικά πολιτισμικά χαρακτηριστικά της φαίνονται μέσω των σωμάτων των χορευτών, οι οποίοι προβάλλουν τις συνήθειες και τις προσωπικές τους προτιμήσεις για την κίνηση και συνεπώς παρουσιάζουν, μέσω των κινητικών επιλογών τους, εν μέρει τη στάση, τις συνήθειες και τις παραδόσεις της χώρας από την οποία προέρχονται ή στην οποία έχουν σπουδάσει. Η εσωτερική δομή των πολιτισμικών χαρακτηριστικών διακρίνεται μέσω της φυσικής εξωτερικής εμφάνισης των χορευτών, του κόστους για τη συγκεκριμένη χορογραφία και την προσωποποίηση *του μέσου του χορού*, δηλαδή του τρόπου με τον οποίο το σωματοποιούν, με αποτέλεσμα να ορίζουν το πλαίσιο της παράστασης.

Αυτή η μετα-κίνηση από τον παραδοσιακό τρόπο χορογραφίας με τον «εξουσιαστικό» κατά κάποιον τρόπο ρόλο του δημιουργού, ως προς το τι ακριβώς θεωρεί ο ίδιος ιδανικό κατά τη σύνθεση μιας χορογραφίας, στον «αντιεξουσιαστικό», οδηγεί τον Forsythe σε έναν τελείως διαφορετικό τρόπο σύνθεσης σε σχέση με το παρελθόν, στον οποίο δεν προβάλλεται ο ίδιος. Οι χορευτές καλούνται να δημιουργήσουν αλλάζοντας τους ρόλους στην ομάδα, αναδεικνύοντας ο καθένας την προσωπικότητά του και το προσωπικό του ύφος³. Προκειμένου να πετύχει αυτό τον «αντιεξουσιαστικό» ρόλο, ο Forsythe επιλέγει χορευτές με διαφορετική φυσική εμφάνιση και διαφορετικές ιδιοδεκτικές αντιδράσεις, οι οποίοι φέρουν διαφορετικές καταβολές και παρουσιάζουν προσωπικές ιδιαίτερες ψυχολογικές αντιδράσεις κατά τον αυτοσχεδιασμό. Επιπλέον, μπορεί να έχουν εμφανή διαφορετικότητα στη χορευτική τους εκπαίδευση, τόσο ως προς τις σχολές όσο και ως προς τα είδη στα οποία εκπαιδεύτηκαν. Με τον τρόπο αυτό, δημιουργείται ένα είδος κολάζ ύφους και ποιότητων, οι οποίες διακρίνονται από τον διαφορετικό τρόπο με τον οποίο κινείται ο κάθε χο-

ρευτής, προσδίδοντας την ιδιαίτερη ταυτότητά του στη χορογραφία. Ακολουθώντας τη λογική του «αντιεξουσιαστικού» χορογράφου, οι χορευτές ωθούνται από τον ίδιο τον δημιουργό να παραγάγουν μέσω του αυτοσχεδιασμού ένα αποτέλεσμα που θα βρει ανταπόκριση σε όλους τους θεατές, προβάλλοντας μέσω του σώματος τις διαφορετικές πολιτισμικές αναφορές. Η ταυτότητα του έργου ορίζεται αποκλειστικά από την ίδια την ομάδα των χορευτών, η οποία δημιουργήσε τη χορογραφία.

Στο *Yes, we can't* βλέπουμε δεκαπέντε χορευτές με καθημερινά λιτά κοστούμια, τρία μικρόφωνα με πόδι και ένα άσπρο στρώμα γυμναστικής σε μια σκηνή μινιμαλιστικά διαμορφωμένη ως μαύρο κουτί (black box) με λευκό φωτισμό. Η μουσική άλλοτε κυλάει ήρεμα, δεν ακολουθεί την κίνηση και αποστασιοποιείται τόσο από αυτήν όσο και από το ορατό τμήμα της σκηνής, καθώς το πιάνο είναι κρυμμένο στο πίσω μέρος της· άλλοτε δεν έχει αρμονική και μελωδική συνοχή στην εκφορά και απλώς ακούγεται κατά τη διάρκεια της κίνησης στον ίδιο χώρο. Ο ήχος εναλλάσσεται με τον λόγο των χορευτών στη διάρκεια της παράστασης, τον οποίο οι θεατές, αν και τον νιώθουν οικείο, δεν τον καταλαβαίνουν απόλυτα: *yes you can't, yes you can . . . the box is open*. Ακόμη και όταν τον καταλαβαίνουν, σε περιπτώσεις που οι χορευτές μιλούν με βίαιο τρόπο και δυνατά (*give me your hand! I am a stranger*), με ή χωρίς μικρόφωνο, οι θεατές μένουν απάθεις στο κάλεσμά τους, στις κραυγές, στα αισχρολόγια τους (*fuck ή put your stuff in the box . . . put your stuff in my box ή can/n't, would/n't, could/n't, and cunt*) ή στις παύσεις τους. Στη χρήση του λόγου αξιοποιούνται λεκτικά ευρήματα που δημιουργούν παρήχηση, αναμειγνύοντας τις έννοιες των λέξεων με πιθανό σκοπό να ενεργοποιήσουν τους θεατές.

Η παραμορφωμένη, δυσαρμονική, αποποιημένη από τα κλισέ του χορού και την τεχνική, επαναλαμβανόμενη και απομονωμένη κίνηση των μελών και όλου του σώματος δημιουργεί ασυνέχεια στην οργανική ροή της κίνησης, προσδίδοντας ειρωνική χροιά και έμφαση στο ακαθόριστο της κίνησης. Σε ένα αφαιρετικό περιβάλλον αλλά αρχιτεκτονικά δομημένο σε εικονικούς και πολυδιάστατους όγκους, τους οποίους δημιουργούν οι σχέσεις *του μέσου του χορού*, η αποδόμηση γίνεται εμφανής μέσω της σύνθεσης ή του κατακερματισμού της διαδοχής των κινήσεων του σώματος, της μουσικής, των δράσεων και των τμημάτων της χορογραφίας.

Η εκφραστικότητα των χορευτών παρουσιάζεται ως μια συνεχής και συγκαλυμμένη διαμάχη με τον εαυτό τους, που φτάνει στα όρια του βιασμού, με εμμονές (μέσω της επανάληψης των ίδιων κινήσεων), ψυχαναγκασμό (μέσω της επανάληψης καταστάσεων), φόβο αλλά και απάθεια. Όλα αυτά γίνονται αντιληπτά με τη συνολική χρήση *του μέσου του χορού* και την έλλειψη άμεσων στοιχείων αναφοράς στον εξωτερικό πραγματικό κόσμο. Το αποτέλεσμα αυτής της εκφραστικότητας δημιουργεί απροσδιόριστα συναισθήματα, που αφαιρούν τη συναισθηματική αμεσότητα και προκαλούν ένα αίσθημα ανυπομονησίας, δυσφορίας αλλά και έναν σιωπηρό χωρισμό και μια αποστασιοποίηση ανάμεσα στους χορευτές και τους θεατές. Με αυτόν

τον τρόπο δημιουργείται ένας μονοδιάστατος, εσωστρεφής και ιδιωτικός κόσμος, ο οποίος ενισχύεται από τον σκηνικό χώρο που μοιάζει με κουτί, όπου τα συναισθήματα και οι συγκινήσεις εκφράζονται σαν σε ιδιωτικό χώρο (πάνω στο άσπρο στρώμα) ή υπονοούνται και φαντάζουν σαν παλαιότερα βιώματα, τα οποία όμως ήταν τόσο έντονα που έχουν αφήσει τραύμα. Αποτέλεσμα των επιλογών αυτών είναι οι θεατές σε αυτή τη χορογραφία να νιώθουν συνεχώς τα όρια αλλά και τη δυστοκία της επικοινωνίας, λεκτικής και μη, όσο και την έλλειψη αρμονίας στις σχέσεις της κίνησης με τη μουσική, τα σκηνικά και τον φωτισμό, δημιουργώντας την εντύπωση «ενός αργού θανάτου». Οι χορογραφικές επιλογές και η πρόθεση του δημιουργού για άμεση επικοινωνία με τους θεατές, οι οποίοι έχουν βιώσει διαφορετικές εμπειρίες ο καθένας και έχουν διαφορετική φαντασία, υπαινίσσονται, με τον τρόπο που συνδέονται, τις κοινωνικές αντιθέσεις. Οι χορογραφικές επιλογές υποβάλλουν την αίσθηση του ψυχικού βιασμού, την ανικανότητα για δράση με οποιοδήποτε τρόπο (*we can't do that, we can't do dance*, φράσεις οι οποίες λέγονται από τους χορευτές ενώ χορεύουν), την έλλειψη κοινού πεδίου συνεννόησης και συλλογικής συνείδησης, την άβολη θέση των ανθρώπων, οι οποίοι δεν ξέρουν πώς να αντιδράσουν, και την ασφυξία που αυτές οι συνθήκες προκαλούν, με αποτέλεσμα να δίνουν την εντύπωση της Βαβέλ.

Τόσο οι κριτικοί όσο και ο ίδιος ο Forsythe υπογραμμίζουν τη σημασία της θεατρικής τέχνης στη χορογραφία του. Η χορογραφία αυτή όμως δεν καινοτομεί σε σχέση με τους παραδοσιακούς τρόπους σύνθεσης. Αντιθέτως, περιορίζει τους τρόπους χρήσης του μέσου του χορού, με σκοπό να οριοθετήσει την πρόσληψη από το κοινό. Η παρουσίαση του περιεχομένου μετατίθεται πέρα από τα όρια της σκηνής, προκαλώντας τον θεατή να δει την παράσταση με μια διαφορετική ματιά από την παραδοσιακή και να επιχειρήσει να την κρίνει ως μια διαδικασία η οποία, εάν γίνει αντιληπτή, μπορεί να δημιουργήσει νέους τρόπους και στρατηγικές για την κατανόηση των σύγχρονων χορευτικών παραστάσεων⁴.

Ο τίτλος της χορογραφίας *Yes, we can't, ναι δεν μπορούμε*, είναι εν πρώτοις καταφατικός αλλά και παράλληλα αντιφατικός, κάτι το οποίο φαίνεται μέσα από τη χρήση του μέσου του χορού. Ο τίτλος αυτός υποστηρίζει αυτό το οποίο ο χορογράφος Forsythe προτείνει: σε αυτό το χορογραφικό έργο δεν δίνονται απαντήσεις για το αν μπορούμε ή όχι, αλλά απλώς τίθενται ερωτήσεις σχετικά με το κοινό υπόβαθρο που δημιουργείται από τη συλλογική μνήμη, η οποία προάγει την επικοινωνία αλλά και τη σχέση του κάθε ανθρώπου με τον εαυτό του, τους άλλους και την κοινωνία. Ερωτήματα που αφορούν την πολιτική, την έννοια της ευθύνης, της αλληλεγγύης, των σχέσεων και της σεξουαλικότητας παρουσιάζονται μέσω του λόγου και της κινητικής συμπεριφοράς των χορευτών, της χρήσης των μικροφώνων και του στρώματος κατά τη διάρκεια των σόλο, των ντουέτων και της ομάδας. Τα ερωτήματα αυτά ανατρέπονται, αποφεύγονται ή και δεν μπορούν να αντιμετωπισθούν, ή και

να απαντηθούν, με αποτέλεσμα να μη δίνουν λύσεις στους θεατές και συνεπώς να συνδέονται άμεσα με τον τίτλο της χορογραφίας *Yes, we can't*, επιτείνοντας την αντιφατική ερμηνεία του.

Στη περίπτωση αυτής της χορογραφίας, η συλλογική μνήμη των θεατών δεν μπορεί να λειτουργήσει με βάση ένα κοινό υπόβαθρο, εφόσον η ατομική εκφραστικότητα του σώματος και τα προσωπικά βιώματα χρησιμοποιούνται μεν για να αναδείξουν τη διαφορετικότητα, με σκοπό όμως να προβάλουν τη δυστοκία στην επικοινωνία. Εμμέσως, δηλαδή, έχουν σκοπό να καταργήσουν το «κοινό έδαφος». Σε άλλες περιόδους της ιστορίας του χορού, όπως παραδείγματος χάριν στον εκφραστικό χορό των δεκαετιών του 1920 και του 1930, η συλλογική μνήμη των θεατών μπόρεσε να λειτουργήσει με βάση ένα κοινό υπόβαθρο. Συγκεκριμένα, στο κίνημα του εκφραστικού χορού οι δημιουργοί αποτύπωναν μέσω του χορού καταστάσεις ζωής, καθολικές φιλοσοφικές απόψεις, θέσεις και αξίες, χρησιμοποιώντας την ατομική εκφραστικότητα του σώματος και τα προσωπικά βιώματα, για να προωθήσουν την αντίληψη της συλλογικής συνείδησης. Αυτή η επιλογή των δημιουργών διαστρεβλώθηκε με ιδιότητα από τους εθνοσοσιαλιστές, έτσι ώστε να υποστηρίξουν και μέσω του σώματος την ιδεολογία τους για την εξιδανικευμένη κοινωνία της Αρείας φυλής.

Η παραπάνω συζήτηση οδηγεί στην αντιπαράθεση του τίτλου της χορογραφίας *Yes, we can't* με το προεκλογικό σλόγκαν του Ομπάμα *Yes, we can*, που θεωρήθηκε κατά τη διάρκεια της προεκλογικής εκστρατείας του 2008 ως το νικηφόρο σύνθημα.



The Forsythe Company, Yes, We Can't, 2008. Photo: © Dominik Mentzos
(με την ενγενική παραχώρηση του καλλιτέχνη).

Σε άρθρο που γράφτηκε στην εφημερίδα *Guardian*, στις 27 Ιανουαρίου 2008, αναφέρεται ότι η εκλογή του Ομπάμα δεν προτρέπει σε μια αντιπαράθεση εγχρώμων και λευκών, νέων και ηλικιωμένων αλλά του παρελθόντος με το μέλλον. Αυτά τα λόγια για να κατανοηθούν προαπαιτούν τη συλλογική μνήμη του τι έχει γίνει σε αυτό τον τόπο έως σήμερα και εμπλέκουν άμεσα τη συλλογική συνείδηση. Σε άλλο σημείο της ομιλίας του ο Ομπάμα επισημαίνει: «μη μου λέτε ότι δεν μπορούμε να αλλάξουμε, ναι, μπορούμε, ναι, μπορούμε να θεραπεύσουμε αυτή τη χώρα, ναι, μπορούμε να «αδράξουμε» το μέλλον μας... και παρόλο που είμαστε πολλοί, είμαστε ενωμένοι σαν ένας, που όσο αναπνέουμε θα ελπίζουμε». Στον λόγο αυτόν διακρίνουμε ότι η εξίσωση της βασικής οργανικής λειτουργίας της αναπνοής με την αλληλεγγύη, τη συλλογική μνήμη και τη συλλογική συνείδηση έδρασε πιθανώς ως καταλύτης, προκειμένου να ανοίξει ο διάυλος επικοινωνίας ανάμεσα στον Ομπάμα και τον αμερικανικό λαό (όπως φάνηκε από τα αποτελέσματα των εκλογών), δίνοντας μάλιστα ο ίδιος την απάντηση στα ερωτήματα με τρεις λέξεις: *Yes, we can*⁵. Συνεπώς μπορούμε να υποθέσουμε ότι η συλλογική μνήμη λειτούργησε ως παρακαταθήκη, από όπου μπόρεσε ο αμερικανικός λαός να ανασύρει διαφορετικά στοιχεία προκειμένου να ερμηνεύσει μέσω του κοινού τόπου τη ζωή γενικότερα.

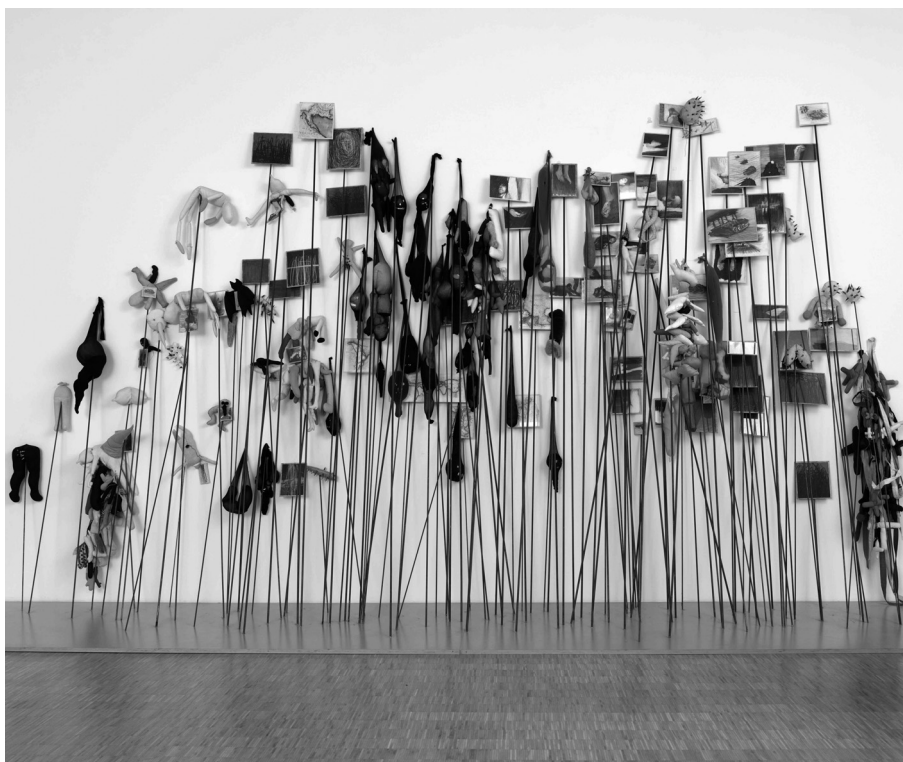
Σε αντιδιαστολή, ο χορογράφος Forsythe με τη χορογραφία του *Yes, we can*⁶ δεν προάγει την έννοια της συλλογικότητας, στην οποία μπορεί μερικές φορές να ελλοχεύουν κίνδυνοι λαϊκισμού, προκαλώντας συγκινησιακά και συναισθηματικά τα πλήθη, αλλά αυτή της ατομικότητας, της αποσπασματικότητας και της παραμόρφωσης που επικρατεί κυρίως σήμερα. Εκθέτει απροκάλυπτα την κοινωνικοπολιτική κατάσταση όπως είναι σήμερα, η οποία έχει αγγίξει τα όρια του κατακερματισμού μέσω της απομόνωσης και της αποξένωσης των ανθρώπων τόσο μεταξύ τους, συναισθηματικά, όσο και από την κοινωνική συλλογική συνείδηση. Αυτή η πραγματικότητα προβάλλεται μέσω της χορογραφίας και αποτελεί ανοικτή πρόκληση για τον θεατή. Πιθανώς η πρόθεση του χορογράφου είναι να θέσει τον προβληματισμό και να αφήσει τις απαντήσεις στο προσωπικό ήθος, στη συνείδηση και στην κρίση των θεατών. Το ζητούμενο ίσως, το οποίο φαίνεται να υποβάλλει η χορογραφία του Forsythe στον θεατή της, είναι με ποιο τρόπο η ανθρώπινη ψυχή θα διατηρήσει την ισορροπία και την υγεία της, έτσι ώστε να μπορεί να αντιστέκεται στους αλλεπάλληλους κοινωνικούς βιασμούς τους οποίους δέχεται σήμερα.

Βιβλιογραφία

- Adshad-Lansdale, J., *Dancing Texts: Intertextuality in Interpretation*, Dance Books, London 1999.
- De Man, P., "Criticism and Crisis", στο *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, 2η έκδοση, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983, σ. 3-19.
- Λαμπρινού, Α., «Μελέτη της χορογραφικής διαδικασίας του William Forsythe», στο Μαρία Κολοπούλου κ.ά., *Πολιτισμός και τέχνη. Επτά δοκίμια για το χορό*, Προπομπός, Αθήνα 2000, σ. 122-140.
- Nora, P., *Lieux de mémoire*, 3 τ., συλλ. «Quarto», Gallimard, Paris 1997.
- Platt, R., "Forsythe's Box On the Afterlife of Choreography", *PAJ* 91, 2009, 1-15.
- Savrami, K., *An Investigation into the Criteria of Success in Contemporary Competitive Olympic Rhythmic Sport Gymnastics*, δημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Laban Centre, London 2001.
- Shirridge, M./Armелagos, A., "The IN's and OUT's of Dance: Expression as an Aspect of Style", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36:1, 1977, 15-24.

Σημειώσεις

1. Βλ. P. de Man 1983. Η σχετική διαπίστωση είναι του ίδιου του Forsythe.
2. Η επισημάνση αυτή προέρχεται από τον ίδιο τον Forsythe, σε συνέντευξή του στο Τρίτο Πρόγραμμα του ραδιοφώνου του BBC στις 2 Φεβρουαρίου του 2003.
3. Το προσωπικό ύφος επιτρέπει στους χορευτές τη συμμετοχή τους στη δημιουργία της χορογραφίας (βλ. και M. Shirridge/A. Armелagos 1977).
4. Βλ. επίσης R. Platt 2009.
5. Ένα άλλο στοιχείο που επιβεβαιώνει τη σημασία της συλλογικής μνήμης είναι τα σχόλια της Καρολίνας Κέννεντυ στις 27 Ιανουαρίου 2008 και ώρα 7:48 π.μ. στο μπλογκ της *Guardian*, που άνοιξε αμέσως μετά τον νικηφόρο λόγο του Ομπάμα στη Νότια Καρολίνα: «Η έμπνευση και το ελπιδοφόρο όραμα έχουν ιδιαίτερη βαρύτητα στις μέρες μας. Ο Ομπάμα έχει το χάρισμα, η οικογένεια Κλίντον δεν το έχει» (η μετάφραση δική μου).



Annette Messager, «Ράβδοι από ατσάλι» (*Les riches*), λεπτομέρεια, 1992-93.