

BOOK REVIEWS

ΚΑΤΙΑ ΣΑΒΡΑΜΗ (2014) *Ζουζού Νικολούδη: Χορικά*. Αθήνα: DIAN (Σειρά: Τέχνες – 7). 210 σ. (με εικόνες και χορευτικά σκίτσα). ISBN 978-960-7222-59-6. Χαρτόδεκτη έκδοση. 16€.¹

Η Κάτια Σαβράμη είναι επίκουρη καθηγήτρια Χορολογίας στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και έχει ήδη δημοσιεύσει αρκετές μελέτες στη σειρά «Τέχνες» του εκδοτικού οίκου DIAN: μεταξύ άλλων, σχετικά με την ελληνική Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης και τους καλλιτέχνες του χορού Ντόρα Τσάτσου και Χάρη Μανταφούνη. Το χοροθέατρο εξακολουθεί να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα ερευνητικά πεδία των ελληνικών Θεατρικών Σπουδών, αφού δεν θεωρείται ακόμη αυτονόητο ότι αποτελεί μορφή ισότιμη του θεάτρου, του μουσικού θεάτρου, του σωματικού θεάτρου, του κουκλιοθέατρου και της περφόρμανς, η οποία εντάχθηκε πρόσφατα στο πλαίσιο της επιστήμης του θεάτρου (βλ. W. Puchner, *Μία εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα, 2011, σ. 59–70). Κατά συνέπεια, διάφοροι παλαιότεροι ιστορικοί του θεάτρου αγνοούν παντελώς, για παράδειγμα, τη χορογραφική κληρονομιά που άφησε στην Ελλάδα η Ισιδώρα Ντάνκαν, μια μοίρα που το χοροθέατρο τη μοιράζεται εν μέρει με το μουσικό θέατρο ή ακόμη και με το θέατρο σκιών, το οποίο οι ιστορικοί του θεάτρου άρχισαν να το θεωρούν ακαδημαϊκά σημαντικό μόλις κατά τις τελευταίες δεκαετίες (βλ. W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis [Το νεοελληνικό θέατρο σκιών του Καραγκιόζη]*, Μόναχο, 1975· επανέκδ. Βιέννη, 2014). Στον κατάλογο μιας έκθεσης που οργάνωσε στις αρχές του αιώνα το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών υπό τη διεύθυνση της Ελένης Φεσσά-Εμμανουήλ, μια ομάδα μεταπτυχιακών φοιτητών, ύστερα από επιτόπια έρευνα στην ελληνική χορευτική σκηνή, εντόπισε τουλάχιστον 80 καλλιτεχνικές ομάδες χορού (Ε. Φεσσά-Εμμανουήλ [επιμ.], *Χορός και θέατρο. Από την Ντάνκαν στις νέες χορευτικές ομάδες*, Αθήνα, 2004· βλ. και το σχετικό άρθρο μου στο *Παράβασις* 6, 2005, σ. 394–396). Ένα άλλο έργο που είχε αναλάβει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στην Αθήνα ήταν

1 Το παρόν κείμενο αποτελεί ελληνική μετάφραση της βιβλιοκρισίας του Καθηγητή Walter Puchner, η οποία δημοσιεύθηκε στο επιστημονικό περιοδικό *Παράβασις/Parabasis* του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (τόμ. 13/1). Το κείμενο, σε μετάφραση του Κοσμά Κοσμόπουλου, αναδημοσιεύεται εδώ με την άδεια του συγγραφέα του γερμανικού πρωτοτύπου.

η επεξεργασία και συνολική παρουσίαση του αρχείου της Παλλούς Μάνου, την οποία και υλοποίησε η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου έπειτα από μακροχρόνια έρευνα και εργασία, από κοινού, και πάλι, με μια ομάδα μεταπτυχιακών φοιτητών (*Αρχείο Παλλούς Μάνου. Η Ζωή και το έργο της*, Αθήνα, 2005, με πολυάριθμες εικόνες). Ως εκ τούτου, πρέπει να χαιρετιστεί ιδιαίτερα το γεγονός ότι μια επιστήμων της Χορολογίας αναλαμβάνει τη μελέτη και τη συστηματική επεξεργασία των αρχείων και άλλων σημαντικών προσωπικοτήτων της ελληνικής χορευτικής σκηνής του 20ού αιώνα.

Η ανάπτυξη της τέχνης του χορού συνδέθηκε ποικιλοτρόπως με την εξέλιξη των παραστάσεων έργων του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου, της αρχαίας τραγωδίας και ιδιαίτερα των κωμωδιών του Αριστοφάνη – διαδικασία η οποία γνώρισε σημαντική άνθηση κατά τη διάρκεια των Δελφικών Εορτών της Εύας Πάλημερ και του Άγγελου Σικελιανού, που αργότερα οδήγησαν στον θεσμό του Φεστιβάλ Επιδαύρου. Στις παραστάσεις του 20ού αιώνα το αρχαίο δράμα έχει να αντιμετωπίσει μια σειρά από προβλήματα: το ζήτημα της μετάφρασης, το ζήτημα της καλύτερης ορατότητας κατά τις βραδινές παραστάσεις με τεχνητό φωτισμό, το ζήτημα που έθεταν οι μάσκες και η απαγγελία, ιδίως δε ο επιτονισμός των χορικών και η κίνηση του Χορού. Ενώ, τελικά, στην υποκριτική τεχνική των πρωταγωνιστών επικράτησαν κατά το μάλλον ή ήττον ρεαλιστικά, τελετουργικά ή λογογραφικά πρότυπα, η απόδοση της κίνησης του Χορού και των τραγουδιών του παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό προβληματική, αφού δεν μπόρεσε να διασαφηνιστεί μέσα από αρχαιολογικές ή φιλολογικές μελέτες. Οφείλουμε να δείχνουμε έντονη επιφύλαξη όταν συσχετίζουμε με αρχαίες παραστάσεις τις εικόνες που βλέπουμε πάνω σε αγγεία (βλ. τις σχετικές μελέτες του Oliver Taplin και του Σάββα Γώγου) και, επίσης, οφείλουμε να περιοριζόμαστε μόνο σε πολύ συγκεκριμένα παραδείγματα, αφού οι χορευτικές φιγούρες αφορούν κυρίως τελετουργικούς χορούς ή, όπως θα τους ονομάζαμε σήμερα, κοινωνικούς χορούς (κυκλικούς χορούς κ.λπ.). Ο Χορός όμως της αρχαίας τραγωδίας αναπτύχθηκε κατά τρόπο ανάλογο με άλλες μορφές έντεχνου χορού· διαμορφωνόταν κάθε χρόνο εκ νέου μέσα από πολύμηνες πρόβες και ασκήσεις Αθηναίων πολιτών υπό τη διεύθυνση ενός χοροδιδάσκαλου ενώ, επιπλέον, έπρεπε σε κάθε παράσταση να επιδεικνύει ιδιαίτερη πρωτοτυπία, αφού οι φιγούρες του Χορού αποτελούσαν ένα από τα κριτήρια της βράβευσης των έργων.

Μέσα από αυτόν τον προβληματισμό, που αναδείχθηκε κυρίως στο Φεστιβάλ της Επιδαύρου και αργότερα σε άλλα μέρη για να καταστήσει σε ετήσια βάση απαραίτητη την εύρεση μιας πρακτικής λύσης, αναδύθηκε μια γενιά Ελλήνων χορογράφων, οι οποίοι ανέλαβαν να αναπτύξουν μια νέα προσέγγιση, εφόσον δεν υπήρχαν κάποια αξιόπιστα πρότυπα. Ίσως δεν είναι τυχαίο ότι, από την Ύστερη Αρχαιότητα και μέχρι τον 19ο αιώνα, τα χορικά παραλείπονται τελείως, δεδομένου ότι αποτελούν, χωρίς αμφιβολία, το πιο δύσκολο μέρος κάθε έργου. Μέσα από την ενασχόλησή της με αυτόν τον προβληματισμό διέπρεψε και η Ζουζού (Καλλιόπη) Νικολούδη (1917–2004). Η χορευτική της ομάδα, τα «Χορικά», ανέπτυξε τη δραστηριότητά της από το 1966 μέχρι το 2003, ιδίως δε από το 1966 μέχρι το 1975, οπότε η λειτουργία της έπρεπε

να σταματήσει για οικονομικούς λόγους. Από το 1988 μέχρι το 1990 συνεχίστηκε προσωρινά η δραστηριότητα της ομάδας, ενώ η πληρέστερα τεκμηριωμένη περίοδός της ήταν από το 1995 μέχρι το 2003. Λίγο μετά τον θάνατο της Νικολούδη, εκδόθηκε ένα λεύκωμα αφιερωμένο στο έργο της, ενώ στη συνέχεια ακολούθησε σιωπή. Το αταξινόμητο αρχείο της φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη στην Αθήνα.

Έχοντας κατά νου αυτές τις πληροφορίες και αυτόν τον προβληματισμό, αρχίζει κανείς να διαβάζει το κύριο μέρος του βιβλίου της Κάτιας Σαβράμη, το οποίο χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο μέρος σκιαγραφεί τη χορευτική παιδεία της Νικολούδη και την επιρροή που δέχτηκε από άλλες χορογραφικές προσωπικότητες και τεχνοτροπίες, καθώς και τις απόψεις που ανέπτυξε η ίδια σχετικά με την ένταξη του Χορού σε παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας. Στο δεύτερο μέρος παρουσιάζονται οι πληρέστερα τεκμηριωμένες φάσεις και παραγωγές της ομάδας «Χορικά», κατά τις περιόδους 1966–1975 και 1995–2003. Ακόμη και μέσα από αυτό το διάλειμμα των είκοσι ετών διαπιστώνει κανείς την απουσία κρατικής υποστήριξης προς την τέχνη του χορού. Κατά το χρονικό διάστημα που προηγήθηκε της συγγραφής της εξεταζόμενης μονογραφίας, εμφανίστηκαν μόνο μία μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία στο Πανεπιστήμιο του Surrey, της Στεριανής Τσιντζιλώνη, με τίτλο *Zouzou Nikoloudi: A Greek Choreographer. Her Artistic Vision and Contribution to the Greek Dance Theatre* [*Ζουζού Νικολούδη: Μια Ελληνίδα Χορογράφος. Το Καλλιτεχνικό της Όραμα και η Συμβολή της στο Ελληνικό Χοροθέατρο*] (1997), καθώς και ένα τιμητικό λεύκωμα, με τίτλο *Ζουζού Νικολούδη / Zouzou Nikoloudi, 1917–2004* (Αθήνα, 2005). Όλες οι άλλες πληροφορίες της μελέτης προήλθαν απευθείας από το αρχείο της Νικολούδη και τη διεθνή βιβλιογραφία για το χοροθέατρο του 20ού αιώνα, όπου ιδιαίτερα ο εκφραστικός χορός [Ausdruckstanz] και η ρυθμική γυμναστική [rhythmische Gymnastik] έδωσαν πρωτοποριακά ερεθίσματα στο σύγχρονο θέατρο.

Κυρίαρχη μεταξύ των αρχικών επιρροών της Νικολούδη στάθηκε η μορφή της Κούιλας Πράτσια, μαθήτριάς του Jaques-Dalcroze στο Χέιλεραου της Γερμανίας και της Christine Bear στο Λάξενμπουργκ, κοντά στη Βιέννη. Η σχολή της Πράτσια επικεντρωνόταν στη ρυθμική, ασκώντας καθοριστική επιρροή στη σύνθεση των χορικών από την Εύα Πάιμερ κατά τη διάρκεια των Δελφικών Εορτών («φως, ρυθμός και πνεύμα»). Καταγόμενη από γερμανοϊταλική οικογένεια (Fix, Scassi) και μεγαλωμένη με Δυτικά εκπαιδευτικά πρότυπα και κλασική μουσική παιδεία (ο πατέρας της είχε ζήσει πάνω από είκοσι χρόνια στο Παρίσι), η Νικολούδη, ήδη παντρεμένη και μητέρα τεσσάρων παιδιών, επισκέφτηκε το 1951 τη Ζυρίχη για να συμμετάσχει σε ένα χορευτικό σεμινάριο όπου θα δίδασκαν η Mary Wigman, η Rosalia Chladek, ο Harald Kreutzberg, η Anna Sokolow και ο Kurt Jooss. Εκεί μύηθηκε στα μυστικά του εκφραστικού χορού και του γερμανικού εξπρεσιονισμού, ο οποίος, όπως είναι γνωστό, βασίζεται στις γενικές αρχές της ύπαρξης ενός καθολικού ρυθμού. Έτσι, ένα ξεχωριστό τμήμα του πρώτου μέρους του βιβλίου (σ. 27 κ.ε.) αποτελεί μια συνοπτική αναδρομή στις εξελίξεις του χορού κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα (όπου γίνεται λόγος για τη M. Graham, τον Έ. Jaques-Dalcroze, τον

R. Laban, τον K. Jooss, τον H. Kreutzberg και τη R. Chladek). Από το 1959 μέχρι το 1965 η Νικολούδη δίδαξε στη σχολή χορού της Κούλας Πράτσικα, όπου και δημιούργησε τις πρώτες της χορογραφίες για παραστάσεις αρχαίου ρεπερτορίου του Καρόλου Κουν και του Τάκη Μουζενίδη, καθώς όμως και στην Αμερική. Αργότερα, το 1966, ιδρύθηκε η χορευτική της ομάδα «Χορικά». Μαζί με τον συνθέτη Νικηφόρο Ρώτα ανέπτυξε μια ερευνητική διαδικασία βασισμένη στην αρχή της «Πρακτικής ως Έρευνας», με σκοπό τη σύνθεση των τμημάτων του Χορού των αρχαίων δραμάτων. Στηριζόμενη στο τρίπτυχο «λόγος – μουσική – κίνηση», η διαδικασία αυτή εντάχθηκε στο εκπαιδευτικό πρόγραμμα της Νικολούδη, το οποίο παρουσιάζεται λεπτομερώς στο εξεταζόμενο βιβλίο (σ. 50 κ.ε.). Μέσα από τη συνεργασία της με τον Dalcroze, τον Carl Orff, την Πράτσικα και την Chladek, η Νικολούδη εντυπιά στη θεωρία της κιναισθητικής ενσυναίσθησης, όπου οι ρυθμοί του σώματος (καρδιακός παλμός, αναπνοή, κίνηση, ομιλία, βηματισμός) πρέπει να εναρμονίζονται με τους φυσικούς ρυθμούς (ημέρα, νύχτα, παλίρροια, άμπωτη). Ο χορός γίνεται «ενσάρκωση» της μουσικής, στο πλαίσιο της οποίας η μεν σωματικότητα του χορευτή μεταμορφώνεται σε οπτική παράσταση της μουσικής έκφρασης, η δε κίνηση σε μουσικό περιβάλλον. Από πολλές απόψεις, οι συναισθητικές αυτές θεωρίες σχετικά με την αρμονία των ρυθμών είναι αντίστοιχες της αντίληψης του Πλάτωνα και των αρχαίων ποιητών περί μουσικής (Thrasybulos Georgiades, *Musik und Rhythmus bei den Griechen [Μουσική και Ρυθμός των Ελλήνων]*, Αμβούργο, 1958). Ωστόσο, το σύστημα κατάρτισης της κίνησης του σώματος στα χορικά της Νικολούδη βασίζεται στη Δυτική μουσική παράδοση.

Στο δεύτερο μέρος της μονογραφίας παρουσιάζονται οι μεμονωμένες χορογραφίες του Χορού σε ορισμένες παραστάσεις αρχαίου δράματος (σ. 69 κ.ε.), όπου τα μέλη του Χορού εξασκήθηκαν στον συγχρονισμό και την ερμηνεία του κειμένου, του τραγουδιού και της μουσικής σε συνδυασμό με τον χορό και την κίνηση του σώματος, κατά τρόπο ομοιόμορφο και συναισθητικό. Αυτό έγινε, φέρ' ειπείν, στην περίφημη παράσταση των αριστοφανικών *Ορνίθων* του Κουν το 1962. Όσον αφορά την απαγγελία, η Νικολούδη χρησιμοποιεί μια μορφή του άσματος, αλλά με διαφορετικούς στόχους από ό,τι ο Ροντήρης: η ομαδική απαγγελία ή το ομόφωνο τραγούδι αποτελούσε για αυτήν απλώς ένα μέσο για την επίτευξη μιας σωματικοποιημένης ενσυναίσθησης γύρω από την έννοια των λέξεων και της μουσικής. Ο επιτονισμός αναπαράχθηκε με τεχνικά μέσα, ενώ δεν χρησιμοποιήθηκαν άλλοι μουσικοί ή ζωντανή μουσική. Λόγω οικονομικών δυσχερειών η ομάδα «Χορικά» δεν κατάφερε να παραγάγει κάποιο έργο από το 1975 μέχρι το 1988 και από το 1990 μέχρι το 1995. Από το 1995 μέχρι το 2003 επιχορηγήθηκε από το Υπουργείο Πολιτισμού. Στη συνέχεια της μονογραφίας, λοιπόν, αναλύεται η μεθοδολογία των μεμονωμένων έργων (σ. 86 κ.ε.) – *Αγαμέμνων* (1968, με μουσική του Νικηφόρου Ρώτα· 1988), «Μορφές από την Ορέστεια» (1968, 1988), *Ευμενίδες* (1967, 1988), *Βάκχες* (1968, 1988), *Ορνίθες* (του Κουν, το 1960 και συχνά κατά τα μετέπειτα χρόνια) – συσχετίζοντας την εμφάνιση του χορευτή/ηθοποιού (ως προς το φύλο, τη μάσκα, το κοστούμι), τη χρήση σκηνικών αντικειμένων, της σκηνογραφίας και του φωτισμού, σύμφωνα με τις λεπτομέρειες των κινητικών ακολουθιών (κινήσεις, στάσεις), της μουσικής και της οπτικής της έκφρασης

μέσω της κίνησης του σώματος. Τα αποτελέσματα αυτών των αναλύσεων συνοψίζονται στη συνέχεια του βιβλίου (σ. 114 κ.ε.).

Ακολουθεί το τρίτο μέρος του βιβλίου, το οποίο καταλαμβάνει σχεδόν το μισό της λεπτής έκδοσης. Περιλαμβάνει μία ενότητα «Αντί επιλόγου» (σ. 119 κ.ε.)· φωτογραφίες των παραστάσεων (σ. 122 κ.ε.), οι οποίες είναι απολύτως απαραίτητες για να μπορέσει κανείς να πάρει μια ιδέα από τη μαγεία της χορογραφικής έμπνευσης παράλληλα με τις προηγούμενες αναλύσεις· τη βιβλιογραφία (σ. 139 κ.ε.), η οποία χωρίζεται σε αρχεία, καθώς και σε ελληνική και ξενόγλωσση δευτερογενή βιβλιογραφία (εδώ δεν παρατίθενται εκτενώς όλες οι βιβλιογραφικές υποσημειώσεις)· και, τέλος, ένα παράρτημα στο οποίο παρουσιάζονται: 1) η εργογραφία της ομάδας «Χορικά» κατά τις περιόδους 1966–1975 (παραγωγές, παραστάσεις, περιοδείες, σύνθεση της ομάδας), 1988–1989 και 1995–2003 (συντελεστές, περιοδείες, παραστάσεις) (σ. 153 κ.ε.)· 2) παρτιτούρες του χορού σε σχέση με τη μουσική και τον λόγο στα χορικά των τραγωδιών *Αγαμέμνων* και *Βάκχες* (σ. 160 κ.ε.), οι οποίες δίνουν μια ιδέα για τον τρόπο εργασίας και προσέγγισης της Νικολούδη· 3) συγκεκριμένα ρυθμικά σχήματα από τα αρχαία μέτρα που χρησιμοποίησε η Νικολούδη στη χορογραφία των χορικών (σ. 178 κ.ε.)· 4) κριτικές από τον ελληνικό και τον διεθνή Τύπο (σ. 180 κ.ε.)· 5) μία επιστολή της Mary Wigman προς τη Ζουζού Νικολούδη (1956)· 6) άλλη αλληλογραφία· 7) κριτικά σχόλια και φωτογραφίες από ρεσιτάλ χορού της Ζουζούς Γαζή (Νικολούδη) με τραγούδια του Schubert και του Schumann (1955) στο θέατρο Κοτοπούλη «Rex» στην Αθήνα.

Πρόκειται για μια επιστημονικά και εξαιρετικά τεκμηριωμένη μονογραφία με πλούσια βιβλιογραφία γύρω από ένα κεφάλαιο της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας του χορού και της θεατρολογίας που δεν έχει ακόμη αξιολογηθεί δεόντως, αφού το πρόβλημα του σχεδιασμού του Χορού στις παραστάσεις αρχαίων δραμάτων, στο οποίο είχε επικεντρωθεί η Ζουζού Νικολούδη, αποτελεί ένα από τα πιο ευαίσθητα ζητήματα. Κατά συνέπεια, είναι προφανής η συμβολή της Νικολούδη σε σημαντικές παραστάσεις του αρχαίου ρεπερτορίου σε θέατρα κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Στις μεθόδους της καλλιτεχνικής της κατάρτισης, όπως και στις χορογραφίες της, αντανakλάται η διεθνής ανάπτυξη του εκφραστικού χορού μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο. Οι χορογραφίες της συνέβαλαν αποφασιστικά στην επιτυχία θρυλικών παραστάσεων, όπως ήταν οι *Όρνιθες* του Κουν, έργο το οποίο μπόρεσε να παρακολουθήσει ο μισός πλανήτης. Η ιστορία της ομάδας «Χορικά» αντικατοπτρίζει σαν ρέκβιεμ την ελληνική εκπαιδευτική και πολιτιστική πολιτική. Χάρis στην πρωτοβουλία της Κάτιας Σαβράμη, μιας καταρτισμένης επιστήμονα του χορού, μπορεί κανείς να ελπίζει ότι θα συνεχιστεί η προσπάθεια αξιολόγησης της σύγχρονης ελληνικής ιστορίας του χορού, χωρίς την οποία κάθε ιστορία του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου παραμένει ελλιπής.

WALTER PUCHNER
UNIVERSITY OF ATHENS

MAXINE SHEETS-JOHNSTONE (1966, 1979, 1980, 2015) *The Phenomenology of Dance*. Fiftieth Anniversary Edition. Foreword by Merce Cunningham. Philadelphia, Pennsylvania: Temple University Press. 140 pp. ISBN 978-1-4399-1261-4. Hardcover. £61.00.

The third re-edition of *The Phenomenology of Dance* celebrates the book's fiftieth anniversary, since its first publication in 1966. The volume contains the original Foreword by Merce Cunningham, as well as Maxine Sheets-Johnstone's Preface to both its second (1979) and present editions.

By now a classic read for dancers, students, theorists, educators and choreographers alike, *The Phenomenology of Dance* has introduced phenomenological methodology as an analytical tool offering insights into the "lived experience of dance". Moving beyond the description of dance as "movement in time and space", Sheets-Johnstone examines dance as a "complete and unified phenomenon", a dynamic flow of force, which generates (and dissolves) its own space and time as it is being created.

Divided into eleven chapters, the book explores the importance of a phenomenological study of the consciousness of movement for the creation, performance and study of dance. The analytical focus is on dance "as a totality with intrinsic structures" and as a "global phenomenon", as well as on the "immediate encounter with dance as both a formed and performed art" (p. 5). As Sheets-Johnstone notes in her Preface to the Second Edition, the book mainly focuses on symbolic dances, which dominated the field at the time of its writing, while her subsequent works also tackle later evolutions in dance. Still, its core concepts are pertinent to the developments in dance, from the 1960s, with Merce Cunningham and the Judson Church's experimentations, to the vast scene of today. Perhaps this was also what prompted Cunningham to write a foreword to the initial edition, underlining the book's importance for a better understanding of dance "in its own necessity, not so much as a representation of the moving world, rather than as a part of it with inherent springs" (p. ix).

Starting with a brief discussion on the perception of dance, in Chapter 1, Sheets-Johnstone distinguishes the lived experience from a reflective account of the dance and introduces the dancer as the "implicitly aware moving center of the form" (p. 3). This idea is further elaborated in Chapter 2, giving a phenomenological account of spatiality and temporality, as inherent structures of the human consciousness-body, founded on the "pre-reflective awareness of oneself as he lives" (p. 12). As an *ekstatic* being, the consciousness-body comprises a temporality and spatiality in itself, always in flight from its presence. In the same way, dance is (or should be)

perceived intuitively as it unfolds in front of the spectator, before any attempt for reflective analysis and critical evaluation of its form.

Departing from Susanne Langer's description of dance as an *illusion of force*,² Sheets-Johnstone discusses, in Chapter 3, dance as a virtual force, particularized by its very specific organization of spatiality and temporality. Chapter 4 further elaborates on the interrelated and mutually influential qualities of virtual force: tensional, linear, areal and projectional qualities constitute its *plastic components* insofar as they are freely created and developed according to the demands of the form (p. 39).

Chapters 5 and 6 focus on abstraction and expression, "inherent in the creation of a symbolic form" (p. 47). Abstraction of feelings and of movement, in symbolic dance, gives it significance "in and of itself". The meaning of the symbolic dance, intrinsic to it, can neither be "read" in distinct gestures nor in their cumulative sum. Since dance appears as a dynamic form in-the-making, at the moment of its creation and presentation, its import is similarly dynamic, acknowledging the diasporic nature of the form. There is no division between form and expression: a "cohesive meaning is reflected by a presentationally cohesive form", created, performed and intuited as a "perpetual revelation of sheer force" (p. 64).

Having elucidated the qualities or plastic components of symbolic dance, comprising an illusion of force, Sheets-Johnstone revisits the discourse on temporality and spatiality as bound to one another in and through movement, in reference to the dynamic structure of the dance. In Chapter 7, the dynamic line is conversed as an overarching projection, or flow, of force(s) from a beginning point (p. 71), unique to each dance and shaped by the dance's particular organization of forces. As spatially unified and temporally continuous, the dynamic line can be evaluated by the dancer/creator as mirrored in a vocalized or inwardly heard dynamic line (pp. 70–71). The role of breathing is also acknowledged in the chapter, although in her Preface to the Second Edition the author has expressed her intention to further reflect upon it in her more recent inquiries. Chapter 8 advances the discussion on the role of the vocalized line in relation to rhythm. The vocalized dynamic line reflects the changes that occur in the qualitative structure of the movement with each revelation of force. While the rhythmic structure is reflectively perceived, the dynamic line is intuited (p. 86). As the author argues, even as a set, specific structure, the rhythmic structure – its tempo, durations and accentual patterns – is subordinate to the dynamic line (pp. 87–88).

Returning to the spatialization of force in dance and its emergence as a visual-kinetic phenomenon, Chapter 9 reflects on the imaginative space of dance, as "an intentional object of

2 Susanne K. Langer, *Feeling and Form*. New York: Charles Scribner's Sons, 1953.

consciousness": an intentional mental representation of an absent (unreal) object of an "immediate and absolute appearance". In that respect, the mental image of the body in movement differs from the body schema, through which we apprehend the spatial presence of our bodies. Furthermore, the imperative for a scientific distinction between proprioception and kinesthesia, as well as the problematic alliance between bodily schema and pathology and their implications on the art and study of dance are discussed in the Preface to the Fiftieth Anniversary Edition of *The Phenomenology of Dance* with reference to the author's later research.

Throughout the book, Sheets-Johnstone expresses her acute interest in dance education (as well as in the role of dance within education) and the ways in which phenomenology can highlight dance's intrinsic educational values and enhance its inherent creativity, rather than "sacrificing" dance in the altar of education. The final two chapters make a case for the value of creative intelligence and the need for dance to be seen (and evaluated) as an aesthetic activity, an end in itself, rather than as a means to individual growth, productive living, socialization and so on (p. 118). The author underlines the need for closer interaction between dance educators and professional dancers, and highlights the role of a phenomenological analysis in distinguishing dance from movement, reinstating the first in academia, as a formed and performed art.

This anniversary edition offered the author yet another chance to revisit her original text. While her latest preface offers her readers an insight into Sheets-Johnstone's broadened interests, as well as on refinements and even re-evaluations of her early work during her career – often in accordance with wider shifts within the dance field, both creatively and epistemologically –, it seems important to still have the original study intact. As the author herself notes, it testifies of a very different time in dance affairs and literature. However, as her peers have repeatedly stated, *The Phenomenology of Dance* has been a book ahead of its time, still a key-read today, not just about what phenomenology can contribute to dance, but also about what dance has to offer in any philosophical study of the lived experience.

IOANNA TZARTZANI

DANCE RESEARCHER