

Η ΟΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ

Eugénia Roucher, Μαρία Τσούτσουρα

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Το λεξιλόγιο του κλασικού χορού κωδικοποιήθηκε στη Γαλλία τον 17ο αιώνα και οι διάφορες εθνικές σχολές υιοθέτησαν τη γαλλική ορολογία προσαρμοσμένη στα ειδικά τους χαρακτηριστικά. Εισήχθη στην Ελλάδα στις αρχές του 20ού αιώνα μέσω της ρωσικής σχολής, σχεδόν ταυτόχρονα με τις νεότερες τάσεις: γερμανικό εξπρεσιονισμό από τη δεκαετία του '30, σύγχρονο χορό από την Αμερική μετά το '50. Οι αγγλόφωνες επιρροές εντείνονται τα τελευταία χρόνια μέσω διδασκαλίας του μπαλέτου με τη μέθοδο της *Royal Academy of Dance*. Ωστόσο, με τον αισθητικό συγκρητισμό των τελευταίων χρόνων, διακρίνεται κάποια σύγκλιση της ορολογίας σε έναν κοινό κορμό επαγγελματικών και καλλιτεχνικών όρων. Ποιά παραπτωματολογία χαρακτηρίζει από λεξιλογική, φωνητική και μορφολογική άποψη την αφομοίωση της δάνειας αυτής ορολογίας, καθώς επηρεάζει τις τέχνες και το ευρύτερο κοινό; Σε μια πρώτη προσέγγιση περιγράφουμε αυτό το τοπίο με αφετηρία την αποδελτίωση 28 αυτοτελών αθηναϊκών εκδόσεων (πρωτοτύπων ή μεταφράσεων) από το '50 και μετά για τον έντεχνο χορό, ώστε:

- . να διαπιστώσουμε το βαθμό τυποποίησης της ορολογίας και την μετεξέλιξή της,
- . να διερευνήσουμε την προσαρμογή μιας ειδικής γλώσσας στην επαγγελματική, καλλιτεχνική, κοινωνική πραγματικότητα της Ελλάδας,
- . να εντοπίσουμε την ανταπόκριση των γλωσσικών δανείων με την καλλιτεχνική δημιουργία και τη διαμόρφωση των ιδεών.

DANCE TERMINOLOGY IN MODERN GREECE

Eugénia Roucher, Maria Tsoutsoura

SUMMARY

The terminology of classical ballet was codified in France in the 17th century and the various national schools adopted the french terminology according to their particular characteristics. It came to Greece at the beginning of the 20th century through russian ballet, almost at the same time with the new tendencies: german expressionism since the '30s and american modern dance since the '50s. English influence becomes more intense these last years through the *Royal Academy of Dance* ballet teaching method. A professional and artistic terminology common to all greek dancers is being formed through the syncretism of the latest years. Lexical, phonetical, morphosyntactical adaptation of this terminology is to be found by the approach of the error system of its importation and its impact. Starting, we describe the situation on the basis of the 28 books on performing dance in greek (originals or translations) since the '50s, in order to:

- evaluate the degree of standardization of the terminology,
- search the adaptation of a special language in the professional, artistic and social life,
- perceive the correspondance of linguistic borrowings on one hand and, on the other, artistic creation and the evolution of ideas.

1. ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

Στην παρούσα ερευνητική φάση αποδελτιώθηκαν 28 αυτοτελείς αθηναϊκές εκδόσεις, που πιθανότατα εξαντλούν την ελληνική βιβλιογραφία για τον έντεχνο χορό. Οι δύο πρώτες, μία μετάφραση και ένα πρωτότυπο της δεκαετίας του '50, σηματοδοτούν την εποχή που τα πρώτα κινηματογραφημένα μπαλέτα με την Ουλάνοβα και τη Φοντέυν συνέβαλαν στην ακτινοβολία του. Οι υπόλοιπες (9 μεταφράσεις και 17 πρωτότυπα έργα) δημοσιεύτηκαν τα τελευταία 25 χρόνια, μετά δηλαδή την ίδρυση της *Κρατικής Σχολής Ορχηστικής Τέχνης*, αντιπροσωπεύουν όμως και τα προηγούμενα χρόνια, διότι συχνά καταγράφουν τη μακρά καλλιτεχνική πορεία των συγγραφέων (τίτλοι 1-5, 10-14, 16, 17, 22-23). Θα αναφερθούμε λοιπόν σε δύο γενεές συγγραφέων, η πρώτη των οποίων άκμαζε καλλιτεχνικά τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια. Τα μισά περίπου έργα αντανακλούν την κλασική, μπαλετική παιδεία, τα άλλα μισά εκφράζουν τις μοντέρνες τάσεις, συχνά όμως οι μεν αναφέρονται στις δε και τούμπαλιν.

Ο έντεχνος χορός αναπτύσσεται ως επί το πλείστον με βάση μετεξελιγμένους *παραδοσιακούς* ή *δημοτικούς* ή *κοινωνικούς* χορούς. Κάποιοι *ιστορικοί* ή *παλαιοί* ή *νεοϊστορικοί*, *αυλικοί χοροί* (*danses de cour*), που διατηρούν την αυτοτέλειά τους και *λαϊκοί* χοροί (*danses des sociétés populaires*), που διακρίνονται στο κλασικό ρεπερτόριο ως *χαρακτηριστικοί* (*character* [1]), εμπίπτουν επίσης στην αρμοδιότητα της εθνογραφίας ή ανθρωπολογίας και δεν θα μας απασχολήσουν προς το παρόν.

Οι όροι τυπώνονται στη μελέτη με πλάγιους χαρακτήρες μαζί με τα εισαγωγικά ή άλλα μεταγωγασικά σημεία και τις τυχόν παραδρομές του πρωτοτύπου που αναφέρεται με συντομογραφία (βλ. βιβλιογραφία) και αριθμό σελίδας. Ενίοτε γίνεται μνεία στον προφορικό λόγο χωρίς να έχει προηγηθεί ιδιαίτερη έρευνα από τη μνήμη και την εμπειρία των συγγραφέων.

2. ΥΠΑΡΧΕΙ ΜΙΑ ΚΑΙ ΕΝΙΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΧΟΡΟΥ;

Ο έντεχνος χορός αποφεύγει να χρησιμοποιεί όρους κοινούς με τον μη έντεχνο. Το *pas-de-deux* ή το *ντουέτο* αντικαθιστούν τα *ζευγάρια*, *οίη* *παρτενέρ* τη *ντάμα* και τον *καβαλιέρο*. Όσο οι λαϊκοί χοροί προσαρμόζονται σε εισηγμένες κοινωνικές συνήθειες, εξελίσσονται σε κοσμικούς ή μοντέρνους και ανάγονται σε έντεχνα είδη, τα δάνεια αφομοιώνονται: το *φολκλορικό μπαλέτο* αναφέρεται σε επαγγελματικά συγκροτήματα λαϊκών χορών. Ο έντεχνος χορός υιοθετεί όρους των σκηνικών τεχνών (*σόλο*, *πρόβα*, *πρεμιέρα...*), αντί όμως *θιάσου* προτιμά τη χορευτική *ομάδα*, το *συγκρότημα*, το *μπαλέτο*, αντίστοιχα με τα *group*, *company*, *ballet*. [1] Σε ευρέως κωδικοποιημένες λέξεις η αγγλική ανταγωνίζεται το διεθνές

δάνειο *μπαλέτο* από τη γαλλική, που προσαρμόζεται ευέλικτα με τίμημα την άμβλυση της αισθητικής του υπόστασης. Η ορολογία του όμως παραμένει αυστηρά τυποποιημένη στην υπηρεσία μιας τέχνης και μιας τεχνικής.

Αντίθετα με τους *κοινωνικούς* ή *μοντέρνους χορούς* (ελληνικούς ή ευρωπαϊκούς), ο *μοντέρνος*, ή *το μοντέρνο*, κατ' αναλογία με *το μπαλέτο*, είναι χορός θεατρικός. Επηρεασμένος από χορούς αφρικάνικους, αμερικάνικους ή από τέχνες της Ανατολής (ινδικό, ιαπωνικό χορό, γιόγκα...), διαμορφώθηκε από πρωτοπόρους καλλιτέχνες ως πρωτοβουλία υποκειμενικής έκφρασης, προβάλλοντας πρώτα τη μοναδικότητα σε αντίθεση με την ιεραρχημένη ομαδικότητα του μπαλέτου, έπειτα την αυθόρμητη δημιουργικότητα, τον αυτοσχεδιασμό, ως απάντηση στο συστηματικό κινησιολογικό προβληματισμό. Ο *σύγχρονος χορός* αποδίδει ελληνικά τα *contemporary* ή *modern danse* (ή και *modern ballet* ή *ballet contemporain* [2]), ενώ ο *εκφραστικός* (από το γερμανικό *expressiv*), αναγγέλλει μέσω μετάφρασης σημασιολογικές παρεμβάσεις στο δανεισμό χορευτικών όρων. Την περίοδο των εντάσεων, οι οπαδοί του μπαλέτου χαρακτήριζαν σχελιαστικά μάλλον ως *ελεύθερο χορό* το μη μπαλέτο, που κατά την άποψή τους στερείται κανόνων, άρα του οποίου αμφισβητείται η καλλιτεχνική υπόσταση. Η απελευθέρωση από τις ακαδημαϊκές δεσμεύσεις αποτελούσε συστατικό παράγοντα των νέων τάσεων, που αποποιήθηκαν μαζί με τις καθιερωμένες κινήσεις και τη σχετική ορολογία, δεν αυτοχαρακτηρίστηκαν όμως ποτέ ως ελεύθερες [3].

Αργότερα σημειώνεται σύγκλιση των αντιθέσεων και υπάρχει σήμερα ένα λεξιλόγιο, έτοιμο από το κλασικό μπαλέτο, που υιοθέτησαν όλες οι έντεχνες τάσεις. Αφορά κυρίως όρους κοινούς με άλλες τέχνες, διοικητικούς όρους και επαγγελματικές ιδιότητες, διαδεδομένα βήματα και ασκήσεις, αξεσουάρ και εργαλεία, όπως η *μπάρα*. [4] Άλλα απροσάρμοστα δάνεια ευρείας αποδοχής, όπως το *Αν Ντεόρ* ή *EN DEHORS* (ουσιαστικό που εμφανίζεται κάποτε με επιρρηματική ή ψευδοεπιθετική χρήση) και το *κουντεπιέ* ή *cou-de-pied*, που αναφέρεται επίσης στην ανατομική καταλληλότητα του σώματος για χορό προβληματίζουν μορφολογικά. Πολυμορφηματικοί όροι σημειώνονται κάποτε γραπτά με ακρώνυμα, προφορικά δε συμπύσσονται παραβατικά (ο *κουντεπιές* / το *κουτουπιέ*), με κίνδυνο παρετυμολογιών. [5] Σε όρους που συνεμφανίζονται συστηματικά, χωρίς ωστόσο να συνεχονται απόλυτα, παρατηρείται συχνά μερικός μεταφραστικός δανεισμός. Ενώ όμως προφορικά λέμε πάντα *position πρώτη* ή *1η* ή απλώς *πρώτη* υπάρχει στο γραπτό λόγο τάση αντιστροφής του μέρους που μεταφράζεται και διαβάζουμε *θέση première* ή *positions ποδιών* και *θέσεις χεριών*, χωρίς να αποκλείεται μεταφραστική υπερπροσπάθεια (“πέντε θέσεις των ποδιών”) ή γραφηματική διατήρηση δανείου με σύγχυση γενών (“διάφορα POSITIONS” [6]). Αν όμως οι “πέντε κλασικές ποζισιόν” προσαρμόζονται στο μοντέρνο,

εφαρμόζονται συχνά σε νέες παραλλαγές, *en dedans* ή στο *έδαφος (à terre)* και διατυπώνονται με νέους όρους απόλυτα σύμφωνους από δομική άποψη με τον κώδικα της μπαλετικής ορολογίας.

Γενικά είναι ίσως προτιμότερη, τουλάχιστον για εξειδικευμένα τεχνικά βιβλία, η διατήρηση ξενικής γραφής των μπαλετικών δανείων γαλλικής προέλευσης, που από το 17ο αιώνα μέχρι σήμερα καμμία γλώσσα δεν διανοήθηκε να προσαρμόσει. [7]

3. ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ

Ασάφεια διαπιστώνεται στη διατύπωση γενικών αισθητικών όρων ιδιαίτερα στα κείμενα όπου προβάλλουν οι απόψεις του συγγραφέα. Η ισχνή ελληνική βιβλιογραφία περιορίζεται σε ατελείς αναφορικούς ή περιγραφικούς ορισμούς χωρίς γενετική ιστορική προσέγγιση. Δεν προσδιορίζει επαρκώς υποκατηγορίες όπως το *μπαλέ μπλαν*, το *ρομαντικό*, το *κλασικό* ή *νεοκλασικό*, το *μοντέρνο* ή *μεταμοντέρνο μπαλέτο* [1].

Το μπαλέτο ήρθε στη χώρα μας ως είδος επιγονικό με μεγάλη διαφορά φάσης από την ακμή του. Ελλείπει ακαδημίας και ειδικής θεατρικής σκηνής (στην *Εθνική Λυρική Σκηνή* έχει συνοδευτικό ρόλο), νοείται μάλλον ως *ακαδημαϊκός*, *σχολαστικός χορός (danse académique, danse d' école)* ερασιτεχνικού μάλλον επιπέδου, παρά ως ολοκληρωμένη καλλιτεχνική εκδήλωση. Η σχετική “πρωτότυπη” βιβλιογραφία έχει τα χαρακτηριστικά πρώτης ηρωϊκής προσπάθειας σε παρθένο έδαφος από ανθρώπους που δεν έχουν ιδιαίτερα ασχοληθεί με τη γλώσσα [2]: λίγο-πολύ πρόχειρη συρραφή μεταφρασμένων χωρίων με ατελείς παραπομπές από ξένη βιβλιογραφία ποικίλων γλωσσικών προελεύσεων, όπου οι συγγραφείς παρεμβαίνουν με τις επιλογές και κάποιες δικές τους σκέψεις. Από τον ζήλο να υποδείξουν την ορθόδοξη ακαδημαϊκή τεχνική καταβάλλουν υπερπροσπάθεια κανονικοποίησης ειδικών όρων και προκαλούν τελικά σύγχυση, ιδίως όταν αντιφάσκουν με τον προφορικό λόγο που κυριαρχεί στο χορό. Αλλά και στις μεταφράσεις, απροειδοποίητα σχεδόν παρεμβάλλονται πρωτότυπες προσθήκες, δίνοντας τη διάσταση των ελληνικών πραγμάτων μέσα στην ιστορία του μπαλέτου και εκσυγχρονίζοντας κάπως τα επιλεγέντα κείμενα [3], ενώ η συνοχή του λόγου διασπάται από αμήχανη γλωσσική διαχείριση ονομάτων ή όρων, φόρτο άτακτων, αδικαιολόγητων πληροφοριών εις διπλούν (πρωτότυπο με ελληνική μεταγραφή). Η σύγχυση εκδηλώνεται ιδιαίτερα στα γλωσσάρια, όπου είναι μάλλον περιττή ως εξήγηση του *tour en l' air* η μεταγραφή *τουρ-αν-λ' αιρ*, σήμερα που όλοι γνωρίζουν ξένες γλώσσες, επικίνδυνη στο *jeté* η ερμηνεία με το υπερώνυμο *πήδημα*, προβληματική η απόδοση όρων ως κοινών λέξεων, όπως *développé (ξετύλιγμα)* ή *danseur noble (αριστοκράτης χορευτής)*. [4]

“Ο κλασσικός χορός δεν είναι συνώνυμο με τον όρο *Μπαλέτο*, γιατί το *Μπαλέτο* υπήρχε πολύ πιο πριν απ’ την εφεύρεση των ειδικών παπουτσιών για τις *VV*”, μεταφράζει η Ρενιέρη από τον Walter Terry, παρακάμπτοντας με χαριτωμένο μετασημείο τη δυσκολία των *POINTEES* (που συμμορφώνει ως *πουάντες* ή *πουέντες* ή περιγράφει ως “*σκληρά παπούτσια του μπαλέτου*”). Και συμπληρώνει: “Εγώ, για νά’μαι σαφής θα προσθέτω “*Κλασσικό*” στις λέξεις “*Μπαλέτο*” ή “*Χορός*”, όταν θα εννοώ *χορό στις VV*.” Λίγες σελίδες πριν άλλος αυτοσχέδιος ορισμός της συγγραφέως επιβεβαιώνει την ασάφεια και, παγιδευμένη από μια ορολογία αδιαπέραστη λόγω της περιορισμένης πρακτικής στη χώρα μας, ταυτίζει τελικά το *μπαλέτο* με “*σήκωμα στα νύχια*”, *χορό “στα δάχτυλα των ποδιών”*: υπογραμμίζει την τεχνική (που είναι πια προσφιλής σε μοντέρνες χορογραφίες) σε βάρος της αισθητικής. Σήμερα, μετά από προσπάθειες να διορθωθεί φωνολογικά η *πουάντ*, επικρατεί η *πουέντ*, κάποτε με συμπληρωματικές, ερμηνευτικές περιφράσεις. Δύσκολα όμως προσαρμόζεται μορφοσυντακτικά σε όλο το φάσμα της ορολογίας: στη *θέση en pointe (στις μύτες των ποδιών)* ή στη *demi-pointe (σημαίνει “μισή μύτη”)* επανέρχεται ο όρος γαλλικά. [5] Κάποτε οι συγγραφείς αντιλαμβάνονται τη δυσκολία να διδάξουν την παγιωμένη διεθνώς ορολογία, όπως την ελληνική αμφισημία της “*μπαλαρίνας*”, που σημαίνει την κλασική χορεύτρια, αλλά και μετωνυμικά το ρούχο με τη χαρακτηριστική προφορά, που προσαρμόζεται κάποτε γραφηματικά από την αγγλική ως *TU-TU (τιού-τιού) (P-I 28-29)* ή “*τουτού (μπαλετική φουστίτσα)*” (X) ή “*τουτού για μπαλέτο*” (ΓΝ 46): ακόμη και όταν συνοδεύεται από φωτογραφία δεν προσαρμόζεται ελληνικά. [6] Συστηματική όμως ανοχή της αναφομοίωτης γαλλικής ορολογίας παράγει λόγο ασυμμόρφωτο από κάθε άποψη, γλώσσα δίχως δομή ή συνοχή [7], όπως στον τίτλο 15 για την *Τεχνική του Μπαλέτου*, του οποίου ο μεταφραστής αγνοεί το αντικείμενο και τους αναγνώστες. Αντίθετα, στα *Μαθήματα Κλασσικού Μπαλέτου* (τίτλοι 25-26), που συνοδεύουν οπτικο-ακουστικό υλικό, η τυπογραφική διάταξη, η ακρίβεια και η λειτουργικότητα του κειμένου επιβάλλουν μικτή γλώσσα χωρίς να διαταράσσεται η συνοχή: *Brisé volé dessus-dessous* [8]. *Πατάει το πίσω πόδι. Coupé εμπρός...*, διαβάζουμε άνετα παρακολουθώντας το βίντεο. Στο αυτοβιογραφικό *Εξήντα αυλαίες*, που αναφέρεται στο μπαλέτο ως βίωμα, όχι ως μάθημα και απευθύνεται σε ευρύ, όχι εξειδικευμένο κοινό, ο ίδιος συγγραφέας καταγράφει τον προφορικό λόγο, που αφομοιώνει με άνεση πολλούς ξένους όρους: προτείνει την κατάλληλη περίφραση όταν αυτοαποκαλείται *χορευτής μπαλέτου* και εμφανίζει το συνωνυμικό ζεύγος *πρίμα μπαλερίνα / πρώτη χορεύτρια* [9]. Αντίθετα, προτιμά το *μαιτρ ντε μπαλέ* από το εκτύπωμα *δάσκαλος μπαλέτου*, του οποίου ελληνικά η σημασία ακυρώνεται. [10] Η ιεραρχία των χορευτών, όπως τα *élève, quadrille, petit sujet*.. είναι σχεδόν αδιαπέραστα, ενώ κίνδυνοι παρανοήσεων ελλοχεύουν στην αβίαστη αντιμετάφραση ελληνικών ή ελληνογενών λέξεων: *μπαλαρίνα*

corgrhée ως *κορυφαία* παραπέμπει ίσως στο αρχαίο δράμα. Ο τίτλος *étoile*, φαινομενικά απλός, παρουσιάζει σημαντική πολυμορφία. Ο ίδιος συγγραφέας διατηρεί την ξένη γραφή για να δώσει έμφαση στην ιεραρχία ή αποδίδει περιφραστικά (*χορευτικό “άστρο”*), ενώ η εκφραστικότητα του ύφους υποβάλλει ακόμα και δάνειο γραφής από διαδεδομένη γλώσσα (*μεγάλος σταρ* [11]). Ιδιαίτερα ακανθώδεις αποδεικνύεται το *corps de ballet*, που αποδίδεται στο ίδιο έργο με τρεις διαφορετικούς τρόπους: άμεσο δάνειο (*“corps de ballet”*), μεταφραστικό δάνειο (*σώμα μπαλέτου*), ερμηνευτική περίφραση (*χορευτικό σύνολο*, Ν 80, 166, 111). Άλλοι συγγραφείς επιλέγουν το μουσικό δάνειο *κόρο*. [12]

Στους πολυμορφηματικούς μπαλετικούς όρους διατηρείται το βολικό, μονοσύλλαβο *pas* (=βήμα), που δεν μεταφράζεται ούτε προφορικά: *πα-ντε-κατρ*, *πα-ντε-βαλς*, ενώ δεν αναστέλλεται η μεταγραφή παρά μόνο μπροστά σε κίνδυνο κακέμφατου *πα-ντε-ντε* (*pas-de-deux*, DP 108, 117, 141). Τα επίθετα *petit* και *grand* ανθίστανται επίσης σε μετάφραση ή μεταγραφή, δημιουργούν σύνθετους όρους συμπαρασύροντας συχνά το ουσιαστικό που προσδιορίζουν: αν η *grande variation* (Ν 182) είναι πολύ συγκεκριμένος όρος, *μερικές variations* (Ν 161) επίσης δύσκολα μετατρέπονται σε *παραλλαγές*. Ενίοτε, σε μη τεχνικά κείμενα, αφομοιωμένα ουσιαστικά συμπαρασύρουν τους επιθετικούς προσδιορισμούς: *μεγάλα σόλα* ή *εφειζίδικα σόλα* (DP 15), και αντίστροφα: *ροζ αντάζιο*. Παλαιότεροι συγγραφείς επέμεναν στην πρωτογενή εισαγωγή: *divertissement* και *pirouette*, πριν από το “*αντάζιο*” (*adagio*), το *ντιβερισμάν* ή το “*σόλο*”. [13]

Ανάλογα συμβαίνουν στην πιο κρίσιμη κατηγορία μπαλετικών όρων, στο βηματολόγιο. Είδαμε συνδυασμούς όπου η ανασφαλής συνοχή των λέξεων επιτρέπει μερική μεταφραστική απόδοση, ιδιαίτερα όταν ένα συνθετικό είναι αριθμητικό επίθετο, όπως στην *πρώτη position*, όχι όμως στις συμμορφωμένες δώδεκα *πιρουέτες* ή στα τρία *grands jetés*. Σπάνια αίρεται η αμχανία στη γραφηματική ελληνοποίηση της *position* ή μεταφράζεται πλήρως μία άσκηση χορευτική: “*δύο στροφές στον αέρα στη δεύτερη ποζισιόν* και τελευταία στιγμή αλλαγή ποδιού και προσγείωση σε *αραμπέσκ*” (DP 30), που αποτυπώνει χαρακτηριστικά τον προφορικό λόγο. Οι όροι του μπαλετικού βηματολογίου παραποιοούνται όταν οι συγγραφείς ανατρέχουν σε πρόχειρα υπερώνυμα ή στο κοινό λεξικό: δεν σημαίνει τίποτε αν ορισθεί το πήδημα *changement* ως *αλλαγή*, η *pirouette* ως *στροφή*, το *relebé* ως *άνοδος*. [14] Παραποιοούνται όταν συγγραφείς χωρίς μπαλετική παιδεία επιχειρούν περιγραφή κινήσεων με μπαλετικούς όρους: η “*αιώρηση* (παραλλαγές της *αραμπέσκ* μπαλέτου σε προέκταση κίνησης)” περιγράφει τα *grands battements balancés*, συγχέοντας *αραμπέσκ* και *grand battement*, απότομο κτύπημα του ποδιού, που ταυτίζεται ενίοτε στιγμιαία με την *αραμπέσκ*. Παραποιοούνται όταν αποδίδονται με όρους της γυμναστικής (το *γκραν πλιέ* ως *βαθύ κάθισμα*, Χ 12-13), ή όταν επιχειρείται μίξη όρων κλασικού και

μοντέρνου με αναφορά τις κοινές σημασίες των λέξεων: *συνεχές ξεδίπλωμα προς τα έξω* (*développé, endehors, φυγόκεντρος*, ΚΟΥ 21). Ορισμένοι συγγραφείς δεν αναγνωρίζουν καν τους όρους: στην έκφραση “το πόδι σε φόρμα κλασικού μπαλέτου”, φόρμα, όπως φαίνεται από τη συνοδευτική φωτογραφία, είναι απόδοση της *attitude* ως μη όρου (X 21, 8).

Η αδυναμία των περισσότερων ελληνικών έργων να απεξαρτηθούν κατάλληλα από τις ξενόγλωσσες πηγές προδίδεται ιδιαίτερα στις ιστορικές αναφορές με σφάλματα αντιμετάφρασης αρχαίων ελληνικών και μεταγραφής ευρωπαϊκών ονομάτων και όρων. Όταν γίνεται λόγος για *Τρωικό ίππο* (απόδοση ασφαλώς του *cheval de Troie* με αμυδρή ανάμνηση του *Δούρρειου Ίππου*) δεν θα εκπλαγούμε αν οι *Βαθύλος* και *Πυλάδης*, περίφημοι *μίμοι* της αρχαιότητας, χαρακτηρίζονται ως *παντομίμοι*. Τα προβλήματα ονοματολογίας έχουν μεγάλη βαρύτητα σε τομείς όπως ο χορός, όπου γίνεται αναφορά σε πραγματικότητες λίγο πολύ άγνωστες στο πλατύ κοινό: σε συνδυασμό με αθέλητους γλωσσικούς αναχρονισμούς ανατρέπουν την εικόνα που προσπαθεί ο συγγραφέας να συνθέσει. [15] Η ξενόγλωσση γραφή ιστορικών όρων, όταν η πυκνότητά τους δεν απειλεί τη συνοχή του κειμένου, είναι προτιμότερη (*théâtre total, ballet d' action, opéra ballet*, ΓΚΑ 38) από μετάφραση χωρίς επίγνωση του περιεχομένου ή γλωσσική περίσκεψη (*Μπαλλέτο Δράσης, Όπερα Μπαλλέτο*, ΕΥ 67 ή *Μπαλέτο-Όπερα*, Ρ-Ι 253), που οδηγεί σε σύνθετα παραπτωματικά φαινόμενα: παρανόησεις (*Ballet à Entrées: Εισαγωγικό Μπαλλέτο, Ballet ambulatoire φορητό μπαλλέτο*), παρωνυμική σύγχυση, παραλογισμούς (*Ballet à Entremets: Ιντερμέδιο Μπαλλέτο ή Γεύμα Μπαλλέτου*, ΕΥ 68), ενώ η περίφραση αποδεκνύεται ασαφής (*μεγάλα μπαλλέτα με μηχανές*, Ρ-Ι 253). [16]

Αν τα πρωτότυπα κείμενα πρώτης γενεάς για το μπαλέτο μόλις και διακρίνονται από τη μετάφραση, με αποτέλεσμα σύγχυση ορολογίας και σκοτεινότητα, το πρόβλημα πολλαπλασιάζεται σε μεταγενέστερες ευπαρουσίαστες εκδόσεις που παρασύρουν τον αναγνώστη σε παραπλανητικές προσδοκίες σε έργα συγγραφέων χωρίς μπαλετική παιδεία. Στους τίτλους 13, 27-28, ονομάζονται σωστά οι όροι της μπαλετικής φιλολογίας, διότι η γνώση του αντικειμένου συνδυάζεται με γλωσσική ευαισθησία και επίγνωση του ορίζοντα πρόσληψης του κοινού στο οποίο απευθύνονται.

4. Η ΟΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ ΧΟΡΟΥ

Ιδιαιτερότητες στην ελληνική απόδοση όρων αποκαλύπτουν καλλιτεχνικές τάσεις και εντάσεις στην ιστορία του έντεχνου χορού. Σημαντική αφομοίωση υποδεικνύει η μεταφραστική απόδοση του *εκφραστικού χορού*, αντίθετα με τους περισσότερους μπαλετικούς όρους αλλά και με το δάνειο *εξπρεσιονισμό*, που έχει ωστόσο την ίδια προέλευση. Στα προ του '80 κείμενα σπανίζουν οι όροι *μοντέρνος* ή *σύγχρονος* χορός. Η

Ρενιέρη μιλά για “εκφραστικό ή ελεύθερο ή γενικά σύγχρονο χορό”, μια “διαφορετική μορφή του προϋπάρχοντα χορού” στο μοναδικό βιβλίο της που δεν αναφέρεται στο μπαλέτο με τίτλο *Έκφραση*. [1] Στη δεκαετία του '50, εκτός από το μπαλέτο, ο Νίκολς, αγνοώντας την Αμερική, κοιτίδα του μοντέρνου, αναφερόταν μόνο στη *γερμανική μέθοδο χορού*, τον *εκφραστικό χορό*. Συγκρίνοντας με την επιθετική χρήση της ίδιας λέξης από τον ίδιο συγγραφέα όταν ορίζει το μπαλέτο ως “είδος θεατρικής παράστασης, εκφραστική τέχνη χωρίς γλωσσικούς φραγμούς”, γεννάται το ερώτημα: αν το μπαλέτο είναι εκφραστική τέχνη, ο εκφραστικός χορός δεν είναι τέχνη;.

Η διάδοση του *εκφραστικού χορού* οφείλεται κυρίως στην επιρροή της *Gymnastique Rythmique* του Emile Jacques-Dalcroze από το 1906 στην Ελβετία και στη Γερμανία. Προπολεμικά ήδη στην Ελλάδα, όπου “δεν είχαμε δει ακόμα έντεχνο χορό”, η μαθήτριά του Κούλα Πράτσικα δίδασκε “κάτι μεταξύ εκφραστικού χορού και επιστροφής στις ρίζες της αρχαίας Ελλάδας”, ένα ήθος αυταπαρνήσης στην ομαδική προσπάθεια, πειθαρχίας στην ιερότητα του μαθήματος, όχι όμως κάποια ιδιαίτερη τεχνική. Χωρίς μακιγιάζ, χωρίς κόμμωση, απελευθερωμένες, *ξυπόλητες*, με κοντά *χλαμυδάκια*, οι μαθήτριές της, ιέρειες στην πρώτη αφή ολυμπιακής φλόγας το 1936, θύμιζαν τη Ντάνκαν. Η “μεγάλη ιδέα του ‘ξυπόλητου ποδιού’ και του ‘αθλητικού παραστήματος’” (ΓΝ 75), σανδάλια ή *γυμνά πόδια* (ΟΔ 26,31), έγιναν σύμβολα της ελληνοπρεπούς ανάγνωσης του γερμανικού εξπρεσιονισμού, με τον οποίο οι αστικές ιδέες του νεοελληνικού έθνους βρήκαν κρυφές συνηχήσεις.

Πράγματι, η αντίδραση στον κλασικό χορό αρχίζει με απόρριψη των αξεσουάρ, των *tutus* και των *πουέντ*, που συμβολίζει απελευθέρωση από την τεχνική (μια τεχνική όμως που στην Ελλάδα δεν είχε προϋπάρξει πραγματικά) και συμπαρασύρει την κατεστημένη ορολογία. Τα *μαγιώ* ή *μάγιες*, που θα καθιερωθούν στη δεκαετία του πενήντα, εγκαινιάζουν συμφιλίωση των αντιμαχόμενων στρατοπέδων, κλασικού και μοντέρνου, δίνοντας ένα τέλος στη μάχη της γκαρνταρόμπας. *Μεταξωτά καλσόν* (DP 58), *ταρλατάν* (N 202) και “σφιχτά ‘κορσάζ’” (P 317) σιγά-σιγά καταργούνται. Όλοι πια φορούν “*καλσόν*” ή “*κολάν*” (ΤΣΙ 44, ΓΝ 20, P 206-208), *γκέτες* (*leg-warmers*) (ΟΔ 168), ενώ στο μάθημα και συχνά στη σκηνή επικρατεί το *ολόσωμο κορμάκι* (X 31). [2]

Η ανάγκη για ρυθμική αγωγή, σύμφυτη με την αισθητική στροφή των νεότερων τάσεων, παρουσιάστηκε τον 20ό αιώνα αφ’ ότου η μουσική δεν γράφεται πια ειδικά για χορό, αλλ’ ο χορός αναζητά μουσική υψηλών απαιτήσεων. Η εφαρμογή της “εκπαίδευσης με μέσο την κίνηση” εξαπλώθηκε διεθνώς, αλλ’ όχι και ο όρος *eurhythmics* (*ευρυθμική*). Νεοπλαστική χρήση της αρχαίας λέξης *Ρυθμική* ως ουσιαστικού επιβλήθηκε μόνο στην Ελλάδα. Είναι αξιοσημείωτο πως στο βιβλίο του μπαλετικού Νίκολς η *ρυθμική γυμναστική* δεν υποδηλώνει

κανένα ενδεχόμενο σύγχυσης με το άθλημα που σήμερα, λιγς δεκαετίες αργότερα, επικρατεί [3]. Η Πολυξένη Ματέυ, μαθήτρια επίσης του Νταλκρόζ και συνεργάτις του Καρλ Ορφ, εξηγεί διεξοδικά το περιεχόμενο και τις ατέλειες του όρου *ρυθμική γυμναστική* και επιμένει ότι ο χορός, η κίνηση, είναι στο παιδαγωγικό αυτό σύστημα μέσον για τη διδασκαλία της μουσικής, όχι αυτοσκοπός. “Ο όρος Ρυθμική Γυμναστική είναι ατυχής και παραπλανητικός, γιατί δεν πρόκειται για γυμναστική, δηλ. για σύστημα που έχει σκοπό το γύμνασμα του σώματος, την ορθοσωματική αγωγή, αλλά την ανάπτυξη του ρυθμικού αισθήματος [...] Γι’ αυτό, στο σύστημα Dalcroze αφαιρέθηκε αργότερα το ‘Gymnastique’ και έμεινε μόνο το ‘Rythmique’ (σαν ουσιαστικό) που έγινε διεθνής όρος. [...]” (Μ 14) Η Πράτσικα, χάρη στη *Γυμναστική* του τίτλου σπουδών, μίλησε για *μουσικορυθμική και χορευτική αγωγή και τέχνη του χορού* (ΚΠ 11). “Μέσα από το μάθημα της *Ρυθμικής* εκφραζόμαστε χορευτικά”, “χορέψαμε χωρίς να είμαστε χορεύτριες”, γράφουν περήφανα οι *πρατσικίνες* [4]. Μια αργκό του χορού διαγράφεται με όρους που διαμορφώθηκαν από σχετλιαστικά μορφώματα: *μπαλετόζους* και *κλασικούδες*, με εξίσου μειωτική χροιά όσο οι *ρυθμικούδες* της αντίπαλης παράταξης - προσαρμοσμένη απόδοση του *rythmicien(ne)*, που οι οπαδοί του *εκφραστικού* προτιμούσαν να διατηρούν αμετάφραστο. Η ένταση κλασικού και μοντέρνου έβαλε λοιπόν το χορευτικό λεξιλόγιο στη διαδικασία παραγωγής ελληνικού λόγου, επιβεβαιώνοντας ότι “ο δανεισμός δεν προσδιορίζεται τόσο από δομικές μεταβλητές όσο από μεταβλητές κοινωνιοπολιτικής τάξης” [5]. Αν στις πρώτες σχολές μπαλέτου της Αθήνας το ’50 κάποιες φιλόδοξες κοπέλες συνυπήρχαν με οικείες της βασιλικής αυλής, οι κόρες των μεγαλοαστικών οικογενειών και της αθηναϊκής ιντελιγκένσια σύχναζαν στις *σχολές Πράτσικα* και *Ματέυ* [6]. Στην ιστορία του μοντέρνου χορού που εξελίσσεται εικονοκλαστικά, ως άρνηση της παράδοσης, παράδοξα η Ελλάδα συναντά την παράδοση της φυλής. Η *Σχολή Ματέυ* διαφοροποιείται από την *Πράτσικα* με το πιο φιλελεύθερο, γνήσια μουσικό κλίμα και τον ευρωπαϊκό χαρακτήρα που αναφέρεται στην Ελλάδα γενικά, όχι αποκλειστικά στην κορυφαία αρχαιότητα. Ο άκρατος, εθνικιστικός ελληνοκεντρισμός αμβλύνεται, γίνεται τρυφερή συμμετοχή: *χοροί μας* και *λαός μας* γράφει η Ματέυ για τους *παραδοσιακούς* ή *λαϊκούς χορούς*. Πόσο διαφορετική στάση από του Νίκολς, που αντιδιαστέλλει τον *τόπο μας* από τον *άλλο κόσμο*, την ασφυκτική τοπικιστική στενότητα από τον ευρύ, ζηλευτό μπαλετικό κοσμοπολιτισμό! [7]

Σε αντίθεση με τη χαμηλή γλωσσοπλαστική παρέμβαση στους μπαλετικούς όρους (λόγω υψηλού βαθμού τυποποίησης σε συνδυασμό με καθυστερημένη πρόσληψη στη χώρα μας) το λεξιλόγιο του μοντέρνου εμφανίζεται δευτερογενώς προσαρμοσμένο. Οι μορφωμένοι, ταξιδεμένοι αστοί, προτιμούσαν ελληνικές λέξεις (εδώδιμα, χειρόκτια, ανελκυστήρα ...), ενώ για άλλες τάξεις οι ξενισμοί προσέδιδαν κύρος. Πολλές κινήσεις του μοντέρνου

παραδίδονται λοιπόν απ' ευθείας ελληνικά, όπως *μεταφορά βάρους* (ΟΔ 50-51), αρχές *αντίθεσης, διαδοχής και παραλληλίας* (ΚΟΥ 71), *αιωρήσεις και παλμικές κινήσεις* (ΚΟΥ 96, ΟΔ 50-51), *τρεξίματα, βαδίσματα, σκιρτήματα* (Ρ 318, ΚΟΥ 71)... Η αφομοίωση του μοντέρνου βηματολογίου προσκρούει όμως μεταπολεμικά στον καταϊγιστικό δανεισμό από την αγγλική. Η μετάφραση του Γκαρωντού από τα γαλλικά αποτελεί ίσως εξαίρεση όπου η αγγλική ορολογία αποδίδεται μόνον ελληνικά: *ένταση / χαλάρωση, συγκοπές και συσπάσεις, τινάγματα και πτώσεις* [8], ενώ οι βασικοί όροι *contraction/release, fall/recovery, tense/relaxation, happening* και *contact improvisation*, απαντώνται σχεδόν σε όλα τα κείμενα στο πρωτότυπο. Κάποτε προβάλλει καθαρά η προσπάθεια σταδιακής αφομοίωσης των όρων: *excentrique-εξαντρίκ-φυγόκεντρος / concentrique-κονσαντρίκ-κεντρομόλος / normal-νορμάλ-φυσικό [sic]*. [9] Οι όροι αυτοί που δε εκφράζουν βήματα όπως στο μπαλέτο αλλά, όπως έλεγε ο Λάμπαν, ρυθμικές λειτουργίες, κινήσεις που ο άνθρωπος παράγει στην καθημερινή του ζωή, ήταν οι πιο ενδεδειγμένοι για να δηλώνουν ότι ο χορός μπορεί να είναι κτήμα καθενός.

Όπως τα βιβλία του Ντε Πιαν για το μπαλέτο, τα κείμενα των Ματέϋ και Πράτσικα διαθέτουν γλωσσική αξιοπιστία. Παρουσιάζουν δόκιμη και αφομοιωμένη καλλιτεχνική ή εκπαιδευτική εμπειρία σε λόγο ομοιογενή, εναργή, πειστικό και αυτάρκη. Δυστυχώς, πρωτότυπα έργα των επιγόνων, λόγω καλλιτεχνικών προσπονήσεων ή προκαταλήψεων, αναγάγουν ιδεολογήματα σε αισθητικές αξίες, πριμοδοτούν το πρωτοποριακό και πειραματικό έναντι του ωραίου, τουλάχιστον όσο οι μπαλετόζοι της περασμένης γενεάς πριμοδοτούσαν το τεχνικώς άρτιο και “ευγενές” έναντι του εκφραστικού. Χειρίζονται συχνά τα δεδομένα της ιστορίας του χορού άνισα, συγχέοντας κορυφαίους δημιουργούς με όσους οι συγκυρίες έφεραν στο δρόμο τους. Ενίοτε μάλιστα η τάση επιβολής των απόψεών τους οδηγεί σε σφάλματα ιστορικά σαν εκείνα που απειλούσαν τους μπαλετικούς συγγραφείς λόγω αδυναμίας χειρισμού της γλώσσας και της ορολογίας. [10]

5. ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ Ή ΕΛΛΗΝΟΓΕΝΕΙΣ ΛΕΞΕΙΣ ΣΤΗ ΔΙΕΘΝΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ

Το 1937, όταν η Πράτσικα ίδρυσε επαγγελματικά τμήματα, ανέσυρε τη λησμονημένη λέξη *όρχησις*, που στην αρχαιότητα αναφερόταν στον επαγγελματικό χορό. Είχε πιθανότατα κατά νου συγκεκριμένα το χορό στην υπηρεσία του αρχαίου δράματος, στον οποίο πίστεψε με αφορμή τις Δελφικές Εορτές των Σικελιανών όπου ήταν πρώτη κορυφαία. Αφότου το 1972 edώρησε τη Σχολή της στο κράτος, η μοναδική στην Ελλάδα *Κρατική Σχολή Ορχηστικής Τέχνης* επισημοποίησε την αρχαία λέξη. Ο γερμανικός εξπρεσιονισμός ως συνέχεια του αρχαίου πνεύματος επιβεβαιώθηκε ειρωνικά, καθώς η *ορχηστική* επανήλθε και χαρακτηρίζει σήμερα το μπαλέτο ή το σύγχρονο χοροθέατρο. [1]

Αν τα δάνεια της ελληνικής είναι πολλά, δεν λείπουν οι ελληνογενείς λέξεις από το χορευτικό λεξιλόγιο. Ως συνήθως, εκφράζουν επιστημοσύνη, όπως η *Orchésographie* (1588), ή τα δάνεια *orchesis* και *orchéstique* στα νεότερα χρόνια [2]. Ο Λάμπαν, με αφορμή το “κινησιολογικό σύστημα” του Ντελσάρτ (P-E 8) εφηύρε την “κινησιόσφαιρα” και την *Kinetography* (*κινησεολογία*, Μ, ΚΠ), για να κωδικοποιήσει τις κινήσεις του ανθρώπου. Ο Γκαρωντύ, που συστηματικά εισάγει στη γλώσσα του χορού έννοιες φιλοσοφικές, προτείνει τη “μετακινήσια” (όπως μετείκασμα ή μεταίσθημα [3]), ενώ το δελτίο που εκδίδει το *Εθνικό Κέντρο Χορού της Γαλλίας* ονομάστηκε *Kinem* (όπως *moirhème*), συνδυάζοντας λογιότητα και μεταμοντερνική κομψότητα.

Ο όρος *χορογραφία*, μεταφραστικό δάνειο από την ελληνογενή *chorégraphie* (1700), δηλώνει την καταγραφή και αργότερα τη σύνθεση ενός μπαλέτου. Δεν είναι λοιπόν, όπως συνήθως θεωρείται, δόλου αυτονόητος στην ελληνική, που είχε *χοροποιούς* για να συνθέσουν το χορό, *χορολέκτες* για να υποδείξουν τους κατάλληλους ερμηνευτές, *χοροδιδασκάλους* να τον διδάξουν (ιδιότητες που συνδυάζει σήμερα ένας *μαιτρ-ντε-μπαλέ*) και *χορηγούς* για να χρηματοδοτήσουν την παραγωγή. Η λέξη *χορός*, *ιδιαίτερα* ανθεκτική στο χρόνο, έχει χάσει την αρχική της πλούσια, ευγενική πολυσημία, ανέλαβε όμως στη σύνθετη σύγχρονη πραγματικότητα όλο το σημασιολογικό φορτίο που μοιραζόταν με την όρχηση, μολοντί επιβαρύνεται από ιστορικές ιδεοληψίες και προκαταλήψεις αφότου το λατινικό δάνειο *chorus* υπέστη τις συνέπειες του χριστιανικού δυϊσμού, που διαχώρισε το σώμα από το πνεύμα στους χώρους του κακού ή του καλού αντίστοιχα. Ο *χορός*, που ως δάνειο στις ευρωπαϊκές γλώσσες περιορίστηκε στη *χορωδία* (*choir, coeur ...*), καλείται να αποδώσει στη νεοελληνική το *danse* (ετυμολογικά από το *tanz=ένταση*). Λέμε λοιπόν στη λαϊκή γλώσσα *χορευταράς*, όχι *ορχηστοφιλοπαίγμων* και “*όπως του βαρούν χορεύει*” - όχι ορχείται. Είναι μήπως ευθύνη των λέξεων που “ο χορός στην Ελλάδα πέθανε πριν γεννηθεί”; [4] Πάντως ο ελληνογενής όρος *balletomane* (*μπαλλετομανής*), με ελληνικό το δεύτερο συνθετικό, όπως επισημαίνει ο Νίκολς, είναι ίσως ελληνικός και κατά το πρώτο συνθετικό, εφ’ όσον πιθανότατα το *μπαλέτο* προέρχεται από το ελληνικό *βαλλίζω*, που έδωσε το ιταλικό *ballare*. Είναι όμως ελληνικός και ως προς την έννοια και τη δομή, εφ’ όσον *χορομανής* και *ορχηστομανής* είναι γνήσιες ελληνικές λέξεις ... [5]

Σε γλωσσικά αξιόπιστα κείμενα η τέχνη του χορού ξανακερδίζει την ευγένεια που αρμόζει σε κάθε γνήσια τέχνη, υπερβαίνει το σύνδρομο της παραγνώρισης, που την αναγκάζει συχνά να καταφεύγει στην ετεροαναφορικότητα και να μιλά για δικές της δραστηριότητες με δάνειους όρους από άλλες τέχνες, υψηλότερα ιεραρχημένες στο σύγχρονο κώδικα αξιών. Είναι λοιπόν ίσως η στιγμή να μελετηθεί η γλώσσα του χορού, ώστε να αποκτήσουν διαύγεια τα αδιαπέραστα άμεσα ή έμμεσα δάνεια της διεθνούς ορολογίας, που ελληνικά

στερούνται το σημασιολογικό βάθος από το οποίο έχουν παραχθεί. Τότε, όχι μόνο θα χορέψουμε καλύτερα, αλλά και θα νιώσουμε καλύτερα την τέχνη του χορού.

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ

[1] *Χαρακτηριστικοί* (N 162, P-E) είναι στυλιζαρισμένοι εθνικοί χοροί, προσαρμοσμένοι στο κλασικό ρεπερτόριο. Βλ. και ρόλους ή μπαλέτα “*χαρακτήρα*”, έργα “*ημιχαρακτήρα*” (P 311, 369, 390). Στον προφορικό λόγο επικρατεί το ακουστικό δάνειο *καρακτήρ* (*caractère*), συνήθως *κάρακτερ*.

ΥΠΑΡΧΕΙ ΜΙΑ ΚΑΙ ΕΝΙΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΕΝΤΕΧΝΟΥ ΧΟΡΟΥ;

[1] Το ελληνογενές *χορόδραμα* έχει συνδεθεί από το 1951 με το *Ελληνικό Χορόδραμα* Ραλλούς Μάνου. Μιλάμε σήμερα για “*μεγάλα συγκροτήματα*”, “*μικρές ομάδες*”, “*ομάδες* αναζήτησης, εξωφρενισμών και πειραματισμών” ή για “*συγκροτημάκι*” (P363, 356, 403, ΓΝ 6, 54). Η *ομάδα* έχει επικρατήσει σε επίσημες ονομασίες, προγράμματα παραστάσεων, στον τύπο (ΟΔ 34, 193, X 12). Σε μετάφραση που δεν έχει γίνει από ειδικό του χορού σημειώνεται ο μοναδικός *θίασος μπαλέτου* (X 31).

[2] Η διάκριση *contemporary / modern dance* μάλλον δεν καθιερώθηκε ποτέ στην Ελλάδα. Ο *σύγχρονος* υιοθετήθηκε αρχικά ως μετάφραση του *modern* (ΓΚ, ΤΣ 132). Περιορίζεται ενίοτε στην επιθετική του σημασία από τους μη ειδήμονες, που μιλούν για *μοντέρνο* χορό, αλλά για “*σύγχρονο αφροαμερικάνικο*” (X 8, 54).

[3] Ιδιαίτερα η Ντάνκαν επέμενε στην ελευθερία του *δικού της* χορού. Το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα ο *ελεύθερος* ή “*απελευθερωμένος*” χορός (P 365) εκφράζει συγκαλυμμένη περιφρόνηση, αντιπαλότητα. Σήμερα περιστασιακά σημειώνεται παλινδρόμηση όταν διακρίνεται η συνετή, μιμητική, ομοιόμορφη τέχνη (*μπαλέτο*) από την πρωτότυπη, ενεργητική, επινοητική, όπου συμπεριλαμβάνονται *το μοντέρνο* και οι *παραδοσιακοί χοροί* (ΚΟΥ 9) ή τάση απορρόφησης του ενός από τον άλλο κλάδο όταν ο σύγχρονος χορός ονομάζεται “*νέο μπαλέτο*” (ΚΟΥ 123). Άλλοι συγγραφείς μοντερνικής παιδείας, μεταφράζοντας λόγια της Ντόρις Χάμφρεϋ, μιλούν για *ελεύθερο μπαλέτο* (ΤΣΙ 69).

[4] Η δάνεια γραφή της *barre* (N 184) υπογραμμίζει μάλλον υπαγωγή του κωδικοποιημένου δανείου στη χορευτική ορολογία. Είναι το εργαλείο, αλλά και το σύνολο ασκήσεων που γίνονται με αυτό: *ασκήσεις στη μπάρα*, *jambe à la barre* (ΜΠ 9, ΜΕ 9, 32), *barre à terre*: το δάνειο παραμένει απροσάρμοστο ακόμα και στους μοντέρνους πολυμορφηματικούς όρους.

[5] Σε μια φιλότιμη προσπάθεια σημειολογίας της μπαλετικής ορολογίας με ακρώνυμα (*Τεχνική του μπαλέτου*, σ. 7) διαβάζουμε: *CDP*. Άλλοι μεταγράφουν και εξηγούν: *ταρσός* (“*κου ντε πιέ*”) (P 148). Παρετυμολογίες σημειώνονται στο *pas de bourré μπουρέ-πουρές*, ή *ΑΝΤΡΕΣΑ* (*entrechat*) (ΜΠΛ 105).

[6] X 45, P-I 17, όπου *θέση première*. Για τις “*πέντε θέσεις των ποδιών*”, βλ. και N 141, P 148.

[7] *To en dehors, οι positions* (ΓΚ 37), *τα 32 fouettés* (ΤΣΙ53), *Κλείνει σε 5η position εμπρός plié* (ΜΕ30), δικαιώνουν τη ρήση του Charles Pauli: “οι όροι αυτοί που γεννήθηκαν με την αντίληψη και τη φαντασία ενός γάλλου, θα ήταν πολύ δύσκολο να αποδοθούν με ισάξια ακρίβεια και ουσία σε μια γλώσσα ξένη” (*Eléments de la danse*, Leipsig, 1756).

ΓΛΩΣΣΑ ΚΑΙ ΟΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΠΑΛΕΤΟΥ

[1] Είδαμε παραπάνω το “νέο” μπαλέτο ή το ελεύθερο μπαλέτο. Ο Γκαρωντύ μιλά για μοντέρνο και μεταμοντέρνο μπαλέτο, προθεσιακό χορό (*danse prospective*), νέο χορό (κατά το νέο μυθιστόρημα ...)

[2] Συγγραφείς της πρώτης γενιάς έλληνες εκ Ρωσσίας δεν θεωρούνται απόλυτα ως φυσικοί ομιλητές.

[3] Το πρωτότυπο του Ρεϋνά, παρότι εκδόθηκε σε ελληνική μετάφραση το 1980 και θεωρείται ακόμη ως έγκυρο ελληνικό βιβλίο γενικής ύλης για το χορό, είχε πρωτοδημοσιευθεί το 1964.

[4] Γλωσσάρια περιλαμβάνουν οι τίτλοι 20, 21 και 25.

[5] Χ 13, 24, όπου και “ενισχυμένες πουέντ”. Ο Α. Ρικάκης άλλοτε μιλά συστηματικά για την πουάντ (ΓΝ), άλλοτε για την τεχνική της “πουέντ”, τη δουλειά στις “πουέντ”, πάντα σε εισαγωγικά (Ρ 141, 148).

[6] Παρά τις εκφραστικές, ευρηματικές λύσεις “σεμνό ρομαντικό ‘τουτού’” και “ιταλιάνικο τουτού” (Ρ 167), δύσκολα διακρίνονται ελληνικά μπαλαρίνα και τουτού ή το / τα tutu(s) (ΓΚΑ 49, 83).

[7] Βλ. και Δ. Τομπαΐδη, *Λεξιλογικά της νέας ελληνικής, Επικαιρότητα*, Αθήνα 1998, σσ. 29-30.

[8] ΜΕ 56. Το αγγλικό *over / under* προτιμάται συνήθως στον προφορικό λόγο του γαλλικού *dessus / dessous*, για το οποίο η φωνηματική υποδιαφοροποίηση της ελληνικής δεν επαρκεί.

[9] DP 12, 24, 19, 28. Για το πρώτος (-η) χορευτής (-τρια), βλ. Ν83, 155, ΓΚΑ 45 Ρ 114, 163, 172, 194, όπου και το ελληνοποιημένο “πρίμα μπαλαρίνα” (Ρ 181) αργότερα χωρίς εισαγωγικά (ΓΝ 31, 79). Συγγραφείς χωρίς μπαλετική παιδεία αποσυνθέτουν τους όρους (πρώτη ballerina) ή αποφεύγουν τη μεταγραφή (*prima ballerina*, ΤΣΙ 44, 50).

[10] Ο *maître de ballet* (DP 69, 23) μετεγράφη σε εισαγωγικά (Ρ 84, 93, 172, 209, 210, 216, 248), και προσαρμόστηκε σε διεύθυνση μπαλέτου (DP 11). Σε έργα που απευθύνονται σε νέους υπογραμμίζεται όμως η προβληματική εκδοχή ως ερμηνεία: δάσκαλος του μπαλέτου (“μαιτρ-ντε-μπαλέ”) και δάσκαλος χορού (*maître-de-ballet*) (ΓΝ 10, Χ 90).

[11] “αστέρι”, “ξένα αστέρια”, “μεγάλα αστέρια” (Ρ263, 369, 387, 173, 278, 360), “αστέρες” (Ρ 286), “σταρ”, “γκεστ σταρς”, “γκεστ”, “κεκλημένη” (Ρ173, 281, 352, 259), ή με βεβιασμένη επεξήγηση σταρ “γκεστ” (προσκαλεσμένος καλλιτέχνης), όταν το κείμενο απευθύνεται σε νέους (ΓΝ 28, 66). Το δάνειο από τη γαλλική “ετουάλ” προτιμάται όταν γίνεται λόγος για την Όπερα του Παρισιού. Μικτή απόδοση όρων εντείνει τη γλωσσική σύγχυση (“σταρ”-μαγνήτης, Ρ 340), ενώ άλλοτε διαφαίνονται τα κίνητρά της: ““γκεστ” αστέρια σαν τον Νουρέγιεφ, ‘σταρ’ σαν την Λάιζα Μινέλλι” (Ρ 322). Σε παλιότερα έργα ή συγγραφείς μη μπαλετικής παιδείας το δάνειο από τα αγγλικά δεν μεταγράφεται: *star* (Ν 99, ΤΣΙ 50), ή μεταφράζεται επιφυλακτικά: χορευτικό “άστρο” (Ν 155).

[12] Για το κωδικοποιημένο κόρο βλ. DP και ΟΔ 102. Άλλοι συγγραφείς μη μπαλετικής παιδείας ερμηνεύουν περιφραστικά: “μέλος της ομάδας του μπαλέτου” (ΤΣΙ 50). Δικαιολογημένα δίδονται από το μεταφραστή επεξηγήσεις στο παιδικό βιβλίο: “κορ-ντε-μπαλέ” (ομάδα χορευτών που χορεύει ως ενιαίο σύνολο) ή χορευτικό σύνολο. Στο γλωσσάρι όμως, δεν βρίσκουμε και πάλι παρά μεταγραφή: κορ-ντε-

μπαλέ (corps de ballet) (ΓΝ 12, 77, 78, 85). Στο άλλο παιδικό βιβλίο δεν δίδεται καμμία εξήγηση για τον όρο αυτό που ενδιαφέρει τόσο τον χορευτή όσο και τον απλό θεατή (κορ ντε μπαλέ, Χ 41).

[13] Βλ. και Ν 75, 184, 86. Κάποτε προτιμάται μεταγραφή του ιταλικού “ντιβερτιμέντο” (ΓΝ 76), πιθανότατα ως συγγενέστερου με την ελληνική, διακινδυνεύοντας όμως σύγχυση με μουσικούς όρους. Συγγραφείς που δεν γνωρίζουν χορό τολμούν ευκολότερα την ερμηνεία δανείων όρων, χωρίς αυτό να σημαίνει αναγκαστικά ανακρίβεια (“variation (παραλλαγή), ένα σόλο, Χ 21). Οι νεότεροι συγγραφείς δεν διστάζουν μπροστά στο κακέμφατο πα ντε ντε (Χ 21), ούτε στην αναγωγή μπαλετικών σε γενικότερους όρους: “πα ντε ντε’ (ντουέτα)” (ΓΝ 33), “πα ντε ντε’ του φινάλε”, “pas de deux” και “πα ντε κατρ” , “pas de quatre’ (κουαρτέτο)” (Ρ 174, 115, 311, 88, 91, 115, 134). Πέρα από τα όρια ανοχής σπρώχνουν κάποτε τη μπαλετική ορολογία συγγραφείς χωρίς κλασική παιδεία, που μιλούν για pas de deux και ένωση με τον παρτενέρ, ενώ αναφέρονται σε οργιακούς και βακχικούς χορούς. (ΚΟΥ 46) Το γαλάζιο πουλί είναι μεταφραστικό δάνειο (L’ oiseau bleu), αλλά το ροζ αντάζιο (DP) της Ωραίας Κοιμωμένης (adagio à la rose), είναι άμεσο δάνειο από το αγγλικό rose adagio που έχει αφομοιώσει το γαλλικό όρο. Διαβάζουμε επίσης: πρώτη σολίστα (ΤΣΙ 50), σολιστικούς ρόλους (ΟΔ 116, Ρ 26, 352, 316).

[14] ΚΟΥ 145, 27. Μπορεί τότε να γίνει σύγχυση με οποιαδήποτε χορευτική στροφή και με άλλες κινήσεις: κάποιιοι ορίζουν ως στροφή την τορσιόν, την συστροφή δηλαδή του σώματος γύρω από τον άξονά του (ΟΔ 50-51).

[15] Σύγχυση από λάθη φωνηεντισμού ή συμφωνισμού σημειώνονται όταν ο γάλλος Jean Tabourot, γνωστός ως Thoinot Arbeau, συγγραφέας της Orchésographie, αποδίδεται Ζαχάν ή Γιόχαν και πραγματολογικό λάθος σε φράσεις όπως: “Η Μεσαλίνα αγαπούσε με πάθος τον χορευτή Μνέστερ”. Επανάληψη μετά από κάθε όνομα της ελληνικής φωνητικής μεταγραφής διπλασιάζει κυριολεκτικά, σε ορισμένα κεφάλαια, τις σελίδες στην ελληνική μετάφραση του Ρεύνά, επιβαρύνοντας τον αναγνώστη.

[16] Ο όρος δεν σώζεται όταν συνοδεύεται από το πρωτότυπο: Το Κωμικό Μπαλέτο της Βασίλισσας (Le Ballet Comique de la Reine, Ρ 35, 209, 220). Στο Ballet à Entremets γίνεται μάλλον σύγχυση μεταξύ entremet και intermède (ΕΥ 68). Το άκρον άωτον βέβαια είναι όταν οι παραπάνω αδόκιμες μέθοδοι εφαρμόζονται σε δάνεια συμμορφωμένα και κωδικοποιημένα, προσαρμοσμένα στην ελληνική, όπως trounères (τρουβέρ) για τους τροβαδούρους ή Comedia dell’ Arte (Κωμωδία Τέχνης, ΕΥ 19, 40).

Ιδιαίτερα προβληματικός για τη θεατρική και χορευτική ορολογία, διότι ακριβώς πρόκειται για δάνειο από την ελληνική, είναι ο όρος comique. Μπορεί μια ειδική σημείωση να ανασκευάσει το ατυχές κωμικό μπαλέτο ή τη μεταγραφή οπερά κωμική;

Η ΟΡΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΜΟΝΤΕΡΝΟΥ ΧΟΡΟΥ

[1] Τον *ντελσαρπανισμό* είχε διδαχθεί η συγγραφέας στις αρχές του 20ού αιώνα σε σχολή *ρυθμικής και πλαστικών χορών* στην Τυφλίδα.

[2] “Καλσόν”, “κολάν” και “μαγιό” ή “μαγιώ” ή “μάγια” (ΤΣΙ) από το όνομα του Maillot (Ν 67, 202) είναι απροσάρμοστα κωδικοποιημένα δάνεια από τη γαλλική. Προφορικά σπάνια τα *μάλλινα* αναφέρονται ως “*χοντρές πλεκτές κάλτσες (γνωστές ως ‘θερμαντικά πόδια’ ή ως ‘λεγκ-γουόρμερς’*” (ΓΝ 20), ενώ το *κορμάκι* είναι επίσης μεταφραστικό δάνειο από την αγγλική.

[3] Ο Νίκολς μιλά για “απλή ρυθμική γυμναστική” (N143). Στο λεξικό Μπαμπινιώτη, όπου η ρυθμική γυμναστική ορίζεται ως “γυμναστική σύμφωνα με μουσικό ρυθμό με χρήση αντικειμένων”, φαίνεται καθαρά η σημασιολογική μετατόπιση της λέξης: πράγματι, στο άθλημα της *ρυθμικής γυμναστικής* η μουσική παίζει συνοδευτικό μονάχα ρόλο.

[4] Οι *πρατακίνες* (όπως προσκοπίνες;) εκφράζουν αισθήματα ανάλογα με τις *isadorables*, μαθήτριες της Ιζαντόρα Ντάνκαν (Βλ. Ντόρα Ηλιοπούλου και Ελένη Κεφάλου-Χορς, ΚΠ, 134-137, 143). Τα επιθήματα -όζος (όπως σκερτσόζος, βιρτουόζος), - ού (όπως χορταρού, μπαλωματού).

[5] Άννα Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, *Ο Νεολογικός δανεισμός της Νεοελληνικής*, Θεσσαλονίκη, 1994, σ. 210.

[6] Οι σχολές χορού στην Αθήνα προσδιορίζονται από το όνομα του ιδιώτη ιδρυτή (βλ. και DP), όχι με τις επίσημες εγκεκριμένες επωνυμίες των επιχειρήσεων, οι οποίες αξίζει να διερευνηθούν ιδιαίτερα.

[7] N 12. Σήμερα ακόμη επικρατεί η αντίληψη ότι στην Ελλάδα το κλασικό μπαλέτο είναι μια τέχνη ξένη, χωρίς υποδομή (ΓΝ 74).

[8] Για τους όρους *contraction/release*, βλ. *σύσπαση ή σύμπτυξη (κοντράξιον) και λύσιμο* (ΚΟΥ 51, 116), για τους *tense/relaxation*, βλ. *συστολή ή σύσπαση ή ένταση/χαλάρωση μυών* (ΚΟΥ 71, 116), *μάζεμα/ξετύλιγμα* (P-E), και *τέντωμα/χαλάρωμα ή ανάπαυση ή ελευθέρωση*. Βλ. επίσης *παθητική κίνηση* (ΚΟΥ 62), *οδηγία και λύσιμο* (ΤΣΙ 132). Για το *recovery*, βλ. *επιστροφή (αντί επαναφορά)* (P-E). Από την Πράτσια παραδόθηκαν τα *οχτάρια*, που περιγράφονται ως *κινήσεις σε σχήμα 8* (ΚΟΥ 96).

[9] Στο ίδιο έργο θα βρούμε ελληνικά τη μοναδική διάκριση φυσικής και αισθητικής ισορροπίας, που άτεχνα και αντιφατικά διατυπώνεται αλλού ως “στάσεις ισορροπίας σε στάσεις μη ισορροπίας” (ΚΟΥ 96) και τη *ροή κινήσεων* (από τα *free flow* και *bound flow*) που περιγράφεται αλλού ως “αδιάκοπη εναλλαγή ανάμεσα στο στιγμιαίο (διακοπή) και στο συνεχές, την εξακολουθητικότητα (continuity, natural flow) (ΚΟΥ 21). Βλ. σχετικά ΓΚΑ 104, 122-124, 143, 154, PEN 12, 20, PEN 39, 21 και ΤΣΙ 132, 135, ΚΟΥ 24, 62, 71. Στη νεότερη γενιά των μοντερνιστών σημειώνεται επιστροφή στα άμεσα δάνεια, π.χ. οι σπειροειδείς κινήσεις (ΟΔ 50) αναφέρονται ξενικά ως *spirals* (ΚΟΥ 96).

[10] Γίνεται μάλιστα λόγος για “άνθηση χορευτικής τέχνης σε εποχές μεγάλης πολιτικής ελευθερίας (κλασικοί χρόνοι, Αναγέννηση, 20ός αιώνας)” (ΚΟΥ 59)

ΕΛΛΗΝΙΚΕΣ Η ΕΛΛΗΝΟΓΕΝΕΙΣ ΛΕΞΕΙΣ ΣΤΗ ΔΙΕΘΝΗ ΟΡΟΛΟΓΙΑ

[1] Η *ορχηστική τέχνη* απαντάται στον πρόλογο *Μαθημάτων Μπαλέτου* (τίτλοι 24 και 25) και στον τύπο (βλ. συνέντευξη Θ. Λάλα από την Pina Bausch, εφ. *Το Βήμα*, 8.7.01). Η όρχηση δεν μπορεί παρά να είναι τέχνη, όχι απλώς παράδοση και προδίδει επιπολαιότητα η ταύτιση χορού και όρχησης (N 22).

[2] Ο τίτλος *Orchésographie* (1588) δεν καθιερώθηκε ως όρος, αποτελεί όμως μνημείο του χορού. Έχει αποδοθεί ελληνικά *ορχησεογραφία* (N 39) και *ορχησογραφία* (P 106). *Essai d'orchestrique grecque* (1895) του Maurice Emmanuel είναι η πρώτη διδακτορική διατριβή για το χορό. *Orchesis* ονομάστηκε η λέσχη που ιδρύθηκε το 1926 για τη σπουδή του χορού στο Παν/μιο του Wisconsin.

[3] *Métakinèse* και “*kinésphère*” είναι οι αντίστοιχοι γαλλικοί όροι στο έργο του Roger Garaudy. Βλ. και *κινήσεολογική μελέτη* (M 55). Γενικά όμως επικρατεί σύγχυση μεταξύ “*κινήσεολογίας*” (P 245),

κινησιολογίας και ρυθμολογίας των Λάμπαν, Νταλκρόζ και Ορφ (ΓΝ 75), η οποία δεν διευκολύνεται από τον πλάγιο και καταχρηστικό ορισμό της Πράτσικα: *κίνησεολογία, δηλαδή χορός* (ΚΠ 13).

[4] Βλ. *Εξήντα αυλαίες* και το λεξικό Liddel-Scott. Η δυσκολία της λέξης *χορός* να προσαρμοστεί στην ποικιλία των σύγχρονων κοινωνιών κατ' αντιστοιχία του *danse* φαίνεται σε περιπτώσεις όπως "μεγάλη αίθουσα χορού" (Ν 168, από το *salle de danse*), όπου αν δεν βοηθούν τα συμφραζόμενα γίνεται σύγχυση με το *salle de bal*, αφού δεν αφομοιώθηκε στη νεοελληνική το αρχαίο *χοροδιδασκαλείον*.

[5] Ο όρος αυτός που σε όλες τις γλώσσες διατηρείται γαλλικά κάποτε μεταφράζεται: *μπαλλετομανής* (Ν 105, 193, ΓΚΑ 43), άλλοτε μένει αμετάφραστος (Ν 102).

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ CORPUS (ΜΕ ΧΡΟΝΟΛΟΓΙΚΗ ΣΕΙΡΑ)

1. Γκαλίνα Ουλάνοβα, *Η τέχνη μου και η ζωή μου*, Μετάφραση Κ. Κουλουφάκος, Εκδόσεις της Τέχνης 1956, σσ. 39.
2. Κώστας Νίκολς, *Ο χορός - Η ιστορία μιας τέχνης. Το μπαλέτο*, Δίφρος 1957, σσ. 206. (Ν)
3. Μανόν Ρενιέρη, *Αναφορές στο χορό (ιστορικές, φιλοσοφικές, θεωρητικές)*, 1974, σσ. 57. (P-A)
4. --, *Τεχνική Μπαλέτου*, 1977, σσ. 110.
5. Πολυξένη Ματέυ, *Ρυθμική*, 1978, σσ. 64. (M)
6. Ροζέ Γκαρωντύ, *Ο χορός στη ζωή*, Πρόλογος Μωρίς Μπεζάρ, Μετάφραση Μαρία Τσούτσουρα, Εκδόσεις Ηριδανός, [1980], σσ. 232. (ΓΚ)
7. Ρίτσαρντ Κράους, *Ιστορία του χορού*, Μετάφραση Γιώργος Σιδηρόπουλος - Μαρία Κακαβούλια, Νεφέλη, 1980, σσ. 421. (P)
8. Φερντινάντο Ρεϋνά, *Ιστορία του Μπαλέτου*, Μετάφραση-Προσθήκες Ανδρέας Ρικάκης, Εκδόσεις Υποδομή, 1980, σσ. 421. (P)
9. *Το ημερολόγιο του Νιζίνσκυ*, Μετάφραση Βερονίκη Δαλακούρα, Νεφέλη, 1981.
10. Καίτη Τσιλιμίγκρα, *Ο χορός. Ιστορία-Εκπαίδευση-Δημιουργία*, Μέλισσα, 1983, σσ. 227. (ΤΣΙ)
11. Μανόν Ρενιέρη, *Έκφραση, γενική φιλοσοφία και τεχνική της εκφραστικής κίνησης*, 1983, σσ.72 (P-E)
- 12.- *Ιστορία Γραφής Χορού. Στενογραφία Βημάτων Μπαλέτου*, 1986, σσ.41. (P-I)
13. Λεωνίδα Ντε Πιαν, *Εξήντα αυλαίες*, Ωκεανίδα, [1989], σσ. 186. (DP)
14. Ιζαντόρα Ντάνκαν, *Η ζωή μου*, Μετάφραση Άννα Σικελιανού, Νεφέλη, 1990, σσ. 313.
15. Ν. Π. Μπαζάροβα, *Η τεχνική του μπαλέτου, μαθήματα χορού*, Πρόλογος Λεωνίδα Ντε Πιαν, Μετάφραση Χρήστος Παπαδημούλης, Εκδόσεις Ρυθμός, 1990, σσ. 286.
16. Κούλα Πράτσικα, *Έργα και ημέρες*, Ursa Minor 3, Ευθύνη 1991, σσ. 190. (ΚΠ)
17. Αγάπη Ευαγγελίδη, *Χοροί του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης*, Νεφέλη, 1991, σ.155. (ΕΥ)
18. *Η επαγγελματική χορευτική παιδεία στην Ελλάδα*, Πρακτικά Συνεδρίου (Αθήνα, Κτίριο Δοξιάδη, 19-20 Οκτωβρίου 1991), Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, 1992, σσ. 94.
19. Πολυξένη Ματέυ, *Ρυθμός*, Ελληνικός Σύλλογος Μουσικοκινητικής Αγωγής Carl Orff, 1992, σσ. 22.
20. *Παιδικός οδηγός για Γνωριμία με το Μπαλέτο*, Πρόλογος Ραλλού Μάνου, Μετάφραση-Προσαρμογή-Προσθήκες Α. Ρικάκης, Διάγραμμα, 1986 [Συμπληρωμένη έκδοση 1993], σσ.86 (ΓΝ)

21. Craig Dodd, *Εγκόλπιον του καλού μπλοφαδόρου για το μπαλέτο*, Μετάφραση Αλέξη Κωστάλα, Δαίδαλος, 1993, σσ. 108. (ΜΠΛ)
22. Μαρία Κυνηγού-Φλάμπουρα, *Ρυθμός-Ρυθμική*, Μουσικός Οίκος Φίλιππος Νάκας 1993. σσ. 114 (Κ)
23. Α. Ευαγγελίδη, *Το Χορευτικό Οδοιπορικό της Αγάπης*, "Νέα Σύνορα"- Λιβάνη, 1995, σσ. 206. (ΟΔ)
24. *Για την Πολυξένη Ματέυ*, Έρευνα-Κείμενα Ρένα Λουτζάκη και Μαρία Τσούτσουρα, Ελληνική Δημοκρατία, Υπουργείο Πολιτισμού, Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης, Αθήνα 1998, σσ. 49.
25. Ελ. Κουρούπη, *Χορός Σώμα Κίνηση, πτυχές της χορευτικής τέχνης*, Νεφέλη, 1999, σσ. 150. (ΚΟΥ)
26. Andrée Grau Dr, *Χορός*, Απόδοση στα ελληνικά Βικτωρία Κλιάφα, Αυτόπτης Μάρτυρας, Ερευνητές, 2001, σσ. 60. (Χ)
27. Λεωνίδας Ντε Πιαν, *Μάθημα Κλασικού Μπαλέτου*, Μάθημα παιδικό-ερασιτεχνικό, Μοντέρνοι Καιροί, 2001, σσ. 61. (ΜΠ)
28. - , *Μάθημα Κλασικού Μπαλέτου*, Μάθημα επαγγελματικό, Μοντέρνοι Καιροί, 2001, σσ. 64. (ΜΕ)

Ο περιορισμένος αριθμός τίτλων για ένα ευρύ θέμα δεν εξασφαλίζει ομοιογένεια του corpus, όπου οι τίτλοι 20 και 26 προορίζονται για κοινό νέων, οι 3-5, 10-11, 15, 18-19, 22, 27-28 για ειδικούς. Συχνά οι συγγραφείς δεν είναι επαγγελματίες για να έχουν σαφή αντίληψη του κοινού στο οποίο απευθύνονται, αλλά γράφουν κυρίως από αγάπη για το αντικείμενο.

Η Ευγενία Κουγιουμτζόγλου-Roucher είναι διδάκτωρ γλωσσολογίας (Dr en Sciences du Langage) και ειδική ερευνήτρια (Chercheur pour le Centre National de la Danse, Paris). Διδάσκει Γλωσσολογία στο Παν/μιο Κύπρου.

74, rue Dunois, 75013, Paris, tél./fax (00331) 45850301

Η Μαρία Τσούτσουρα, είναι διδάκτωρ Γενικής και Συγκριτικής Φιλολογίας (Dr en Littérature Générale et Comparée), έχει διατελέσει Καθηγήτρια Ιστορίας Χορού στην Κρατική Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης (Αθήνα), και Επίκουρος Καθηγήτρια Λογοτεχνικής Μετάφρασης στο Ιόνιο Παν/μιο.

Κολοκοτρώνη 9, Αγ. Παρασκευή, Αττική 15342,

τηλ. (01) 6001764, τηλεομ. (01) 6001959