

ქალთა ემანსიპაციის შედეგები საცეკვაო ხელოვნებაში და ცეკვით დარღვეული საზღვრები

ხათუნა დამჩიძე

საკვანძო სიტყვები: ქორეოგრაფია, ცეკვა, ბალეტი, ემანსიპაცია, მარი სალე, მარი კამარგო, აისედორა დუნკანი, „ცეკვა მოდერნი“, სხეულის ენა, მართა გრეჰემი, მერი ვიგმანი, ალისია ალონსო, ტრიშა ბრაუნი, პინა ბაოში, საშა ვალცი, ჟომეფ ბეიკერი, სოციალური ცეკვა, მარია პერინი, ნინო რამიშვილი

მე-18 საუკუნე ცნობილია სახელწოდებით „განმანათლებელთა“ ეპოქა. ევროპაში დრო იცვლებოდა, ფეოდალიზმი ძალას კარგავდა, კაპიტალისტური ელემენტები იკვეთებოდა. ამ დროს სამოქმედო ასპარეზზე გამოვიდა მოაზროვნეთა ჯგუფი, რომელთა შემოქმედებაში მკაფიოდ გამოიკვეთა წარსულის გადაფასებისა და სიახლეების დანერგვის სურვილიცა და მოთხოვნაც. განმანათლებლების სახელით ცნობილი დენი დიდროს, მონტესკიეს, ვოლტერისა და სხვათა მწვავე კალამი შეეხო სოციალური სივრცის ყველა სფეროს, მათ შორის საბალეტო ხელოვნებას. განმანათლებლები მოუწოდებდნენ საზოგადოებასაც და განსაკუთრებით ხელოვანებს დაჰბრუნებოდნენ ბუნებას, შეეტანათ მეტი ბუნებრიობა, ორგანულობა შემოქმედებაში, რაც სამსახიობო ოსტატობის განვითარებას განაპირობებდა და რაც მთავარია, გაემიჯნათ ერთმანეთისგან ოპერა და ბალეტი; ბალეტი, როგორც ოპერის შემადგენელი „დანამატი“, სიუჟეტთან კავშირის გარეშე სრულიად არაორგანულად „ჩადგმული“ სხვადასხვა ცეკვისგან შედგენილი დივერტისმენტი, რაც, თავის მხრივ, ცალკე სანახაობის, დამოუკიდებელი თეატრალური ჟანრის ჩამოყალიბების საშუალებას შექმნიდა.

ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ განმანათლებლობის ეპოქის დიდი ბალეტმაისტერი, სიუჟეტური ბალეტის ფუძემდებელი, ჟან ჟორჟ ნოვერი (1727-1810) საბალეტო რეფორმას განახორციელებდა, ამავე ეპოქის ორი წამყვანი მოცეკვავე ქალი, მარი კამარგო (1710-1770) და მარი სალე (1707-1756) თავიანთი გაბედული ნაბიჯით საფუძველს უყრიან საბალეტო რეფორმას.

აღნიშნული ეპოქა შორს არის იმ დროისაგან, როდესაც ქალის ემანსიპაციის პრობლემატიკა იჩენს თავს, თუმცა მათ მიერ განხორციელებულ ქმედებას, სწორედაც ემანსიპირებული ქალის თავდაჯერებულ გადაწყვეტილებას შედეგად მოჰყვა საბალეტო ცეკვის ფუნდამენტური ესთეტიკის ჩამოყალიბება. ისინი ახორციელებენ საბალეტო კოსტიუმის რეფორმას, რამაც ქალის ცეკვის განვითარებას დიდი ბიძგი მისცა – გათავისუფლდა სხეული, რომელმაც თავის მხრივ, ხუნდები ახსნა მოძრაობას – იწყება საცეკვაო ტექნიკის პროგრესირება. მათ მოუწიათ დაჰპირისპირებოდნენ საზოგადოებას, რომელსაც დაკანონებული ნორმების დარღვევა საბალეტო ესთეტიკასთან შეუთავსებლად მიაჩნდა და უკმაყოფილებას არ მალავდა. რომ არა საკუთარ თავში, საკუთარ შესაძლებლობებში დარწმუნებული ამ ორი ხელოვანი ქალის შემოქმედება, შესაძლოა არ, ან უფრო გვიან შექმნილიყო ქალთა საცეკვაო რეპერტუარის ისეთი მწვერვალები, როგორებიცაა: „სილფიდა“, „ჟიზელი“, „ოდეტა-ოდილია“, „რაიმონდა“, „კიტრი“ (ქართულ ვარიანტში „ჩელიტა“), „ბაიადერა“ და ბევრი სხვა.

მარი კამარგო, რომელიც 14 წლის ასაკში უკვე სცენაზე იდგა, წარმომავლობით ცნობილ ესპანურ გვარს ეკუთვნოდა. მისი წინაპრებიდან და ნათესავებიდან, კამარგოს გვარის შთამომავალთაგან ერთი ეპისკოპოსი, ერთი არქიეპისკოპოსი და ერთი კარდინალი იყო. გ. ვიულესთან ვკითხულობთ: „იმ დროს, როდესაც ღვთაებრივ კამარგოს – წერს ერთ-ერთი თანამედროვე – თავისი ჰაეროვანი ცეკვით აღტაცებაში მოჰყავს მთელი პარიზი, მისი ბიძა დონ-ხუანი

ვარჯიშობს კუდიანებისა და ებრაელების დაწვაში¹. მარი კამარგოს ბიძა დონ ხუან დე კამარგო - პამნელუს ეპისკოპოსი, ესპანეთის ოცდამეთხუთმეტე დიდი ინკვიზიტორი იყო. მარი კამარგომ კი იმთავითვე სასცენო კარიერაზე გააკეთა აქცენტი. მას როგორც მოდის კანონმდებელსაც იცნობდნენ - მკერავები მის სახელს არქმევდნენ ტუალეტის სხვადასხვა საგანს; მეწაღე კი, რომელმაც ახალი მოდის ფეხსაცმელს ა-ლა-კამარგო დაარქვა, ძალიან მოკლე ხანში გამდიდრდა.

მარი კამარგოს მთელი ყურადღება მიქცეული იყო ცეკვის ტექნიკის სრულყოფისკენ, ვირტუოზულობისკენ. კამარგოს ძიებანი საშუალებას იძლევა თვალი გავაყოლოთ სასცენო ცეკვის ახალი ხერხებით გამდიდრებასა და სრულყოფას. მისმა ჰაეროვანმა და ამავე დროს ტექნიკურად განვითარებულმა ცეკვამ რევოლუცია მოახდინა იმდროინდელ საბალეტო ხელოვნებაში. „ის განსაკუთრებით გამოირჩეოდა „პირუეტებითა“ და „ანტრამებით“. ბევრი ბალეტომანი, რომელიც მხოლოდ კლასიკურ ცეკვას აღიარებდა, მიზლით უწოდებდა მას „une gigotteuse“ (gigotter), რაც ფეხებით ბოდიას, ფრატუნს ნიშნავს. მიუხედავად ამისა, როდესაც კამარგო ბალეტში მონაწილეობდა, თეატრი ვერ იტევდა იქ მოხვედრის მსურველთა“².

როგორც ცნობილია, ამ დროს ბალეტი ჯერ კიდევ არ არის დამოუკიდებელი და წარმოადგენს საოპერო სპექტაკლის შემადგენელ ნაწილს დივერტისმენტის სახით. „მარი კამარგო ამგვარ საოპერო-საბალეტო დივერტისმენტებში ცეკვავდა მენუეტს, გავოტს, პასპიეს, რიგოდონს, გამოდიოდა ანტრეებსა და ვარიაციებში. კამარგო, რომელიც ორიენტირებული იყო საცეკვაო ტექნიკის განვითარებაზე, ვერ ეგუებოდა ცეკვების ნელ-ტემპს, რომელიც საცეკვაო ტექნიკის, დინამიკურობის განვითარებას ხელს არ უწყობდა. მან ქალის ცეკვაში შეიტანა რიგი ისეთი მოძრაობებისა, რომლებიც საცეკვაო კოსტიუმის ცვლილებას ითხოვდა, კოსტიუმის, რომელიც ყოფითი ჩაცმულობისგან ფაქტობრივად, არც განსხვავდებოდა. „ახალი მოძრაობების შესრულების შესამსუბუქებლად მოხსნა ფეხსაცმელს ქუსლი, დაამოკლა გრძელი კაბა, რომელიც ასევე გაათავისუფლა ზედმეტი მორთულობებისგან.

მსახიობს იზიდავდა ცოცხალი ცეკვა, სწრაფი, ჩქარი ტემპი - კამარგო ცეკვავდა მსუბუქად, გრაციოზულად, საკარო ქორეოგრაფიის კანონიზებულ ფორმებში შეჭქონდა რა სიხალასე, ბუნებრიობა, დახვეწილობა. კამარგოს გამოსვლამ მარი სალესთან და ორ პარტნიორთან ერთად გააცოცხლა სტატიკური საბალეტო პარტიტურა, მინიჭა მას ორიგინალური შტრიხები“³.

მარი სალეს ნოვაციები კიდევ უფრო შორს მიდიოდა. სიუჟეტური ბალეტის მამამთავარი ჟან ჟორჟ ნოვერიც კი მას თავის წინამორბედს უწოდებდა. კამარგოსგან განსხვავებით, მარი სალე ცეკვის სირთულეს, ტექნიკურ სიძლიერეს უპირისპირებდა მისთვის დამახასიათებელ უბრალო და მგრძობიარე გრაციას, ემოციურობასა და არტისტულობას. მარი კამარგოსა და მარი სალეს შემოქმედება თითქოს ავსებდა ერთმანეთს. მარის სალეს მთავარი მიზანი გახლდათ - ჯერ კიდევ ნოვერამდე კარგა ხნით ადრე, ისეთ სპექტაკლში თამაში, რომელსაც ექნებოდა მკაფიოდ გამოხატული სიუჟეტი, სადაც ცეკვა დაემორჩილებოდა დრამატულ ქმედებას და იქნებოდა მისი შესატყვისი, სადაც მოცეკვავს ექნებოდა როლიდან გამომდინარე სახისმეტყველება. მარი სალეც, ისევე როგორც მარი კამარგო გახლდათ მოუხერხებელი, მძიმე კოსტიუმის წინააღმდეგი, რომელიც ზღუდავდა ცეკვას, მოძრაობის მრავალფეროვნებას, არ იძლეოდა პლასტიკის განვითარების საშუალებას. მან შეცვალა ის თავისუფალი სამოსით. მარი სალესაც მოუწია საზოგადოებასთან დაპირისპირება. პარიზის თეატრის დირექცია და საზოგადოება მარი სალეს რეფორმას არათუ მიესალმა, არამედ წინააღმდეგ წავიდა. მაყურებლის წინაშე მოცეკვავე პირველად ლონდონში წარდგა პარიკისა და ბრწყინვალე სამკაულის გარეშე სპექტაკლებში „პიგმალიონი“ და „ბახუსი და არიადნე“. სპექტაკლებში ის ცდილობდა წინ წამოეწია მოცეკვავის სამსახიობო ოსტატობა. პარიზში მარი სალე მუდმივად ისწრაფვოდა ერთმანეთისთვის დაეკავშირებინა საბალეტო დივერტისმენტი ოპერის სიუჟეტისთვის, დაემკვიდრებინა გააზრებული პანტომიმური ცეკვა. მარი სალესა და მარი კამარგოს ინოვაციები სწორედ ის აქტივობაა, რომელთა განხორციელებითაც ჟ.ჟ ნოვერმა დამოუკიდებელი საბალეტო სპექ-

1 Вюилье Г, Танцы их история и развитие, С-П., 1902, стр. 48.

2 იქვე, стр. 49.

3 Эльяш Н., Образы танца, М., 1970, стр. 33.

ტაკლი შექმნა.

მარი სალესა და მარი კამარგოს გაბედულმა რეფორმებმა საფუძველი ჩაუყარა საბალეტო სპექტაკლის, როგორც დამოუკიდებელი სანახაობითი-თეატრალური წარმოდგენის - სიუჟეტური ბალეტის ჩამოყალიბება-დამკვიდრებას. სწორედ ამ დროიდან იწყებს ქალის საცეკვაო პარტია პროგრესირებას, რაც მე-19 საუკუნეში კიდევ უფრო მეტად იკრებს ძალას ფილიპ ტალიონის, ჟიულ პეროს, არტურ სენ-ლეონის, მარიუს პეტიპასა და ლევ ივანოვის საბალეტმაისტერო შემოქმედებაში ქალთა საცეკვაო პარტიების სახით.

მე-19-მე-20 საუკუნეების მიჯნაზე ჩნდება წინააღმდეგობა ძველ - კლასიკური აკადემიური ბალეტის გამომსახველობით საშუალებებსა და ახალ - „ცეკვა მოდერნის“ სახელწოდებით ცნობილ, ქორეოგრაფიულ მიმდინარეობას შორის. „ცეკვა მოდერნის“ სახელწოდების ქვეშ გაერთიანებულ, სხვადასხვა ქვეყანაში სხვადასხვა სახელწოდებით ცნობილ - „მხატვრული“, „თავისუფალი“, „რიტმო-პლასტიკა“, „თანამედროვე“, „გამომსახველობი-თი“ - ქვემიმართულებებს ერთი ძირითადი ფაქტორი აერთიანებდა - საბალეტო ცეკვის კანონიზებული სისტემის რღვევა და შესაბამისად, ტრადიციული საბალეტო ესთეტიკის ტრანსფორმირება. აღნიშნულ პროცესში ლომის წილი „თავისუფალი ცეკვის“ ფუძემდებელს - აისედორა დუნკანს - ეკუთვნის. მან საფუძველი ჩაუყარა და თავისი შემოქმედებით განსაზღვრა ქორეოგრაფიული ხელოვნების შემდგომი განვითარების ეტაპი. თავად ტერმინის დეფინიცია „თავისუფალი“, მრავალმნიშვნელოვანი და მის მიერ შესრულებული მისია კიდევ უფრო ღრმა და მრავლისმომცველი აღმოჩნდა მსოფლიო ქორეოგრაფიის ისტორიაში.

აისედორა დუნკანს, წარმოშობით ბერძენ, ამერიკელ მოცეკვავე ქალს, ცეკვაში მხოლოდ დაწყებითი განათლება ჰქონდა მიღებული და არაპროფესიონალ მოცეკვავედ ითვლებოდა. მიუხედავად ამისა, მან შეძლო მთელი ქორეოგრაფიული სამყარო ახალ რელსებზე გადაეწყო, ახალ ყალიბში მოექცია. მისი შემოქმედების გავლენა განიცადეს მსოფლიოს უდიდესმა ქორეოგრაფებმა. ერთი შეხედვით პრიმიტიული, უმარტივეს საცეკვაო ლექსიკაზე აგებული დუნკანისეული საცეკვაო კომპოზიციები გახსენებს, რომ სამყაროში ბუნება და ბუნებრიობა უმთავრე-

სია; გახსენებს, რომ სამყაროს ნაწილი ხარ, რომ შეგიძლია თავისუფალი გადმოცემა განცდის, ემოციის, ტკივილისა თუ სიხარულის. აისედორა ცეკვას განიხილავდა როგორც სხეულის ბუნებრივ მოძრაობას და არა მკაცრ საბალეტო, მისთვის არაბუნებრივ მოძრაობებზე აგებულ სისტემას. ყოველივე ამის გადმოსაცემად მან ძველბერძნულ საცეკვაო ესთეტიკას მიმართა, ესთეტიკას, რომლითაც დატვირთულია უძველესი ბერძნული ლაკირებული ჭურჭელი და სხვადასხვა არქიტექტურულ ფრიზზე გამოსახული სარიტუალო დღესასწაულები. სწორედ ამიტომ, ის იყენებს მინიმალისტურ ვიზუალიზაციას - მხოლოდ ნახევრადგამჭვირვალე ქიტონს, რომელიც ხელს არ უშლის მოძრაობაში და შიშველ ტერფს, ფეხსაცმლის გარეშე. სასცენო დეკორაციის არარსებობა აიძულებდა მაყურებელს მთელი ყურადღება შემსრულებელსა და ცეკვაზე გადაეტანა, ეძებნა მის შემოქმედებაში თავისუფალი, ემანსიპირებული ქალის ბუნებასთან ჰარმონიზებული შინაგანი სამყარო. მისი საცეკვაო კომპოზიციები ტოვებდა განცდას, თითქოს ყოველივე იქვე, იმპროვიზებულად იქმნებოდა, რაც კიდევ უფრო მეტად აქცენტირებდა ახალი ადამიანის მიერ ახლებურად ხედვის აუცილებლობას.

აისედორა დუნკანის შემდეგ ჩნდება რიგი ქორეოგრაფი ქალებისა, რომელთა შორის მართა გრეჭემისა და მერი ვიგმანის შემოქმედება ახალ სიტყვას ამბობს საცეკვაო ლექსიკის, სამეტყველო ენის ახალ სიმაღლეზე ასვლის პროცესში. მძაფრად ემოციური, ადამიანის შინაგანი განცდის გადმოცემის თავისუფლება აერთიანებს ამ ორი მოცეკვავე ქალის სხეულის ენასა და სახისმეტყველებას. ცეკვამ გაათავისუფლა ქალი და თავისუფალმა ქალმა შექმნა ახალი ხელოვნება. ურთიერთმიმართებით პროცესში ძნელია დომინანტის გამოკვეთა - ემანსიპირებული ქალი შემოქმედებაში თუ ემანსიპირებული შემოქმედება ქალში - ალბათ, ორივე ერთად, ერთ სიბრტყულ მოცემულობაში.

მე-20 საუკუნემ შექმნა ალისია ალონსოს, ტრიზა ბრაუნის, პინა ბაოშის, საშა ვალცის, ჟოზეფ ბეიკერისა და სხვათა სახელები. თუ გასულ საუკუნეებში ქორეოგრაფები ყოველთვის მამაკაცები იყვნენ, მე-20 საუკუნის დასაწყისიდან ჩნდებიან ქალი ქორეოგრაფები. ტრადიციული კლასიკური ბალეტის გვერდით თანაარსებობს შემოქმედება ქალთა, სადაც მიუხედავად

იმისა, რომ მათი საყრდენი, განსხვავებით აისედორა დუნკანის შემოქმედებისგან, კლასიკური ცეკვის კანონიკური დოქტრინაა, ივსება უმწვავესი სოციალური თემატიკით. უმწვავეს თემათა გადმოსაცემად მათ აირჩიეს პლასტიკა, მოდერნიზებული, შეუზღუდავი და ჩარჩოსგან თავისუფალი, ერთგვარი სიმბიოზი, სადაც კლასიკა მხოლოდ ცეკვის ტექნიკურად სრულფასოვნად გადმოსაცემად გამოიყენება.

მე-19 საუკუნის ბოლო წლების ამერიკის ერთ-ერთ ნიშანდობლივ ასპექტს ქალთა ორგანიზაციების ჩამოყალიბება წარმოადგენდა. საზოგადოებაში მნიშვნელოვანი ძვრები სწორედ ქალთა მოძრაობის ევოლუციას უკავშირდებოდა. ამდენად, აღნიშნული პროცესები ნიადაგს ამზადებდა შემდგომი საუკუნის ძლიერი ტრანსფორმაციებისთვის.

მე-20 საუკუნის 20-იან წლებში დაიწყო ქალთა უფლებების მოთხოვნისა და დამკვიდრების მნიშვნელოვანი პროცესი. პროცესი მოიცავდა არა მხოლოდ ინსტიტუციურ ცვლილებებს, არამედ ქალის სხეულის ფიზიკურ თავისუფლებას. ახალი საცეკვაო შემოქმედება როგორც გრიგალი შემოიჭრა სოციუმში და ფაქტობრივად მოიცვა მისი სრული სპექტრი. უნდა ითქვას, რომ ხალხური ცეკვა, როგორც სარკე, აირეკლავს ქალთა შებოჭილობა-თავისუფლების ხარისხს ეთნიკური თუ გეოგრაფიული არეალის გათვალისწინებით. ბალეტი თავად ავითარებს და მოიცავს ქალის სრულ და პრიორიტეტულ როლს საბალეტო ხელოვნებაში. რაც შეეხება 1920-იან წლებში კლუბებსა და თავშეყრის სხვადასხვა ადგილას ჩამოყალიბებულ ყოფით საცეკვაო შემოქმედებას, აქ სრული თავისუფლება ეძლეოდა ქალს ყოფილიყო თანამონაწილე ამერიკული რეგტიმისა და ჯაზის მელოდიებზე შექმნილი სხვადასხვა ცეკვის - **Bunny Hug, Turkey Trot, Grizzly Bear, Black Bottom** - დამკვიდრების პროცესისა.

საცეკვაო სივრცე დაიკავა სოციალურმა ცეკვებმა, რომლებიც გავრცელდა ამერიკასა და ევროპაში პირველი მსოფლიო ომის დაწყებამდე. ღამის კლუბებში შესრულებული საცეკვაო კომპოზიციები შეიცავდა თავისუფალ ლექსიკას სხეულისა და ფეხების დინამიური მოძრაობებით, სხვადასხვა სახის „ბატმანების“ ნაერთი გახლდათ. 1920-იანი წლები ქალთა თავისუფლების სიმბოლურ გამოხატულებად იქცა. ცხადია, ბობოქარი წინააღმდეგობის ფონზე, ბრძოლა მიმდი-

ნარეობდა საზოგადოების ნაწილთან. ახალი მოდის სამოსის, მუსიკის, ცეკვის თავისუფალ სამყაროში, სოციალური ბარიერების გადალახვა, ერთი მხრივ, რთულდებოდა საზოგადოებრივი წინააღმდეგობიდან გამომდინარე და, მეორე მხრივ, მარტივდებოდა ბარიერის გადალახვის მიზანსწრაფულობის შედეგად.

საქართველოში ქალთა ემანსიპაციის საკითხი თვალსაჩინოდ იკვეთება სასცენო ქორეოგრაფიულ შემოქმედებაში, როგორც კლასიკური, ასევე ხალხური ქორეოგრაფიის მიმართულებით. ქალის სცენაზე დგომას საზოგადოების მხრიდან ხშირად არაერთგვაროვანი შეფასება ახლდა, რაც ხელს უშლიდა გენდერული შემოქმედების განვითარებას. ცეკვა კი თავად უკვე შეიცავს ქალთა ემანსიპაციის თემას. საბალეტო ქორეოგრაფიაში, მარია პერინის სტუდიის გახსნამ ახალი სივრცე შექმნა სცენაზე ქართული საშემსრულებლო შემოქმედების ჩამოყალიბებისათვის.

მე-20 საუკუნის დასაწყისის 20-30-იან წლებში ჩნდება რიგი შემსრულებლებისა, რომელთა ჩაბმამ და მონაწილეობამ გაამდიდრა და გაამრავალფეროვნა სასცენო ქორეოგრაფიული ხელოვნება. ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე, ლილი გვარამაძის, ელენე ჩიკვაიძის, ვერა წიგნაძის, ელო ანდრონიკაშვილის, მელიტა ბაუერ-ბაქსის, ნინო რამიშვილის გამოჩენამ საბალეტო დასს საშუალება მისცა განეხორციელებინა ბალეტები მსოფლიო საბალეტო რეპერტუარიდან. მოცეკვავეები მონაწილეობას იღებდნენ ოპერების საცეკვაო კომპოზიციებშიც.

მარია პერინის საბალეტო სკოლის აღზრდილი გახლდათ უდიდესი შემოქმედი - მოცეკვავე და ქორეოგრაფი ნინო რამიშვილიც. მიუხედავად იმისა, რომ ქალთა ემანსიპაციის პრობლემატიკა ნაკლებად ეხებოდა ქართულ ხალხურ ქორეოგრაფიას, რადგან ეროვნული იდენტობის ნიშნის მატარებელი შემოქმედება საზოგადოების მხრიდან ყოველთვის მხარდაჭერილი იყო, ნინო რამიშვილის, როგორც ქორეოგრაფის როლი და დამსახურება ამ თვალსაზრისით, ფასდაუდებელია. ნინო რამიშვილი გახლდათ სახელმწიფო ანსამბლის დამდგმელი ქორეოგრაფი და უცვლელი ხელმძღვანელი, სულისჩამდგმელი იმ უზარმაზარი შემოქმედებისა, რომელსაც „სუხიშვილები“ ჰქვია. ნინო რამიშვილმა, ფაქტობრივად, მთელი ეპოქა შექმნა.

ზემოთ ჩამოთვლილ მოცეკვავე ქალთა შემოქმედება სხვადასხვა მიმართულებით გაიშალა. ლ. გვარამაძე, რომელმაც საქმიანობა თეორიულ სფეროში გააგრძელა, პირველი ქალი ქორეოლოგია. მას ეკუთვნის ქართული ხალხური ქორეოგრაფიის ორი მონოგრაფია.

დროთა განმავლობაში, როგორც საბალეტო, ასევე ხალხური მიმართულებით ბევრმა ქალმა შემსრულებელმა საბალეტო და სხვადასხვა ქორეოგრაფიულ სტუდია-სასწავლებელში პედაგოგიური მოღ-

ვაწეობა გააგრძელა. დღეს-დღეობით გენდერული თანასწორობის თვალსაზრისით უნდა ითქვას, რომ პარიტეტი დაცულია.

ამგვარად, დასკვნის სახით უნდა ითქვას, რომ ქორეოგრაფიული სასცენო ხელოვნება სრულიად წარმოდგენილია მოცეკვავე ქალთა, ქორეოგრაფ-ბალეტმანისტერთა თუ პედაგოგთა შემოქმედების გარეშე, იმ შრომისა და ღვაწლის გარეშე, რაც მათ საუკუნეების განმავლობაში გაიღეს მსოფლიო კულტურის საგანძურისთვის.

გამოყენებული ლიტერატურა:

- სუხიშვილი ნ. ქართული ნაციონალური ბალეტი, თბ., 1966.
- Вюилье Г., Танцы их история и развитие, С-П., 1902.
- Эльяш Н., Образы танца, „знание“, М., 1970.



მარი კამარგო, „კამარგოს ცეკვა“,
ავტორი ნიკოლა ლანკრე
(1690-1745), 1730.
MARIE-ANNE DE CAMARGO, LA CAMARGO
DANCING, BY NICOLAS LANCRET,
(1690-1745), 1730.



მარი სალი, ავტორი ნიკოლა ლანკრე (1690-1745), 1732.
MARIE SALLE, BY NICOLAS LANCRET (1690-1745), 1732.



აისედორა დუნკანი
ISADORA DUNCAN



მარტა გრაჰამი
MARTHA GRAHAM



მერი ვიგმანი
MARY WIGMAN



ჟოზეფინ ბეიკერი
JOSEPHINE BAKER 1926

პინა ბაუშ
PINA BAUSCH



ნინო რამიშვილი
NINO RAMISHVILI

CONSEQUENCES OF WOMEN'S EMANCIPATION IN DANCE ART AND BROKEN BOUNDARIES OF DANCE

Khatuna Damchidze

Keywords: *Choreography, Dance, Ballet, Emancipation, Marie Saleh, Marie Camargo, Isadora Duncan, Modern Dance, Body Language, Martha Graham, Mary Wigman, Alicia Alonso, Trisha Brown, Pina Baosh, Sasha Waltz, Joseph Baker, Maria Perini, Nino Ramishvili*
Illustrations: pp. 378-381

The 18th century is known as the Age of Enlightenment. In Europe, times were changing, feudalism was losing power, capitalist elements were emerging. At this time, a group of thinkers stepped up, and their works clearly showed the desire and demand for re-evaluating the past and introducing innovations. Known as the Enlightenmenters, Danny Diderot, Montesquieu, Voltaire, and others—with their witty writings—reached out to every sphere of social space, including the art of ballet. The educators called on society and especially artists to return to nature, to add more naturalness to creativity, which led to the development of acting skills and, most importantly, to separate opera and ballet. That in turn provided an opportunity for a separate show, the formation of an independent theatrical genre.

Even before the Grand Ballet Master of the Age of Enlightenment and founder of the Story Ballet Jean-Georges Noverre (1727-1810) carried out ballet reform, two leading female dancers of the same era: Marie Camargo (1710-1770) and Marie Saleh (1707-1756) were laying the groundwork for ballet reform. It would be much later that the issue of female emancipation materialized, but now their actions, namely bold decisions by emancipated women, gave rise to the fundamental aesthetics of ballet. They were implementing a ballet costume reform to bolster the development of female dance—liberating the body and thus freeing movement of its shackles—prompted progress in dance techniques. They had to confront the public, who considered the violation of legal norms incompatible with

ballet aesthetics and did not hide their dissatisfaction. Had it not been for the creativity of these two self-confident women, the creations of such women as Silfida, Giselle, Odette-Odilia, Raimonda, kitri (In the Georgian version “Chelita”), Bayadera and many others, might not have made up, or later on, the female dance repertoire.

Marie Camargo, who entered the stage at the age of 14, belonged to a well-known Spanish family. Of her ancestors and relatives, one of the descendants of the Camargo family was one bishop, one archbishop, and one cardinal. Vuillier writes: “As the Divine Camargo, writes one of her contemporaries, excites all of Paris with her airy dance, his uncle Don Juan is practicing in burning witches and Jews.”¹ Marie Camargo’s uncle Don Juan de Camargo, Bishop of Pamplona, was the thirty-fifth Grand Inquisitor of Spain. Marie Camargo, from the very beginning, focused on her stage career, she was also known as a fashion trendsetter, with tailors naming toiletries after her, and a shoemaker making a fortune shortly after designing Al-La Camargo shoes.

Marie Camargo fully focused was on perfecting her dance technique, her virtuosity. Her quest allows us to enrich and perfect stage dance in new ways. Her airy and yet technically advanced dance revolutionized the art of ballet of the time. “She was famous for her pirouettes and entrechats. Many ballet dancers, who only recognized classical dance, disgustingly called it une gigotteuse (gigotter), which means slopping around. However, when Camargo performed, the house was always packed”².

¹ Vuillier G., *Dances, their history and development*, St. Petersburg, 1902, p. 48.

² *Ibid*, p. 49.

It is common knowledge that, at this time, ballet is not yet independent and is a diversifying part of operatic performance in the form. “Marie Camargo danced the Minuet, Gavot, Paspie, Rigodon in such operatic-ballet diversifications, performed in Antré and variations. Camargo, who focused on the development of dance techniques, could not get used to the slow pace of the dances, which did not contribute to the development of dance techniques, dynamism. She incorporated a number of movements into a woman’s dance that required a change of dance costume, a costume that was virtually no different from everyday attire. To facilitate the performance of new movements, she removed the heels, shortened the long dress, which also freed her from unnecessary decorations. The actor was attracted to live dancing, quick, fast tempo—Camargo danced lightly, gracefully, in the canonized forms of sacramental choreography, which brought joy, naturalness, sophistication. Her performance with Marie Saleh and two partners revived the static ballet score, giving it original touches”.³

Marie Saleh’s innovations went even further. Even the creator of ballet d’action, Jean-Georges Noverre, called her his predecessor. Unlike Camargo, Marie Saleh opposed the complexity of dance, its technical strength, with her simple and sensitive grace, emotionality and artistry. The creations of Marie Camargo and Marie Saleh seem to complement each other. Marie Saleh’s main goal was to perform in a play with a well-defined story, with dance subordinated to dramatic action and appropriate for her, with the dancer exhibit character based on the role, long before the novella. Marie Saleh, like Marie Camargo, stood up against the clumsy, heavy costume that restricted dance, a variety of movement, not allowing the development of plasticity. She replaced it with loose clothing. She too had to confront the public. The management and audience of the Paris Theater opposed Marie Saleh’s reform, instead of embracing it. The dancer performed for the first time in London without a wig and splendid jewelry in *Pygmalion* and *Bacchus and Ariadne*, instead trying to advance her acting skills in dance. In Paris, Marie Saleh constantly aspired to combine ballet diversifications and opera plots, to usher in a meaningful pantomime dance. The innovations of Marie Saleh and Marie Camargo are the very activities with which J.G. Noverre created an independent ballet

performance.

The daring reforms of Marie Saleh and Marie Camargo laid the foundation for the establishment of ballet as an independent theatrical art, plot-based ballet. It was from this time that the Women’s Dance Party began to progress, which in the 19th century gained even more strength in the ballet masterpieces of Filippo Taglioni, Jules Perrot, Arthur Saint-Leon, Marius Petipa and Lev Ivanov in the form of women’s dance parties.

At the turn of the 20th century, a contradiction arose between the means of expression peculiar to old-classical academic ballet and the new choreographic trend known as modern dance. Known under the umbrella name of modern dance, and referred to in different countries as artistic, free, rhythm-plastic, expressive, it had one key feature of breaking the canonical system of ballet and, consequently, transforming traditional ballet aesthetics. The lion’s share in this process belongs to the founder of Free Dance, Isadora Duncan, who set the stage for and defined with her creativity the further development of choreography. The very definition of the term free as a multifaceted and fulfilled mission by her has become even deeper and more comprehensive in the history of world choreography.

Isadora Duncan, a Greek-American female dancer, had a basic education in dance and was considered a non-professional dancer. Nevertheless, she was able to transform the whole choreographic world, turning it into a new format. Her creations were influenced by the world’s greatest choreographers. Duncan’s dance compositions, built on seemingly primitive, simple dance vocabulary, remind us that nature and naturalness are paramount in the world, that we are part of the world capable of freely expressing our feelings, emotions, pain or joy. Isadora saw dance as a natural movement of the body and not a strict ballet system built on unnatural movements for her. To convey all this, she applied ancient Greek dance aesthetics used by ancient Greek to adorn pottery and ritual ceremonies depicted on various architectural friezes are loaded. That is why she used minimalist visualization—just a translucent ketone that does not impede movement and a bare ankle, without shoes. The absence of stage scenery forced the audience to shift all their attention to the performer and dance, searching for an inner world harmonized with the nature of a free, emancipated woman at

3 Elyash N., *Images of dance*, M. 1970, p. 33.

work. His dance compositions gave a sense of everything being improvised, which further emphasized the need for a new vision by a new person.

After Isadora Duncan, a number of women choreographers appear, including Martha Graham and Mary Wigman, who advanced to a new level of dance vocabulary. Strongly emotional, the freedom to convey a person's inner feeling combines the body language and facial expressions of these two dancing women. Dancing liberated women and free women created a new art. It is difficult to identify the dominant in the interrelationship process—emancipated woman in the creation or the emancipated creation in women—probably both in one.

The 20th century saw the rise of Alicia Alonso, Trisha Brown, Pina Baosh, Sasha Waltz, Joseph Baker, and others. If in the past choreographers were always men, from the beginning of the 20th century female choreographers appeared. Alongside traditional classical ballet we see the creations of women, where although their mainstay, unlike the works of Isadora Duncan, is the canonical doctrine of classical dance, it is filled with the most acute social themes. To convey the toughest themes, they chose plasticity, modernized, unrestricted, and frame-free, a kind of symbiosis where classics are used only to convey the technically complete meaning of dance.

One of the most notable aspects of America at the end of the 19th century was the formation of women's organizations. Significant shifts in society were precisely related to the evolution of the women's movement. Thus, these processes paved the way for the powerful transformations of the next century.

The important process of demanding and establishing women's rights began in the 1920s. It involved not only institutional change but also physical freedom of the female body. New dance pieces inundated society. Notably, folk dance, as a mirror, reflects the degree of women's freedom in terms of ethnic or geographical area, ballet itself develops and includes the full and priority role of women in ballet. As for the dance works in the 1920s in clubs and various gathering places, here a woman was given complete freedom to be involved in the process of establishing various dances based on American Rhythm and jazz tunes: Bunny Hug, Turkey Trot, Grizzly Bear, Black Bottom.

The dance scene was occupied by social dances that spread to America and Europe before the outbreak of World War I. Dance compositions performed in nightclubs

contained free vocabulary with dynamic movements of the body and legs, containing various types of battements. The 1920s became a symbolic expression of women's freedom. Clearly, the struggle was taking place against the backdrop of Bobocar resistance to a section of the community. In the free world of new fashion clothes, music, dance, overcoming social barriers on the one hand was hampered by public resistance and on the other hand was facilitated by the expediency of overcoming the barrier.

The issue of women's emancipation in Georgia is evident in stage choreography, both classical and folk choreography. Women's standing onstage was often accompanied by mixed reviews from the public, which contributed to the development of gender creativity. The dance itself already contains the theme of women's emancipation. The opening of Maria Perini's studio in ballet choreography has created a new space for the formation of Georgian performing arts on the stage.

In the early 1920s-1930s, a number of performers appeared to enrich and diversify the performing choreographic art. The appearance of Lili Gvaramadze, Elene Chikvaidze, Vera Tsignadze, Elo Andronikashvili, Melita Bauer-Sachs, Nino Ramishvili on the stage of Zakaria Paliashvili Opera and Ballet Theater allowed the ballet troupe to perform ballets from the world ballet repertoire. Dancers also took part in dance compositions of operas.

Nino Ramishvili, a great creator-dancer and choreographer, was brought up in Maria Perini Ballet School. Although the issue of women's emancipation was less relevant to Georgian folk choreography, as the work bearing the mark of national identity was always supported by the public, the role and merit of Nino Ramishvili as a choreographer in this regard is invaluable. Nino Ramishvili became the founding choreographer of the state ensemble and the constant leader, the inspirer of the huge creation called Sukhishvilebi. Nino Ramishvili created a whole era.

The creations of said female dancers have spread in different directions. L. Gvaramadze, who continued her work in the theoretical field, was the first female choreologist. He owns two monographs of Georgian folk choreography.

Over time, many female performers in both ballet and folklore continued their pedagogical work in ballet and various choreographic studios. In terms of gender equality today, parity is ensured.

In conclusion, choreographic performing arts are completely unthinkable without the creativity of female dancers, choreographers, ballet masters or teachers, without

the hard work and dedication they have given over the centuries to the treasures of world culture.

REFERENCES:

- Sukhishvili N. Georgian National Ballet, Tbilisi, 1966.
- Vuillier G., Dances, their history and development, St. P., 1902.
- Elyash N., Images of dance, M., 1970.