



Ο Χορευτικός Αυτοσχεδιασμός στην Παραδοσιακή και στη Σύγχρονη Ελληνική Κοινωνία

Φιλίππου, Φ.*¹, Πίτση, Α.¹, Αγγελίδου, Κ.¹, Μάλιος, Χ.¹, Μπουλούγαρης, Γ.¹, Παπαδάκος, Κ.¹, Παπαδοκοκολάκη, Σ.¹, Μπλαχάβα, Μ.¹, Filippou, Κ.²

¹Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

²VRIJE Universiteit Brussel

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Σκοπός της έρευνας ήταν να διερευνηθεί τον τρόπο με τον οποίο ο άνδρας και η γυναίκα εκφράζονται χορευτικά όταν βρεθούν στη θέση του πρωτοχορευτή και της πρωτοχορευτριάς, στην παραδοσιακή και στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία. Στην έρευνα πήραν μέρος: α. 100 δάσκαλοι χορού. β. 50 πρωτοχορευτές/πρωτοχορευτρίες. γ. 20 μουσικοί. δ. 40 ηλικιωμένοι άνδρες και γυναίκες. Πραγματοποιήθηκε ανάλυση/παρατήρηση/καταγραφή 150 χορευτικών παραστάσεων. Από την αποδελτίωση των συνεντεύξεων και την ανάλυση των χορευτικών παραστάσεων φαίνεται ότι: α) Οι χορευτές και οι χορεύτριες στην παραδοσιακή κοινωνία δεν προχωρούν στην παραγωγή καινούργιων κινητικών μοτίβων και οι διαφορές στον χορό τους εντοπίζονται στα μεταβλητά στοιχεία της μορφής, όπως ο αριθμός των μοτίβων που χρησιμοποιούνται καθώς και ο αριθμός των επαναλήψεών τους, β) Οι αλλαγές που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία, ιδιαίτερα από το 1981 και μετά, επηρεάζουν και τη χορευτική έκφραση της γυναίκας. Ο χορός της απελευθερώνεται από κανόνες και περιορισμούς και σε αυτόν αντικατοπτρίζεται η ισότιμη παρουσία της στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία, γ) Ο αυτοσχεδιασμός απουσιάζει από τις παραστάσεις των χορευτικών συλλόγων. Σύμφωνα με τους δασκάλους χορούς, όλα όσα παρουσιάζονται επί σκηνής είναι σχεδιασμένα και δοκιμασμένα άπειρες φορές κατά τη διάρκεια των μαθημάτων και δεν επιτρέπουν στους πρωτοχορευτές και στις πρωτοχορευτρίες τους να παρεκκλίνουν από αυτά.

Λέξεις κλειδιά: αυτοσχεδιασμός πρωτοχορευτή, μουσικός αυτοσχεδιασμός, πρώτη & δεύτερη ύπαρξη του παραδοσιακού χορού, χορευτική ταυτότητα.

Ο χορός στην Ελληνική παραδοσιακή κοινωνία

Αναφερόμενοι στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία αναφερόμαστε στην ελληνική κοινωνία του 18^{ου} και των αρχών του 19^{ου} αιώνα. Γνώρισε την ύψιστη ακμή της την περίοδο 1770-1820 η οποία είναι γνωστή και ως «ελληνικός διαφωτισμός» (Δημαράς, 1969). Μια κοινωνία που χαρακτηρίζεται από ομοιομορφία, συνοχή, διάρκεια στον χρόνο και την κοινοτική διάρθρωση. Αναφερόμενοι, δε, στον όρο «κοινότητα» είναι δεδομένο ότι αναφερόμαστε σε ένα σύνολο ανθρώπων που

Διεύθυνση αλληλογραφίας:

Φίλιππος Φιλίππου
Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης
Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Πανεπιστημιούπολη, 69100 Κομοτηνή

E-mail:

ffilippo@phyed.duth.gr

συγκατοικούν στον ίδιο χώρο, τους συνδέουν κοινές παραδόσεις, κοινοί θεσμοί, κοινά ήθη και έθιμα. Όμως, είναι σίγουρο ότι οι παραπάνω αναφορές στην πολιτική διάσταση της κοινότητας δεν είναι και οι μοναδικές. Ταυτόχρονα, γίνεται αναφορά και στην αίσθηση του «ομού ανήκειν» (Νιτσιάκος, 1991), δηλαδή στην αίσθηση που έχουν τα μέλη της ότι ανήκουν στο ίδιο σύνολο. Μέσα από την αίσθηση αυτή, η κοινότητα διεκδικεί και πετυχαίνει να κερδίζει την ανεξαρτησία της από πολιτικούς και γεωγραφικούς παράγοντες με αποτέλεσμα τη δημιουργία της δικής της πολιτιστικής ταυτότητας, της δικής της ιστορίας, του δικού της πολιτισμού που την ξεχωρίζει και τη διαφοροποιεί από τις άλλες κοινότητες (Filippou, 1993). Η διαφοροποίηση αυτή επιτυγχάνεται μέσω της αρχιτεκτονικής, της διατροφής, του γλωσσικού ιδιώματος, της φορεσιάς, της μουσικής και του χορού (Ψαρρού, 2005).

Ο πολιτισμός αυτός, για κάποιον αμύητο, φαίνεται ολόιδιος με αυτόν των προηγούμενων γενιών. Αυτό, πιθανότατα, οφείλεται στο ότι η κοινωνική ζωή των αγροτοκτηνοτρόφων της περιόδου αυτής δεν παρουσιάζει μεγάλες και έντονες ανακατατάξεις όταν εξετάζεται στα πλαίσια του σύντομου χρόνου (Braudel, 1987). Η συμμετοχή στον έναν και μοναδικό κοινοτικό πολιτισμό, είναι αποτέλεσμα της βιωματικής και επιβεβλημένης συμμετοχής στον κοινό τρόπο ζωής που επέβαλλαν στους Έλληνες για πολλές εκατονταετίες οι Τούρκοι. Ο αναγκαστικός αυτός τρόπος διαβίωσης υπήρξε και η αφορμή για τη δημιουργία ενός νέου, βασισμένου στον προφορικό λόγο, συστήματος επικοινωνίας. Η προφορικότητα αυτή αποτελεί φυσική διαδικασία και καθόλου συνειδητή επιλογή. Ως σύστημα επικοινωνίας αφενός διαμορφώνεται συνεχώς μέσα από την καθημερινή επαφή των μελών της κοινότητας καθώς και από τις συγγενικές σχέσεις και τις σχέσεις που αναπτύσσονται στο μικρό περιβάλλον της γειτονιάς και αφετέρου επεμβαίνει καθοριστικά στη διαμόρφωσή τους (Μαντζούκας, 2008).

Στις αγροτοκτηνοτροφικές κοινωνίες η τοπική κοινωνία, μέσα από άτυπους εκπαιδευτικούς θεσμούς και την τοπική πολιτισμική αναπαραγωγή, είναι αυτή που φροντίζει για την κοινωνικοποίηση και την είσοδο νέων μελών στους κόλπους της. Οι νέες γενιές της τοπικής κοινωνίας γίνονται κοινωνοί των κοινοτικών αξιών και κανόνων μέσα από βιωματικές συμμετοχές στην τοπική κοινοτική ζωή και την προφορικότητα. Η συμμετοχή σε τελετουργικές πρακτικές της κοινότητας, όπως ο χορός, αποβαίνει υποχρεωτική για τα μέλη της κοινότητας αφού μέσα από τη συμμετοχή αυτή γίνονται αναφορές στην ιστορία της κοινότητας, πραγματοποιείται η αναπροσαρμογή της κοινοτικής πραγματικότητας και ταυτόχρονα πλάθεται η βιωσιμότητα και το μέλλον της (Filippou, 1993).

Ένας από τους θεσμούς κοινωνικοποίησης είναι και ο χορός ο οποίος αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της καθημερινής και εορταστικής κοινοτικής ζωής. Ο χορός είναι παρόν σε κάθε στιγμή τόσο της προσωπικής όσο και της κοινοτικής ζωής. Είναι παρόν σε όλες τις φάσεις του γάμου, της βάπτισης, του εορτασμού του τοπικού πολιούχου αγίου, στα Χριστούγεννα, στο Πάσχα και στις Αποκριές. Αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της διασκέδασης στα νυχτέρια, στο ξεπροβόδισμα όσων αναχωρούσαν από την κοινότητα για τα ξένα. Με άλλα λόγια, είναι παρόν σε όλες τις φάσεις του κύκλου της ζωής και του χρόνου (Λουτζάκη, 1999). Συνεπώς, ο χρόνος που του αφιερώνεται είναι χρόνος «κοινωνικός» και σχεδόν «υποχρεωτικά συμμετοχικός» και όχι χρόνος χωρίς σκοπιμότητες. Ο «κοινωνικός» χρόνος για την κοινότητα είναι ισάξιος του «παραγωγικού» χρόνου (Δαμιανάκος, 1987). Και πώς θα μπορούσε να είναι διαφορετικά όταν ο κοινοτικός χορός αποτελεί μια παγιωμένη δραστηριότητα της συλλογικής έκφρασης μέσα από την οποία γνωστοποιείται στους πάντες η κοινοτική συνοχή; Ο χορός, ως θεσμός, αντανακλά και ταυτόχρονα επιβάλλει/αναπαράγει τους κανόνες συμπεριφοράς που ισχύουν στην τοπική κοινωνία.



Ο κοινοτικός χορός θα μπορούσε να ειπωθεί ως πολύπρακτο θεατρικό έργο στις επιμέρους σκηνές του οποίου παρουσιάζονται όλοι οι εν ισχύ κοινοτικοί κανόνες και κώδικες. Οι ισχύοντες κοινοτικοί κανόνες και κώδικες αφενός απορρέουν και διαμορφώνονται από το σύνολο των κοινοτικών αξιών και αφετέρου το εκφράζουν και το γνωστοποιούν στα μέλη της κοινότητας. Επιπλέον, μέσα από τον κοινοτικό χορό τα μέλη μυούνται στην ιστορία της κοινότητας, διαμορφώνουν το παρόν της και χτίζουν το μέλλον της (Filippou, 2015; Δήμας, 2002). Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο είναι φυσικό ο χορός να υπερβαίνει τα στενά όρια της ατομικότητας και αποβαίνει κοινοτική υποχρέωση. Διεγείρει τη συγκίνηση και υποκρύπτει τις αντιθέσεις και τις διαφορές ανάμεσα στα μέλη. Το χοροστάσι μετουσιώνεται σε τόπο όπου εκθέτονται οι αντιθέσεις και μειώνονται οι συγκρούσεις ανάμεσα στα φύλα, στους πλούσιους και τους φτωχούς, στους ντόπιους και στους ξένους. Οι θέσεις που καλούνται να πάρουν οι χορευτές στον κύκλο καθορίζονται από τη χορευτική περίσταση και εξαρτώνται άμεσα από το φύλο, την ηλικία, την κοινωνική και οικογενειακή κατάσταση του χορευτή. Όμως, η θέση που θα πάρει ο χορευτής στον κύκλο, η διάρκεια του χορού του καθώς και ο τρόπος που θα εκφραστεί χορευτικά αποτελούν αφορμές για διακρίσεις, ανταγωνισμούς, αντιζηλίες και διχόνοιες ανάμεσα στους χορευτές (Filippou, 2015).

Το κοινοτικό σύστημα αξιών, αποτελώντας κομμάτι του όλου κοινοτικού οικοδομήματος, συμβάλλει άμεσα και σε σημαντικό βαθμό στην οικονομική και κοινωνική δομή και διάρθρωση της κοινότητας. Η παραμικρή αλλαγή της κοινοτικής δομής δημιουργεί αλληπάλληλες επιδράσεις και προκαλεί ντόμινο αλλαγών στο σύνολο του κοινοτικού οικοδομήματος. Επιφέρει αλλαγές στο κοινοτικό σύστημα αξιών και αυτό με τη σειρά συμβάλλει στην πρόκληση αλλαγών της συμπεριφοράς των μελών της κοινότητας. Ο χορός, ως τελούμενος από τα μέλη της κοινότητας, είναι φυσικό να δέχεται τις αλλαγές αυτές οι οποίες και αντανακλώνται στη χορευτική έκφραση των μελών της κοινότητας (Γαρυφαλλοπούλου, 2012).

Όταν γίνεται αναφορά στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία η αναφορά γίνεται σε μια κοινωνία αποκλειστικά και αυστηρά πατριαρχική (Dubisch, 1986; Loizos & Papataxiarxis 1991). Η θέση της γυναίκας σε μια τέτοια κοινωνία είναι υποδεέστερη του ανδρός, δεν έχει δική της φωνή και αποκαλεί «αφέντη» τα αντρικά μέλη της οικογένειάς της (Filippou, 1993). Η κοινωνική θέση της γυναίκας αντανακλάται όχι μόνο στον τρόπο που εκφράζεται χορευτικά αλλά και από τη δυνατότητα συμμετοχής της στις διάφορες κοινοτικές χορευτικές περιστάσεις. Πολλοί ανθρωπολόγοι έχουν μελετήσει τη διχοτομία μεταξύ του δημόσιου τομέα, που ανήκει στην αντρική σφαίρα επιρροής και του οικιακού χώρου που ανήκει στη γυναικεία σφαίρα επιρροής (Dubisch, 1986; Spiliotopoulou, 1992). Η γυναίκα, κάθε φορά που εμφανίζεται σε δημόσιο χώρο, βρίσκεται σε συνεχή επιτήρηση και όλες οι κινήσεις της ελέγχονται. Δεν έχει δικαίωμα να συμμετάσχει σε κοινοτικές εκδηλώσεις που επιτελούνται σε δημόσιο χώρο όπως οι επιτελέσεις του Δωδεκαήμερου σε περιοχές της Μακεδονίας, του Άη-Συμιού στο Μεσολόγγι ή της Τζαμάλας στη Θράκη. Αντίθετα, είναι η κυρίαρχος σε εκδηλώσεις που λαμβάνουν χώρα στον οικιακό περίγυρο όπως οι ετοιμασίες για τον γάμο ή όταν μαγειρεύονται τα φαγητά που θα διανεμηθούν στο κουρμπάνι. Όμως, και ο τρόπος που θα εκφραστεί χορευτικά η γυναίκα υπόκειται σε συνεχή έλεγχο. Ο χορός της διαμορφώνεται μέσα από διαρκείς απαγορεύσεις. Δεν έχει τη δυνατότητα να επιδείξει τις χορευτικές της επιδεξιότητες και ικανότητες. Γι' αυτές, ο χορός δεν ήταν ένα απλό θέμα ψυχαγωγίας, διασκέδασης και χαράς, αλλά κανόνες συμπεριφοράς, υποχρεώσεων και κοινωνικού ελέγχου (Filippou, 2015).

Ο χορευτικός αυτοσχεδιασμός στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία



Από όλους είναι αποδεκτό ότι ο χορός ενός έθνους αποτελεί κοινωνικό φαινόμενο και ως τέτοιο ακολουθεί τις κοινωνικοοικονομικές και ιστορικές αλλαγές που παρατηρούνται στη συγκεκριμένη κοινωνία. Η χορευτική έκφραση, ως εκ τούτου, είναι συνάρτηση των οικονομικών εξελίξεων, των κανόνων και των αξιών που διέπουν την κοινωνία τη συγκεκριμένη ιστορική περίοδο.

Όσον αφορά στην ελληνική κοινωνία, δύο είναι οι ιστορικές περίοδοι που μπορούμε να διακρίνουμε. Η πρώτη αφορά στην παραδοσιακή της μορφή και υφίσταται μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '50 και η δεύτερη αφορά στη σύγχρονη μορφή της, από τα τέλη της δεκαετίας του '50 μέχρι και σήμερα (Filippou, 2003; 2015).

Στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία ο γάμος, οι βαπτίσεις, τα πανηγύρια, τα Χριστούγεννα, το Πάσχα και οι Αποκριές, ο χορός της Κυριακής και τα νυχτέρια, η αναχώρηση κάποιου στα ξένα ή η επιστροφή των ξενιτεμένων αποτελούν κοινωνικές εκδηλώσεις που προσφέρουν τη δυνατότητα για χορό και στις οποίες τα μέλη της κοινότητας «υποχρεώνονται» να συμμετάσχουν.

Το κοινοτικό χορευτικό ρεπερτόριο, αποτελούμενο από 6-7 χορούς, συντίθεται από εύκολους και δύσκολους χορούς (Φιλίππου, 2002). Οι εύκολοι και απλοί χοροί δίνουν τη δυνατότητα σε όλους, καλούς και μη χορευτές, να συμμετάσχουν και να νοιώσουν μέλη του ίδιου συνόλου. Από την άλλη, για να μην υπάρχουν διασπαστικές τάσεις, υπάρχουν οι δύσκολοι χοροί, χοροί που απαιτούν από τον χορευτή ιδιαίτερες χορευτικές ικανότητες και επιδεξιότητες και στους οποίους ο καλός χορευτής έχει τη δυνατότητα να επιδείξει τις ικανότητές του και να ξεχωρίσει από το σύνολο. Οι χοροί αυτοί είναι και οι πλέον ενδεδειγμένοι για αυτοσχεδιασμό αφού σε αυτούς ο χορευτής/η χορεύτρια έχει τη δυνατότητα να επιδείξει τις χορευτικές του/της επιδεξιότητες μέσα από τον αυτοσχεδιασμό του/της. Ο αυτοσχεδιασμός και οι πρωτοβουλίες τους, όμως, είναι υπό έλεγχο και υπόκεινται σε περιορισμούς που θέτει η ίδια η κοινότητα.

Η γυναίκα, σε μια ανδροκρατούμενη πατριαρχική οικογένεια, δεν είχε τη δυνατότητα να εκφραστεί χορευτικά όπως αυτή θα ήθελε και μπορούσε (Filippou, Manridis, Rokka, Harahoussou, & Harahoussou, 2003). Για τη γυναίκα της παραδοσιακής κοινωνίας, ο χορός δεν ήταν απλά μια δραστηριότητα διασκέδασης, ευχαρίστησης και χαράς αλλά ένα σύνολο κανόνων συμπεριφοράς, υποχρεώσεων και κοινωνικός έλεγχος. Διακρίνονταν για τη σεμνότητα, την ευπρέπεια, την απουσία υπερβολής και το χαμηλωμένο βλέμμα. Τα πόδια κινούνταν χαμηλά στο έδαφος και απέφευγε τα περιττά λικνίσματα. Δεν επιτρεπόταν τα καθίσματα, τα πηδήματα, τα ψαλίδια και οι πολλές στροφές (Filippou et al., 2003). Ακόμη και έτσι, όμως, η καλή χορεύτρια μπορούσε να αναδειχθεί. Το κούνημα του μαντηλιού και ως εκ τούτου η συνεννόησή της με τους μουσικούς, ο τρόπος με τον οποίο κινεί τις συγχορευτρίες της και το στήσιμο του σώματός της είναι στοιχεία που χαρακτηρίζουν μια καλή χορεύτρια. Δηλαδή ο χορός της διαμορφώνονταν μέσα από απαγορεύσεις και συμβιβασμούς. «Από μικρό κορίτσι θυμάμαι τη μάνα και τη γιαγιά να μου λένε πώς έπρεπε να χορεύω όταν θα μεγαλώσω. Θυμάμαι τα λόγια τους. Στη γυναίκα δεν ταιριάζουν τα τσαλιμάκια. Η γυναίκα δεν πρέπει να τραβάει τα μάτια του κόσμου με το κορμί της. Πρέπει να κοιτάει χαμηλά και το κορμί της να είναι ένα με το σαγιά» και συνεχίζει «αυτά, όμως, ήταν για έξω. Όταν μας έβλεπε ο ξένους κόσμος. Όταν ήμασταν μόνες στο σπίτι ή όταν έφευγαν οι καλεσμένοι και μέναμε εμείς και μείς τότε χορεύαμε διαφορετικά. Και φούρλες κάναμε και καθισματάκια και κουνιόμαστε» ή «Δε μπορούσαμε, σου λέω, να χορέψουμε όπως εμείς θέλαμε. Όταν χορεύαμε στο πανηγύρι ξέραμε ότι όλο το χωριό μας κοιτούσε. Και αν δε χορεύαμε όπως έπρεπε, την άλλη μέρα όλο το χωριό θα μας είχε στο στόμα τ'. Ακόμη και τη στιγμή που χορεύαμε ακούγαμε τι λέγανε Όταν δεν τους άρεζε ο χορός κάποιος τους άκουγες να λένε: ε τήρα την πως χορεύει, λες και τσαλαπατάει σταφύλια. Θυμάμαι μια χωριανή μας που της άρεζε η Γκάντα. Κάποια στιγμή τόλμησε να κάτσει όπως κάνει ο άντρας (εννοεί να κάνει



καθίσματα). Με μιας τους άκουσες όλους να μιλάνε άσχημα για τον χορό της και να λένε ότι χορεύει σαν άντρας. Ακόμη και σήμερα, όταν κάποιος θέλει να μιλήσει άσχημα για τον χορό μιας γυναίκας, λένε ότι αυτή χορεύει σαν τη Δ...» (Γρηγορόπουλος, 2015).

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι η γυναίκα δεν είχε τη δυνατότητα να εκφραστεί χορευτικά όπως αυτή ήθελε και ότι ήταν υποχρεωμένη να υπακούσει στο προφορικό κοινοτικό δίκαιο που αφορούσε στον γυναικείο χορευτικό τρόπο έκφρασης. Ταυτόχρονα, γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχει μια αμφίδρομη σχέση ανάμεσα στο ατομικό και το συλλογικό. Ανάμεσα στη γυναίκα και στην κοινότητα. Η κοινότητα επιβάλλει τους κανόνες και τις συμβάσεις και αυτή υπακούει αδιαμαρτύρητα. Η κοινότητα καθορίζει την ατομική χορευτική ταυτότητα και η γυναίκα με τη σειρά της τη διαμορφώνει και τη μεταδίδει στις επόμενες γενιές. Και το παράδοξο είναι ότι το ίδιο το υποκείμενο γίνεται ο φορέας μετάδοσης των κανόνων και των συμβάσεων.

Αντίθετα, για τον άνδρα ήταν επιβεβλημένο να ξεχωρίσει μέσα από τον χορό του. Καθίσματα, ψαλίδια, στροφές ή και διαφοροποίηση των ήδη γνωστών χορευτικών κινήσεων ήταν τα μέσα για την ανάδειξή του. Όμως, ακόμη και στην περίπτωση αυτή υπάρχουν συμβάσεις και όρια και η καινούργια χορευτική παραγωγή δεν γίνεται άκριτα δεκτή. Θα πρέπει να πάρει την «έγκριση» της κοινοτικής πλειοψηφίας για να γίνει αναπόσπαστο μέρος της κοινοτικής χορευτικής παράδοσης. Από έρευνες (Γρηγορόπουλος, 2015; Δρανδάκης, 1999) έχει διαπιστωθεί ότι στην παραδοσιακή κοινωνία κατά τη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού πραγματοποιείται ανασύνθεση των κινητικών μοτίβων και δεν παράγονται καινούργια.

Ο χορός στη σύγχρονη Ελληνική κοινωνία

Ο μετασηματισμός της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας αρχίζει με τη σύσταση του σύγχρονου ελληνικού κράτους στα 1832 (Δήμας, 2002; Φίλιας, 1999) και διαρκεί περίπου 120 χρόνια. Το τέλος του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου σηματοδοτεί και το τέλος της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας αφού την περίοδο '50 -'60 αυτή χάνει και τα τελευταία στοιχεία που χαρακτηρίζουν τις παραδοσιακές κοινωνίες και εισέρχεται στη βιομηχανική της περίοδο. Μέχρι τότε στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία δεν παρατηρούνται έντονες αλλαγές στη δομή και την έκφρασή της διατηρώντας πολλά χαρακτηριστικά των ιδιότυπων φεουδαλικών κοινωνιών που αναπτύχθηκαν κατά τα χρόνια της οθωμανικής κατοχής (Φιλίππου & Γαβράς-Παπασπύρου, 2019; Μαντζούκας, 2008).

Δύο από τους παράγοντες που συνέβαλαν σε σημαντικό βαθμό να διαρραγεί ο παραδοσιακός τρόπος ζωής ήταν η εξωτερική και η εσωτερική μετανάστευση (Μερακλής, 1986). Η εσωτερική μετανάστευση είχε ως προορισμό τα μεγάλα αστικά κέντρα τα οποία αποτέλεσαν πόλους έλξης για τα λαϊκά εργατικά στρώματα. Η αναχώρηση του κόσμου και κυρίως των νέων, από τα χωριά και η συσσώρευσή τους στα μεγάλα αστικά κέντρα τόσο του εσωτερικού όσο και του εξωτερικού συνέβαλε στην απογύμνωση των χωριών από τις πιο δυναμικές ηλικίες και στην ερήμωση της υπαίθρου. Οι καινούργιοι τρόποι παραγωγής, με την ανάπτυξη της τεχνολογίας, η ανάπτυξη νέων μέσων επικοινωνίας και η άναρχη τουριστική ανάπτυξη συνέβαλαν σε σημαντικό βαθμό στην εντατικοποίηση της αστυφιλίας και στη δημιουργία μιας μικρής αστικής τάξης στις πόλεις.

Το τέλος του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου βρίσκει την ελληνική κοινωνία να εγκαταλείπει την ελληνική ύπαιθρο και τα χωριά και να επιδιώκει την μετεγκατάστασή της στα μεγάλα αστικά κέντρα. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ολοκληρωτική κατάρρευση του μέχρι τότε ενιαίου τρόπου ζωής, την ελληνική κοινωνία να χάνει την κοινωνική και ιδεολογική της ομοιογένεια, τη ραγδαία άνοδο της αστικής τάξης και την ανατροπή των όρων στους οποίους στηριζόταν η αναπαραγωγή της



(Φίλιας, 1993). Το επίκεντρο της κοινωνικής ζωής είναι πλέον η πόλη η οποία και κυριαρχεί επί της υπαίθρου μεταβιβάζοντας τον τρόπο ζωής και τις αξίες της στην υπαίθρο. Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο το ελληνικό πολιτισμικό σύστημα από το τέλος του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου και μετά χαρακτηρίζεται από μια τάση ενοποίησης της αγροτικής ζωής με αυτή των αστικών κέντρων (Βαρβούνης, 1995).

Η μακρόχρονη επαφή και συμβίωση του αγροτικού πληθυσμού με τον αστικό τρόπο ζωής τον εθίζει και προκαλεί την εξοικείωσή του με αυτόν με αποτέλεσμα την αλλαγή της συμπεριφοράς και του πολιτισμού τόσο των αγροτικών όσο και των αστικών πληθυσμών. Εμφανίζονται, πλέον, καινούργια πολιτισμικά ρεύματα και ένας καινούργιος τρόπος ζωής τόσο στα χωριά όσο και στις πόλεις. Αυτό συμβαίνει ιδιαίτερα στους αγροτικούς πληθυσμούς στους οποίους παρατηρούνται έντονες αλλαγές της νοοτροπίας και του πολιτισμικού τους προσανατολισμού. Η επιθυμία τους δε να μεταβληθούν σε ανθρώπους της πόλης αποτινάσσοντας ο,τιδήποτε τους συνέδεε με το παρελθόν του και το χωριό, επιτείνει αυτήν την αλλαγή (Μαντζούκας, 2008).

Τα προερχόμενα από τα αστικά κέντρα πολιτισμικά πρότυπα επηρεάζουν και διαμορφώνουν καινούργιους όρους και συνθήκες ζωής. Στον καινούργιο τρόπο ζωής επικρατεί το «μεταμοντέρνο», όπως αποκαλείται, κοινωνικό περιβάλλον. Η σύγχρονη ελληνική κοινωνία, πλέον, χαρακτηρίζεται από τον μεγάλο βαθμό διαφοροποίησης των μελών της. Σύμφωνα με τον Μαντζούκα (2008), οι έντονες κοινωνικές και ιδεολογικές αλλαγές που παρατηρούνται στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία επηρεάζουν και μεταβάλλουν σε σημαντικό βαθμό το κοινωνικό τοπίο και τις κοινωνικές σχέσεις. Η αίσθηση ενότητας των μελών μιας κοινωνίας, που χαρακτήριζε την ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, καθώς και οι σχέσεις προτύπων αλληλοαναγνώρισης, διαβρώνονται και διαλύονται αφού οι κοινωνικές ομάδες, πλέον, δεν έχουν τη δυνατότητα πρόσβασης στις πολιτισμικές πρακτικές και παραδόσεις που τόνωναν την ύπαρξη και την ιδιαίτερη πολιτισμική τους διαδρομή (Melucci, 1994).

Σύμφωνα με τις Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και Τυροβολά (2008), στη σύγχρονη χορευτική ταυτότητα του Έλληνα συνυπάρχουν παραδοσιακόμορφες και σύγχρονες χορευτικές τάσεις. Αυτές ίσως να οφείλονται, εκτός των λόγων που αναφέρθηκαν παραπάνω, και στους τόπους και τρόπους εμφάνισης του χορού σήμερα στην ελληνική κοινωνία. Έτσι, οι χορευτικές περιστάσεις στις οποίες συναντάται σήμερα ο ελληνικός χορός είναι:

1. Τα διάφορα πανηγύρια που τελούνται σε όλη την ελληνική επικράτεια με αφορμή κάποια θρησκευτική ή εθνική γιορτή. Και μπορεί για τα πανηγύρια που διοργανώνονται στα αστικά κέντρα να υπάρχει προβληματισμός εκ μέρους των ερευνητών (Σκουτέρη, 1996; Stoeltje, 1992) για τον αν αυτά αποτελούν συνέχεια των πανηγυριών της παραδοσιακής κοινωνίας, για την αναγκαιότητα της ύπαρξής τους και την αποτελεσματικότητά τους, για αυτά που διοργανώνονται στα χωριά δεν υπάρχει αμφισβήτηση ότι αποτελούν συνέχεια έστω και σε εξελιγμένη μορφή. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο χορός που πραγματοποιείται κατά τη διάρκειά τους συμβάλλει στη διαμόρφωση της χορευτικής ταυτότητας του νεοέλληνα.

2. Ο γάμος και η βάπτισμα αποτελούν κοινωνικές εκδηλώσεις στις οποίες παρουσιάζεται ο ελληνικός χορός. Και μπορεί η τελετουργία του γάμου να έχει διαφοροποιηθεί σε σχέση με αυτή της παραδοσιακής κοινωνίας (Γαρυφαλλοπούλου, 2012; Φλέσσας, 2013) παρόλα αυτά ο χορός συνεχίζει να υπάρχει και να διατηρεί κυρίαρχη θέση στο όλο τελετουργικό.

3. Οι διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις όπως χοροί διαφόρων σωματείων και ενώσεων. Θα μπορούσαμε να ισχυρισθούμε ότι οι χοροί αυτοί έχουν αντικαταστήσει σε μεγάλο βαθμό τους χορούς της Κυριακής και διάφορες άλλες χορευτικές περιστάσεις της παραδοσιακής κοινωνίας.



4. Τέλος, οι αίθουσες των χορευτικών συγκροτημάτων και οι παραστάσεις που δίνουν αυτοί καθ' όλη τη διάρκεια του έτους τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό, αποτελούν τους καινούργιους τόπους παρουσίας του ελληνικού χορού και ως εκ τούτου τη δημιουργία ενός καινούργιου είδους χορού, αυτού του σκηνικά παρουσιαζόμενου ελληνικού χορού.

Ο αυτοσχεδιασμός, όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω, αποτελεί ζωτικής σημασίας συστατικό τόσο για την ατομική όσο και για τη συλλογική χορευτική έκφραση. Αποτελεί το επιστέγασμα της ατομικής χορευτικής τεχνικής και ταυτόχρονα μία από τις αιτίες της χορευτικής πολυποικιλίας που παρουσιάζει ο ελληνικός χορός. Ως εκ τούτου κρίνεται σκόπιμο να διερευνηθεί η παρουσία του ανδρικού και γυναικείου αυτοσχεδιασμού στην ελληνική παραδοσιακή και σύγχρονη ελληνική κοινωνία ώστε να εξαχθούν χρήσιμα συμπεράσματα τόσο για τους δασκάλους χορού όσο και για τους χορευτές τους. Έτσι, σκοπός της εργασίας ήταν να διερευνηθεί τον τρόπο με τον οποίο ο άνδρας και η γυναίκα εκφράζονται χορευτικά, όταν βρεθούν στη θέση του πρωτοχορευτή και της πρωτοχορευτριάς αντίστοιχα στην παραδοσιακή και σύγχρονη ελληνική κοινωνία.

Μέθοδος

Στην έρευνα πήραν μέρος:

α. 100 δάσκαλοι χορού. Οι δάσκαλοι χορού για να συμμετάσχουν στην έρευνα έπρεπε να είναι πτυχιούχοι ΤΕΦΑΑ και με ειδικότητα στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό, να διδάσκουν σε τμήματα που λαμβάνουν μέρος σε χορευτικές παραστάσεις, και να έχουν τουλάχιστον πενταετή διδακτική εμπειρία σε χορευτικούς συλλόγους.

β. 50 πρωτοχορευτές και πρωτοχορευτρίες. Προϋπόθεση για τη συμμετοχή στην έρευνα ήταν να έχουν συμμετάσχει σε, τουλάχιστον, 10 χορευτικές παραστάσεις.

γ. 20 μουσικοί. Οι μουσικοί του δείγματος έμαθαν μουσική με τον παραδοσιακό τρόπο (εμπειρικά, δίπλα σε παλιούς μουσικούς) και όχι σε κάποια μουσική σχολή ή σε δάσκαλο μουσικής.

δ. 40 ηλικιωμένοι άνδρες και γυναίκες που υπήρξαν πρωτοχορευτές και πρωτοχορευτρίες.

ε. Για τη συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε ανάλυση 150 χορευτικών παραστάσεων με το ενδιαφέρον να εστιάζεται στους πρωτοχορευτές και τις πρωτοχορευτρίες καθώς και στους αυτοσχεδιασμούς που αυτοί/ές προχωρούν κατά τη διάρκεια του χορού τους και στην καταγωγή των δασκάλων χορού. Οι σύλλογοι έπρεπε να έχουν τουλάχιστον δεκαετή συνεχή λειτουργία.

Δημογραφικά χαρακτηριστικά του δείγματος

Η πλειοψηφία των δασκάλων χορού είναι άνδρες και με σχετικά μεγάλη διδακτική εμπειρία. Μεγάλη χορευτική εμπειρία σε χορευτικές παραστάσεις παρουσιάζουν τόσο οι χορευτές/χορευτρίες (ΜΟ=16±4 έτη) όσο και οι μουσικοί (ΜΟ=20±4). Το γεγονός που προκαλεί εντύπωση είναι η καταγωγή όλων των ατόμων του δείγματος αφού από τα 190 άτομα τα 165 γεννήθηκαν, μεγάλωσαν και διαμορφώθηκαν ως χορευτές και μουσικοί σε μεγάλα αστικά κέντρα (Αθήνα, Θεσσαλονίκη, Ηράκλειο, Πάτρα, Βόλος). Μάλιστα, και οι γονείς τους, αν και κάποιοι από αυτούς κατάγονται από αγροτικές περιοχές, γεννήθηκαν και μεγάλωσαν στην ίδια περιοχή (Πίνακας 1). Άρα μπορούμε να μιλάμε για ένα καθαρά αστικοποιημένο δείγμα.

Πίνακας 1. Δημογραφικά χαρακτηριστικά

Ιδιότητα	Σύνολο	Φύλο		Εκπαιδευτικό επίπεδο		Εμπειρία
		Α	Γ	ΑΕΙ	Β/θμια	
Δάσκαλοι χορού	100	80	20	100	--	15±3



Χορευτές	50	25	25	50	--	16±4
Μουσικοί	40	40	--	25	15	20±4

Επιλογή μεθόδου της έρευνας

Από τα παραπάνω, γίνεται φανερό ότι για τη συγκέντρωση των απαραίτητων για την έρευνα δεδομένων χρησιμοποιήθηκε η «ποιοτική μέθοδος» συγκέντρωσης υλικού επειδή προσφέρει πολλές δυνατότητες και πλεονεκτήματα στον/στην ερευνητή/ερευνήτρια. Σύμφωνα με την Παρασκευοπούλου - Κόλλια (2008), μέσα από την ποιοτική μέθοδο συγκέντρωσης υλικού ο/η ερευνητής/ερευνήτρια έχει τη δυνατότητα αφενός να εστιάσει την προσοχή του/της σε μια έρευνα και αφετέρου να διεισδύσει στην προσωπικότητα των υποκειμένων. Με τον τρόπο αυτό θα μπορέσει να καταλάβει όλες τις κοινωνικές επιρροές που αυτά έχουν υποστεί (Παπαγεωργίου, 1998).

Θα μπορούσε να λεχθεί ότι στόχος του/της ερευνητή/ερευνήτριας είναι να μη του/της ξεφύγει τίποτε από αυτά που συνθέτουν την προσωπικότητα του πληροφορητή. Θα πρέπει μέσα από τη «λεπτή περιγραφή» των υποκειμένων (Geertz, 1973) ο/η ερευνητής/ερευνήτρια να αντιληφθεί και να δώσει ιδιαίτερη προσοχή στο τι σημαίνει για τους πληροφορητές τους η εμπειρία στην οποία αναφέρονται και η έμφαση που δίνουν στα λεγόμενά τους. Μόνο έτσι θα έχει τη δυνατότητα όχι μόνο να δώσει «φωνή» στα υποκείμενά του αλλά και να ακουστεί αυτή (Eisner, 1991). Η συμμετοχική παρατήρηση και η αρχειακή (βιβλιογραφική) έρευνα αποτελούν από τις πλέον βασικές αλλά και δημοφιλείς μεθόδους «άντλησης ποιοτικού υλικού» και της διενέργειας ποιοτικής κοινωνικής έρευνας (Ιωσηφίδης 2001; Κυριαζή, 1998; Λάζος 1998; McKendrick, 1995).

Η παρατήρηση αποτελεί την «απλούστερη» μέθοδο συλλογής δεδομένων «ποιοτικού χαρακτήρα», ενώ παράλληλα, σύμφωνα με τον Ιωσηφίδη (2003) ενδείκνυται για: α. για μια απευθείας συλλογή πληροφοριών σχετικών με συμπεριφορές είτε ατομικών είτε συλλογικών β. την πληρέστερη κατανόηση του κοινωνικού πλαισίου μέσα στο οποίο πραγματοποιείται κάποιο γεγονός ή και μια συλλογική διαδικασία γ. την πραγματοποίηση της έρευνας «in vivo» «in vitro» δηλαδή, την πραγματοποίηση της έρευνας στον πραγματικό χώρο που εξελίσσεται το κοινωνικό γεγονός και όχι σε τεχνητό όπως στον χώρο ενός γραφείου.

Στην παρούσα έρευνα αξιοποιήθηκε η μέθοδος της «ημι-δομημένης» συνέντευξης με ερωτήσεις ανοιχτού τύπου και της ελεύθερης συνέντευξης υπό μορφή συζήτησης μεταξύ των ερευνητών και των πληροφορητών. Πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις με τα άτομα του δείγματος που αναφέρονται παραπάνω. Οι συνεντεύξεις αλλά και οι συζητήσεις είχαν ως σημείο αναφοράς την παρουσία του αυτοσχεδιασμού στις παραστάσεις που δίνουν οι χορευτικοί σύλλογοι. Η ανάλυση και η παρατήρηση αξιοποιήθηκε για την ανάλυση των χορευτικών παραστάσεων για να διαπιστωθεί αν οι πρωτοχορευτές/ πρωτοχορευτρίες και οι μουσικοί αυτοσχεδιάζουν κατά τη διάρκεια μιας χορευτικής παράστασης.

Η ανάλυση των δεδομένων -τόσο των συνεντεύξεων όσο και των χορευτικών παραστάσεων- πραγματοποιήθηκε με τη μέθοδο της «πυκνής περιγραφής», η οποία περιλαμβάνει ταυτόχρονα την ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων (Geertz, 1973).

Ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων της έρευνας

Κοινωνική καταγωγή του δείγματος

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο κόσμος του ελληνικού χορού υπήρξε ο κόσμος της υπαίθρου δηλαδή οι αγρότες και οι κτηνοτρόφοι. Ο δε τρόπος μετάδοσης του πολιτισμού τους και ως εκ τούτου και της χορευτικής πράξης είναι η βιωματική μάθηση μέσα από τη συμμετοχή στις διάφορες



χορευτικές περιστάσεις της ομάδας. Ακόμη, εξαιτίας της κοινοτικής οργάνωσης της παραδοσιακής κοινωνίας, στα χορευτικά δρώμενα η συμμετοχή περιορίζεται στα μέλη της κοινοτικής ομάδας και σε άτομα γειτονικών κοινοτήτων που και αυτά είναι συμμετοχοί και συνδιαμορφωτές του τοπικού χορευτικού φαινομένου.

Στα συλλογικά χορευτικά δρώμενα της σύγχρονης Ελλάδας, όμως, η κατάσταση παρουσιάζεται εντελώς διαφοροποιημένη. Ο δάσκαλος χορού, από τις γνώσεις, τις αισθητικές αντιλήψεις και απόψεις του οποίου εξαρτάται άμεσα η αναπαραγωγή και αναμετάδοση του ελληνικού χορού, ελάχιστη σχέση έχει με την αγροτοκτηνοτροφική κοινότητα. Τόσο οι δάσκαλοι που συμμετείχαν στην έρευνα όσο και οι δάσκαλοι των χορευτικών συλλόγων, τις παραστάσεις των οποίων αναλύσαμε, έχουν μεγαλώσει και ανδρωθεί χορευτικά σε ένα καθαρά αστικό περιβάλλον. Έχουν μυηθεί και εντρύφησει στα χορευτικά δρώμενα μέσα από τη θητεία τους σε διάφορους χορευτικούς συλλόγους και δίπλα σε άλλους δασκάλους χορού. Η μοναδική τους επαφή με την αγροτική κοινωνία είναι η συμμετοχή τους στα διάφορα σεμινάρια χορού που διοργανώνονται κατά καιρούς σε διάφορες αγροτικές περιοχές και στα οποία πιθανόν να δίδαξε κάποιος «ειδικός» που έχει καταγωγή ή διαμένει σε αγροτική περιοχή (Ζωγράφου, 2003). Το παράδοξο είναι το φύλο των δασκάλων. Η συντριπτική πλειοψηφία είναι άνδρες. Δηλαδή στη σύγχρονη Ελλάδα οι άνδρες αναδεικνύονται σε θεματοφύλακες του χορού σε αντίθεση με την παραδοσιακή κοινωνία όπου η γυναίκα ήταν αυτή που μάθαινε χορό τόσο στον άνδρα όσο και στη γυναίκα (Filippou, 1993). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι από τους 100 δασκάλους χορού του δείγματος οι 95 είχαν ως δασκάλους χορού άτομα των οποίων το μοναδικό προσόν ήταν το ότι είχαν διατελέσει χορευτές σε κάποιον χορευτικό σύλλογο.

Όμως, τα ίδια ισχύουν και για τους χορευτές. Όλοι τους με μακροχρόνια θητεία σε χορευτικούς συλλόγους. Γεννήθηκαν και μεγάλωσαν σε κάποιο αστικό κέντρο από γονείς που γεννήθηκαν και μεγάλωσαν και αυτοί στον ίδιο τόπο. Το σημαντικότερο, όμως, είναι το ότι μάθαινε χορό στους συλλόγους από κάποιον δάσκαλο χορού. Όπως και στους δασκάλους τους, η μοναδική τους σχέση με την αγροτική κοινωνία εξαντλείται στη συμμετοχή τους στα διάφορα σεμινάρια που διοργανώνονται ανά την Ελλάδα καθ' όλη τη διάρκεια του έτους.

Η κατάσταση δεν παρουσιάζεται διαφορετική και στους μουσικούς. Αν και προϋπόθεση για τη συμμετοχή στην έρευνα ήταν να έχουν μάθει μουσική με τον παραδοσιακό τρόπο, δηλαδή δίπλα σε παλιούς μουσικούς, εντούτοις και αυτών η καταγωγή είναι κάποιο αστικό κέντρο και η πρώτη τους επαφή με την ελληνική μουσική πραγματοποιήθηκε στους χώρους των χορευτικών συλλόγων των οποίων υπήρξαν χορευτές. Ασχολήθηκαν με τη μουσική κατόπιν παρότρυνσης των δασκάλων τους για να εξυπηρετήσουν τις ανάγκες των συλλόγων τους σε μουσικούς. Μουσικές από όλες τις γεωγραφικές περιοχές και όλες τις πολιτισμικές ομάδες συνθέτουν το ρεπερτόριο τους.

Από τα παραπάνω, εύκολα γίνεται κατανοητό ότι όταν μιλάμε για τον ελληνικό χορό, την παρουσία του στους χορευτικούς συλλόγους και τη σκηνική του παρουσίαση, αναφερόμαστε στον χορό που έχει τις ρίζες του στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία, αφού το υλικό που χρησιμοποιείται προέρχεται από την παραδοσιακή κοινωνία, αλλά είναι κάτι το εντελώς διαφορετικό. Είναι διαφορετικό αφού διαφορετικό είναι το περιβάλλον μέσα στο οποίο γεννιέται και αναπτύσσεται. Ο λαϊκός χορός έχει ως περιβάλλον ανάπτυξης την αγροτοκτηνοτροφική κοινωνία, ενώ ο χορός στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία αναπτύσσεται κατά κύριο λόγο στα μεγάλα αστικά κέντρα, έδρα των «μεγάλων» χορευτικών συλλόγων. Είναι διαφορετικός στον τρόπο μετάδοσης, με τον δάσκαλο χορού να αποβαίνει στο κατεξοχήν πρόσωπο αναπαραγωγής και αναμετάδοσης και οι διάφορες διδακτικές μέθοδοι και προσεγγίσεις που χρησιμοποιεί σαφώς και επηρεάζουν την αναπαραγωγή και αναμετάδοσή του. Είναι διαφορετικός αφού στην παραδοσιακή κοινωνία κάθε κοινότητα είχε το δικό



της αποκλειστικό χορευτικό ρεπερτόριο το οποίο αποτελείτο από 6-7 χορούς. Υπήρχαν, φυσικά, και περιπτώσεις κατά τις οποίες χοροί από διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες να γίνουν μετά από χρόνια αποδεκτοί και να αποτελέσουν μέρος του τοπικού ρεπερτορίου. Τέτοια παραδείγματα υπάρχουν πολλά. Το «Τικφέσκινο» στην Αριδαία (Filippou, 1993), η «Ζαβλιτσένα» στους Βλάχους του Σελίου (Pitsi, & Filippou, 2014), και η «Καρατζόβα» στο Ρουμλούκι αποτελούν χορούς που ήταν άγνωστοι στις περιοχές αυτές. Μεταφέρθηκαν σ' αυτές από τους περιπλανώμενους μουσικούς, αγαπήθηκαν από τους κατοίκους των περιοχών αυτών και με την πάροδο του χρόνου ενσωματώθηκαν στο τοπικό-κοινοτικό χορευτικό ρεπερτόριο. Αντίθετα, στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία παρατηρείται μια προσπάθεια για την κατασκευή μιας ενιαίας εθνικής χορευτικής ταυτότητας και την ενίσχυση ενός «υπερβατικού εθνικού χαρακτήρα» (Ζωγράφου, 2003) μέσα από την υιοθέτηση ενός πανελλαδικού χορευτικού ρεπερτορίου, πολιτική την οποία εξυπηρετούν και οι χορευτικοί σύλλογοι περιλαμβάνοντας στο ρεπερτόριό τους χορούς από όλες τις γεωγραφικές περιοχές και όλες τις πολιτισμικές ομάδες.

Η χορευτική έκφραση του άνδρα και της γυναίκας

Η χορευτική έκφραση τόσο του άνδρα όσο και της γυναίκας, κυρίως, είναι συνάρτηση της εποχής και των κοινωνικών συνθηκών που επικρατούν τη δεδομένη χρονική περίοδο. Μελετώντας την ελληνική παραδοσιακή κοινωνία μας παρέχεται η δυνατότητα να γνωρίσουμε, μέσα από τον χορό, τους κανόνες που επικρατούσαν στην τοπική κοινωνία τη δεδομένη χρονική/ιστορική περίοδο. Έτσι, το χοροστάσι αποτελούσε χώρο επίδειξης της ανδρικής λεβεντιάς. Ο άνδρας, όχι μόνο είχε τη δυνατότητα αλλά επιβαλλόταν να επιδεχθεί και να αναδειχθεί μέσα από τον χορό του αφού το χοροστάσι, εκτός των άλλων, λειτουργούσε και ως μέρος επιλογής γαμπρών (Καραθάνου & Παπαϊωαννίδου, 2008).

Αντίθετα, για τη γυναίκα δεν υπήρχαν περιθώρια ελεύθερης χορευτικής έκφρασης σε μια πατριαρχική κοινωνία (Arderener, 1978, Spiliotopoulou 1992). Ο χορός της γυναίκας διαμορφώνονταν μέσα από απαγορεύσεις, κανόνες και κώδικες τιμής της τοπικής κοινωνίας. Στο Ζαγόρι (Δήμας, 1993; Spiliotopoulou 1992) και στους Αρβανίτες της Αττικής (Λιάπης, 1987) συμμετείχαν σε δημόσιο χορό μόνο όταν η οικογένειά τους ήταν έτοιμη να δεχθεί προτάσεις (προξενιά) για γάμο. Για να συμβεί, όμως, αυτό θα πρέπει προηγουμένως η οικογένειά της να έχει τη δυνατότητα να της ράψει ειδικό φόρεμα στην μπροστινή πλευρά του οποίου θα τοποθετηθούν όλα τα χρυσά νομίσματα που θα πάρει ως προίκα. Στις δύο αυτές κοινότητες, όπως γίνεται φανερό, οι γυναίκες που ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, δεν έχουν τη δυνατότητα να πάρουν μέρος στον δημόσιο αυτό χορό αφού η οικογένειά τους αδυνατεί οικονομικά να ράψει το ειδικό για την περίπτωση φόρεμα.

Σε περιοχές της Μακεδονίας και της Θράκης μπορεί να μη συμβαίνει αυτό, ίσως γιατί η κοινωνική διαστρωμάτωση στις περιοχές αυτές δεν παρουσιάζει έντονες διαφορές, υπάρχουν παρόλα αυτά περιορισμοί στη συμμετοχή της γυναίκας στον δημόσιο χορό (Dimitropoulos, 1987; Lazarou, 2002). Η κοινωνική κατάσταση της γυναίκας, παντρεμένη-ανύπαντρη, είναι το κριτήριο συμμετοχής της γυναίκας στον δημόσιο χορό. Στην Αριδαία (Filippou, 1993) και στη Φλώρινα (Lazarou, 2002) οι παντρεμένες γυναίκες σπάνια συμμετείχαν στον δημόσιο χορό αφού όπως λένε οι ίδιες «...εμείς είμαστε παντρεμένες και έχουμε κορίτσια της παντρείας. Δεν μπορούμε να χορεύουμε εμείς. Ο χορός είναι για τα κορίτσια. Εντελώς διαφορετική παρουσιάζεται η κατάσταση στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.



Όπως αναφέρθηκε ήδη, η ελληνική κοινωνία αλλάζει ριζικά με το τέλος του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου. Οι εσωτερικοί και εξωτερικοί μετανάστες αποτελούν φορείς αλλαγών. Οι αλλαγές επιτείνονται κατά τη δεκαετία του '80 και την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία και τη λειτουργία της Γενικής Γραμματείας Ισότητας που είχε ως στόχο να φέρει αλλαγές στη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία μέσα από τις προτεινόμενες αλλαγές του Οικογενειακού Δικαίου. Η ελληνική κοινωνία παύει, πλέον, να είναι πατριαρχική και η γυναίκα αποκτά ισότιμη θέση δίπλα στον άνδρα (Cowan, 1998). Εργάζεται και καταλαμβάνει ηγετικές θέσεις. Όλες οι παραπάνω αλλαγές στην κοινωνική θέση της γυναίκας επιφέρουν σημαντικές αλλαγές και στον τρόπο που εκφράζεται χορευτικά». Χορεύει δίπλα σε άνδρες και καταλαμβάνει την πρώτη θέση του κύκλου ακόμη και παρουσία του άνδρα. Μπορεί και παραγγέλνει μουσικές και τραγούδια που επιθυμεί για να χορέψει και συμμετέχει σε χορούς απαγορευμένους πριν μερικά χρόνια όπως το ζεϊμπέκικο. Δεν είναι ιδιαίτερα προσεκτική στις χορευτικές της κινήσεις κάνοντας καθίσματα, ψαλίδια ή ακόμη σφυρίζει και μιλά κατά τη διάρκεια του χορού της (Filippou et al., 2003).

Εκφράσεις που άκουγε κάποιος για τον τρόπο που εκφραζόταν η γυναίκα στην παραδοσιακή κοινωνία, «χορεύει σαν να τσαλαπατάει σταφύλια» ή «δε μπορούσα να χορέψω όπως ήθελα εγώ γιατί την άλλη μέρα θα ήμουν στο στόμα όλων των συγχωριανών μου» (Filippou, 2015), έχουν πάψει να ακούγονται ή έχουν αντικατασταθεί με εκφράσεις όπως «έτσι μου αρέσει, έτσι χορεύω» ή «δεν με ενδιαφέρει τι λέει ο κόσμος. Εμένα έτσι μου αρέσει».

Ο αυτοσχεδιασμός στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία

Απ' όλους είναι αποδεκτό ότι ο χορός είναι απόλυτα συνυφασμένος με τον άνθρωπο μιας και αποτελεί ιδιαίτερο χαρακτηριστικό έκφρασής του και μορφοποιείται υπό το βάρος των πρακτικών και των αξιών κάθε κοινωνίας. Στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία ο χορός συνεχίζει να αποτελεί μέσο διασκέδασης (Kagianni, Koupani, Filippou, 2015; Sivvas, Batsiou, Vasoglou, Filippou, 2015), αναπόσπαστο μέρος της γαμήλιας τελετής (Φλέσσας, 2013) και τελετουργιών (Γραμμένου, 2013; Τριανταφύλλου, 2014; Χρυσίδου, 2014). Αν και στον γάμο ο νεοέλληνας συνεχίζει να χορεύει σχεδόν παραδοσιακά (Ardener, 1978; Γαρυφαλλοπούλου, 2012), στον χορό του στις κοινωνικές εκδηλώσεις αντανakλάται η σύγχρονη ελληνική κοινωνία και κυρίως η θέση της γυναίκας σ' αυτή.

Οι αλλαγές που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία με το τέλος του 2^{ου} Παγκοσμίου Πολέμου είναι πολλές και αφορούν διάφορες πτυχές της κοινωνικής ζωής των Ελλήνων (Δήμας, 2002). Από τη δεκαετία του '80 και μετά η ελληνική οικογένεια και κοινωνία αλλάζει δραματικά και νομικά. Με την άνοδο του ΠΑΣΟΚ στην εξουσία ιδρύεται το Συμβούλιο Ισότητας των δύο Φύλων (1982) το οποίο εξελίχθηκε στη Γενική Γραμματεία Ισότητας (1985) που είχε ως στόχο τη βελτίωση της Ελληνίδας τόσο στην οικογένεια όσο και ευρύτερα, στα πλαίσια της ελληνικής κοινωνίας. Αυτό επιχειρείται με την παραγωγή νόμων, που στόχο έχουν να αλλάξει το Οικογενειακό Δίκαιο, μέσω των οποίων θεσμοθετείται η ισότιμη θέση της γυναίκας στην οικογένεια, στην εργασία και στην κοινωνία. Η ελληνική οικογένεια παύει να είναι πατριαρχική και η ισότιμη θέση της γυναίκας αποκτά, πλέον, και νομική κατοχύρωση. Ένα παράδειγμα τέτοιου νόμου είναι ότι η γυναίκα διατηρεί το πατρικό της όνομα μετά τον γάμο (ν. 1329/1983 (άρθρο 54 παρ. 2 αυτού).

Όλες οι παραπάνω αλλαγές φαίνονται και στον χορό της. Όλες οι απαγορεύσεις που ίσχυαν στην ελληνική παραδοσιακή κοινωνία παύουν να ισχύουν αφού έχουν εκλείψει και οι αντίστοιχες χορευτικές περιστάσεις. Αν δεχθούμε ότι οι χοροί στα διάφορα κέντρα διασκέδασης έχουν αντικαταστήσει τους χορούς της Κυριακής ή τους άλλους δημόσιους χορούς, οι κανόνες συμμετοχής στον κύκλο καθώς και οι θέσεις σε αυτόν, έχουν αλλάξει σε σημαντικό βαθμό. Και μπορεί να



παρατηρείται σχηματισμός κύκλων κατά παρέες, όταν, όμως, σχηματίζεται ένα ενιαίος κύκλος δεν υπάρχει κάποιος περιορισμός στη θέση που θα πάρουν οι χορευτές.

Αυτό που άλλαξε σε σημαντικό βαθμό είναι η χορευτική έκφραση της γυναίκας η οποία και παρουσιάζεται σαφώς επηρεασμένη από την κοινωνική της ανέλιξη. «...α δεν πρόκειται να χορέψω πια όπως μου έλεγε η μάνα μου. Να κοιτάω χαμηλά, να μην κάνω στροφές ή πολλά τσαλιμάκια. Εγώ θα χορεύω όπως αισθάνομαι και όπως μου αρέσει...» είναι τα λόγια μια πληροφορήτριας. Και μια άλλη συμπληρώνει «...μα δεν τις καταλαβαίνω. Πως μπορούσαν και χορεύανε χωρίς να κάνουν μια στροφή, ένα τσαλιμάκι; Α, και το άλλο; να παραγγέλνει άντρας για να χορέψουν αυτές; Να μη μπορούν να παραγγείλουν τον χορό που ήθελαν;» (Γρηγορόπουλος, 2015).

Τα παραπάνω λόγια αντικατοπτρίζουν σε μεγάλο βαθμό τον χορό της σύγχρονης Ελληνίδας η οποία δεν υπόκειται ή καλύτερα δε δέχεται κοινωνικούς περιορισμούς όσον αφορά στον χορό της, εκφράζοντας έτσι την ανεξαρτησία της. Χορεύει στην πρώτη θέση, πολλές φορές χωρίς να συνοδεύεται από κάποιον άνδρα ή συγγενή της, παραγγέλλοντας τις μουσικές και τους χορούς που αυτή επιθυμεί. Θα χορέψει χωρίς να ενδιαφέρεται για σχολιασμούς προερχόμενους από μεγαλύτερες γυναίκες όπως «...μα καλά πώς χορεύει αυτή; Πού ακούστηκε γυναίκα να χορεύει στα γόνατα;» ή «...δες την. Χορεύει σαν να τσαλαπατάει σταφύλια. Μα δεν της είπε η μάνα της ότι η γυναίκα δεν χορεύει όπως ο άνδρας;» (Γρηγορόπουλος, 2015).

Όμως, η χορευτική έκφραση τόσο του άνδρα όσο και της γυναίκας είναι διαφορετική όταν συμμετέχουν σε μαθήματα και σε παραστάσεις που διοργανώνονται από τους χορευτικούς συλλόγους. Όταν συμμετέχουν σε χορευτικές διαδικασίες οι οποίες μπορεί να φαίνονται ότι είναι ίδιες με αυτές της παραδοσιακής κοινότητας, όμως, σε καμιά περίπτωση δεν είναι ίδιες αφού σήμερα:

1. Οι υποψήφιοι χορευτές μαθαίνουν χορό από κάποιον που είναι ξένος προς αυτούς, τον δάσκαλο χορού και δεν είναι κάποιος από το οικογενειακό τους περιβάλλον ή φίλος.

2. Η εκμάθηση των χορών πραγματοποιείται σε προκαθορισμένο τόπο, αίθουσα του χορευτικού συλλόγου, χρόνο και πραγματοποιείται βάσει ενός συγκεκριμένου προγράμματος.

3. Οι χοροί που θα μάθουν οι χορευτές είναι αυτοί που επέλεξε για να διδάξει κατά τη διάρκεια των μαθημάτων ο δάσκαλος χορού.

4) Τους χορούς που μαθαίνουν, δε θα τους χορέψουν απαραίτητα με τους συγγενείς και τους φίλους, γιατί εκείνοι είτε δεν χορεύουν είτε δεν έμαθαν από το δικό τους δάσκαλο τους ίδιους χορούς.

5. Η σύνθεση της χορευτικής ομάδας αποτελείται από άτομα που προέρχονται από διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες.

6. Οι λόγοι που συμμετέχουν στα μαθήματα δεν είναι για όλους οι ίδιοι.

7. Στόχος όλων των χορευτικών συλλόγων είναι η διοργάνωση και η συμμετοχή σε χορευτικές παραστάσεις που διοργανώνονται τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό καθ' όλη τη διάρκεια του έτους. Η συμμετοχή στις παραστάσεις αποβλέπει στην παρουσίαση-επίδειξη ενώπιον κοινού του έργου που παρήχθη κατά τη διάρκεια των μαθημάτων. Συμμετέχουν όλα τα τμήματα των συλλόγων αλλά το βάρος δίδεται στα τμήματα επίδειξης. Καταβάλλεται προσπάθεια να υπάρχουν φορεσιές από τις περιοχές που παρουσιάζονται οι χοροί, να συμμετέχουν μουσικοί. Ουσιαστικά καταβάλλεται προσπάθεια να αναπαραχθεί ο χορός της παραδοσιακής κοινωνίας όπως έγινε φανερό από τους τίτλους των παραστάσεων που αναλύθηκαν.

Σύμφωνα με τους δασκάλους «...μα φυσικά και αυτό που παρουσιάζουμε είναι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός. Αυτό αποτελεί και τη βάση των μαθημάτων και της διδασκαλίας μας. Στόχος είναι να μάθουμε στους χορευτές τί και πώς χόρευε ο Έλληνας και η Ελληνίδα της παραδοσιακής κοινωνίας». Όσον αφορά στην παράσταση αυτή καθαυτή «...φυσικά και οι χορευτές και οι



χορεύτριες θα κάνουν αυτό που θα τους πούμε εμείς. Η παράσταση είναι πολύ σοβαρή υπόθεση για να την αφήσουμε στον πρωτοχορευτή και στην πρωτοχορεύτρια...». Και στο ερώτημα «και ο αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή και της πρωτοχορεύτριας που συναντάμε στην παραδοσιακή κοινωνία πώς παρουσιάζεται;» οι απαντήσεις είναι όλες πανομοιότυπες «αυτά που θα κάνει ο πρωτοχορευτής και η πρωτοχορεύτρια σχεδιάζονται από εμάς και διδάσκονται στα μαθήματα. Μα είναι αυτοσχεδιασμός, έστω και εκ των προτέρων σχεδιασμένος. Είναι κάτι που κάνει μόνο ο πρωτοχορευτής ή η πρωτοχορεύτρια. Δεν είναι δυνατόν να αφήσουμε κάτι στην τύχη. Ό,τι παρουσιάζεται στην παράσταση έχει δοκιμασθεί πάρα πολλές φορές στις πρόβες».

Παρόμοιες απαντήσεις δόθηκαν και από τους χορευτές και τις χορεύτριες «...στην παράσταση χορεύουμε όπως ακριβώς θέλει και έχει διδάξει ο δάσκαλος. Δεν μπορούμε να παρεκκλίνουμε από αυτό αφού οι υπόλοιποι χορευτές ξέρουν συγκεκριμένες κινήσεις και συγκεκριμένα βήματα. Εξάλλου, και οι μουσικοί θα παίζουν με τον τρόπο που τους ζήτησε ο δάσκαλος. Άρα δεν υπάρχουν περιθώρια για ελεύθερο αυτοσχεδιασμό». Και μια άλλη πρωτοχορεύτρια προσθέτει «σε κάποια παράσταση είχα ενθουσιαστεί πολύ από την ανταπόκριση του κόσμου, που παρέκκλινα από τα βήματα που είχαμε συνεννοηθεί. Δεν υπήρξε κανένα πρόβλημα στη σκηνή γιατί οι μουσικοί αντιλήφθηκαν αυτό που έκανα και με ακολούθησαν. Το πρόβλημα το είχα με τον δάσκαλο μετά την παράσταση. Το τι άκουσα δεν λέγεται. Έκανα πολύ καιρό να ξαναχορέψω ως πρωτοχορεύτρια. Ήταν η τιμωρία μου για την πρωτοβουλία που πήρα».

Και οι μουσικοί του δείγματος έρχονται να συμφωνήσουν με τα παραπάνω. «Στην παράσταση θα παίζουμε ότι και όπως θα το ζητήσει ο δάσκαλος. Δεν μπορούμε να ξεφύγουμε καθόλου. Για ποιον αυτοσχεδιασμό μιλάμε; Στην παράσταση παίζουμε συγκεκριμένες φορές για να βγουν τα βήματα όπως έχουν σχεδιαστεί από τον δάσκαλο».

Όπως γίνεται φανερό από τα παραπάνω αφενός υπάρχει μια κακώς εννοούμενη έννοια για το τί σημαίνει παραδοσιακός χορός και αυτοσχεδιασμός και αφετέρου αυτοσχεδιασμός με τη στενή έννοια του όρου, δεν υφίσταται στις παραστάσεις. Όλα είναι εκ των προτέρων σχεδιασμένα από τον δάσκαλο χορού και έχουν επαναληφθεί άπειρες φορές κατά τη διάρκεια των μαθημάτων.

Συμπεράσματα

Από την αποδελτίωση των συνεντεύξεων, τις βιβλιογραφικές αναφορές και τη διαπραγμάτευσή τους διαπιστώνεται ότι:

α. Σε μεγάλο βαθμό, η αναπαραγωγή του ελληνικού χορού στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία είναι υπόθεση αστών που έχουν μάθει χορό σε χορευτικούς συλλόγους.

β. Η μετάδοση του χορού στις νεότερες γενιές παύει να είναι βιωματική και πραγματοποιείται από δασκάλους χορού οι οποίοι έχουν μάθει χορό σε συλλόγους από άλλους δασκάλους χορού μη έχοντας οργανική σύνδεση με την κοινωνία της υπαίθρου.

γ. Οι χορευτές και οι χορεύτριες στην παραδοσιακή κοινωνία δεν προχωρούν στην παραγωγή καινούργιων κινητικών μοτίβων και οι διαφορές στον χορό τους εντοπίζονται στα μεταβλητά στοιχεία της μορφής όπως ο αριθμός των μοτίβων που χρησιμοποιούνται καθώς και ο αριθμός των επαναλήψεών τους.

δ. Οι αλλαγές που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία, ιδιαίτερα από το 1981 και μετά, επηρεάζουν και τη χορευτική έκφραση της γυναίκας. Ο χορός της απελευθερώνεται από κανόνες και περιορισμούς και σε αυτόν αντικατοπτρίζεται η ισότιμη παρουσία της γυναίκας στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία.



ε. Ο αυτοσχεδιασμός απουσιάζει από τις παραστάσεις των χορευτικών συλλόγων. Σύμφωνα με τους δασκάλους χορού, όλα όσα παρουσιάζονται επί σκηνής είναι σχεδιασμένα και δοκιμασμένα άπειρες φορές κατά τη διάρκεια των μαθημάτων και δεν επιτρέπουν στους πρωτοχορευτές και στις πρωτοχορεύτριές τους να παρεκκλίνουν από αυτά.

Βιβλιογραφία

- Ardener, S. (1978). *Defining females: The Nature of women in Society*, London, Crom.
- Βαρβούνης, Γ. Μ. (1995). *Εξελίξεις και μετασχηματισμοί στον Ελληνικό παραδοσιακό πολιτισμό*. Κομοτηνή, Fragmenta
- Braudel, F. (1987). *Μελέτες για την ιστορία*. μτφ. Οντέτ Βαρών – Ρόδη Σταμούλη. Στο: Θεωρία και Μελέτη ιστορίας. Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε. – ΜΝΗΜΩΝ.
- Cowan, J. (1998). *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γαρυφαλλοπούλου, Σ. (2012). *Σχέσεις εξουσίας και υποταγής μέσα από τον χορό κατά τη διάρκεια της γαμήλιας τελετής*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης/ΤΕΦΑΑ. Κομοτηνή
- Γραμμένου, Θ. (2013). *Το έθιμο των «Αράπηδων» χτες και σήμερα*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης/ΤΕΦΑΑ. Κομοτηνή.
- Γρηγορόπουλος, Θ. (2015). *Ο πολιτισμός του τόπου: Το παράδειγμα του κινητικού μοτίβου στην Αλεξάνδρεια Ημαθίας*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης/ΤΕΦΑΑ. Κομοτηνή.
- Geertz, C. (1973). *The interpretation of cultures: Selected essays*. New York: Basic Books
- Δαμιανάκος, Στ. (1987). *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον.
- Δημαράς Κ.Θ. (1969). *La Grèce au temps de lumières*. Droz, Genève.
- Δήμας, Σ. Η. (1993). *Η χορευτική παράδοση της Ηπείρου*. Αθήνα.
- Δήμας, Σ. Η. (2002). *Παραδοσιακές και Φολκλορικές Πολιτιστικές Διαδικασίες, 4ο Σεμινάριο Βλάχικων Παραδοσιακών Χορών*, Συρράκο, 27-28 Απριλίου 2002.
- Dimitropoulos, V. (1987). *La danse à Alona, Mémoire de DEA non publiée*, E.H.E.S.S., Paris.
- Δρανδάκης, Λ. (1999). *Ο αυτοσχεδιασμός στον Ελληνικό Δημοτικό Χορό*. Αθήνα: Δρανδάκης.
- Dubisch, J. (1986). *Introduction*, στο Dubisch J., (επιμ), *Gender & Power in Rural Greece*. Princeton, Princeton University Press.
- Eisner, W. E. (1991). *The enlightened eye, qualitative inquiry and the enhancement of educational practice*. New York: Macmillan.
- Filippou, F. (1993). *La danse traditionnelle comme phénomène social dans la région d'Aridea. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, section Anthropologie Sociale- Ethnologie, Paris*.
- Filippou F., Mavridis G., Rokka St., Harahousou I., Harahousou Th. (2003). *La femme et la danse dans la société grecque traditionnelle et contemporaine. e-jrieps, 4, 54-65.*
- <http://www.fcomte.iufm.fr/ejrieps/ejournal4/sommaire.htm>
- Filippou, F. (2015). *The first woman's dancer improvisation in the area of Roumlouki (Alexandria) through the dance "Tis Marias"*. *Ethnologia*, 6(b), 1-24.
- Ζωγράφου, Μ. (2003). *Η λειτουργία του χορού στον Ποντιακό γάμο*. Στο: Ζωγράφου Μ: *Ο χορός στην Ελληνική Παράδοση*. Αθήνα: *Art Work*, 268-284.
- Ιωσηφίδης, Θ. (2001). *Η Μέθοδος των Focus Groups στην Κοινωνική Έρευνα: η Περίπτωση του Ερευνητικού Προγράμματος MEDACTION*. Διεθνές Επιστημονικό Συνέδριο: Κοινωνικές



- Εξελίξεις στην Σύγχρονη Ελλάδα και Ευρώπη, Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών (ΕΚΚΕ), Σύλλογος Ελλήνων Κοινωνιολόγων (ΣΕΚ). Πάντειο Πανεπιστήμιο. 24-26 Μαΐου, Αθήνα.
- Ιωσηφίδης, Θ. (2003). *Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Κριτική.
- Kagianni, S., Kourani, A., Filippou, D-A. (2015). Agia (Saint) Paraskevi's feast as a means of shaping the native collective identity in Dimitra, prefecture of Serres, Greece. *Mediterranean Journal of Social Sciences*, 6(5S1), 252-257.
- Καραθάνου, Ι., Παπαϊωαννίδου, Μ. (2008). Χορεύοντας το Παρελθόν στο Παρόν: Ο Παραδοσιακός Χορός ως Θεατρική Πράξη. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, 6(2), 206 – 211.
- Κυριαζή, Ν. (1998). *Η κοινωνιολογική έρευνα, κριτική επισκόπηση των μεθόδων και των τεχνικών*. Αθήνα: Ελληνικές Επιστημονικές Εκδόσεις.
- Λαζάρου, Α. (2002). *Ο παραδοσιακός χορός στα Άλωνα*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης/ΤΕΦΑΑ. Κομοτηνή.
- Λάζος, Γρ. (1998). *Το πρόβλημα της ποιοτικής έρευνας στις κοινωνικές επιστήμες*. Αθήνα: Παπαζήση.
- Λιάπης, Ε. (1987). *Ο χορός στους Κουντουριώτες*. Αθήνα, Ifestia.
- Loizos, P. & Papataxiarchis, E. (1991). *Contested Identities: Gender and Kinship in Modern Greece*. Πρίνστον: Princeton University Press.
- Λουτζάκη, Ρ. (1999). *Ο παραδοσιακός χορός στην Ελλάδα*. Στο Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια: τόμος 28ος -Θέατρο Κινηματογράφος Μουσική Χορός. ΕΚΔΟΤΙΚΗ ΑΘΗΝΩΝ.
- Μαντζούκας, Χ. (2008). *Σαρακατσαναίοι της Φθιώτιδας. Η διαμόρφωση της μουσικοχορευτικής ταυτότητας των νέων ηλικίας 10-15 ετών σε σχέση με τις προηγούμενες γενιές*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Αθήνα: Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πάντειο Πανεπιστήμιο.
- McKendrick, J. H. (1995). *Multi – Method Research in Population Geography: a primer to Debate*. Manchester: The University of Manchester.
- Melucci, A. (1994). *Passaggio d' epoca. Il futuro e adesso*. Milano: Feltrinelli.
- Μερακλής, Μ. (1986). *Ελληνική Λαογραφία, 'Ηθη και Έθιμα*. Αθήνα: Οδυσσέας.
- Νιτσιάκος, Β. (1991). *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*. Αθήνα, Οδυσσέας.
- Παπαγεωργίου, Γ. (1998). *Μέθοδοι στην Κοινωνιολογική Έρευνα*. Αθήνα: Τυπωθήτω.
- Παρασκευοπούλου-Κόλλια, Ε. (2008). Μεθοδολογία ποιοτικής έρευνας και συνεντεύξεις. *Open Education-The Journal for Open and Distance Education and Educational Technology*, 4(1).
- Pitsi, A., Filippou, F. (2014). Dancing and music in symbiotic groups: the example of the Vlahs-Armani of Seli Imathias-Greece. *Journal of Physical Education and Sport*, 14(2), Art 32, 205 – 210.
- Sivvas, G., Batsiou, S., Vasoglou, Z., Filippou, D-A., (2015). Dance contribution in health promotion. *Journal of Physical Education and Sport*. 15(3), 484-489.
- Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ν. (1996). *Όρια και αντιστάσεις της λαϊκής μνήμης. Από τις πολιτιστικές αναβιώσεις στην πολιτισμική επιβίωση*. Στο: Λαϊκά Δρώμενα: Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις. Πρακτικά Α΄ Συνεδρίου, Κομοτηνή 1994, Αθήνα, Υπουργείο Πολιτισμού, 131-151.
- Spiliotopoulou, T. (1992). *Représentation des sexes et concurrences sociales à travers la danse*. Processing of the 6th International conference on dance research pp 61-74, I.O.F.A., Athènes.
- Stoeltje, B. J. (1992). *Festival Bauman R.* (ed) Folklore, Cultural Performances and Popular Entertainments. New York, Oxford University Press.
- Τριανταφύλλου, Β. (2014). *Το πανηγύρι του Άη Συμιού ως χορευτικό δρώμενο*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης/ΤΕΦΑΑ. Κομοτηνή.



- Υπουργείο Προεδρίας (1982). *ΦΕΚ Α'120/ Ν. 1288/1.10.1982*: Ίδρυση γνωμοδοτικού συμβουλίου για την εξίσωση των δύο φύλων ΚΕΦΑ Β' άρθρο 6.
- Υπουργείο Προεδρίας (1983). *ΦΕΚ Α'120/ Ν. 1288/1.10.1982*: Εφαρμογή της Συνταγματικής Αρχής της ισότητας ανδρών και γυναικών στον Αστικό Κώδικα τον Εισαγωγικό του Νόμο, την εμπορική Νομοθεσία και τον Κώδικα Πολιτικής Δικονομίας, καθώς και μερικός εκσυγχρονισμός των διατάξεων του Αστικού Κώδικα που αφορούν το Οικογενειακό Δίκαιο.
- Υπουργείο Προεδρίας (1985). *ΦΕΚ 137/Α: Ν. 1558/1985*: Ίδρυση Γενικής Γραμματείας Ισότητας των Φύλων (άρθρο 27).
- Φίλιας, Β. (1993). *Εισαγωγή στη μεθοδολογία και τεχνικές των κοινωνικών ερευνών*. Αθήνα: Gutenberg. (Συ συνεργάτες: Σπουδαστήριο Κοινωνιολογίας ΠΑΣΠΕ και Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών).
- Φίλιας, Β. (1999). *Κοινωνιολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή.
- Φιλίππιδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., Τυροβολά, Β. (2008). *Η «πρώτη» και η «δεύτερη» ύπαρξη του παραδοσιακού χορού στον Πεντάλοφο του Έβρου. Μια συγκριτική μελέτη*. Πρακτικά 16ου Διεθνούς Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Κομοτηνή, Τ.Ε.Φ.Α.Α., 4-5.
- Φιλίππου, Φ. (2002). *Συντελεστές παραστάσεων παραδοσιακού χορού στη σύγχρονη Ελληνική πραγματικότητα. Η περίπτωση του ν. Ημαθίας*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Κομοτηνή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Δ.Π.Θ.
- Φιλίππου, Φ., Γαβράς-Παπασπύρου, Δ. (2019). Εθνοτοπικοί σύλλογοι και Πολιτισμός: η συμβολή των πολιτιστικών συλλόγων στη διαμόρφωση της πολιτισμικής ταυτότητας. Το παράδειγμα του Μορφωτικού συλλόγου «Η Αγία Ειρήνη». *Άθληση και Κοινωνία*, 63, 1-13.
- Φλέσσας, Α. (2013). *Ο χορός στην κοσμική φάση του γάμου- Η περίπτωση της Αρναίας*. Αδημοσίευτη διπλωματική εργασία. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης/ΤΕΦΑΑ. Κομοτηνή.
- Χρυσίδου, Ελ., Φιλίππου, Φ., & Πίτση, Α. (2018). Ευετηρικά Χορευτικά Δρώμενα στην περιοχή της Αλμωπίας του ν. Πέλλας. *Φυσική Αγωγή και Αθλητισμός*, 38(1), 47-54.
- Ψαρρού, Ν. (2005). *Εθνική Ταυτότητα στην Εποχή της Παγκοσμιοποίησης*. Gutenberg.





Dance Improvisation in Traditional and Contemporary Greek Society

Filippou, F.*¹, Pitsi, A.¹, Aggelidou, K.¹, Balios, H.¹, Boulougaris, G.¹, Papadakos, K.¹, Papadokokolaki, S.¹, Blachava, M.¹, Filippou, K.²

¹Democritus University of Thrace

²VRIJE Universiteit Brussel

ABSTRACT

The purpose of the research was to investigate the way in which men and women express themselves in dance, when they find themselves in the position of first dancer in traditional and modern Greek society. The survey involved: a. 100 dance teachers. b. 50 first dancers. c. 20 musicians. d. 40 elderly men and women. In addition, an analysis of 150 dance performances was carried out. From the indexing of the interviews as well as from the analysis of the dance performances it seems that: a. Dancers in traditional society do not proceed to the production of new kinetic motifs and the differences in their dance are found in the variable elements of the form such as the number of motifs used as well as the number of their repetitions. b. The changes observed in Greek society, especially from 1981 onwards, also affect the dance expression of women. Her dance is liberated from rules and restrictions and in it is reflected the equal presence of women in modern Greek society. c. Improvisation is absent from the performances of dance clubs. According to the dance teachers, everything that is presented on stage is designed and tested countless times during the lessons and does not allow the first dancers to deviate from them.

Key words: first-dancer improvisation; musical improvisation; first & second existence of traditional dance identity.

Corresponding address:

Filippou Filippou
Democritus University of Thrace
Department of Physical Education and Sport Sciences
University Campus, 69100 Komotini

E-mail:

ffilippo@phyed.duth.gr