



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Γρηγόριος Μικρώνης

Τίτλος

**«Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό,
ως επιτελεστικό, ενσώματο και διαπολιτισμικό φαινόμενο»**

Επιβλέπουσα Τριμελής Επιτροπή:

Κώστας Μάγος, Αναπληρωτής Καθηγητής ΠΤΠΕ ΠΘ

Μαρία Τσουβαλά, Επίκουρη Καθηγήτρια ΠΤΠΕ ΠΘ

Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής ΠΤΠΕ ΠΘ

Βόλος, Ιούλιος 2020



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΟ ΤΜΗΜΑ ΠΡΟΣΧΟΛΙΚΗΣ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Γρηγόριος Μικρώνης

Τίτλος

**«Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό,
ως επιτελεστικό, ενσώματο και διαπολιτισμικό φαινόμενο»**

Επιβλέπουσα Τριμελής Επιτροπή:

Κώστας Μάγος, Αναπληρωτής Καθηγητής ΠΤΠΕ ΠΘ

Μαρία Τσουβαλά, Επίκουρη Καθηγήτρια ΠΤΠΕ ΠΘ

Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής ΠΤΠΕ ΠΘ

Βόλος, Ιούλιος 2020

Επταμελής Εξεταστική Επιτροπή

Κώστας Μάγος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, «Διαπολιτισμική Εκπαίδευση»

Μαρία Τσουβαλά, Επίκουρη Καθηγήτρια, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, «Κίνηση, δημιουργική έκφραση και εκπαίδευση»

Παναγιώτης Κανελλόπουλος, Αναπληρωτής Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, «Μουσική Παιδαγωγική»

Μαρία Κουτσούμπα, Καθηγήτρια, Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, «Χορολογία με έμφαση στον Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό»

Απόστολος Μαγουλιώτης, Καθηγητής, Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, «Εικαστικές Τέχνες και Κουκλοθέατρο στην Εκπαίδευση»

Κάτια Σαβράμη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, «Επιστήμη του Χορού-Χορολογία»

Αθανάσιος Καραλής, Καθηγητής, Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Πατρών, «Διά Βίου Μάθηση και Εκπαίδευση Ενηλίκων»

Αφιερώνεται στη σύζυγό μου Ελισσάβητ,
στον γιό μου Ευρυβιάδη-Παναγιώτη και στην κόρη μου Μαρία,
για την εμπύχωση και την υπομονή τους...

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ευχαριστίες	9
Περίληψη	11
Abstract	12
ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ	13
ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: ΕΙΣΑΓΩΓΗ	13
1.1 Διατύπωση του ερευνητικού προβλήματος	13
1.2 Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα	16
1.2.2 Ο αυτοσχεδιασμός στον χορό	17
1.2.3 Σύνοψη μεθοδολογίας της έρευνας.....	19
1.3 Σημασία της έρευνας	19
1.4 Δομή της διατριβής	20
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	24
2.1 Εννοιολόγηση του χορού	24
2.2 Ο χορός στην ανθρωπολογική οπτική	26
2.3 Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στη λαογραφική-ανθρωπολογική οπτική	31
2.4 Παγκόσμιες παραδόσεις του χορού	35
2.5 Η αναβίωση/αναδημιουργία των εθνικών χορών	41
2.6 Ο όρος «επιτέλεση» (performance) σε σύγχρονες έρευνες χορού.....	44
2.7 Παραστατικές σπουδές και θεωρία της επιτέλεσης.....	46
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ.....	52
3.1 Από την κλασική αρχαιότητα στη ζωντανή χορευτική κληρονομιά	52
3.2 Ο παραδοσιακός χορός στη νεότερη Ελλάδα	54
3.3 Κίνηση-Μελωδία-Λόγος στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση	63
3.3.1 Αναζητώντας τις απαρχές του τρίπτυχου «Κίνηση-Μελωδία-Λόγος».....	63
3.3.2 Δεσμοί με το παρελθόν στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση.....	65
3.3.3 Ο Ζεϊμπέκικος και το ρεμπέτικο τραγούδι	72
3.4 Μετασχηματισμός του ελληνικού παραδοσιακού χορού	74
3.5 Παράδοση και φολκλόρ	78
3.5.1 Σύγχρονες πρακτικές της πολιτισμικής αναπαράστασης.....	83
3.6 Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση.....	84
3.6.1 Τρόποι εκμάθησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού	85
3.6.2 Μέθοδοι διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού	86
3.7 Διαπολιτισμική εκπαίδευση και ελληνικός παραδοσιακός χορός	90
3.7.1 Βασικές αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης.....	90
3.7.2 Διαπολιτισμικός διάλογος μέσω του χορού.....	94
ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙV: Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ.....	99
4.1 Ο αυτοσχεδιασμός ως τέχνη	99
4.2 Από τον καρτεσιανό δυισμό στην ολότητα του σώματος-νου	104
4.3 Φαινομενολογική προσέγγιση του χορού	106
4.4 Ο αυτοσχεδιασμός στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση	108
4.5 Ο ελληνικός χορός σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο κόσμο	115
4.6 Διασταύρωση πρακτικών, τεχνικών και μεθόδων αυτοσχεδιασμού.....	116

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΕΡΕΥΝΑ	119
ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	119
5.1 Επιλογή της μεθοδολογίας.....	119
5.2.1 Εθνογραφική έρευνα.....	120
5.2.2 Έρευνα-δράσης.....	121
5.2.3 Μελέτη περίπτωσης.....	123
5.3 Μέθοδοι συλλογής δεδομένων	124
Χρήση ερωτηματολογίου.....	124
Συμμετοχική παρατήρηση	125
Ερευνητικό ημερολόγιο/Σημειώσεις πεδίου	125
Βιντεοσκόπηση/Φωτογράφιση	126
Κριτική φίλη	126
Συνέντευξη σε ομάδα εστίασης	127
5.4 Στάδια της ερευνητικής διαδικασίας.....	127
Πιλοτική έρευνα.....	128
Κυρίως έρευνα	128
5.5 Συμμετέχοντες/Συμμετέχουσες.....	129
5.6 Πλαισιοθέτηση των ερευνητικών μαθημάτων.....	130
5.7 Οργάνωση, ανάλυση και αξιολόγηση των δεδομένων	132
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ	136
6.1 Καινοτόμες πρακτικές στο πλαίσιο της έρευνας-δράσης.....	136
Μέθοδοι διδασκαλίας.....	136
Χώρος διεξαγωγής της έρευνας.....	137
Χρόνος διεξαγωγής της έρευνας.....	137
Δομή των μαθημάτων	138
6.2 Α΄ Κύκλος της έρευνας-δράσης: Σχεδιασμός και υλοποίηση.....	138
6.2.1 Πρώτο, δεύτερο, τρίτο, τέταρτο μάθημα	139
6.3 Β΄ Κύκλος της έρευνας-δράσης: Σχεδιασμός και υλοποίηση.....	152
6.3.1 Πέμπτο, έκτο, έβδομο, όγδοο μάθημα	152
6.4 Γ΄ Κύκλος της έρευνας-δράσης: Σχεδιασμός και υλοποίηση	167
6.4.1 Ένατο, δέκατο, ενδέκατο, δωδέκατο μάθημα.....	167
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ	180
7.1 Κατηγοριοποίηση, επεξεργασία και μελέτη των δεδομένων.....	180
7.1.2 Εννοιολογική κατηγοριοποίηση των δεδομένων.....	182
7.2 Μετασχηματισμοί κατά τη διάρκεια των μαθημάτων	184
7.2.1 Ο αυτοσχεδιασμός ως (εν δυνάμει) απελευθερωτική πρακτική.....	185
7.2.2 Σύνδεση του σώματος-νου στον χορό	190
7.2.3 Μάθηση μέσω μιας διαλογικής παιδαγωγικής του χορού	192
7.2.4 Από τον αυτοσχεδιασμό στη (χορογραφική) σύνθεση	198
7.3 Μετασχηματισμοί κατά την ολοκλήρωση των μαθημάτων	201
7.4 Μετασχηματισμοί στο πέρασμα του χρόνου	216
ΚΕΦΑΛΑΙΟ VIII: ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ.....	222
8.1 Ταξινόμηση των αποτελεσμάτων της έρευνας	222
8.2 Συμπεράσματα σε σχέση με τα ερευνητικά ερωτήματα.....	230
8.3 Ο εκπαιδευτικός ως «δρων υποκείμενο».....	233
8.4 Δυσκολίες και περιορισμοί στη διεξαγωγή της έρευνας	236
8.5 Προτάσεις για μελλοντικές έρευνες.....	237
8.6 Επιλογικά.....	238

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	240
Ελληνόγλωσση.....	240
Ξενόγλωσση.....	255
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι.....	262
Ερωτηματολόγια Πιλοτικής Έρευνας.....	262
Ερωτηματολόγια Κυρίως Έρευνας.....	268
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ.....	288
Απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης σε ομάδα εστίασης.....	288
Σημειογραφική Καταγραφή των Χορών.....	343

Ευχαριστίες

Η ολοκλήρωση της διδακτορικής μου διατριβής οφείλεται στο αδιάλειπτο ενδιαφέρον που έχουν δείξει τα μέλη της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής να με καθοδηγήσουν, προκειμένου να διαμορφώσω το θεωρητικό πλαίσιο και την πρακτική της έρευνας.

Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς τον κ. Κώστα Μάγο, Αναπληρωτή Καθηγητή στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, ο οποίος δέχτηκε πρόθυμα να αναλάβει την επίβλεψη της διδακτορικής μου διατριβής. Τον ευχαριστώ θερμά για τις πολύτιμες και καίριες παρατηρήσεις του σε θέματα μεθοδολογίας της έρευνας και της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης. Η συνεχής υποστήριξή του σε επαγγελματικό και προσωπικό επίπεδο είναι ανεκτίμητη.

Θα ήθελα να εκφράσω τις ειλικρινείς ευχαριστίες μου και στην κ. Μαρία Τσουβαλά, Επίκουρη Καθηγήτρια στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, η οποία δέχτηκε την πρότασή μου για την εκπόνηση έρευνας πάνω στο φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Η διατριβή ολοκληρώθηκε χάρη στον ενθουσιασμό, την ανεξάντλητη υπομονή και τις συνεχείς συζητήσεις μαζί της για φιλοσοφικά και επιστημολογικά ζητήματα του χορού. Η συμβολή της είναι ανεκτίμητη και στον δημιουργικό σχεδιασμό των εκπαιδευτικών δράσεων στην κυρίως έρευνα. Θα παραμείνει για μένα ένα αυθεντικό πρότυπο εκπαιδευτικού.

Ιδιαίτερα ευχαριστώ και τον κ. Παναγιώτη Κανελλόπουλο, Αναπληρωτή Καθηγητή στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, ο οποίος δέχτηκε να πλαισιώσει την τριμελή συμβουλευτική επιτροπή και συνέβαλλε με τις καίριες παρατηρήσεις και υποδείξεις του στη βελτίωση του περιεχομένου της διδακτορικής μου διατριβής.

Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα να εκφράσω και στα άλλα μέλη της επταμελούς εξεταστικής επιτροπής: στην κ. Μαρία Κουτσούμπα, Καθηγήτρια στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, η οποία, μέσω του ογκώδους και αξιόλογου ερευνητικού της έργου, μου έδωσε τη δυνατότητα να αντιληφθώ την ολότητα του φαινομένου του χορού, την κ. Κάτια Σαβράμη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών, η οποία με προσκάλεσε και με προκάλεσε να αντιληφθώ τον χορό μέσω της συν-κίνησης που προξενεί, τον κ. Απόστολο Μαγουλιώτη, Καθηγητή στο Παιδαγωγικό Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και τέλος, τον κ. Αθανάσιο Καραλή, Καθηγητή στο Τμήμα

Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία του Πανεπιστημίου Πατρών.

Από τον κύκλο των ευχαριστιών δεν θα μπορούσα να παραλείψω τα άτομα που συμμετείχαν στην ερευνητική διαδικασία και μοιράστηκαν μαζί μου τις δύσκολες αλλά και τις ευχάριστες στιγμές διερεύνησης της διαχρονικής αξίας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ιδιαίτερα ευχαριστώ την Κωνσταντίνα Χριστοπούλου, μεταπτυχιακή φοιτήτρια του Πανεπιστημίου Πατρών, η οποία αποδέχθηκε την πρόταση να αναλάβει τον ρόλο της «κριτικής φίλης», τη Μαρία Παπασταύρου, απόφοιτη του Πανεπιστημίου Πατρών (M.Sc), για την τεχνική της υποστήριξη στην έρευνα, καθώς και την Ευτυχία Δεσύλλα, απόφοιτη του Πανεπιστημίου Πατρών, για τη συμβολή της στην από κοινού απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης σε ομάδα εστίασης. Επίσης, ευχαριστώ τα μέλη των Διοικητικών Συμβουλίων των Συλλόγων που ανταποκρίθηκαν στο γραπτό μου κάλεσμα για τη συγκρότηση της ερευνητικής ομάδας, όπως και την Ελένη Καραθανάση για τη φιλολογική επιμέλεια του κειμένου.

Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ οφείλω στα μέλη της οικογένειάς μου, στη σύζυγό μου Ελισσάβετ, στον γιό μου Ευρυβιάδη-Παναγιώτη και στην κόρη μου Μαρία, που με στήριξαν σε όλη τη διάρκεια της δύσκολης και συγχρόνως συναρπαστικής διαδρομής της εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής. Για αυτό και τους την αφιερώνω.

Περίληψη

Σκοπός της διδακτορικής διατριβής είναι η βιωματική και θεωρητική διερεύνηση της αξίας του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική πράξη και την καλλιτεχνική παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε σύγχρονα αστικοποιημένα περιβάλλοντα. Από την ανασκόπηση ανθρωπολογικών/εθνογραφικών ερευνών, διαπιστώνεται ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι ουσιώδες στοιχείο δημιουργίας στην «πρώτη» ύπαρξη του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ως αναπόσπαστο μέρος της λειτουργίας και της επικοινωνίας των ανθρώπων μιας τοπικής κοινότητας, καθώς και στη «δεύτερη» του ύπαρξη, όπου αναβιώσεις και αναπαραστάσεις του χορού συνδέονται με τον φολκλορισμό και τις διαδικασίες του φολκλορισμού. Η αξία της αυτοσχεδιαστικής δημιουργίας σε παραδοσιακές και σύγχρονες κοινωνικο-πολιτισμικές πρακτικές του χορού τεκμηριώνεται μέσα από βιβλιογραφικές πηγές, που παρέχουν το εννοιολογικό πλαίσιο για την πληρέστερη κατανόηση του θέματος.

Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση αρχές της εθνογραφικής συμμετοχικής παρατήρησης, της έρευνας δράσης και της μελέτης περίπτωσης. Το δεύτερο μέρος της διατριβής, περιλαμβάνει μια σειρά βιωματικών δραστηριοτήτων που συμβάλλουν στην ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας και της δημιουργικής σκέψης του ατόμου. Η ερευνητική προσέγγιση βασίστηκε σε ενσώματες χορευτικές πρακτικές και τεχνικές, που διευκόλυναν τα υποκείμενα της έρευνας να αντιληφθούν ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι μέσον ατομικής και συλλογικής δημιουργίας στην παγκόσμια και διαχρονική «γλώσσα» του χορού, αλλά και μέσον επικοινωνίας και συνύπαρξης στην εποχή της παγκοσμιοποίησης.

Η εφήμερη και ρευστή φύση του αυτοσχεδιασμού, που αποτελεί μια ανοιχτή διαδικασία και όχι ένα προκαθορισμένο καλλιτεχνικό προϊόν, καθώς και η πολυπλοκότητα της βιωμένης εμπειρίας στον χορό είναι δύσκολο να περιγραφούν μέσω του λόγου. Παρόλα αυτά, η γραπτή ανάλυση και ερμηνεία των εμπειρικών δεδομένων αναδεικνύει τη μορφοποιητική δύναμη του αυτοσχεδιασμού με ενσώματες διαδικασίες που προωθούν την πολυτροπική μάθηση (οπτική, ακτική, κιναισθητική, ακουστική). Συγχρόνως, προτείνει την επαναξιολόγηση της συνεισφοράς του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην εκπαίδευση, με την παράθεση παιδαγωγικών προσεγγίσεων που επεκτείνουν την τρέχουσα κατανόηση της έννοιας «χορός». Τα αποτελέσματα της έρευνας αναδεικνύουν την επιτελεστική, ενσώματα και διαπολιτισμική διάσταση του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Λέξεις κλειδιά: ελληνικός παραδοσιακός χορός, αυτοσχεδιασμός, σύνθεση, εθνογραφική έρευνα, έρευνα-δράσης, επιτέλεση, παραστασιακή επιτέλεση

Abstract

The purpose of this doctoral dissertation is the experiential and theoretical investigation of improvisation in educational practice as well as the artistic stage presentation of Greek traditional dance in modern urbanized environments. From the bibliographic review of anthropological and ethnographic research, it became apparent that improvisation is an essential element of creation in the “first” existence of Greek traditional dance, where it was an integral part of the operation and communication of people in a local community, but also in its “second” existence, where its morphology and function has been transformed through revivals and representations related to processes of folklorization. The undeniable continuity of the value of improvisation in traditional and modern socio-cultural practices of dance, is documented through the study of a collection of texts that provide evidence for a fuller understanding of the subject.

The collection of empirical data was based on the principles of ethnographic participatory observation, action research and case study methodologies. The second part of the dissertation includes a series of experiential activities that contribute to the development of the improvisational ability and the creative thinking of the individual. The research approach was based on tangible dance practices and techniques, which facilitated the subjects to understand that improvisation is a means of individual and collective creation in the global and timeless “language” of dance, but also in the communication and harmonious coexistence of people in the era of globalization.

The ephemeral and fluid nature of improvisation, which is an open process and not a predetermined artistic product, as well as the complexity of the lived experiences in dance are difficult to be articulated through the written language. Nevertheless, the written analysis and interpretation of the empirical data highlights the formative role of improvisation in dance, through embodied processes that promote multimodal learning (visual, kinesthetic, aural, embodied). At the same time, it suggests a reassessment of the contribution of Greek traditional dance into the educational field, citing pedagogical approaches that expand our understanding of the current concept of “dance”. Over all, the results of the research highlight the performative, embodied and intercultural dimension of improvisation in the Greek traditional dancing.

Key words: Greek traditional dance, improvisation, composition, ethnographic research, action research, performance, performativity

ΜΕΡΟΣ ΠΡΩΤΟ: ΘΕΩΡΗΤΙΚΟ ΠΛΑΙΣΙΟ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι: ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1 Διατύπωση του ερευνητικού προβλήματος

Η συγκεκριμένη έρευνα είναι το αποτέλεσμα μιας μακροχρόνιας διερώτησης πάνω στην αξία ή τον ποιητικό χαρακτήρα του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, με τον οποίο συνδέομαι εκπαιδευτικά και καλλιτεχνικά. Συγκεκριμένα, κίνητρο για την επιλογή του ερευνητικού θέματος είναι η βιωματική μου επαφή με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό που ανάγεται στα παιδικά μου χρόνια στον τόπο καταγωγής μου, από την πλευρά της μητέρας μου στην Κάτω Βλασία Καλαβρύτων και από την πλευρά του πατέρα μου στους Πηγαδισάνους Λευκάδας. Από το 1985, η βιωματική μου ενασχόληση με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό ενισχύθηκε με τη συμμετοχή μου, ως πρωτοχορευτής, σε παραστάσεις του Χορευτικού Τμήματος του Δήμου Πάτρας στην ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας, σε άλλες πόλεις της Ελλάδας και στο εξωτερικό.

Κατά τη διάρκεια των προπτυχιακών μου σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, το ακαδημαϊκό έτος 1992-1993, η εξειδίκευσή μου στο γνωστικό αντικείμενο «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» ήταν καθοριστική για την πρόθεση της διατήρησης και αναμετάδοσης της γνώσης που προέρχεται από τις ζωντανές πολιτισμικές μας παραδόσεις. Στην εκπαιδευτική και καλλιτεχνική μου διαδρομή, με τη διασταύρωση της πρακτικής και της μελέτης θεωρητικών κειμένων, άρχισα να κατανοώ την ουσιαστική σύνδεση του χορού με το ιστορικο-πολιτισμικό γίνεσθαι της χώρας. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός παραμένει ένα ζωντανό στοιχείο στην κοινωνία, με πολιτισμική και παιδευτική αξία, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις σε επίπεδο μορφής και λειτουργίας που συμβαδίζουν με ευρύτερες κοινωνικές, πολιτικές, πολιτιστικές και οικονομικές αλλαγές στον ελλαδικό χώρο.

Τον ορισμό του παραδοσιακού χορού σκιαγραφεί η εξής παραπομπή: «Με τον όρο... 'παραδοσιακός χορός' αναφερόμαστε στο χορό που διαμορφώθηκε και υιοθετήθηκε από συμβιωτικές κοινωνικές ομάδες, αποτελεί δε αναπόσπαστο στοιχείο της συγκεκριμένης ομάδας και μεταδίδεται άμεσα από τη μια γενιά στην άλλη με διαδικασίες παραδοσιακές, ενώ υπόκεινται σε δημιουργική αξιοποίηση» (Δήμας, 2010: 19). Βέβαια, από τα μέσα του 20ού αιώνα, η μετάβαση του χορού από τις τοπικές παραδοσιακές κοινότητες σε αίθουσες διδασκαλίας και σε θεατρικές σκηνές αστικών κέντρων έχει διαφοροποιήσει αισθητά τη δομή

και τη λειτουργία του, αφού ο αυθορμητισμός έχει αντικατασταθεί από στιλιζαρισμένες κινήσεις, ένα θέμα που εξετάζεται στο θεωρητικό μέρος της διατριβής.

Το 1994, άρχισα να διδάσκω ελληνικούς παραδοσιακούς και λαϊκούς χορούς σε πολιτιστικούς συλλόγους στην πόλη της Πάτρας και την ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας. Μετά από μια δεκαετία, για να διευρύνω τις γνώσεις μου στον τομέα της διδασκαλίας, ξεκίνησα σπουδές στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα Εκπαίδευσης Ενηλίκων. Για την εκπόνηση της μεταπτυχιακής μου διατριβής, που είχε θέμα τη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού υπό το πρίσμα των αρχών της εκπαίδευσης ενηλίκων, άρχισα να μελετώ συστηματικά τις μορφές διδασκαλίας που αναπτύσσουν την αυτενέργεια, την πρωτοβουλία και την έμφυτη ικανότητα δημιουργίας του ατόμου.

Από το 2007, με την πρόσληψή μου ως μέλος του Ειδικού Εκπαιδευτικού Προσωπικού Φυσικής Αγωγής στο Πανεπιστήμιο Πατρών, άρχισα να διδάσκω ελληνικούς παραδοσιακούς και λαϊκούς χορούς σε φοιτήτριες και φοιτητές του Ιδρύματος. Παράλληλα με τη διδασκαλία, άρχισα να παρουσιάζω χορευτικά δρώμενα σε πολιτιστικές εκδηλώσεις της Πάτρας, σε άλλες πόλεις της Ελλάδας και στο εξωτερικό με τον Σύλλογο Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών του Πανεπιστημίου Πατρών, στον οποίο συμμετείχαν φοιτήτριες, φοιτητές και μέλη της Πανεπιστημιακής κοινότητας. Αυτή την περίοδο, ήρθα αντιμέτωπος με μια διλημματική κατάσταση, δίδασκα τα βήματα ενός αριθμού χορών σε νέους ανθρώπους, οι οποίοι, στην πλειονότητά τους, δεν είχαν βιωματική σύνδεση με την παράδοση και τα ζωντανά χορευτικά δρώμενα. Στα πρώτα ερωτήματα με τα οποία συνδέεται ο προβληματισμός της έρευνας εντάσσεται το εξής: «Πού οφείλεται η έλλειψη αυθορμητισμού στη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού κατά τη διδασκαλία και την καλλιτεχνική σκηνική παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού;»

Μια πρώτη και πολύ γενική απάντηση είχε να κάνει με το γεγονός ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός έχει χάσει τον δημιουργικό του χαρακτήρα, λόγω της τυποποίησης της διδασκαλίας του (Κουτσούμπα, 2000), δηλαδή προωθείται η εκμάθηση των ελληνικών παραδοσιακών χορών χωρίς ιδιαίτερη έμφαση σε ανοικτές και κλειστές φόρμες αυτοσχεδιασμού. Σε σχέση με αυτή τη διαπίστωση άρχισε να με απασχολεί το εξής ερώτημα: «Γιατί ο αυτοσχεδιασμός είναι σημαντικός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;» Ως εκπαιδευτικός, ως χορευτής και ως επιμελητής καλλιτεχνικών δρώμενων, αναζητούσα απάντηση στην πράξη, τη συμμετοχή μου στην αυτοσχεδιαστική διαδικασία του χορού. Η αξία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό θα μπορούσε να διευκρινιστεί σε θεωρητικό επίπεδο, με βάση μια σειρά από έννοιες, όπως βίωση, αναβίωση, παράδοση, φολκλωρισμός, αναπαράσταση, παράσταση.

Μέσα από μια τέτοια οπτική άρχισα να μελετώ θεωρητικά κείμενα και μελέτες πάνω σε ποικίλες προσεγγίσεις του χορού. Όπως είναι φυσικό, ξεκίνησα με μελέτες ανθρωπολόγων του χορού «που θα μπορούσαν να βοηθήσουν στην εκτίμηση και κατανόηση του χορού και άλλων δομημένων συστημάτων κίνησης στο ευρύτερο πεδίο των πολιτιστικών μορφών» (Kaerpler, 2000: 116). Ο χορός ως ενσώματος τρόπος απόκτησης πολιτισμικής γνώσης (Royce, 1979· Sklar, 2000), ως τρόπος μη λεκτικής επικοινωνίας (Hanna, 1979), ως σημειωτικό σύστημα (Giurchescu, 1983· Ivanova-Nyberg, 2011), ως μέσον ανάδειξης των έμφυλων σχέσεων (Cowan, 1990), είναι μόνο ορισμένα από τα στοιχεία που μπορούν να προσδιορίσουν το πολυδιάστατο φαινόμενο του χορού.

Γνωρίζοντας ότι, από τη δεκαετία του 1980, υπήρξαν σημαντικές αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο οι ερευνητές εξέτασαν, κατανόησαν και εξήγησαν το φαινόμενο του χορού και της κίνησης στη χώρα μας, μελέτησα θεωρητικά κείμενα και σύγχρονους προβληματισμούς στην ελληνική βιβλιογραφία. Πέρα από τις πρώτες λαογραφικές μελέτες, άρχισαν να πραγματοποιούνται διεπιστημονικές έρευνες υπό το πρίσμα της ανθρωπολογίας του χορού, της εθνογραφίας, της εθνοχορολογίας, της εθνομουσικολογίας, της φαινομενολογίας του χορού, των σπουδών φύλου, της θεωρίας της επιτέλεσης (performance) και άλλες σύγχρονες προσεγγίσεις. Στις πρώτες ανθρωπολογικές/εθνογραφικές μελέτες στον ελλαδικό χώρο, οι ερευνητές αντιμετώπισαν τον χορό «ως δομημένο κινητικό σύστημα, ως γλώσσα επικοινωνίας, ως επιτέλεση, ως ενσώματο λόγο και κοινωνική πράξη...» (Λουτζάκη, 1992: 8).

Από την αναζήτηση πληροφοριών στην ελληνική και ξενόγλωσση βιβλιογραφία, διαπίστωσα ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα σημαντικό θέμα για την κατανόηση της φύσης του χορού σε εθνοχορολογικές μελέτες. Αναμφίβολα, ο αυτοσχεδιασμός είναι μια δημιουργική πράξη με ατομική και συλλογική διάσταση: «...η δημιουργική έκφραση...(ικανότητα αυτοσχεδιασμού/δημιουργικότητα) δεν είναι κάτι ανεξάρτητο από τη συλλογική ‘συνείδηση’ που προσδιορίζεται από τους ιστορικο-κοινωνικούς και πολιτιστικούς παράγοντες της εποχής» (Τυροβολά, 1999: 111). Για τις εξατομικευμένες αυτοσχέδιες δράσεις επικρατεί η άποψη ότι: «Ο αυτοσχεδιασμός... διαφέρει από χορευτή σε χορευτή, της ίδιας κοινότητας, μόνο ως προς το δημιουργικό συνδυασμό των παραδοσιακών χορευτικών μοτίβων και το προσωπικό ύφος του κάθε πρωτοχορευτή» (Δήμας, 2010: 39).

Σε ξενόγλωσσες μελέτες υποστηρίζεται ότι: «Ο αυτοσχεδιασμός είναι μία από τις βασικές χορευτικές διαδικασίες στη φολκλορική μορφή των παραδοσιακών χορών, επομένως, θα πρέπει να αποδίδεται ίδια σημασία στους χορούς εθνογραφικού τύπου, ως στοιχεία μιας βιώσιμης προάσπισης» (Petac, 2015: 171). Στο σημείο αυτό, μπορεί να τεθεί το ερώτημα αν ο αυτοσχεδιασμός έχει το ίδιο νόημα σε λαϊκούς χορούς της Κεντρικής και Ανατολικής

Ευρώπης και της βαλκανικής χερσονήσου. Σε παραδοσιακές μορφές χορού ο αυτοσχεδιασμός διαφέρει σε παραβολή με τις φολκλορικές. Σε παραστάσεις κρατικών φολκλορικών συγκροτημάτων οι κινητικές φόρμες σχηματοποιούνται τεχνικά και δεξιοτεχνικά σε χορογραφίες με θεατρικά στοιχεία. Σε αστικά ερασιτεχνικά συγκροτήματα, όπως είναι τα ελληνικά στην πλειονότητά τους, ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού; Η κατανόηση των διαφορετικών αισθητικών αρχών του αυτοσχεδιασμού ανάλογα με το πλαίσιο, τους συμμετέχοντες και τους θεατές είναι ένα βασικό ζήτημα αυτής της έρευνας. Ένα άλλο σημαντικό ζήτημα είναι η διάκριση μεταξύ της διαδικασίας αυτοσχεδιασμού και της σύνθεσης. Μήπως ο αυτοσχεδιασμός είναι ένας τρόπος σύνθεσης που κατασκευάζεται στιγμιαία και αυθόρμητα; Αυτοί οι προβληματισμοί και τα ερωτήματα συνθέτουν και τον τρόπο με τον οποίο διαρθρώνεται η παρούσα έρευνα.

1.2 Σκοπός και ερευνητικά ερωτήματα

Σκοπός της διδακτορικής διατριβής είναι η διερεύνηση της αξίας του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική διαδικασία του ελληνικού παραδοσιακού χορού, σε σύγχρονες καλλιτεχνικές σκηνικές παραστάσεις ή και σε επιτελεστικά γεγονότα. Η επιλογή του ερευνητικού θέματος συνδέεται με το γεγονός ότι η μορφή και η λειτουργία του χορού έχει μετασχηματιστεί από κοινωνική επιτελεστική πρακτική στις παραδοσιακές κοινωνίες, στην «πρώτη» του ύπαρξη, σε αντικείμενο διδασκαλίας και καλλιτεχνικής δημιουργίας που διέπεται από αισθητικούς κανόνες, στη «δεύτερη» του ύπαρξη. Σήμερα, η εκμάθηση των ελληνικών παραδοσιακών χορών πραγματοποιείται μέσω της διδασκαλίας που καταλήγει συχνά στην καλλιτεχνική σκηνική τους παρουσίαση. Παρά τον μετασχηματισμό της μορφής και της λειτουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού λόγω της παγκόσμιας τάσης του φολκλορισμού, η διάσωση και διάδοσή του υποστηρίζεται από ανθρωπολόγους και λαογράφους.

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός παραμένει μια δημιουργική διαδικασία, που εκφράζει τις συλλογικές αξίες και μνήμες, τη διαλογική σχέση ανάμεσα στο παρελθόν και το παρόν, στον άνθρωπο και το πολιτισμικό περιβάλλον, την καλλιέργεια του αισθήματος του ανήκειν σε συγκεκριμένη κοινωνία. Η χρήση των μορφολογικών και δομικών στοιχείων του παραδοσιακού χορού, ως πηγή έμπνευσης για την παραγωγή νέων μορφών κίνησης, προϋποθέτει τη σχέση του ατόμου με τις έννοιες της δημιουργικότητας και της δημιουργικής σκέψης.

Μέσα σε αυτό το συγκείμενο, ο χορός προσεγγίζεται ως ένα ζωντανό φαινόμενο (Giurchesku, 1994) που αναδιαμορφώνεται από την αυτοσχέδια κίνηση του σώματος στα εκάστοτε ιστορικά, κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά πλαίσια. Αντίστοιχα, το σώμα που

χορεύει εκλαμβάνεται ως μια κοινωνικά και πολιτισμικά συγκροτημένη οντότητα και όχι μόνο ως ένα σύμβολο προς ερμηνεία. Σε αυτό το πλαίσιο, δόθηκε ιδιαίτερη σημασία σε θεμελιώδεις έννοιες που διέπουν τη συλλογική λαϊκή δημιουργία και παράγοντες που διαδραματίζουν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωσή της, όπως ο αυτοσχεδιασμός, η ανωνυμία του καλλιτέχνη, η προφορικότητα, οι διαπροσωπικές σχέσεις στην τοπική συμβιωτική ομάδα, η συγκρότηση της πολιτισμικής ταυτότητας, με βάση τα εκάστοτε ιστορικά και κοινωνικά συμφραζόμενα μέσα στα οποία παράγεται ο λαϊκός πολιτισμός (Δαμιανάκος, 1984).

Σύμφωνα με τον σκοπό της διδακτορικής διατριβής, τα ερευνητικά ερωτήματα έχουν διατυπωθεί ως εξής:

- (1) Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και αν ναι, για ποιο λόγο;
- (2) Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στη διδασκαλία, τη σκηνική παρουσίαση ή και την παραστασιακή επιτέλεση του ελληνικού παραδοσιακού χορού;
- (3) Ποιες είναι οι αξίες που αποδίδονται στον αυτοσχεδιασμό και κατά πόσο οι αξίες αυτές παραμένουν σταθερή συνιστώσα μέσα στις νέες αστικές συνθήκες;

1.2.2 Ο αυτοσχεδιασμός στον χορό

Πριν δοθούν απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα, παρατίθεται μια συνοπτική προσέγγιση της έννοιας του αυτοσχεδιασμού στον χορό. Ο Curtis Carter, στο άρθρο του “Improvisation in Dance”, γράφει ότι, στη διάρκεια του 20ού αιώνα, ο αυτοσχεδιασμός αναπτύχθηκε, σχεδόν, από όλες τις μορφές τέχνης και επηρέασε σημαντικά τις πρακτικές του χορού, του θεάτρου, της μουσικής, της ποίησης, των παραστατικών τεχνών (performing arts) και των εικαστικών τεχνών (visual arts). «Σχετικά πρόσφατα, ο αυτοσχεδιασμός εντάχθηκε σε θεραπείες του σώματος-νου, ακόμα και σε μορφές έκφρασης που συνδέονται με την πολιτισμική πολιτική» (Carter, 2000: 1). «Στον πυρήνα του, ο αυτοσχεδιασμός βασίζεται σε διαισθητικές πηγές του νου και του σώματος...που, συχνά, οδηγεί σε δημιουργικές ενέργειες σε κάποιο πεδίο της ανθρώπινης προσπάθειας» (Carter, 2000: 181). Ο αυτοσχεδιασμός, ως ουσιώδες μέσον βελτίωσης των διανοητικών, σωματικών και ψυχικών αναγκών του ανθρώπου εντάχθηκε σε θεραπευτικές πρακτικές της τέχνης, όπως, η χοροθεραπεία, η μουσικοθεραπεία, η δραματοθεραπεία, η εικαστική θεραπεία. Η αυτοσχεδιαστική δημιουργία στον χορό αναδύεται από μια αυθόρμητη σωματική αντίδραση, που επιτρέπει την ανακάλυψη κινήσεων που δεν είναι προκαθορισμένες και μορφοποιούνται επί τόπου (in situ) στην αμεσότητα της στιγμής. Ειδικά σε παραστάσεις του σύγχρονου χορού, όπου η διαδικασία είναι πιο σημαντική

από το τελικό προϊόν, οι χορευτές ανακαλύπτουν νέες μορφές κίνησης, μέσω των ατομικών ή των ομαδικών αυτοσχεδιασμών, σε συνθήκες πραγματικού χρόνου (Carter, 2000).

Αν και ο αυτοσχεδιασμός προϋδεάζει για την επινόηση νέων μορφών κίνησης, ωστόσο μπορεί να υπάρχουν παρεκκλίσεις ή και αντιφάσεις σε εννοιολογικές προσεγγίσεις που αναφέρονται στις προθέσεις ή την ελευθερία των χορευτών-δημιουργών, εξαιτίας των κανόνων και των συμβάσεων που ισχύουν σε σύγχρονα και αντίστοιχα σε παραδοσιακά πλαίσια του χορού.

Εκκινώντας από την παραπάνω άποψη, σε αυτό το σημείο παρατίθεται μια πρώτη συνοπτική αναφορά για το δυναμικό του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Σύμφωνα με την Yvonne Hunt: «Η ποικιλομορφία και ο αυτοσχεδιασμός είναι λέξεις κλειδιά για την περιγραφή των παραδοσιακών χορών των Ελλήνων» (2004: 140). Κατά την ίδια, οι αυτοσχεδιασμοί του πρωτοχορευτή είναι μέσον αυτο-έκφρασης και εκτελούνται σύμφωνα με την ικανότητα και τη διάθεσή του. Καθώς, όμως, η διάθεση ενός ατόμου δεν είναι πάντα ίδια, οι αυτοσχεδιασμοί, ίσως, να είναι περισσότερο ή λιγότερο δυναμικοί από μια εκτέλεση σε άλλη και, ίσως, να μην περιλαμβάνουν πάντα τις ίδιες παραλλαγές. Για τη Hunt «το πρόβλημα του πρωτοχορευτή δεν είναι τόσο το ‘τι θα κάνει’ όσο ‘το πότε θα το κάνει’» (2004: 140). Η Μάγδα Ζωγράφου υποστηρίζει ότι «...ο λαϊκός χορευτής επιχειρεί κάθε φορά να ξεπεράσει τους οικείους μη λεκτικούς τρόπους του, μέσα όμως από μια ελευθερία ‘υπό όρους’», δηλαδή «...η δημιουργία του δεν είναι ανεξέλεγκτη, αλλά προσκρούει στον έλεγχο που ασκεί η ομάδα του και στους καταναγκασμούς που επιβάλλει, ως θεματοφύλακας της παράδοσης» (2003: 67).

Ο Λευτέρης Δρανδάκης τονίζει ότι «...κάθε φορά που ο πρωτοχορευτής ανασυνθέτει έναν προϋπάρχοντα χορό, αυτή η ανασύνθεση φέρει τη δική του σφραγίδα» (1993: 29). Για την Άννα Παναγιωτοπούλου: «Τα *στολίδια* του πρώτου χορευτή ανήκουν στον χορευτικό τύπο της περιοχής. Κάθε χορευτής δηλαδή επιλέγει και χρησιμοποιεί από τα υπάρχοντα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι απουσιάζει και το καινούργιο στοιχείο» (1995: 153). Ο Ηλίας Δήμας γράφει ότι «...αυτοσχεδιασμός στον παραδοσιακό χορό είναι ο δημιουργικός συνδυασμός των τοπικών κινητικών χορευτικών κινήσεων, σε μια δεδομένη χρονική στιγμή και πάντοτε σύμφωνα με την έμπνευση της στιγμής...» (2010: 41). Η Μαρία Κουτσούμπα υποστηρίζει ότι «...μέσα από την αρχή του αυτοσχεδιασμού και της δημιουργικότητας διαμορφώνεται ένα πλούσιο και ποικιλόμορφο φάσμα χορευτικών μορφών στον ελληνικό λαϊκό παραδοσιακό χορό» (2010: 107).

Η διαχρονική αξία της αυτοσχεδιαστικής έκφρασης στον χορό και στον ελληνικό παραδοσιακό χορό ειδικότερα εξετάζεται πιο αναλυτικά στο αντίστοιχο κεφάλαιο.

1.2.3 Σύνοψη μεθοδολογίας της έρευνας

Η διδακτορική διατριβή βασίζεται στο θεωρητικό υπόβαθρο της ποιοτικής μεθοδολογίας, συγκεκριμένα στην εθνογραφική έρευνα του χορού (Buckland, 1999) σε συνδυασμό με αρχές της έρευνας-δράσης¹ (Altrichter, Posch & Somekh, [1993]2001) και της μελέτης περίπτωσης (Yin, 1994). Η επιλογή αυτή θεωρείται ως πλέον κατάλληλη, γιατί επιτρέπει την άμεση βιωματική επαφή του ερευνητή/εκπαιδευτικού με μια μικρή ομάδα ατόμων, που εκτιμούν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και υποστηρίζουν την αναβίωσή του στις σύγχρονες κοινωνίες. Ειδικά, η επιλογή της έρευνας-δράσης οφείλεται στο γεγονός ότι η φιλοσοφία της έχει πολλά κοινά σημεία με την εθνογραφία, με κυριότερο την επιτόπια συμμετοχική παρατήρηση (Μάγος & Παναγοπούλου, 2008). Για τη συλλογή/παραγωγή των ποιοτικών ερευνητικών δεδομένων αξιοποιήθηκαν οι εξής μέθοδοι: συμμετοχική παρατήρηση, ερευνητικό ημερολόγιο, βιντεοσκόπηση/φωτογράφιση των δράσεων, «κριτική φίλη», συνέντευξη σε ομάδα εστίασης (focus group interview). Για την ανάλυση και ερμηνεία των παραστατικών και λεκτικών δεδομένων αξιοποιήθηκαν η αφηγηματική ανάλυση, η ερμηνευτική φαινομενολογική προσέγγιση και η τριγωνοποίηση (triangulation).

1.3 Σημασία της έρευνας

Η έρευνα επιχειρεί να αναδείξει την αξία του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική διαδικασία του ελληνικού παραδοσιακού χορού ή και στην καλλιτεχνική σκηνική του παρουσίαση μέσω βιωματικών πρακτικών και τεχνικών που μπορεί να ενισχύσουν την αυθόρμητη δημιουργία και τη μετάβαση από τις θεωρητικές προσεγγίσεις που συνδέονται με την πράξη στην επιτελεστική πραγμάτωση της κίνησης.

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας στην ελληνική γλώσσα, διαπιστώθηκε ότι υπάρχουν προγενέστερες μελέτες που εστιάζουν στο ζήτημα του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Περιλαμβάνουν μία μονογραφία (Δρανδάκης, 1993), έναν αριθμό άρθρων που έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά επιστημονικά περιοδικά (Τυροβολά, 1999· Filippou, 2015), εισηγήσεις σε συνέδρια (Κάρδαρης & Σαρακατσιάνου, 2003· Τυροβολά, Ταμπάκη & Κουτσούμπα, 2009), καθώς και μεμονωμένες αναφορές στην αρθρογραφία. Σε συνέχεια των δημοσιεύσεων, ο Βασίλης Καρφής, στη διδακτορική του διατριβή (2018), εξετάζει τον εσωτερικό χαρακτήρα της χορογραφικής σύνθεσης στον

¹ Στην ελληνική βιβλιογραφία η μετάφραση του αγγλικού όρου ‘action research’ αποδίδεται ως έρευνα-δράση, έρευνα δράσης ή και έρευνα-δράσης. Εδώ χρησιμοποιείται η εκδοχή έρευνα-δράσης.

ελληνικό παραδοσιακό χορό σε σύνδεση με την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της δημιουργικής σκέψης υπό τους όρους της μορφολογικής ψυχολογίας (gestalt).

Εκτός από τις προαναφερθείσες μελέτες, οι οποίες ήταν σημαντικές στη θεωρητική θεμελίωση της έρευνας, δεν εντοπίστηκε διδακτορική διατριβή που να διερευνά το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική διαδικασία του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσω της θεωρητικής τεκμηρίωσης και χρήσης σύγχρονων μεθόδων και εργαλείων έρευνας. Το ερευνητικό θέμα θεωρείται πρωτότυπο, γιατί θα συνεισφέρει στην κατανόηση της ένταξης του αυτοσχεδιασμού στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Η ανάδειξη της αξίας της αυτοσχέδιας δημιουργίας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό συνδέει την πρακτική με τον αναστοχασμό, που μπορεί να οδηγήσει στη μετατροπή της βιωματικής εμπειρίας σε γνώση. Επίσης, μπορεί να διευρύνει τον επιστημονικό λόγο σε ζητήματα, όπως είναι, ενδεικτικά, ο ρόλος της πολιτισμικής μνήμης στην αναβίωση-αναπαράσταση του χορευτικού φαινομένου, η ρευστότητα του νοήματος του χορού στα εκάστοτε ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά πλαίσια, η αλλαγή της έκφρασης των φύλων σε σκηνικές παραστάσεις στον αστικό χώρο, οι σύγχρονες επιτελέσεις και χορευτικές δράσεις ως βίωμα, η κατανόηση της μη λεκτικής επικοινωνίας σε διαπολιτισμικά περιβάλλοντα, οι μορφές διαλογικότητας που εμπειρικλείει ο χορός.

1.4 Δομή της διατριβής

Η διατριβή αναπτύσσεται σε δύο μέρη, το θεωρητικό (*Επισκόπηση της βιβλιογραφίας*) και το ερευνητικό (*Η έρευνα*). Στο πρώτο μέρος, το οποίο περιλαμβάνει τέσσερα κεφάλαια, παρουσιάζεται η θεωρητική υποστήριξη της έρευνας βάσει επισκόπησης της σχετικής ελληνικής και ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας². Στο δεύτερο μέρος, το οποίο περιλαμβάνει επίσης τέσσερα κεφάλαια, περιγράφονται η μεθοδολογία της έρευνας, η ερευνητική διαδικασία, η ερμηνευτική ανάλυση των δεδομένων, η συζήτηση-συμπεράσματα και ο επίλογος.

Αναλυτικά: Το πρώτο κεφάλαιο (*Εισαγωγή*) περιλαμβάνει την επιλογή και διατύπωση του ερευνητικού προβλήματος, τον σκοπό της διατριβής με σύντομη αναφορά στην εννοιολόγηση

² Το θεωρητικό μέρος της διατριβής αναπτύσσεται σπειροειδώς, χωρίς να ακολουθεί γραμμική διαδικασία γραφής, με την έννοια ότι το ένα κεφάλαιο δεν αποτελεί προέκταση του άλλου ή κάποιο κεφάλαιο αρχίζει περίπου εκεί όπου τελειώνει ένα προηγούμενο. Η σειρά παρουσίασης των κεφαλαίων έγινε με κριτήριο το θεματικό τους περιεχόμενο, ξεκινώντας με αυτά που θέτουν γενικότερα επιστημολογικά ζητήματα, όπως η εννοιολόγηση του χορού από ανθρωπολόγους/εθνογράφους/εθνολόγους. Ακολουθούν τα κεφάλαια που αναδεικνύουν τις ιδεολογικές και πολιτισμικές πλευρές του διαχρονικού και πολύπλοκου φαινομένου του χορού με ιστορικές αναδρομές σε διαφοροποιήσεις της μορφής και της λειτουργίας του.

του αυτοσχεδιασμού και τα ερευνητικά ερωτήματα. Παρατίθεται σύνοψη της μεθοδολογίας της έρευνας, των μεθόδων συλλογής δεδομένων, του τρόπου ανάλυσης και ερμηνείας τους και της συνεισφοράς των αποτελεσμάτων στην κατανόηση της αξίας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Το δεύτερο κεφάλαιο (*Ανασκόπηση της βιβλιογραφίας*) αρχίζει με απόψεις των ανθρωπολόγων που αντιλαμβάνονται τον χορό ως μια παγκόσμια κοινωνικο-πολιτισμική πρακτική. Ακολουθεί σύντομη ιστορική ανασκόπηση της εξέλιξης του χορού στον δυτικό κόσμο από τις προϊστορικές κοινωνίες έως τα τέλη του 20ού αιώνα. Στη συνέχεια, εξετάζεται ο ελληνικός παραδοσιακός χορός σε διεπιστημονικές μελέτες που συνδέουν χορευτικές αναβιώσεις και δρώμενα με τη θεωρία της επιτέλεσης. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με σύντομη αναφορά στο βιβλίο του Richard Schechner *Performance Theory* (2003), προκειμένου να διασαφηνιστεί η συμβολική και τελετουργική (ανα)παράσταση του χορού.

Το τρίτο κεφάλαιο (*Ο χορός στην ελληνική παράδοση*) ξεκινά με ανασκόπηση της γενεαλογίας του χορού στην Ελλάδα σε σύνδεση με ιστορικο-κοινωνικά γεγονότα, χωροχρονικές συγκυρίες και ιδεολογίες, που συνετέλεσαν στην οικειοποίηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού από τις εκάστοτε δομές εξουσίας. Αναδεικνύεται η σημασία του τρίπτυχου «Κίνηση-Λόγος-Μελωδία» στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση, ενώ στην πορεία εξετάζεται ο μετασχηματισμός του χορού μέσω της νεωτερικής τάσης για φολκλοροποίηση. Το κεφάλαιο ολοκληρώνεται με τον εκπαιδευτικό και παιδαγωγικό ρόλο του παραδοσιακού χορού, σε συσχετισμό με αντιλήψεις που υποστηρίζουν την ένταξή του σε διδακτικές προσεγγίσεις της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης.

Στο τέταρτο κεφάλαιο (*Ο αυτοσχεδιασμός στην τέχνη*) αρχικά εξετάζεται ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού σε όλες τις μορφές τέχνης. Οι αυτοσχεδιασμοί, ατομικοί ή ομαδικοί, είναι ιδιαίτερα δημιουργική πρακτική στον χορό και στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση. Για να διευκρινιστεί η σημαντικότητα του αυτοσχεδιασμού στις τέχνες παρατίθεται ένα υποκεφάλαιο με συνοπτικές αρχές της φαινομενολογικής παράδοσης για την έννοια «σωματοποίηση» (embodiment), η οποία αναδεικνύει τη σημασία της ζωντανής παρουσίας του σώματος σε κάθε παράσταση/επιτέλεση.

Το πέμπτο κεφάλαιο (*Η Έρευνα*) αναφέρεται στη μεθοδολογία που αξιοποιήθηκε για τη διενέργεια της έρευνας, στην οποία συνδυάζονται το ποιοτικό εθνογραφικό παράδειγμα με τις αρχές της εκπαιδευτικής έρευνας-δράσης και της μελέτης περίπτωσης. Ακολουθούν οι μέθοδοι συλλογής των ποιοτικών ερευνητικών δεδομένων, το προφίλ των υποκειμένων της έρευνας και ο τρόπος της ανάλυσης και ερμηνείας των δεδομένων.

Το έκτο κεφάλαιο (*Υλοποίηση της έρευνας*) περιλαμβάνει τον σχεδιασμό και τη διδασκαλία μαθημάτων ελληνικού παραδοσιακού χορού με έμφαση στον αυτοσχεδιασμό. Σημειώνεται ο σκοπός, οι στόχοι, οι μέθοδοι διδασκαλίας και η διάρθρωση κάθε μαθήματος σε δύο αλληλοσυνδεόμενες ενότητες. Στην πρώτη ενότητα, αξιοποιούνται ενσώματες πρακτικές και τεχνικές χορού για τη βιωματική διερεύνηση του αυτοσχεδιασμού. Στη δεύτερη ενότητα αξιοποιείται η ίδια προσέγγιση σε αυτοσχεδιαστικά μοντέλα που προσαρμόζονται σε κινητικά μοτίβα, μουσικά μέτρα και ρυθμούς του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Η ερευνητική διαδικασία ολοκληρώθηκε με συνέντευξη σε ομάδα εστίασης, προκειμένου να εμπλουτιστούν τα δεδομένα της έρευνας ή και να προκύψουν νέα θέματα μέσα από εμπειρίες, απόψεις και σκέψεις που διατύπωσαν τα μέλη της ομάδας.

Στο έβδομο κεφάλαιο (*Ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων*) αναλύονται και ερμηνεύονται τα δεδομένα της έρευνας σε σύνδεση με το θεωρητικό πλαίσιο της διατριβής. Στην παρούσα μελέτη ακολουθήθηκε η ερμηνευτική ανάλυση με επίκεντρο τις ομαδικές κινητικές δράσεις και τις ατομικές λεκτικές διατυπώσεις των υποκειμένων της έρευνας με ιδιαίτερη προσοχή στο περιεχόμενό τους. Περιγράφονται τα νοήματα που μεταφέρονται από μεμονωμένα άτομα στο σύνολο της ομάδας, διατηρώντας τη διαδοχική σειρά των γεγονότων και τα δομικά χαρακτηριστικά κάθε λεκτικής διατύπωσης.

Το όγδοο κεφάλαιο (*Συζήτηση-Συμπεράσματα*) πραγματεύεται την ταξινόμηση των αποτελεσμάτων και την εξαγωγή συμπερασμάτων από αυτά. Παρατίθενται τα γενικά και τα ειδικά συμπεράσματα, τα οποία αναδεικνύουν τη συνεισφορά της έρευνας στην επιστημονική γνώση για την αξία του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική πράξη και πρακτική του ελληνικού παραδοσιακού χορού, καθώς και τις διαπιστώσεις που προκύπτουν από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση και αφορούν στη σπουδαιότητα του αυτοσχεδιασμού σε όλες τις μορφές τέχνης. Έπειτα, καταγράφονται οι περιορισμοί της έρευνας και οι προτάσεις για μελλοντικές έρευνες. Η καταληκτική ενότητα (*Επιλογικά*) αποτυπώνει την ερμηνευτική άποψη του ερευνητή για την εφαρμογή των γνώσεων που απόκτησε στην πράξη μέσω της αναστοχαστικής του κρίσης και την επιθυμία του για συστηματική ενασχόληση με θέματα της παράδοσης, της τέχνης και της πολιτισμικής πολιτικής.

Η διατριβή ολοκληρώνεται με παράθεση της Βιβλιογραφίας στην ελληνική και αγγλική γλώσσα και δύο Παραρτήματα. Το Παράρτημα I περιλαμβάνει το ερωτηματολόγιο με ανοικτού τύπου ερωτήσεις που απάντησαν φοιτήτριες και φοιτητές του Πανεπιστημίου Πατρών που συμμετείχαν στο πιλοτικό πρόγραμμα, καθώς και το ερωτηματολόγιο που απάντησαν τα άτομα που συμμετείχαν στην κυρίως έρευνα. Το Παράρτημα II περιλαμβάνει την απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης σε ομάδα εστίασης, τη σημειογραφική καταγραφή

των ελληνικών παραδοσιακών χορών που συμπεριλήφθηκαν στο ερευνητικό πρόγραμμα με το σύστημα σημειογραφίας Labanotation και άλλα δεδομένα που συγκεντρώθηκαν στην πορεία της έρευνας (βιογραφικά καλλιτεχνών που συνδέονται με τα ερευνητικά μαθήματα, επιστολή σε πολιτιστικούς φορείς).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙ: ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2.1 Εννοιολόγηση του χορού

Ο χορός, από τη χαρραγή της ανθρώπινης ιστορίας, περισσότερο από δύο εκατομμύρια χρόνια, ήταν αναπόσπαστο μέρος των θρησκευτικών τελετουργιών, των μυσταγωγικών και των κοινωνικών γεγονότων. Ως μέσον έκστασης, δύναμης, μαγείας, αναπαράστασης και αλληλεπίδρασης, ο χορός αποτέλεσε πρωταρχικό τρόπο έκφρασης ιδεών, συναισθημάτων και επικοινωνίας της ανθρώπινης ύπαρξης σε όλο τον κόσμο. Από τις απαρχές του πολιτισμού μέχρι και σήμερα, ο χορός εξακολουθεί να ασκεί ισχυρή γοητεία στον άνθρωπο, ως μια από τις πιο εκφραστικές μορφές επικοινωνίας του. Σε επαλήθευση των παραπάνω, γράφει ο Γάλλος φιλόσοφος Roger Garaudy:

«Σε όλες τις εποχές και σε όλους τους λαούς, εκτός από τα τελευταία 2.000 χιλιάδες χρόνια της ιστορίας της Δύσης, ο χορός ήταν ριζωμένος βαθιά σε όλες τις ζωτικές εμπειρίες της κοινωνίας ή των ατόμων: στις εκδηλώσεις του έρωτα και του θανάτου, των πολέμων και των θρησκειών» (Garaudy, [1973]1980: 31).

Παρότι ο χορός έχει ιδιαίτερη θέση σε όλους τους λαούς του κόσμου, στη μακροχρόνια πολιτισμική ιστορία του ανθρώπου, «...διαμορφώθηκαν πολλές παραλλαγές στις μορφές του χορού και διαφορετικά κίνητρα για τη συνέχισή του, με επακόλουθο να είναι δύσκολο να δοθεί ένας και μόνο ορισμός ή μια περιγραφή που να εμπεριέχει όλες τις μορφές του χορού» (Krauss, [1960]1980: 9). Ένας λόγος αυτής της δυσκολίας είναι «η τάση να διαχωρίζουμε τη μορφή του χορού από το περιεχόμενό του, και, συνειδητά ή όχι, να χρησιμοποιούμε τη μορφή ως την κύρια βάση για τη διαμόρφωση των ορισμών» (Royce [1979]2005: 31). Το ευρύ φάσμα των μορφών του χορού και ο διαχωρισμός τους είναι ένα ζήτημα με τα οποίο έχουν ασχοληθεί πολλοί μελετητές μέσα από μια διεπιστημονική ή πολυεπιστημονική θεώρηση.

Πολλοί ερευνητές υποστηρίζουν ότι το οικουμενικό, διαχρονικό και περίπλοκο φαινόμενο του χορού μπορεί να γίνει κατανοητό, σε κάποιο βαθμό, μέσα από ορισμούς που έχουν διατυπωθεί σε ποικίλα ιστορικά και κοινωνικοπολιτισμικά πλαίσια. Οι ορισμοί του χορού είναι πολλοί και συχνά έχουν διαφορετικό εννοιολογικό περιεχόμενο. Μπορεί να προέρχονται από τον τομέα της ιστορίας, της φιλοσοφίας, της ανθρωπολογίας, της λαογραφίας, της κοινωνιολογίας, της σημειολογίας, πιο πρόσφατα προέρχονται και από το πεδίο των νευροεπιστημών. Καθώς η παρούσα έρευνα επιχειρεί να ανιχνεύσει το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα στο κοινωνικό, πολιτισμικό, διδακτικό και ερευνητικό του πλαίσιο, υιοθετεί την άποψη που υποστηρίζει ότι ο χορός, αρχικά, πρέπει να εξετάζεται μέσα από το επιστημονικό πεδίο της ανθρωπολογίας (Royce, [1979]2005).

Από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας, φαίνεται ότι ο χορός άρχισε να αποτελεί αντικείμενο ενδιαφέροντος επιστημονικής μελέτης σε δύο τομείς της σύγχρονης δυτικής σκέψης: την Αισθητική και την Ανθρωπολογία. Η Αισθητική, κλάδος της φιλοσοφίας που άρχισε να αναπτύσσεται τον 18ο αιώνα, εξετάζει το φαινόμενο κάθε μορφής τέχνης στη σχετική αυτονομία και ιδιαιτερότητά του, εστιάζοντας, κυρίως, στην αποτίμηση του καλλιτεχνικού έργου³. Η Ανθρωπολογία, επιστημονικός κλάδος που συγκροτήθηκε στα μέσα του 19ου αιώνα, παράλληλα, με την καθιέρωση της αισθητικής κριτικής του χορού, διεύρυνε τον δυτικό τρόπο σκέψης σχετικά με το ερώτημα «Τι είναι ο χορός;».

Από τα τέλη του 19ου αιώνα, την περίοδο που η ανθρωπολογική σκέψη άρχισε να επικεντρώνεται στους ονομαζόμενους «πρωτόγονους πολιτισμούς», παίρνοντας τη μορφή της Πολιτισμικής Ανθρωπολογίας, μια θεμελιώδης διαπίστωση των ερευνητών ήταν ο κίνδυνος εξαφάνισης του πολιτισμού των αυτοχθόνων σε αποικίες των Ευρωπαϊκών κρατών και της Βόρειας Αμερικής, κάτω από την πίεση του κυρίαρχου δυτικού πολιτισμού. Με έναυσμα αυτό το πρόβλημα: «Βασικός ρόλος...της ανθρωπολογίας ή και της εθνολογίας ήταν...η μελέτη, καταγραφή και διάσωση του πολιτισμού (άυλου και υλικού) των αυτοχθόνων σε όλα τα προσβάσιμα μήκη και πλάτη της γης, προτού αλλοιωθεί από εξωτερικές επιρροές και τελικά εξαφανιστεί» (Πούλιος, Αλιβιζάτου & Παπαδάκη, 2015: 2).

Ειδικότερα, οι πρώτοι ανθρωπολόγοι, ο James Frazer (1912), ο Bronislaw Malinowski (1922), πρωτοπόρος της ευρωπαϊκής κοινωνικής ανθρωπολογίας, ο Franz Boas (1944), πρωτοπόρος της αμερικανικής ανθρωπολογίας, ασχολήθηκαν με τη μελέτη της ανθρώπινης κοινωνίας και του πολιτισμού με επιτόπια παρατήρηση και προφορικές μαρτυρίες των κατοίκων στο ανθρωπογενές περιβάλλον. Πολλοί ανθρωπολόγοι άρχισαν να μελετούν την αξία του χορού σε δυτικούς και μη δυτικούς πολιτισμούς, ορίζοντας τις πρακτικές του χορού ως «λαϊκές παραδόσεις» (folklore). Έτσι, ανέδειξαν τον θεμελιώδη ρόλο του χορού σε μη δυτικές κοινωνίες ως μέρος της κοινωνικής ζωής και όχι έξω από αυτήν.

Ένας σημαντικός κλάδος της ανθρωπολογίας, η Στρουκτουραλιστική Ανθρωπολογία, θεμελιώθηκε από τον Γάλλο φιλόσοφο και εθνογράφο Claude Levi-Strauss, ο οποίος, στο μνημειώδες έργο του *Race et Histoire* (1952), αναζήτησε την καθαρότητα των δομών της ανθρώπινης σκέψης στην ποικιλομορφία διαφορετικών πολιτισμών, τους οποίους θεωρούσε ισάξιους. Ταυτόχρονα, άσκησε έντονη κριτική στη χρήση του όρου «πρωτόγονη κοινωνία», υπερασπιζόμενος τον σεβασμό στην πολιτισμική ετερότητα. Η σύνδεση του έργου του Levi-

³ Για τα αισθητικά στοιχεία του χορού, βλ. Royce, 1977:5, 85, για τη φιλοσοφική αισθητική του χορού, McFee, 2011, για την αισθητική στην τέχνη, Beardsley, 1982.

Strauss με την εθνογραφία, ερευνητικό πεδίο της ανθρωπολογίας μετά τη δεκαετία του 1980, αναδεικνύεται από τις θέσεις που διατύπωσε στο βιβλίο του *Θλιβεροί τροπικοί* (1979).

2.2 Ο χορός στην ανθρωπολογική οπτική

Μία από τις πρώτες εθνολογικές έρευνες χορού πραγματοποιήθηκε από τη Margaret Mead και τον Gregory Bateson, στο Μπαλί και τη Νέα Γουινέα την περίοδο 1936-1939. Η Mead, μέσω της παρατήρησης, της κινηματογράφησης και φωτογράφισης των τελετουργικών παραδόσεων των αυτόχθονων, αντιλήφθηκε τη μεταβολή της συνειδητότητας των χορευτών, που βρίσκονταν σε κατάσταση έκστασης, ενώ συμμετείχαν σε τελετουργικές πρακτικές. Η Mead συνέδεσε αυτή τη μορφή συμπεριφοράς με τα ψυχιατρικά ενδιαφέροντα της εποχής. Η Mead και ο Bateson με το οπτικό και ακουστικό υλικό που συγκέντρωσαν δημιούργησαν το πρωτοποριακό για την εποχή ντοκιμαντέρ *Trance and Dance in Bali*. Η χρήση των νέων οπτικών μέσων, φιλμ και φωτογραφίας, συνετέλεσε στη διαμόρφωση του κλάδου της Οπτικής Ανθρωπολογίας (Visual Anthropology).

Πέρα από τις πρώιμες μελέτες, η επιστημονικά στηριγμένη ανθρωπολογική μελέτη του χορού, ως κατεξοχήν συστατικό στοιχείο του πολιτισμού, εδραιώθηκε στη διάρκεια του 20ού αιώνα. Ειδικά στην Αμερική, η στροφή των ανθρωπολόγων στη μελέτη των αστικών κοινωνιών, αποτέλεσε έναυσμα και για την ανθρωπολογική μελέτη του χορού, που άρχισε να διαχωρίζεται από τα εξωτικά του συμφραζόμενα και να μπαίνει σε μια νέα φάση θεώρησης. Σε γενικές γραμμές, στις σπουδές χορού ο χορός ορίζεται ως ανώτερη μορφή τέχνης, ενώ στις ανθρωπολογικές μελέτες ορίζεται ως παγκόσμια ανθρώπινη δραστηριότητα.

Από τις ανθρωπολογικές μελέτες διαμορφώθηκαν νέες αντιλήψεις για τη σημασία του σώματος στις παραδοσιακές φυλετικές κοινωνίες, σε σύγκριση με τις δυτικές. Το ανθρώπινο σώμα, μέσω του χρωματισμού, του καλλωπισμού, του τατουάζ, της ενδυμασίας, αναδείκνυε την κοινωνική θέση, την ηλικία, τη φυλή, το φύλο, κ.λπ. Στην ενεργή συμμετοχή στις τελετουργίες μύησης και κοινωνικής εξέλιξης το χορεύον σώμα είχε κύριο ρόλο.

Η Adrienne Kaeppler στο κείμενό της με τον τίτλο “Dance in Anthropological Perspective” (1978) αναφέρεται στη θεμελίωση της ανθρωπολογίας του χορού, που ξεκινά από τη δεκαετία του 1960, καθώς και την ερευνητική και μεθοδολογική της πρακτική. Η ίδια έχει ορίσει τον χορό:

«...ως μία πολιτισμική μορφή που δημιουργείται από το ανθρώπινο σώμα το οποίο κινείται στον χώρο και τον χρόνο. Η πολιτισμική μορφή που δημιουργείται, αν και εφήμερη, έχει δομημένο περιεχόμενο, είναι μια οπτική εκδήλωση των κοινωνικών

σχέσεων και μπορεί να αποτελέσει αντικείμενο ενός περίπλοκου αισθητικού συστήματος» (Kaerpler, 1978: 32).

Σε ένα μεταγενέστερο κείμενό της με τον τίτλο “Dance” (1996), η Kaerpler αναφέρει ότι, σήμερα, υπάρχουν πολλοί ορισμοί για την οντολογική φύση του χορού, τους οποίους έχουν εισηγηθεί κατά καιρούς ανθρωπολόγοι του χορού. Η Judith Lynne Hanna ορίζει τον χορό ως: «...σύνθεση της ανθρώπινης συμπεριφοράς, από την πλευρά του χορευτή, σκόπιμα ρυθμικές, και πολιτισμικά διαμορφωμένες αλληλουχίες από μη λεκτικές σωματικές κινήσεις, οι οποίες διαφέρουν από τις συνηθισμένες κινητικές δραστηριότητες, γιατί η χορευτική κίνηση έχει εγγενή αισθητική αξία» (Hanna, 1979, όπως αναφέρεται στο Kaerpler, 1996: 100). Εδώ, από το πλήθος των ορισμών που παραθέτει η Kaerpler, επιλέγεται ο ορισμός της Joan Kealiinohomoku, η οποία προσδιορίζει τον χορό ως:

«...μία εφήμερη τέχνη έκφρασης, που παρουσιάζεται με συγκεκριμένη μορφή και ύφος από το ανθρώπινο σώμα που κινείται στον χώρο. Ο χορός πραγματοποιείται με σκόπιμα επιλεγμένες και ελεγχόμενες ρυθμικές κινήσεις. Το αναδυόμενο φαινόμενο αναγνωρίζεται ως χορός από τον ερμηνευτή και τα μέλη της ομάδας που παρακολουθούν» (Kealiinohomoku, 1976, όπως αναφέρεται στο Kaerpler, 1996: 100).

Αναπτύσσοντας το σκεπτικό της, η Kaerpler επισημαίνει ότι: «Οι ανθρωπολόγοι ενδιαφέρονται για το νόημα και την πολιτισμική αξιολόγηση των δραστηριοτήτων που δημιουργούν τα συστήματα κίνησης, πώς και από ποιον αξιολογούνται και πώς η μελέτη της κίνησης μπορεί να βοηθήσει στην κατανόηση της κοινωνίας» (1978: 99-100). Συνεπώς, στόχος των ανθρωπολογικών ερευνών δεν είναι απλά η ανάλυση του χορού στα εκάστοτε πολιτισμικά πλαίσια, αλλά η κατανόηση της κοινωνίας μέσω της πολιτισμικής ανάλυσης του χορού.

Επιστρέφοντας στο έργο της Hanna, στο πρωτοποριακό βιβλίο της *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication* (1979), διαμορφώνει τη θεωρητική προσέγγιση του χορού, αντλώντας γνώσεις από την ανθρωπολογία, τη σημειολογία, την κοινωνιολογία, τις θεωρίες της επικοινωνίας, τη λαογραφία, τις πολιτικές επιστήμες, τη θρησκευσιολογία και την ψυχολογία, τις εικαστικές τέχνες και τις παραστατικές τέχνες. Επί της ουσίας, αναλύει τον χορό ως σωματική συμπεριφορά, ως κοινωνική συμπεριφορά, ως ψυχολογική συμπεριφορά, που περιλαμβάνει γνωστικές και συγκινησιακές εμπειρίες, ως οικονομική συμπεριφορά, ως πολιτική συμπεριφορά, ως επικοινωνιακή συμπεριφορά, που αναδεικνύει τη σύνδεση ανάμεσα στο άτομο και την ομάδα. Εξετάζοντας τον χορό μέσα από ποικίλες πλευρές, η Hanna υπογραμμίζει ότι «...όταν το ενδιαφέρον μετατίθεται μονομερώς στην κίνηση, ο χορός διαχωρίζεται από το κοινωνικο-πολιτισμικό πλαίσιο στο οποίο διαμορφώνεται...» (1979: 101).

Η Hanna, στην πρώτη της επιτόπια έρευνα, ασχολήθηκε με τη μελέτη των χορευτικο-θεατρικών παραδόσεων (dance-plays) στην κοινωνία Ubakala της Νιγηρίας, εκλαμβάνοντας τον χορό ως φυσική συμβολική γλώσσα που νοηματοδοτεί κοινωνικούς ρόλους και σχέσεις (1979). Διαπίστωσε ότι στην κοινωνία των Ubakala οι χορευτικο-θεατρικές παραδόσεις μπορούν να αναλυθούν πολυεπίπεδα. Σε αφαιρετικό επίπεδο συμβολίζουν τη γονιμότητα και διαιώνιση του ανθρώπινου είδους. Η φυλή των Ubakala αναγνωρίζει ότι η γυναικεία γονιμότητα συμπληρώνει την ανδρική αρρενωπότητα. Μετά από πολυεπίπεδη ανάλυση, η Hanna καταλήγει ότι «η χορευτικο-θεατρική παράδοση *nkwa* συμβάλλει στην ιεράρχηση και οριοθέτηση των κοινωνικών σχέσεων και ρόλων μέσω της επικοινωνίας του ποιητικού λόγου των τραγουδιών και των χορευτικών θεμάτων» (1979: 163).

Αξιόλογη συνεισφορά στην ανθρωπολογία του χορού είχε και η Kealiinohomoku, με τη δημοσίευση της διδακτορικής της διατριβής *Theory and methods for an anthropological study of dance* (1976) και με πολυάριθμα άρθρα και βιβλία. Αξιόλογο ρόλο είχε και η Gertrude Kurath με τη συγγραφή βιβλίων, μονογραφιών και άρθρων, που έχουν προκύψει από επιτόπια έρευνα του χορού. Κύριοι τομείς του ερευνητικού ενδιαφέροντός της ήταν η εθνολογία και η εθνομουσικολογία. Η Kaerpler αναφέρει ότι: «Το 1960, η Kurath δημοσίευσε την πρωτοποριακή της μελέτη “Panorama of Dance Ethnology”...μέσω της οποίας εδραιώθηκε η εθνογραφική μελέτη του χορού ως επιστημονικό αντικείμενο της ανθρωπολογίας» (1978: 31). Σύμφωνα με την Kurath, όλες οι μορφές του χορού, συμπεριλαμβανομένου του μοντέρνου δημιουργικού χορού (modern creative dance), πρέπει να μελετώνται ως εθνικοί χοροί.

Προς τα τέλη του 20ού αιώνα, η Drid Williams, στο βιβλίο της *Anthropology and the Dance: Ten Lectures* (1991), μελέτησε την κίνηση σε σύνδεση με δομημένα συστήματα της ανθρώπινης δράσης, τα οποία περιλαμβάνουν χορούς, τραγούδι, αθλήματα, πολεμικές τέχνες, τελετουργίες. Στην αναθεωρημένη έκδοση του βιβλίου, *Ten lectures on theories of the dance* (1991), εξετάζει μια σειρά από θέματα, τα οποία κυμαίνονται από τους χορούς των Αβορίγινων της Αυστραλίας και τους Αφρικανικούς χορούς έως τις σύγχρονες χορογραφικές δημιουργίες του Βασιλικού Μπαλέτου της Αγγλίας, ανατρέποντας την προβληματική δυτική άποψη ότι ο χορός είναι απλά μέσον ψυχαγωγίας. Για την ολιστική προσέγγιση της κίνησης η Williams αντλεί στοιχεία από τη φιλοσοφία, την ψυχολογία, την κοινωνιολογία, την εθνομουσικολογία, τη φυσική αγωγή, την ιστορία και την εκπαίδευση μέσω του χορού.

Η Anya Peterson-Royce, στην εισαγωγή του πρωτοποριακού και πλέον κλασικού βιβλίου της *Η Ανθρωπολογία του χορού*, υποστηρίζει ότι ο χορός είναι η αρχαιότερη μορφή τέχνης. «Η δημιουργία σωματικών προτύπων στο χρόνο και στο χώρο μέσω του ανθρώπινου σώματος είναι αυτό που κάνει το χορό μοναδικό ανάμεσα στις τέχνες και εξηγεί ίσως την αρχαιότητα

και την καθολικότητά του» (Royce, [1979]2005: 25). Σύμφωνα με την ίδια, υπάρχουν δύο πιθανά είδη ορισμών: αυτοί που δομούνται από μελετητές του χορού και αυτοί που έχουν νόημα μόνο για ορισμένους πολιτισμούς. Και θέτει, μεταξύ άλλων, το ερώτημα: «Πρέπει να διαχωρίζεται η μορφή του χορού από το περιεχόμενο για να δοθεί ένας κατάλληλος ορισμός;» (Royce, [1979]2005: 31). Στις μελέτες της έχει εξετάσει την ιστορία του Αποικιοκρατικού χορού (Colonial dancing), τις σύγχρονες πολιτισμικές παραδόσεις των Ινδιάνων της Αμερικής, που αποτυπώνονται στον χορό τους *rowinow*, τους χορούς των Ζαποτέκων στο νότιο Μεξικό, παραθέτοντας εκτενείς αναφορές από τη διεθνή βιβλιογραφία και εμπειρικό οπτικό υλικό που συνέλεξε από επιτόπιες έρευνες.

Μια σημαντική παρατήρηση της ερευνήτριας αφορά το πλαίσιο της ανθρωπολογικής μελέτης στην ευρωπαϊκή και την αμερικανική παράδοση. Στην Αμερική, οι περισσότερες μελέτες πραγματοποιήθηκαν από ανθρωπολόγους, που ήθελαν να διασώσουν όσο το δυνατόν περισσότερα στοιχεία των κοινωνιών και των πολιτισμών που διαισθάνονταν ότι εξαφανίζονταν (Royce, [1979]2005). Σε αυτή τη διαδικασία, οι πληροφορίες αφορούν το πολιτισμικό πλαίσιο και όχι τη μορφολογία του χορού. Αντίθετα, στην Ευρώπη, που υπάρχει μακροχρόνια χορευτική παράδοση, οι ανθρωπολόγοι ενδιαφέρθηκαν για τον χορό ως φαινόμενο αυτό καθαυτό και όχι ως πλευρά της ανθρώπινης συμπεριφοράς που δεν διαχωρίζεται από το πολιτισμικό περιβάλλον. Οι Ευρωπαίοι εστιάζουν στη μορφολογική δομή των εθνικών χορών χωρίς ιδιαίτερη αναφορά στο πλαίσιο (Giurchesku & Topr, 1991).

Η ανθρωπολογική προσέγγιση του χορού στη Βρετανική παράδοση αναπτύχθηκε από την Andrée Grau, η οποία επιχείρησε να αναδείξει τη διαπολιτισμική φύση του χορού μέσω της εννοιολόγησης «σκεπτόμενο κινούμενο σώμα» (thinking moving body). Ενδεικτικά, στη μελέτη της για τον χορό των αυτόχθονων στα νησιά Tiwi και των Αβορίγιων στη Νότια Αυστραλία, παρατήρησε ότι άνδρες και γυναίκες που συμμετέχουν σε χορευτικές τελετές βιώνουν όλους τους κοινωνικούς ρόλους, ακόμα και εκείνους που δεν είναι αποδεκτοί στην καθημερινή ζωή, όπως το να εγκυμονούν οι άντρες ή και να θηλάζουν (Grau, 2014).

Στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί ότι στην Ευρώπη οι Εθνολόγοι του χορού ονομάζονται και Χορολόγοι ή Εθνοχορολόγοι. Προερχόμενοι από μια μακροχρόνια εθνική λαϊκή παράδοση, τεκμηριώνουν τους χορούς στις κοινωνίες τους, με στόχο τη διάσωση, τη διατήρηση ή την αναδημιουργία των χορών, συχνά, σε συνδυασμό με την έρευνα για τον τρόπο χρήσης της μουσικής.

Εμβληματικό ρόλο στη θεμελίωση της εθνογραφίας του χορού είχε η Deidre Sklar, όπως αναφέρει στο δοκίμιό της “Reprise: On Dance Ethnography” (2000). Η Sklar, υποστηρίζει ότι ο χορός είναι μέσον απόκτησης πολιτισμικής γνώσης και γράφει σχετικά: «...αν

παραδεχθούμε ότι η πολιτισμική γνώση ενσωματώνεται στην κίνηση, στο τυποποιημένο και κωδικοποιημένο σύστημα που ονομάζουμε 'χορό', δεν χρειάζεται να συμφωνήσουμε ότι ο χορός είναι μια μορφή κοινωνικής δραστηριότητας, γιατί αυτή η άποψη μπορεί να είναι ελλιπής» (Sklar, 2000: 70). Επεξηγεί ότι αυτό που επιδιώκουμε είναι «να κατανοήσουμε σε βάθος την κίνηση, ως ένα μέσον απόκτησης γνώσης, ένα μέσον που μεταφέρει άμεσα το νόημα στην αισθητή σωματική λειτουργία» (Sklar, 2000: 70).

«Μιλάμε για την ενσώματη γνώση, την ιδιοδεκτική αίσθηση, την αίσθηση του σώματος, την κιναισθητική ατμόσφαιρα, την κιναισθητική ενσυναίσθηση και τη συναισθησία...όλες τις σωματικές διαστάσεις της γνώσης της κίνησης. Στον χορό ήταν αναγκαίο να ισχυροποιήσουμε το δικό μας θεωρητικό πλαίσιο για την ανθρωπολογία, τη σύμβαση για τις πέντε αισθήσεις, αφού είχε αγνοηθεί σε μεγάλο βαθμό η κιναισθησία» (Sklar, 2000: 70).

Η Sklar στηρίζει τις απόψεις της σε έρευνες που έχουν πραγματοποιηθεί στον σύγχρονο χορό και στην εθνογραφική μελέτη του χορού, παρότι υπάρχουν μεταξύ τους διαφορές. Η ίδια υποστηρίζει: «Δεν υπάρχει άλλος τρόπος να προσεγγίσουμε τις αισθητές διαστάσεις της κινητικής εμπειρίας παρά μόνο μέσα από το σώμα του ίδιου του ερευνητή» (2000: 71). Φέρνει ως παράδειγμα μια μετασχηματιστική της εμπειρία, όταν μελετούσε ένα χορευτικό τελετουργικό της φυλής Tortugas στο Νότιο Μεξικό προς τιμή της Παναγίας της Γουαδελούπης. Οι χορευτές είπαν στην ερευνήτρια ότι μπορούσαν να αισθανθούν την παρουσία της Παρθένου. «Μια επαναληπτική μπρος-πίσω κίνηση των χορευτών και η ποιοτική ανάλυση των οπτικών χαρακτηριστικών του χορού παρείχε στοιχεία για τη σχέση των χορευτών με την Παρθένο» (Sklar, 2000: 71). Αρκετά χρόνια αφότου έφυγε από το Μεξικό, αντιλήφθηκε ότι είχε βιώσει ενσώματα την έκσταση, με τη συμμετοχή της στο χορευτικό τελετουργικό.

Σε ένα μεταγενέστερο άρθρο της, η Sklar εξηγεί γιατί, εκτός από τα οπτικά χαρακτηριστικά του χορού, δίνει ιδιαίτερη σημασία «στην ενσώματη αισθητηριακή αντίληψη, την κιναισθησία και την κιναισθητική ενσυναίσθηση στην έρευνα του χορού και τη χορευτική πράξη» (2001: 30). Αυτό, οφείλεται στο γεγονός ότι οι ανθρωπολόγοι του χορού έχουν σπουδάσει κλασικό ή και μοντέρνο/σύγχρονο χορό, συστήματα στα οποία η κιναισθητική ενσυναίσθηση έχει ουσιώδη ρόλο στην πρόσληψη και κατανόηση της αισθητικής εμπειρίας. Η κιναισθητική ενσυναίσθηση έχει σημαντικό ρόλο για τους χορευτές-δημιουργούς και για τους θεατές, αφού πέρα από την όραση, συμβάλλει στην πρόσληψη των αισθητικών και συγκινησιακών στοιχείων του χορού (Foster, 2010).

Σε διεπιστημονικές μελέτες για την κατανόηση της αλληλεπίδρασης σε δημιουργικές πολιτιστικές πρακτικές του χορού, η κιναισθητική ενσυναίσθηση περιγράφει την ικανότητα

ενσυναίσθησης παρατηρώντας τις κινήσεις ενός άλλου ανθρώπου (Reynolds & Reason, 2012). Η σημασία της κιναισθησίας στον αυτοσχεδιασμό είναι θέμα της μελέτης “A duet between science and art: Neural correlates of dance improvisation” (Savrami, 2017). Η Κάτια Σαβράμη, για να αναδείξει την αλληλεπιδραστική σχέση μεταξύ σκέψης και κίνησης ή την ολότητα σώματος-νου στον χορό, εκτός από καθιερωμένα επιστημονικά πεδία, όπως η φαινομενολογία του χορού, αντλεί επιστημονικά στοιχεία από το πεδίο των γνωσιακών νευροεπιστημών.

Από τη δεκαετία του 1970, το ανθρώπινο σώμα άρχισε να αποτελεί ένα σημαντικό αντικείμενο ανθρωπολογικής μελέτης, ως κυρίαρχο παράδειγμα απόκτησης ενσώματης γνώσης που συμβάλλει στη μελέτη του πολιτισμού και του εαυτού (Csordas, 1993). Ειδικά η χρήση του φαινομενολογικού όρου «ζωντανό σώμα» (lived body) αποτέλεσε εργαλείο ανάλυσης του τρόπου με τον οποίο η κοινωνία εγγράφει τα πολιτικά και τα κοινωνικά της ιδεολογήματα πάνω στο σώμα. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, νέες θεωρητικές προσεγγίσεις έχουν επηρεάσει τις σπουδές χορού (dance studies), που πλέον παρέχουν μία διεπιστημονική ή πολυεπιστημονική βάση έρευνας στον τομέα των πολιτισμικών, πολιτικών και ιστορικών μελετών του χορού. Σήμερα, η ερευνητική προσέγγιση του χορού αντλεί από όλες τις επιστήμες που συγκροτούν τις πολιτισμικές σπουδές (cultural studies), την ιστορία, ανθρωπολογία, φαινομενολογία, θρησκευσιολογία, ψυχολογία, λογοτεχνία, κοινωνιολογία, τις σπουδές φύλου, σχετικά πρόσφατα, τις νευροεπιστήμες. Ωστόσο, όπως υποστηρίζεται στην ανθρωπολογική παράδοση και σκέψη:

«Εάν επιθυμούμε να προσεγγίσουμε τον χορό ως μια πτυχή της ανθρώπινης συμπεριφοράς, που συνδέεται άρρηκτα με όλες τις υπόλοιπες πτυχές της και οι οποίες όλες μαζί συνθέτουν αυτό που ονομάζουμε πολιτισμό, τότε πρέπει να τον προσεγγίσουμε ως μελετητές του ανθρώπινου είδους, δηλαδή ως ανθρωπολόγους» (Royce, [1979]2005: 37).

Μετά την παραπάνω συνοπτική εξέταση των ανθρωπολογικών εννοιολογήσεων για τον χορό από την ανασκόπηση της ξενόγλωσσης βιβλιογραφίας και αρθρογραφίας, στη συνέχεια του κειμένου, επιχειρείται η ίδια προσέγγιση στον ελληνικό χώρο, για να εντοπιστούν κοινές αρχές σε έρευνες που επικεντρώνονται στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

2.3 Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στη λαογραφική-ανθρωπολογική οπτική

Από τα τέλη της δεκαετίας του 1980, υπάρχουν αξιόλογες προσπάθειες επιστημονικής μελέτης του παραδοσιακού χορού από ερευνητές και ερευνήτριες που δίδαξαν ή διδάσκουν σε Τμήματα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού ή σε Μεταπτυχιακά Προγράμματα που θεσμοθετήθηκαν βαθμιαία σε όλη τη χώρα. Στην προκειμένη περίπτωση έχει ενδιαφέρον

το γεγονός ότι με τη θεσμοθέτηση του Μεταπτυχιακού Προγράμματος «Φυσική Αγωγή και Αθλητισμός», το 2004, στο Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, δημιουργήθηκε το βασικό μεταπτυχιακό μάθημα 'Λαογραφία-Ανθρωπολογία του Χορού' (Ζωγράφου, 2017)⁴. Η σύνδεση των δύο εννοιών είναι προφανώς αποτέλεσμα των επιστημολογικών προβλημάτων που είχαν τεθεί για το περιεχόμενο και τις μεθόδους της λαογραφίας και τον προσανατολισμό της στην ανθρωπολογία του χορού.

Επιγραμματικά, η Λαογραφία συγκροτείται στην Ευρώπη στις αρχές του 19ου αιώνα, την περίοδο που διαλύονται οι πολυεθνικές αυτοκρατορίες στην Ευρώπη και διαμορφώνεται μία νέα πολιτική οντότητα το έθνος-κράτος, πρώτα στη Γαλλία και τη Μεγάλη Βρετανία, αργότερα στη Γερμανία, την Ισπανία, κ.ο.κ. Σε αυτά τα συμφραζόμενα, σκοπός των λαογραφικών σπουδών ήταν η μελέτη των λαϊκών παραδόσεων κάθε έθνους και η τεκμηρίωση της αρχαιότητάς του.

Στην Ελλάδα, ο όρος «Λαογραφία» εδραιώθηκε από τον Νικόλαο Πολίτη, στα τέλη του 19ου αιώνα. Ο Πολίτης, για να ενισχύσει τα λαογραφικά ενδιαφέροντα, ίδρυσε την «Ελληνική Λαογραφική Εταιρεία» το 1908, ενώ ταυτόχρονα άρχισε να εκδίδει το περιοδικό «Λαογραφία». Στη χώρα μας, η Λαογραφία ασχολήθηκε με τη μελέτη της έννοιας «Ελληνικότητα» και τη σύνδεσή της με τον λαϊκό πολιτισμό, για να αποδείξει την άρρηκτη συνέχεια του ελληνικού έθνους από την αρχαιότητα έως τις μέρες μας. Η Λαογραφία και το αντικείμενό της είναι ένα ζήτημα με το οποίο έχουν ασχοληθεί ο Στίλπων Κυριακίδης, ο Γεώργιος Μέγας, ο Μιχάλης Μερακλής, ο Γρηγόρης Σηφάκης, ο Δημήτρης Λουκάτος, η Άλκη Κυριακίδου-Νέστορος, ο Ευάγγελος Αυδίκος, ο Βασίλης Νιτσιάκος και πολλοί ακόμα.

Από τη δεκαετία του 1980, άρχισαν να εκπονούνται οι πρώτες διδακτορικές διατριβές στην Ελλάδα ή και στο εξωτερικό πάνω σε ποικίλα ζητήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μια διαδικασία που συνεχίζεται αδιάλειπτα έως σήμερα. Ένας ενδεικτικός κατάλογος διδακτορικών ερευνών που έχουν εκπονηθεί από τη δεκαετία του 1980 μέχρι σήμερα είναι ο εξής: Loutzaki 1989, Ζωγράφου 1989, Δήμας 1989, Ζήκος 1992, Παναγιωτοπούλου 1992, Τυροβολά 1994, Σαχινίδης 1994, Σερμπέζης 1995, Πραντσιδης 1995, Koutsouba 1997, Σπηλιάκος 1998, Γουλμάρης 1998, Πανοπούλου 2001, Φιλίππου 2002, Λυκεσάς 2002, Παπακώστας 2007, Γκαρτζονίκα-Κώτσικα 2009, Δανιά 2013, Πατεράκη 2014, Δημόπουλος 2017, Καρφής 2018, και πολλές ακόμα διατριβές.

⁴ Το 1991, που ιδρύθηκε το Τμήμα Μουσικών Σπουδών στο Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, στο πρόγραμμα σπουδών του εντάχθηκε το γνωστικό αντικείμενο *Ανθρωπολογία του χορού* (Λουτζάκη, 2004).

Οι τάσεις που αποκρυσταλλώνονται στις διατριβές είναι βασικά δύο: η πρώτη αφορά τη μελέτη της μορφολογίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ενώ η δεύτερη την ανάδειξή του ως μέσον δόμησης της πολιτισμικής ταυτότητας, χωρίς αυτό να αποκλείει τη μορφολογική μελέτη της κίνησης (Στιβακτάκη, 2011). Πολυάριθμες είναι οι μεταπτυχιακές διατριβές και οι προπτυχιακές εργασίες που εστιάζουν σε διάφορες πτυχές του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Σήμερα, η έρευνα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό έχει εξελιχθεί και χρησιμοποιεί μεθόδους και εργαλεία από τις κοινωνικές και τις ανθρωπιστικές επιστήμες για να αναδείξει, μεταξύ άλλων, τη σύνδεση του χορού με την κοινωνία και τον πολιτισμό. Για να αναδειχθεί το φάσμα των θεμάτων στις λαογραφικές και εθνογραφικές μελέτες του χορού, παρατίθεται μια σύνοψη των προσεγγίσεων στον επιστημονικό διάλογο. Η Τυροβολά επισημαίνει ότι ο παραδοσιακός χορός «συντίθεται από τρία συστήματα, το ποιητικό, το μουσικό και το κινητικό, τα οποία βρίσκονται σε στενή σχέση και αλληλεξάρτηση» (2009: 56). Σε προγενέστερη μελέτη της, επεξηγεί ότι:

«Κάθε κοινωνική ομάδα, κινούμενη πάνω σε μια καθορισμένη ‘επιλογή’ σταθερών κινητικών και μελωδικών συνδυασμών με αμεσότητα σύνδεσης προς τον κόσμο των αντικειμένων που την περιβάλλει, έχει διαμορφώσει δικές της χορευτικές παραδόσεις, πλαστική εκφραστικότητα, συντονισμό των κινήσεων και τρόπους συσχετισμού της μουσικής με την κίνηση. Οι επιλογές αυτές αποτελούν την κινητική και μουσική της ‘γλώσσα’, που διαμορφώθηκε και λειτούργησε ανάλογα με τους εθνοϊστορικούς και πολιτικο-οικονομικούς παράγοντες, τις αισθητικές αντιλήψεις και προτιμήσεις της» (Τυροβολά, 1992: 14).

Μία από τις κεντρικές έννοιες που συζητούν οι μελετητές είναι το θέμα της πολιτισμικής ταυτότητας. Στη βάση αυτή, υποστηρίζεται ότι ο χορός αποτελεί μέσον διαμόρφωσης της πολιτισμικής ταυτότητας, γιατί οι αισθήσεις και οι αισθητήριες δυνάμεις διαμορφώνουν τον πολιτισμό, τη μνήμη και την ταυτότητά μας (Σερεμετάκη, [1997]2017). «Ο παραδοσιακός χορός, ως αναπόσπαστο κομμάτι της λαϊκής μας παράδοσης, έχει στοιχεία της πολιτισμικής μας παράδοσης και κληρονομιάς, τα οποία μεταδίδει από γενιά σε γενιά. Επομένως, συμβάλλει ουσιαστικά στην ενίσχυση της πολιτισμικής μας ταυτότητας...» (Lykesas, 2017: 105). Τον ουσιαστικό ρόλο που διαδραματίζει ο χορός στη διαμόρφωση της πολιτισμικής ταυτότητας ενισχύει και η εξής παραπομπή:

«...ο χορός συνιστά ένα ιδιαίτερο είδος πολιτισμικής γνώσης...καθώς έχει τη δυνατότητα μέσα από μια ποικιλία διαύλων μη λεκτικής επικοινωνίας (κιναισθητικούς, οπτικούς, ηχητικούς, κ.ά.) να εξωτερικεύει συγκεκριμένο περιεχόμενο και αφηρημένες έννοιες...Εξάλλου, τα συγκεκριμένα χορευτικά γεγονότα στα οποία εκτελείται, παρέχουν τα πλαίσια αναφοράς για τον τρόπο που οι άνθρωποι πραγματώνουν και δομούν την ταυτότητά τους...» (Κουτσούμπα, 2002: 20).

Αντίστοιχη θέση παραθέτει και ο Χρήστος Παπακώστας, στη διδακτορική του διατριβή «Χορευτική-μουσική ταυτότητα και ετερότητα: η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του ν. Σερρών». Αναφερόμενος στη συγκρότηση των διαφορετικών πολιτισμικών ταυτοτήτων μέσω της μουσικής και του χορού, γράφει σχετικά:

«Η μουσική και ο χορός δεν εκλαμβάνονται ως στατικά και παγιωμένα πολιτισμικά φαινόμενα αλλά ως ιστορικές, δυναμικές και ρευστές κατηγορίες που αποτελούν αντικείμενο διαπραγμάτευσης συλλογικών ταυτοτήτων και ετεροτήτων. Ο χορός και η μουσική είναι, ταυτόχρονα, προϊόντα και διαδικασίες και δεν αντανακλούν απλά τις κοινωνικές δομές αλλά έχουν άμεση σχέση με την πολιτισμική ταυτότητα μιας ομάδας» (2007: 13).

Ένας σημαντικός σταθμός στην έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι η δημοσίευση του βιβλίου της Jane Cowan με τον τίτλο *Dance and the Body Politic in Northern Greece* (1990), το οποίο αποτελεί πρότυπο εθνογραφικού κειμένου και μεταφράστηκε *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*. Η Cowan, στην επιτόπια έρευνά της στον Σοχό Μακεδονίας προσεγγίζει το χορευτικό γεγονός ως πολιτισμική πρακτική και το ανθρώπινο σώμα ως πολιτισμικά κατασκευασμένο «κείμενο», που αναδεικνύει την έμφυλη δράση και τις καθημερινές σχέσεις εξουσίας των φύλων ([1990]1998: x).

«...το χορευτικό γεγονός είναι ένας στίβος όχι μόνο δημιουργικότητας, υπερβολής και αποδέσμευσης, αλλά και κανόνων, συμβάσεων και κυρώσεων. Εδώ, εκφράζονται και γίνονται αντικείμενα διαπραγμάτευσης τόσο η φύση των έμφυλων ταυτοτήτων, όσο και οι μεταξύ τους σχέσεις: επίσης, τίθενται και διερευνώνται τα ζητήματα της ελευθερίας και του εξαναγκασμού, της επιθυμίας και της υποχρέωσης, της επιφυλακτικότητας και της συναναστροφής...» (Cowan, [1990]1998: 243).

Η ανθρωπολογική έρευνα για τις έμφυλες ταυτότητες στον χορό ήταν πρωτοποριακή στον ελλαδικό και τον διεθνή χώρο τη δεκαετία του 1990, αποκαλύπτοντας τις πατριαρχικές αντιλήψεις και τις ιεραρχικές σχέσεις μεταξύ των ανδρών και των γυναικών σε ποικίλα συμφραζόμενα, παραδοσιακά και εκσυγχρονισμένα (χοροεσπερίδες συλλόγων, ιδιωτικές εορτές, κ.λπ.). Με τα λόγια της Cowan: «Η ιστορική απουσία των γυναικών από τις περισσότερες εθνογραφικές μελέτες που συγκέντρωναν την προσοχή τους σε δραστηριότητες ελεγχόμενες από τους άνδρες... είχε σημαντική συνέπεια για την ανάπτυξη της μελέτης του φύλου...» (Cowan, [1990]1998: 13).

Ολοκληρώνοντας αυτή την ενότητα, αναφέρεται ότι μια συνοπτική παράθεση δεν μπορεί να καλύψει τις δημοσιεύσεις για την ανθρωπολογική/εθνογραφική/λαογραφική έρευνα του χορού στη χώρα μας. Παρόλα αυτά, ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η πρωτότυπη μελέτη της Κουτσούμπα με τον τίτλο «Χορολογία και εθνοχορολογία/ανθρωπολογία του χορού: για μια αποσαφήνιση των όρων» (2001). Όπως γράφει η ερευνήτρια στην περίληψη, επιχειρεί τον

επαναπροσδιορισμό των παραπάνω εννοιών, εξετάζοντας την ανθρωπολογική μελέτη του χορού μέσα από την παρουσίαση των τριών σταδίων εξέλιξής της, τα οποία περιλαμβάνουν την εμφάνιση, την αμφισβήτηση και την αναθεώρηση και σύνθεσή της, με σκοπό την οριοθέτηση και αποκρυστάλλωση του περιεχομένου της. Η συγκεκριμένη μελέτη είναι χρήσιμη για την επιστημολογική και μεθοδολογική έρευνα του χορού τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό (Rakočević, 2015), γιατί αναδεικνύει το νόημα που υπάρχει πίσω από τους όρους και τους σύγχρονους προσανατολισμούς του σύνθετου γνωστικού αυτού χώρου.

2.4 Παγκόσμιες παραδόσεις του χορού

Για την κατανόηση της έννοιας «χορός», κρίθηκε σκόπιμο να παρατεθεί μια συνοπτική αναφορά στην ιστορική εξέλιξη του χορού στον δυτικό κόσμο. Όπως γράφει ο Richard Krauss, σήμερα, υπάρχουν έξι ευρέως διαδεδομένες μορφές χορού, οι οποίες είναι: «Ο κλασικός χορός ή μπαλέτο, ο μοντέρνος ή σύγχρονος χορός, ο κοινωνικός χορός, ο μουσικός χορός σκηνης, ο ψυχαγωγικός χορός και ο εθνικός χορός» ([1960]1980: 9-10). Ωστόσο, εδώ η απόπειρα χαρτογράφησης περιορίζεται στον κλασικό και τον μοντέρνο ή σύγχρονο χορό, τις δύο ακαδημαϊκές μορφές χορού, καθώς και στους εθνικούς χορούς, που αποτελούν ζωντανό στοιχείο του πολιτισμού ανά τους αιώνες.

Σύμφωνα με τη Margaret H' Doubler, «...ο άνθρωπος άρχισε να χορεύει για θρησκευτικούς λόγους, για να κατανοήσει τις υπερφυσικές δυνάμεις που κυριαρχούσαν στη ζωή του...» ([1940]1974: 6). Ο χορός, στις ονομαζόμενες «πρωτόγονες κοινωνίες», ήταν «μέσον θρησκευτικής λατρείας, μέσον έκφρασης και ενδυνάμωσης της φυλετικής ενότητας και δύναμης, πλαίσιο ερωτοτροπίας και ζευγαρώματος, μέσον επικοινωνίας και θεραπευτικής εμπειρίας» (Krauss, [1960]1980: 30). Απόδειξη της ύπαρξης και πολλαπλής λειτουργίας του χορού σε προϊστορικές κοινωνίες είναι εκατοντάδες βραχογραφίες στα σπήλαια Altamira στη Βόρεια Ισπανία και Lascaux στη Νότια Γαλλία. Οι βραχογραφίες απεικονίζουν μορφές ανθρώπων και ζώων, ζωόμορφες ανθρώπινες φιγούρες (ανιμισμός), σαμανικές και άλλες εκστατικές τελετουργίες, σκηνές κυνηγιού, σκηνές καθημερινών ασχολιών, κ.ά. (Krauss, [1960]1980).

Στην κλασική αρχαιότητα, ο χορός αποτελούσε ουσιώδη πρακτική της θρησκευτικής, της κοινωνικής, της πολιτικής και της πολιτισμικής ζωής. Γραπτές φιλολογικές πηγές, κείμενα φιλοσόφων και ποιητών, όπως και έργα τέχνης επιβεβαιώνουν ότι στον αρχαίο ελληνικό στοχασμό ο χορός ήταν τρόπος έκφρασης μιας κοινωνίας που τον θεωρούσε μέσον αρμονικής σύνδεσης του νου, της ψυχής και του σώματος. Ο χορός αποκάλυπτε τη σύνδεση της αρμονίας, της αναλογίας, της ισορροπίας και του ρυθμού, όλα χαρακτηριστικά της τέχνης που

ταυτίζονται με αξιωματικές αρχές της ελληνικής φιλοσοφίας και ηθικής (H' Doubler, [1940]1974). Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο ο χορός δεν παρουσιαζόταν ως αυτόνομη μορφή τέχνης, αφού δεν μπορούσε να διαχωριστεί από τις άλλες δύο σημαντικές τέχνες, την ποίηση και τη μουσική.

Την περίοδο της Ρωμαιοκρατίας, «Κανένα νηφάλιο άτομο δεν χορεύει», έλεγε ο Κικέρωνας, δείχνοντας την περιφρόνησή του για τον χορό (Sacks, 1937: 245). Παρουσιάζονται, βέβαια, ετήσια λατρευτικά δρώμενα, τα Lupercalia προς τιμή του Πάνα, τα Saturnalia προς τιμή του Κρόνου, πολεμικοί χοροί προς τιμή του Άρη, κ.ά. Η φράση «Άρτον και θεάματα» ήταν πολιτική επιλογή των Ρωμαίων αυτοκρατόρων, προκειμένου να είναι ο λαός ευτυχισμένος και πειθήνιος. Πληθώρα θεαμάτων, μονομαχίες, αρματοδρομίες, παρελάσεις εξωτικών ζώων, θανατώσεις αιχμαλώτων και δούλων που είχαν μεταφερθεί στη Ρώμη από τις εκστρατείες, διαδέχθηκαν τη θεατρική, χορευτική και μουσική ψυχαγωγία του αρχαιοελληνικού πολιτισμού.

Κατά τη διάρκεια του Μεσαίωνα, η καθολική εκκλησία απαγορεύει τον χορό και επιτρέπει χορευτικές εκδηλώσεις μόνο σε χριστιανικές τελετές. Παρόλα αυτά, εμφανίζεται ένα μαζικό φαινόμενο που ονομάστηκε «Χορομανία» (Danceomania) και διατηρήθηκε για εκατονταετίες (Krauss, [1960]1980). Οι συγγραφείς που περιέγραψαν τους Μακάβριους Χορούς (Danse Macabre) ή Χορούς Θανάτου (Toten Tanz), υποστηρίζουν ότι αυτές ήταν εκδηλώσεις από περιπλανώμενες ομάδες ανθρώπων που δεν σταμάτησαν να χορεύουν, εκλαμβάνοντας τον χορό ως μια μορφή τελετουργίας και λατρείας των υπερφυσικών δυνάμεων. Τοιχογραφίες που σώζονται σε μεσαιωνικούς καθεδρικούς ναούς της Ευρώπης, απεικονίζουν τον θάνατο με τη μορφή σκελετού να συμπαρασύρει σε έναν γραμμικό χορό όλες τις κοινωνικές τάξεις, τους βασιλείς, τον ανώτερο κλήρο, τους αγρότες και όλες τις ηλικίες, ακόμα και βρέφη.

Μετά τα σκοτεινά χρόνια του θεοκεντρικού Μεσαίωνα, όλες οι δημιουργικές εκφράσεις του ανθρώπινου πνεύματος τάχθηκαν στην υπηρεσία των ισχυρών μοναρχών της Ευρώπης. Ο χορός διαμορφώθηκε σε θεατρικό είδος, που ονομάζεται κλασικός χορός ή μπαλέτο. Οι καταβολές του μπαλέτου εντοπίζονται στις ψυχαγωγικές εκδηλώσεις των ευγενών, μεικτά θεάματα που συνδύαζαν ομιλία, τραγούδι, μουσική συνοδεία και χορό (Kraus, [1960]1980). Από τον 15ο αιώνα, οι ευγενείς είχαν επινοήσει μια σειρά χορών, που ονομάζονται «Προκλασικοί χοροί» ή «Αυλικοί χοροί» (Pre-classical dance forms / Court dances). Αν και τα κινητικά στοιχεία των προκλασικών χορών ήταν δάνεια από τους λαϊκούς χορούς, σταδιακά, το ενδιαφέρον των αυλικών μετατοπίστηκε από τον αυθορμητισμό και την εκφραστικότητα της κίνησης στην τεχνική της εκτέλεση, σύμφωνα με τις εθιμοτυπικές

συμβάσεις της Αυλής και τα νέα αισθητικά κριτήρια που προωθούσε η Αναγέννηση σε όλες τις μορφές τέχνης (H' Doubler, [1940]1974).

Η πρώιμη μορφή του μπαλέτου στις αυλές της Ιταλίας εξελίχθηκε σε σκηνική τέχνη κατά τη διάρκεια της μοναρχίας του Λουδοβίκου XIV στη Γαλλία, τον 17ο αιώνα. Στις αρχές του 18ου αιώνα, το μπαλέτο ορίζεται ως αυτόνομη μορφή θεατρικής τέχνης βάσει των κανόνων της Αισθητικής. Στα τέλη του 18ου αιώνα, σημαντικοί χορογράφοι της εποχής δημιούργησαν τα αριστουργήματα του Ρομαντικού μπαλέτου. Τον 19ο αιώνα, το μπαλέτο μεταφέρθηκε από τις θεατρικές σκηνές της Γαλλίας στην Αυτοκρατορική Ρωσία, όπου εξελίχθηκε τεχνικά. Στο πέρασμα του χρόνου, μετασχηματίστηκε στο νέο-κλασσικό μπαλέτο και η αφηγηματική μορφή απέκτησε αφηρημένο χαρακτήρα.

Η Kealiinohomoku σε ένα ενδιαφέρον άρθρο της με τον τίτλο “An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance” (2001), συζητά κριτικά έναν αριθμό μελετών που έχουν γράψει ιστορικοί, φιλόσοφοι, και ανθρωπολόγοι για την καταγωγή του χορού, τον όρο «εθνικοί χοροί» και άλλα συναφή ζητήματα. Αποδεικνύει ότι υπάρχουν δεισμοί και αξιολογικοί προσανατολισμοί στους περιγραφικούς όρους του χορού. Αναφορικά με την άποψη ότι το μπαλέτο είναι απολιτικό, θέτει το ερώτημα: «Γιατί φοβόμαστε να πούμε ότι το μπαλέτο είναι μια μορφή εθνικού χορού;» (2001: 41). Η Kealiinohomoku καταλήγει στο συμπέρασμα ότι: «...το μπαλέτο είναι μορφή εθνικού χορού, αφού ενσωματώνει και προβάλλει χαρακτηριστικά της κοινωνίας μέσα στην οποία διαμορφώθηκε» (2001: 42). Η παραπάνω άποψη συμφωνεί με αυτήν της κριτικού χορού Deborah Jowitt, η οποία γράφει: «...το μπαλέτο στην πρώιμη ανάπτυξή του έχει ομοιότητες με τους ευρωπαϊκούς δημοτικούς (παραδοσιακούς) χορούς, όπου ο κορμός μένει στητός και μονοκόμματος, τα πόδια είναι ακινητά και τα χέρια μάλλον ουδέτερα...» (2009: 50).

Στη σκηνική παρουσίαση του μπαλέτου είναι διακριτή η εξέλιξη των διαπολιτισμικών εγχειρημάτων αλλά και η δυνατότητα αφομοίωσης ή όχι της πολιτισμικής παράδοσης του «άλλου». Η Sonja Zdravkova-Džeparoska, στο άρθρο της “Interculturalism in Dance” (2006), αναλύει τον τρόπο με τον οποίο σκηνοθέτες του 20ού αιώνα χρησιμοποίησαν σωματικές τεχνικές από το τελετουργικό θέατρο της Ανατολής στην εκπαίδευση των ηθοποιών και τις παραστάσεις τους. Η συγγραφέας σημειώνει ότι αυτή η προσέγγιση πάει πολύ πίσω, στον 17ο, 18ο και 19ο αιώνα, όταν οι χορογράφοι άρχισαν να δείχνουν ενδιαφέρον για την κουλτούρα της Ανατολής, γοητευμένοι από το πλούσιο και εξωτικό της στοιχείο. Παρόλα αυτά, η επιφανειακή γνώση που είχαν για τις κοινωνίες μη ευρωπαϊκών χωρών επηρέασε τον τρόπο που ένταξαν τα στοιχεία των λαϊκών χορών στα έργα τους. Η στάση των αποικιοκρατών για την πολιτισμική παράδοση του «άλλου» έπρεπε να φιλτραριστεί μέσα από την αισθητική

υπεροχή του ευρωπαϊκού θεάτρου. Τον 18ο και 19ο αιώνα, οι περισσότεροι χορογράφοι υιοθέτησαν το στυλιζάρισμα της κίνησης των λαϊκών χορών, αφού τα αριστουργήματα του κλασικού και του ρομαντικού μπαλέτου δεν επέτρεπαν την έκφραση μιας διαφορετικής αισθητικής. Η ομογενοποίηση του υλικού των λαϊκών χορών και η χορογραφική παρέμβαση στην αρχική τους μορφή ήταν ο μόνος τρόπος για να δημιουργηθούν παραστάσεις με στιλιστική «καθαρότητα» (Zdravkova-Džeparoska, 2006).

Προς τα τέλη του 19ου και τις αρχές του 20ού αιώνα, εμφανίζεται στην Αμερική ο μοντέρνος χορός και στη Γερμανία ο εκφραστικός χορός (Ausdruckstanz). Η εμφάνιση του μοντέρνου χορού συνδέθηκε με τα κοινωνικοπολιτισμικά κινήματα της εποχής και μια ιδεαλιστική επανάσταση ενάντια στις ουτοπικές έννοιες για την ελευθερία σώματος-νου. Το κοινωνικό και πολιτισμικό γίνεσθαι της εποχής, η βιομηχανική ανάπτυξη, το ενδιαφέρον για την (επανα)σύνδεση του σώματος-νου, ώθησαν πολλούς χορογράφους να αναζητήσουν νέους τρόπους επικοινωνίας μέσω της κίνησης, οι οποίοι είχαν σημαντικές διαφορές με την τυποποιημένη στιλιστικά «γλώσσα» του κλασικού χορού. «Ο μοντέρνος χορός αντιτίθεται από την αρχή στον κλασικό, αρνούμενος τον ακαδημαϊσμό του, και αναζητά μια νέα σχέση ανάμεσα στην τέχνη και τη ζωή, εστιάζοντας στο γεγονός ότι ο χορός είναι ο φυσικός και ενσώματος τρόπος της ανθρώπινης έκφρασης» (Μπαρμπούση, 2004: 11).

Η Isadora Duncan, στην οποία αποδίδεται η σύλληψη του μοντέρνου χορού, επηρεάστηκε από τις αξίες της αρχαίας Ελλάδας και επιχείρησε να αναβιώσει Χορικά του αρχαίου δράματος. «Οι χορευτές του μέλλοντος θα είναι εκείνοι που το σώμα και η ψυχή τους θα συγχωνευθούν σε ένα αρμονικό σύνολο, όπου η φυσική γλώσσα της ψυχής θα γίνει κίνηση του σώματος», είπε στην περίφημη ομιλία της στο Βερολίνο «Ο Χορός του Μέλλοντος» (Duncan, 1902, όπως αναφέρεται στο Dally, 1995: 28). Επίσης, είναι η πρώτη χορεύτρια που αποδέχτηκε τον αναδυόμενο φεμινισμό, θέτοντας ερωτήματα για τις αναπαραστάσεις του γυναικείου σώματος. Οι αντιλήψεις της Duncan δημιούργησαν ενδιαφέρον σε φιλοσόφους, εικαστικούς, ποιητές και στις επόμενες γενιές του μοντέρνου χορού. Δύο ακόμα πρωτοπόροι του μοντέρνου χορού, η Ruth St. Dennis ενσωμάτωσε στις χορογραφίες της στοιχεία από τον μυστικισμό των χορών της Ανατολής, ενώ η Loie Fuller δημιούργησε ψευδαισθητικές εικόνες στη σκηνή με τη χρήση του ηλεκτρισμού, ένα πρωτοποριακό για την εποχή θέαμα, πέρα από κάθε κλασική φόρμα και τεχνική.

Στις αρχές του 20ού αιώνα, κυριαρχεί στην Ευρώπη το έργο του θεωρητικού, ερευνητή, παιδαγωγού και καλλιτέχνη Rudolf von Laban, ο οποίος άλλαξε επικρατούσες αντιλήψεις για τον χορό με τις καινοτόμες προτάσεις του. Η θεωρητική σκέψη του Laban συνέβαλε να αποδεχτεί η διεθνής επιστημονική κοινότητα τον χορό ως αυτόνομο γνωστικό αντικείμενο.

Στο βιβλίο του *Modern Educational Dance* (1948) παρουσιάζει δεκαέξι «Βασικά Θέματα» που είναι γνωστά ως στοιχεία του χορού (Preston-Dunlop, 1980: xx). Αυτές οι αφηρημένες έννοιες εντάσσονται σε πέντε κατηγορίες, που είναι: Σώμα, Χώρος, Σχήμα, Προσπάθεια, Σχέσεις.

Η ανάλυση των στοιχείων της κίνησης από τον Laban (Laban Movement Analysis) αποτελεί εργαλείο για τη χορογραφία, τη διδασκαλία του δημιουργικού χορού σε παιδιά και την περιγραφή της κίνησης σε έρευνες για τη μορφολογία του χορού. Ας σημειωθεί ότι, μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα, η ανάλυση και η περιγραφή της κίνησης βασιζόταν σε όρους από το κωδικοποιημένο σύστημα του μπαλέτου. Επίσης, επινόησε ένα σύστημα σημειωτικής καταγραφής της κίνησης με αφηρημένα σύμβολα που ονομάζεται 'Labanotation/Kinetography Laban'⁵. Τέλος, ο όρος «Χορολογία» που αναφέρεται στη σημειογραφία της ανθρώπινης κίνησης, που ορίζεται ως «κειμενικό είδος», επινοήθηκε από τον Rudolf Benesh το 1955. Ο Benesh ορίζει τη Χορολογία ως την «αισθητική και επιστημονική μελέτη όλων των μορφών της ανθρώπινης κίνησης μέσω της σημειογραφίας». Η σημειογραφία της χορευτικής κίνησης είναι θέμα του βιβλίου της Κουτσούμπα με τον ομώνυμο τίτλο (2005).

Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο, ο μοντέρνος χορός εξελίχθηκε από τη δεύτερη γενιά των χορογράφων, προσωπικότητες, όπως: Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman, Helen Tamiris, Hanya Holm, Erick Hawkins, Lester Horton. Στο πλαίσιο αυτό, δύο Αφροαμερικανίδες, η Perl Primus και η Katherine Dunham, που συγκαταλέγονται στις προσωπικότητες της ανθρωπολογίας του χορού, ένταξαν στα χορογραφικά τους έργα στοιχεία από χορούς των αυτοχθόνων στην Αφρική και την Καραϊβική. Αυτή η προσέγγιση ταυτίζεται με την άποψη ότι «...ο χορός κατάγεται από τις παραδοσιακές θρησκευτικές τελετές, από την αιώνια τάση προς την αθανασία» (Graham, 1937, όπως αναφέρεται στο Garaudy, [1973]1980: 115). Στην προπολεμική και τη μεταπολεμική Γερμανία, η Mary Wigman, μαθήτρια και στενή συνεργάτης του Laban, εξέλιξε τον εκφραστικό χορό από χορογραφικής και αισθητικής άποψης. Την περίοδο του μοντερνισμού, πρόθεση όλων των χορογράφων ήταν να αναδείξουν την εκφραστική και συγκινησιακή πλευρά του χορού.

⁵ Ένα παράδειγμα χρήσης της σημειογραφίας του Laban είναι η διδακτορική διατριβή της Kaeppler με τον τίτλο *Poetry in Motion* (1993), για τους χορούς της φυλής Tongan στον Ειρηνικό Ωκεανό. Εκτός από τους τελετουργικούς και τους πολεμικούς χορούς, η Kaeppler μελέτησε σκίτσα Ευρωπαίων αποίκων του 18ου αιώνα, που απεικονίζουν σκηνές από την πολιτισμική ζωή της φυλής. Από τη σημειογραφική ανάλυση της κίνησης των χεριών, διαπίστωσε ότι αυτές οι βασικές κινητικές φόρμες έχουν θεμελιώδη σημασία στους χορούς της φυλής Tongan από την εποχή της αποικιοκρατίας μέχρι σήμερα.

Από τη δεκαετία του 1950, το τοπίο του μοντέρνου χορού (επανα)καθορίζεται από τον Merce Cunningham, πρωτοπόρο του αφηρημένου χορού, υπό την επιρροή των ιδεών του αφηρημένου εξπρεσιονισμού. Ο Cunningham εφάρμοσε διαδικασίες του τυχαίου (chance operations) στη σύνθεση, εμπνεόμενος από τον Φουτουρισμό, τον Ντανταϊσμό, τον Σουρεαλισμό, την ανατολική φιλοσοφία Zen. Σε όλη του τη ζωή συνεργάστηκε με τον John Cage, ηγετική φυσιογνωμία της μεταπολεμικής avant-garde στη μουσική. Στις σημαντικές αλλαγές που καθιέρωσε στη χορογραφική σύνθεση συγκαταλέγεται η κατάργηση της αφήγησης, μέσω της χρήσης της κίνησης αυτής καθαυτής, η αποκέντρωση του σκηνικού χώρου και η αυτοδύναμη χρήση της κίνησης και της μουσικής (Μπαρμπούση, 2004).

Στις αρχές της δεκαετίας του 1960, συμβαίνει μια νέα επανάσταση με την εμφάνιση του μεταμοντέρνου χορού. Σύμφωνα με τη Sally Banes, ο μεταμοντέρνος χορός προέκυψε από τα μαθήματα σύνθεσης που δίδαξε ο Robert Ellis Dunn σε μια κολεκτίβα χορευτών, χορογράφων και εικαστικών καλλιτεχνών. Το 1962, η συγκεκριμένη ομάδα παρουσίασε πρωτοποριακές αυτοσχεδιαστικές χορογραφίες στη Judson Memorial Church της Νέας Υόρκης. «Από το όνομα του χώρου της παράστασης, η ομάδα ονομάστηκε ‘Judson Dance Theatre’ και ο μεταμοντέρνος χορός αποτέλεσε το επίκεντρο μιας νέας πρωτοποριακής σκηνης στην Αμερική, για τις επόμενες δύο δεκαετίες» (Banes, 1982:167). Πολλοί χορογράφοι ή θεωρητικοί της περιόδου επιχείρησαν να απαντήσουν το οντολογικό ερώτημα «Τι είναι ο χορός;» σε αντιστοιχία με το ερώτημα «Τι είναι η τέχνη;» που είχε τεθεί το ίδιο χρονικό διάστημα.

Από τη δεκαετία του 1970, η διδασκαλία του σύγχρονου χορού βασίζεται στις «Τεχνικές απελευθέρωσης» (Release techniques), που έχουν πλέον εφαρμογή σε όλο τον δυτικό κόσμο. Αυτή η προσέγγιση έχει ρίζες στις θεωρητικές και βιωματικές μελέτες της Mabel Elsworth Todd, που επινόησε μια νέα μορφή σωματικής εκπαίδευσης, και αποτυπώνεται στο μνημειώδες βιβλίο της *The Thinking Body* (1937). Υιοθετώντας τις απόψεις της Todd, η Lulu Sweigard (1974) προσδιόρισε τη δική της βιωματική προσέγγιση με τον όρο “Ideokinesis” (Ιδεοκίνηση). Βασική αρχή στην ιδεοκινητική προσέγγιση της κίνησης σε μαθήματα σύγχρονου χορού είναι η χρήση νοερών εικόνων στην εποικοδομητική θέση χαλάρωσης (constructive rest position), χωρίς την αίσθηση μυϊκής προσπάθειας.

Την περίοδο του μεταμοντερνισμού, ο Steve Paxton επινόησε μια επικοινωνιακή πρακτική αυτοσχεδιασμού, τον οριζόμενο «αυτοσχεδιασμό με επαφή» (contact improvisation), που εξετάζει διεξοδικά η Cynthia Novack στο βιβλίο της *Sharing the Dance* (1989) με βάση τα ιστορικά, κοινωνικά, πολιτισμικά, εθνογραφικά συμφραζόμενα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής.

Από τη δεκαετία του 1970, έχει επικρατήσει μια τεχνική επανεκπαίδευσης των χορευτών και των χορευτριών που ονομάζεται ‘Somatic studies’ ή ‘Somatics’ και έχει ως βασικό στόχο τη σύνδεση σώματος-νου (Hanna, 1970). Στο πεδίο των Somatics εντάσσονται οι τεχνικές: Alexander Technique, Feldenkrais Technique, Body Mapping, Laban Movement Analysis, Contact Improvisation, Body-Mind Centering, Yoga, Pilates, κ.ά. Σε όλες αυτές τις τεχνικές ή πρακτικές, η έμφαση στον αναστοχασμό και τη σύνδεση σώματος-νου απορρίπτει τη μηχανική μίμηση της φόρμας της κίνησης, κριτική που έχει διατυπωθεί για τη διδασκαλία του κλασικού χορού και των τεχνικών του μοντέρνου χορού (Green, 2002).

Τη δεκαετία του 1980, συμβαίνει μια νέα επανάσταση που σηματοδοτεί το έργο της Pina Bausch με το Χοροθέατρο του Wuppertal. Η σπουδαία Γερμανίδα χορογράφος άσκησε καταλυτική επιρροή σε όλες τις τέχνες, (επανα)συνδέοντας τον χορό με το θέατρο, φιλοσοφικά και παραστατικά. Τα θέματα στο έργο της, σχέσεις των φύλων, άσκηση εξουσίας, συναισθήματα ενοχής και μίσους, άρχισαν να προσελκύουν το παγκόσμιο ενδιαφέρον (Servos, 2008). «Το χοροθέατρο ήλθε, και αυτό με τη σειρά του, να αμφισβητήσει την τέχνη του χορού και τις συμβάσεις της...να απελευθερώσει τον χορό από τις καθιερωμένες ρουτίνες του...» (Servos, 2012: 85). Η χορογραφική «γλώσσα» της Bausch προβάλλει την «παραστασιακότητα» (performativity) του σώματος που χορεύει. Ο όρος «Χοροθέατρο» αποδίδει την εξέλιξη του εκφραστικού χορού και των παραστατικών τεχνών στη Γερμανία⁶.

Η παραπάνω σχηματική περιγραφή δεν εξαντλεί τις φιλοσοφικές/αισθητικές αλλαγές που ενσωματώθηκαν στον χορό μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα, τις πρόσφατες μεθοδολογικές προσεγγίσεις στην έρευνα ή την εννοιολογική χορογραφική πρακτική. Ωστόσο, στο κεφάλαιο για τον αυτοσχεδιασμό στις τέχνες παρατίθενται προσεγγίσεις για τη διαισθητική δημιουργία του χορού, υπό το πρίσμα των αρχών της φαινομενολογίας.

2.5 Η αναβίωση/αναδημιουργία των εθνικών χορών

Στον αντίποδα της Ευρω-Αμερικανικής ακαδημαϊκής παράδοσης, κλασικός χορός, μοντέρνος/σύγχρονος χορός, ανήκουν οι εθνικοί ή παραδοσιακοί χοροί (ethnic/traditional dances), που αποτελούν δημιουργία και έκφραση των ανθρώπων του λαού, των κατώτερων κοινωνικά αγροτικών στρωμάτων σε όλο τον κόσμο.

Ο Andriy Nahachewsky, με δεδομένο τη «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού λαϊκού χορού, προτείνει ότι οι εθνικοί ή παραδοσιακοί χοροί μπορεί να διακριθούν σε δύο βασικές

⁶ Η σύλληψη του όρου «Χοροθέατρο» οφείλεται στον Laban, ο οποίος τον χρησιμοποίησε στις αρχές της δεκαετίας του 1920, για να αναδείξει τις αφηρημένες ιστορίες που αφηγείται το σώμα που χορεύει. Για εκτενέστερη ανάλυση της σχέσης του χορού με την αφηγηματικότητα, βλ. Σαβράμη (2009).

εννοιολογικές κατηγορίες, οι οποίες είναι: οι συμμετοχικοί χοροί (participatory dances) και οι παραστασιακοί χοροί (presentational dances). Οι συμμετοχικοί χοροί έχουν αυθόρμητο επικοινωνιακό χαρακτήρα και πραγματοποιούνται σε ποικίλες κοινωνικές εκδηλώσεις που συνδέονται στενά με την καθημερινή ζωή μιας παραδοσιακής κοινότητας. Οι παραστασιακοί χοροί παρουσιάζονται σε σκηνικούς και άλλους χώρους μετά από προγραμματισμό. Στους παραστασιακούς χορούς παρατηρείται διαχωρισμός μεταξύ χορευτών και θεατών, λόγω της απόστασης που δημιουργεί η παρουσίασή τους στη θεατρική σκηνή (Nahachewsky, 1995· Χαριτωνίδης, 2018). Στον ελλαδικό χώρο υπάρχουν διάφορες ονομασίες για τους παραδοσιακούς/εθνικούς χορούς. «Στην Ελλάδα, ο όρος δημοτικός χορός -και συνήθως στον πληθυντικό δημοτικοί χοροί- χρησιμοποιείται εναλλακτικά με άλλους: *ελληνικοί, εθνικοί, λαϊκοί, τοπικοί, παραδοσιακοί*, που ο καθένας τους υποδηλώνει και μια διαφορετική προσέγγιση και ανήκει σε διαφορετική ιστορική συγκυρία» (Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999: 328).

«Με τον όρο *δημοτικός χορός* δηλώνεται ένα σύνολο κινητικών, ηχητικών, λεκτικών και πολιτισμικών μορφών διαρθρωμένων σε ενότητες. Οι ενότητες αυτές δημιουργούνται, συντηρούνται και αναπτύσσονται από ένα οργανωμένο σύνολο ανθρώπων, συνδέονται άμεσα με τον υλικό, τον κοινωνικό και τον πνευματικό τους βίο και αποτελούν έκφραση των ψυχικών τους καταστάσεων, των ηθικών και κοινωνικών τους αξιών και των αισθητικών τους αντιλήψεων. Συγκρινόμενος με τον έντεχνο χορό τα βασικά γνωρίσματα του οποίου είναι το 'επώνυμο, νεωτεροποιό και προσωπικό', ο δημοτικός χορός ορίζεται αντίστοιχα με το 'άνωνυμο, παραδοσιακό και συλλογικό'» (Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999: 327).

Η παραπάνω διάκριση του χορού σε «δημοτικό χορό» και «έντεχνο χορό» επαληθεύει τη μορφολογική και λειτουργική διαφοροποίηση του χορού στο πέρασμα από τις παραδοσιακές αγροτικές κοινωνίες στις αστικοποιημένες κοινωνίες στην εποχή της νεωτερικότητας⁷. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι μια αυθόρμητη διαδικασία που στηρίζεται στο πλαίσιο της ομάδας και λειτουργεί με βάση την ευκαιρία και όχι κατά επάγγελμα, όπως συμβαίνει με τα φολκλорικά συγκροτήματα, είχε πει ο Δρανδάκης το 1993. Αυτή η διατύπωση έχει διπλό νόημα, αφενός υποδηλώνει ότι οι χορευτές στην Ελλάδα δεν αμείβονται ως επαγγελματίες και αφετέρου μια κριτική στάση απέναντι στην εξάπλωση του φολκλорισμού.

Στην απόπειρα σκιαγράφησης του φολκλорισμού, αναφέρεται ότι πρόκειται για αναβίωση των παραδόσεων στη σύγχρονη εποχή, που ο αρχικός λόγος της δημιουργίας τους έχει εκλείψει. Η αναβίωση/αναδημιουργία των εθνικών χορών ξεκίνησε στην πρώην Σοβιετική Ένωση, μετά την Οκτωβριανή επανάσταση του 1917, που ανέτρεψε την τσαρική απόλυτη μοναρχία. Ο όρος «φολκλόρ» νοηματοδοτείται ως μια διαδικασία μελέτης της πλούσιας

⁷ Ο όρος «έντεχνος χορός» αποτελεί απόδοση, κατά πάσα πιθανότητα, της εννοιολόγησης 'dance as art'.

Ρωσικής λαϊκής παράδοσης (μουσική, χορός, παραμύθια, παροιμίες, αινίγματα) και της κοινωνικής της λειτουργίας. Αν και οι ιδεολόγοι μπολσεβίκοι απέρριψαν το φολκλόρ, σε ορισμένες περιπτώσεις το χρησιμοποίησαν ως αντιχριστιανική προπαγάνδα. Η αναβίωση/αναδημιουργία των εθνικών χορών οδήγησε στην ανάδυση ενός νέου είδους χορού, στο οποίο συνδυάζονται η λαϊκή παράδοση με την τεχνοτροπία του μπαλέτου, αφού στα καλλιτεχνικά συγκροτήματα συμμετείχαν επαγγελματίες χορευτές μπαλέτου από το θέατρο Bolshoi και ερασιτέχνες.

Το πιο γνωστό καλλιτεχνικό σχήμα, που ξεκίνησε τη λειτουργία του στην πρώην Σοβιετική Ένωση, το 1937, είναι το Moiseyev Dance Company (Μπαλέτα Μοϊσέγιεφ), υπό την καλλιτεχνική διεύθυνση του δημιουργού του, χορογράφου και ερευνητή των εθνικών χορών, Igor Moiseyev. Το συγκρότημα Moiseyev γνώρισε τεράστια επιτυχία σε όλο τον κόσμο, μαγεύοντας το κοινό με τη δεξιοτεχνία και την αισθητική των χορευτών. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, στη διάρκεια της Σοβιετικής επιρροής σε χώρες της Ανατολικής Ευρώπης και των Βαλκανίων, δημιουργήθηκαν πολλά φολκλορικά συγκροτήματα που επιχορηγούνται από τα κράτη τους, γιατί διατηρούν και διαδίδουν τις τοπικές τους παραδόσεις σε όλο τον κόσμο. Όπως είχε πει ο Moiseyev, με αφορμή την παράσταση της ομάδας του στο Ηρώδειο στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών-Επιδαύρου, το καλοκαίρι του 2011: «...η ανάπτυξη εθνικών δεσμών μέσω διαπολιτιστικής φιλίας είναι το κορυφαίο μήνυμα της δουλειάς μας. Έτσι γνωριζόμαστε καλύτερα και ανταλλάσσουμε πολιτιστικά επιτεύγματα τα οποία είναι μέρος του παγκόσμιου πολιτισμού» (Βαζούρα, 2020: χ.σ.).

Αναπόφευκτα, το φαινόμενο του φολκλορισμού, ως τεχνική αναβίωση της παράδοσης, επηρέασε και τις εκδηλώσεις/σκηνικές παρουσιάσεις των ελληνικών παραδοσιακών χορών. Η θεατροποίηση των χορών σε σκηνικές παρουσιάσεις χαρακτηρίζεται από επιφανειακή μίμηση των παραδοσιακών μοτίβων, των μουσικών ακουσμάτων, του ρόλου των φύλων, των παραδοσιακών φορεσιών, κ.λπ., όλα στοιχεία που αντανακλούν τη σημερινή κοινωνία του θεάματος. Κάποιοι θεωρούν ότι παραστάσεις αυτού του είδους είναι ανούσιες, στερεότυπες και κακόγουστες. Άλλοι υποστηρίζουν ότι, εκτός της έλλειψης αισθητικής, προβάλλουν μια λαθεμένη εικόνα του λαϊκού μας πολιτισμού.

Στην προκειμένη περίπτωση, το ερώτημα που προκύπτει είναι εάν η θεαματικοποίηση του χορού σε σύγχρονες σκηνικές παρουσιάσεις έχει σχέση με την αυθεντικότητα της έκφρασης των παραδοσιακών κοινωνιών σε συγκεκριμένη ιστορική εποχή ή αντίθετα με φολκλορικές χορογραφικές επινοήσεις⁸ Αυτές οι χορογραφικές τάσεις προβληματίζουν για το αν μπορούμε

⁸ Ο Γεώργιος Μπαμπινιώτης διασαφηνίζει τη διττή σημασία που έχει ο όρος «φολκλόρ», γράφοντας: πρώτον, σημαίνει «το σύνολο των εκδηλώσεων του λαϊκού πολιτισμού οτιδήποτε αποτελεί αντικείμενο της επιστήμης

να μιλάμε για αυθεντικότητα ή να δεχτούμε τον μετασχηματισμό της λαϊκής παράδοσης ως προσαρμογή στη σύγχρονη εποχή. Σαφώς, η χρήση της αυθεντικότητας έχει αξιολογικό χαρακτήρα. Η αυθεντικότητα είναι μια φιλοσοφική έννοια που έχει απασχολήσει μελετητές από τον 18ο αιώνα και παραμένει θέμα σε έρευνες που επικεντρώνονται στην ανάλυση της αξίας των έργων τέχνης.

2.6 Ο όρος «επιτέλεση» (performance) σε σύγχρονες έρευνες χορού

Πέρα από την τάση φολκλοροποίησης των λαϊκών παραδόσεων, σύγχρονες διεπιστημονικές προσεγγίσεις διερευνούν τη σύνδεση των χορευτικών και άλλων τελετουργικών δρώμενων με τη θεωρία της επιτέλεσης. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της προσέγγισης είναι το κείμενο «Χορός και Θεωρία της Επιτέλεσης: Όψεις των Παραστασιακών Πολιτισμικών Πρακτικών» (Νιώρα, Λουτζάκη, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2011). Το κείμενο ξεκινά με εκτενή εισαγωγή στην επιστημονική μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσω της έννοιας «επιτέλεση», όπως έχει αποδοθεί η αγγλική λέξη 'performance' στην ελληνική γλώσσα. Όπως επεξηγούν οι συγγραφείς:

«Στα ελληνικά δεδομένα, ο όρος 'performance' συναντάται ως *παραστασιακή επιτέλεση* ή *επιτέλεση* εξαιτίας του ότι δεν υπάρχει μέχρι τώρα μια κοινή αντιμετώπιση της μετάφρασής του από τους μελετητές. Έτσι, ως επιτέλεση χρησιμοποιείται για την ανάλυση καθημερινών ή τελετουργικών γεγονότων, ενώ ως παραστασιακή επιτέλεση εμφανίζεται με δύο διαστάσεις: α) είτε με την έννοια της σκηνικής παρουσίασης των δρώμενων, β) είτε με την έννοια της θεώρησης του κοινωνικού με όρους δραματικούς» (Νιώρα κ. συν., 2011: 26).

Το εισαγωγικό μέρος της μελέτης προσεγγίζει τον ελληνικό παραδοσιακό χορό ως αντικείμενο της ανθρωπολογικής και της λαογραφικής έρευνας, με την παράθεση πληθώρας παραδειγμάτων που υποστηρίζονται από βιβλιογραφικές παραπομπές. Μετά, παρατίθενται «...έρευνες που σχετίζονται με τη θεωρία της επιτέλεσης (performance theory) από την πλευρά ανθρωπολόγων, λαογράφων, κοινωνιογλωσσολόγων και μελετητών του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα και το εξωτερικό [που] είδαν το φως της δημοσιότητας τα τελευταία τριάντα χρόνια» (Νιώρα κ. συν., 2011: 26). Ακολουθεί «εκτενής αναφορά σε μελετητές, οι οποίοι χρησιμοποιούν τη θεωρία της επιτέλεσης στη μελέτη του παραδοσιακού χορού, δηλαδή στις επιτελέσεις που αφορούν στον παραδοσιακό χορό» (Νιώρα κ. συν., 2011: 27).

της Λαογραφίας», και, δεύτερον, «...την κακόγουστη αισθητική που βασίζεται στην επιφανειακή μίμηση προτύπων από τον παραδοσιακό λαϊκό πολιτισμό» (2002: 1893).

Ανάμεσα σε πολλά αξιόλογα παραδείγματα περιλαμβάνεται η μελέτη του Παύλου Κάβουρα (1996), ο οποίος «αναλύει το Καρπάθικο γλέντι ως εθιμοτυπική πρακτική, που φέρει τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής τελεστικής τέχνης, δηλαδή φέρει τελετουργικό, κοινοτικό και διαλογικό χαρακτήρα» (Νιώρα κ. συν., 2011: 29). Ενδιαφέρουσα είναι και η μελέτη της Μαρίας Παπαπαύλου (2004β), η οποία βασίζεται στην άποψη ότι το κοινωνικό μπορεί να εξεταστεί με όρους παραστασιακής ανάλυσης. Μέσω αυτής της οπτικής, εξετάζει «τη συγκρότηση της ετερότητας και την ερμηνευτική ανάλυση των σχέσεων μειονότητας-ετερότητας», στον χορό Φλαμένκο των Τσιγγάνων σε μια πόλη της Δυτικής Ανδαλουσίας (Νιώρα κ. συν., 2011: 35). Στο ίδιο θεματικό περιεχόμενο εντάσσεται και η μελέτη της Νίκης Νιώρα για τα Πασχαλόγιορτα στο Σπήλαιο Γρεβενών, η οποία χρησιμοποιεί την έννοια της παραστασιακής επιτέλεσης για να εξετάσει και να ερμηνεύσει διαφορετικές εκδηλώσεις χορευτικές ή μη, που πραγματοποιούνται την εβδομάδα του Πάσχα από κατοίκους της προαναφερθείσας περιοχής (Νιώρα, 2009). Φαίνεται, λοιπόν, ότι σε κοινωνικά και πολιτισμικά εθνογραφικά δρώμενα ο χορός συγκροτεί ένα ευρύ πεδίο επιστημονικών εννοιολογήσεων που στηρίζεται σε διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις. Σε αυτό το θεωρητικό πλαίσιο, η πολιτισμική έκφραση με την έννοια της επιτέλεσης μπορεί να μην έχει ομοιογενή χαρακτήρα.

«Κάθε πεδίο προσεγγίζει την έννοια της επιτέλεσης ερευνώντας ένα διαφορετικό πολιτισμικό συντελεστή (γεγονός, είδος, δράση, χορός), με αποτέλεσμα να σκιαγραφούνται διαφορετικές λεπτές αποχρώσεις στον τρόπο προσέγγισής τους. Παρόλ' αυτά, αναφαίνεται πολλές φορές μία σύγκλιση απόψεων στα διαφορετικά πεδία που αφορούν στον επικοινωνιακό χαρακτήρα των επιτελέσεων, στην αποτύπωσή τους μέσω της πυκνής περιγραφής, στην ένταξή τους μέσα στο πλαίσιο τους, στο καθορισμένο σενάριο δράσης που έχουν, στην δραματουργική τους διάσταση, στην ενδεχομενικότητά τους καθώς και στο ότι είναι διυποκειμενικές και αναστοχαστικές» (Νιώρα κ. συν., 2011: 38).

Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον στο εν λόγω κείμενο είναι ότι προσδιορίζει (ανα)παραστάσεις της λαϊκής παράδοσης ως παραστασιακές επιτελέσεις μέσω της χρήσης θεατρολογικών όρων, αφού βασίζονται σε σενάριο δράσης και δραματουργική επεξεργασία. Με άλλα λόγια, οι εθνικές παραδόσεις και τα λαϊκά δρώμενα εντάσσονται στο πεδίο της έννοιας «επιτέλεση», πράγμα που σημαίνει ότι έχουν κοινές αρχές με το θέατρο. Η έννοια «επιτέλεση» έχει άμεση σχέση με την τελετουργία, την καθημερινή ζωή και τις παγκόσμιες θεατρικές παραδόσεις. Άλλωστε, η Jane Ellen Harrison, στις αρχές του 20ού αιώνα, επιχείρησε να ερμηνεύσει τη σχέση μεταξύ τελετουργίας και τέχνης στην ιστορική πορεία του αρχαίου ελληνικού χορού, όταν εξελίχθηκε από τελετουργικό δρώμενο σε αρχαίο δράμα στην αθηναϊκή δημοκρατία.

Τα λαϊκά δρώμενα, με θρησκευτικό ή κοσμικό περιεχόμενο, περιλαμβάνουν τη μουσική, τον ποιητικό λόγο των τραγουδιών και τους χορούς. Πραγματοποιούνται σε συγκεκριμένο

τόπο και χρόνο με καθολική συμμετοχή της κοινότητας. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αποτελεί ένα πεδίο μελέτης των επιτελεστικών πρακτικών, γιατί, τα αρχετυπικά λαϊκά του στοιχεία κατάγονται από την αρχαιότητα, όπως υποστηρίζουν πολλοί ερευνητές (Harrison, [1913]1969· Lawler, [1964]1984· Δούκα, 1998· Λάζου, 2000).

Τις τελευταίες δεκαετίες, η χρήση της έννοιας της επιτέλεσης είναι πολύ συχνή στην Ελλάδα σε διάφορα καλλιτεχνικά πεδία⁹. Στην έννοια της επιτέλεσης βασίζονται και άλλες μελέτες, που ανιχνεύουν τη θεατρική υπόσταση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπως, είναι για παράδειγμα το άρθρο «Χορεύοντας το Παρελθόν στο Παρόν: Ο Παραδοσιακός Χορός ως Θεατρική Πράξη», (Καραθάνου & Ιωαννίδου, 2008). Με αφορμή αυτές τις διασυνδέσεις, στη συνέχεια, εξετάζεται η *Θεωρία της Επιτέλεσης*, προκειμένου να διασαφηνιστούν στοιχεία του χορού που εμπεριέχουν τα τελετουργικά δρώμενα πριν μετασχηματιστούν σε θεατρικές δράσεις. Μπορεί, όμως, να γίνει περισσότερο κατανοητή και η έννοια της παραστασιακής επιτέλεσης σε σκηνικές παρουσιάσεις του χορού που εμπερικλείουν θεατρικές εκφάνσεις, δραματοποίηση, σενάριο δράσης, σκηνοθεσία και άλλα θεατρικά στοιχεία.

2.7 Παραστατικές σπουδές και θεωρία της επιτέλεσης

Ο Richard Schechner, ακαδημαϊκός, κριτικός, σκηνοθέτης, καλλιτεχνικός διευθυντής της πειραματικής ομάδας 'The Performance Group', εκδότης του *Theater Drama Review* και ιδρυτής του Τμήματος 'Performance Studies' στο Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης, στο καινοτόμο βιβλίο του *Performance Theory* εξετάζει τις σχέσεις μεταξύ δυτικών και μη δυτικών πολιτισμών και διευκρινίζει εάν και κατά πόσο μπορούμε να διακρίνουμε στοιχεία νέο-τελετουργίας σε σύγχρονα θεάματα μέσω ανάλυσης της έννοιας 'performance'¹⁰. Όπως γράφει στην εισαγωγή του βιβλίου, το ενδιαφέρον του για ένα νεο-τελετουργικό θέατρο αναπτύχθηκε από τη διαπροσωπική του σχέση με τον Viktor Turner, γνωστός για τη δουλειά του σε σύμβολα, τελετές και τελετουργίες, τον Erving Goffman, γνωστός για τη θεωρία της κοινωνικής αλληλεπίδρασης, με άλλους επιστήμονες και καλλιτέχνες, καθώς και από τα ταξίδια του στην Αφρική, τη Νότια Αμερική και την Ασία, όπου μελέτησε νεο-τελετουργίες σε μη δυτικούς πολιτισμούς.

⁹ Βλ. Λαλιώτη (2018).

¹⁰ Στη μετάφραση του βιβλίου, η απόδοση του όρου 'performance' στην ελληνική γλώσσα απασχόλησε τους δύο επιμελητές «...εξ αιτίας της ευρείας χρήσης της στο πλαίσιο του θεάτρου, όπου αποδίδεται ως παράσταση... Τελικά, ο όρος αποδίδεται ως 'επιτέλεση' ή 'παράσταση' αντίστοιχα με τα συμφραζόμενα...» (Ζωγράφου & Φιλίππου, όπως αναφέρεται στο Schechner, [2003]2011: 11).

Σε ένα προγενέστερο βιβλίο του, το *Performance Studies: An Introduction* (2002), ο Schechner προσδιορίζει την έννοια 'performance' ως διαχρονική συνέχεια των ανθρώπινων πράξεων, οι οποίες κυμαίνονται από τις τελετουργίες (θρησκευτικές ή κοσμικές) στα παιχνίδια, τα αθλήματα, τη λαϊκή ψυχαγωγία, τα δημοφιλή θεάματα, τις παραστατικές τέχνες (θέατρο, χορός, μουσική), τις καθημερινές δραστηριότητες, τη θεραπεία (από τον σαμανισμό μέχρι τη χειρουργική επέμβαση), το σεξ, τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και το διαδίκτυο, την επιχειρηματική δραστηριότητα. Οι παραστατικές σπουδές συνδέουν ένα ευρύ φάσμα γνωστικών αντικειμένων: τις κοινωνικές επιστήμες, τις φεμινιστικές σπουδές, τις σπουδές φύλου, την ιστορία, την ψυχανάλυση, τη θεωρία για έμφυλες μειονότητες (queer theory), τη σημειολογία, τη γλωσσολογία, τις πολιτισμικές σπουδές (Τσουβαλά, 2013).

Ο Schechner, στο πρώτο κεφάλαιο του *Performance Theory* με τίτλο *Προσεγγίσεις*, αναφέρεται στις απαρχές της θεατρικής έκφρασης, με βάση απόψεις που έχουν εκφράσει θεωρητικοί της σχολής του Cambridge (James George Frazer, Francis Cornford, Jane Ellen Harisson και Gilbert Murray). Οι θεωρητικοί του Cambridge μελέτησαν κατάλοιπα της ελληνικής τελετουργίας και θεώρησαν ότι ανακάλυψαν τα ίχνη μιας «Πρωτογενούς Τελετουργίας» στις λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμή του Διόνυσου. Υπό αυτή την έννοια, υποστήριζαν ότι το θέατρο έχει τις ρίζες του στο αρχαίο ελληνικό δράμα. Οι θεωρητικοί του Cambridge βασίστηκαν στο φιλοσοφικό σύγγραμμα του Αριστοτέλη *Ποιητική* και τη θεωρία του περί μίμησης. Βέβαια, κατά τον Schechner, οι υποθέσεις της ομάδας του Cambridge δεν αποδείχτηκαν ποτέ ([2003]2011).

Ο Schechner ασχολήθηκε με τη διαφορά μεταξύ μίμησης και ποίησης, απορρίπτοντας τον αριστοτελικό όρο περί μίμησης και δίνοντας βαρύτητα στην έννοια «δράση». Στο πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου, *Προσεγγίσεις*, αφιερώνει πολλές σελίδες γύρω από αυτές τις έννοιες. Τεκμηριώνει τα γραφόμενά του με αναφορά στη σημασία που έδωσαν στη δράση όλα τα πειραματικά κινήματα που αναδύθηκαν στις αρχές του 20ού αιώνα, Φουτουρισμός, Ντανταϊσμός, Σουρεαλισμός, Bauhaus, σε αντίθεση με το θέατρο του 18ου αιώνα που αναπαριστούσε την πραγματική ζωή, μέσω μίμησης. Οι εκπρόσωποι των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινήματων αντιμετώπισαν την τέχνη ως γεγονός—ως δράση, μια διαδικασία την οποία ο Schechner χαρακτηρίζει ως μυστηριακή/τελετουργική. Και επεξηγεί:

«...στη δύση είμαστε συνηθισμένοι να εστιάζουμε την προσοχή μας σε ένα εξειδικευμένο είδος σεναρίου δράσης, που λέγεται δράμα. Όμως η αβανγκάρντ στη δύση και τα παραδοσιακά θέατρα αλλού, εστίασαν εκ νέου την προσοχή στις πραξιακές πτυχές του σεναρίου, και γενικά πέρα από το σενάριο δράσης, στο 'θέατρο' και στην 'επιτέλεση'» (Schechner, [2003]2011: 88).

Για να διευκρινίσει τις έννοιες «σενάριο δράσης», «δράμα», «θέατρο» και «επιτέλεση», ο Schechner επινόησε ένα σχηματικό μοντέλο που αποτελείται από τέσσερις ομόκεντρους και επικαλυπτόμενους κύκλους, πράγμα που σημαίνει ότι οι κοινωνικές και οι αισθητικές διεργασίες βρίσκονται σε αλληλεπίδραση. Το εύρος κάθε κύκλου υποδηλώνει το στοιχείο του χρόνου και του τόπου στην καλλιτεχνική δημιουργία. Ο μεγαλύτερος κύκλος, της επιτέλεσης, που εμπερικλείει τους άλλους τρεις κύκλους, έχει ρευστή και ακαθόριστη κίνηση. Όπως υποστηρίζει ο Schechner, η έννοια «επιτέλεση» (ή «παράσταση») είναι ευρύτερη από την έννοια «θέατρο». Με άλλα λόγια, το θέατρο προέρχεται από το πεδίο των επιτελέσεων, πριν γραφτούν θεατρικά έργα και ανέβουν στη σκηνή.

Σύμφωνα με τον Schechner: «Το δράμα είναι ο χώρος του συγγραφέα, του συνθέτη, του σεναριογράφου, του σαμάνου· το σενάριο δράσης είναι ο χώρος του δασκάλου, του γκουρού, του γνώστη· το θέατρο είναι ο χώρος των τελεστών· η επιτέλεση είναι ο χώρος του κοινού» (2003]2011: 90). Κατά τον ίδιο, τα όρια ανάμεσα σε αυτές τις εννοιολογικές περιοχές είναι ρευστά. Προς απόδειξη παραθέτει ένα δεύτερο σχηματικό μοντέλο, από δύο αντιθετικά ζεύγη, βάσει των οποίων το δράμα μπορεί να θεωρηθεί ως ένα εξειδικευμένο σενάριο δράσης και το θέατρο ως ένα εξειδικευμένο είδος επιτέλεσης. Οι πολιτισμοί που δίνουν έμφαση στο δράμα-σενάριο δράσης, δεν δίνουν έμφαση στο θέατρο-επιτέλεση και το αντίθετο. Για τον Schechner, «...η έμφαση στο δράμα-σενάριο δράσης έχει προκύψει μόνο περιστασιακά στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, το σανσκριτικό δράμα της Ινδίας, διάφορες κινεζικές και ιαπωνικές παραδόσεις, το σύγχρονο δράμα της Ευρώπης και σε πολιτιστικές επεκτάσεις από την Αναγέννηση και μετά» ([2003]2011: 90).

Στη συνέχεια, αναφέρεται σε πρωτοπόρους σκηνοθέτες του 20ού αιώνα, που διερεύνησαν τη σχέση σεναρίου δράσης με το θέατρο και καθιέρωσαν νέες αντιλήψεις για τη σχέση θεατή-θεάματος, με την αναδιαμόρφωση του σκηνικού χώρου και την ένταξη του κοινού σε αυτόν. Έπειτα, ο Schechner δηλώνει ότι στην ομάδα του συνδύασε την επιτέλεση με το θέατρο. Πράγματι, ως σκηνοθέτης της ομάδας 'The Performance Group', καθιέρωσε μια νέα σχέση με το κοινό, καταργώντας την απόσταση της σκηνής από τα καθίσματα των θεατών.

Η πρώτη απόπειρα ενσωμάτωσης του κοινού στο θέαμα πραγματοποιήθηκε στην παράσταση *Dionysus in '69*, θεατρικό έργο-διασκευή της τραγωδίας του Ευριπίδη *Βάκχες*. Στο έργο, ο σκηνοθέτης τοποθετεί τις συμβολικές σωματικές δράσεις, τις λεκτικές εκφορές των ηθοποιών και την επαφή τους με τους θεατές σε όλο τον περιβάλλοντα χώρο, ένα πρώην γκαράζ στην περιοχή του Manhattan, ακόμα και σε πατάρια, σκαλωσιές και άλλες ιδιόμορφες εσοχές του χώρου. Επιπλέον, επινοεί διάφορους τρόπους από κοινού με τους ηθοποιούς, ώστε οι θεατές, αφού εξοικειωθούν με τη νέα μορφή του θεάματος και αλληλεπιδράσουν με τους

ηθοποιούς, να αποφασίσουν οι ίδιοι για το νόημα και τη σημασία της θεατρικής τους εμπειρίας (Zeitlin, 2004).

Μελετώντας αποσπάσματα από την ομώνυμη ταινία του Brian de Palma, *Dionysus in '69*, που δημιούργησε ο σκηνοθέτης από τη ζωντανή παράσταση σε συνεργασία με τον Schechner, φαίνεται ότι οι θεατές από τη στιγμή που μπαίνουν στον χώρο του γκαράζ, έρχονται σε επαφή με τους ηθοποιούς, που ζεσταίνουν το σώμα και τη φωνή τους. Περιστασιακά, ακούγεται ένας ηθοποιός να προτείνει σε κάποιον θεατή να τον βοηθήσει να βρει θέση για να καθίσει. Σε λίγο, ο ηθοποιός που υποδύεται τον Διόνυσο απευθύνεται στο κοινό με το πραγματικό του όνομα και τη θεατρική του ιδιότητα. Αυτό επαναλαμβάνεται, όταν ο ηθοποιός-Διόνυσος απευθύνεται στον ηθοποιό-Πενθέα με το πραγματικό του όνομα. Κατόπιν, ο ηθοποιός-Διόνυσος προτείνει στους θεατές να πάρουν μέρος σε έναν χορό που θα τελεστεί προς τιμή του. Ένας βακχικός χορός ξεκινάει και μέρος του κοινού αρχίζει να χορεύει με τους ηθοποιούς. Εξελικτικά, οι θεατές αρχίζουν να περιπλανώνται σε όλο τον σκηνικό χώρο με μια ελευθερία όμοια με αυτή της καθημερινότητας, ενώ παρακολουθούν τους ηθοποιούς που παίζουν. Η ένταξη του κοινού στο θέαμα έχει άμεση σχέση με την πρόθεση του Schechner να εδραιώσει την απαραίτητη συλλογικότητα που απαιτεί μια τελετουργική διαδικασία, μέσω της δημιουργίας μιας προσωρινής κοινότητας, ελπίζοντας ότι η συλλογικότητα μπορεί να αναπτυχθεί από την αλληλεπίδραση ηθοποιών και θεατών.

Είναι εξ ίσου σημαντικό, ότι ο τρόπος που χρησιμοποίησε τους ηθοποιούς, δείχνει τη στροφή στη σωματική διάσταση του θεάτρου στις παραστατικές τέχνες του 20ού αιώνα. Σε γενικές γραμμές, ο Schechner συνέδεσε το κοινωνικό θέατρο με το αισθητικό, για να ενεργοποιήσει την αλληλεπίδραση μεταξύ των ηθοποιών και των θεατών, να ενεργοποιήσει τους θεατές να συμμετάσχουν στο θέαμα. Ωστόσο, διακρίνει διαφορές μεταξύ του κοινωνικού και του αισθητικού θεάτρου.

Ο Schechner, στο κεφάλαιο του βιβλίου με τίτλο *Από την Τελετουργία μέχρι το Θέατρο και Ξανά Πίσω*, περιγράφει τη χορευτικο-θεατρική τελετουργία *Kaiko* της φυλής Tsembaga της Νέας Γουινέας, που διαρκεί έναν χρόνο. Τονίζει ότι «...ένα τελετουργικοποιημένο κοινωνικό δράμα...μετατρέπεται σε αισθητικό δράμα/εορτασμό καθοδηγούμενο από ένα σενάριο ενεργειών – ένα σενάριο γνωστό εκ των προτέρων, προσεκτικά προετοιμασμένο και αυστηρά τηρούμενο» (Schechner, [2003]2011: 139).

Ο Schechner επιχείρησε να μελετήσει και την πρωτοποριακή δημιουργία του χορού στη Νέα Υόρκη στα χορογραφικά έργα της Anna Halprin, στα happenings του Allan Kaprow και των Cage και Cunningham και μάλιστα περιλαμβάνει ιδέες του σημαντικού συνθέτη για το θέατρο ή τον ρόλο της τέχνης στη ζωή σε πολλά άρθρα του. Ασφαλώς, ήταν θεατής σε πολλά

«πρωτοθεατρικά γεγονότα», όπως τα χαρακτηρίζει, ή εκστατικές νεο-τελετουργίες, για να ανιχνεύσει τις διασυνδέσεις μεταξύ του δράματος, του σεναρίου δράσης, του θεάτρου και της επιτέλεσης. Αυτές τις διασυνδέσεις περιγράφει με τα παρακάτω λόγια:

«Τα φαινόμενα που ονομάζονται ‘δράμα’, ‘θέατρο’, ‘επιτέλεση’ ή όλα αυτά μαζί συναντώνται στους λαούς όλου του κόσμου και οι ιστορικοί, οι αρχαιολόγοι, και οι ανθρωπολόγοι τα χρονολογούν στις αρχές της ανθρώπινης ιστορίας. Τα στοιχεία δείχνουν ότι ο χορός, το τραγούδι, η χρήση μασκών και/ή κοστούμιών, η υπόδυση άλλων ανθρώπων, ζώων ή υπερφυσικών όντων, η εκδραμάτιση ιστοριών, η παρουσίαση της χρονικής στιγμής 1 στη χρονική στιγμή 2, η απομόνωση και η προετοιμασία ειδικών χώρων και/ή χρονικών στιγμών για τις παρουσιάσεις αυτές και οι ατομικές ή και ομαδικές προετοιμασίες ή οι πρόβες συνυπάρχουν με την ανθρώπινη κατάσταση» (Schechner, [2003]2011: 85).

Από τη μελέτη του *Performance Theory* διαπιστώνεται ότι, αν και ο Schechner περιλαμβάνει αναλυτικές περιγραφές τελετουργικών χορών σε κεφάλαια του βιβλίου του, δεν ασχολείται με αρχετυπικά στοιχεία που ενσωμάτωσαν οι πρωτοπόροι του μεταμοντέρνου χορού στα έργα τους, παρότι και αυτοί προσάρμοσαν το κινητικό υλικό της Ανατολής στις αισθητικές απαιτήσεις της Δύσης. Εμφανώς, έχει αφιερώσει το μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου του σε θεατρικές παραστάσεις. Τώρα, το ερώτημα εάν η θεωρία της επιτέλεσης διευκολύνει την κατανόηση λαϊκών δρώμενων, που παίρνουν τη μορφή θεατρικής (ανα)παράστασης μπορεί να παραμείνει ανοιχτό. Ίσως, μια απάντηση να υποδηλώνεται στην παρακάτω παραπομπή:

«Οι αναπαραστάσεις αναφέρονται σε πράγματα που υπάρχουν πριν από αυτές. Δεν υπάρχει αναπαράσταση χωρίς αναφορά. Οι αναπαραστάσεις έχουν ήδη πάντα αναφορές, αλλιώς δεν είναι αναπαραστάσεις. Και αυτές οι αναφορές...είναι αναπαραστάσεις άλλων αναφορών, που είναι αναπαραστάσεις άλλων, και πάει λέγοντας, μέχρι που φτάνουμε στην αρχή, στην πηγή, στο πρωτότυπο» (Μυριβήλη, 2006: 61).

Και αν ξαναγυρίσουμε στην άποψη του Schechner ότι η έννοια «παραστάση» είναι ευρύτερη από την έννοια «θέατρο», τότε, στην ευρύτερη περιοχή της παράστασης εντάσσονται και σύγχρονες καλλιτεχνικές εκτελέσεις ή παραστασιακές επιτελέσεις του παραδοσιακού χορού. Εξάλλου, ο Schechner επιχείρησε να αντικαταστήσει το αναπαραστατικό θέατρο με το μεταδραματικό θέατρο, για να ενθαρρύνει την καθολική συμμετοχικότητα του κοινού στη θεατρική πράξη.

Στον 21ο αιώνα, η στροφή των πολιτισμικών σπουδών στην «παραστασιακότητα», μια σύνθετη έννοια που αναφέρεται στη δύναμη της γλώσσας και τις αλλαγές που μπορεί να επιφέρει στον κόσμο, έχει αναδείξει τον χορό ως κοινωνική και καλλιτεχνική πρακτική και ως μέσον δημιουργίας ιδεών για την πολιτική της ταυτότητας και της διαφοράς (Thomas, 2003). Πολλά έργα σύγχρονου χορού χαρακτηρίζονται από παραστασιακότητα, διακριτή στη χρήση κίνησης και λόγου στη σκηνή ή και στην έκθεση σωμάτων σε διαδραστικές

εγκαταστάσεις (installations), που επιτρέπουν τη βιωματική σχέση μεταξύ ερμηνευτών και θεατών. Υπό αυτή την έννοια, ο χορός επιστρέφει στο ουσιώδες, το πρωτογενές, αξία που έχει αποτυπωθεί διαχρονικά και οικουμενικά σε χορευτικές τελετουργίες (Snape, 2009). «Κάθε χορός απαιτεί τη συμμετοχή: ακόμα και σαν θεατές δεν τον παρακολουθούμε μόνο με τα μάτια, αλλά και με κινήσεις, έστω υποτυπώδεις, του δικού μας του σώματος» (Garaudy, [1973]1980: 23), μια άποψη που υπονοεί την κιναισθητική ενσυναίσθηση του θεατή.

Ένα κεντρικό ζήτημα σε θεωρητικές προσεγγίσεις είναι το γεγονός ότι ο χορός, ως θέαμα, ως δραματοποιημένη πράξη ή ως παραστασιακή επιτέλεση, αποτελεί μια εφήμερη μορφή έκφρασης. «Οι παραστάσεις (είτε είναι θεατρικά δρώμενα είτε πλαισιωμένες στιγμές στην καθημερινή ζωή) φυσικοποιούνται σε ορισμένο χρόνο και χώρο συχνά (αν και όχι πάντοτε) με ζωντανό ακροατήριο – και ως εκ τούτου δεν μπορούν ποτέ να επαναληφθούν ακριβώς» (Albright, [1997]2016: 8-9).

Στο πέρασμα από τον αρχαίο στον σύγχρονο κόσμο και από τον κλασικισμό στον μοντερνισμό, ο χορός διαχωρίστηκε σε δύο κατηγορίες: στα αισθητικά καλλιτεχνικά έργα του μπαλέτου και του σύγχρονου χορού και στους εθνικούς/παραδοσιακούς/λαϊκούς χορούς. Αυτός ο διαχωρισμός απορρίφθηκε από τον μεταμοντερνισμό στην Αρχιτεκτονική τη δεκαετία του 1960, που υιοθετήθηκε από όλες τις μορφές τέχνης. Στον χώρο της τέχνης, η μεταμοντέρνα αντίληψη πρόβαλε το αίτημα κατάργησης της διαφοράς ανάμεσα στην ανώτερη και την κατώτερη τέχνη, στο αισθητικό και το μη αισθητικό, στο υψηλό και το μη υψηλό στοιχείο. Η κατάρρευση των διαχωριστικών ορίων ανάμεσα στις διάφορες μορφές τέχνης έχει επιφέρει αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε τη σύνδεση της τέχνης με τη ζωή (Eagleton, 2006· Gombrich, 1994).

Καταληκτικά, ο χορός, ως αναπόσπαστο στοιχείο της αισθητικής παράδοσης και της πολιτισμικής ταυτότητας κάθε λαού, είναι ένα πολυδιάστατο φαινόμενο, ενσώματο, συναισθηματικό, γνωστικό. Αυτό προκύπτει από έρευνες που αποδεικνύουν την επιρροή των εθνικών/παραδοσιακών/λαϊκών χορών στη ζωή των ανθρώπων έως σήμερα (Shay, 1999). Η συγκεκριμένη διαπίστωση επαναφέρει στο προσκήνιο εννοιολογικές κατηγοριοποιήσεις που προώθησε η δυτική σκέψη (ευρωκεντρισμός) με κυριότερη τον διαχωρισμό του κόσμου σε «Δύση» και «Ανατολή». Άλλωστε, η ανθρωπολογική σκέψη υποστηρίζει ότι ο χορός είναι ένα ολιστικό φαινόμενο και η καθιέρωση διπολικών διακρίσεων, όπως υψηλή τέχνη–χαμηλή τέχνη, δυτική τέχνη–ανατολική τέχνη, ανώτεροι πολιτισμοί–κατώτεροι πολιτισμοί, είναι ιστορικά επιβεβλημένη από την αστική κοινωνία της Δύσης.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ: Ο ΧΟΡΟΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΗ

3.1 Από την κλασική αρχαιότητα στη ζωντανή χορευτική κληρονομιά

Η Lillian Lawler στην εισαγωγή του πρωτοποριακού για την εποχή βιβλίου της *Ο Χορός στην Αρχαία Ελλάδα* ([1964]1984), αναφέρεται στην καταγωγή και τη λειτουργία του χορού στους αρχαίους πολιτισμούς, όπου επισημαίνει ότι κανένας άλλος λαός δεν έδωσε μεγαλύτερη αξία στον χορό όσο οι αρχαίοι Έλληνες.

«Για τον Έλληνα εκείνης της εποχής η μουσική, η ποίηση και ο χορός αποτελούσαν όψη του ίδιου πράγματος, της τέχνης που ονόμαζαν μουσική, της ‘Τέχνης των Μουσών’. Στην πλατύτερή της έννοια η λέξη αυτή εσήμαινε την παιδεία του νέου και ακόμα περισσότερο αυτή καθαυτή την ουσία του πολιτισμού» (Lawler, [1964]1984: 12).

Η Lawler, γνωρίζοντας τα προβλήματα που αντιμετωπίζει ένας ερευνητής που ασχολείται με τη μελέτη άυλων αντικειμένων, θέτει στην αρχή του βιβλίου το εύλογο ερώτημα: «Πώς μπορούμε σήμερα να μελετήσουμε μια τέχνη που αναπτύχθηκε πριν από τόσους αιώνες, μια φευγαλέα τέχνη, που δεν μπορούμε να αγγίξουμε, αφού έχει εξαφανιστεί προ πολλού μαζί με τους δημιουργούς της από τη γη;» ([1964]1984: 15). Η απάντηση είναι ότι έχουμε πολλές πηγές πληροφόρησης: φιλολογικές, μετρικές, μουσικές, αρχαιολογικές, επιγραφικές, γλωσσολογικές και ανθρωπολογικές.

Πράγματι υπάρχει πληθώρα φιλοσοφικών έργων με εκτενείς αναφορές στον χορό. Οι αρχαίοι συγγραφείς, Όμηρος, Σωκράτης, Πλάτωνας, Αριστοτέλης, Πλούταρχος, Ξενοφών, οι τραγικοί ποιητές Αισχύλος, Σοφοκλής, Ευριπίδης, ο Λουκιανός στην πραγματεία του *Περί Ορχήσεως* (125-180 μ.Χ.), παρέχουν πληροφορίες για τον χορό και τη λειτουργία του. Οι αρχαιολογικές πηγές, αντικείμενα που έχουν σωθεί από την αρχαιότητα, αγάλματα, αγγεία, τοιχογραφίες, εδώλια, ανάγλυφα, αναθήματα, απεικονίζουν παραστάσεις στις οποίες διακρίνονται σχήματα και κινήσεις χορευτών που ασκούνται με συνοδεία μουσικής.

Οι αρχαίοι Έλληνες στοχαστές αναζήτησαν την προέλευση του χορού στη δημιουργία του σύμπαντος, θεωρώντας ότι οι αστερισμοί και οι ουράνιοι πλανήτες εκτελούσαν ένα είδος κοσμικού χορού. «Ολόκληρη η Γη θα χορέψει αμέσως», έγραψε ο Ευριπίδης στις *Βάκχες*. Ο Πλάτωνας στη σπουδαία του πραγματεία *Νόμοι* έγραψε «Ο χορός προέκυψε από τη φυσική επιθυμία των νεαρών πλασμάτων να κινήσουν τα σώματά τους για να εκφράσουν συναισθήματα-ειδικά τη χαρά» (Πλάτων, 360 π.Χ., όπως αναφέρεται στο Lawler, [1964]1984: 14). Για τον Πλάτωνα «Το να τραγουδάει και να χορεύει ωραία κανείς σημαίνει ότι έχει καλή παιδεία». Ανάλογα με τον χαρακτήρα κάθε χορού, ο Πλάτωνας είχε διαχωρίσει τους χορούς σε τρεις μεγάλες κατηγορίες: Πολεμικούς, Θρησκευτικούς και Ειρηνικούς.

Στους κλασικούς χρόνους, ο χορός αποτελούσε θεμελιώδες στοιχείο της θρησκευτικής τελετουργίας, της κοινωνικής δράσης, της διαπαιδαγώγησης των νέων, της στρατιωτικής εκπαίδευσης και της πολεμικής προετοιμασίας. Από τις εκστατικές ιεροτελεστίες της Μινωικής Κρήτης και τα Λαβυρινθικά μυστήρια, τις θρησκευτικές τελετουργίες της Μυκηναϊκής περιόδου, τα Ελευσίνια μυστήρια με τους ιερατικούς κυκλικούς χορούς, μέχρι τα Διονυσιακά μυστήρια των Αθηνών, όταν τα θρησκευτικά δρώμενα εξελίχθηκαν σε θεατρικό δράμα, ο χορός ήταν αναπόσπαστο μέρος της μυσταγωγικής διαδικασίας. Στον αρχαίο ελληνικό κόσμο, η λέξη «όρχησις» σημασιοδοτούσε την αρμονική σύνδεση του λόγου, της μουσικής και του χορού.

Μετά την κυριαρχία της Ρώμης σε όλη τη λεκάνη της Μεσογείου, γεννήθηκε ένας νέος πολιτισμός, ο Ελληνορωμαϊκός, που δηλώνει το πολιτισμικό αμάλγαμα που προήλθε από τη συνάντηση της ρωμαϊκής δύναμης και του ελληνικού πνεύματος. Από τη διαίρεση της Ρωμαϊκής Αυτοκρατορίας (395 μ.Χ.) προήλθε το Βυζαντινό κράτος. Παρότι το Βυζάντιο ήταν μια πολυεθνική αυτοκρατορία, στα κύρια χαρακτηριστικά του ανήκουν η διατήρηση της ελληνικής γλώσσας και η υπεράσπιση της ορθοδοξίας. Οι Βυζαντινοί υιοθέτησαν ελληνιστικά πρότυπα στην τέχνη, τη ρητορική παράδοση, τη φιλομάθεια, τον θαυμασμό για την κλασική Ελλάδα. Τα παραπάνω στοιχεία αναδεικνύονται στην ιδιαίτερη σχέση της αρχαίας ελληνικής μουσικής με τη βυζαντινή. «Η Χριστιανική Εκκλησία βρήκε ακμάζουσες τις ελληνικές θεωρίες για τη μουσική και τις εχρησιμοποίησε στη διαμόρφωση του εκκλησιαστικού μέλους, τόσο στη Δύση...όσο και στην Ανατολή. Έτσι η εκκλησιαστική μουσική μεταφέρει το μουσικό σύστημα των Αρχαίων Ελλήνων στους νεώτερους, καίτοι παρηλλαγμένο» (Ζαγούρας, 1991: 101).

Ο Φαίδων Κουκουλές στο κείμενό του «Ο χορός παρά τοις Βυζαντινοίς», σημειώνει ότι η λέξη «όρχησις» και το ρήμα «ορχούμαι» «συχνότατα εκφέρονται δια των λέξεων χορεύω, χοροβατώ και χορός» (1938: 222), γεγονός που δείχνει τη συνέχιση της ελληνοφωνίας κατά τους βυζαντινούς χρόνους. Παρενθετικά, το ρήμα «ορχούμαι» χρησιμοποιείται μέχρι σήμερα, *ορχιούμαι* λένε στη Νάξο και την Πάρο, *αρχιούμαι* στην Κύπρο, στην Αρτάκη και στις Σαράντα Εκκλησιές της Θράκης, *αρκιούμαι* στη Στενήμαχο της Ανατολικής Ρωμυλίας και *χορχιούμαι* στη Φιλιππούπολη.

Όπως αναφέρει ο Κουκουλές, οι πατέρες της εκκλησίας θεωρούσαν ότι οι χοροί πρέπει να είναι ευπρεπείς και απαγόρευσαν τους εκστατικούς χορούς, οι οποίοι, όμως, άντεξαν στο πέρασμα των χρόνων. Οι Βυζαντινοί, παρά τις απαγορεύσεις της εκκλησίας, συνέχισαν να χορεύουν σε οικογενειακές και θρησκευτικές εορτές, εορτές για τις πολεμικές τους επιτυχίες στον Ιππόδρομο, σε πανηγύρια, αγρούς, πλατείες. Επικαλούμενος ποικίλες εκκλησιαστικές

πηγές, γράφει ο Κουκουλές: «οι Βυζαντινοί μάλιστα, κατά Ρωμαϊκήν συνήθειαν, κατά τάς Καλάνδας...σκώπτοντες και λαιδοροῦντες ἐχόρευον ἀνά τάς οδοῦς...καί τάς νυκτερινάς χορείας...!Ἀλλά καί κατά τό Πάσχα ἐγίνοντο χοροί...Καί κατά τά Ρουσάλια (rosalia) τά εορταζόμενα, κατά τον Βαλσαμόνα, εις τήν ὑπαιθρον...μετά τό ἅγιον Πάσχα...» (1938: 227). Ο Κουκουλές περιγράφει τον τρόπο που χορευόταν ο Συρτός, με κράτημα των χεριών, ὅπως σε αρχαίους κύκλιους χορούς, αναφέρεται στον πρωτοχορευτή που παρομοιάζει με τον κορυφαίο του αρχαίου δράματος, και στον διαχωρισμό ανδρών και γυναικών σε δύο κύκλους (1938: 234). Σε γενικές γραμμές, ο Κουκουλές αποπειράται να αναδείξει την πολιτισμική συνέχεια του ελληνικού ἔθνους, ἀπό την αρχαιότητα διά μέσου του Βυζαντίου, και τη διαχρονικότητα της ελληνικής συνείδησης.

Η πτώση του Βυζαντίου το 1453, συμπίπτει με την αναγέννηση στον χώρο των γραμμάτων και της παιδείας στον δυτικό κόσμο. Ειδικά την περίοδο της Αναγέννησης, παρατηρείται πρόθεση αναβίωσης της κλασικής αρχαιότητας, προκειμένου να δημιουργηθεί ένας νέος πολιτισμός που θα είχε στο επίκεντρο τον ίδιο τον άνθρωπο. Ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός αποτέλεσε αφετηρία ἐμπνευσης και πρότυπο μίμησης για τον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Παρότι, η δημιουργία του ευρωπαϊκού πολιτισμού ήταν γέννημα των αρχαίων ελληνικών φιλοσοφικών και καλλιτεχνικών αξιών, οι κάτοικοι της Ελλάδας δεν βίωσαν τις αξίες του Διαφωτισμού και της Αναγέννησης, λόγω της επικυριαρχίας των Οθωμανών στον ευρύτερο ελληνικό χώρο.

3.2 Ο παραδοσιακός χορός στη νεότερη Ελλάδα

Την περίοδο της Τουρκοκρατίας, οι Έλληνες δεν έπαψαν να τραγουδούν και να χορεύουν. Ειδικά οι στίχοι των δημοτικών τραγουδιών σκιαγραφούν σημαντικές ιστορικές στιγμές, ὅπως η πτώση της Βασιλεύουσας και ο πόθος του ελληνικού λαού για επανάσταση. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι ο θρήνος για την άλωση της Πόλης «Γιατί πουλί μ' δεν κελαηδεῖς» και τα κλέφτικα «Ακόμα τούτη την άνοιξη, ραγιάδες, ραγιάδες, τούτο το καλοκαίρι, Μωριά και Ρούμελη», «Σαράντα παλικάρια από τη Λιβαδιά», «Εσείς μωρέ παιδιά κλεφτόπουλα, παιδιά της Σαμαρίνας». Αυτή τη δύσκολη περίοδο, κάποια προνόμια που είχαν παραχωρήσει οι Οθωμανοί στους υπόδουλους Έλληνες, ὅπως, η διατήρηση της προφορικής γλώσσας, η τέλεση των θρησκευτικών καθηκόντων, η λειτουργία σχολείων σε αστικά κέντρα, έδωσαν τη δυνατότητα στον λαό να παραμείνει ενωμένος, πολιτιστικά και πνευματικά, για να αντιμετωπίσει τις δύσκολες συνθήκες της υποδούλωσης. Η ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση, ως μέρος της εθνικής μνήμης και της πολιτισμικής ταυτότητας, διατηρήθηκε σε

κάθε χωριό, σε κάθε συμβιωτική κοινότητα, σε κάθε περιοχή της ηπειρωτικής και της νησιώτικης Ελλάδας.

Πολύ πριν από την ελληνική επανάσταση του 1821, αντλούμε πληροφορίες για τον χορό, τη μουσική, το τραγούδι, το ένδυμα, το κόσμημα, τις δραστηριότητες και τον τρόπο ζωής των κατοίκων από κείμενα που έγραψαν Ευρωπαίοι περιηγητές. Γνώστες και λάτρεις του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού, ορισμένοι περιηγητές στην περιγραφή των χορών απέδιδαν χαρακτηριστικά και σχέσεις με χορούς της αρχαίας Ελλάδας, στην προσπάθεια «να προσκομίσουν τεκμήρια για επιβιώματα του αρχαίου πολιτισμού στη ζωή των σύγχρονων Ελλήνων» (Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999: 330). Έτσι, οι κοπέλες που χόρευαν κύκλιους χορούς κρατώντας μαντήλι έφερναν στη φαντασία των περιηγητών τον μίτο της Αριάδνης, οι λαβυρινθώδεις χωρικοί σχηματισμοί θύμιζαν τον μεικτό χορό που πρωτοχόρεψε ο Θησέας μετά την πάλη του με τον Μινώταυρο, κάθε έντονος χορός με μαχαίρια τον πολεμικό Πυρρίχιο, ο οποίος, κατά τον Πλάτωνα, ήταν αυτοσχεδιαστική αναπαράσταση των κινήσεων των οπλιτών στη μάχη.

Ο Γάλλος λόγιος, λαογράφος του 18ου αιώνα, Pierre Augustin Guys, που υποστήριζε ότι οι νεότεροι Έλληνες είναι γνήσιοι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων, έγραψε μαζί με την ομοϊδεάτισσά του Madame Chenier ένα εγχειρίδιο χορών που επηρέασε πολλούς μεταγενέστερους μελετητές. Ο Guys ανέπτυξε ολόκληρη συλλογιστική για τον τρόπο που επιβίωσαν κάποιοι αρχαίοι χοροί, προβάλλοντας «...ιδιαίτερα το κυκλικό σχήμα του χορού (γύρω από τον βωμό του Διονύσου παλιά – γύρω από μια γέρικη βαλανιδιά σήμερα ή και γύρω από ένα πηγάδι), και μετά περιγράφει ορισμένους επί μέρους χορούς...ως προέκταση, πάντα, των αρχαίων» (Guys, 1771, όπως αναφέρεται στο Αντζακα-Βέη και Λουτζάκη, 2001: 331).

Αν και οι περισσότερες περιγραφές των περιηγητών δεν είναι αξιόπιστες, γιατί υπάγονται στη σφαίρα του επιθυμητού ή των επινοημάτων των λαϊκών παραδόσεων, ωστόσο, παράλληλα με τον Φιλελληνισμό, καλλιέργησαν ένα κλίμα υπέρ των νεότερων Ελλήνων και του καθολικού αιτήματός τους για πολιτική ελευθερία. Άλλωστε, η νεότερη Ελλάδα είχε καταλάβει μια ιδιαίτερη θέση στο δυτικό φαντασιακό, τοποθετούμενη στο κέντρο του ως άμεσος κληρονόμος του κλασικού παρελθόντος και ως ένα σύγχρονο κράτος με μικρή επιρροή στην παγκόσμια πολιτική σκηνή της περιόδου (Χαμηλάκης, 2007).

Στην ιστορία της νεότερης Ελλάδας έχει ιδιαίτερη θέση το δημοτικό τραγούδι και το βυζαντινό μέλος με τα οποία ο λαός κατάφερε να διατηρήσει την προφορική του γλώσσα και την πίστη του στην Ορθοδοξία την περίοδο της οθωμανικής κυριαρχίας. Σε κάθε εορταστική περίπτωση, διαβατήριες τελετές, χριστιανικές εορτές, ονομαστικές εορτές, αποκριάτικες

εορτές, κυριαρχούσαν ο χορός, το τραγούδι, η μουσική. Όπως παρατηρεί εύστοχα η Hunt: «Ένα από τα πιο θαυμάσια πράγματα για τους Έλληνες και τους χορούς τους είναι ότι τους εκτελούν ακόμα στις περισσότερες, αν όχι όλες, εορταστικές εκδηλώσεις» (2004: 141).

Ωστόσο, σήμερα, κάθε απόπειρα επιστημονικής μελέτης της λαϊκής μας κληρονομιάς πρέπει να λαμβάνει υπόψη το ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο (ανα)δημιουργίας της, για να διασαφηνιστεί, όσο είναι δυνατόν, η προβληματική σχέση μεταξύ της αυθεντικότητας και της επινόησης της παράδοσης (Hobsbawm & Ranger, [1983]2004). Σύμφωνα με την άποψη που εκφράζει ο Ηλίας Κατσούλης στην παρουσίαση του βιβλίου *Η Επινόηση της Παράδοσης*, που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα είκοσι χρόνια μετά την πρώτη του έκδοση:

«Τα ήθη και τα έθιμα, τα σύμβολα και οι τελετουργίες, η ενδυμασία, η γλώσσα, ο χορός, οι παρελάσεις, τα τραγούδια, η μουσική, τα κτίρια, τα μνημεία, ο αθλητισμός κ.λπ., όλα αυτά τα 'φαινομενικά' ρευστά, αντιφατικά και αόριστα, όταν ερευνώνται σε βάθος αποκτούν σημασία και ανοίγουν καινούριους δρόμους στην κατανόηση αλλά και στην εξήγηση ιστορικών γεγονότων που, μέχρι τώρα, δεν είχαν ικανοποιητικά ερμηνευτεί» (Κατσούλης, 2004: 225).

Για τον Βρετανό ιστορικό Eric Hobsbawm, οι παραδόσεις δεν αποτελούν αποκλειστικό φαινόμενο της ζωής των επονομαζόμενων «παραδοσιακών κοινωνιών» ή και προβιομηχανικών αγροτικών κοινωνιών. Οι παραδόσεις στις σύγχρονες, νεωτερικές κοινωνίες, όπου η ζωή μεταλλάσσεται διαρκώς, έχουν διαφορετικά ποιοτικά χαρακτηριστικά σε σύγκριση με αυτά που είχαν στο παρελθόν. «Παραδόσεις που φαίνονται ή διεκδικούν ότι είναι παλιές, συχνά, έχουν εντελώς πρόσφατη προέλευση και μερικές φορές είναι επινοημένες» (Hobsbawm, [1983]2004: 9).

Σε αυτό το σημείο, ενδέχεται να θέσει κάποιος το ερώτημα: Με ποιον τρόπο μπορεί να σχετίζεται η έννοια της «επινοημένης παράδοσης» με την Ελληνική περίπτωση; Μια πρώτη σχηματική απάντηση μπορεί να δοθεί, λαμβάνοντας υπόψη ότι απτά ίχνη της κλασικής αρχαιότητας είχαν ιδιαίτερη σημασία ως εγγενές στοιχείο της εθνικής ταυτότητας των νεοελλήνων. Και μάλιστα το νεοσύστατο ελληνικό κράτος (ή νεοσύστατο Βασίλειο της Ελλάδας) χρησιμοποίησε ίχνη της κλασικής αρχαιότητας για να επιλύσει τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε μέσω εξωτερικού δανεισμού από τις τρεις Μεγάλες Δυνάμεις της εποχής (Αγγλία, Γαλλία, Ρωσία), αλλά και για να ανασυγκροτήσει την εσωτερική και την εξωτερική του πολιτική.

Αναζητώντας το νήμα σύνδεσης της λαϊκής παράδοσης με την κλασική αρχαιότητα, μια πρώτη αποτύπωσή της εντοπίζεται στη διατριβή του Κωσταντίνου Παπαρρηγόπουλου *Περὶ τῆς ἐποικίσεως σλαβικῶν τινῶν φυλῶν εἰς τὴν Πελοπόννησον* (1843). Ο Έλληνας ιστοριογράφος υποστήριξε ότι η τρισυπόστατη ενότητα «Αρχαιότητα–Βυζάντιο–Νεότερος

Ελληνισμός» αποτελείται από ισάξια τμήματα μιας ενιαίας ιστορίας, προκειμένου να ανατρέψει τις ανθελληνικές θέσεις του Jakob Fallmerayer (1984) για την καταγωγή των νεότερων Ελλήνων ή τη φυλετική τους καθαρότητα. Ο Fallmerayer, ιστορικός και πολιτικός της εποχής, στο βιβλίο του *Περί της Καταγωγής των Σημερινών Ελλήνων* (1835), δεν θίγει μόνο το θέμα εκσλαβισμού των Ελλήνων από τις αλληπάλληλες κατακτήσεις και επικοινωνίες των Σλάβων στη Βαλκανική χερσόνησο, αλλά και τον εξαλβανισμό της Αττικής και νησιών του Σαρωνικού.

Με στόχο τη θεμελίωση της ιστορικής συνέχειας του ελληνισμού, γεωγραφικά, φυλετικά, πολιτισμικά, πρωταρχικό μέλημα του νεοσύστατου κράτους ήταν η δημιουργία μιας ενιαίας, ομοιογενούς και αδιαμφισβήτητης εθνικής ταυτότητας με την αναζήτηση, ανάδειξη και διατήρηση εκείνων των πολιτισμικών γνωρισμάτων που είχαν καταγωγή στο αρχαίο παρελθόν. Πτυχές της κουλτούρας των ανθρώπων της αγροτικής κοινωνίας, χορός, μουσική, τραγούδι, φορεσιά, αναδείχτηκαν σε συμβολικά αντικείμενα που υπενθύμιζαν το ένδοξο παρελθόν. Αναπόφευκτα, ο χορός, μια μορφή έκφρασης με μακριά και περιπετειώδη πορεία στον χρόνο, πέρασε στο επίκεντρο διαμόρφωσης της εθνικής συνείδησης.

«Το ελληνικό κράτος θεμελιώνεται ιδεολογικά πάνω στην αρχαιότητα. Η αρχαιότητα είναι η αντίστιξη στις ορθόδοξες παραδόσεις, η κλασικιστική και συγκεντρωτική Αθήνα το αντίβαρο στις κεντρόφυγες τάσεις των περιφερειακών εξουσιών στις ελληνικές επαρχίες. Ακόμα, η αρχαιότητα είναι το κύριο διάμεσο επικοινωνίας με τη φωτισμένη Ευρώπη, και η αρχαιοπρεπώς προσανατολισμένη παιδεία η ελπίδα για την ανάκτηση των αρχαίων αρετών» (Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999: 331).

Και άλλοι ερευνητές επιβεβαιώνουν ότι στις πρώτες μελέτες για τον χορό στόχος: «ήταν η απόδειξη της συνέχειας του ελληνικού πολιτισμού από την Αρχαία Ελλάδα έως σήμερα. Για αυτό το λόγο οι σχετικές δημοσιεύσεις επικεντρώνουν την προσοχή τους στην ‘ασύγκριτη αξία των χορών, ως αρχαιοελληνικών επιβιωμάτων’» (Γουλιμάρης, χ.χ.: 10).

Στην εθνικοποίηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού διαδραμάτισαν καθοριστικό ρόλο δύο γυναίκες. Πρώτα, η Καλλιρρόη Σιγανού Παρρέν, πρωτοπόρος του ελληνικού φεμινιστικού κινήματος, η οποία, σε συνεργασία με μια ομάδα είκοσι γυναικών της αθηναϊκής αστικής κοινωνίας, ίδρυσε το Λύκειο των Ελληνίδων, το 1911 στο Κολωνάκι, πάνω στα πρότυπα των Lyceum Clubs που υπήρχαν σε πολλά μέρη του κόσμου. Αρκετά χρόνια πριν, το 1887, είχε ξεκινήσει την έκδοση της Εφημερίδος των Κυριών. Τον ίδιο ρόλο διαδραμάτισε και η Δόρα Στράτου, που ίδρυσε το ομώνυμο Σωματείο Ελληνικών Χορών, το 1952.

Στόχος των γυναικών του Λυκείου ήταν να διασώσουν και να διατηρήσουν τους παραδοσιακούς χορούς, τα τραγούδια και τις φορεσιές, με βάση την παραδοχή ότι οι ρίζες τους εντοπίζονται στην αρχαιότητα. Προς απόδειξη, στα μαθήματα χορού χρησιμοποιούσαν

στυλιζαρισμένες κινήσεις από αρχαιολογικές πηγές, αναπαραστάσεις που έμοιαζαν με tableaux vivants, τις οποίες αποτυπώνουν καρτ ποστάλ της εποχής. Επιπλέον, τα μαθήματα συνοδεύονταν από πιάνο και όχι από παραδοσιακά μουσικά όργανα, τα οποία, μάλλον, δεν ταυτίζονταν με την αισθητική των γυναικών της λέσχης. Στην πρώτη δημόσια διάλεξη της Παρρέν στον Παρνασσό, το 1911, που πρωτοπαρουσιάστηκε η ομάδα του Λυκείου στο αθηναϊκό κοινό, και σε ένα μουσικοχορευτικό θέαμα στο Ζάππειο την ίδια χρονιά, νεαρές κοπέλες χόρευαν παραδοσιακούς χορούς με αρχαιοπρεπείς χλαμύδες. Και είπε η Παρρέν:

«...Η παλαιά και η νέα μας ζωή, εις ένα ωραίον συνδυασμόν, εις μίαν γραφικωτάτην και ποιητικήν αδελφοσύνην. Αι χορεύτριαί μας, κορίτσια των καλυτέρων μας οικογενειών, εχόρευσαν με το ωραίον αρχαϊκόν ένδυμα τους Ελληνικούς χορούς και επιστοποίησαν με την χάριν των κινήσεων και την ευγένειαν των στάσεων ότι πραγματικώς οι διατηρηθέντες χοροί είναι οι κυκλικοί των αρχαίων, τους οποίους εχόρευαν περίξ των βωμών...» (Παρρέν, 1911, όπως αναφέρεται στο Λουτζάκη, 2001: 16).

Σημειωτέον ότι από τη δεκαετία του 1920, η Αγγελική Χατζημιχάλη εργάστηκε μεθοδικά για τη συλλογή και διάσωση στοιχείων του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού σε συνεργασία με το Λύκειο των Ελληνίδων, γεγονός που συνέβαλε στην αντικατάσταση των αρχαϊκών ενδυμάτων με παραδοσιακές γυναικείες και ανδρικές φορεσιές.

Η Ρένα Λουτζάκη φωτίζει και άλλες πλευρές του Λυκείου γράφοντας: «...η ίδρυση του Λυκείου Ελληνίδων έρχεται ως αποτέλεσμα της επίδρασης των λαογραφικών θεωριών και εντάσσεται στις ιδεολογικές αναζητήσεις του 20ού αιώνα σχετικά με την θέση της γυναίκας (προστασία αγράμματης μητέρας-παιδιού), την εθνική αναγέννηση και την υλοποίηση της Μεγάλης ιδέας» (1992: 28).

Βέβαια, διαβάζοντας το κείμενο της Μαρίκας Ρόμπου-Λεβίδη με τον τίτλο «Λύκειο των Ελληνίδων: Μπορεί ένα ερευνητικό εκδοτικό εγχειρίδιο να αποτελέσει μοχλό μετασχηματισμού;», το οποίο έγραψε με αφορμή τα εκατό χρόνια ζωής του Λυκείου και περιλαμβάνεται σε έναν συλλογικό τόμο με κείμενα ανθρωπολόγων, λαογράφων, κοινωνιολόγων, που είχαν πρόσβαση στα αρχεία του Λυκείου, διαπιστώνει κανείς πολλές και διαφορετικές πτυχές στην ιστορική του πορεία. Επί της ουσίας, διαπιστώνει την προσαρμογή των ιδεολογικών θέσεων του Λυκείου στις επιταγές των καιρών, όπου διακρίνεται η διατομή του πολιτισμικού με το πολιτικό. «Στη μακρόχρονη πορεία του το Λύκειο...έχει βιώσει μια σειρά μετασχηματισμών που αφορούν στη φυσιογνωμία του όσο και στις πολιτικές και στις πρακτικές του» (Ρόμπου-Λεβίδη, 2011: 68).

Διατρέχοντας το εν λόγω κείμενο, ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η μελέτη της Ελένης Φουρναράκη, που περιλαμβάνεται στο τρίτο μέρος του τόμου. Η Φουρναράκη με κριτική

ματιά «...υποστηρίζει ότι το Λύκειο, ως σωματείο της αστικής τάξης, οργανικά δεμένο με την υπόθεση του εθνικισμού, συνέβαλε αποφασιστικά στη διαμόρφωση της γυναικείας σωματικής αγωγής στην Ελλάδα, ενώ, παράλληλα, πήρε πρωτοβουλίες προς την κατεύθυνση της επινόησης των 'εθνικών' παραδόσεων» (Ρόμπου-Λεβίδη, 2011: 75).

Παραμένοντας στο θέμα της αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής ζωής, στην ιστορία του χορού και του θεάτρου, είναι μυθικός ο ρόλος που διαδραμάτισε η Εύα Πάλμερ-Σικελιανού, σύζυγος του Άγγελου Σικελιανού, εμπνευστή της αναβίωσης των Δελφικών Εορτών, που πραγματοποιήθηκαν το 1927 και το 1930, στο αρχαίο θέατρο Δελφών. Η Πάλμερ ήρθε στην Ελλάδα ακολουθώντας το όραμα και τα ίχνη της Duncan. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι στη σκηνοθεσία του *Προμηθέα Δεσμώτη* επέλεξε νεαρές κοπέλες από το Λύκειο των Ελληνίδων για τον Χορό των Ωκεανίδων, με κορυφαία την Κούλα Πράτσικα. Η Πάλμερ εμπνεύστηκε από φόρμες που αποτύπωναν τα αγγεία και οι τοιχογραφίες, δίνοντας στη σκηνοθετική της προσέγγιση ένα αρχαϊζον ύφος. Ακόμα, θαύμαζε τις αρχαιοελληνικές φορεσιές, ύφαινε τα κοστούμια για τις παραστάσεις της, αγάπησε τους παραδοσιακούς χορούς και τα δημοτικά τραγούδια. Σπούδασε βυζαντινή μουσική με τον Κωνσταντίνο Ψάχο, κάτι που θεωρούσε αναγκαίο για τη μελοποίηση των Χορικών (Πάλμερ-Σικελιανού, 1992).

Ο Σικελιανός ανήκει στην περίφημη «Γενιά του '30», στους εκπροσώπους της ελληνικής διανοήσης και της τέχνης που προώθησαν το ιδεολογικό σύνθημα για επιστροφή στις ρίζες και τη λαϊκή παράδοση. Η «Γενιά του '30» προσπάθησε να δώσει ξεχωριστή ταυτότητα στη σύγχρονη ελληνική καλλιτεχνική δημιουργία, με επίκεντρο την κλασική αρχαιότητα, αλλά και τη βυζαντινή και τη λαϊκή τέχνη, σε διαλεκτική σχέση, όχι πάντα θετική, με τις καλλιτεχνικές εξελίξεις στην Ευρώπη. Η «Γενιά του '30», με πρόταγμα την έννοια «Ελληνικότητα», προσπάθησε να βρει το αληθινό πρόσωπο της Ελλάδας, το οποίο πρόβαλε δυναμικά στο εξωτερικό. Βέβαια, η γενιά του '30 δεν είναι μονοδιάστατη στις ιδεολογικές της αντιλήψεις, αντίθετα, όπως και κάθε γενιά, είναι πολυφωνική.

Παρενθετικά, έναν ενδιαφέροντα πολιτικό στοχασμό για τον ρόλο που έχουν διαδραματίσει τα αρχαία μνημεία και τα ίχνη τους στη σύγχρονη Ελλάδα, αναπτύσσει ο Γιάννης Χαμηλάκης στο βιβλίο του που επιγράφεται «Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα». Όπως σημειώνει ο συγγραφέας, εστιάζει σε ορισμένα θέματα τα οποία θεωρεί καίρια:

«...για την κατανόηση του ρόλου που έχουν διαδραματίσει τα αρχαία υλικά ίχνη και οι αρχαιολογικές πρακτικές στο πλαίσιο του εθνικού φαντασιακού στην αλλαγή και τον μετασχηματισμό της στάσης των κατοίκων του τόπου απέναντι στις αρχαιότητες (και στα σημαντικά σημεία συνέχειας), στην επίδραση που άσκησαν τα αρχαία λείψανα στην εθνική μνήμη και φαντασία, στην κατασκευή της μνημειακής τοπογραφίας του

έθνους, στις εντάσεις, τις αμφισημίες, τις συγκρούσεις που σημάδεψαν αυτές τις διαδικασίες μνημειακής τοπογραφικής παραγωγής» (Χαμηλάκης, 2007: 84).

Οι εθνικοί λόγοι που εμπλέκουν την αρχαιότητα με την αδιαμφισβήτητη απόδειξη της συνέχειας του έθνους διαφαίνονται στην ιστορία του νεοελληνικού κράτους.

Η ανάληψη της εξουσίας από τον Ιωάννη Μεταξά, το 1936, αποτελεί ιστορική τομή που σηματοδότησε το πέρασμα σε μία περίοδο εθνισμού, με κύριο χαρακτηριστικό την υποταγή της κοινωνίας στο απολυταρχικό κράτος. Θεμελιώδης αρχή της Μεταξικής δικτατορίας ήταν το εννοιολόγημα «Τρίτος Ελληνικός Πολιτισμός», δηλαδή μια νέα μορφή πολιτισμού που θα γεννιόταν με πρότυπο τον αρχαιοελληνικό και τον βυζαντινό πολιτισμό. Παρότι η Μικρασιατική καταστροφή είχε σημάνει το τέλος της Μεγάλης Ιδέας και την αρχή μιας νέας εποχής για την ελληνική εθνική ιδεολογία, «βασική φιλοδοξία του Μεταξά ήταν η αναβίωση της Μεγάλης Ιδέας» (Τζιόβας, 2011: 149· Τζιόβας, 1989). Με έναυσμα την έννοια «Ελληνικότητα», ο Μεταξάς παρότρυνε τους ανθρώπους των γραμμάτων και των τεχνών να δημιουργούν σύμφωνα με τα ελληνικά πρότυπα, μακριά από ξένες επιρροές. Και πολλοί λογοτέχνες και καλλιτέχνες αποδέχθηκαν την προτροπή του ολοκληρωτικού καθεστώτος, που διαπνεόταν από μια φασίζουσα ιδεολογία, σπεύδοντας να την υπηρετήσουν.

Στις πρώτες εορταστικές εκδηλώσεις του Μεταξικού καθεστώτος στο Καλλιμάρμαρο, το 1937, η Πράτσια παρουσίασε παραδοσιακούς χορούς με μαθήτριες της σχολής της, μετά από ανάθεση της κυβέρνησης. Όπως γράφει η Πράτσια στην αυτοβιογραφία της (1991), πήρε μέρος στους εορτασμούς της 4ης Αυγούστου, από το 1937 έως το 1940. Στο πρόγραμμα των εορταστικών εκδηλώσεων συμμετείχαν κάτοικοι από όλα τα μέρη της Ελλάδας, που ήρθαν στην πρωτεύουσα ντυμένοι με τις τοπικές τους φορεσιές και κρατώντας στα χέρια τα παραδοσιακά μουσικά τους όργανα. Στις εορταστικές εκδηλώσεις συμμετείχε και ο Σίμωνας Καρράς, ως υπεύθυνος οργάνωσης της ελληνικής παραδοσιακής μουσικής (Μπαρμπούση, 2014· Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999).

Η Λουτζάκη σε μια συνέντευξη, που είχε δώσει για το αναγνωστικό κοινό του περιοδικού *Αρχαιολογία και Τέχνες*, είχε πει ότι ο Μεταξάς «...μέσω του χορού και της μουσικής, ήθελε να αναδείξει την ενότητα του ελληνικού πολιτισμού. Κατασκεύασε, δηλαδή, με τα κορμιά των ανθρώπων τον γεωγραφικό χάρτη της Ελλάδας...Ο χορός βγήκε από τα όρια της κοινότητας, μετατράπηκε σε θέαμα» (2013: χ.σ.). Μια παρεμφερής γνώμη για τη σχέση χορού και πολιτικής επαναδιατυπώνεται παρακάτω:

«Και σε άλλα σημεία ο ελληνικός χορός, ο επεξεργασμένος ελληνικός χορός, αποτελεί έκφραση και έκφραση του επίσημου κράτους, π.χ. στην ανακτορική φρουρά ή σε εορταστικές εκδηλώσεις στο στρατό. Επί Μεταξά μάλιστα, ο λαϊκός πολιτισμός αξιοδοτείται κατά ιδιαίτερο τρόπο στα πλαίσια της ιδεολογίας του Νέου Κράτους,

πράγμα που αποτυπώνεται στις γιορτές του Σταδίου (1937-1940), όπου καλούνται να μετάσχουν ομάδες ανθρώπων από διάφορες ελληνικές επαρχίες, που με τοπικές ενδυμασίες και τοπικούς οργανοπαίχτες χόρευαν τους τοπικούς τους χορούς, συνθέτοντας ένα πανόραμα του ελληνικού κράτους» (Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999: 334).

Ο Ευάγγελος Αυδίκος υποστηρίζει για την εθνικοποίηση του ελληνικού χορού ότι: «...η μετάβαση σε μια ενιαία εθνική αφήγηση προϋποθέτει την απόσπαση των χορών από την τοπική αυτο-αναφορά τους και την προβολή στο εθνικό πλαίσιο» (2006: 348).

Η εξιδανίκευση του παρελθόντος στην ελληνική περίπτωση είχε στόχο τη δημιουργία μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας, που θα συνένωνε ανθρώπους με κοινή γλώσσα και θρησκεία, με κοινές παραδόσεις. Αυτή η ιδέα είχε τις ρίζες της σε μια γενικευμένη έξαρση των εθνικιστικών τάσεων στην Ευρώπη, όπου τα έθνη-κράτη υποστήριζαν την ανωτερότητα και υπεροχή τους σε σύγκριση με κάθε άλλη θρησκευτική, τοπική ή φυλετική ομάδα που ζούσε στη γεωγραφική τους περιοχή. Η αυταρχική εθνικιστική ιδεολογία έθετε το έθνος, βάσει αποκλειστικών βιολογικών, πολιτισμικών ή και ιστορικών συνθηκών, υπεράνω κάθε άλλης αξίας.

Από τη δεκαετία του 1930, η κορύφωση του εθνικισμού ήταν έκδηλη στη Ναζιστική Γερμανία, τη Φασιστική Ιταλία και τη Σταλινική Σοβιετική Ένωση. Ειδικά στη Γερμανία, με όχημα την καθαρότητα της Αρίας φυλής και την αρχαία ελληνική έννοια «Ευγονία», η ναζιστική κυβέρνηση προχώρησε σε μαζική εξόντωση Εβραίων, Ρομά, καλλιτεχνών που συνδέθηκαν με αυτό που οι Ναζί ονόμαζαν «εκφυλισμένη τέχνη», ατόμων με νοητικά προβλήματα και αναπηρίες ή απόκλιση από την έμφυλη σεξουαλική ταυτότητα.

Αναφορικά με την τακτική που ακολούθησαν τα ολοκληρωτικά καθεστώτα απέναντι σε όλες τις μορφές τέχνης, όπως γράφει η Λουτζάκη σε ένα κείμενό της το οποίο επικεντρώνεται στην προπαγανδιστική χρήση του χορού από το Μεταξικό καθεστώς: «Οι τελετές και οι δικτατορίες θεωρούνται συχνά περίπλοκες, καθώς εμπλέκουν τον λαό σε τελετουργίες συλλογικού θεάματος. Αυτού του είδους τα θεάματα...χρησιμοποίησε η φασιστική Ιταλία, η ναζιστική Γερμανία, η Φρανκική Ισπανία, η Σοβιετική Ένωση...και χώρες όπως η Τουρκία, η Βουλγαρία, η Ρουμανία...» (Loutzaki, 2008: 1).

Την οικειοποίηση του χορού από τα εκάστοτε καθεστώτα εξετάζει και αναλύει ο Γιώργος Φούντζουλας στην επιτόπια εθνογραφική του έρευνα «Χορός και Πολιτική» (2016). Όπως γράφει σχετικά: «[η] μελέτη της πολιτικής χρήσης του χορού μέσα από την ανάλυση του κοινωνικο-πολιτισμικού και πολιτικού πλαισίου του», διασαφηνίζει ότι «...η πολιτική και η εκάστοτε άρχουσα τάξη επηρέασε, χειραγώγησε και κατεύθυνε τον χορό...καθώς και πως αυτή η επιρροή με τη σειρά της συντέλεσε στην αλλαγή της μορφής του [χορού] από τα μέσα του 20ού αιώνα μέχρι και σήμερα» (2016: 8). Εν κατακλείδι, επιβεβαιώνεται ότι:

«Γενικά η πολιτισμική πολιτική της Ελλάδας, για την προώθηση μιας ενιαίας πολιτισμικής ταυτότητας προς τα έξω, χρησιμοποίησε υπάρχοντα στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού πολιτισμού, που τα θεωρούσε σημαντικά για την απόδειξη της συνέχειας του και τα επέβαλλε σε όποιον ήταν αντίθετος στην πολιτισμική ομογενοποίηση του Έλληνα» (Φούντζουλας, 2016: 40).

Στην παγκόσμια ιστορία της ανθρωπότητας, τα απολυταρχικά καθεστώτα οικειοποιήθηκαν όλες τις μορφές τέχνης ανά τους αιώνες. Παρόλα αυτά, υπάρχουν παραδείγματα αντίστασης από πρωτοποριακά κινήματα, όπως το Bauhaus, όπου εμβληματικές προσωπικότητες αντιστάθηκαν στην Αρχιτεκτονική του ναζισμού. Ανάλογη μορφή αντίστασης παρατηρείται την περίοδο του Μεσοπολέμου στην Ελλάδα, με τη δημιουργία του λαϊκού αντάρτικου θεάτρου στο βουνό. Το λαϊκό αντάρτικο θέατρο περιλάμβανε δραματολόγιο αυτοσχέδιων έργων, με τα οποία έδιναν παραστάσεις σε χωριά, που πρωταγωνιστούσαν χαρακτήρες από τη λαϊκή παράδοση και καθρέφτιζαν τον ηρωικό χαρακτήρα της αντίστασης. Έργα παρουσιάζονταν και σε θεατρικές σκηνές αστικών κέντρων, στα οποία, συχνά, κυριαρχούσε η επιθεώρηση, κατεξοχήν λαϊκό θέαμα που είχε απήχηση στο ευρύ κοινό (Ρώτας, 1981).

Η Ελλάδα βγήκε από τον Β΄ Παγκόσμιο πόλεμο με μεγάλες απώλειες πληθυσμού, με κατεστραμμένη οικονομία και με εμφανή σημάδια στον κοινωνικό ιστό από τον εμφύλιο πόλεμο του 1946-1949, τα οποία διατηρήθηκαν για πολλές δεκαετίες. Παρόλα αυτά, στις μεταπολεμικές εξελίξεις παρατηρείται μια πρόθεση «εκμοντερνισμού» της κοινωνίας και της ελληνικής τέχνης, η οποία μοιάζει ότι αρχίζει να συμπορεύεται με τα διεθνή καλλιτεχνικά ρεύματα. Η διάθεση συνδιαλλαγής με το ρεύμα του μοντερνισμού ανακόπηκε με την επιβολή του στρατιωτικού καθεστώτος της 21ης Απριλίου 1967.

Με την κατάλυση της δημοκρατίας, ο παραδοσιακός χορός χρησιμοποιήθηκε και πάλι ως προπαγανδιστικό εργαλείο. Χαρακτηριστικές εικόνες από την επταετία είναι οι αρχηγοί της Χούντας να σέρνουν τον χορό στα βήματα του Τσάμικου και του Καλαματιανού στα στρατόπεδα την Κυριακή του Πάσχα, η συνεχής αναφορά τους στο ένδοξο παρελθόν της αρχαίας Ελλάδας, οι πολυθεματικές κιτς φιέστες στο κατάμεστο Καλλιμάρμαρο ή στο Καυταντζόγλειο στάδιο της Θεσσαλονίκης. Διάσημοι καλλιτέχνες ανταποκρίθηκαν στο σύνθημα «Ελλάς Ελλήνων Χριστιανών», συμμετέχοντας στις διοργανώσεις του απριλιανού καθεστώτος. Μεταξύ αυτών συμμετείχαν «δύο σημαίνουσες προσωπικότητες του Λυκείου, ως εκπρόσωποι του παραδοσιακού χορού» (Λουτζάκη, 2011, όπως αναφέρεται στο Ρόμπου-Λεβίδη, 2011: 77). Ταυτόχρονα, το απριλιανό καθεστώς γέμιζε τα κρατητήρια της Μπουμπουλίνας, τις φυλακές του Ωρωπού και τόπους εξορίας, Γυάρο και Μακρόνησο, με εκατοντάδες αντιφρονούντες. Το τέλος της Χούντας των Συνταγματαρχών με την εξέγερση του Πολυτεχνείου το 1973 και η αποκατάσταση της δημοκρατίας το 1974 επέτρεψε στη χώρα

να προχωρήσει στον εκδημοκρατισμό της κοινωνίας και να αποδείξει ότι αποτελούσε μέλος του ανεπτυγμένου δυτικού κόσμου.

Στη νέα ιστορική περίοδο, που αποκαταστάθηκε η εικόνα της Μεταπολιτευτικής δημοκρατίας, οι συνθήκες ήταν ευνοϊκότερες για την ανάπτυξη και διάδοση όλων των μορφών τέχνης και ιδιαίτερα του χορού (Λυκεσάς & Τυροβολά, 2009). Την περίοδο της Μεταπολίτευσης, παρατηρείται βίωση της παράδοσης στο χωριό (που ερημώνει), και πρόθεση αναβίωσης της παράδοσης στην πόλη (που αναπτύσσεται). Απόδειξη της αναβίωσης είναι η αύξηση των πολιτιστικών συλλόγων, όπου χοροδιδάσκαλοι διδάσκουν πανελλήνιους ή τοπικούς χορούς και τους παρουσιάζουν σε θεατρικές σκηνές. Ο μετασχηματισμός του χορού για κάποιους αποτελεί έναν τρόπο διαφύλαξης και διάδοσης του παραδοσιακού πολιτισμού, ενώ για άλλους παραποίηση της παράδοσης.

Η έμφαση στην οικειοποίηση του χορού από τον εκάστοτε κρατικό μηχανισμό και το γεγονός ότι το έθνος-κράτος χρησιμοποίησε στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, για να υποστηρίξει τη νεωτερική του ύπαρξη και άλλες πολιτικές σκοπιμότητες, δεν αναιρεί την πρόκληση της αναζήτησης προτύπων από το παρελθόν, τα οποία έχουν διατηρηθεί ζωντανά στο παρόν. Η περίπτωση της Ελλάδας είναι ιδιαίτερη, όσον αφορά τις επινοημένες παραδόσεις, λόγω της μακροχρόνιας πολιτισμικής της ακμής, αλλά και της διαδοχικής εξέλιξης της πολιτισμικής της παράδοσης. Άλλωστε, ο ίδιος ο Hobsbawm έχει διαχωρίσει τις «επινοημένες παραδόσεις» από τις «γνήσιες παραδόσεις», γράφοντας: «Εκεί όπου οι παλιοί τρόποι είναι ζωντανοί, οι παραδόσεις δεν χρειάζεται ούτε να αναβιώσουν ούτε να εφευρεθούν» ([1983]2004: 17).

3.3 Κίνηση-Μελωδία-Λόγος στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση

3.3.1 Αναζητώντας τις απαρχές του τρίπτυχου «Κίνηση-Μελωδία-Λόγος»

Από τις πρώτες προσπάθειες αναβίωσης του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή, διαπιστώθηκε ότι αυτή η διαδικασία δεν ήταν ούτε εύκολη ούτε αυτονόητη. Στην προσπάθεια ανασύστασης των στοιχείων του αρχαίου δράματος, οι καλλιτέχνες έλαβαν υπόψη ότι το αρχαίο δράμα είναι μια σύνθετη δημιουργία που αποτελείται από λόγο, μουσική και όρχηση, δηλαδή χορευτική κίνηση. Με την αρμονική σύνδεση του ποιητικού λόγου, της μελωδίας και του χορού οι αρχαίοι Έλληνες είχαν εκφράσει ιδέες, αξίες, ακόμα και πολιτικούς στοχασμούς.

Στο σημείο αυτό, πρέπει να επισημανθεί ότι η χρονική απόσταση από την αρχαιότητα ως σήμερα έχει ως αποτέλεσμα την απουσία γνώσης για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος, ένα ζήτημα που θεωρείται προβληματικό, μιας και δεν έχει διασαφηνιστεί από μελέτες

ανθρωπολόγων ή λαογράφων. Ως εκ τούτου, οι πληροφορίες για την κίνηση του Χορού προέρχονται από απεικονίσεις στην αρχαία ελληνική αγγειογραφία, την αρχαία γλυπτική, περιγραφές του Ομήρου, του Πλάτωνα, του Αριστοτέλη, του Αισχύλου, του Σοφοκλή, του Ευριπίδη, του Λουκιανού. Παρότι είναι δύσκολο να φανταστούμε την ποιότητα της κίνησης σε παραστάσεις της αρχαιότητας, ωστόσο η δημιουργία του αρχαίου δράματος οφείλεται στον αυτοσχεδιαστικό συνδυασμό του τραγουδιού και του χορού από εξάρχοντες του Διθύραμβου, όπως γράφει ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική*.

Κοιτάζοντας εικόνες σε αγγεία της κλασικής εποχής, μπορούμε να αναγνωρίσουμε κάποια είδη εκφραστικών χορευτικών κινήσεων. Παρατηρώντας τα πέλματα, διακρίνουμε την επαφή με τη γη στο περπάτημα, την ανύψωση στο τρέξιμο ή στο άλμα, την προσγείωση στη γη μετά από ένα άλμα, τη μετάθεση του βάρους του σώματος στα ακροδάχτυλα των ποδιών, την περιστροφή γύρω από τον κάθετο άξονα του σώματος, φανερή στις σπειροειδείς πτυχώσεις του ενδύματος, που συμπαρασύρει το σώμα. Παρατηρώντας τα χέρια, φαίνεται το κράτημα χορευτών και χορευτριών από τα δάχτυλα ή τους καρπούς σε μεικτούς κύκλιους χορούς. Σε μεμονωμένες φιγούρες ερμηνευτών, η κίνηση των χεριών δίνει την αίσθηση ότι αποτελεί προέκταση του σώματος στον άπειρο χώρο, με μια ποιότητα αιώρησης, σαν το σώμα να αψηφά τη βαρύτητα. Οι παλάμες, κρατημένες σφιχτά, είναι τοποθετημένες πάνω στο στέρνο ή στο ύψος του κεφαλιού. Άλλοτε είναι τοποθετημένες πάνω στα μάτια, σαν να εμποδίζουν την όραση, ένδειξη της εκφραστικής δύναμης των χειρονομιών, που συνόδευαν τη ροή του λόγου, όπως και σήμερα.

Από τις περιγραφές λατρευτικών χορών σε έργα των τραγικών ποιητών (*Αγαμέμνων, Αντιγόνη, Οιδίπους Τύραννος, Αίας*), μπορούμε να υποθέσουμε ότι η κίνηση του Χορού ήταν πομπική-γραμμική, ημικυκλική ή και σπειροειδής. Αυτές οι μορφές κίνησης ήταν πάντα σε συνάρτηση με τον ανοιχτό θεατρικό χώρο. Επίσης, σε έργα ζωγραφικής, για παράδειγμα, στους έγχρωμους ξύλινους πίνακες της αρχαϊκής εποχής από το σπήλαιο Πιτσών στην Κορινθία που εκτίθενται στο Αρχαιολογικό Μουσείο Αθήνας, σύμφωνα με τις επεξηγηματικές περιγραφές, πρόκειται για πομπικό γυναικείο χορό με συνοδεία μουσικών, ενός αρπιστή και ενός αυλητή.

Η επιρροή της αρχαιοελληνικής τέχνης στη σύγχρονη σκέψη είναι εμφανής σε πολλές μελέτες. Στοιχεία του τρίπτυχου «Μελωδία, Ρυθμός και Χορός» είναι μέσον μελέτης των παραδοσιακών χορών (Τυροβολά, 2009), ενώ το τρίπτυχο αυτούσιο «Μουσική-Κίνηση-Λόγος» είναι μέσον μελέτης των μουσικοκινητικών/μουσικοπαιδαγωγικών δραστηριοτήτων του Carl Orff (Τσαφταρίδης, 1997). Ο Orff εμπνεύστηκε για τις συνθέσεις και τη μουσική και κινητική του μέθοδο 'Eurhythmics' από αξίες της αρχαίας ελληνικής φιλοσοφίας τις οποίες

συνδύασε με τη Γερμανική ιδεαλιστική φιλοσοφία. Η ενότητα κίνησης, λόγου και ρυθμού στο σύστημα Orff υπαγορεύεται από τη διαπίστωση ότι ο ρυθμός που είναι έμφυτος πρέπει να συνειδητοποιηθεί από το σώμα για να εξωτερικευτεί (Ματέυ, 1986). Σημειωτέον, ότι στην πρώτη σχολή χορού, που ίδρυσε η Πράτσια το 1930 με την ονομασία «Σχολή Ορχηστρικής Τέχνης», βασικός κορμός των μαθημάτων ήταν το σύστημα Orff, το οποίο εισήγαγε και δίδασκε η Πολυξένη Ματέυ-Ρουσοπούλου¹¹.

Το τρίπτυχο έχει αποτελέσει και έναν ενσώματο τρόπο αναβίωσης χορικών του αρχαίου δράματος. Η Σαβράμη στη μονογραφία της «Ζουζού Νικολούδη: Χορικά» (2014) σημειώνει ότι πηγή έμπνευσης για το καλλιτεχνικό και εκπαιδευτικό έργο της χορογράφου, εκτός από τις βιωματικές της σπουδές με σημαντικούς Γερμανούς χορογράφους της εποχής, ήταν το τρίπτυχο «Κίνηση-Μελωδία-Λόγος». Στην ανάλυση ορισμένων έργων της ομάδας «Χορικά», η Σαβράμη περιγράφει ποιοτικές δομές της κίνησης, χωρικά σχήματα σε στάση και σε κίνηση και σύνθετα ρυθμικά σχήματα. Ως προς τον τρόπο διαχείρισης της μουσικής στα χορογραφικά της έργα, η Νικολούδη συνταίριαζε αρχαίους ρυθμούς, που συναντώνται στους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, με στοιχεία από την ελληνική και τη δυτική λόγια μουσική.

Αν και η υπερχρονική αξία του τρίπτυχου Κίνηση-Μελωδία-Λόγος έχει εμπνεύσει την ελληνική και την παγκόσμια δημιουργία, από την Αναγέννηση μέχρι σήμερα, στο θέατρο, τον κλασικό και τον σύγχρονο χορό, τη μουσική, τη λογοτεχνία, τις εικαστικές τέχνες, τη σκηνογραφία, τον κινηματογράφο, ωστόσο μια πιο εκτενής αναφορά δεν είναι εφικτή σε αυτό το κεφάλαιο.

3.3.2 Δεσμοί με το παρελθόν στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση

Η ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση αποτελεί ένα διαχρονικό φαινόμενο που δεν είναι αποκομμένο από τις μακροχρόνιες ιστορικές, πολιτισμικές και κοινωνικές συνθήκες μέσα στις οποίες δημιουργήθηκε. Η ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση θεμελιώνεται πάνω στο τρίπτυχο: ποιητικό κείμενο, μελωδία, χορός. Σε μελέτες για τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, υποστηρίζεται ότι το τρίπτυχο Κίνηση-Μελωδία-Λόγος, που συναντάται μέχρι σήμερα σε ποικίλα λαϊκά δρώμενα, «βρίσκει την πλήρη του έκφραση, όταν συνυπάρχουν και οι τρεις συνιστώσες (κίνηση, λόγος, μέλος), εκεί που ο δημιουργός είτε σε συλλογικό είτε σε ατομικό

¹¹ Παρενθετικά, η Ραλλού Μάνου ίδρυσε την πρώτη επαγγελματική σχολή χορού στη χώρα μας και το σημαντικό για πολλές δεκαετίες καλλιτεχνικό σχήμα «Ελληνικό Χορόδραμα» το 1951. Παρουσίασε ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς σε φεστιβάλ του εξωτερικού, ενώ παράλληλα χορογράφησε εμπνεόμενη από τη λαϊκή παράδοση και το αρχαίο δράμα έργα όπως «Το καταραμένο φίδι», «Εξι λαϊκές ζωγραφιές», «Ελληνική Αποκριά», «Ερωφίλη», «Μήδεια», «Μαρσύας», «Πυθοπρακτά». Η Μάνου συνεργάστηκε με επιφανείς καλλιτέχνες της εποχής, υποστηρικτές της Ελληνικότητας (Βασίλειου, Χατζηκυριάκος Γκίκας, Μόραλης, Τσαρούχης, Χατζηδάκης, Θεοδωράκης, Ξενάκης, Κουν).

επίπεδο συνδυάζει και τους τρεις ρόλους, δηλαδή του ποιητή, του χορευτή και του τραγουδιστή» (Φιλιππίδου, Κουτσούμπα, Τυροβολά, 2014: 9)¹².

Εξετάζοντας τη σημασία που έχει το τρίπτυχο στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, η Λουτζάκη παραθέτει την εξής ενδιαφέρουσα άποψη: «Οι μουσικολόγοι που εξετάζουν το χορό ως μουσικό κομμάτι, πατώντας πάνω στα θεωρητικά σχήματα της αρχαιότητας, υποστηρίζουν ότι τα τρία στοιχεία: κίνηση, ήχος και λόγος αποτελούν 'τρίπτυχο', 'αγία τριάδα', 'πλευρές του ίδιου νομίσματος'» (1991: 21). Συνεχίζοντας, παραθέτει μια διαφορετική άποψη, των ανθρώπων που ασχολούνται με τον χορό βιωματικά:

«Στον αντίλογο στέκονται οι ίδιοι οι χρήστες του χορού, οι ντόπιοι: παρά το γεγονός ότι στη συνείδησή τους αυτά τα στοιχεία συμπράττουν στην πράξη, ωστόσο το ποιόν εκάστου των μερών αλλά και το ποσοστό συμμετοχής του την ώρα της επιτέλεσης δεν είναι ούτε ισομερές, ούτε ισότιμο. Οι ντόπιοι έμπρακτα αναδεικνύουν αυτή την ανισομέρεια. Όταν τους ζητείται να δείξουν χορό, πρώτα ανακαλούν στη μνήμη τους ένα τραγούδι, το ξεκινάνε και αφού θέσουν το ηχητικό πλαίσιο, τότε μόνο δείχνουν το χορό...» (Λουτζάκη, 1991: 21).

Ας δούμε, όμως, τι συμβαίνει στη βιωματική πράξη και πρακτική του χορού. Κάθε παραδοσιακός χορός αποτελείται από εκφραστικές νοηματικές κινήσεις, που επιτελούνται σε συνάρτηση με τη μουσική και τον ποιητικό λόγο του τραγουδιού. Στην προκειμένη περίπτωση, διαφαίνεται η συγγένεια με την Αρχαία Ελλάδα στον ιστορικό κύκλο, αφού η έννοια «Μουσική» περιλάμβανε το Μέλος (μελωδία), την Όρχηση (κίνηση) και τον Λόγο (ποίηση).

Για την τέχνη της μουσικής των αρχαίων Ελλήνων υπάρχουν πολλές εξειδικευμένες πληροφορίες που αφορούν τις νότες, τις κλίμακες, τις μελωδίες, τα μουσικά όργανα που χρησιμοποιούσαν για την ψυχαγωγία τους, σε κείμενα που έχουν γράψει ο Όμηρος, ο Πίνδαρος, η Σαπφώ, ο Πλάτωνας, ο Αριστοτέλης. Σε παραστάσεις των αρχαίων ελληνικών αγγείων, οι μουσικοί χρησιμοποιούν λύρα, άρπα, κιθάρα, αυλούς, τύμπανα, κρόταλα, κύμβαλα, σείστρα και άλλα έγχορδα, πνευστά και κρουστά όργανα. Βέβαια, σε διάφορες προσπάθειες αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής μουσικής φαίνεται ότι αυτό είναι δύσκολο, καθώς έννοιες, όροι, φωνητικά και μουσικά σύμβολα αποτελούν ένα περίπλοκο σύστημα.

Όπως υποστηρίζουν εθνομουσικολόγοι, λαογράφοι και ιστορικοί, στην παραδοσιακή μουσική υπάρχουν στοιχεία που οι ρίζες τους εντοπίζονται στην Αρχαία Ελλάδα, ακριβώς όπως συμβαίνει και με τη γλώσσα. Αποδεικτικό στοιχείο για τη διατήρηση των αρχαίων μουσικών καταβολών μπορεί να είναι τα μουσικά μέτρα που συνοδεύουν τους παραδοσιακούς και λαϊκούς χορούς: 5/8 στον Τσακωνικό, 5/4 στον Ζαγορίσιο, 7/8 στον Καλαματιανό, 9/8

¹² Για μια πιο αναλυτική περιγραφή του Τρίπτυχου, βλ. Πανοπούλου (2003).

στους Καρσιλαμάδες και τον Ζεϊμπέκικο. Συναντάμε τα ίδια μουσικά μέτρα «...στα έπη και στις ωδές των αρχαίων επικών και λυρικών μας ποιητών: στον Όμηρο, τον Αρχίλοχο, την Σαπφώ, τον Αλκαίο, τον Πίνδαρο, τον Αισχύλο και σε άλλους...» (Ζαγούρας, 1991: 111).

Πολλοί Έλληνες και ξένοι μουσικολόγοι έχουν ασχοληθεί με τη διαχρονική συνέχεια της παραδοσιακής μουσικής, η οποία ξεκινά από την αρχαία ελληνική μουσική και περνά στην έντεχνη δημιουργία του Βυζαντινού εκκλησιαστικού μέλους. Το ενδιαφέρον για τη μελέτη του δημοτικού τραγουδιού ξεκίνησε στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα από Ευρωπαίους περιηγητές. Η πρώτη έκδοση των δημοτικών τραγουδιών πραγματοποιήθηκε από τον λόγιο και φιλέλληνα Claude Fauriel μετά την έναρξη του εθνικοαπελευθερωτικού αγώνα, το 1824. Σύντομα, ακολούθησε η έκδοση ανθολογιών από άλλους ερευνητές των δημοτικών τραγουδιών, όπως ο Ελβετός φιλέλληνας και σπουδαίος μουσικός Samuel Baud-Bovy, που υποστήριζε ότι μετρικά σχήματα, όπως ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, περνάνε από τον Πίνδαρο και τον Αριστοφάνη στο Βυζάντιο και από εκεί στο ακριτικό-δημοτικό τραγούδι.

Η Αναστασία Σιώψη, σε μια μελέτη στην οποία ασχολείται με το έργο του Μανώλη Καλομοίρη, που ονειρεύτηκε να δημιουργήσει μια εθνική μουσική σχολή, βασισμένη στα δημοτικά τραγούδια και στη σύγχρονη ευρωπαϊκή μουσική, αναφέρει ότι:

«Κατά τα τέλη του 19ου-αρχές του 20ού αιώνα, ξένοι μουσικολόγοι οι οποίοι πραγματοποιούν την πρώτη συλλογή Ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (κυρίως οι Baud-Bovy και Merlier) υιοθετούν την ιδέα της συνέχειας από την Αρχαία Ελληνική μουσική προς την δημοτική Ελληνική μουσική εκείνης της εποχής» (Σιώψη, 2000: χ.σ.).

Ο Νικόλαος Πολίτης στο βιβλίο του *Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, το οποίο περιλαμβάνει μια εντυπωσιακή εισαγωγή του Αλεξανδρινού ποιητή Κωσταντίνου Καβάφη, επιχείρησε την εξής θεματική κατάταξη των δημοτικών τραγουδιών: Ιστορικά τραγούδια, Κλέφτικα τραγούδια, Ακριτικά τραγούδια, Παραλογές, Τραγούδια της αγάπης, Νυφιάτικα τραγούδια, Ναναρίσματα, Κάλανδα Βαΐτικα, Τραγούδια της ξενιτιάς, Μοιρολόγια, Μοιρολόγια του Κάτω Κόσμου και του Χάρου, Γνωμικά τραγούδια, Εργατικά και Βλάχικα, Περιγελαστικά. Στα επίμετρα κατατάσσει Δημοτικά Τραγούδια των Μέσων Χρόνων και Τραγούδια εις ελληνικάς διαλέκτους (Πολίτης, [1914]1991).

Από τις αρχές μέχρι τα τέλη του 20ού αιώνα, ο κατάλογος των Ελλήνων και ξένων μουσικολόγων, λαογράφων, ανθρωπολόγων, φιλολόγων που ασχολήθηκαν με την καταγραφή των δημοτικών τραγουδιών, είναι ιδιαίτερα μεγάλος. Ενδεικτικά, σημαντικοί Έλληνες είναι ο Αλέξης Πολίτης, εγγονός του Νικόλαου Πολίτη, ο μουσικολόγος και βυζαντινολόγος Μάρκος Δραγούμης, ο μουσικολόγος και κριτικός Φοίβος Ανωγειανάκης, ο Γρηγόρης Σηφάκης, Ομότιμος Καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και του

Πανεπιστήμιου της Νέας Υόρκης, ο οποίος ασχολήθηκε, μεταξύ άλλων, με την ποιητική του δημοτικού τραγουδιού και πολλοί άλλοι.

Η παραδοσιακή μουσική έχει εμπνεύσει εμβληματικούς Έλληνες συνθέτες λόγιας μουσικής, όπως ο Νίκος Σκαλκώτας, ο Αντίοχος Ευαγγελάτος, διάσημους συνθέτες της έντεχνης λαϊκής μουσικής, όπως ο Μάνος Χατζηδάκης και ο Μίκης Θεοδωράκης. Το δημοτικό τραγούδι έχει εμπνεύσει σημαντικούς Έλληνες λογοτέχνες και ποιητές, όπως ο Νίκος Καζαντζάκης, ο Άγγελος Σικελιανός, ο Κωστής Παλαμάς, ο Γιώργος Σεφέρης, ο Οδυσσέας Ελύτης, ο Γιάννης Ρίτσος, ο Νικηφόρος Βρεττάκος. Η εκφραστική δύναμη του παραδοσιακού τραγουδιού εξακολουθεί να εμπνέει σύγχρονους δημιουργούς, όπως ο Διονύσης Σαββόπουλος, οι *Χαϊνήδες*, κ.ά.

Η ελληνική παραδοσιακή μουσική χαρακτηρίζεται από εντυπωσιακή πολυρυθμία (Τυροβολά, 1992), δηλαδή, εναλλαγή ρυθμών η οποία είναι άγνωστη στην ευρωπαϊκή μουσική, παραδοχή που καθιστά την παραδοσιακή μουσική μοναδική. Η πολυρυθμία είναι διακριτή στην εναλλαγή ρυθμών ακόμα και στο ίδιο τραγούδι. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι το παραδοσιακό του Πηλίου Θεσσαλίας «Ανάμεσα τρεις θάλασσες», στο οποίο το μουσικό μέτρο 4/4 εναλλάσσεται με 7/8¹³.

Στο δημοτικό τραγούδι κυριαρχεί ο στίχος που είναι γραμμένος σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, πιο σπάνια σε δωδεκασύλλαβο, με ομοιοκαταληξία ανά δύο στίχους ή και χωρίς. Οι στίχοι που έφτιαχναν αυτοσχέδια λαϊκοί μουσικοί ή ποιητές και μεταδίδονταν προφορικά από στόμα σε στόμα, από γενιά σε γενιά, έχουν πάντα αφηγηματικό περιεχόμενο. Σήμερα, είναι γνωστό ότι το δημοτικό τραγούδι αποτελεί τον πρώτο μεγάλο σταθμό της Νεοελληνικής λογοτεχνίας και ένα σημαντικό μνημείο του νεοελληνικού λυρισμού.

Επιστρέφοντας στην κατανόηση και ερμηνεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού, σύμφωνα με την Παναγιωτοπούλου, «Το φαινόμενο του χορού στην Ελλάδα εμφανίζει κατά βάση δύο κατηγορίες: 1) Το χορό κατ' έθιμον και 2) Το χορό στο «γλέντι» (2018: 96):

«Ο εθιμικός χορός εμφανίζει συνήθως τα παρακάτω χαρακτηριστικά: 1. Καθιερωμένη σχηματοποίηση του χορού. 2. Καθιερωμένη σύνταξη των χορευτών στο σχήμα του χορού...3. Το άνοιγμα του χορού γίνεται καθιερωμένα από συγκεκριμένο πρόσωπο...4. Καθιερωμένη κίνηση του χορού π.χ. περίξ της εκκλησίας...5. Τα πρώτα τραγούδια είναι εθιμικά και αντιστοιχούν σε τύπο χορού που μπορεί να χορευτεί μόνο σε σχέση με τα συγκεκριμένα τραγούδια, οπότε τραγούδι και τύπος χορού είναι αλληλένδετα και εμφανίζονται μαζί μόνο στη συγκεκριμένη γιορτή...αμέσως μετά το φαγητό αρχίζει το καθιστικό τραγούδι...» (Παναγιωτοπούλου, 2018: 96-97).

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=D3tHYQMVDps>

Τα τοπικά έθιμα ανά την Ελλάδα είναι πολλά και εντυπωσιακά. Στις εθιμικές πράξεις συγκαταλέγεται ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα της κοινωνικής ζωής, το γλέντι. Ένα παραδοσιακό γλέντι ξεκινά με καθιστικά τραγούδια, τραγούδια της τάβλας ή του τραπεζιού, κλέφτικα, της αγάπης, της ξενιτιάς, που είναι συνυφασμένα με την τελετουργία του φαγητού και του ποτού. Οι καλεσμένοι ανταλλάσσουν ευχές καλωσορίσματος, μακροζωίας, παινήματα. Στην Αχαΐα, ο εορτάζων εύχεται στους καλεσμένους «Εις υγείαν» ή «Καλώς να σε 'βρω» και εκείνοι ανταπαντούν «Καλώς σε βρήκαμε», «Να ζήσεις». Συνήθως, αρχίζει να τραγουδά ο εορτάζων, ενώ στη συνέχεια τραγουδούν τον στίχο όλοι μαζί (Χορός).

Το τραγούδι «Τίνος είν' η κούπα η μονομπασιά (μονεμβασιά)» από την Κάσο, δείχνει τη συνήθεια να κάθονται όλοι γύρω από ένα τραπέζι και να πίνουν από την ίδια κούπα. Ενώ πίνουν, υψώνουν την κούπα «στα επουράνια» και την κατεβάζουν «στα καταχθόνια», ως σπονδή στον Διόνυσο. Έτσι, η κούπα κάνει κύκλο και ακούγεται κάθε φορά το όνομα αυτού που πίνει. Μετά τα καθιστικά τραγούδια, αρχίζει ο χορός. «Δώστε του χορού να πάει, τούτη η γης θα μας εφάει», παροτρύνουν οι τραγουδιστές τους παριστάμενους στη Νάξο. Ο πρωτοχορευτής τραγουδά τον στίχο, που επαναλαμβάνουν οι άλλοι ως επωδό.

Ο ελληνικός λαός χρησιμοποιεί πολλά μουσικά όργανα για να συνοδέψει τους χορούς του. Το ευρύτερο μουσικό σχήμα στην ηπειρωτική Ελλάδα είναι η κομπανία, βασική τετράδα οργάνων που αποτελείται από κλαρίνο, βιολί, λαούτο, σαντούρι ή και κρουστά. Ένα άλλο μουσικό σχήμα που συναντάται στη νησιωτική Ελλάδα είναι η ζυγιά, συνδυασμός από βιολί-λαούτο, λύρα-λαούτο και άλλα μελωδικά και ρυθμικά όργανα που χρησιμοποιούνται σε διάφορες περιοχές (π.χ. Θράκη) ή και από πληθυσμιακές ομάδες (π.χ. Ρομά). Βέβαια, χρησιμοποιείται ένα πλήθος άλλων μουσικών οργάνων, όπως ζουρνάς, γκάιντα, τσαμπούνα, ασκομαντούρα, νέι, νταούλι, κρητική λύρα, ποντιακή λύρα, πολιτική λύρα, κ.ά.

Οι πρωτοχορευτές παραγγέλλουν πάντα τραγούδι, δεν παραγγέλλουν ποτέ χορό. Η επιλογή του τραγουδιού είναι προσωπικό θέμα, είναι επιθυμία. Για αυτό και οι μουσικοί παίζουν συγκεκριμένες μαντινάδες στην Κρήτη, αυτοσχέδια δίστιχα κοτσάκια στη Νάξο, δίστιχα λιανοτραγούδα της αγάπης στον Μωριά, όλα τραγούδια ανάλογα με τα χαρίσματα κάθε πρωτοχορευτή. Συνήθως, το παίξιμο κάθε μουσικού είναι γνωστό στους χορευτές και οι μουσικοί ξέρουν τη χορευτική επιδεξιότητα των ατόμων της περιοχής τους, ακόμα και το τραγούδι που προτιμούν.

Οι μουσικοί επικοινωνούν με τους χορευτές χωρίς λέξεις, με νοήματα. Απόδειξη είναι τα λόγια λαϊκών καλλιτεχνών με τους οποίους συζητήσαμε τη σχέση χορού και μουσικής σε πολιτιστικές εκδηλώσεις στην Πάτρα το χρονικό διάστημα 2018-2019. Η Αχαιή Τασία Βέρρα, που ερμηνεύει με μοναδικό και αξεπέραστο τρόπο τα κλέφτικα τραγούδια, είπε:

«Κοιτάζαμε στα πόδια τον καλό χορευτή, αυτόν που χόρευε μπροστά και τότε το φχαριστιόμασταν και εμείς περισσότερο το τραγούδι...τραγουδάς και τον κοιτάς...και ο καλός χορευτής κοιτάζει στα μάτια τον τραγουδιστή...ο καλός τραγουδιστής παρατηρεί και φτιάχνει με τη φωνή του τα τσαλίμια του χορευτή».

Ο δεξιότηχης του λαϊκού κλαρίνου Γιώργος Κωτσίνης μοιράστηκε θύμησες και γνώσεις:

«Θυμάμαι τον κλαρινίστα Περικλή Χαλκιά, πατέρα του Πετρολούκα Χαλκιά, που, όταν έκανε χειρονομίες ο πρωτοχορευτής στην ορχήστρα, έκανε χειρονομίες και ο Περικλής στον πρωτοχορευτή. Αυτή η επικοινωνία είναι μεγαλύτερη, όταν ο κλαρινίστας παίζει στο αυτί του πρωτοχορευτή. Είναι σαν να μην ακούει άλλος το κλαρίνο παρά μόνο αυτός. Αναρωτιέμαι, κάτι ανάλογο δεν γίνεται και στη βυζαντινή μουσική με χαρακτήρες ποιότητας όπως 'βαρεία', 'ψηφιστόν', 'τρομικόν' που πρόκειται για χειρονομίες επικοινωνίας του μαέστρου με τον χορό των ψαλτών; Βέβαια, υπήρχαν περιπτώσεις, που κοβόταν η σχέση μεταξύ μουσικών και χορευτών στο γλέντι. Θυμάμαι να λέει ο θρύλος του Ηπειρώτικου κλαρίνου Κίτσος Χαρισιάδης σε χορευτή 'ήρθες εδώ να μάθεις χορό;' αρνούμενος να παίζει την παραγγελιά του, αφού δεν χόρευε καλά».

Ο αείμνηστος Γιώργος Μικρώνης, πρωτοχορευτής από τους Πηγαδισάνους Λευκάδας, τόπος καταγωγής του πατέρα μου Ευρυβιάδη, μίλησε για τη σχέση μεταξύ χορευτών και μουσικών:

«Για την καλή φωνή και το καλό κλαρίνο μπορεί να χαλάσεις μια περιουσία...Με την κίνηση του χεριού μου καταλάβαιναν οι μουσικοί τι τους έλεγα, πώς να παίζουν και πώς να τραγουδήσουν, τι κοψίματα να κάνουν...εκτός από τα δικά μου τραγούδια που ζητούσα, έβαζαν και τα δικά τους, ακόμα πιο μερακλίδικα...στοιχεία που μου ταίριαζαν, μου άρεσαν...ήξεραν αυτοί...με διάβαζαν...».

Τα δημοτικά τραγούδια έχουν πλούσιο θεματικό περιεχόμενο. Μιλάνε στον πρωτοχορευτή «Γ' ακούς εσύ πρωτοσυρτή» στην Ιερισσό Χαλκιδικής, «Ποιος είναι εκείνος που πατεί» στα Χανιά Κρήτης, «Ένας λεβέντης χόρευε» στη Θεσσαλία, έχουν το όνομα της πρωτοχορεύτριας «Της Μαρίας» στην Αλεξάνδρεια Ημαθίας. Αναφέρονται σε θρησκευτικές εορτές «Σήμερα Γιώργημ' Πασχαλιά» στην Ήπειρο, «Μα τον Άγιο Θανάση ο χορός θε να χαλάσει» στο Συρράκο Ιωαννίνων, σε κοινωνικά γεγονότα, «Τρία καλά είναι στον ντουνιά» στο Μωριά και τη Ρούμελη, «Δεν με νοιάζει κι αν αδειάσω το σακούλι μου» στα νησιά του Αιγαίου, στον έρωτα και τον γάμο, «Είδα απόψε στ' όνειρό μου μαύρα μάτια στο πλευρό μου» στη Ρούμελη, «Παντρεύεται ο αυγερινός καλέ σήμερα» στην Κεντρική και Νότια Ελλάδα, «Πουλιά και αηδόνια κελαηδούν πάνω στα δώματά σας» στη Σαντορίνη, «Παντρεύτηκα την άμοιρη μ' ένα παλικαράκι» στη Ζάκυνθο, στον ξενιτεμό «Τζιβαέρι μου» στην Ήπειρο, «Από ξένο τόπο» παραδοσιακό Μικράς Ασίας, στον θάνατο «Με γέλασαν μια χαραυγή» στην Πελοπόννησο και στη Θεσσαλία.

Ο πλούτος των δημοτικών τραγουδιών και η γλωσσοπλαστική δεινότητα των ανθρώπων που παρέμειναν ανώνυμοι είναι ο τόπος που συνυπάρχουν ο ποιητικός λόγος και ο ποιητικός χορός. Ο τόπος συνάντησης του έρωτα και του θανάτου, της χαράς και της θλίψης, της

αρχαίας μνήμης και της ζωντανής εμπειρίας, στοιχεία που εξακολουθούν να μας συγκινούν μέχρι σήμερα και να εμπνέουν σύγχρονους δημιουργούς. Ακολουθούν ενδεικτικά παραδείγματα στίχων που προκαλούν την εναρμόνιση του χορού με τον συναισθηματικό τους κόσμο και θυμίζουν τις αξίες των ανθρώπων που τα δημιούργησαν. Ο ξενιτεμός αποδίδεται με την ίδια θλίψη, τον ίδιο πόνο που κυριαρχεί στα μοιρολόγια:

*Πουλάκι ξένο, ξενιτεμένο
πουλί χαμένο, πού να σταθώ;
Πού να καθίσω, να ξενυχτήσω,
να ξενυχτήσω, να μη χαθώ;*

Ο θάνατος, ένα από τα σημαντικότερα γεγονότα στη ζωή του ανθρώπου, κατέχει θεμελιακή θέση στη σκέψη του δημοτικού ποιητή:

*Με γέλασαν μια χαραυγή,
της άνοιξης τ' αηδόνια,
με γέλασαν και μου 'πανε
ο Χάρος δε με παίρνει,
μη με παίρνεις Χάρε,
μη με παίρνεις,
γιατί δεν με ξαναφέρνεις...*

Άραγε ο δημοτικός ποιητής ήξερε τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης; Και αν ναι, πώς; Από την προφορική παράδοση; Ακόμα και αν δεν υπάρχει απάντηση στο ερώτημα, οι αυτοδίδακτοι παραδοσιακοί μουσικοί δεν σταμάτησαν να δημιουργούν, ακόμα και όταν επικράτησε η ραγδαία αστικοποίηση της ελληνικής κοινωνίας που έθεσε την παραδοσιακή μουσική σε απαξιωτική θέση, σε σύγκριση με τη λόγια. Και τα δημοτικά τραγούδια σώθηκαν μέχρι τις μέρες μας, όχι μόνο γιατί τραγουδιούνται, αλλά γιατί χορεύονται.

Τα μουσικά ιδιώματα είναι πολυποίκιλα στον ελλαδικό χώρο. Η ποικιλότητα οφείλεται στη συνύπαρξη διάφορων εθνοτικών ομάδων, την ανταλλαγή πληθυσμών μεταξύ Ελλάδας και Τουρκίας, τη μετακίνηση νομάδων λαϊκών μουσικών, την επαφή με άλλους πολιτισμούς, την επιρροή της μουσικής παράδοσης της Ανατολής και της Δύσης. Στην ηπειρωτική Ελλάδα, η ποικιλία του ύφους διαφαίνεται σε περιοχές όπως: Μωριάς, Ρούμελη, Ήπειρος, Βόρεια Ήπειρος, Θεσσαλία, Μακεδονία, Θράκη και σε νομαδικούς πληθυσμούς και μειονότητες (Αρβανίτες, Σαρακατσάνοι, Βλάχοι, Καραγκούνηδες, Γκαγκαβούζηδες, Πομάκοι, Σεφαραδίτες Εβραίοι, Αρμένιοι, Ρομά). Στη νησιωτική Ελλάδα, διαφαίνεται στα νησιά του Αιγαίου (μαζί με την Ίμβρο και την Τένεδο), στα Δωδεκάνησα, τις Κυκλάδες, τις Σποράδες,

την Εύβοια, τα νησιά του Σαρωνικού και Αργοσαρωνικού κόλπου, την Κρήτη, τα Επτάνησα, την Κύπρο. Στη μουσική παράδοση των Ελλήνων προσφύγων ανήκουν οι περιοχές των παράλιων της Μικράς Ασίας, της Πόλης, της Βόρειας Θράκης ή Ανατολικής Ρωμυλίας, της Ανατολικής Θράκης, του Πόντου, της Καππαδοκίας. Ιδιαίτερη σημασία έχει και η μουσική παράδοση των ελληνόφωνων κοινοτήτων της Κάτω Ιταλίας.

Καταληκτικά, η ελληνική μουσική παράδοση συγκροτεί ένα ιδιαίτερο ηχοτοπίο, ένα πολύπλοκο μείγμα από «δρόμους» (Μακάμ/Maqam), στο οποίο συνυπάρχουν μουσικά ιδιώματα από την Ανατολή και τη Δύση.

3.3.3 Ο Ζεϊμπέκικος και το ρεμπέτικο τραγούδι

Ως συνέχεια των δημοτικών τραγουδιών θεωρούνται τα ρεμπέτικα, αφού και τα δύο είδη είναι δημιουργία του ελληνικού λαού και εκφράζουν την ψυχή του. Εξάλλου, το ρεμπέτικο συνδυάζει τη μουσική, τον λόγο και την κίνηση, όπως και το παραδοσιακό τραγούδι. Μια διαφορά ανάμεσα στον παραδοσιακό και τον λαϊκό χορό είναι ότι οι άνθρωποι στις αγροτικές κοινωνίες χόρευαν σε ανοιχτούς χώρους, απεναντίας, ο κατεξοχόν ρεμπέτικος χορός, ο Ζεϊμπέκικος, που είναι αυτοσχεδιαστικός, χορευόταν σε κλειστούς μικρούς αστικούς χώρους. Ίσως, για αυτό τα δημοτικά τραγούδια μιλάνε για την ομορφιά και τη μαγεία της φύσης, ενώ τα ρεμπέτικα για παραπήγματα, φυλακές, την παντοτινή συννεφιά που ματώνει την καρδιά.

Ο αστικοποιημένος Ζεϊμπέκικος χαρακτηρίζεται από ελεύθερη χορογραφική δομή και χορεύεται από ένα άτομο στα στενά όρια κάποιου εσωτερικού χώρου που δεν ξεπερνά τα λίγα τετραγωνικά μέτρα. Η αισθητική αξιολόγηση του Ζεϊμπέκικου συνδέεται με συμβάσεις και κανόνες που αποκλείουν αυθαίρετες και υπερβολικές κινήσεις (Τυγονολα, Likesas, Koutsouba & Macha, 2008). Στον Ζεϊμπέκικο: «Ο χορευτής πάλλεται... αποκαλύπτει τον εαυτό του στους άλλους, εκθέτει την αγωνία του και φτάνει στην αυτοπεποίθηση...» (Savrami, 1992: 59). Έντονα συναισθήματα εκδηλώνονται με: «...ξαφνικά ξεσπάσματα κινητικότητας, λυγίσματα μέχρι το πάτωμα, πηδήματα και στριφογυρίσματα, αλλά, όλη την ώρα, ο χορευτής έμοιαζε να ψηλαφίζει το δρόμο του...» (Holst-Warhaft, [1975](1995): 14).

Ορόσημο δημιουργίας των ρεμπέτικων θεωρείται ο ερχομός των Ελλήνων προσφύγων, μετά τη Μικρασιατική καταστροφή, το 1922. Για άλλους, τα ρεμπέτικα υπήρχαν από τα τέλη του 19ου αιώνα, σε αστικά κέντρα που ζούσαν Έλληνες (Σμύρνη, Ερμούπολη, Αλεξάνδρεια, Πειραιάς, Θεσσαλονίκη, Κωνσταντινούπολη). Στην Αθήνα, μουσικοί της Πόλης και της Σμύρνης τραγουδούσαν παραδοσιακά δημοτικά και τραγούδια της πρώτης γενιάς του ρεμπέτικου στα καφέ-Αμάν. Η λέξη «αμάν» είναι σύντομη παρέμβαση στο τραγούδι από

ερμηνευτές που αυτοσχεδίαζαν τους στίχους. Μελωδικά, τα παλιά ρεμπέτικα έχουν ανατολίτικο χρώμα ή το χρώμα του αμανέ και περιλαμβάνουν ταξίμια, αυτοσχεδιασμούς που ακούγονται σε ένα μουσικό κομμάτι, αφού έχουν επιρροές και μνήμες από τις χαμένες πατρίδες.

Στη δημιουργία του ρεμπέτικου συνέβαλε η συγκέντρωση μεγάλων πληθυσμιακών ομάδων στα αστικά κέντρα και οι μηχανισμοί αποκλεισμού τους από τα κυρίαρχα κοινωνικά στρώματα της εποχής. Η θεματολογία του ρεμπέτικου περιλαμβάνει ερωτικά τραγούδια, αλλά και τραγούδια για την παρανομία, τη φυλακή, το φιλότιμο, τη φτώχεια, τον πόλεμο, τη σύγκρουση με την αστυνομία σε τεκέδες στις κακόφημες περιοχές της Αθήνας και του Πειραιά (Λεμονάδικα, Ταμπούρια, Χαυτεία, Δραπετσώνα), όπου οι ρεμπέτες κάπνιζαν χασίς.

Ο Ηλίας Πετρόπουλος, στο βιβλίο του «Ρεμπετολογία» (1991), σκιαγραφεί την πολυπλοκότητα και το κοινωνικό περιεχόμενο του ρεμπέτικου, όπως και την παραβατική συμπεριφορά του ρεμπέτη μέσα και έξω από τη φυλακή. Χωρίζει το ρεμπέτικο σε τρεις περιόδους ή δεκαετίες. Η πρώτη δεκαετία, 1922-1932, ξεκινά με τη Μικρασιατική καταστροφή και τη συνθήκη της Λωζάνης για την ανταλλαγή πληθυσμών, όπου κυριαρχεί το Σμυρναϊκό και ανατολίτικο στυλ. Τότε αρχίζουν οι πρώτες ηχογραφήσεις των ρεμπέτικων τραγουδιών στην Αμερική.

Στη δεύτερη δεκαετία, 1932-1942, κυριαρχεί το πειραιώτικο ύφος του Μάρκου Βαμβακάρη, ενώ, ταυτόχρονα, συνθέτουν τραγούδια ο κορυφαίος αντιπρόσωπος του ρεμπέτικου Γιάννης Παπαϊωάννου, ο Μπαγιαντέρας, ο Γιώργος Μπάτης, ο Γιοβάν Τσαούς, ο Κώστας Ρούκουνας και πολλοί ακόμα. Με την επιβολή της δικτατορίας της 4ης Αυγούστου και της λογοκρισίας που είχε επιβάλει, οι συνθέτες-στιχουργοί άλλαξαν αναγκαστικά τη θεματολογία τους. Κάποιοι αρνήθηκαν να ηχογραφούν, όπως ο σπουδαίος Σμυρνιός στιχουργός, συνθέτης, τραγουδιστής και οργανοπαίχτης Βαγγέλης Παπάζογλου.

Στην τρίτη δεκαετία του ρεμπέτικου, 1942-1952, που στις αρχές της η Ελλάδα βρισκόταν υπό Γερμανική κατοχή, οι συνθέτες συνεχίζουν να γράφουν τραγούδια. Τότε εμφανίζονται οι μουσικές ιδιοφυΐες της εποχής, ο Βασίλης Τσιτσάνης, ο Μανόλης Χιώτης, που έλεγε ότι έβαλε το μπουζούκι του τεκέ στα σαλόνια και τα ωδεία, ο Γιώργος Μητσάκης και άλλοι. Στις μεγάλες ρεμπέτισσες ανήκουν η Ρόζα Εσκενάζυ, η Στέλλα Χασκίλ, η Ρίτα Αμπατζή, η Μαρίκα Νίνου, η Σωτηρία Μπέλλου. Σημαντικοί μετέπειτα συνθέτες είναι ο Απόστολος Καλδάρας, ο Άκης Πάνου, ο Γιώργος Ζαμπέτας, κορυφαίοι ερμηνευτές είναι ο Στέλιος Καζαντζίδης, ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης, ο Μανώλης Αγγελόπουλος, ο Στράτος Διονυσίου, ο Βαγγέλης Περπινιάδης. Κορυφαίοι στιχουργοί η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου, ο Άκης Πάνου, ο Κώστας Βίρβος και πολλοί ακόμα.

Το ρεμπέτικο αποτέλεσε για πολλά χρόνια πεδίο έντονης διαμάχης για το αν είναι εγχώριο, εισαγόμενο, ηθικό, ανήθικο, απόψεις που διατύπωνε κυρίως η «ανώτερη» αστική τάξη. Ο Μάνος Χατζιδάκις, στη διάσημη ιστορική του διάλεξη στο θέατρο «Αλίκη», στις 31 Ιανουαρίου 1949, που είχε οργανώσει το Θέατρο Τέχνης του Κάρολου Κουν, μίλησε με τόλμη για την ιδεολογία και την αισθητική των περιφρονημένων μέχρι τότε ρεμπέτικων τραγουδιών (Ταμπακάκη, 2019). Στη θαρραλέα υπεράσπιση του ρεμπέτικου, ο Χατζιδάκις είχε μαζί του, ως συνιδεάτες, τον Φοίβο Ανωγειανάκη, τον Μίκη Θεοδωράκη, τον Αργύρη Κουνάδη, τον Νίκο Κούνδουρο, τον Γιάννη Τσαρούχη.

Σταδιακά, το τραγούδι άρχισε να γίνεται αποδεκτό από όλο και περισσότερα κοινωνικά στρώματα. Έτσι μεταφέρθηκε από τον στενό κύκλο των περιθωριοποιημένων σε κοσμικά κέντρα διασκέδασης και σε σαλόνια της αστικής τάξης. Την περίοδο 1950-1970, το ρεμπέτικο μετονομάστηκε σε «αστικό λαϊκό τραγούδι» και ξεκίνησε η διάδοσή του από τις δισκογραφικές εταιρείες, τα μουσικά προγράμματα της ελληνικής ραδιοφωνίας και τις κινηματογραφικές παραγωγές. Τη δεκαετία του 1970, ξεκινά η εμπορευματοποίηση και η κατηγοριοποίηση του ρεμπέτικου σε «ελαφρολαϊκό», «βαρύ λαϊκό», κ.λπ.

3.4 Μετασχηματισμός του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Μέχρι και τα μέσα του 20ού αιώνα, ο χορός στις παραδοσιακές κοινωνίες είχε κοινωνικό και τελετουργικό χαρακτήρα που λειτουργούσε ως τρόπος ενίσχυσης της ατομικής έκφρασης και της συλλογικής δημιουργίας. Η μεταφορά του χορού από τις παραδοσιακές κοινωνίες σε θεατρικές σκηνές έχει απασχολήσει πολλούς μελετητές. Ο τρόπος παρουσίασης του χορού σε σύγχρονους σκηνικούς χώρους βεβαιώνει τον μετασχηματισμό της λειτουργίας και της μορφής του, που συμβαδίζει με τον ριζικό μετασχηματισμό της κοινωνικής ζωής.

Κάποιοι λόγοι του μετασχηματισμού είναι «...η άφιξη των προσφύγων το 1923 και μετά, που οδηγεί στην ανάμειξη των πληθυσμών. Η φροντίδα για την ενσωμάτωση των προσφύγων συμπίπτει με την αρτιότερη εγκαθίδρυση του εκπαιδευτικού συστήματος, που μεταξύ άλλων προωθεί την πολιτιστική ενοποίηση των ελληνικών τόπων» (Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999: 340). Στον μετασχηματισμό συνέβαλε η αποδιοργάνωση της ελληνικής υπαίθρου και η μετακίνηση πληθυσμών προς τα αστικά κέντρα, για οικονομικούς λόγους, ενίοτε πολιτικούς, και το μεγάλο μεταναστευτικό κύμα, τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες, εντός και εκτός των συνόρων. Αυτοί οι λόγοι και πολλοί περισσότεροι είχαν ως αποτέλεσμα να αρχίσουν οι άνθρωποι της υπαίθρου να υιοθετούν τους τρόπους ζωής της πόλης και να κόβουν τους προσωπικούς τους δεσμούς με τις παραδοσιακές πρακτικές του τόπου τους.

Από τη δεκαετία του 1950, παρατηρείται αύξηση των πολιτιστικών συλλόγων που δημιουργούν εθελοντές, αρχικά μέσα στον αστικό ιστό, αργότερα και στον αγροτικό. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1980, οι σύλλογοι αποκτούν θεσμική υπόσταση, έχουν την υποστήριξη του κράτους (ιδεολογική ή οικονομική) και αυξάνονται σε όλη τη χώρα. Οι πολιτιστικοί σύλλογοι με τις εκπαιδευτικές και ψυχαγωγικές δραστηριότητες που διοργανώνουν, μετατρέπονται σε χώρους έκφρασης και διαχείρισης της πολιτισμικής ταυτότητας, εθνικής ή τοπικής, η οποία μεταλλάσσεται. Η διδασκαλία του παραδοσιακού χορού στο πλαίσιο των πολιτιστικών συλλόγων έχει απασχολήσει πολλούς ερευνητές. Μάλιστα, τις δεκαετίες 1990 και 2010, αρκετές μελέτες είχαν ως θέμα τη διδασκαλία του χορού, συχνά εμπειρική, σε πολιτιστικούς συλλόγους.

Ο Φίλιππος Φιλίππου, σε μια συλλογική μελέτη, εξετάζει τον ρόλο των πολιτιστικών συλλόγων στη μετεξέλιξη της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης. Αρχικά, οι συγγραφείς πλαισιοθετούν τη διαλεκτική σχέση των αγροτικών κοινωνιών με τον χορό μέχρι τα μέσα του 20ού αιώνα. Έπειτα, αναφέρονται στην αστικοποίηση του πληθυσμού και τη βιομηχανοποίηση των μέσων παραγωγής, με επακόλουθο την αλλαγή της συμπεριφοράς των ατόμων και του πολιτισμού τους και τον ερχομό ενός καινούργιου τρόπου ζωής. Αυτή η νέα πραγματικότητα συνετέλεσε στο «να αλλάξει η χορευτική ταυτότητα της νεοελληνικής κοινωνίας στην οποία, πλέον, συνυπάρχουν σύγχρονες και παραδοσιακόμορφες τάσεις» (Φιλίππου, Γουλιμάρης, Σερμπέζης, Πίτση, & Γεντή, 2009: 31). Η συνύπαρξη των παραπάνω τάσεων οφείλεται στους εσωτερικούς μετανάστες που μετέφεραν τους χορούς από τον τόπο καταγωγής τους στον τόπο κατοικίας τους, την ανάπτυξη του φολκλορισμού στην Ελλάδα και τη λειτουργία χορευτικών συλλόγων, ως επακόλουθο του φολκλορισμού (Φιλίππου κ. συν., 2009). Για τον διττό ρόλο των πολιτιστικών συλλόγων, επισημαίνεται ότι:

«Αφενός, συνέβαλαν στη διάσωση και διάδοση του ελληνικού παραδοσιακού χορού και αφετέρου, επηρέασαν το νεοελληνικό χορευτικό γίνεσθαι, θετικά ή αρνητικά. Μια αρνητική παράμετρος που τους αποδίδεται, είναι ότι προς χάρη της θεατρικής παράστασης, συνέβαλαν στην ομογενοποίηση του ελληνικού χορού και την αλλαγή της κινητικής φόρμας των χορών» (Φιλίππου κ. συν., 2009: 32).

Σε κάποιο σημείο του άρθρου τίγεται το εξής ζήτημα: «Στην ομογενοποίηση του ελληνικού χορού και την αλλαγή της κινητικής φόρμας των χορών συνέβαλε, πιθανόν σε μεγαλύτερο βαθμό, και η παρουσίαση από χορευτικούς συλλόγους ή μεμονωμένους χορευτές στον κινηματογράφο» (Φιλίππου κ. συν., 2009: 32). Πράγματι, σε κινηματογραφικές παραγωγές της δεκαετίας του 1950, «Γκόλφω», «Αστέρω», «Μαρία Πενταγιώτισσα», «Γερακίνα», που είχαν μεγάλη απήχηση στην επαρχία, κυριαρχούσε ο ελληνικός παραδοσιακός χορός. Τη δεκαετία του 1960, στην ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη «Ζορμπάς ο Έλληνας», επινοείται

το «Συρτάκι», γνωστό διεθνώς ως παραδοσιακός χορός και πόλος έλξης χιλιάδων επισκεπτών που αναζητούν «εξωτικό τουρισμό» στη χώρα μας. Τη δεκαετία του 1970, στο εμπορικό σινεμά κυριαρχούν εικόνες με λαϊκούς χορούς σε ταβέρνες, με παράδειγμα την ταινία «Μια κυρία στα μπουζούκια» που είχε τεράστια εισπρακτική επιτυχία. Οι χοροί αυτοί καθιερώθηκαν στη νεοελληνική κουλτούρα με καθολική αποδοχή από όλες σχεδόν τις κοινωνικές τάξεις.

Από την περίοδο της Μεταπολίτευσης και έπειτα, σύσσωμη η ηγεσία του πολιτικού σώματος δεν δίσταζε να κάνει επίδειξη της χορευτικής της δεινότητας σε Ζεϊμπέκικα και άλλους παραδοσιακούς και λαϊκούς χορούς σε συνεστιάσεις και σε κάθε άλλη ευκαιρία, τα οποία πρόβαλλαν σε βιντεοσκοπημένα στιγμιότυπα προγράμματα της τηλεόρασης.

Με τον ρόλο των πολιτιστικών συλλόγων στη μετάβαση του χορού από συμμετοχικά σε παραστατικά πλαίσια, έχει ασχοληθεί η Κουτσούμπα, έχοντας ως παράδειγμα τον χορό «Μηλιά» της Λευκάδας. Από τις προφορικές μαρτυρίες των Λευκαδιτών και τη μελέτη γραπτών πηγών, φαίνεται ότι χόρευαν τη «Μηλιά» στις τοπικές περιστάσεις μέχρι και τη δεκαετία του 1950.

«Από το 1957 και μετά οπότε και ιδρύθηκαν οι πρώτοι τοπικοί χορευτικοί σύλλογοι στο νησί...η ‘μηλιά’ χορευόταν πια και στη σκηνή. Μάλιστα...από τη στιγμή που εμφανίστηκαν οι πρώτοι τοπικοί χορευτικοί σύλλογοι, η ‘μηλιά’ χορευόταν και μεταξύ των Λευκαδιτών (συμμετοχικός χαρακτήρας) και στη σκηνή (παραστατικός χαρακτήρας). Σταδιακά ο χορός έπαψε να χορεύεται από τους Λευκαδίτες και παρέμεινε μόνο στις αίθουσες διδασκαλίας και στη σκηνή...» (Κουτσούμπα, 2009: 20).

Η ερευνήτρια, μετά από λεπτομερή ανάλυση των μορφολογικών στοιχείων της «μηλιάς» στην παραδοσιακή και φολκλορική της μορφή, με σημειογραφική καταγραφή των κινητικών μοτίβων, και μετά από την παράθεση των απόψεων νεότερων Λευκαδιτών για τις δικές τους αισθητικές προτιμήσεις, θέτει στον *Επίλογο* του άρθρου το εύλογο ερώτημα:

«Μήπως λοιπόν ο μετασχηματισμός της ‘μηλιάς’ στην φολκλορική μορφή της υποδηλώνει την ύπαρξη μιας αδιάκοπης δημιουργικότητας τέτοιας που να μην επιτρέπει στα αγαθά του λαϊκού πολιτισμού να εξαφανίζονται, αλλά να προσαρμόζονται σε νέες συνθήκες και καταστάσεις; Άλλωστε, μήπως το φολκλόρ του σήμερα δεν αποτελεί κι αυτό μέρος της παράδοσης του αύριο;» (Κουτσούμπα, 2009: 27).

Το πνεύμα της «αδιάκοπης δημιουργικότητας» υπαινίσσεται αφενός ότι ο παραδοσιακός χορός είναι ένα δυναμικό φαινόμενο που προσαρμόζεται «σε νέες συνθήκες και καταστάσεις», οι οποίες, όμως, αφετέρου έχουν συντελέσει στην αναδιαμόρφωση των χορευτικών ταυτοτήτων και των αισθητικών αξιών στη «δεύτερη» ύπαρξη του χορού, λόγω της διάδοσης του φολκλορισμού.

Μια περιγραφή για το ξεκίνημα της φολκλοροποίησης του παραδοσιακού χορού παρατίθεται στο Λήμμα «Ο χορός στην Ελλάδα» (1999). Χαρακτηριστικά αναφέρεται ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1960, αν και ήταν διάχυτο το αίσθημα της διάσωσης και της διάδοσης της ελληνικής χορευτικής παράδοσης, ο ελληνικός χορός είχε εξαντλήσει τα αποθέματά του ως προς το διαθέσιμο μουσικοχορευτικό υλικό και ως προς τους τρόπους της παρουσιάσής του.

«Αυτήν ακριβώς τη στιγμή της κόπωσης, έρχεται η επαφή με ένα γιουγκοσλαβικό χορευτικό συγκρότημα (1953) να ξαφνιάσει και να ταράξει τα νερά. Στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης είχε ήδη διαμορφωθεί, ενταγμένος στο σοσιαλιστικό ιδεολογικό μηχανισμό, ο *φολκλορικός* χορός, ένας πολύ τεχνικός και εντυπωσιακός τρόπος παρουσίασης των λαϊκών χορών, με εκπαιδευμένους χορευτές, με θεατρικής αντίληψης ενδυμασίες, με δεξιοτέχνες τραγουδιστές και μουσικούς -που όμως έπαιζαν λαϊκά όργανα-, με ευρεία χρήση πολύπλοκων χορογραφιών. Μετά από αυτό, παρατηρείται μία έντονη κινητικότητα στο χώρο του ελληνικού χορού, με κυριότερο γεγονός την ίδρυση, από τη Δόρα Στράτου, του Σωματείου Ελληνικών Χορών (1954)» (Αντζακα-Βέη και Λουτζάκη, 1999: 334-335).

Πράγματι, η Στράτου εντυπωσιάστηκε από το εκατονταμελές κρατικό φολκλορικό συγκρότημα της Γιουγκοσλαβίας και άρχισε να θεατροποιεί τους παραδοσιακούς χορούς σε παραστάσεις με επίπεδο επαγγελματικών αξιώσεων. Σε αντίθεση με το Λύκειο των Ελληνίδων που ιδρύθηκε σε συνεργασία με την αστική τάξη της Αθήνας, η Στράτου, αν και καταγόταν από μεγαλοαστικό περιβάλλον, στράφηκε προς τους ανθρώπους της λαϊκής τάξης. Παρόλα αυτά, υποστήριζε, όπως και τα μέλη του Λυκείου, ότι οι ρίζες των παραδοσιακών χορών βρίσκονται στον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό. Η Στράτου προσκαλούσε στο θέατρο ανθρώπους από τα χωριά για να διδάξουν «γνήσιους χορούς». Εκτός αυτού, κατέγραφε χορούς από την ύπαιθρο με επιτόπια έρευνα, στους οποίους πρόσθετε ή και αφαιρούσε βήματα, δημιουργώντας έτσι χορογραφίες που άλλαζαν κατά πολύ τον προϋπάρχοντα χορό. Βασικό κίνητρο για τους χορευτές, τους οργανοπαίκτες και τους χοροδιδασκάλους που εργάζονταν στο Σωματείο ήταν το γεγονός ότι αμείβονταν ως επαγγελματίες. Ως προς τον ρόλο του κινηματογράφου στη φολκλοροποίηση του χορού, η Στράτου ήταν χορογράφος στην ταινία «Γκόλφω», όπου χόρευαν παραδοσιακούς χορούς μέλη του συγκροτήματός της.

Από το 1954, οι καθημερινές παραστάσεις χορού του Σωματείου στο αρχαίο θέατρο του Πειραιά άρχισαν να προσελκύουν μεγάλο αριθμό θεατών, Ελλήνων και ξένων, γεγονός που προκάλεσε το ενδιαφέρον του κρατικού μηχανισμού για την τουριστική τους αξιοποίηση και προώθηση. Το 1963, ο Κωνσταντίνος Καραμανλής έδωσε προσωπική εντολή να κατασκευαστεί για το Σωματείο το θέατρο απέναντι από την Ακρόπολη, πίσω από τον Λόφο Φιλοπάππου. Ο στόχος της Στράτου να εδραιώσει ένα συγκρότημα εθνικού χαρακτήρα

συνεχίζεται με παραστάσεις στο θέατρο Φιλοπάππου, διαλέξεις, επιμορφωτικά σεμινάρια και άλλες εκδηλώσεις¹⁴.

3.5 Παράδοση και φολκλόρ

Το δίπολο παράδοση και φολκλόρ είναι θέμα σε πολυάριθμες μελέτες που εξετάζουν αναπαραστάσεις και αναβιώσεις λαϊκών δρώμενων και εθίμων στη σύγχρονη εποχή. Ένα ερώτημα που θέτουν κάποιοι σκεπτικιστές είναι εάν η φολκκλοροποίηση που παρατηρείται σε αναπαραστάσεις/αναβιώσεις εθίμων στο πλαίσιο πολιτιστικών εκδηλώσεων πανηγυρικού ή τουριστικού χαρακτήρα, οδηγεί στην παραποίηση της λαϊκής δημιουργίας.

Στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, ο Ηλίας Δήμας παραπέμπει στα λόγια του Μερακλή για την εξάπλωση αναπαραστάσεων και αναβιώσεων εθίμων του παρελθόντος και της μουσικοχορευτικής μας παράδοσης. «Τα έθιμα αυτά που έχουν χάσει τη λειτουργική και συμβολική τους σημασία, μαζί με τους χορούς και τα τραγούδια, αναπαριστάνονται και αναβιώνονται...συχνά κυρίως από αστικοποιημένα άτομα που διατηρούν συναισθηματικούς δεσμούς με αυτά» (Μερακλής, 1972, όπως αναφέρεται στο Δήμας, 2010: 32). Ο Δήμας συμφωνεί ότι η αγάπη του ανθρώπου για τις παραδόσεις είναι ο λόγος για τη διάσωση, διατήρηση και συνέχιση πολιτιστικών στοιχείων του παρελθόντος, διακρίνει όμως και την εξυπηρέτηση εμπορικών-οικονομικών σκοπιμοτήτων.

Συνεχίζοντας, παραθέτει την άποψη του Κώστα Βρύζα για την ανάγκη της διάσωσης, διατήρησης και συνέχισης στοιχείων του παρελθόντος «...εξαιτίας της παγκοσμιοποίησης, η οποία επέτρεψε την πραγματοποίηση των οικονομικών, κοινωνικών και πολιτιστικών ανταλλαγών, με αποτέλεσμα την ανάπτυξη της πολιτιστικής ομοιομορφίας μεταξύ των πολιτισμών διαφόρων λαών και την εξασθένηση των πολιτιστικών ιδιαιτεροτήτων» (Βρύζας, 1977, όπως αναφέρεται στο Δήμας, 2010: 32). Για την εννοιολογική προσέγγιση των όρων «Παράδοση» και «Φολκκλωρισμός», ο Δήμας στηρίζεται σε απόψεις που έχουν διατυπώσει λαογράφοι. Ενδεικτικά, ο Hans Moser ορίζει τον φολκκλωρισμό ως «μεταβίβαση και παρουσίαση του λαϊκού πολιτισμού από δεύτερο χέρι», υπαινισσόμενος, ότι «αυτό που παρουσιάζει ο φολκκλωρισμός, κατά ένα μέρος, έχει χαθεί και η λειτουργία του είναι εμπορική» (Moser, 1962, όπως αναφέρεται στο Δήμας, 2010: 33).

Ο Δήμας επανέρχεται σε απόψεις του Μερακλή για την αλλοίωση και νόθευση των αναβιόμενων εθίμων της μουσικοχορευτικής μας παράδοσης. Για τον περιορισμό των

¹⁴ Τα τελευταία τριάντα χρόνια, Πρόεδρος του Σωματείου είναι ο Άλκης Ράφτης, συγγραφέας βιβλίων και πολυάριθμων άρθρων για τον χορό. Επίσης, από το 1984, έχει οργανώσει παγκόσμια συνέδρια για την έρευνα του χορού και είναι ο πρώτος Έλληνας Πρόεδρος του Διεθνούς Συμβουλίου Χορού με έδρα το Παρίσι.

νοθεύσεων ο Μερακλής υποστήριξε ότι πρέπει να στηριζόμαστε σε πληροφορίες που προέρχονται από πρωτογενείς πηγές για τις λαϊκές παραδόσεις και τα έθιμα. Παρά τους κινδύνους αλλοίωσης και νόθευσης των λαϊκών παραδόσεων, ο διακεκριμένος λαογράφος στο ερώτημα αν ο φολκλορισμός πρέπει να διωχθεί, απάντησε:

«...ο φολκλορισμός πρέπει να διατηρηθεί και μάλιστα να προπαγανδισθεί...Οι αναπαραστάσεις, οι αναβιώσεις και οι απομιμήσεις κι όταν ακόμα δεν είναι αυθεντικές ως προς το παρελθόν, ως προς το αρχέτυπο, επειδή όμως συγκινούν πλατιές μάζες, προσφέρουν πολύτιμα στοιχεία για τον σχηματισμό της εθνογνωσίας και της λαογνωσίας μιας χώρας...» (Μερακλής, 1972, όπως αναφέρεται στο Δήμας, 2010: 34).

Συνοψίζοντας, σύμφωνα με τον Δήμα, υπάρχουν διαφωνίες μεταξύ των ερευνητών για τον φολκλορισμό, ενώ ο ίδιος θα συμφωνούσε με εκείνους που φοβούνται ότι ο φολκλορισμός θα φθείρει τον γνήσιο λαϊκό παραδοσιακό πολιτισμό, αν δεν υπήρχε κρίση της συλλογικής δημιουργίας εξαιτίας της αστικοποίησης του αγροτικού πληθυσμού. Οι διαφωνίες μεταξύ των ερευνητών είναι βάσιμες, αφού η έννοια «λαϊκός και παραδοσιακός πολιτισμός» είχε διαφορετικό πρόσημο στις ιστορικές, πολιτικές, κοινωνικές, ιδεολογικές και οικονομικές συνθήκες κάθε χώρας.

Η ελληνική λαογραφία υιοθέτησε σε γενικές γραμμές τα πρότυπα της γερμανικής, αν και, λόγω της ιστορικής συγκυρίας, ανέπτυξε κάποια δικά της χαρακτηριστικά (Κυριακίδου–Νέστορος, 1997). Η ιστορική συγκυρία έχει σχέση με μια γενικευμένη προσπάθεια απόδειξης της φυλετικής καταγωγής των Νεοελλήνων από τους αρχαίους Έλληνες. Πάνω σε αυτή τη βάση, ιστορικοί, φιλόλογοι και λαογράφοι άρχισαν να ασχολούνται με τη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού. Ο Πολίτης, παρότι επηρεάστηκε από το πνεύμα του Γερμανικού ρομαντισμού και τη δυτικοευρωπαϊκή σκέψη του 19ου αιώνα περί των πολιτιστικών επιβιωμάτων, δεν ξέφυγε από τον στόχο του, την απόδειξη του αρχαιοελληνικού παρελθόντος των Νεοελλήνων. Στον Γερμανικό ρομαντισμό κυρίαρχο ρόλο είχε το έθνος, που έπρεπε να διασφαλίζει την ενότητα και την πολιτική σταθερότητα του κράτους.

Στο σημείο αυτό, σημειώνεται ότι στη γερμανική γλώσσα ο όρος ‘Volkskunde’ σημαίνει «Λαογνωσία». Η διαφορά ανάμεσα στον βρετανικό όρο ‘Folklore’ και τον γερμανικό ‘Volkskunde’ οφείλεται στο γεγονός ότι ο πρώτος αναφέρεται στις γνώσεις που έχει ο λαός, ενώ ο δεύτερος στη γνώση που αποκτά κανείς για τον λαό, μέσα από λαογραφική ή ανθρωπολογική έρευνα (Παπαπαύλου, 2010). Τα επιτεύγματα της ελληνικής λαογραφίας που αναφέρονται στην παλαιά και τη μεταγενέστερη ιστορία της είναι αδύνατον να παρατεθούν εδώ, ωστόσο, σημειώνεται ότι από το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, νεότερες μελέτες αναδεικνύουν τον επαναπροσδιορισμό του αντικειμένου της. Σήμερα, η λαογραφία προσανατολίζεται προς τις ευρύτερες ανθρωπιστικές σπουδές. Ανοίγει διάλογο με την

κοινωνική ανθρωπολογία, ξεφεύγει από τα όρια της αυστηρά εθνικής επιστήμης, που δημιούργησαν οι θεμελιωτές της, αναδιαμορφώνοντας και τη μεθοδολογία της (Αυδίκος, 1991). Αυτή η διαπίστωση έχει σημασία για την κατανόηση σύγχρονων ερευνητικών προσεγγίσεων που εξετάζουν τη σχέση μεταξύ φολκλόρ και παράδοσης με κριτική ματιά. Ο Παύλος Κάβουρας, στην εισαγωγή του συλλογικού τόμου «Φολκλόρ και παράδοση: ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού», επισημαίνει:

«Η πραγμάτευση του ζητήματος της σχέσης μεταξύ φολκλόρ και παράδοσης...βασίζεται στην άποψη ότι τόσο οι όροι φολκλόρ και παράδοση, καθώς και οι ποικίλες όψεις και οι μετασχηματισμοί των όρων αυτών (όλες, εν γένει, οι εννοιολογικές εκφάνσεις του ζητήματος φολκλόρ και παράδοση) είναι θεωρητικά και ιδεολογικά μορφώματα του δυτικού νεωτερικού ορθολογισμού. Η ιδεολογική συνάφεια του *φολκλόρ* με την *παράδοση* είναι τόσο δυνατή, ώστε εξακολουθεί να ισχύει ακόμη και όταν αμφισβητείται η ερμηνευτική εγκυρότητα του νεωτερικού ορθολογισμού» (Κάβουρας, 2010: 9).

Η κριτική προσέγγιση των ιδεολογικών διαστάσεων του φολκλόρ και της παράδοσης και της μεταξύ τους σχέσης ως νεωτερικά μορφώματα οδηγεί στο εξής συμπέρασμα: «...το ζεύγος φολκλόρ και παράδοση συγκροτεί μια ιδιότυπη *πολιτική πολιτισμού* (cultural politics), η οποία λειτουργεί ως μέσο έκφρασης και, παράλληλα, νομιμοποίησης του νεωτερικού ορθολογισμού» (Κάβουρας, 2010: 10). Ανάμεσα σε πολλές ενδιαφέρουσες μελέτες, που περιλαμβάνονται στον τόμο, ο ελληνικός λαϊκός παραδοσιακός χορός εξετάζεται ως φολκλωρική αναπαράσταση του πολιτισμού με παράθεση των ιδεολογικών και πολιτικών διαστάσεων του φαινομένου (Φλωράκη, Λουτζάκη, 2010).

Με τη σειρά της, η Παπαπαύλου, στο κείμενο «Φολκλόρ και Φολκλωρισμός. Συγκλίσεις και Αποκλίσεις» (2010), παραπέμπει σε δύο έννοιες με τις οποίες συνδέεται η επιστημονική έρευνα του λαϊκού παραδοσιακού στοιχείου. Αρχικά, επιχειρεί τη διασαφήνιση των εννοιών φολκλόρ και φολκλωρισμός, σε συσχετισμό με το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο ανάδυσής τους. Δεδομένου ότι το φολκλόρ και ο φολκλωρισμός αποτελούν τρόπους διαχείρισης της έννοιας της παράδοσης, επιχειρεί να προσδιορίσει τις χωροχρονικές συντεταγμένες του αντικειμένου της διαχείρισής τους. Σε γενικές γραμμές, η Παπαπαύλου αναλύει τον όρο «φολκλόρ», μέσα από τη σύγχρονη κριτική ανθρωπολογική θεωρία και τη θεωρία της επιτέλεσης, που προσεγγίζει την παράδοση με διαφορετικό τρόπο από τη λαογραφία.

Σε κάποιο σημείο, η Παπαπαύλου θέτει το ερώτημα: «Ποιος είναι λοιπόν ο 'τόπος του αυθεντικού' για το φολκλόρ και ποιος για τον φολκλωρισμό;» Σύμφωνα με την ίδια: «...ο 'τόπος' του αυθεντικού για τα ρομαντικά πλαίσια συγκρότησης του *φολκλόρ* είναι η ύπαιθρος του έθνους-κράτους...τα χωριά στα οποία ζουν απομακρυσμένοι και 'προστατευμένοι' από τις φθοροποιούς επιδράσεις της πόλης οι 'αγνοί' φορείς της 'αληθινής' και 'ατόφιας'

παράδοσης». Για τον φολκλωρισμό: «...ο ‘τόπος’ του αυθεντικού βρίσκεται...σε μια μεταφορική/φανταστική ύπαιθρο του δυτικού πολιτισμού, δηλαδή, στο μη-δυτικό κόσμο, ή στον Τρίτο Κόσμο, σε παραδοσιακές κοινωνίες της Αφρικής, της Ασίας, της Νοτίου Αμερικής, με άλλα λόγια στην ύπαιθρο της παγκοσμιοποίησης» (Παπαπαύλου, 2010: 93). Και καταλήγει στο συμπέρασμα:

«Είτε, λοιπόν, μιλάμε για παραδοσιακό πολιτισμό ενός κράτους είτε μιλάμε για παραδοσιακές κουλτούρες της παγκόσμιας κοινότητας πρόκειται για το ίδιο πράγμα. Περνώντας από την ύπαιθρο του έθνους-κράτους στην ύπαιθρο της παγκοσμιοποίησης, ο ‘τόπος’ του αυθεντικού είναι εννοιολογικά ο ίδιος, απλώς αλλάζει διαστάσεις» (Παπαπαύλου, 2010: 93).

Η Παπαπαύλου σχολιάζει κριτικά τη δομή του φολκλωρικού θεάματος, που καταργεί την ενεργή συμμετοχή των παρευρισκόμενων «οι οποίοι στα συμφραζόμενα της κοινότητάς τους αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι του τεκταινόμενου–και τους καθιστά παθητικούς θεατές–οπτικοακουστικούς καταναλωτές–του προϊόντος της παράδοσης (είτε είναι χορός, είτε μουσική, είτε έθιμο, είτε όλα μαζί και άλλα τόσα)», άρα «ο φολκλωρισμός ως φαινόμενο εντάσσεται στη λογική της εμπορευματοποίησης των ‘σημείων’ της παράδοσης, της διάχυσης και της διακίνησής τους» (2010: 95). Επιπλέον, διακρίνει τη σύνδεση του φολκλωρισμού με τον τουρισμό σε παγκόσμιο επίπεδο. Για την ελληνική περίπτωση, αναφέρει ότι η μουσική και ο χορός αναπαράγονται για μεγάλες τουριστικές μονάδες και επίσημες εμφανίσεις της χώρας στο διεθνές κοινό (π.χ. η Ολυμπιάδα 2004, η κατάκτηση του ευρωπαϊκού κυπέλλου ποδοσφαίρου 2004, η ετήσια συμμετοχή στον πανευρωπαϊκό διαγωνισμό τραγουδιού της Eurovision).

Το φαινόμενο του φολκλωρισμού συζητά κριτικά και ο Λάμπρος Λιάβας στο άρθρο του «Από το ποτάμι της παράδοσης στο φολκλόρ», το οποίο ξεκινά με αναφορά στη σύγχυση που επικρατεί στη χρήση των όρων παραδοσιακό, δημοτικό, λαϊκό, αυθεντικό, φολκλωρικό, έθνικ. Τονίζει ότι: «Πρωταρχική πηγή και σημείο αναφοράς παραμένει πάντοτε η λαϊκή μουσική παράδοση, η οποία, για να εκτιμηθεί, πρέπει να ορίζεται σε τόπο, χρόνο και κοινωνική ομάδα και όχι ν’ αντιμετωπίζεται γενικά και αόριστα σαν ένα τυποποιημένο μουσειακό αντικείμενο...» (Λιάβας, 2013: χ.σ.).

Σημειώνει ότι, τις μεταπολεμικές δεκαετίες της έντονης αστικοποίησης, το «αυθεντικό» πρωτογενές υλικό της λαϊκής παράδοσης μεταλλάσσεται σε φολκλόρ, «Δηλαδή, αποκόβεται από τον τόπο, τον χρόνο ή ακόμη και από τους φορείς του και αναπαράγεται σε διαφορετικές συνθήκες και χώρους, συνήθως με τη μορφή ‘αναβίωσης’ ή (ανα)παράστασης» (Λιάβας, 2013: χ.σ.). Ο ίδιος χαρακτηρίζει το φολκλόρ ως κακέκτυπη εκδοχή του παραδοσιακού, που μετατρέπεται, συχνά, σε προϊόν προς διαχείριση. Στο δυστοπικό τοπίο των σημερινών καιρών:

«Το αποτέλεσμα κάθε φορά εξαρτάται από τη γνώση, την εμπειρία, το ήθος και τη διαίσθηση που διαθέτουν όσοι αναλαμβάνουν τη δύσκολη αποστολή να προσεγγίσουν και να βιώσουν το παραδοσιακό, ώστε ακολούθως να το ανα-βιώσουν, να το ανα-παραστήσουν, να το ‘διαχειριστούν’ στη φολκλορική εκδοχή του. Και βεβαίως, στόχος δεν μπορεί να είναι η όποια ‘αυθεντικότητα’ (όπως πολλοί συχνά, από άγνοια ή υποκριτικά, διατείνονται), αλλά κυρίως το να δώσουν σ’ ένα ευρύτερο κοινό αισθητική και ιδεολογική συν-κίνηση, ερεθίσματα και κίνητρα ώστε ν’ αναζητήσουν το λαϊκό, το πρωτογενές, δηλαδή το...παγόβουνο που κρύβεται κάτω από την κορυφή της δημόσιας παρουσίας του. Βεβαίως, το μεγαλύτερο πρόβλημα προκύπτει όταν τα φολκλορικά ‘προϊόντα’ καταντούν παραμορφωμένα κακέκτυπα, σαν τα αρχαιολογικά κιτςάτα σουβενίρ, όπως συμβαίνει λ.χ. με τα ‘νεοδημοτικά’, ‘σκυλοδημοτικά’ και ‘σκυλονησιώτικα’ που κατακλύζουν πολλά τοπικά πανηγύρια» (Λιάβας, 2013: χ.σ.).

Ο Λιάβας υποστηρίζει ότι το ίδιο πρόβλημα παρουσιάστηκε και στην αναβίωση του ρεμπέτικου, κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1980. Ολοκληρώνει τις απόψεις του, γράφοντας:

«Είναι πολύ σημαντικό η κάθε λαϊκή παράδοση να αποτελεί αφετηρία και πηγή έμπνευσης και αναδημιουργίας για σύγχρονους καλλιτέχνες...Όμως κάτι τέτοιο προϋποθέτει ουσιαστικό διάλογο με το πρωτογενές υλικό και δοκιμασία διά πυρός και σιδήρου, ώστε να επιτύχει η χημική ένωση που θα δώσει τη νέα δημιουργία, το κράμα (fusion) κι όχι τη Βαβέλ της καθ’ ημάς Βαβυλωνίας» (Λιάβας, 2013: χ.σ.).

Την εμπορευματοποίηση της λαϊκής παράδοσης στην ελληνική κοινωνία για τουριστικούς λόγους έχει συζητήσει κριτικά και η Κουτσούμπα, πριν τρεις δεκαετίες, στη μεταπτυχιακή της διατριβή “Greek Dance Groups of Plaka: a Case of ‘Airport Art’” (1991). Πιο αναλυτικά, η ερευνήτρια, μελετώντας τον τρόπο παρουσίασης των ελληνικών παραδοσιακών χορών σε δύο ταβέρνες στην αστικοποιημένη περιοχή της Πλάκας, διακρίνει ότι η μορφολογία του Ζωναράδικου, του Τσάμικου και του Ζεϊμπέκικου έχει υποστεί αλλοιώσεις. Κύριοι λόγοι αυτής της αλλοίωσης είναι: «Η θεαματικοποίηση των χορών σε συνδυασμό με τις χαμηλού επιπέδου τεχνικές τους απαιτήσεις, η δυνατότητα να χορογραφηθούν...οι γνώσεις των μουσικών για συνοδεία των χορών...» (Koutsouba, 1991: 42).

Εξετάζοντας τις χορογραφικές παρεμβάσεις στους προαναφερθέντες χορούς, που αλλοιώνουν τη μορφολογία τους, η ερευνήτρια αναδεικνύει μια σειρά από αίτια, τα οποία αποτυπώνονται ως εξής:

«Από μια άλλη σκοπιά, το κόστος φαίνεται να επηρεάζει διάφορες πτυχές αυτών των παραστάσεων...τα κοστούμια, η μουσική συνοδεία, ο αριθμός των χορευτών και οι παραστάσεις χορού στα περισσότερα μέρη οφείλονται σε αυτό τον λόγο. Το τελευταίο, σε συνδυασμό με τα περιορισμένα προσόντα των χορευτών, οδηγεί σε μια σειρά ‘ευτράπελων’ καταστάσεων. Έτσι, μπορεί να εντοπίσει κάποιος στις παραστάσεις...την ανομοιομορφία μεταξύ των χορευτών, την ανακολουθία της μουσικής, τα λάθη στη μορφή και την τεχνική. Επιπλέον, απαράδεκτες υπερβολές στην παρουσίαση των χορών, λόγω των απαιτήσεων για θεαματικοποίηση, επιβεβαιώνουν το χαμηλό ποιοτικό τους επίπεδο...» (Koutsouba, 1991: 43).

3.5.1 Σύγχρονες πρακτικές της πολιτισμικής αναπαράστασης

Η εμπορευματοποίηση της παράδοσης δεν αναιρεί το γεγονός ότι ο ελληνικός λαός διατηρεί παμπάλαια έθιμα τα οποία επιτελεί σε διάφορες περιστάσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι οι εκστατικοί χοροί πυροβασίας των Αναστενάρηδων που τελούνται κάθε χρόνο στις 21 Μαΐου προς τιμή των Αγίων Κωνσταντίνου και Ελένης στην Αγία Ελένη Σερρών, στην Κερκίνη Σερρών, στον Λαγκαδά Θεσσαλονίκης. Τουρίστες ή και επιστήμονες από όλο τον κόσμο συγκεντρώνονται για να παρατηρήσουν και να μελετήσουν το φαινόμενο του χορού πάνω στα αναμμένα κάρβουνα, χωρίς ίχνη εγκαύματος στα πέλματα των χορευτών και των χορευτριών. Σημειωτέον, ότι το φαινόμενο των τελετουργικών-εκστατικών χορών στα αναστενάρια της Βορειοανατολικής Θράκης είναι αντικείμενο διδακτορικής διατριβής (Λάντζος, 2003), ενώ τα αναστενάρια της Αγίας Ελένης είναι αυτοτελές θέμα βιβλίου (Danforf, 1995) και αντικείμενο μελέτης σε πολυάριθμα άρθρα.

Ένα άλλο λαϊκό αποκριάτικο δρώμενο είναι οι Μπούλες και Γενίτσαροι της Νάουσας, που πολλοί ισχυρίζονται ότι κατάγεται από πρωτόγονες παγανιστικές τελετές ευγονίας. Οι «Μπούλες», άνδρες ντυμένοι με γυναικεία ρούχα, και οι «Γενίτσαροι», ντυμένοι με φουστάνελες και καλυμμένο πρόσωπο με μάσκα, γυρίζουν τους δρόμους και τις πλατείες, χορεύοντας με έναν τρόπο που θυμίζει πολεμικό χορό. Κάτι ανάλογο συμβαίνει στο καρναβάλι της Σκύρου, όπου ξεχωρίζει μια μοναδική τριάδα μεταμφιεσμένων ανδρών, ο «γέρος», η «κορέλα» και ο «φράγκος». Η παρουσία του φράγκου δείχνει την επιρροή της δύσης στη ζωή των κατοίκων, που χρονολογείται με τη φραγκική κατάκτηση του νησιού το 1204. Το δρώμενο συνδέεται με αρχαίες γιορτές γονιμότητας και την υποδοχή της άνοιξης.

Στην πανάρχαια πόλη της Θήβας σμίγουν τα προαιώνια στοιχεία της Διονυσιακής λατρείας με τη χριστιανική πίστη στον Βλάχικο γάμο, που τελείται κάθε τελευταία Κυριακή της Αποκριάς. Το έθιμο Ρουγκατσάρια, που θεωρείται κατάλοιπο από τα Διονύσια και τα Ρωμαϊκά Σατουρνάλια, πραγματοποιείται την ημέρα των Θεοφανίων στη Βόρεια και Κεντρική Ελλάδα και στη Σκύρο. Κωδωνοφόροι ερμηνευτές με ζωόμορφες μεταμφιέσεις, φαλλικά σύμβολα και αδιάκοπες ρυθμικές κινήσεις, επιδίδονται σε έναν οργιαστικό χορό που συμβολίζει την καρποφορία της φύσης.

Η ποικιλομορφία στην εθιμική τελετουργία, που αποτελεί γενικότερο γνώρισμα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού, παρουσιάζει χαρακτηριστικά αρχαϊκής τελετουργικότητας. Για ορισμένους μελετητές, τα λαϊκά δρώμενα αποτελούν επιβιώματα της αρχαιοελληνικής λατρείας, τα οποία επιβεβαιώνουν την εξέλιξη των θρησκευτικών δρώμενων σε δράμα (Κάβουρας, 1997· Πούχγερ, 1983). Η σύνδεση μαγικών λατρευτικών της αρχαιότητας με την

Ορθοδοξία (τάματα, πρόσφορα, κ.λπ.) δεν είναι ένα παράδοξο φαινόμενο, αφού η εκκλησία ό,τι δεν κατάφερε να εξοβελίσει από τις καθημερινές πρακτικές των ανθρώπων, το ενσωμάτωσε στα δικά της λατρευτικά.

Στη βάση της παραπάνω συνοπτικής χαρτογράφησης, φαίνεται ότι το μακρινό παρελθόν γεφυρώνεται με το παρόν στη σύνθεση της πολιτισμικής και της εθνικής ταυτότητας του ελληνικού λαού, με την ευρεία εθνολογική έννοια. Και παρότι ο πολιτισμός τείνει να γίνει οικουμενικός υπό την επιρροή της πολιτικής της παγκοσμιοποίησης στην εποχή μας, ο ελληνικός λαός διατηρεί ζωντανές τις παραδόσεις του και τις μεταφέρει στις επόμενες γενιές. Καταλήγοντας, η ατομική και η συλλογική πολιτισμική ταυτότητα του ελληνικού λαού δεν πρέπει να δομείται μέσα από την κλειστή έννοια του εθνοκεντρικού λόγου, αλλά μέσα από την ενίσχυση της αίσθησης του «ανήκειν» σε έναν πολιτισμό με μακροχρόνια ιστορία και συνέχεια.

3.6 Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, ως γνωστικό αντικείμενο και ως δημιουργική δραστηριότητα, περιλαμβάνει ποικίλες ιστορικές, πολιτισμικές, παιδευτικές, κοινωνικές αξίες και σημασίες (Καρφής & Ζιάκα, 2009). Σήμερα, η διδασκαλία του παραδοσιακού χορού πραγματοποιείται μέσα από την τυπική ή και την άτυπη εκπαίδευση. Η τυπική εκπαίδευση, ως το θεσμοθετημένο, χρονολογικά διαβαθμισμένο και ιεραρχικά δομημένο εκπαιδευτικό σύστημα, αρχίζει στο νηπιαγωγείο και εκτείνεται μέχρι τις ανώτατες σπουδές στο πανεπιστήμιο. Εκτός από την τυπική εκπαίδευση, η εκμάθηση του παραδοσιακού χορού πραγματοποιείται άτυπα σε πολιτιστικούς συλλόγους, σε σεμινάρια, σε επιμορφωτικά προγράμματα, κ.λπ.

Από τις αρχές του 20ού αιώνα, η ένταξη του παραδοσιακού χορού στην πρωτοβάθμια και τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση εξυπηρετούσε τους ευρύτερους στόχους που είχε θέσει το νεοελληνικό κράτος για τη διαμόρφωση και επικράτηση μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας. Στο επίκεντρο της διδασκαλίας του χορού βρίσκεται ο καθηγητής Φυσικής Αγωγής, ο οποίος μπορεί να επιλέξει διάφορους τοπικούς χορούς, για να δημιουργήσει ένα πολύμορφο ρεπερτόριο, το οποίο προβάλλει στοιχεία της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης (Λυκεσάς, 2002). Το συγκεκριμένο μάθημα προωθεί τη γνωριμία των μαθητών με τα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτισμικά στοιχεία του παραδοσιακού χορού, ενώ συγχρόνως, αναπτύσσει την επικοινωνία, την ομαδικότητα, τη συνεργασία, τη δημιουργικότητα, τη φαντασία και την αισθητική κρίση των μαθητών.

Η εκπαίδευση καθηγητών σωματικής αγωγής στην Ελλάδα ξεκίνησε ανεπίσημα το 1882. Τομή στην εξέλιξη των σπουδών αποτέλεσε η ίδρυση της Γυμναστικής Ακαδημίας το 1932 στην περιοχή της Δάφνης, η οποία επανιδρύεται το 1939 με την ονομασία «Εθνική Ακαδημία Σωματικής Αγωγής». Μετά από μακροχρόνια διαδρομή, η Ε.Α.Σ.Α. καταργείται το 1983 και αντί αυτής θεσμοθετείται το Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, το οποίο ανεξαρτητοποιήθηκε ως Τμήμα το 1996. Η διδασκαλία του χορού στο Τ.Ε.Φ.Α.Α. Αθηνών σε προπτυχιακό επίπεδο ήταν υποχρεωτική για δύο εξάμηνα. Την ίδια χρονιά δημιουργείται η ειδικότητα «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός». Το 2013, ιδρύεται η Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, όπου, εκτός των Προπτυχιακών Σπουδών, λειτουργεί το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Φυσική Αγωγή και Αθλητισμός», με ειδίκευση «Παιδαγωγικές και Ανθρωπιστικές Σπουδές στον Αθλητισμό» και κατεύθυνση «Σπουδές στον Χορό».

3.6.1 Τρόποι εκμάθησης του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός έχει ενταχθεί στον χώρο της εκπαίδευσης ήδη από το 1909, ως αναπόσπαστο μέρος του μαθήματος της Φυσικής Αγωγής. Με δεδομένο την «πρώτη» και τη «δεύτερη» ύπαρξη του ελληνικού παραδοσιακού χορού, οι τρόποι εκμάθησής του εξετάζονται υπό το πρίσμα αυτών των δύο όρων. Η Κουτσούμπα, αναφερομένη στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην «πρώτη» και τη «δεύτερη» του ύπαρξη, διακρίνει ότι:

«...στην ‘πρώτη ύπαρξη’, οι τρόποι μετάδοσης και λειτουργίας του χορού είναι καθορισμένοι και διαμορφωμένοι μέσα από μακροχρόνιες διαδικασίες καθώς τα άτομα μαθαίνουν να χορεύουν από πολύ μικρή ηλικία, συμμετέχοντας στις διάφορες μουσικό-χορευτικές περιστάσεις της κοινότητάς τους, παρατηρώντας και αφομοιώνοντας όλα τα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον κάθε χορό, συνθέτοντας έτσι το χορευτικό ιδίωμα της κάθε κοινότητας. Αντίθετα, στη ‘δεύτερη ύπαρξη’ ο χορός μεταδίδεται από ειδικευμένους χοροδιδασκάλους μέσα σε αίθουσες χορευτικών συλλόγων και σχολών, σχολείων και Πανεπιστημίων» (Κουτσούμπα, 2010: 103).

Ο Γιάννης Πραντσιδής, με βάση την αστικοποίηση της κοινωνίας, επισημαίνει ότι σήμερα ο παραδοσιακός χορός παρουσιάζεται με δύο μορφές:

α) Η μια μορφή, είναι του χορού που ζει ακόμα σε ορισμένες κοινότητες και διατηρεί στοιχεία γνησιότητας, σ’ ότι αφορά τη λειτουργία και τον τρόπο μετάδοσής του. Μια μορφή που φθίνει μέρα με τη μέρα και τείνει να εξαφανισθεί.

β) Η άλλη μορφή είναι του παραδοσιακού χορού ο οποίος είναι ξεκομμένος από το περιβάλλον του με ότι αυτό συνεπάγεται ως προς τη λειτουργία, το περιεχόμενο και τον τρόπο μετάδοσής του. Είναι η επιβίωση του παραδοσιακού χορού κάτω από τις νέες συνθήκες, μια ‘δεύτερη ύπαρξη’, αλλά και η αναβίωση του παραδοσιακού χορού

με κύριο στόχο την παράσταση, αυτό που ονομάζεται φολκλορικός χορός» (Πραντσίδης, 2004: 42).

Για τον Πραντσίδη, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός έχει συγκεκριμένη φυσιογνωμία και σε αυτό ακριβώς έγκειται η δυσκολία που παρουσιάζει η διδασκαλία του, μια δυσκολία που προκύπτει από το ιδιαίτερο ύφος κάθε περιοχής, που πρέπει να γνωρίζει και να μεταφέρει ο δάσκαλος στους μαθητές, αποφεύγοντας, όσο είναι δυνατόν, τις αλλοιώσεις. Στην προβιομηχανική ελληνική κοινωνία, που ονομάζουμε «παραδοσιακή», η μάθηση των χορών γινόταν με βιωματικό τρόπο. Τα νανουρίσματα και τα ταχταρίσματα ήταν τα πρώτα μουσικοχορευτικά βιώματα του παιδιού. Τα παιδιά μάθαιναν χορό παρατηρώντας και μιμούμενα τους μεγάλους. Η μάθηση μέσω παρατήρησης και μίμησης ήταν ο πιο απλός και μοναδικός τρόπος απόκτησης γνώσης (Πραντσίδης, 2004).

3.6.2 Μέθοδοι διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Τα τελευταία χρόνια, έχουν προταθεί πολλές μέθοδοι στη διδασκαλία του παραδοσιακού χορού, η επιλογή των οποίων εξαρτάται από τον σκοπό και τους στόχους κάθε μαθήματος, τα χαρακτηριστικά των διδασκομένων, τη δομή και μορφολογία κάθε χορού, κ.λπ. Ανάλογα με το επίκεντρο που έχει ένα μάθημα, οι μέθοδοι χαρακτηρίζονται «έμμεσες» (παιδοκεντρικές) ή «άμεσες» (δασκαλοκεντρικές). Η έμμεση μέθοδος μπορεί να χρησιμοποιηθεί σε πρωταρχικά μαθήματα και προαιρετικά προγράμματα διαθεματικότητας στην εκπαίδευση, όπου ο διδάσκων έχει τον ρόλο του εμπνευστή. Στην έμμεση μέθοδο κυριαρχεί ο βιωματικός τρόπος μάθησης, η δημιουργικότητα, ο αυτοσχεδιασμός, σε συνδυασμό με το στυλ της καθοδηγούμενης ανακάλυψης ή της εφευρετικότητας και της αποκλίνουσας παραγωγικότητας (Κουτσούμπα, 2015). Η άμεση μέθοδος ενδείκνυται για την ανάπτυξη δεξιοτήτων σε παραδοσιακές φόρμες, σε αυτή καθαυτή τη μορφή του χορού. Φυσικά, μπορεί να χρησιμοποιηθούν συνδυαστικά η άμεση και η έμμεση μέθοδος.

Σε γενικές γραμμές, οι μέθοδοι διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι: η μερική, η ολική, η μιμητική, η μέθοδος των κοινών κινητικών μοτίβων και ο συνδυασμός τους με τη μερική-ολική-μιμητική, την ολική-μιμητική, τη μέθοδο κοινών κινητικών μοτίβων-μιμητική, η μουσικοκινητική αγωγή, καθώς και η μορφολογική (Καρφής & Ζιάκα, 2009). Η Δήμητρα Μαθέ, η Κουτσούμπα και ο Γιώργος Λυκεσάς, στη μελέτη τους «Κριτική επισκόπηση των μέχρι σήμερα προτεινόμενων μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα», έχουν καταγράψει εννέα μεθόδους, οι οποίες είναι:

«...η δασκαλοκεντρική, η παιδοκεντρική, η ολική, η μερική, η μιμητική, η μέθοδος κοινών κινητικών μοτίβων, η μορφολογική, η μέθοδος της ρυθμοκινητικής ανάλυσης

σε συνδυασμό με λεκτική έκφραση της σχέσης των ρυθμικών και κινητικών στοιχείων (με πρώτη και δεύτερη ρυθμική αρίθμηση) και η μέθοδος της μουσικοκινητικής αγωγής (μέθοδος Emile Jaques Dalcroze-σύστημα Laban-μέθοδος Kodaly-σύστημα Carl Orff)» (Μαθέ κ. συν., 2008: 5).

Οι συγγραφείς, μετά από συστηματική ανάλυση των απόψεων που έχουν διατυπώσει πολλοί ερευνητές, καταλήγουν ότι καμία από τις προαναφερθείσες μεθόδους δεν μπορεί να θεωρηθεί καλύτερη ή χειρότερη, γιατί:

«Το ζητούμενο άλλωστε δεν είναι η μεμονωμένη αποτίμησή τους, αλλά η ικανότητα επιλογής τους ανάλογα με τις υπόλοιπες παραμέτρους μιας εκπαιδευτικής διαδικασίας (το σκοπό και το στόχο του κάθε μαθήματος, την ύλη, τους μαθητές, τα μέσα κ.λπ.). Απώτερος σκοπός δε σε κάθε περίπτωση είναι το τελικό αποτέλεσμα που είναι η σωστή και αποδοτική εκμάθηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Για το λόγο αυτό και με δεδομένο ότι ο δάσκαλος χορού έχει γνώση όλων των μεθόδων διδασκαλίας, θα πρέπει κάθε φορά να επιλέγεται εκείνη η μέθοδος διδασκαλίας που θα εξυπηρετεί καλύτερα τον απώτερο αυτό σκοπό» (Μαθέ κ. συν., 2008: 17).

Η Κουτσούμπα, στην εισαγωγή της μελέτης της «Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια», επισημαίνει: «Τις τελευταίες δεκαετίες, η εκπαιδευτική πρακτική του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού χορού έχει οδηγήσει σε μια τυποποίηση και παγιοποίηση της διδασκαλίας του πολιτισμικού αυτού αγαθού αναιρώντας και αφαιρώντας του κάθε έννοια δημιουργικής ανάπτυξης» (2010: 101). Αυτό έχει συμβεί, γιατί, συχνά, κυρίαρχο μοντέλο στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι το δασκαλοκεντρικό (Λυκεσάς, 2002). Αυτή η επιλογή έχει ως επακόλουθο την απουσία σύγχρονων διδακτικών μεθόδων που προωθούν την ενεργητική μάθηση μέσα από μαθητοκεντρικού τύπου διαδικασίες και παιδαγωγικές πρακτικές. Σε σύγχρονες διδακτικές προσεγγίσεις η μάθηση προωθείται μέσω της καθοδηγούμενης διερεύνησης και της επίλυσης προβλήματος. Τα συγκεκριμένα μοντέλα έχουν δημιουργικό χαρακτήρα και η εφαρμογή τους προϋποθέτει επανεκπαίδευση των εκπαιδευτικών για τη χρήση τους (Joyce & Weil, 1972). Η ανάγκη μιας σύγχρονης, ολιστικής προσέγγισης της διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού αποτυπώνεται και στην παρακάτω παραπομπή:

«Ο συστηματικός σχεδιασμός και η ολιστική προσέγγιση της διδασκαλίας των μαθημάτων του ελληνικού παραδοσιακού χορού θεωρούνται απαραίτητοι, λόγω της πολυπλοκότητάς του, ιδιαίτερα για τους νεότερους εκπαιδευτικούς στη χώρα μας. Η αναγκαιότητα αυτή επιτείνεται επειδή τα στοιχεία που παρατίθενται στο βιβλίο του μαθητή και του εκπαιδευτικού είναι ελάχιστα, ενώ οι μεθοδολογικές υποδείξεις που εμπεριέχονται στο ισχύον διαθεματικό ενιαίο πλαίσιο προγράμματος σπουδών... και το αναλυτικό πρόγραμμα σπουδών... δεν επαρκούν» (Φλουρής & Ζμπάνιος, 2018: 84).

Το ακαδημαϊκό έτος 2019-2020, το Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών ανακοίνωσε ότι στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων του στον τομέα της δια βίου μάθησης οργανώνει και υλοποιεί σε κύκλους το επιμορφωτικό πρόγραμμα «Σύγχρονες προσεγγίσεις

και δημιουργικότητα στη διδασκαλία του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού. Μορφολογική Μέθοδος Διδασκαλίας», διάρκειας 300 ωρών. Σκοπός του προγράμματος είναι η ενίσχυση της διδακτικής επάρκειας των δασκάλων χορού, τυπικής και μη τυπικής εκπαίδευσης, που διδάσκουν ανήλικους και ενήλικες ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας, προκύπτει ότι ο αριθμός των διδακτορικών διατριβών που επικεντρώνονται σε μεθόδους διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι περιορισμένος. Σε αυτές συγκαταλέγονται η διατριβή του Βασίλη Σερμπέζη «Συγκριτική μελέτη μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε παιδιά ηλικίας 9-11 ετών» (1995), του Γιώργου Λυκεσά «Η διδασκαλία των Ελληνικών παραδοσιακών χορών στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση με τη μέθοδο της μουσικοκινητικής αγωγής» (2002), της Ελευθερίας Γκαρτζονίκα-Κώτσικα «Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην υποχρεωτική εκπαίδευση από το 1904 έως σήμερα» (2009), της Ασπασίας Δανιά «Από τα Σύμβολα στην Κίνηση. Επίδραση της Σημειογραφικής Μεθόδου Laban στη Διδασκαλία του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού» (2013), και πιθανόν μία ή δύο ακόμα διατριβές.

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει η διατριβή του Λυκεσά (2002), ο οποίος αναφέρει ότι στην έρευνα συμμετείχαν 232 μαθητές, αγόρια και κορίτσια, ηλικίας 6-11 χρονών. Το δείγμα χωρίστηκε σε δύο ομάδες, την ομάδα παρέμβασης και την ομάδα ελέγχου. Η ομάδα παρέμβασης ακολούθησε το Μουσικοκινητικό Σύστημα και τον δημιουργικό παιδοκεντρικό τρόπο μάθησης, μέσω καθοδηγούμενης ανακάλυψης. Σκοπός ήταν η ανάπτυξη της δημιουργικότητας του μαθητή και η ενεργή συμμετοχή του σε ένα μάθημα ελληνικών παραδοσιακών χορών, εμπλουτισμένο με δημιουργικό χορό και δραματικό παιχνίδι. Η ομάδα ελέγχου ακολούθησε την εκμάθηση ελληνικών παραδοσιακών χορών με δασκαλοκεντρικό τρόπο, την κατευθυνόμενη μορφή διδασκαλίας, που κυριαρχεί στις σημερινές σχολικές μονάδες. Τα αποτελέσματα της έρευνας έδειξαν ότι τα παιδιά της ομάδας παρέμβασης είχαν μεγαλύτερο ενδιαφέρον για το μάθημα των ελληνικών παραδοσιακών χορών συγκριτικά με τα παιδιά της ομάδας ελέγχου, γιατί συμμετείχαν ενεργά στην εκμάθηση των χορών μέσα από το παιχνίδι και τη δραματοποίηση, ανέπτυξαν σε μεγάλο βαθμό τις κινητικές και δημιουργικές τους ικανότητες, αποκόμισαν καινούριες εμπειρίες ως προς την κίνηση, τον ρυθμό και τη μουσική και γνώσεις για τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς και τα πολιτισμικά τους στοιχεία. Αντίθετα, οι μαθητές της ομάδας ελέγχου παρουσίασαν μια αρνητική στάση για το μάθημα και τη γενικότερη μαθησιακή διαδικασία εκμάθησης των ελληνικών παραδοσιακών χορών (Λυκεσάς, 2002).

Συμπερασματικά, η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού είχε καλύτερα αποτελέσματα αξιοποιώντας δημιουργικές διαδικασίες σε σύγκριση με το καθιερωμένο

δασκαλοκεντρικό μοντέλο. Άλλωστε, ο Dewey, στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα, έθεσε τα θεμέλια της νέας αγωγής, ανατρέποντας τις δασκαλοκεντρικές μεθόδους και προωθώντας την ενεργητική βιωματική μάθηση. Στο *Δημοκρατία και Εκπαίδευση* ([1966]2016), ο Dewey υποστηρίζει ότι η μάθηση είναι η διεργασία άντλησης νοήματος από την εμπειρία και ο στοχασμός πάνω στην εμπειρία είναι κύριο στοιχείο της εκπαιδευτικής διεργασίας.

Ο τρόπος με τον οποίο μπορεί να γίνει αντιληπτή η βιωματική μάθηση, είναι σε συμφωνία με τις θέσεις που έχει διατυπώσει ο Howard Gardner για την πολλαπλή νοημοσύνη στο βιβλίο του *Frames of Mind* (1983, 1999). Σύμφωνα με τον σπουδαίο ψυχολόγο, το παιδί μέσα από την πρακτική βιωματική μάθηση μπορεί να καταλάβει ότι από τα οκτώ είδη της πολλαπλής νοημοσύνης, διαθέτει σε μεγαλύτερο βαθμό τη σωματική-κινησθητική. Τα οκτώ (ή πιο πρόσφατα τα εννέα) είδη της πολλαπλής νοημοσύνης, σύμφωνα με τον Carter είναι: η γλωσσική, η χωροταξική, η μουσική, η σωματική-κινησθητική, η λογικομαθηματική, η φυσιογνωστική, η ενδοπροσωπική (ή ενδοατομική) και η διαπροσωπική.

Στο ευρωπαϊκό και το αμερικανικό εκπαιδευτικό σύστημα υποστηρίζεται ότι ο χορός μπορεί να συνεισφέρει στην κοινωνικοποίηση, την ανάπτυξη της δημιουργικότητας, της φαντασίας, της κριτικής αναστοχαστικής σκέψης, της αυτοπεποίθησης, της θετικής εικόνας για τον εαυτό. Η Jacqueline Smith-Autard, για την αξιοποίηση του χορού στην εκπαίδευση, έχει προτείνει μια σειρά από αισθητικές, επικοινωνιακές και μαθησιακές εμπειρίες που επιτυγχάνονται μέσω της διδασκαλίας του χορού, όπως είναι: «η σημασία της σωματικής απόκτησης δεξιοτήτων σε διάφορα είδη χορού που προέρχονται από ποικίλους πολιτισμούς, οι πλούσιοι και διαφορετικοί πολιτισμοί του χορού που μεταφέρονται στα σχολεία από τους ίδιους τους μαθητές και η μελέτη του κοινωνικο-ιστορικού πλαισίου δημιουργίας των χορών μέσα από ανάλογες θεωρητικές πηγές» (Smith-Autard, 2002: 23).

Και εάν στους γενικότερους σκοπούς της εκπαίδευσης συγκαταλέγεται και «...η κατανόηση της τοπικής ιστορίας ως δυναμικής διαδικασίας μάθησης...μέσα από την ενεργητική και βιωματική συμμετοχή των εκπαιδευομένων» (Φραγκούλης, 2013: 3), τότε ο χορός μπορεί να συμβάλει προς αυτή την κατεύθυνση περισσότερο από κάθε άλλο γνωστικό αντικείμενο.

«Στη σύγχρονη εποχή της παγκοσμιοποίησης, της Ενωμένης Ευρώπης και της πολυπολιτισμικότητας, η τοπική ιστορία αποτελεί για το σημερινό πολίτη όχι μόνο έναν τρόπο διαμόρφωσης ιστορικής και εθνικής συνείδησης αλλά και έναν από τους άξονες διαμόρφωσης μιας νέας ταυτότητας, η οποία συνδυάζει τα παλιά με τα καινούρια στοιχεία. Η τοπική ιστορία αποτελεί ένα μέσο άμυνας ενάντια στην πολιτισμική αλλοτρίωση αλλά και έναν τρόπο ανάπτυξης της εκτίμησης και αποδοχής της διαφορετικότητας» (Φραγκούλης, 2013: 15).

Στις αρχές του 21ου αιώνα, παρότι πληθαίνουν οι φωνές που εκφράζουν φόβους ότι η έννοια της τοπικότητας μπορεί να εξάρει φαινόμενα εθνικιστικής ιδεολογίας, ωστόσο υπάρχει μια εναλλακτική οπτική. «Ο εμπλουτισμός του πεδίου της τοπικής ιστορίας με στοιχεία αμοιβαίου σεβασμού και αποδοχής της διαφορετικότητας των άλλων, συμβάλλει στη διαμόρφωση μιας νέας κουλτούρας, συστατικά στοιχεία της οποίας είναι η αγωγή για την ειρήνη, τη δημοκρατία, την ισότητα των φύλων και των φυλών» (Φραγκούλης, 2013: 16).

3.7 Διαπολιτισμική εκπαίδευση και ελληνικός παραδοσιακός χορός

3.7.1 Βασικές αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης

Τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, η μετάβαση από κοινωνίες με σχετική γλωσσική, εθνολογική και θρησκευτική ομοιογένεια σε κοινωνίες πολύγλωσσες και πολυπολιτισμικές, έχει δημιουργήσει μια νέα πραγματικότητα. Η εκπαιδευτική κοινότητα, για να αντιμετωπίσει αυτές τις νέες συνθήκες, έχει στραφεί στον επαναπροσδιορισμό των στόχων της διδασκαλίας, υπό το πρίσμα των εννοιών «πολυπολιτισμικότητα» και «διαπολιτισμική εκπαίδευση». Οι έννοιες «πολυπολιτισμικότητα» και «διαπολιτισμικότητα» συχνά συγχέονται, γιατί έχουν δεύτερο συνθετικό την έννοια του πολιτισμού. Επομένως, είναι χρήσιμη η εννοιολόγηση της λέξης «πολιτισμός», που έχει κεντρική θέση στη διαπολιτισμική εκπαίδευση. Ο πολιτισμός είναι μια πολυδιάστατη έννοια, με ευρύ περιεχόμενο και κυμαινόμενο σημασιολογικό πεδίο. Όπως γράφει ο Χρήστος Γκόβαρης, ο πολιτισμός «εμφανίζεται ως παράγωγο της λατινικής λέξης ‘cultura’ στις αρχές συγκρότησης των αστικών κοινωνιών, όταν οι θρησκευτικές αναπαραστάσεις...χάνουν τον κανονιστικό τους ρόλο και αναπτύσσεται η συνείδηση για τη σημασία της ανθρώπινης δράσης στη συγκρότηση του κοινωνικού κόσμου» (2001: 132). Κατά τον ίδιο, τα τελευταία χρόνια, παρατηρείται μετατόπιση στις θέσεις της πολιτισμικής ανθρωπολογίας, για τον ορισμό του πολιτισμού:

«...ο πολιτισμός δεν αποτελεί σύνολο αξιών και κανόνων, αλλά ‘πεδίο λόγου’ στο οποίο καθορίζονται, μέσα από συγκρούσεις και συνεχείς διαπραγματεύσεις, τα νοήματα των πολιτισμικών συμβόλων, όπως ιδεών, αξιών, εννοιών, αντικειμένων. Τα υποκείμενα δεν είναι απλοί φορείς ή εκπρόσωποι ενός πολιτισμού, ούτε παθητικοί διαμεσολαβητές των πολιτισμικών συμβόλων. Η δράση τους δεν εκφράζει ‘παραδοσιακές’ πολιτισμικές αξίες, αλλά αντιπαράθεση με την εκάστοτε κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα που τους περιβάλλει» (Γκόβαρης, 2002: 41).

Με βάση τα προαναφερθέντα, ο πολιτισμός είναι ένα δυναμικό φαινόμενο που μετασχηματίζεται στην εκάστοτε κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα, κατά συνέπεια και οι πολιτισμικές αξίες διαφοροποιούνται. Στη θεωρία της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, ο όρος «διαπολιτισμικότητα» σημαίνει τη διαδικασία συνάντησης, αλληλεπίδρασης, αμοιβαίας

συνεργασίας και ανάπτυξης των πολιτισμών, ενώ ο όρος «πολυπολιτισμικότητα» την ισότιμη συνύπαρξη διαφορετικών πολιτισμών (Γεωργογιάννης, 2008). Ο όρος «διαπολιτισμική ικανότητα» ορίζει «την αποτελεσματική διαχείριση της ετερότητας με σκοπό την αρμονική συνύπαρξη των μελών μιας πολυπολιτισμικής κοινωνίας» (Μάγος & Τριανταφυλλίδη, 2014: 268). Για τον σωστό τρόπο χρήσης του όρου «πολυπολιτισμικότητα», πρέπει να λαμβάνονται υπόψη οι διακριτοί τύποι της πολυπολιτισμικής κοινωνίας, οι οποίοι είναι:

«...ο εθνοτικός πολυπολιτισμός...αντιστοιχεί στην εθνοπολιτισμική κοινωνία που περιγράφεται ως σύνολο διαφορετικών πολιτισμών οι οποίοι συνυπάρχουν χωρίς να διατηρούν μεταξύ τους σχέσεις...ο φιλελεύθερος πολυπολιτισμός που αποδίδει ιδιαίτερη έμφαση στο άτομο και στο διαχωρισμό μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου χώρου...ο αριστερός-φιλελεύθερος πολυπολιτισμός όπου τα κύρια γνωρίσματα του μοντέλου αυτού είναι η κριτική στις οικουμενικές αρχές των δυτικών πολιτισμών και η προώθηση των θέσεων του πολιτισμικού σχετικισμού...ο κριτικός-αναστοχαστικός πολυπολιτισμός όπου στο μοντέλο αυτό βρίσκουν έκφραση κυρίως οι προτάσεις των μειονοτήτων για τη διαμόρφωση μιας πολυπολιτισμικής κοινωνίας σύμφωνα με τις αρχές της 'ισότιμης αντιπροσώπευσης' και της 'διαπολιτισμικής αναγνώρισης'» (Γκόβαρης, 2001: 74-75).

Με δεδομένο τη γενικευμένη χρήση του όρου «διαπολιτισμική εκπαίδευση», ο Γκόβαρης επισημαίνει ότι, συχνά, δίνεται η εντύπωση πως πρόκειται για μια ενιαία και καθολικά αποδεκτή διαπολιτισμική θεωρία, κάτι το οποίο δεν ισχύει στην πραγματικότητα. Προς απόδειξη, παραθέτει την άποψη του Αθανασίου Παππά, που υποστηρίζει ότι: «...είναι αδύνατο να δοθεί ένας σύντομος, σαφής, καθολικά αποδεκτός ορισμός της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης», λόγω του ευρέως φάσματος διαφορετικών κοινωνικο-φιλοσοφικών οριζόντων που διέπει τη συστηματοποίηση των πολυάριθμων προγραμμάτων και των θεωρητικών θέσεων της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης (Παπάς, 1998, όπως αναφέρεται στο Γκόβαρης, 2001: 77).

Ο Helmut Essinger ορίζει τη διαπολιτισμική εκπαίδευση ως παιδαγωγική απάντηση στα προβλήματα διαπολιτισμικής φύσης που ανακύπτουν σε μια πολυπολιτισμική και πολυεθνική κοινωνία και αναφέρει τέσσερις βασικές αρχές, οι οποίες είναι: «α) Εκπαίδευση για ενσυναίσθηση, β) Εκπαίδευση για αλληλεγγύη, γ) Εκπαίδευση για διαπολιτισμικό σεβασμό, δ) Εκπαίδευση ενάντια στον εθνικιστικό τρόπο σκέψης» (Essinger, 1991, όπως αναφέρεται στο Γεωργογιάννης, 1997: 50-51).

Οι σύγχρονες πολυπολιτισμικές κοινωνίες προσανατολίζονται όλο και περισσότερο προς τη διαχείριση της ετερότητας, μέσα από διαδικασίες ένταξης και ενσωμάτωσης. Η κοινωνική ένταξη μπορεί να επιφέρει αλλαγή της εθνικότητας, εθνότητας, θρησκείας, γλώσσας, όλα στοιχεία που συγκροτούν την πολιτισμική ταυτότητα. «Η πολιτισμική ταυτότητα είναι σύστημα δυναμικό, το οποίο μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά, επηρεάζεται από το

περιβάλλον, αλλάζει και εξελίσσεται» (Νικολάου, 2007:79). Από μια διαφορετική οπτική, οι άνθρωποι που ζουν στις πολυπολιτισμικές κοινωνίες, μπορεί να έχουν πολλαπλές, ετερόκλητες ή και αλληλεπικαλυπτόμενες ταυτότητες. Οι πολλαπλές ταυτότητες, ατομικές, συλλογικές, πολιτισμικές, εθνικές, εθνοτικές, θρησκευτικές, γλωσσικές, φαντασιακές, είναι κατά βάση κοινωνικές ταυτότητες.

Η Κουτσούμπα στην εισήγησή της «Πολιτισμική Ταυτότητα και Χορός» εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η πολιτισμική ταυτότητα διαμορφώνεται μέσα από πολιτισμικές πρακτικές, συγκεκριμένα μέσω του χορού, στηριζόμενη στην κοινωνιολογία, την ψυχολογία, την ιστορία και την ανθρωπολογία του χορού. Και γράφει σχετικά:

«Το σημείο αναφοράς για τον τρόπο με τον οποίο προσδιορίζεται η πολιτισμική ταυτότητα επικεντρώνεται στο σχήμα ‘εμείς’-‘άλλοι’ το οποίο...εμφανίζει δύο διαμετρικά αντίθετες προσεγγίσεις. Στην πρώτη περίπτωση το επίκεντρο αποτελεί το ‘εμείς’...μία εκ των έσω προσέγγιση της πολιτισμικής ταυτότητας...δηλαδή στο πώς προσδιορίζουν την πολιτισμική τους ταυτότητα οι ίδιοι οι άνθρωποι, πώς αυτοπροσδιορίζονται. Η δεύτερη περίπτωση αφορά μία εκ των έξω προσέγγιση, έναν ετεροπροσδιορισμό, βάσει της οποίας η πολιτισμική ταυτότητα καθορίζεται από τον τρόπο που οι ‘άλλοι’ μας ορίζουν. Σύμφωνα με την άποψη αυτή ο ‘Άλλος’ αποτελεί συστατικό στοιχείο της ταυτότητας» (Κουτσούμπα, 2002: 17).

Αναπτύσσοντας το σκεπτικό της, παρουσιάζει αντιπαραθέσεις που αναδύονται και από τους δύο τρόπους προσδιορισμού της πολιτισμικής ταυτότητας. Η τοποθέτησή της περιστρέφεται γύρω από το «πώς οι άλλοι μας βλέπουν, αλλά και το πώς εμείς οι ίδιοι βλέπουμε τους εαυτούς μας», για αυτό προτείνει ένα συνδυαστικό μοντέλο, που έχει καταθέσει ο Γιάννης Κιουρτσάκης (2000: 43), σύμφωνα με τον οποίο «πρέπει κάποτε να μάθουμε να λέμε ‘εμείς οι άλλοι’, αφού οι ‘άλλοι’ δεν παύουν να μας μεταμορφώνουν. Αφού, χωρίς αυτούς τους ‘άλλους’, ‘εμείς’ δεν θα υπήρχαμε» (Κουτσούμπα, 2002: 18).

Ιστορικά, ο όρος «διαπολιτισμική εκπαίδευση» εμφανίστηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1960 στις Ηνωμένες Πολιτείες και τον Καναδά, όταν παρατηρήθηκε ότι το αφομοιωτικό μοντέλο που εφαρμοζόταν στην παιδαγωγική αλλοδαπών μαθητών δεν είχε επιθυμητά αποτελέσματα (Γεωργογιάννης, 2008). Η διαπολιτισμική εκπαίδευση αναπτύχθηκε στην Ευρώπη μετά το 1975, με βασικό στόχο την αφομοίωση των μεταναστών μαθητών. Η διαπολιτισμική εκπαίδευση, ως παιδαγωγική κριτική:

«α) αναγνωρίζει και δέχεται τον πλουραλιστικό και πολυπολιτισμικό χαρακτήρα των κοινωνιών, β) αναγνωρίζει την αξία και επιζητεί το σεβασμό των ιδιαίτερων πολιτισμικών στοιχείων της κοινωνίας, γ) επιζητεί τη δυναμική αλληλεπίδραση των πολιτισμικών αυτών στοιχείων, δ) επιδιώκει την παροχή ίσων ευκαιριών σε όλους, ε) διαπερνά το σχολικό πρόγραμμα και όλα τα επίπεδα της εκπαιδευτικής διεργασίας και στ) απευθύνεται εξίσου σε μειονοτικούς και πλειονοτικούς μαθητές» (Κουτσούμπα, 2010: 108).

Από την επισκόπηση της βιβλιογραφίας, φαίνεται ότι επιστήμονες με διαφορετικά γνωστικά αντικείμενα παράγουν σημαντικό έργο για την παιδαγωγική διάσταση της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης και αγωγής στη χώρα μας. Η συνεχώς αναπτυσσόμενη διαπολιτισμική αγωγή, χρειάζεται να καλύψει τις αυξανόμενες εκπαιδευτικές ανάγκες της ελληνικής κοινωνίας, που από μονοπολιτισμική έγινε πολυπολιτισμική. Τα τελευταία χρόνια, λόγω της αυξανόμενης εισροής προσφύγων και μεταναστών στον ελλαδικό χώρο, η πολυπολιτισμικότητα είναι πλέον πραγματικότητα, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι έχουν προβλεφθεί τρόποι για την αντιμετώπιση και την παιδαγωγική της διαχείριση. Αυτόν τον προβληματισμό εκφράζει και η επόμενη παραπομπή:

«Αν και έχει περάσει αρκετός καιρός από τότε που η διαπολιτισμική ανταλλαγή έχει αποτελέσει παγκοσμίως έναν από τους πρωταρχικούς εκπαιδευτικούς στόχους, φαίνεται να υπάρχει αρκετός δρόμος ακόμη, προκειμένου η διαπολιτισμική ικανότητα να αποτελεί μια βασική κοινωνική δεξιότητα στο σύνολο των μαθητών» (Μάγος & Τριανταφυλλίδη, 2014: 268).

Η παραπάνω άποψη έχει ιδιαίτερη βαρύτητα στον παιδαγωγικό λόγο περί διαπολιτισμικής ανταλλαγής. Παράλληλα, επιστά την προσοχή στο γεγονός ότι χρειάζεται αρκετός χρόνος για την καλλιέργεια της ενσυναίσθησης όχι μόνο σε παιδιά, αλλά και σε ενήλικους. Η καθημερινή εμπειρία δείχνει ότι η ελληνική κοινωνία παραμένει διχασμένη στο προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα. Από τη μια πλευρά δείχνει ενσυναίσθηση, ενώ από την άλλη φοβία για αλλοίωση της εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας.

Οι συνθήκες φιλοξενίας σε κέντρα υποδοχής στα ελληνικά νησιά, π.χ. στη Λέσβο, όπως και στην ενδοχώρα, εμφανίζουν ένα δυστοπικό τοπίο. Δεκάδες χιλιάδες πρόσφυγες και μετανάστες παραμένουν εγκλωβισμένοι, λόγω ανυπαρξίας εθνικού και ευρωπαϊκού σχεδίου διαχείρισης και κοινής πολιτικής της Ευρωπαϊκής Ένωσης σε θέματα μετανάστευσης και ασύλου. Πολλοί άνθρωποι παραμένουν εγκλωβισμένοι σε πολυετή αναμονή άδειας μετεγκατάστασης σε ευρωπαϊκές χώρες. Κάτω από αυτές τις δυστοπικές συνθήκες, έχουν αρχίσει να λειτουργούν όλο και περισσότερες δομές υποστήριξης και εκπαίδευσης προσφύγων.

Παρόλα αυτά, η κοινή γνώμη δεν συμβαδίζει με το μοντέλο ισότητας που επιδιώκει η διαπολιτισμική εκπαίδευση. Επαναλαμβανόμενα φαινόμενα ξеноφοβίας και ρατσισμού που παρατηρούνται στην Ελλάδα και σε πολλές χώρες του παγκόσμιου χάρτη, δεν οφείλονται μόνο στην πολύχρωμη ετερογενή σύνθεση των πολυπολιτισμικών κοινωνιών. Οφείλονται σε στερεοτυπικές ρατσιστικές αντιλήψεις για την απειλή της διατάραξης της κοινωνικής συνοχής, που είναι συνυφασμένες με τη φυλετική ή εθνοτική καταγωγή των θυμάτων βίας, δηλαδή με το δίπολο «εμείς» και οι «άλλοι».

3.7.2 Διαπολιτισμικός διάλογος μέσω του χορού

Στη διεθνή βιβλιογραφία, φαίνεται ότι οι εκπαιδευτικοί αναγνωρίζουν και σέβονται τις πολιτισμικές διαφορές και την ετερογένεια στις τάξεις τους. Από τη δεκαετία του 1980, οι εκπαιδευτικοί με αντικείμενο τον χορό άρχισαν να μελετούν ζητήματα ετερότητας, διαπιστώνοντας ότι στα σύγχρονα εκπαιδευτικά περιβάλλοντα συνυπάρχουν άτομα από διαφορετικούς πολιτισμούς σε μεγαλύτερο βαθμό από ό,τι στο παρελθόν. Ως εκ τούτου, οι εκπαιδευτικοί άρχισαν να αντιμετωπίζουν το δίλλημα εξισορρόπησης της εκπαίδευσης μέσω του χορού που έχει καθιερωθεί στον δυτικό κόσμο με τη χορευτική κληρονομιά «άλλων» πολιτισμών. Για να συνεχίσει ο χορός τον ζωτικό του ρόλο, ως ζωντανή βιωματική εμπειρία, είναι ανάγκη να αναπτυχθεί μια παιδαγωγική προσέγγιση, που θα ανταποκρίνεται στην πολυεθνική δημογραφική σύνθεση που χαρακτηρίζει τις σχολικές τάξεις στη σύγχρονη εποχή (Ashley, 2008). Τα ευρήματα πολλών ερευνών δείχνουν ότι ο χορός, ως κατεξοχήν μέσον μη λεκτικής επικοινωνίας, μπορεί να περιορίσει τους διαπολιτισμικούς και διαφυλετικούς (interracial) διαχωρισμούς.

Η Κουτσούμπα, με δεδομένη την πολύπλευρη διδακτική και ερευνητική της εμπειρία, αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να αναπτυχθεί η σχέση μεταξύ χορού και διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, ή μεταξύ γηγενών και αλλοδαπών μαθητών: «...μέσα από μια χορευτική δραστηριότητα ο μαθητής βιώνει μέσω του κοινού εργαλείου του σώματός του ένα δομημένο σύνολο κινήσεων, σίγουρα διαφορετικού από το δικό του, αφού 'το χορευτικό σώμα'...σχηματίζεται, περιορίζεται και εφευρίσκεται από την κοινωνία...την οποία και εκφράζει» (Κουτσούμπα, 2004: 223).

Η επικοινωνία στον χορό επιτυγχάνεται μέσω της κίνησης και της παρατήρησης του άλλου. Στο πλαίσιο αυτό, δημιουργείται ένα περιβάλλον όπου ενισχύεται η διαπολιτισμική ανταλλαγή, η συνύπαρξη, ο αμοιβαίος αλληλοσεβασμός. Η αξιοποίηση του χορού στη διαπολιτισμική εκπαίδευση υποστηρίζει την κατανόηση και αποδοχή του άλλου, χωρίς να διαιωνίζει προκαταλήψεις, στερεότυπα και μύθους εθνοκεντρικής αντίληψης. Η ενασχόληση με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό μπορεί να συμβάλει στην ανάπλαση των αφηγήσεων της εθνικιστικής ιδεολογίας, την εσωστρέφεια και την απαξίωση της πολιτισμικής ετερότητας.

Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, ως μέσον διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, μπορεί να αποδεσμευτεί και από την πολύχρονη χρήση του ως όργανο προπαγάνδας στα εκάστοτε ιστορικά συμφραζόμενα. Αυτός ο τρόπος χρήσης του ελληνικού παραδοσιακού χορού από τις εκάστοτε δομές εξουσίας περιόρισε την πολιτισμική του ευρύτητα, η οποία αναδεικνύεται από τα νέα εκπαιδευτικά πλαίσια που προσδιορίζουν τη δυνατότητα αφομοίωσης και

ενσωμάτωσης που εμπερικλείει (Κουτσούμπα, 2010). Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός μπορεί να προσφέρει στην εφαρμογή του μοντέλου της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης για δύο βασικούς λόγους. Ο πρώτος αφορά τον επικοινωνιακό του χαρακτήρα και ο δεύτερος τον πολύπλευρο πολιτισμικό του χαρακτήρα. Άλλωστε, η εκμάθηση των παραδοσιακών χορών δεν προϋποθέτει πάντα τη χρήση της λεκτικής επικοινωνίας, αφού η οντολογική φύση του χορού είναι κυρίως μη λεκτική. Αυτό είναι και το ζητούμενο της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, η ανεύρεση τρόπων μη λεκτικής επικοινωνίας.

Στο πλαίσιο αυτό, η Κουτσούμπα έχει προτείνει τη διδασκαλία του λαϊκού παραδοσιακού χορού «όχι ως πολυπολιτισμικού φολκλόρ, αλλά ως δυναμικού πολιτισμικού αγαθού, που προσφέρει τη δυνατότητα για ενσωμάτωση των πολιτισμικών διαφορών» (2007: 169). Από μια άλλη οπτική, η αφομοιωτική εκπαιδευτική πολιτική των χωρών υποδοχής ή και εγκατάστασης είναι εθνοκεντρική. Η πολιτική της ενσωμάτωσης από τους εκάστοτε κυρίαρχους πολιτισμούς υιοθετήθηκε με σκοπό να επιτευχθεί η αφομοίωση εθνοτικών ομάδων στους πολιτισμούς αυτούς (Γκόβαρης, 2001).

«Ο υποψιασμένος εκπαιδευτικός εκμεταλλεύεται τη διαπολιτισμική διάσταση κάθε διδασκόμενου αντικειμένου και δεν χάνει την ευκαιρία να αναδεικνύει τις βασικές αρχές της διαπολιτισμικής εκπαίδευσης, όπως αυτές ορίζονται από τον Essinger» (Μιχάλης, 2003: 2). Χρειάζεται, όμως, ιδιαίτερη προσοχή στις δραστηριότητες γνωριμίας με τους άλλους πολιτισμούς, γιατί ελλοχεύει ο κίνδυνος του εξωτισμού. Οι διαφορετικοί πολιτισμοί δεν πρέπει να προσεγγίζονται με επιφανειακό τρόπο, γιατί οι «άλλοι» θα χαρακτηρίζονται εξωτικοί και γραφικοί, ενώ «εμείς» κυρίαρχοι, αναπαράγοντας έτσι εθνοκεντρικές απόψεις και στάσεις (Μάγος, 2013).

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να καταθέσω την εμπειρία μου από τη συμμετοχή μου σε δύο δράσεις, που έχουν σχέση με άλλες μορφές ετερότητας. Η πρώτη αφορά άτομα που ανήκουν σε ευάλωτες κοινωνικές ομάδες (νοητική στέρηση, κωφοί, βαρήκοοι, τυφλοί), που συμμετείχαν σε μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού στο Πανεπιστήμιο Πατρών, στο πλαίσιο του προγράμματος «Πολιτιστικά 2019», από τον Ιανουάριο έως τον Μάιο 2019. Η επαφή με τον χορό επέτρεψε σε αυτά τα άτομα να εκφραστούν με τον δικό τους μοναδικό τρόπο και να νιώσουν μέλη μιας ομάδας χωρίς προκαταλήψεις για την όποια μορφή διαφορετικότητας. Η ένταξή τους στην ομάδα του Πανεπιστημίου, σε μια παράσταση που συμμετείχαν με φοιτητές, φοιτήτριες και συνοδεία ζωντανής μουσικής, έδειξε ότι ο χορός δεν είναι αποκλειστικό προνόμιο υγιών ανθρώπων. Οι θεατές αναγνώρισαν ότι ο χορός δίνει τη δυνατότητα σε άτομα που ανήκουν σε ευάλωτες κοινωνικές ομάδες να εκφραστούν συναισθηματικά και να συνυπάρχουν ισότιμα στη χορευτική πράξη με τα μέλη της ομάδας.

Άρα, μπορούν να μετέχουν ισότιμα και σε κάθε άλλη έκφραση της ανθρώπινης έκφρασης και δράσης.

Η δεύτερη εμπειρία μου αφορά την επαφή με επτά γυναίκες, τρίτης ηλικίας, με μερική κινητική αστάθεια των κάτω άκρων, ψυχοσωματικά συμπτώματα κατάθλιψης και άλλα προβλήματα υγείας. Οι γυναίκες τρίτης ηλικίας, στοιχείο που συνιστά μορφή ετερότητας, συμμετείχαν σε μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού, που είχαν στόχο την πρόληψη των πτώσεων και των κακώσεων που προκαλούν¹⁵. Από την παρατήρηση φάνηκε ότι ο χορός τόνωνε τον συναισθηματικό κόσμο των γυναικών και παράλληλα βοηθούσε να ανακαλέσουν μνημονικά τη νευρομυϊκή ικανότητα της νεανικής τους ηλικίας. Αυτή η διαπίστωση ήταν εμφανής στην εορταστική λήξη του project, όπου οι γυναίκες χόρεψαν με ενθουσιασμό, χωρίς προβλήματα κινητικής αστάθειας. Μάλιστα, ζητούσαν να συνεχιστεί το πρόγραμμα, γιατί ο χορός βοηθάει να νιώθουν καλύτερα στο σώμα και στην ψυχή, όπως είπαν. Φαίνεται, λοιπόν, ότι ο χορός μπορεί να διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στη συνύπαρξη των ανθρώπων ανεξάρτητα από εθνικές, φυλετικές, πολιτισμικές, θρησκευτικές, γλωσσικές, οικονομικές, βιολογικές διαφορές.

Ειδικά, στη σημερινή ιστορική συγκυρία με τις απίστευτες ροές προσφύγων και μεταναστών προς τις Ευρωπαϊκές χώρες, όπου ακαδημαϊκοί, επιστήμονες, καλλιτέχνες, πιθανόν, πολιτικοί, προσπαθούν να καταλάβουν τις πολιτισμικές διαφορές, ως κοινωνική πραγματικότητα ή ως ιδεολόγημα, μέσω της «γλώσσας» του σώματος, ο χορός μπορεί να συμβάλει στην αναίρεση της διαφοράς. Ο χορός μπορεί να αποτελέσει κατεξοχήν παράδειγμα της διαλεκτικής σχέσης που αρθρώνεται ανάμεσα σε πολιτισμούς διαφορετικών περιοχών ή ανάμεσα σε ανθρώπους που κατοικούσαν ή εξακολουθούν να κατοικούν σε διαφορετικά σημεία του πλανήτη.

Παρότι όλοι οι λαοί του κόσμου χρησιμοποιούν την κίνηση για να εκφράσουν ιδέες, συναισθήματα και εμπειρίες, ωστόσο οι φόρμες ή μορφές της κίνησης διαφέρουν από πολιτισμό σε πολιτισμό και από εποχή σε εποχή. Ο εγγενής συμβολισμός που εμπερικλείουν οι χοροί μπορεί να γίνει κατανοητός μέσα στο περιβάλλον που έχουν δημιουργηθεί και ανήκουν. Από την άλλη, η σύγχρονη τέχνη, που διατηρεί στοιχεία και επιρροές από τις παγκόσμιες λαϊκές παραδόσεις, έχει αποκτήσει έναν παγκόσμιο χαρακτήρα, που φιλοδοξεί να περιορίσει, αν όχι να εξαλείψει, όλες τις εθνικές διαφορές.

¹⁵ Τα μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού εντάχθηκαν σε ένα πιλοτικό project, πρωτοβουλία του Κέντρου Φυσικής Ιατρικής και Αποκατάστασης του Περιφερειακού Γενικού Νοσοκομείου Πατρών, το οποίο πραγματοποιήθηκε από τον Ιανουάριο έως τον Ιούνιο 2016.

Η ανθρωπολογία του χορού, από τη δεκαετία του 1980, έχει μετατοπιστεί από τη μελέτη των εξωτικών πολιτισμών στην κριτική ανάλυση των σύγχρονων κοινωνιών, αναγνωρίζοντας ότι η έννοια της ετερότητας εμπεριέχει μια διάκριση, το μακρινό, αυτό που συμβαίνει «αλλού». Η κριτική ανάλυση βοήθησε να αμφισβητηθεί και η κυρίαρχη δυϊστική αντίληψη για την ύπαρξη ανώτερων και κατώτερων πολιτισμών, ανώτερης και κατώτερης τέχνης, που είχε αποτελέσει τη νομιμοποιητική βάση για την αποικιοκρατία της δύσης.

Στη σημερινή παγκόσμια πολυπολιτισμική κοινωνία, οι καλλιτέχνες έρχονται σε επαφή με άτομα που προέρχονται από διαφορετικά πολιτισμικά περιβάλλοντα. Από τη μεταξύ τους αλληλεπίδραση γεννιέται ένα κράμα από τεχνικές και πρακτικές, όπου το παραδοσιακό στοιχείο συναντάται με το σύγχρονο και το ανατολικό με το δυτικό. Ειδικά σε σύγχρονες δημιουργίες, πηγή έμπνευσης είναι η μετανάστευση, η πολιτισμική ποικιλομορφία και ο τρόπος που θα μπορούσαμε να ζούμε μαζί με την αποδοχή του άλλου. Ακόμα, σε πολλά ερευνητικά κέντρα στο εξωτερικό υποστηρίζεται η μελέτη των τρόπων με τους οποίους οι θεατρικές κουλτούρες συνενώθηκαν ή συνενώνονται υπό το πρίσμα της παγκοσμιοποίησης, με παράδειγμα τη συνεργατική παραγωγή καλλιτεχνικών έργων από άτομα με διαφορετική εθνική, φυλετική καταγωγή, πολιτισμικό υπόβαθρο.

Βέβαια, υπάρχει αντίλογος για τυποποιημένες μορφές υποστήριξης της καλλιτεχνικής δημιουργίας που έχει επιβάλει η παγκοσμιοποίηση. Τα διλήμματα των καλλιτεχνών έχουν να κάνουν με την αβέβαιη εξέλιξη της παγκόσμιας οικονομικής κρίσης. Αναπόφευκτα, η παγκοσμιοποίηση ορίζει τον τρόπο που δημιουργούνται τα καλλιτεχνικά έργα, αλλά και τον τρόπο που προωθούνται στη διεθνή οικονομική αγορά και το διεθνές κοινό. Το ερώτημα στην προκειμένη περίπτωση είναι εάν η καλλιτεχνική δημιουργία οφείλει να υιοθετήσει μια επιβαλλόμενη έξωθεν ενιαία μορφή πολιτισμού ή όχι;

Κόντρα στις όποιες αντιφάσεις, η διάδοση στοιχείων της κουλτούρας των λαών που ήταν πολλά χρόνια στο περιθώριο και η πρόσμιξή τους με δυτικότερα αισθητικά στοιχεία έχει δημιουργήσει μια υβριδική κατάσταση, με την (επι)στροφή σε εθνικές παραδόσεις των μη δυτικών πολιτισμών, που δεν υστερούν σε πρωτοπορία από αυτές του δυτικού κόσμου. Αυτοί οι λαοί ζουν σε πρώην αποικίες, στην Ασία, την Αφρική, την Ανατολική Ευρώπη, τα Βαλκάνια. Στην πολυμορφία του παγκόσμιου φολκλόρ, ο όρος «έθνικ», που δηλώνει ότι μια ομάδα ανθρώπων διατηρεί γενετικούς, γλωσσικούς και πολιτιστικούς δεσμούς, έχει και πολιτική χροιά. Παράμετροι αυτής της κατάστασης αποτυπώνονται εύσχημα στην επόμενη παραπομπή:

«Πολλοί καλλιτέχνες του κόσμου (world artists) εκφράζουν την τέχνη τους στο πλαίσιο της παγκοσμιοποιητικής λογικής του έθνικ, κερδίζοντας έτσι, εκτός από χρήματα,

φήμη και αναγνωρισιμότητα. Στο σημείο αυτό η έθνικ διαχείριση της πολιτισμικής διαφοράς ακολουθεί δύο δρόμους. Ο πρώτος δρόμος είναι η ένταξη των καλλιτεχνικών προϊόντων στο καπιταλιστικό σύστημα, ενώ ο δεύτερος είναι η κριτική διαφοροποίηση από αυτό. Στη λογική του δεύτερου αυτού δρόμου εντάσσονται οι σύγχρονοι καλλιτέχνες του κόσμου οι οποίοι επαναφέρουν στο προσκήνιο της σύγχρονης εποχής την πολιτισμική τους παράδοση σαν μια ιστορικά και βιωματικά αυτόνομη πραγματικότητα. Μέσα από την κριτική αυτο-παρουσίασή τους, οι έθνικ αυτοί καλλιτέχνες διεκδικούν την αναγνώριση από τις δυνάμεις και τις δομές της παγκοσμιοποίησης ως ισότιμοι εταίρου» (Κάβουρας, 2010: 232).

Καταλήγοντας, αντιφάσεις για τις θετικές ή τις αρνητικές συνέπειες της παγκοσμιοποίησης μπορεί να εξομαλυνθούν από τη γεφύρωση τέχνης και ζωής, με συμμετοχικές διαδικασίες, που θα υπενθυμίζουν τους κοινούς τόπους που έχουν αναδυθεί από δημιουργικές πρακτικές σε όλες τις μορφές τέχνης. Η τέχνη μπορεί να συνδέσει αυτόνομες ετερότητες, ως κοινωνικά δρώντα υποκείμενα, σε μια ετερόκλητη πολλαπλότητα που επιτρέπει τη συνεργασία και την επικοινωνία, έστω, μέσα σε εφήμερους κοινούς τόπους και χώρους.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV: Ο ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΣ ΣΤΗΝ ΤΕΧΝΗ

4.1 Ο αυτοσχεδιασμός ως τέχνη

Ο αγγλικός όρος ‘improvisation’, που μεταφράζεται ως «αυτοσχεδιασμός» στην ελληνική γλώσσα, έχει τις ρίζες του στις λατινικές λέξεις ‘improvisus’ ή ‘impromptu’, που σημαίνει «σε ετοιμότητα». Η ετοιμότητα, που είναι ένας πολυδιάστατος όρος, σημασιοδοτεί μια απροετοίμαστη πράξη, που συμβαίνει στην αμεσότητα της στιγμής και δεν έχει προϋπάρξει με τέτοια μορφή.

Η Aili Bresnahan, στη μελέτη της “Improvisation in the Arts”, γράφει ότι, σε γενικές γραμμές, ο όρος «αυτοσχεδιασμός» προσδιορίζει μια αυθόρμητη, απρογραμματίστη ή ελεύθερη δράση, που προέρχεται από τη δημιουργική ικανότητα του ανθρώπου. Ο χαρακτηρισμός «αυτοσχεδιαστικό» προσδιορίζει ένα καλλιτεχνικό έργο, που έχει δημιουργηθεί με ακαθόριστες διαδικασίες. Η Bresnahan επισημαίνει ότι αν και ο αυτοσχεδιασμός θεωρείται ως μια αυθόρμητη δράση, ωστόσο οι περισσότεροι θεωρητικοί μελετητές συμφωνούν ότι «περιλαμβάνει δεξιότητες, εκπαίδευση, προγραμματισμό, περιορισμούς και προνοητικότητα» (Bresnahan, 2015: 1).

Πηγαίνοντας πίσω στον χρόνο, φαίνεται ότι η αυτοσχεδιαστική δημιουργία κυριαρχεί στο παρελθόν του ανθρώπου. Οι γνώσεις που έχουμε για την ικανότητα δημιουργίας των προγόνων μας προέρχονται από αρχαιολογικές πηγές, που έχουν διασωθεί στο πέρασμα των αιώνων. Σε μια δημόσια συζήτηση για τον ρόλο του αυτοσχεδιασμού στον αρχαίο κόσμο, δύο ομιλητές-μουσικοί, ο Graeme Lawson και ο Mark Howell, τόνισαν ότι ο αυτοσχεδιασμός ήταν η ουσία της δημιουργικής διαδικασίας στη μουσική, την ποίηση, το θέατρο, τη ρητορική και τις παραστασιακές εξερευνήσεις του χώρου και του χρόνου, κυρίως, στον χορό. Σύμφωνα με τους ίδιους, πολλοί σύγχρονοι μελετητές έχουν ασχοληθεί με το ζήτημα εάν η αφήγηση στην αρχαία επική ποίηση ήταν αυτοσχεδιαστική, αντί για ένα συνεχές απομνημονευμένο προφορικό κείμενο, και εάν ναι, σε ποιο βαθμό η σύνθεση ήταν τυποποιημένη ή επινόηση της στιγμής (Howell & Lawson, 2011).

Προς απόδειξη της υπόθεσης, σημειώνεται ότι ο Όμηρος μιλάει στα Έπη του για αοιδούς που απήγγειλαν ραψωδίες αυτοσχεδιάζοντας με συνοδεία μουσικών οργάνων, ενώ το κύριο στοιχείο του αυτοσχεδιασμού επηρέαζαν, συχνά, προκαθορισμένες και απομνημονευμένες φόρμες. Πάνω από όλα, μια ισχυρή απόδειξη για την αισθητική αξία του αυτοσχεδιασμού παραθέτει ο Αριστοτέλης στο σπουδαίο φιλοσοφικό του σύγγραμμα *Περί Ποιητικής*. Ο Αριστοτέλης θεωρεί ότι η τραγωδία και η κωμωδία γεννήθηκαν από αυτοσχεδιασμούς των πρωτοτραγουδιστών στον διθύραμβο, γύρω στο δεύτερο μισό του 6ου π.Χ. αιώνα.

Σε αυτό το σημείο, ένα βασικό ζήτημα είναι ο ορισμός της έννοιας «δημιουργικότητα». Ο Keith Sawyer, στο βιβλίο του *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation* (2007), καταθέτει μία ενδιαφέρουσα ανάλυση για τη δημιουργικότητα, εξετάζοντας με κριτική ματιά ένα ευρύ φάσμα επιστημονικών πεδίων τα οποία, συχνά, τείνουν να παραμελούν τη θεωρητική της προσέγγιση. Ο Sawyer αναθεωρεί παλαιότερες ιδέες περί δημιουργικότητας, όπως για παράδειγμα: «η δημιουργικότητα προκύπτει από το ασυνείδητο», ή «ο καθένας είναι δημιουργικός», υποστηρίζοντας ότι πολλές τέτοιες απόψεις είναι μύθοι. Εξελίσσοντας τη συζήτηση, παραθέτει παραδείγματα φιλοσόφων, με πρώτο τον Αριστοτέλη, που χρησιμοποίησαν τον όρο «αυτοσχεδιασμός» για να εξετάσουν την έννοια της δημιουργικότητας σε ένα ευρύ πλαίσιο. Ο Sawyer ορίζει τον αυτοσχεδιασμό ως έναν τρόπο δημιουργίας καλλιτεχνικών αντικειμένων στη ζωγραφική, τη γλυπτική, την αρχιτεκτονική, την ποίηση, τη λογοτεχνία, τη μουσική, το θέατρο. Σύμφωνα με τον Sawyer, πολλοί μελετητές θεωρούν ότι η ικανότητα αυτοσχεδιασμού στις τέχνες δεν διαφέρει από την ικανότητα αυτοσχεδιασμού σε άλλες περιοχές της ανθρώπινης σκέψης, την επιστήμη, την ηθική ή οποιαδήποτε άλλη αυθόρμητη, δημιουργική δραστηριότητα. Την ίδια άποψη έχουν εκφράσει ο John Dewey και ο Joseph Margolis, ανάμεσα σε άλλους φιλοσόφους-παιδαγωγούς.

Περνώντας στο θέμα της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής, ο Αντώνης Λαδόπουλος θεωρεί ότι: «Ο μουσικός αυτοσχεδιασμός ξεκίνησε ως ενστικτώδης αντίδραση σε ήχους και ρυθμούς, στους οποίους οι άνθρωποι, προσπαθώντας να απαντήσουν έχτιζαν ένα διάυλο επικοινωνίας μεταξύ τους» (Λαδόπουλος, χ.χ.). Και συμπληρώνει: «...αφήνοντας τη διαίσθηση να λειτουργήσει δημιουργικά με τη βοήθεια κάποιου οργάνου ή και τη φωνή, μπορεί κάποιος να συμμετέχει σε οποιοδήποτε μουσικό δρώμενο, συνεισφέροντας ρυθμό ή μελωδία (ή και τα δύο), εμπλουτίζοντας έτσι την εμπειρία που απολαμβάνει ο ακροατής» (Λαδόπουλος, χ.χ.).

Μελετώντας σχετικές βιβλιογραφικές πηγές, φαίνεται ότι διάσημοι κλασικοί συνθέτες (Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt, Brahms, κ.ά) χρησιμοποιούσαν τον αυτοσχεδιασμό στη σύνθεση πιανιστικών έργων που ονόμασαν «φαντασίες». Σήμερα, σημαντικοί ερμηνευτές κλασικής μουσικής επιδιώκουν τον αυτοσχεδιασμό στο παίξιμό τους, σαν να συνθέτουν εκείνη τη στιγμή. Ο αυτοσχεδιασμός κυριαρχούσε στην jazz μουσική, που αναδύθηκε στην καλλιτεχνική σκηνή του Σικάγου και της Νέας Ορλεάνης τις δεκαετίες 1920 και 1930, με σπουδαίους ερμηνευτές, όπως ο Luis Armstrong, ο Miles Davis, μετέπειτα ο John Coltrane, κ.ά. Η jazz αποτελεί τρόπο απελευθέρωσης από τις συμβάσεις της κλασικής μουσικής, καθώς ο αυτοσχεδιασμός δεν λειτουργεί με περιορισμούς. Ο αυτοσχεδιασμός σε παραστάσεις jazz είναι συλλογικός. Ο μουσικός πρέπει να ακούει και όχι μόνο να παίζει, να αναπτύσσει την επικοινωνία, τον πειραματισμό, να χρησιμοποιεί τη φαντασία του, την

ετοιμότητα να δημιουργεί, να συνδιαλέγεται, να ακολουθεί, να συνοδεύει. Στο παγκόσμιο τοπίο της αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής ανήκουν οι σπουδαίοι συνθέτες John Cage, Alvin Loucier και Christian Woolf (Παπαδημητρίου, 2019). Ως γνωστόν, ο Cage, επινόησε ένα σύστημα οργάνωσης της μουσικής, με χρήση των μεθόδων του τυχαίου (chance operations). Εκτός από τις πρωτοποριακές προσεγγίσεις της μουσικής, ο αυτοσχεδιασμός κυριαρχεί στις εθνικές μουσικές παραδόσεις όλων των λαών.

Εμβαθύνοντας στη σχέση αυτοσχεδιασμού και μουσικής, στη συνέχεια εξετάζεται η παιδαγωγική δυναμική του αυτοσχεδιασμού. Ενδιαφέρουσες πλευρές αυτού του ζητήματος αναδεικνύει ο Παναγιώτης Κανελλόπουλος στο στοχαστικό του κείμενο «Αναζητώντας τον ρόλο του Μουσικού Αυτοσχεδιασμού στη Μουσική Εκπαίδευση: Οι παιδαγωγικές δυνατότητες της καλλιέργειας της (μουσικής) ελευθερίας», το οποίο εστιάζει στη διερεύνηση της παιδαγωγικής δυναμικής του μουσικού αυτοσχεδιασμού. Όπως αναφέρει ο Κανελλόπουλος, στην εργασία του: «...διερευνά το πώς διαφορετικές μουσικές πρακτικές και αντιλήψεις για την καλλιτεχνική δημιουργικότητα συγκροτούν διαφορετικούς λόγους (discourses) για τον αυτοσχεδιασμό» (2013: 5). Στην εισαγωγή της εργασίας του, ο Κανελλόπουλος υποστηρίζει ότι «η μουσικοπαιδαγωγική έρευνα οφείλει...να επιμένει στη συστηματική και κριτική διερεύνηση των μεθόδων και των πρακτικών που προτείνονται και χρησιμοποιούνται, αλλά και των θεωρητικών πλαισίων από τα οποία αντλούν νομιμοποίηση» (2013: 6). Εξελικτικά, παραθέτει ορισμούς του μουσικού αυτοσχεδιασμού και πολύμορφες παιδαγωγικές και καλλιτεχνικές του λειτουργίες, που έχουν απόλυτη συνάφεια με αντίστοιχους ορισμούς και λειτουργίες του αυτοσχεδιασμού στον χορό. Η παρούσα συνοπτική αναφορά κλείνει με μια εμβληματική φράση από τον *Επίλογο*, που αναφέρει ότι ο αυτοσχεδιασμός «δεν αποτελεί την ενσάρκωση αλλά τη διερεύνηση της ελευθερίας στο εδώ και τώρα της δημιουργίας του έργου» (Peters, 2009, όπως αναφέρεται στο Κανελλόπουλος, 2013: 25).

Τεχνικές αυτοσχεδιασμού χρησιμοποιούνται και στο θέατρο, για να καλλιεργηθεί ο αυθορμητισμός, η συνεργασία, οι σχέσεις μεταξύ των ηθοποιών. Οι σκηνοθέτες Konstantin Stanislavski και Jacques Coreau χρησιμοποιούσαν τεχνικές αυτοσχεδιασμού στην εκπαίδευση των ηθοποιών και στις πρόβες των θεατρικών τους έργων. Η ενεργοποίηση της φαντασίας του ηθοποιού έχει στόχο όχι μόνο να επινοήσει κάτι νέο, αλλά να εκφραστεί ατομικά και συλλογικά. Παρόλα αυτά, μέσω του αυτοσχεδιασμού παράγονται νέες ιδέες. Ο όρος «επινοημένο θέατρο» (devised theatre) θεωρείται ως συλλογική διαδικασία παραγωγής του κειμένου από τους ηθοποιούς, εν ώρα παράστασης, με τη συμμετοχή του κοινού. Εδώ, η δημιουργική διαδικασία του αυτοσχεδιασμού αντικαθιστά ένα προϋπάρχον θεατρικό κείμενο.

Επίσης, άπειρα πρότυπα χρήσης τεχνικών αυτοσχεδιασμού στις εκπαιδευτικές πρακτικές, όπως «παιχνίδι ρόλου», «δραματοποιημένη αφήγηση», δίνουν στα παιδιά την ευκαιρία να (επανα)ανακαλύψουν τον μαγικό κόσμο της φαντασίας.

Περνώντας στη σημασία της αυτοσχέδιας δημιουργίας στον χορό, είναι γνωστό ότι η αυτή η μορφή τέχνης γεννήθηκε χιλιάδες χρόνια πριν από την αυθόρμητη σωματική μίμηση των φυσικών φαινομένων και την πρόθεση του ανθρώπου να κατανοήσει τον κόσμο. Στις αρχές του 20ού αιώνα, η Isadora Duncan χρησιμοποίησε την ελευθερία του αυτοσχεδιασμού για να δημιουργήσει τα καλλιτεχνικά της έργα, συνδέοντας την υλικότητα του σώματος με το συναίσθημα και τη νόηση. Αυτό επιβεβαιώνεται από το ενδιαφέρον της για την αρχαία ελληνική τέχνη, τα γλυπτά της κλασικής αρχαιότητας στα οποία ανακάλυψε την ελευθερία του απογυμνωμένου σώματος, τις φυσικές δυνατότητες του σώματος, ενός σώματος εφήμερου, ασταθούς, χωρίς όρια.

Την περίοδο του μεταμοντερνισμού στον χορό, ο όρος «αυτοσχεδιασμός» αναφέρεται σε μεθοδολογίες που συνδέονται με την αυθεντική κίνηση, την αυτοέκφραση, την ολιστική προσέγγιση της ύπαρξης (Banes, 2003). Η χρήση του αυτοσχεδιασμού από δημιουργούς του μεταμοντέρνου χορού ήταν μέρος μιας γενικής κινητοποίησης για κοινωνική αλλαγή, αλλά και μέθοδος εργασίας για την ανατροπή των ιεραρχικών δομών. Πολλοί χορογράφοι και χορευτές αρνήθηκαν τις παραδοσιακές διακρίσεις, αντέδρασαν σε καθιερωμένες ιεραρχίες και κατάργησαν τα μέχρι τότε πρότυπα της υψηλής τέχνης. Εμβληματικοί χορογράφοι (Yvonne Rainer, Steve Paxton, Twyla Tharp, Daniel Nagrin, Richard Bull, Judith Dunn, Mark Morris, Bill T. Jones, Blondell Cummings, Jowale Willa Jo Zollar, William Forsythe, κ.ά.) χρησιμοποιούν τον αυτοσχεδιασμό ως μέθοδο χορογραφικής σύνθεσης και σκηνικής παρουσίασης του σύγχρονου χορού.

Ειδικά στον σύγχρονο χορό, η βαθιά εμπειρία του σώματος που προκαλεί ο αυτοσχεδιασμός και η σημασία των διυποκειμενικών αλληλεπιδράσεων είναι βάση του συλλογικού αυτοσχεδιασμού. Η συλλογική δημιουργία στον σύγχρονο χορό συχνά χαρακτηρίζεται από το ανώνυμο, όπως γινόταν στο παρελθόν στις παραδοσιακές κοινωνίες. Στον αυτοσχεδιασμό δεν υπάρχουν σωστές ή λάθος κινήσεις, υπάρχουν μόνο διαφορετικοί τρόποι έκφρασης των ιδεών, των συναισθημάτων και των υποκειμενικών εμπειριών.

Η πρακτική του αυτοσχεδιασμού επιτρέπει στους χορευτές να είναι ανοιχτοί στον μετασχηματισμό και τη διαφορά (Albright, [1997]2016). Η επίδραση των μετασχηματισμών στην πράξη συνεπάγεται την επανεξέταση καθιερωμένων πρακτικών της κίνησης και τη διαμόρφωση συνθηκών που ευνοούν την ανάδυση νέων κινητικών μοτίβων. Εκτός από τον αυτοσχεδιασμό με επαφή, πολλές πειραματικές ομάδες σύγχρονου χορού ή και χοροθεάτρου

εντάσσουν στα έργα τους αυτοσχεδιαστικές δομές παιχνιδιών ή και χρησιμοποιούν προτάσεις από μέλη του κοινού στη διάρκεια μιας παράστασης.

Η διαδικασία της δημιουργίας στον χορό είναι ιδιαίτερα σημαντική, γιατί αναδεικνύει τη σύνδεση της νόησης και της σωματικής πράξης. Για την Ann Cooper Albright: «Ο αυτοσχεδιασμός με επαφή είναι ένας τρόπος κίνησης, αλλά και σκέψης. Η διαδικασία της απόκτησης δεξιοτήτων και εμπειριών αυτοσχεδιασμού και στα δύο αυτά επίπεδα συνειδητοποίησης εμπλουτίζουν απίστευτα...τους τρόπους συνδυασμού του σωματικού και του διανοητικού χορού» (2010: 49). Ο αυτοσχεδιασμός είναι βασικό μάθημα στις σπουδές χορού σε όλο τον δυτικό κόσμο για τη μελλοντική ενασχόληση με τη χορογραφία.

Ο αυτοσχεδιασμός είναι σημαντικός όχι μόνο στις παραστατικές τέχνες, αλλά και στις εικαστικές τέχνες. Στη διάρκεια του 19ου και του 20ού αιώνα, αξιόλογοι ζωγράφοι, όπως ο Paul Cézanne και ο Vasily Kandinsky, αυτοσχεδίαζαν (Bresnahan, 2015). Ειδικά ο Kandinsky κατέτασσε τα έργα του σε τρεις γενικές κατηγορίες με την ονομασία: *Αυτοσχεδιασμοί, Συνθέσεις, Εντυπώσεις*. Οι *Αυτοσχεδιασμοί* αντιστοιχούσαν σε μια υποσυνείδητη, αυθόρμητη έκφραση ενός εσωτερικού κόσμου μη υλικής φύσης.

Ο Jackson Pollack, κορυφαίος αντιπρόσωπος του αφηρημένου εξπρεσιονισμού στην Αμερική και κυριότερος εισηγητής της ‘Action Painting’ (Ζωγραφική δράσης), εγκατέλειψε τον παραδοσιακό τρόπο ζωγραφικής, το πινέλο και το τελάρο, κάτι που συνέβη για πρώτη φορά στην ιστορία των εικαστικών τεχνών. Έτσι, άπλωσε στο πάτωμα τεράστιους μουσαμάδες και άρχισε να στάζει (dripping), να πιτσιλά ή και να αδειάζει το χρώμα επάνω τους. Σε αυτή τη δημιουργική διαδικασία, ο καλλιτέχνης δεν χρησιμοποιούσε μόνο τα χέρια του, συμμετείχε με ολόκληρο το σώμα του. Και κάθε έργο του αποτύπωνε τις δράσεις, τις κινήσεις και τις χειρονομίες του, την ψυχική του ένταση, ενώ γυρνούσε γύρω από αυτό. Ο Pollack, που αγαπούσε τη free jazz και τη δύναμη της αυθόρμητης δημιουργίας και της χειρονομίας, έλεγε «Όταν ζωγραφίζω δεν έχω επίγνωση τι κάνω» (Παπαδημητρίου, 2019: χ.σ.).

Από τα πιο πάνω συνοπτικά παραδείγματα διαπιστώνεται ότι σε κάθε μορφή της αυτοσχεδιαστικής δημιουργίας του ανθρώπου είναι κυρίαρχος ο ρόλος που διαδραματίζει το σώμα, μια παράμετρος που δεν λαμβάνεται ιδιαίτερα υπόψη σε πολλά κείμενα που μελετούν τον αυτοσχεδιασμό. Όπως επισημαίνει ο Carter, «...κύριο όργανο μέσω του οποίου πραγματοποιείται ο αυτοσχεδιασμός είναι το ανθρώπινο σώμα και οι αλληλεπιδράσεις του με άλλα σώματα» (2000: 182). Στη βάση αυτής της διαπίστωσης, στο επόμενο υποκεφάλαιο εξετάζεται η σημασία του ανθρώπινου σώματος στην αυτοσχεδιαστική διαισθητική

δημιουργία υπό το πρίσμα των αρχών της φαινομενολογίας και της φαινομενολογίας του χορού ειδικότερα.

4.2 Από τον καρτεσιανό δυισμό στην ολότητα του σώματος-νου

Ο χορός, ως διαχρονικό και οικουμενικό φαινόμενο έκφρασης, δημιουργείται από το ανθρώπινο σώμα που κινείται στον χώρο και τον χρόνο. Αν και στη δημιουργία του χορού, η σωματική και η διανοητική λειτουργία δεν διαχωρίζονται, ωστόσο ο χορός δεν έχει ξεφύγει από τις συνέπειες του διαχωρισμού του σώματος-νου. Από την αρχαιότητα μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα, η φιλοσοφική σκέψη στον δυτικό κόσμο χαρακτηρίζεται από μακρά παράδοση διάκρισης ανάμεσα στο σώμα και τον νου. Η παράδοση αυτή αποδίδεται στον Πλάτωνα, ο οποίος παρουσίασε μια ολοκληρωμένη οντολογία περί της ψυχής και του σώματος, θέτοντας έτσι τα θεμέλια για την οικειοποίηση της φιλοσοφικής του σκέψης από τον Χριστιανισμό. «Η ιστορία του σώματος στη Δύση μοιάζει να είναι μια ιστορία αντιπαραθέσεων», γράφει η Δήμητρα Μακρυνιώτη στην εισαγωγή του βιβλίου της *Τα όρια του σώματος*:

«Η αντιδιαστολή ανάμεσα στο σώμα και στον νου, στην ύλη και το πνεύμα, στο πάθος και την εγκράτεια στην επιθυμία και τον έλεγχο χαρακτηρίζει παλιότερες αλλά και τρέχουσες αντιλήψεις για το σώμα καθώς και ένα ευρύ φάσμα επιστημονικών, φιλοσοφικών και θρησκευτικών λόγων και πρακτικών...» (Μακρυνιώτη, 2004: 12).

Η σύγχρονη δυτική σκέψη, εκτός από την ιδεαλιστική πλατωνική θεώρηση, χρησιμοποίησε με πιο μηχανιστικό τρόπο τις απόψεις του Γάλλου φιλοσόφου René Descartes για τη διχοτόμηση του σώματος-νου. Ο Καρτέσιος με την περίφημη φράση του «Σκέφτομαι, άρα υπάρχω» (“Cogito ergo sum”) επιχείρησε να αποκαταστήσει την εμπιστοσύνη στις νοητικές δυνάμεις του ανθρώπου, υποβιβάζοντας τη σημασία της υλικότητας του σώματος. Η μηχανιστική εκλογίκευση του Καρτέσιου συνδέθηκε και με την αποικιοκρατία στο πλαίσιο της οποίας «άλλοι» πολιτισμοί όφειλαν να υποταχθούν στην κυριαρχία του δυτικού πολιτισμού (Turner, 1996). Η καρτεσιανή φιλοσοφική παράδοση και η διάκριση ανάμεσα στο σώμα και το πνεύμα οδήγησε σε μια σειρά δυισμών, όπως: «βιολογικό-κοινωνικό σώμα, φυσικό-πολιτισμικό σώμα, που αποτέλεσαν τη βάση προσδιορισμού του σώματος ως αντικειμένου διαχείρισης των θετικών επιστημών, ιδιαιτέρως της ιατρικής και της βιολογίας» (Αλεξιάς, 2003: 329).

Το φιλοσοφικό κίνημα της φαινομενολογίας αποκατέστησε τον βασικό παράγοντα της ανθρώπινης ύπαρξης: το σώμα. Θεμελιακό ρόλο σε όλο το φάσμα της αντιληπτικής διαδικασίας του ανθρώπου κατέχει το σώμα, ως ολότητα της υλικής υπόστασης και της

νοητικής λειτουργίας της ύπαρξης. Η σκέψη δεν βρίσκεται έξω από το σώμα, αποτελεί απόρροια της σωματικής εμπειρίας. Η φαινομενολογία ανέτρεψε πολλές αντιφατικές έννοιες που κυριαρχούσαν στη σημασιολογία του σώματος για πολλούς αιώνες.

Ο σημαντικός Γερμανός φιλόσοφος Edmund Husserl καθιέρωσε τη φαινομενολογία ως αυτόνομο φιλοσοφικό κλάδο του 20ού αιώνα. Ο Husserl αντιπαράτεθηκε στην κυρίαρχη δυναμική της εποχής, που προσπαθούσε να ερμηνεύσει το φαινόμενο της αυτοσυνειδησίας και της λογικότητας με αποκλειστικά βιοφυσικούς, κοινωνικούς και ψυχολογικούς όρους. Βασικές αρχές στο φιλοσοφικό του έργο είναι η επιστροφή στα πράγματα αυτά καθαυτά και η προθετικότητα, η ιδέα ότι το κεντρικό χαρακτηριστικό της συνείδησης είναι ότι έχει πάντα πρόθεση, ότι αναφέρεται κάπου. Για τον φιλόσοφο, η πρωταρχική, αν όχι η μόνη, συνθήκη της γνώσης είναι η εμπειρία. Ο Husserl επηρέασε τους συλλογισμούς μεταγενέστερων φιλοσόφων του 20ού αιώνα, με επιφανέστερους τον Γερμανό φιλόσοφο Martin Heidegger, τον Γάλλο Jean-Paul Sartre, τον επίσης Γάλλο Maurice Merleau-Ponty, οι οποίοι ανέπτυξαν νέες αντιλήψεις γύρω από τη φαινομενολογία. Οι φιλοσοφικές ιδέες του Husserl οδήγησαν στην περιγραφική φαινομενολογική προσέγγιση της έρευνας.

Το κύριο ερώτημα που απασχόλησε τον Heidegger, το οποίο διατρέχει το σύνολο του έργου του αφορά τη σχέση Είναι και χρόνου. Ο άνθρωπος ζει μέσα στον χρόνο, ενώ ο χρόνος είναι κάτι που προϋπήρχε της ύπαρξής του. Ο Heidegger στο μνημειώδες βιβλίο του *Είναι και χρόνος* ([1927]2013), για να αποφύγει τυχόν ασάφειες ή και δισημίες της φαινομενολογίας, επινόησε τον όρο 'Dasein', που έχει μεταφραστεί στην ελληνική γλώσσα ως *Εδωνά Είναι*, ή και μένει, συχνά, αμετάφραστος. Στο επίκεντρο της φιλοσοφικής σκέψης του Heidegger το dasein είναι ο χρόνος. Ο Heidegger θεωρεί ότι ο χρόνος αποτελεί ένα φαινόμενο άρρηκτα συνδεδεμένο με την κίνηση των φυσικών σωμάτων, με την ουσία του ανθρώπου, των υπαρξιακών του επιλογών και της οντολογίας του. Στην κοσμοθεωρία του Heidegger, ο άνθρωπος δεν διαχωρίζεται σε ύλη και πνεύμα, σε διακριτά μέρη της ψυχής και του σώματος, αντίθετα μέσω του dasein τοποθετεί την ολότητα του *Είναι-μέσα-στον-κόσμο*.

Τη δεκαετία του 1950, ο Merleau-Ponty εξελίσσει τη φαινομενολογική φιλοσοφία και τη σκέψη του 20ού αιώνα, εξετάζοντας με πρωτοπόρο τρόπο ζητήματα, όπως αυτό του σώματος και της βιωμένης εμπειρίας, τα οποία εξακολουθούν να απασχολούν τη φιλοσοφία και την επιστήμη μέχρι σήμερα. Στο βιβλίο του *Φαινομενολογία της αντίληψης* ([1945]2016), υποστηρίζει ότι η αντίληψη δομείται πάνω στις σχέσεις που ένα συγκεκριμένο υποκείμενο (σωματικό εγώ και σκεπτόμενο ον ταυτοχρόνως) συνάπτει με τον κόσμο και τα πράγματα γύρω του. Το υποκείμενο συλλαμβάνει τον εξωτερικό χώρο μέσω του σώματος και εκφράζει τον εαυτό του μέσα στον κόσμο. Το ζήτημα, για τον φιλόσοφο, ήταν να επανέλθουμε στα ίδια

τα πράγματα, σε αυτόν τον κόσμο ο οποίος προηγείται της γνώσης και για τον οποίο η γνώση μιλάει διαρκώς.

Στην απόπειρα δόμησης μιας οντολογίας του αισθητού, ο Merleau-Ponty ανέδειξε το σώμα ως κύριο στοιχείο της ταυτότητας, ενώ μέσω της έννοιας ενσάρκωση ή ενσωμάτωση αναγνώρισε την ανθρώπινη σωματικότητα (corporeality) ως τη βάση της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Εξ ίσου σημαντικό είναι ότι αντιπρότεινε στις δυιστικές θεωρίες περί σώματος-νου, το σώμα-υποκείμενο και το σώμα-αντικείμενο. Το σώμα, ως το σύμπλεγμα της όρασης με την κίνηση, είναι αυτό μέσω του οποίου το υποκείμενο υφαίνει τον αντιληπτικό του ιστό πάνω και μέσα στον κόσμο. Κάθε μορφή δημιουργίας συμβαίνει στο πλαίσιο της σάρκας, που συνδέει με οντολογικό τρόπο το υποκείμενο και το αντικείμενο.

4.3 Φαινομενολογική προσέγγιση του χορού

Στα μέσα του 20ού αιώνα, η Maxine Sheets-Johnstone, υπό την επιρροή των ιδεών των Husserl, Heidegger, Merleau-Ponty, Sartre και της αισθητικής θεωρίας της Susan Langer, στο πρωτοποριακό της βιβλίο *The Phenomenology of Dance* (1966), ορίζει τον χορό ως μορφή τέχνης που δημιουργείται και παρουσιάζεται (formed and performed) στην αμεσότητα της στιγμής. Ταυτόχρονα, περιγράφει τις αισθητικές ιδιότητες ή δομές της κίνησης, που είναι έμφυτες στην οντολογική φύση του χορού και διαμορφώνονται με βάση τις αξίες που επικρατούν σε διαφορετικούς χρόνους και τόπους. Η μοναδικότητα της χωροχρονικής φύσης του χορού και η εκφραστικότητα της κίνησης αναδεικνύουν την ουσία της ανθρώπινης δημιουργικότητας. Περιγράφοντας την αισθητική εμπειρία του χορού με φαινομενολογικούς όρους, τονίζει ότι κάθε εμπειρία εμπεριέχει μια διπλή αντίληψη, του δημιουργού/ερμηνευτή και του θεατή. Στην ανάλυση του χορού έδωσε ιδιαίτερη σημασία στην ιδιοδεκτικότητα (proprioception) και την κιναισθησία, αισθητηριακούς τρόπους αντίληψης των ποιοτικών στοιχείων της κίνησης, των εσωτερικών λειτουργιών του σώματος και της αφετηρίας της κίνησης από κάθε μέρος του σώματος.

Η Sheets-Johnstone, σε ένα άλλο πρωτοποριακό της βιβλίο, *The Primacy of Movement* (1999), εξετάζει την ορολογία και τα ζητήματα που αφορούν την ολότητα σώματος-νου, μέσω της θεμελιώδους σημασίας που έχει η κίνηση στη φιλοσοφία και πιο πρόσφατα στις νευροεπιστήμες. Αρχικά, αναφέρεται στις κινητικές εμπειρίες του βρέφους μέσα από μια Πιαζετική θεώρηση, αλλά και τις απόψεις μεταγενέστερων ψυχολόγων (Helen Thelen, Alexander Luria, κ.ά.), για να αποδείξει ότι πηγή όλων των (προ)λογικών ενεργειών του ανθρώπου είναι η πράξη. Σταδιακά, εισάγει στη φιλοσοφική της ανάλυση την έννοια 'Thinking in movement' (Το σκέπτεσθαι σε κίνηση), «η οποία είναι στην πραγματικότητα

θεμέλιο της νοημοσύνης μας, όχι ως μια οντογενετική εννοιολόγηση, αλλά ως ένα εμπειρικά φυλογενετικό γεγονός» (Sheets-Johnstone, 1999: 174). Ως γνωστόν, η κίνηση είναι η θεμελιώδης έννοια της αριστοτελικής σκέψης.

Για τον αυτοσχεδιασμό, η Sheets-Johnstone υποστηρίζει ότι «είναι μοναδικός, γιατί δεν υπάρχει κανένα γραπτό τεκμήριο πριν από την παρουσίασή του και καμία παράσταση δεν μπορεί να αναπαραχθεί» (1999: 399). Η διαδικασία μετατροπής της σκέψης σε κίνηση στον αυτοσχεδιασμό είναι η βάση από την οποία απορρέουν όλα τα ποιοτικά αισθητικά χαρακτηριστικά του χορού. Οι αυτοσχεδιαστές χορευτές αντιλαμβάνονται τις ποιοτικές δομές της κίνησης, τις οποίες αποδίδουν με προσωπικό τρόπο.

Ακολουθεί ένα σχηματικό παράδειγμα αυτοσχεδιασμού στον σύγχρονο χορό. Οι χορευτές, μπαίνοντας στον χώρο της πρακτικής (ένα στούντιο), αρχίζουν να ανταποκρίνονται σιωπηλά σε παρορμήσεις οι οποίες αναδύονται από το σώμα τους ή και από το περιβάλλον, ένας ήχος, ένα χρώμα, μια σωματική αίσθηση, μια ατμόσφαιρα. Οι χορευτές, καθώς αυτοσχεδιάζουν, αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους και την παρουσία των άλλων στον χώρο. Δημιουργούν σχέσεις που αντανακλούν, εναρμονίζουν ή και αναπροσανατολίζουν τις κινητικές ιδέες, τις εικόνες και την υπάρχουσα ενέργεια. Χρησιμοποιούν το άγγιγμα, καθημερινές κινήσεις ή και κινητικές δομές από τον αυτοσχεδιασμό με επαφή, όπως είναι η αλληλοϋποστήριξη, μέσω της μετάθεσης του βάρους του σώματος από τον έναν στον άλλον. Οι αλληλεπιδράσεις και οι τρόποι επαφής μεταξύ των χορευτών παραμένουν σιωπηλοί, λειτουργούν σαν μια μυστική συμφωνία (Midgelow, 2019).

Ακόμα και αν δεν είναι απόλυτα κατανοητός ο τρόπος με τον οποίο το σώμα που χορεύει επηρεάζει τον νου και το αντίθετο, ωστόσο η ολότητα του σώματος-νου στον χορό δεν μπορεί να αμφισβητηθεί. Υιοθετώντας τη φαινομενολογική παράδοση και σκέψη, η Sondra Horton-Fraleigh, η Susan Leigh Foster, η Ann Coper Albright εισήγαγαν νέες αρχές για τη σημασία της κίνησης και του χορού στις φιλοσοφικές τους μελέτες. Κάθε σύγχρονη μελέτη της κίνησης και του χορού συμπεριλαμβάνει το πλήρες νόημα της έννοιας ‘embodiment’ (ενσάρκωση, σωματοποίηση), δηλαδή τον ενσώματο τρόπο ύπαρξης-στον-κόσμο.

Ένα πρόσφατο κείμενο φαινομενολογικής μελέτης του αυτοσχεδιασμού είναι της Vida Midgelow “Improvisation as a Paradigm of Phenomenologies”, που περιλαμβάνεται στον συλλογικό τόμο *Back to the Dance Itself* (2018). Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η πρόθεσή της είναι «να αντικαταστήσει τη λέξη φαινομενολογία με τη λέξη αυτοσχεδιασμός, ενώ διερευνά τη σύνδεση μεταξύ αυτών των δύο πρακτικών» (Midgelow, 2018: 59). Επί της ουσίας, η συγγραφέας δεν επιχειρεί να αποσαφηνίσει τον αυτοσχεδιασμό μέσω της φαινομενολογίας,

αλλά να αποδείξει ότι ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να αποτελέσει σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο για τη φαινομενολογία.

Στην ελληνόγλωσση βιβλιογραφία, ο Γιάννης Ζήκος και η Άννα Παναγιωτοπούλου καταπιάνονται με το θέμα της φαινομενολογίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο βιβλίο τους με τον ομώνυμο τίτλο. Επιχειρούν να αναδείξουν, μεταξύ άλλων, τη μορφωτική δύναμη και την παιδαγωγική σημασία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη σύγχρονη εκπαίδευση. Στην εισαγωγή του βιβλίου, τοποθετούν τον άνθρωπο-υποκείμενο στο επίκεντρο του ελληνικού παραδοσιακού χορού:

«Το υποκείμενο του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι ο άνθρωπος ως άτομο, ως ον λογικό, ιστορικό, κοινωνικό, ομιλητικό, ως πρόσωπο. Έτσι ενώ ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι κοινωνικό, ομαδικό φαινόμενο είναι υπόθεση προσωπική. Η αρχή, η πηγή, το νόημα του χορού, του χορευτικού γεγονότος, του χορευτικού φαινομένου είναι ο άνθρωπος ως πρόσωπο» (Ζήκος & Παναγιωτοπούλου, 1990: 12).

Στο ίδιο πλαίσιο, η Μαρία Τσουβαλά, στο κείμενό της «Η Φαινομενολογία του Χορού» (2006), αναφέρει ότι βασικές αρχές της φαινομενολογίας του χορού είναι η άρρηκτη σχέση σώματος-νου, ο άνθρωπος ως υποκείμενο/αντικείμενο της εμπειρίας, η περιγραφή της εμπειρίας σε πρώτο πρόσωπο, η πρόσληψη των αισθητικών ιδιοτήτων της κίνησης, η ερμηνευτική διάσταση της αισθητικής πρόσληψης, μια βεβαιότητα της αίσθησης και όχι πάντα της λογικής.

4.4 Ο αυτοσχεδιασμός στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση

Στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση, οι αυτοσχέδιες συλλήψεις των χορευτών και των μουσικών χαρακτηρίζονται από ένα αισθητικό αποτέλεσμα που καταξιώνει την καλλιτεχνική δύναμη του λαού. Ξεκινώντας από την παραδοσιακή μουσική, πηγές έμπνευσης για τη δημιουργία των τραγουδιών ήταν τα ιστορικά γεγονότα την περίοδο της Τουρκοκρατίας, αλλά και κοινωνικές εκδηλώσεις της ζωής, ο έρωτας, ο θάνατος, η ξενιτιά, η φτώχεια, ο γάμος στα ξένα, η νοσταλγία για την πατρίδα. Σε αντίθεση με την «έντεχνη» λόγια μουσική της Δύσης, η ελληνική παραδοσιακή μουσική δεν καταγράφεται, γιατί δεν υπάρχει ανάλογη σημειογραφία, συνεπώς ο μοναδικός τρόπος της μετάδοσής της είναι η προφορικότητα.

Όπως γράφει ο Γιάννης Κιουρτσάκης: «Η προφορική δημιουργία αγνοεί από τη φύση της την έννοια της πνευματικής ιδιοκτησίας...ένα έργο που δεν γράφεται, αλλά μόνο λέγεται, περιπλανιέται διαρκώς αδέσποτο από ομιλητή-σε ομιλητή, χωρίς ν' αφήνει πίσω του κανένα υλικό χνάρι». Ο Κιουρτσάκης τονίζει ότι ένα μουσικό έργο «...δεν παύει να μεταμορφώνεται

σε κάθε του καινούργια ανάδυση, να γίνεται συνεχώς ένα άλλο έργο, μέσα σε μια ροή που εξαλείφει κάθε ατομική υπογραφή και που δεν ολοκληρώνεται ποτέ...» (1989: 23).

Ο Γιώργος Παπαδάκης, στην εργασία του «Για τον αυτοσχεδιασμό στη μουσική, μέρος Α'», παραθέτει τον εξής περιφραστικό ορισμό: «Ο αυτοσχεδιασμός, είναι δημιουργία ή τελική επεξεργασία της μορφής τη στιγμή της εκτέλεσης, και εκτείνεται από την 'άμεση' σύνθεση εκ μέρους των εκτελεστών έως την επεξεργασία ενός υπάρχοντος μουσικού υλικού καθώς και οτιδήποτε ανάμεσα σ' αυτά τα δυο» (2012: χ.σ.). Σύμφωνα με τον ίδιο: «Στα στοιχεία του αυτοσχεδιασμού δεν μπορούμε να μην αναγνωρίσουμε –πλην της καθαρά μουσικής– και την ιδιαίτερα παιδαγωγική, θεραπευτική και κυρίως την κοινωνική του λειτουργία» (Παπαδάκης, 2012: χ.σ.).

Στις παραδοσιακές κοινωνίες, η εκμάθηση κάποιου μουσικού οργάνου βασιζόταν στην παρατήρηση και μίμηση των λαϊκών μουσικών. Οι παλιοί οργανοπαίκτες έδειχναν στους μαθητές τους βασικά πιασίματα του οργάνου και έπειτα εκείνοι μέσω της μίμησης, δοκιμάζοντας τα κυριότερα μουσικά μοτίβα του τοπικού ρεπερτορίου, έκαναν κτήμα τους σκοπούς, για να διεκδικήσουν την αναγνώριση και την αποδοχή της ομάδας, όταν ήταν πλέον σε θέση να βγάλουν πέρα ένα ολόκληρο πανηγύρι ή να κρατήσουν ένα γάμο (Λιάβας, 2009).

Συνεχίζοντας με τον χορό, ο Δρανδάκης υποστηρίζει ότι ο αυτοσχεδιασμός «...υπό ορισμένες συνθήκες, έχει τη δυνατότητα να είναι πολύ σοβαρός και αξιόλογος, επειδή 'μπορεί να αναχθεί σε τέχνη'» (1993: 13). Ο πρωτοχορευτής «...ανασυνθέτει ένα χορό που προϋπάρχει, αλλά η ανασύνθεση αυτή έχει και τη δική του σφραγίδα» (Δρανδάκης, 1993: 29). Η Τυροβολά εξηγεί ότι σε κάθε αναδημιουργία του χορού, οι όροι και τα όρια της ελευθερίας προκαθορίζονται από τους άγραφους νόμους της παράδοσης, από καθιερωμένες νόρμες. Για την αυτοσχεδιαστική αναδημιουργία, επισημαίνει ότι:

«...ο λαϊκός καλλιτέχνης συνθέτει ή (ανα)συνθέτει το έργο (ποίημα-τραγούδι χορός-μουσική δημιουργία) τη στιγμή ακριβώς που το ερμηνεύει συγκεντρώνοντας ταυτόχρονα στο πρόσωπό του δύο ιδιότητες: του ερμηνευτή και του δημιουργού. Η διαδικασία αυτή η οποία βασίζεται στην πρωτοβουλία του καλλιτέχνη και καταργεί την χρονική απόσταση και την πρακτική διάκριση ανάμεσα στις δύο ιδιότητες/λειτουργίες, προϋποθέτει γνώση του αντίστοιχου 'λεξικού' και των κανόνων σύνταξης, αλλά επιτρέπει επιλογές ανάμεσα σε εναλλακτικούς τρόπους έκφρασης και σύνθεσης που δεν υπερβαίνουν τα όρια του συστήματος...» (Τυροβολά, 1999: 102-103).

Η Κουτσούμπα γράφει για τη σύνθεση χορευτικών φράσεων μέσω του αυτοσχεδιασμού:

«Ο τρόπος επιλογής και σύνθεσης των χορευτικών φράσεων διαμορφώνει στερεότυπα κινητικά μοντέλα τα οποία στον ελληνικό χορό είτε συναντώνται αυτούσια είτε σε συνδυασμούς του συνόλου ή των μερών τους. Ο τρόπος τώρα αυτός επιλογής και σύνθεσης μέσα από την αρχή του αυτοσχεδιασμού... διαμορφώνει την υφολογική

ιδιαιτερότητα κάθε περιοχής της χώρας μας και έχει ως αποτέλεσμα την ύπαρξη μιας απίστευτης ποικιλίας χορευτικών μορφών» (2015: 4).

Η Κουτσούμπα καταλήγει στο εξής συμπέρασμα: «Η ίδια η φύση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ενέχει τις έννοιες της δημιουργικότητας, της συλλογικότητας, του αυτοσχεδιασμού, της ενεργητικότητας, της αλλαγής και του διαρκούς μετασχηματισμού, έννοιες που αντιτίθενται σε αυτές της τυποποίησης και παγιοποίησης» (2015: 4).

Όλοι οι ερευνητές συμφωνούν ότι ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό εντάσσεται πάντα στον παραδοσιακό κώδικα συμπεριφοράς. Έτσι, ο αυτοσχεδιασμός ορίζεται ως «...δημιουργική σύνθεση-αναδημιουργία από το χορευτή, πάνω σε γνωστά κινητικά τοπικά πρότυπα, χωρίς να ξεφεύγει από το πλαίσιο του τοπικού χαρακτήρα και της τοπικής ιδιαιτερότητας» (Καρφής & Ζιάκα, 2009: 40). Ο Λιάβας υποστηρίζει κάτι ανάλογο για την παραδοσιακή μουσική: «...αυτοσχεδιασμός δεν σημαίνει αυθαιρεσία και φαντασία ανεξέλεγκτη, αλλά αναδημιουργία με βάση πρότυπα ολοκληρωμένα και κανόνες σταθερούς, δεδομένα από την ομάδα» (2013: χ.σ.). Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί δείγμα κατάκτησης της δεξιότητας και της ωριμότητας του χορευτή (Γκουτσίδης, 2004). Η αναγνώριση της χορευτικής δεξιότητας τοποθετείται μέσα σε ένα αξιολογικό σύστημα:

«Ο καλός χορευτής χαίρει της αναγνώρισης του κοινού. Στον κοινοτικό χορό αυτή εκφράζεται με το χειροκρότημα, τις επευφημίες και το φιλοδώρημα στους μουσικούς, και του απονέμεται ο τίτλος του *χορευταρά*, του *μερακλή*, του *σερμπέζη* (π.χ. Έβρος), ή ακόμα, του *γλεντζέ*, του *λεβέντη*, τίτλοι που τον ακολουθούν στην πορεία του ως μέλος της κοινότητας, ενώ ο τρόπος που χορεύει γίνεται πρότυπο και παράδειγμα προς μίμηση, και συχνά το προσωπικό του ύφος εισάγεται στη χορευτική παράδοση της κοινότητας. Ο τίτλος του καλού χορευτή είναι τιμητικός, ενώ σε πολλές περιπτώσεις μπορεί να αναδείξει ένα οικονομικά ή κοινωνικά αδύναμο άτομο και να του προσδώσει κύρος» (Αντζακα-Βέη & Λουτζάκη, 1999: 337-338).

Σε περίπτωση αυτοσχεδιαστικής εξέλιξης της μορφολογίας κάποιου χορού, δηλαδή της δομής και του ύφους, τα μέλη της κοινότητας μπορεί να εγκρίνουν τις νέες μορφές κίνησης υπό προϋποθέσεις:

«Ο αυτοσχεδιασμός... κάποιου επιδέξιου κυρίως χορευτή, μπορούσε να εντυπωσιάσει τα υπόλοιπα μέλη, χορευτές και κοινό, της κοινότητας. Κάποια από τα μέλη αυτά ενδεχομένως να θελήσουν να μιμηθούν τις διάφορες αυτές αυτοσχεδιαστικές συνθέσεις με την προϋπόθεση πάντα ότι τυγχάνουν καθολικής αποδοχής. Με αυτόν τον τρόπο, ίσως με τον καιρό, αυτές οι αυτοσχεδιαστικές συνθέσεις να καθιερωθούν είτε ως τέτοιες (αυτοσχεδιαστικές συνθέσεις), είτε ακόμα και ως νέες χορευτικές μορφές» (Μπουζιούρης, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2016: 8).

Η τυπολογία του αυτοσχεδιασμού, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του φαινομένου, στους λαϊκούς χορούς έχει απασχολήσει εθνοχορολόγους σε κεντροευρωπαϊκές και βαλκανικές

χώρες. Η Anca Giurchesku στην εισαγωγή της μελέτης της “The Process of Improvisation in Folk Dance” γράφει σχετικά:

«Στο πεδίο του λαϊκού χορού, η έννοια του αυτοσχεδιασμού είναι πολύ ευρεία και μάλλον ασαφής. Συνήθως βασίζεται σε διαισθητικές προσεγγίσεις που εκφράζουν προφορικά επικρατούσες αντιλήψεις με όρους όπως: ατομικό, ελεύθερο και αυθόρμητο, οι οποίοι, συχνά, χρησιμοποιούνται σε αντίθεση με όρους όπως: κοινό, σταθερό, ομοιογενές και ομοιόμορφο. Αλλά πόσο αυθόρμητος, προσωπικός και ελεύθερος μπορεί να είναι ένας χορός και ποια είναι τα σημαντικά χαρακτηριστικά αυτών των ποιοτικών ιδιοτήτων, είναι μόνο μερικά από τα ερωτήματα που προκύπτουν όταν συζητείται ο αυτοσχεδιασμός» (Giurchesku, 1983: 21).

Η Giurchesku απαντά αυτά και άλλα ερωτήματα εξετάζοντας τα χαρακτηριστικά που διέπουν τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού στον χορό και τα κίνητρα των αυτοσχεδιαστών χορευτών. Ορίζει τον αυτοσχεδιασμό στον χορό «ως μια μορφή καλλιτεχνικής επικοινωνίας μέσω της οποίας ο άνθρωπος απελευθερώνει τη δημιουργική του ενέργεια, σε στενή σχέση με το κοινωνικό πλαίσιο», επεξηγώντας ότι «Είναι μια διαδικασία ‘εξατομίκευσης’ μέσα σε μια κοινότητα, μια συγκεκριμένη προσωπική απάντηση σε όλα τα ερεθίσματα που λαμβάνονται κατά την επικοινωνία, σύμφωνα με τα συναισθήματα και την καλλιτεχνική προσωπικότητα του χορευτή» (Giurchesku, 1983: 26).

Σε μια αντίστοιχη μελέτη με τίτλο “Improvisation in Hungarian Ethnic Dancing: An Analog to Oral Verse Composition”, ο Wayne Kraft εξετάζει τη δομή του αυτοσχεδιασμού σε εθνικούς χορούς σε αναλογία με την προφορική σύνθεση στίχων. Στην εισαγωγή, αναφέρεται στους μηχανισμούς επιστημονικής διερεύνησης των δομών και της αισθητικής στη σύνθεση στίχων στις προφορικές παραδόσεις των λαών από την Αρχαία Ελλάδα έως σήμερα. Υποστηρίζοντας ότι υπάρχει αναλογία στον αυτοσχεδιασμό στις προφορικές παραδόσεις και στον χορό, γράφει για την αυτοσχεδιαστική δημιουργία:

«...σε πολλές περιφερειακές χορευτικές διαλέκτους, επιτρέπεται στον άνδρα να εμπλουτίζει τον χορό, ένα χτύπημα στην έξω μεριά της φτέρνας που σηκώνεται ψηλά, είναι πιθανόν το πιο κοινό μοτίβο. Αυτού του είδους οι διακοσμήσεις, αν και εντυπωσιακές, ωστόσο, πρέπει να εντάσσονται στη γενικότερη αισθητική του χορού» (Kraft, 1989: 276).

Περιγράφοντας τον τρόπο της σκηνικής παρουσίασης συγκεκριμένων λαϊκών χορών, ο Kraft σημειώνει ότι ο χορευτής που ξεκινάει τον χορό (ίσως λιγότερο δεξιότεχνος, αλλά ενθουσιώδης) έχει άμεση οπτική επαφή με τον πρώτο βιολιστή. Αναπτύσσει τον χορό σύμφωνα με τις συνήθειες, την επιδεξιότητα και τη διάθεση της στιγμής. Ξεκινά με εύκολες και απλές φιγούρες –που ονομάζονται «σημεία» ή σύμβολα– και συνεχίζει με πιο περίπλοκες και ενεργητικές φιγούρες. Όταν ολοκληρώσει τον χορό του, παίρνει τη θέση του ένας δεύτερος χορευτής, ακολουθεί ένας τρίτος και η εναλλαγή συνεχίζεται (Kraft, 1989).

Η αυτοσχεδιαστική ανασύνθεση των μοτίβων, η σημειωτική τους προσέγγιση¹⁶, η έμφαση στα κάτω άκρα, η οπτική επαφή μεταξύ μουσικών και χορευτών, η εναλλαγή των χορευτών, είναι κοινές πρακτικές σε χώρες της Βαλκανικής χερσονήσου, της Κεντρικής και της Ανατολικής Ευρώπης. Αυτό δείχνει ότι, παρά τη γεωγραφική απόσταση, τις διαφορές στο μουσικο-χορευτικό ιδίωμα, τις γλώσσες και το θρήσκευμα, υπάρχει αλληλεπίδραση ανάμεσα σε διαφορετικές πολιτισμικές ομάδες.

Περνώντας στις έμφυλες σχέσεις και τους κοινωνικούς ρόλους των φύλων στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, φαίνεται ότι οι άνδρες εκφράζουν στον αυτοσχεδιασμό την αρρενωπότητα και τη δύναμη, ενώ οι γυναίκες την ομορφιά της φύσης τους, γεγονός που εξυμνεί και ο δημοτικός ποιητής. Στις παραδοσιακές κοινωνίες, η γυναίκα δεν αυτοσχεδίαζε όπως ο άνδρας, δίνοντας βάρος στη χορευτική της έκφραση, αφού οι κοινωνικές νόρμες απαιτούσαν σύνεση και αυτοέλεγχο. Επίσης, οι γυναίκες μπορούσαν να πιαστούν μόνο με πρόσωπα που είχαν πρώτο βαθμό συγγένειας, με κράτημα από μαντήλι.

Ο Φιλίππου, στη μελέτη του για τον αυτοσχεδιασμό της πρωτοχορεύτριας σε ένα χορό στο Ρουμλούκι της Αλεξάνδρειας Ημαθίας, που ονομάζεται «Της Μαρίας», ασχολήθηκε με τον αυτοσχεδιασμό πέντε πρωτοχορευτριών της περιοχής. Η αυτοσχεδιαστική απόδοση κάθε πρωτοχορεύτριας διαμορφώνει τον χορό, γιατί οι γυναίκες στο ημικύκλιο εκτελούν τα βασικά βήματα. Από την παρατήρηση, σε συνδυασμό με όσα είπαν ηλικιωμένες γυναίκες σε ημιδομημένες συνεντεύξεις, διαπιστώθηκε ότι ο χορός «σε δημόσιους χώρους από γυναίκες διέπεται από ανασταλτικούς κοινωνικούς κανόνες και συμβάσεις, καθώς οι δημόσιοι χώροι ανήκουν στη σφαίρα της αρσενικής εξουσίας, ενώ στο σπίτι, τον χώρο της γυναικείας κυριαρχίας, η χορευτική έκφραση είναι πιο χαλαρή» (Filippou, 2015: 18).

Στην εισαγωγή, γράφει ότι ο χορός, ως αναπαράσταση, δημιουργεί, αντανακλά και πλάθει την πολιτισμική ταυτότητα του ατόμου και της κοινότητας. Για να γίνει κατανοητός ο τρόπος δόμησης της πολιτισμικής ταυτότητας, χρειάζεται να στραφούμε στην κίνηση και σε ό,τι αυτή

¹⁶ Προκειμένου να γίνει περισσότερο κατανοητή η σημειωτική προσέγγιση των μοτίβων, αναφέρεται ότι αυτή η άποψη στηρίζεται στο γεγονός ότι ο χορός, όπως και η γλώσσα, το κατεξοχήν σημειακό σύστημα επικοινωνίας του ανθρώπου, συντίθεται από σημεία που ακολουθούν συγκεκριμένη λογική και σύνταξη. Τα σημεία στον χορό είναι μορφές ή φόρμες κίνησης που εξελίσσονται και αλλάζουν δυναμικά στον χώρο και τον χρόνο. Με μια ευρύτερη έννοια, η «γλώσσα» του χορού παρουσιάζει αναλογία με την ομιλούμενη γλώσσα. Στη βάση αυτής της αναλογίας, η Janet Adshead-Lansdale έχει χρησιμοποιήσει την έννοια «διακειμενικότητα» (intertextuality), που προέρχεται από τον χώρο της λογοτεχνίας, για να αναλύσει και να περιγράψει τον χορό ως «καλλιτεχνικό έργο» ή ως «κείμενο» (1999: xii). Εδώ, η λέξη «κείμενο» σημασιοδοτεί τη μετάβαση από ένα σύστημα σημασιολογικών σε ένα άλλο. Παρότι η διακειμενικότητα λειτουργεί ως εργαλείο «ανάγνωσης» του χορού, ωστόσο υπάρχει κριτική αντιπαράθεση για το αν μπορεί να εφαρμοστεί στις παραστατικές τέχνες, στις μη λεκτικές ειδικότερα, που βασίζονται στην κίνηση και τον ήχο και όχι στον λόγο (Adshead-Lansdale, 1999). Σε μια αντίστοιχη προσέγγιση, ο Καρφής, στη διδακτορική του διατριβή (2018), εξετάζει τη χορογραφική σύνθεση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα από την «κειμενική» (text) διάσταση, τις δομικές και εκφραστικές του ιδιότητες (κινησιολογικές, μορφοσυντακτικές, σημασιολογικές).

σημασιοδοτεί. «Αν εστιάσουμε στον κινητικό χαρακτήρα του χορού και πώς αναπαρίσταται στα στενά όρια μιας κοινωνίας, διαπιστώνουμε πως κάθε κοινωνία απομονώνει εκείνα τα χορευτικά στοιχεία που πιστεύει ότι της ταιριάζουν και εξυπηρετούν τις ανάγκες της και τα χρησιμοποιεί στη χορευτική έκφραση» (Filippou, 2015: 4). Οι συνδυασμοί των μοτίβων στους χορούς δύο και τριών βημάτων, αποτελούν ακρογωνιαίο λίθο των χορών που συναντάμε σε όλη την ελληνική επικράτεια. Οι πιθανοί συνδυασμοί των μοτίβων είναι πολυάριθμοι και εξαρτώνται κυρίως από το μοτίβο, που εστιάζεται στα κάτω άκρα, από τις πτυχές του χρόνου και της χρήσης του χώρου. Άλλα στοιχεία που καθορίζουν τη φόρμα του χορού είναι ο χορευτής, το περιβάλλον και τα ακουστικά στοιχεία, που συμβάλλουν επίσης στους συνδυασμούς των χορευτικών μοτίβων (Filippou, 2015).

Ο Φιλίππου υπενθυμίζει ότι το βιβλίο της Cowan για τις έμφυλες σχέσεις στον ελληνικό παραδοσιακό χορό αποτέλεσε έναυσμα για συναφείς έρευνες που πραγματοποιήθηκαν στο εξωτερικό και στην Ελλάδα. Ένα πρόσφατο παράδειγμα είναι η εργασία «Χορός και Έμφυλη Ταυτότητα: Ο χορός ως Σύμβολο και Πεδίο Ανάγνωσης των Έμφυλων Σχέσεων. Ανασκοπική Μελέτη» (Δημόπουλος, Τυροβολά, Κουτσούμπα, 2016).

Αν και η χορευτική έκφραση των γυναικών ήταν ελεγχόμενη στις παραδοσιακές, αυστηρά δομημένες πατριαρχικά, κοινωνίες, ωστόσο είναι συναρπαστική η αυτοσχεδιαστική τους δημιουργία σε νεκρικές ιεροτελεστίες και μοιρολόγια. Ένα μοιρολόι ξεχωρίζει από άλλα παραδοσιακά τραγούδια, αφού ταιριάζει απόλυτα στο πρόσωπο για το οποίο τραγουδιέται. Η Παπαπαύλου, στο κείμενό της «Φολκλόρ και Φολκλορισμός», μιλάει για τη θρηνητική παράδοση που καλλιεργείται για αιώνες από τις γυναίκες στην καθημερινότητά τους, όταν αποχαιρετούν οικεία πρόσωπα. Το μοιρολόι παραμένει ανέγγιχτο από τον φολκλορισμό και η Παπαπαύλου χρησιμοποιεί προς απόδειξη τον λόγο της Κ. Νάντιας Σερεμετάκη (1991) για τις θρηνητικές παραστάσεις των γυναικών στη μέσα Μάνη:

«Η Σερεμετάκη (1991) βλέπει τις Μανιάτισσες να ενσωματώνουν το χτες στο σήμερα μέσα από την ποιητική δύναμη του μοιρολογιού και το αύριο στο σήμερα μέσα από τις πρακτικές του μαντέματος και του ονείρου... Σύμφωνα με τη Σερεμετάκη, ο θρήνος επικοινωνεί και βαστά σημασίες πολύ ευρύτερες από το περίβλημά του (τις συμβατικές επιταγές μιας τελετουργίας θανάτου). Συγκεκριμένα κρυσταλλώνει την πολιτισμική δύναμη των γυναικών μέσω της διαπραγμάτευσης και επανερμηνείας της ανδροκεντρικής ιστορικής εκδοχής πολλών γεγονότων (κοινωνικών-πολιτικών-τοπικών), επικυρώνει το πέρασμα του νεκρού από αυτό τον Κόσμο στον Άλλο αξιολογώντας την ύπαρξή του και τοποθετώντας τις γυναίκες στο κατώφλι των δύο κόσμων (πρωταγωνίστριες και στις τελετουργίες της γέννησης), ως φρουρούς και εξεταστές...» (Παπαπαύλου, 2010: 10-11).

Ένα σημαντικό ζήτημα στην επιστημονική μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι η μορφολογική ανάλυση της κίνησης που τον διαφοροποιεί από άλλα είδη χορού. Η

μορφολογική ανάλυση της κίνησης αποκαλύπτει κανόνες που διέπουν τη δομή κάθε χορού, τη σχέση του με τη μουσική, τα συστατικά του στοιχεία, την εναλλαγή τους στον χρόνο, τους ρυθμούς, τη δυναμική, τη χωρική ανάπτυξη, τη χορογραφική σύνθεση. Στα δύο παραδείγματα που ακολουθούν, η σημειογραφική μέθοδος του Laban χρησιμοποιείται στην εκμάθηση των ελληνικών παραδοσιακών χορών και την καταγραφή τους, ενώ η θεωρία του για την ανάλυση της κίνησης στην ανάδειξη της συγκινησιακής πλευράς του σύγχρονου χορού.

Η Κουτσούμπα, με αφορμή την ένταξη του παραδοσιακού χορού σε προγράμματα σωματικής αγωγής στη νεότερη Ελλάδα, επισημαίνει ότι, στο σημερινό πρόγραμμα σπουδών, η διδασκαλία του χορού «στηρίζεται στην ανάλυση της ανθρώπινης κίνησης με βάση τις τέσσερις 'κινητικές έννοιες', που εισήγαγε ο Laban...» (2012: 35), η οποία δεν ήταν γνωστή τα πρώτα χρόνια λειτουργίας των προγραμμάτων σωματικής αγωγής στον ελλαδικό χώρο. Οι τέσσερις αυτές κινητικές έννοιες είναι: «1) η γνώση του σώματος (τι κάνει το σώμα;), 2) η αντίληψη του χώρου (που κινείται το σώμα;), 3) η έννοια της προσπάθειας (πώς κινείται το σώμα;), και 4) οι σχέσεις (με ποιον, με τι κινείται;...)» (Ζουνχιά, 2000, όπως αναφέρεται στο Κουτσούμπα, 2012: 35).

Αντίστοιχα, η Σαβράμη στην εισήγησή της «Σώματα που κινούνται και συν-κινούν», ανατρέχει στις αρχές της κίνησης του Laban, για να αναδείξει το γεγονός ότι η εκφραστικότητα της κίνησης προκαλεί συγκίνηση στους θεατές. Όπως γράφει σχετικά: «Η εκφραστικότητα της κίνησης...δημιουργείται, πρώτον, με τις ποιότητες της κίνησης...δεύτερον, με την οργάνωση της διάρκειας του χρόνου... τρίτον, με τη χρήση του χώρου, προσωπικού και γενικού...», όλα βασικά στοιχεία του χορού που σχετίζονται με την προθετικότητα του καλλιτέχνη. Η Σαβράμη καταλήγει στο εξής συμπέρασμα: «Η καθαρότητα της πρόθεσης του χορευτή προκαλεί στους θεατές αληθινή συν-κίνηση...» (2009: 82-83).

Η Adshead, που έχει ασχοληθεί σε βάθος με την ανάλυση των στοιχείων του χορού και τις μεταξύ τους σχέσεις, επισημαίνει ότι: «...πολλά από αυτά που κάνει ένας χορογράφος είναι προϊόν της εκπαίδευσής του, των τεχνικών που έχει σπουδάσει, των έργων που έχει χορέψει και έχει παρακολουθήσει και των συμβάσεων και παραδόσεων από τις οποίες προέρχονται» ([1988]2007: 20). Προφανώς, κάτι ανάλογο ισχύει και στην επιστημονική μελέτη του χορού. Στο πλαίσιο αυτό, η ανάλυση της κίνησης βάσει των αρχών του Laban (LMA) συνιστά ένα βασικό εργαλείο για να αναδυθούν τα νοήματα της χορευτικής πράξης στην εκπαιδευτική διαδικασία, αλλά και στην καλλιτεχνική παρουσίαση του χορού σε θεατρικές σκηνές, συμπληρωματικές παράμετροι που γνωρίζουν πολύ καλά οι δύο ερευνήτριες με τις μεταπτυχιακές και διδακτορικές τους σπουδές πάνω στο αντικείμενο της Χορολογίας.

4.5 Ο ελληνικός χορός σε ένα διαρκώς μεταβαλλόμενο κόσμο

Από τα μέσα του 20ού αιώνα, τα υφολογικά χαρακτηριστικά του ελληνικού παραδοσιακού χορού έχουν υποστεί μετασχηματισμούς, που οφείλονται σε επιρροές από το εξωτερικό περιβάλλον, από σύγχρονες σκηνικές συμβάσεις, από κοινωνικές περιστάσεις που ευνοούν την αποδοχή του «νέου» σε σχέση με το παλιό, από το γεγονός ότι πολλοί άνθρωποι δεν ζουν σε παραδοσιακές κοινωνίες, αλλά σε σύγχρονα αστικά κέντρα. Η μορφή του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην «πρώτη» και την πολυσυζητημένη «δεύτερη» του ύπαρξη, αν και έχει κοινά στοιχεία, ταυτόχρονα, έχει υφολογικές και λειτουργικές διαφορές. Ο χορός δεν επιτελείται πλέον στο χοροστάσι της κοινότητας, αλλά σε αίθουσες διδασκαλίας και παρουσιάζεται σε θεατρικές σκηνές ως παραστασιακή επιτέλεση.

Ο Δρανδάκης, το καλοκαίρι του 1991, παρουσίασε με το Λύκειο των Ελληνίδων στο Ηρώδειο μια μουσικοχορευτική παράσταση με θέμα την τελετουργία του γάμου. Δύο χρόνια μετά, έγραψε ότι ο αυτοσχεδιασμός έχει προχωρήσει, σε «πρωτότυπη δημιουργία». Έγραψε επίσης ότι ο πρωτοχορευτής είναι συγχρόνως χορευτής και χορογράφος. Δεν χορεύει απλά τον χορό, αναδημιουργεί τα μοτίβα, με τρόπο που εκφράζει τον ίδιο, τους άλλους χορευτές, το κοινό, αφού έχουν τύχει επιβράβευσης, εντυπωσιασμού και αισθητικής επιβεβαίωσης. Πρόκειται για έναν ανώνυμο καλλιτέχνη που παράγει μικρά αριστουργήματα λαϊκής τέχνης, τα οποία δεν μπορούν να αναπαραχθούν από κανέναν, ούτε από τον ίδιο τον δημιουργό τους (Δρανδάκης, 1993).

Η παραπάνω θεώρηση δείχνει τη μεταβλητότητα του παραδοσιακού λαϊκού στοιχείου, που, απαγκιστρωμένο από την πρωτογενή του ύπαρξη, αποκτά την υπόσταση καλλιτεχνικού αντικειμένου. Η λαϊκή δημιουργία, ενταγμένη στην πρακτική της επιτέλεσης, βασίζεται στην άμεση συμμετοχική εμπειρία που αποκομίζει το κοινό, η οποία πηγάζει από την πρόθεση των δημιουργών για την εδραίωση μιας αμφίδρομης επικοινωνιακής σχέσης. Η υιοθέτηση επιτελεστικών πράξεων στη σκηνική παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, που προτάσσει τη σημασία της ζωντανής παρουσίας τελεστών και θεατών στην αμεσότητα του χώρου και του χρόνου, παράγει νέες πληροφορίες, νέες συμπεριφορές, νέες ταυτότητες, νέες πολιτικές στον χορό.

Οι παραδόσεις μεταλλάσσονται, για κάποιους αισθητά, για άλλους ανεπαίσθητα. Σε προσωπικό επίπεδο, ανεξίτηλες μνήμες από τον τόπο καταγωγής της μητέρας μου Νικολίτσας, την Κάτω Βλασία Καλαβρύτων, είναι καθοριστικές για τον τρόπο που έμαθα τοπικούς χορούς μέσω της επαφής με κατοίκους του χωριού. Η παράδοση που προέβλεπε να γίνεται εμποροπανήγυρη και ζωοπανήγυρη την ημέρα του Δεκαπενταύγουστου, ήταν ένα σημαντικό

γεγονός κοινωνικά, πολιτιστικά και οικονομικά, που κατέληγε σε δημόσιο μουσικοχορευτικό γλέντι. Από τη δεκαετία του 1980, τέτοιου είδους έθιμα έχουν αμφισβητηθεί λόγω της ραγδαίας αστικοποίησης της ελληνικής κοινωνίας. Από προφορικές μαρτυρίες ανθρώπων που έχουν γεννηθεί στην περιοχή, κατοικούν εκεί ή επιστρέφουν ως εποχικοί επισκέπτες, διαπιστώνεται ότι θέλουν να διατηρηθούν οι παραδόσεις του τόπου τους, έστω με τη φολκλορική τους μορφή.

Συμπερασματικά, τα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού εξακολουθούν να αποτελούν πρωτογενές υλικό, το οποίο στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού και λαϊκού χορού λειτουργεί ως ένα ιδεατό πρότυπο για τη μετάβαση από τις καθιερωμένες κινητικές πρακτικές σε μια νέα γλώσσα. Αυτή η νέα γλώσσα εμπεριέχει αρκετά δίπολα, όπως: παράδοση και νεωτερικότητα, ανώνυμο και επώνυμο, λειτουργικότητα και αισθητική απόλαυση, τοπικότητα και παγκοσμιότητα, εσωστρέφεια και εξωστρέφεια.

Στη σημερινή πολιτική πραγματικότητα της παγκοσμιοποίησης, ζητήματα τα οποία σχετίζονται με την ανθρώπινη νοσταλγία για έναν κόσμο που δεν υπάρχει πλέον ή και το ιδεολόγημα «τι είναι η παράδοση;», δηλαδή το ερώτημα εάν, καθώς αναζητούμε τις ρίζες των πραγμάτων, απτά ίχνη τους από το παρελθόν στο παρόν, συχνά επινοούμε τις παραδόσεις, εξακολουθεί να πυροδοτεί τον στοχαστικό προβληματισμό.

4.6 Διασταύρωση πρακτικών, τεχνικών και μεθόδων αυτοσχεδιασμού

Ένα άτομο στις παραδοσιακές κοινωνίες συμμετείχε στον χορό από νεαρή ηλικία. Η αυθόρμητη συμμετοχή σε εκδηλώσεις της κοινότητας και η παρατήρηση της κίνησης πρωτοχορευτών ήταν στοιχεία έμπνευσης για τη δημιουργία απλών αυτοσχεδιαστικών μοτίβων, αργότερα πιο σύνθετων. Μέσω της οπτικής παρατήρησης και της προσοχής στα ακούσματα της παραδοσιακής μουσικής, κάθε νέος χορευτής εμπλούτιζε τις βιωματικές του εμπειρίες, ενεργοποιώντας το φάσμα των αισθήσεων του. «Το σώμα και οι αισθήσεις διαμορφώνονται μέσα στα πολιτισμικά τους πλαίσια, έχουν κοινωνική και πολιτισμική μνήμη και άρα συνδέονται άμεσα με τα χορευτικά φαινόμενα» (Παπαπαύλου, 2004β: 13).

Ο αυτοσχεδιασμός ξεκινά από μια στιγμιαία υποσυνείδητη ιδέα και διαμορφώνεται δυναμικά από την ενσώματη δράση κάθε ατόμου. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό πηγή έμπνευσης μπορεί να είναι το συναισθηματικό περιεχόμενο των στίχων του τραγουδιού, η δύναμη της μελωδίας και του ρυθμού, το ηχόχρωμα της φωνής των ερμηνευτών παραδοσιακής μουσικής, ο τρόπος αυτοσχεδιασμού των παλαιότερων. Από τη ρευστή βιωματική γνώση του αυτοσχεδιασμού στις παραδοσιακές κοινωνίες, σήμερα στόχος σε

πολλούς πολιτιστικούς οργανισμούς είναι η εκμάθηση των χορών μέσω μίμησης του δασκάλου και όχι μέσω «μύησης» σε πρακτικές αυτοσχεδιασμού. Επίσης, η διδασκαλία του χορού δεν αναπτύσσεται με βάση τις αρχές που διέπουν την εκπαίδευση ενηλίκων, που έχει βασικό σημείο αναφοράς την επεξεργασία των εμπειριών, τον μετασχηματισμό προηγούμενων αντιλήψεων και την αλληλεπίδραση του ατόμου με το κοινωνικό περιβάλλον (Κόκκος, 2005).

Χρειάζεται, λοιπόν, συστηματικός σχεδιασμός της διδασκαλίας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, με συζήτηση για τις έννοιες της ταυτότητας, της τοπικότητας, της δημιουργίας. Η ανάπτυξη της ικανότητας αυτοσχεδιασμού μπορεί να πραγματοποιηθεί με παρατήρηση, αναστοχασμό, αξιολόγηση της επίδοσης με τους συμμετέχοντες. Η διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού μπορεί να συμβάλλει στην ανάπτυξη δεξιοτήτων επικοινωνίας, τη συνοχή της ομάδας, την άμεση λήψη αποφάσεων, την κριτική σκέψη, τη δημιουργικότητα και τη φαντασία, την ενίσχυση της αυτοπεποίθησης, την καλλιέργεια της ενσυναίσθησης με την κατανόηση και αποδοχή του άλλου.

Κατά καιρούς, έχουν εκφραστεί πολλές απόψεις για το εάν και σε ποιο βαθμό η ικανότητα αυτοσχεδιασμού μπορεί να αποκτηθεί μέσω της διδασκαλίας, καθώς απαραίτητη προϋπόθεση είναι η προσωπική έμπνευση, που δεν μπορεί να μεταδοθεί από τον δάσκαλο στον μαθητή. Πολλοί ταυτίζουν την ικανότητα δημιουργίας με το ταλέντο, την ενόραση, τον αυθορμητισμό, την ευαισθησία, την ανακάλυψη, την επινόηση, το θάρρος της ασχολίας με την ουτοπία. Ωστόσο, από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, προκύπτει ότι υπάρχει πληθώρα τεχνικών και πρακτικών που συνδιαλέγονται με αυτοσχέδιες διαδικασίες για την απελευθέρωση της φαντασίας. Στον σύγχρονο χορό, η ικανότητα αυτοσχεδιαστικής δημιουργίας ξεκινά με την ευαισθητοποίηση του σώματος, τον τόπο που συγχωνεύονται η όραση, η αφή, η ακοή, η αισθητικότητα της κιναισθησης.

Ένα παράδειγμα εφαρμογής αυτής της προσέγγισης είναι το άρθρο “The dance of the magic dragon”, στο οποίο οι συγγραφείς συνδέουν διεπιστημονικά τη διδασκαλία του σύγχρονου χορού με αρχές της μετασχηματίζουσας θεωρίας και μάθησης (Tsounala & Magos, 2016). Σύμφωνα με τους συγγραφείς, η χρήση του αρχετυπικού στοιχείου του κύκλου επέτρεψε τον σχηματισμό μιας ομάδας με ενδιαφέρον για τον αισθητικό και τον κοινωνικοπολιτισμικό ρόλο της τέχνης. Ειδικότερα, μέσω του αυτοσχεδιασμού οι φοιτήτριες, ενός Παιδαγωγικού Τμήματος που συμμετείχαν στα μαθήματα χορού, αμφισβήτησαν τα όρια μεταξύ του εαυτού και του άλλου και ανέπτυξαν σχέσεις φιλίας με άτομα διαφορετικής εθνικής καταγωγής, φύλου, κοινωνικής τάξης, θρησκείας που συνάντησαν μέσα στα τοπία

της πόλης. Από τα συμπεράσματα της έρευνας προκύπτει ότι οι ιδέες και τα συναισθήματα που προκαλεί ο χορός, αναπτύσσουν την κριτική αναστοχαστική σκέψη.

Ένα ακόμα παράδειγμα είναι η έρευνα “Towards an innovative model of teaching Greek traditional dances” (Barboussi & Vidali, 2009), όπου στη διδασκαλία των ελληνικών παραδοσιακών χορών χρησιμοποιήθηκαν ενσώματες πρακτικές (dance somatics) για να βιώσουν φοιτήτριες και φοιτητές ενός Παιδαγωγικού Τμήματος τη σύνδεση σώματος/νου στον χορό, αλλά και να διευρύνουν τις απόψεις τους για τη δύναμη της παράδοσης. Αν και, αρχικά, οι φοιτήτριες και οι φοιτητές θεωρούσαν ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι ένα σύμπλεγμα κωδικοποιημένων βημάτων που μεταδίδονται από τον δάσκαλο στον μαθητή, τελικά αντιλήφθηκαν, μέσω επιτόπιας έρευνας στους Σοφάδες Καρδίτσας και αυτοσχεδιαστικής χρήσης μοτίβων των παραδοσιακών χορών, ότι ο χορός είναι ουσιαστικό μέσον κατανόησης της πολιτισμικής ταυτότητας.

Και στις δύο παραπάνω έρευνες, ο τρόπος χρήσης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ως διαχρονική συνέχεια της ανθρώπινης εμπειρίας, δίνει μια νέα προοπτική στην κατανόηση της άυλης πολιτιστικής μας κληρονομιάς, συνδυάζοντας αναπαραστάσεις της παράδοσης με καινοτόμες και δημιουργικές πρακτικές διδασκαλίας του χορού. Η υιοθέτηση εναλλακτικών πρακτικών και τεχνικών του χορού προϋποθέτει τη γνώση κανόνων και συμβάσεων που έχουν καθιερωθεί από μακροχρόνιες διαδικασίες, προκειμένου να εμπλουτιστούν οι κωδικοποιημένες γλώσσες του χορού με προσωπικό τρόπο.

Πολύ πιο πριν από τις προαναφερθείσες έρευνες, υπάρχει πληθώρα δημοσιεύσεων για το ίδιο θέμα σε διεθνή περιοδικά και συλλογικούς τόμους. Ο συνδυασμός εναλλακτικών πρακτικών και τεχνικών στη διδασκαλία του χορού είναι κεντρικό θέμα στη μελέτη της Sylvie Fortin και του Daryl Siedentop “The Interplay of Knowledge and Practice in Dance Teaching: What we Can Learn From a Non-Traditional Dance Teacher” (1995). Όπως αναφέρουν οι συγγραφείς στην εισαγωγή, η βελτίωση της ποιότητας της εκπαίδευσης στο πεδίο του χορού θα προκύψει από την καλύτερη κατανόηση των γνώσεων του δασκάλου χορού σε σύνδεση με τις παιδαγωγικές του γνώσεις. Η συγκεκριμένη εργασία επικεντρώνεται σε μια μελέτη περίπτωσης, την ποιοτική διδασκαλία της σημαντικής προσωπικότητας του χορού Martha Eddy. Οι βιωματικές και θεωρητικές γνώσεις της Eddy προέρχονται από το Body-Mind Centering, μια ολιστική πρακτική που βασίζεται στις ανατομικές, φυσιολογικές, ψυχολογικές και αναπτυξιακές αρχές της κίνησης, που οδηγούν στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο οι σκέψεις και τα συναισθήματα εκφράζονται μέσω της κίνησης του σώματος, στις τεχνικές Somatics, την ιστορία και την εξέλιξή τους, καθώς και στην ανάλυση των στοιχείων της κίνησης από τον Laban (LMA).

ΜΕΡΟΣ ΔΕΥΤΕΡΟ: Η ΕΡΕΥΝΑ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V: ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

5.1 Επιλογή της μεθοδολογίας

Η παρούσα έρευνα συνδυάζει το εθνογραφικό παράδειγμα (Denzin & Lincoln, [1994]2000) με αρχές της έρευνας-δράσης (Altrichter et al., [1991]2001) και της μελέτης περίπτωσης (Yin, 1981). Ειδικότερα, η επιλογή της εθνογραφικής μεθόδου θεωρείται ως πλέον κατάλληλη, γιατί έχει χρησιμοποιηθεί εκτεταμένα στην ανθρωπολογική μελέτη του κοινωνικού και πολιτισμικού φαινομένου του χορού (Kaerpler, 1996· Buckland, 1999· Sklar, 2000). Στην προκειμένη περίπτωση, η εθνογραφική μέθοδος επιτρέπει την άμεση επαφή του ερευνητή με τα υποκείμενα της έρευνας, ενώ οι μέθοδοι συλλογής δεδομένων που χρησιμοποιούνται στην ποιοτική έρευνα (επιτόπια εμπειρική έρευνα, συμμετοχική παρατήρηση, συνεντεύξεις, βιντεοσκόπηση, φωτογράφιση) επιτρέπουν τη διερεύνηση της εμπειρίας των υποκειμένων παραστατικά και λεκτικά. Η ποιοτική έρευνα εδράζεται στην ερμηνευτική φιλοσοφική παράδοση, βάσει της οποίας, η σύλληψη/κατανόηση των ποιοτικών χαρακτηριστικών του χορού δεν διαχωρίζεται από την υποκειμενική εμπειρία, γιατί «οι ποιοτικές αξίες είναι εγγενείς στον χορό» (Horton-Fraleigh & Hanstein, 1999: 17).

Ιστορικά, η ποιοτική έρευνα χρησιμοποιήθηκε για πρώτη φορά από κοινωνιολόγους της σχολής του Σικάγου και ανθρωπολόγους, που επιδίωκαν να απαντήσουν σε ερωτήματα σχετικά με το πώς ή και γιατί ένα συγκεκριμένο φαινόμενο συμβαίνει, τις δεκαετίες 1920 και 1930. Ένας από τους τρόπους εννοιολόγησης της ποιοτικής έρευνας είναι ο εξής: «Η ποιοτική έρευνα είναι μια πλασιοθετημένη δραστηριότητα (situated activity), η οποία τοποθετεί τον παρατηρητή στον κόσμο. Αυτή συνίσταται σε ένα σύνολο ερμηνευτικών και υλικών πρακτικών, οι οποίες κάνουν τον κόσμο ορατό. Αυτές οι πρακτικές μετασχηματίζουν τον κόσμο...» (Denzin & Lincoln, [1994]2000: 2).

Τα τελευταία χρόνια, παρουσιάζεται έντονο ενδιαφέρον για την ποιοτική έρευνα και έχουν πραγματοποιηθεί ποικίλες εφαρμογές των ποιοτικών μεθόδων σε όλο το πλέγμα των κοινωνικών επιστημών. Όπως γράφει η Νότα Κυριαζή, υπάρχει μια ποικιλία ποιοτικών μεθόδων έρευνας, διαθέσιμων προς αξιοποίηση, οι οποίες συγκλίνουν σε ένα σημείο, έχουν στόχο να δημιουργήσουν αναπαραστάσεις της κοινωνικής πραγματικότητας, μελετώντας σε βάθος τις εκάστοτε περιπτώσεις. Η κοινωνιολογική έρευνα υποστηρίζει ότι «...η κοινωνική πραγματικότητα κατασκευάζεται μέσα από τα νοήματα που αποδίδουν τα υποκείμενα στη δική τους συμπεριφορά και στη συμπεριφορά των άλλων...» (Κυριαζή, 2002: 52-53).

Η ποιοτική έρευνα αποτελεί την πλέον κατάλληλη μεθοδολογική επιλογή για να διερευνηθούν σε βάθος οι αναπαραστάσεις, οι στάσεις, οι αντιλήψεις, τα κίνητρα, τα συναισθηματικά δεδομένα της συμπεριφοράς των ατόμων. Στόχος της ποιοτικής διερεύνησης δεν είναι απλά η περιγραφή μιας στάσης ή μιας συμπεριφοράς, αλλά η ολιστική κατανόηση των φαινομένων μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο που διαμορφώνονται.

Σε αντιδιαστολή με την ποιοτική έρευνα, η ποσοτική έρευνα στοχεύει στη συστηματική διερεύνηση των φαινομένων με δομημένα ή ημιδομημένα ερωτηματολόγια, στατιστικές μεθόδους, μαθηματικά μοντέλα και αριθμητικά δεδομένα. Στην ποσοτική έρευνα χρησιμοποιείται συνήθως αντιπροσωπευτικό δείγμα παρατηρήσεων, επιδιώκοντας τα αποτελέσματα να γενικευτούν στον ευρύτερο πληθυσμό (Creswell, [2007]2011). Σε γενικές γραμμές, οι ποσοτικές προσεγγίσεις είναι κατάλληλες για την πραγματοποίηση ερευνών σε ελεγχόμενες, πειραματικές εργαστηριακές συνθήκες, ενώ οι ποιοτικές ταιριάζουν για τη μελέτη των ανθρώπων στον «πραγματικό κόσμο». Οι μεικτές προσεγγίσεις συνδυάζουν ποσοτικές και ποιοτικές μεθόδους, για να αξιοποιήσουν καλύτερα τα πλεονεκτήματα ή και να αντιμετωπίσουν πιο αποτελεσματικά τις αδυναμίες κάθε μιας μεθόδου.

5.2.1 Εθνογραφική έρευνα

Η εθνογραφία, ως συστηματική μελέτη ανθρώπων και πολιτισμών, αποτελεί τον περιγραφικό κλάδο της γενικότερης ανθρωπολογικής επιστήμης. Η εθνογραφική μέθοδος έχει χρησιμοποιηθεί εκτεταμένα στη μελέτη του κοινωνικού και πολιτισμικού φαινομένου της κίνησης και του χορού. Όπως αναφέρει η Theresa Buckland στο άρθρο της “Shifting perspectives on dance ethnography”, από τη δεκαετία του 1990 υπάρχει πληθώρα δημοσιεύσεων για τον χορό που χρησιμοποιούν την εθνογραφική μέθοδο. Η πλούσια αυτή βιβλιογραφία ομαδοποιείται υπό τον όρο «εθνογραφία του χορού» είτε προέρχεται από μακροχρόνια επιστημονικά πεδία, όπως η ανθρωπολογία, η κοινωνιολογία, η εθνολογία και η λαογραφία, ή από νεότερα πεδία, όπως οι σπουδές χορού, οι παραστατικές σπουδές και οι πολιτισμικές σπουδές. Με βάση τους ερευνητικούς στόχους της εθνογραφίας του χορού, όλα τα συστήματα κίνησης θεωρούνται κοινωνικά παραγόμενα από τους ανθρώπους σε συγκεκριμένες χρονικές-πολιτιστικές συνθήκες. «Στις αρχές του 21ου αιώνα, η εθνογραφία του χορού δεν δέχεται περιορισμούς στο είδος του χορού που είναι υπό διερεύνηση, στους συμμετέχοντες, είτε πρόκειται για ερμηνευτές, για εξωτερικούς παρατηρητές ή και για τα δύο» (Buckland, 2010: 335).

Ένα βασικό πλεονέκτημα της εθνογραφικής έρευνας είναι ότι προσφέρει μια εικόνα για τις πτυχές της κοινωνικής ζωής που δεν μπορούν να συλλάβουν άλλες ερευνητικές μέθοδοι. «Η

εθνογραφική έρευνα προσπαθεί να συλλάβει, να ερμηνεύσει και να εξηγήσει τον τρόπο με τον οποίο μια ομάδα, ένας οργανισμός ή μια κοινότητα ζουν, βιώνουν και αντιλαμβάνονται τις ζωές τους και τον κόσμο τους» (Robson, 2010: 105). Η εθνογραφική μελέτη «έχει τις ρίζες της στην ανθρωπολογία, περιλαμβάνοντας μια εμβάθυνση στη συγκεκριμένη κουλτούρα της υπό μελέτη κοινωνίας, ώστε η ζωή σ' αυτήν την κοινότητα να μπορεί να περιγραφεί με λεπτομέρεια» (Robson, 2010: 220).

Κύρια διαφοροποίηση της εθνογραφικής έρευνας από άλλες μεθόδους οφείλεται στο γεγονός ότι επικεντρώνεται στο υποκειμενικό στοιχείο των ατόμων που μελετά, δηλαδή την έκφραση συναισθημάτων και ιδεών, καθώς και στον ρόλο τους στη δημιουργία των κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων. Η εθνογραφία εντάσσεται στις ερμηνευτικές μορφές της έρευνας. Παρά την εξέλιξη ή μετεξέλιξη της εθνογραφίας σε κριτική εθνογραφία, παραμένει πυρήνας στη συστηματική μελέτη των κοινωνικών και των πολιτισμικών φαινομένων. Η εφαρμογή της εθνογραφίας στην εκπαίδευση σε σύγκριση με τις άλλες κοινωνικές επιστήμες παρουσιάζει την εξής διαφορά: ο ερευνητής είναι εξοικειωμένος με το εκπαιδευτικό περιβάλλον στο οποίο διεξάγει την έρευνα και «έχει το καθήκον να μετατρέψει το οικείο σε ανοίκειο» (Le Compte & Preissle, 2003: 3).

Στην παρούσα έρευνα, ο συνδυασμός της εθνογραφικής μεθόδου με αρχές της έρευνας-δράσης οφείλεται στο γεγονός ότι και στις δύο μεθοδολογίες αξιοποιούνται κοινά εργαλεία συλλογής δεδομένων, περιγραφή των συμμετοχικών παρατηρήσεων, ερευνητικό ημερολόγιο, ερωτηματολόγια, συνεντεύξεις, αναλύσεις και ερμηνείες δεδομένων, κατηγοριοποιήσεις, κ.λπ. Το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό διερευνάται με παρατήρηση της κινητικής συμπεριφοράς και τις εκφορές του λόγου μιας μικρής ομάδας ατόμων με κοινή κουλτούρα. Η λέξη «κουλτούρα», με την ευρύτερη έννοια της εθνογραφίας, υποδηλώνει ένα σύστημα κοινών αξιών, πεποιθήσεων, παραδόσεων, συνηθειών, βασικών παραδοχών και δεξιοτήτων που αποκτούν οι άνθρωποι ως μέλη μιας κοινωνίας (Le Compte & Preissle, 2003).

5.2.2 Έρευνα-δράσης

Οι ορισμοί που έχουν κατά καιρούς δοθεί στην έρευνα-δράσης είναι πολλοί και ποικίλοι. Παρά το πλήθος των ορισμών, αναδεικνύονται από αυτούς κάποια από τα κύρια χαρακτηριστικά της έρευνας-δράσης. Ο πιο επιγραμματικός και σαφής ορισμός έχει διατυπωθεί από τον John Elliot, ο οποίος όρισε την έρευνα-δράσης ως «τη μελέτη μιας κοινωνικής κατάστασης, με στόχο τη βελτίωση της ποιότητας της δράσης στο πλαίσιο αυτής της κατάστασης» (Elliot 1991, όπως αναφέρεται στο Altrichter et al., 2001: 22).

Ο όρος «έρευνα-δράσης» επινοήθηκε από τον Αμερικανό κοινωνικό ψυχολόγο Kurt Lewin, το 1946, ο οποίος την εξέλαβε «ως έναν τρόπο να μάθουμε για τους οργανισμούς επιχειρώντας να τους αλλάξουμε» (Robson, 2010: 256). Ειδικότερα, ο Lewin είδε την έρευνα-δράσης ως ένα εργαλείο εκδημοκρατισμού της εκπαίδευσης, ενώ μεταγενέστεροι ερευνητές την αντιμετωπίζουν ως ενσάρκωση των δημοκρατικών αρχών στην έρευνα (Robson, 2010). Η έρευνα-δράσης είναι ένας εναλλακτικός τύπος έρευνας, που οι εκπαιδευτικοί διενεργούν μόνοι τους ή σε συνεργασία με άλλους στο πλαίσιο μιας ερευνητικής ομάδας (McNiff, Lomax, & Whitehead, 1996). Τα στάδια της έρευνας-δράσης είναι: «Α΄ Εντοπισμός μιας αφετηρίας, Β΄ Αποσαφήνιση της κατάστασης, Γ΄ Ανάπτυξη και εφαρμογή στρατηγικών δράσης, και Δ΄ Δημοσιοποίηση της γνώσης των εκπαιδευτικών» (Altrichter et al., 2001: 25).

Σε μια επιγραμματική παρουσίαση βασικών χαρακτηριστικών της έρευνας-δράσης, σημειώνεται ότι έχει συμμετοχικό, διαλεκτικό, συνεργατικό χαρακτήρα, επιδιώκει την ενοποίηση διδασκαλίας και έρευνας, τη διασύνδεση θεωρίας και πράξης, διαμορφώνεται σε ανοικτή κυκλική σπειροειδή διαδικασία, χαρακτηρίζεται από στοχαστική και αναστοχαστική διάσταση και συμβάλλει στην επαγγελματική ανάπτυξη του εκπαιδευτικού. Ένα κύριο επιχείρημα υπέρ της αξιοποίησης της έρευνας-δράσης σε ποικίλους εκπαιδευτικούς τομείς είναι η βελτίωση της επαγγελματικής πρακτικής. Οι εκπαιδευτικοί εμπλέκονται στην ερευνητική διαδικασία με αφορμή βιωμένες ανάγκες μέσα στη δική τους πραγματικότητα. «Σε συνεργασία με άλλους που συμμετέχουν σε αυτή την πραγματικότητα, τη διερευνούν με σκοπό να την κατανοήσουν, να ερμηνεύσουν τις δυσλειτουργίες της, να διαγνώσουν προβλήματα και προοπτικές και...να βελτιώσουν τις συνθήκες μέσα στις οποίες δρουν ως επαγγελματίες» (Κατσαρού & Τσάφος, 2003: 14).

Ένα ιδιαίτερο στοιχείο που χαρακτηρίζει την έρευνα-δράσης είναι η προσπάθεια «σύνδεσης, συσχέτισης και αντιπαράθεσης της πρακτικής και του προβληματισμού, έτσι ώστε ο εκπαιδευτικός να προβληματίζεται πάνω στο τι κάνει, συνειδητά ή ασυνείδητα...με στόχο να βελτιώσει την πρακτική του, και να δρα σκεπτόμενος...» (Altrichter et al., 2001: 25).

Η έρευνα-δράσης δεν είναι μια γραμμική ερευνητική μεθοδολογία, που ξεκινά με τη διατύπωση υποθέσεων, για να καταλήξει στην επιβεβαίωση ή τη διάψευσή τους. Είναι μια δυναμικά κυκλική, συνεργατική διαδικασία όλων των εμπλεκόμενων. Οι συμμετέχοντες δρουν και στοχάζονται για να κατανοήσουν, αλλάξουν και βελτιώσουν μια προβληματική κατάσταση. «Είναι επομένως εύλογο κάθε κύκλος να οδηγεί στον επόμενο, που θα σημάνει επαναπροσδιορισμό του σχεδίου και νέα στρατηγική δράσης, επιπρόσθετη κριτική και αυτοκριτική παρέμβαση και αναστοχασμό σε ένα πλαίσιο διαρκούς σύνθεσης και ανασύνθεσης» (Κατσαρού & Τσάφος, 2003: 20). Η έρευνα-δράσης ενθαρρύνει αλλαγές στο

σχολείο, καλλιεργεί τη δημοκρατική προσέγγιση στην εκπαίδευση, ενδυναμώνει τα άτομα και αυξάνει την αυτοπεποίθησή τους, βάζει τους εκπαιδευτικούς και άλλους φορείς στη θέση των μαθητών που προσπαθούν να γεφυρώσουν το χάσμα ανάμεσα στην πρακτική και το όραμα για την εκπαίδευση, ενθαρρύνει τους εκπαιδευτικούς να αναλογιστούν τις πρακτικές τους και προάγει μια διαδικασία ελέγχου νέων ιδεών (Creswell, [2007]2011).

Ουσιώδη χαρακτηριστικά της μεθόδου αποτυπώνονται σε απόψεις που έχει διατυπώσει ο Paulo Freire, ένας από τους βασικούς θεμελιωτές της «κριτικής παιδαγωγικής»: «Η έρευνα δράσης ανταποκρίνεται στο ανθρωπιστικό και κριτικό μοντέλο ανάπτυξης. Είναι διαδικασία αμφίδρομης συμμετοχικής ανάπτυξης. Συμβάλλει στην παραγωγή συνεργατικού–συμμετοχικού από κοινού αποδεκτού–αποτελέσματος. Είναι διαλεκτική πορεία και ενδοσκόπηση, που οδηγεί από τη συναπόφαση για δράση στον αναστοχασμό και την επανάδραση» (Freire, 1972, όπως αναφέρεται στο Κουτσελίνη, 2012: 8).

Συνοψίζοντας, η έρευνα-δράσης επιτρέπει σε έναν εκπαιδευτικό/ερευνητή να αναπτύξει την κριτική στοχαστική του σκέψη, να συνδυάσει διαλεκτικά τη θεωρία με την πράξη και τελικά να βελτιώσει την επαγγελματική του απόδοση, σε γνωσιακό και πραξιακό επίπεδο.

5.2.3 Μελέτη περίπτωσης

Σύμφωνα με τον Colin Robson (2010), για να διευκρινίσουμε τον όρο «μελέτη περίπτωσης», χρειάζεται να ακολουθήσουμε «τον δρόμο που χάραξε ο Yin (1981 και 1994), ο οποίος έχει προσφέρει πολλά για την αναβίωση της μελέτης της περίπτωσης ως σοβαρής επιλογής κατά τη διεξαγωγή κοινωνικής έρευνας». Ο Robert Yin στο βιβλίο του *Case study research. Design and Methods* (1994) επεξηγεί ότι: «Η μελέτη της περίπτωσης είναι μια στρατηγική διεξαγωγής έρευνας που περιλαμβάνει μια εμπειρική διερεύνηση ενός συγκεκριμένου σύγχρονου φαινομένου μέσα στο πραγματικό πλαίσιο της ζωής του χρησιμοποιώντας πολλαπλές πηγές απόδειξης» (Yin, 1994, όπως αναφέρεται στο Robson, 2010: 212). Ο Robson, αναπτύσσοντας τη θεώρηση του Yin, προτείνει ότι ο όρος «μελέτη περίπτωσης» είναι: «μια στρατηγική, δηλαδή μια στάση ή προσέγγιση μάλλον παρά μια μέθοδος...η μελέτη περίπτωσης ενδιαφέρεται για την έρευνα, υπό την ευρεία της έννοια και περιλαμβάνει, για παράδειγμα, την αξιολόγηση· [είναι] εμπειρική υπό την έννοια ότι βασιζόμαστε στην συλλογή αποδείξεων για το τι συμβαίνει» (Robson, 2010: 212).

Στην πλούσια σχετική βιβλιογραφία εμφανίζονται διάφορες τυπολογίες οι οποίες αποτυπώνουν το εύρος των δυνατοτήτων της μελέτης περίπτωσης, όπως η εξής: «...οι μελέτες περίπτωσης ερευνούν και αποτυπώνουν τις περίπλοκες, δυναμικές και εκτεταμένες

αλληλεπιδράσεις γεγονότων, ανθρωπίνων σχέσεων και άλλων παραμέτρων σε μια μοναδική περίπτωση» (Cohen et al., [1994]2007: 310). Η μελέτη περίπτωσης, ως ερευνητική στρατηγική, παρείχε τη δυνατότητα λεπτομερούς παρατήρησης και ανάλυσης της αξίας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό στον χώρο διδασκαλίας και μάθησης, αλλά και στον χώρο της επιτέλεσης. Στο πλαίσιο αυτό, επιχειρήθηκε η κατανόηση της «ταυτότητας» και της μοναδικότητας μιας μικρής ομάδας ατόμων, που εκτιμούν την αξία του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μετέχουν ενεργά στην αναβίωση, συνέχιση και διάδοσή του στη σύγχρονη εποχή και θέλουν να αναπτύξουν την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα. Χρησιμοποιώντας τα λόγια του Robson, πρόκειται για μια ομάδα «που με ενδιαφέρει, με απασχολεί» (2010: 105). Η συγκεκριμένη μελέτη περίπτωσης είναι σκόπιμη ως προς τον τόπο διεξαγωγής της (Πάτρα), τα χρονικά της όρια (τρεις μήνες) και τον μικρό αριθμό των ατόμων που συμμετείχαν στην ερευνητική διαδικασία (δεκαέξι).

5.3 Μέθοδοι συλλογής δεδομένων

Η συλλογή των δεδομένων βασίστηκε σε έναν συνδυασμό εργαλείων, τα οποία είναι: η χρήση ενός σύντομου ερωτηματολογίου, η άμεση συμμετοχική παρατήρηση, το ερευνητικό ημερολόγιο για την καταγραφή του υλικού της παρατήρησης, η βιντεοσκόπηση και φωτογράφιση των δράσεων, οι συζητήσεις με τα μέλη της ομάδας σε κάθε μάθημα, η μέθοδος της τριγωνοποίησης με τη συμβολή της «κριτικής φίλης» και η συνέντευξη σε ομάδα εστίασης.

Χρήση ερωτηματολογίου

Παρότι η συνήθης μέθοδος συλλογής δεδομένων στην ποιοτική μέθοδο είναι η συνέντευξη, στην παρούσα έρευνα, λόγω χρονικών περιορισμών, χρησιμοποιήθηκε, ως εναλλακτική τεχνική παραγωγής δεδομένων, ένα σύντομο ερωτηματολόγιο (questionnaire), με επτά ερωτήσεις ανοικτού τύπου. Η χρήση ερωτηματολογίου αποτελεί μέθοδο συλλογής και μπορεί να αξιολογηθεί ως μορφή συνέντευξης (Παρασκευόπουλος, 1999). Η πρώτη ερώτηση περιλάμβανε την καταγραφή ατομικών στοιχείων, ηλικία, τόπος καταγωγής, τηλέφωνο επικοινωνίας, επίπεδο σπουδών. Οι επόμενες έξι ερωτήσεις εστίαζαν στους λόγους συμμετοχής κάθε ατόμου στην έρευνα, τα χρόνια ενασχόλησής του με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, την άποψή του για την αξία του αυτοσχεδιασμού στον χορό, την εμπειρία του από τη συμμετοχή σε χορευτικές παραστάσεις, τις προσδοκίες του για την απόκτηση νέων εμπειριών και γνώσεων κατά τη διάρκεια της έρευνας. Το περιεχόμενο των ερωτήσεων είχε διαμορφωθεί για να συγκεντρωθούν στοιχεία για το ερευνητικό θέμα της παρούσας μελέτης.

Συμμετοχική παρατήρηση

Η πιο αντιπροσωπευτική μέθοδος συλλογής δεδομένων στην ποιοτική έρευνα είναι η παρατήρηση. Η παρατήρηση διακρίνεται: (1) στην άμεση παρατήρηση (direct observation), όπου ο ερευνητής παρατηρεί τα μελετώμενα άτομα χωρίς να αλληλεπιδρά μαζί τους στον χώρο διεξαγωγής της μελέτης, και (2) στη συμμετοχική παρατήρηση (participant observation), όπου ο ερευνητής παρατηρεί τα μελετώμενα άτομα και αλληλεπιδρά μαζί τους στον χώρο διεξαγωγής της μελέτης, λειτουργεί δηλαδή ως παρατηρητής και ως συμμετέχων.

Στη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, η συμμετοχική παρατήρηση εστίαζε σε δύο άξονες: την καταγραφή των ενεργειών/πράξεων και των απόψεων που διατύπωναν τα μέλη της ομάδας. Έτσι, συγκεντρώθηκαν πολυτροπικά δεδομένα, παραστατικά και λεκτικά, στην εκπαιδευτική πρακτική του χορού, καθώς και στην ενεργή συμμετοχή σε ένα τοπικό αιγαιοπελαγίτικο γλέντι. Ο όρος «γλέντι» χαρακτηρίζεται ως μια επιτελεστική διαδικασία μέσω της οποίας ο χορός, η μουσική και το τραγούδι συνδέονται με την κοινωνία και τον πολιτισμό. Στο πλαίσιο αυτό, παρατηρούσα δράσεις και αντιδράσεις στο φυσικό περιβάλλον της τάξης, όπου ο χορός μετουσιώνεται σε αντικείμενο διδασκαλίας, αλλά και στον χώρο επιτέλεσης, το γλέντι, όπου η χορευτική δράση μετατρέπεται σε ένα είδος συλλογικής σωματικής έκφρασης και ψυχαγωγίας.

Σημαντικοί άξονες παρατήρησης ήταν: η δημιουργική κινητική συμπεριφορά, η διάκριση των αισθητικών στοιχείων της κίνησης, η ικανότητα λεκτικής και μη λεκτικής επικοινωνίας, η ανάληψη διάφορων ρόλων, η συχνότητα και η διάρκεια των ενεργειών, οι διαπροσωπικές σχέσεις και αλληλεπιδράσεις, η επιρροή διαφορετικών χώρων (εσωτερικών, εξωτερικών, οικείων, μη οικείων) στη διαμόρφωση νοημάτων στον χορό.

Ερευνητικό ημερολόγιο/Σημειώσεις πεδίου

Σε όλα τα στάδια της έρευνας ήταν απαραίτητη η καταγραφή σημειώσεων για τον σκοπό και τους στόχους κάθε μαθήματος, το περιεχόμενο των βιωματικών δραστηριοτήτων, τη χρονική σειρά των γεγονότων. Σημείωνα με σύντομες φράσεις ή με γραφικά σύμβολα, δράσεις και αντιδράσεις, σκέψεις και συναισθήματα που διατύπωναν λεκτικά ή αποκάλυπταν μη λεκτικά τα μέλη της ομάδας. Έγραφα επίσης σκέψεις για την αναδιαμόρφωση των μαθημάτων και εκδοχές για τα διλλήματα και προβλήματα που αντιμετώπιζα. Με την ολοκλήρωση κάθε μαθήματος, την ίδια ημέρα ή στη διάρκεια της εβδομάδας, μετέφερα τις παρατηρήσεις στο ερευνητικό ημερολόγιο, για να μπορώ να ανακαλέσω «έπειτα από μήνες, μια ζωντανή εικόνα οποιουδήποτε περιγραφόμενου γεγονότος» (Cohen et al., [1994]2007: 322).

Βιντεοσκόπηση/Φωτογράφιση

Στη συγκέντρωση ποιοτικών δεδομένων ένα χρήσιμο εργαλείο είναι η συλλογή εικόνων και ήχων, το οπτικοακουστικό υλικό Cohen et al., [1994]2007). Μέσω της βιντεοσκόπησης μπορούν να προκύψουν αρκετά δεδομένα, οπτικά και λεκτικά, που αποτυπώνουν την ανθρώπινη δράση. Στην παρούσα έρευνα κρίθηκε σκόπιμη η βιντεοσκόπηση των δράσεων. Χρειαζόταν, όμως, ιδιαίτερη προσοχή για το σημείο τοποθέτησης της κάμερας, ώστε να καταγράφει σημαντικό φάσμα των δράσεων, αλλά και να μην επηρεάζει την ανάπτυξη της κίνησης στον χώρο και τη συμπεριφορά των υποκειμένων της έρευνας. Για την εικονοληψία εξασφαλίστηκε η συγκατάθεση της ομάδας, λόγω του χαρακτήρα της «αδιάκριτης» μεθόδου (Cohen et al., [1994]2007). Υπεύθυνη για τη βιντεοσκόπηση ήταν μία φοιτήτρια/εθελόντρια. Μέσω της βιντεοσκόπησης καλύφθηκε η τμηματική ή και επιλεκτική μου παρατήρηση στη ροή και εναλλαγή των γεγονότων ή και την απορρόφηση της προσοχής μου σε κάποιο ή κάποια άτομα στη φάση της διδασκαλίας.

Κριτική φίλη

Βασικό ρόλο στη συλλογή των δεδομένων είχε η «κριτική φίλη», η οποία βοήθησε σε φάσεις ανατροφοδότησης, δηλαδή κριτικού στοχασμού. Η συνεργατική αξιολόγηση εμπνέει εμπιστοσύνη, υπερνικά την ανασφάλεια και δημιουργεί την πεποίθηση ότι στόχος μέσα από την αξιολόγηση είναι η ανάπτυξη των δομών πάντα μέσα από κατάλληλους εξωτερικούς συνεργάτες, όπως ο «κριτικός φίλος» (Μπινιάρη, 2012). Ο ρόλος του κριτικού φίλου, αν και συγκρίνεται με αυτόν του ερευνητή, δεν ταυτίζεται μαζί του. Η ειδοποιός διαφορά μεταξύ του ερευνητή και του κριτικού φίλου οφείλεται στο γεγονός ότι ο δεύτερος παρέχει ενθάρρυνση και συναισθηματική στήριξη στην προσπάθεια των ατόμων της ερευνητικής ομάδας να εισέλθουν σε διαδικασίες αλλαγής και να το επιτύχουν. Παρότι δεν έχει ακόμα θεσμοθετηθεί ο ρόλος του κριτικού φίλου, ωστόσο ορισμένα Πανεπιστήμια, όπως για παράδειγμα του Cambridge, έχουν αναπτύξει προγράμματα εκπαίδευσης κριτικών φίλων. Οι σχέσεις που αναπτύσσει ο «κριτικός φίλος» με την ερευνητική ομάδα είναι δυναμικές. Συνδυάζουν την κριτική με τη φιλία, την πρόκληση με την υποστήριξη και διαμορφώνονται μέσα στον χρόνο. Ο «κριτικός φίλος» ασκεί δημιουργική πίεση, διαχειρίζεται τον χρόνο, κινητοποιεί τις δυνάμεις της ερευνητικής ομάδας και συνεργάζεται με τον ερευνητή.

Τον ρόλο της «κριτικής φίλης» στην παρούσα έρευνα ανέλαβε μια φοιτήτρια πρωτοχορεύτρια στον Σύλλογο Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών του Πανεπιστημίου Πατρών, που διευθύνω καλλιτεχνικά τα τελευταία είκοσι πέντε χρόνια. Παρόλο που η

«κριτική φίλη» δυσκολεύτηκε με τον ρόλο της, γιατί δεν είχε τέτοιου είδους εμπειρίες, τελικά βοήθησε με τις προφορικές ή τις γραπτές της παρατηρήσεις στην τριγωνοποίηση των δεδομένων.

Συνέντευξη σε ομάδα εστίασης

Η συνέντευξη σε ομάδες εστίασης αποτελεί μια ερευνητική μέθοδο παραγωγής πλούσιων ποιοτικών δεδομένων. Στόχος των ομάδων εστίασης είναι η συλλογή λεπτομερών ποιοτικών δεδομένων που έχουν σχέση με τις αντιλήψεις, τις νοηματοδοτήσεις, τις δράσεις, τις πρακτικές, τις εμπειρίες, τα συναισθήματα και τα κίνητρα των συμμετεχόντων (Robson, 2010). Ένα βασικό χαρακτηριστικό των ομάδων εστίασης είναι ο συλλογικός χαρακτήρας και η δυναμική της αλληλεπίδρασης που αναπτύσσεται στο πλαίσιο της. Άλλα χαρακτηριστικά της μεθόδου είναι ο μικρός αριθμός γενικών ερωτήσεων και οι απαντήσεις από όλα τα άτομα της ομάδας. Ο ερευνητής πρέπει να ενθαρρύνει τους συμμετέχοντες να μιλήσουν και να εκφραστούν με τη σειρά (Creswell, [2007]2011).

Η χρήση της μεθόδου των ομάδων εστίασης εμπλούτισε τα δεδομένα της παρούσας έρευνας, λαμβάνοντας υπόψη τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματά της, όπως τα κατηγοριοποιεί ο Robson (2010). Κύριο αντικείμενο της συζήτησης ήταν το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και οι εμπειρίες που είχαν βιώσει τα μέλη της ομάδας στην ερευνητική διαδικασία. Η ανταλλαγή απόψεων αναπτύχθηκε μέσα από εννέα ερωτήσεις ανοικτού τύπου, οι οποίες ήταν σε συνάρτηση με τα ερευνητικά ερωτήματα (βλ. Παράρτημα II, σσ. 288-342). Ο τύπος των ερωτήσεων έδινε τη δυνατότητα σε κάθε άτομο να εκφράσει προσωπικές απόψεις αυθόρμητα, χωρίς προκαθορισμούς. Στην τρίωρη συνεδρία, που πραγματοποιήθηκε σε αίθουσα της κεντρικής βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Πατρών, παρευρέθηκαν έντεκα από τα δεκαέξι μέλη της ομάδας και η «κριτική φίλη».

Στη διάρκεια της συνέντευξης σε ομάδα εστίασης, η οποία βιντεοσκοπήθηκε, κρατούσα σημειώσεις, άκουγα προσεκτικά τις απαντήσεις και ενθάρρυνα κάθε ερωτώμενο να διατυπώσει τις απόψεις και τις σκέψεις του ή και να περιγράψει τις βιωματικές του εμπειρίες από τη συμμετοχή στην έρευνα. Ως ερευνητής, συντόνιζα την έκβαση της συζήτησης, χωρίς να επιβεβαιώνω κάποια υπόθεση (Robson, 2010).

5.4 Στάδια της ερευνητικής διαδικασίας

Σύμφωνα με την επισκόπηση της βιβλιογραφίας, κάθε επιστημονική έρευνα περιλαμβάνει πέντε στάδια, τα οποία αναπτύσσονται γραμμικά και έχουν αρχή και τέλος. Στο πλαίσιο αυτό,

η παρούσα έρευνα αναπτύχθηκε σε πέντε στάδια, τα οποία είναι: η επιλογή και η διατύπωση του ερευνητικού ζητήματος, ο σχεδιασμός της έρευνας, η εκτέλεση του ερευνητικού σχεδίου για τη συλλογή του ερευνητικού υλικού, η ανάλυση και η ερμηνεία των εμπειρικών δεδομένων και τέλος η συγγραφή της ερευνητικής μελέτης. Ο σχεδιασμός της ερευνητικής διαδικασίας περιλαμβάνει δύο στάδια: το προερευνητικό ή πιλοτικό στάδιο και την κυρίως έρευνα.

Πιλοτική έρευνα

Η πιλοτική έρευνα είχε διερευνητικό χαρακτήρα και διάρκεια δώδεκα εβδομάδων (2 Μαρτίου-29 Μαΐου 2015). Η διεξαγωγή της πιλοτικής έρευνας είχε στόχο να προσδιοριστεί καλύτερα το ερευνητικό ζήτημα και να ελεγχθούν τα ερευνητικά ερωτήματα. Στην πιλοτική εφαρμογή των μαθημάτων συμμετείχαν τρεις φοιτητές και τρεις φοιτήτριες, μετά από προφορική πρόσκληση στα μαθήματα χορού που διδάσκω στο Πανεπιστήμιο Πατρών. Στη διάρκεια του πιλοτικού προγράμματος, δίδαξα απλά αυτοσχεδιαστικά μοτίβα σε ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς που γνώριζε η ομάδα. Οι χοροί ήταν: Γρήγορος Χασάπικος ή Χασαποσέρβικος με μουσικό μέτρο 2/4, Χοροί τύπου «στα τρία» 3/4, Χοροί τύπου «στα δύο» 4/4, Καλαματιανός 7/8 και Τσάμικος 3/4.

Στη διάρκεια των μαθημάτων, διαπιστώθηκε ότι οι φοιτητές και οι φοιτήτριες δεν αναλάμβαναν πρωτοβουλία κίνησης στον χώρο, με στροφές, περιστροφές, αυτοσχεδιασμό σε στοχευμένα ρυθμικά και μελωδικά μοτίβα, κ.λπ. Επιπλέον, σε σύντομες συζητήσεις για τον αυτοσχεδιασμό είχαν δυσκολία να διατυπώσουν προσωπικές απόψεις, πιθανόν, γιατί, θεωρούσαν ότι ο χορός είναι μόνο εκμάθηση βημάτων. Αυτή η διαπίστωση οφείλεται στο δασκαλοκεντρικό μοντέλο μίμησης, που δεν επιτρέπει και λόγω του περιορισμένου χρόνου της διδακτικής ώρας έμφαση στον αυτοσχεδιασμό σε μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Κυρίως έρευνα

Με βάση τις παρατηρήσεις από το πιλοτικό στάδιο, προχώρησα στον συστηματικό σχεδιασμό των μαθημάτων της κυρίως έρευνας, το επόμενο τρίμηνο, Ιούνιος-Αύγουστος 2015. Η υλοποίηση της κυρίως έρευνας ξεκίνησε τον Σεπτέμβριο 2015 και ολοκληρώθηκε στα τέλη Δεκεμβρίου 2015. Ως εκπαιδευτικός/ερευνητής, συμμετείχα ενεργά σε όλες τις φάσεις της έρευνας-δράσης, από τον αρχικό σχεδιασμό μέχρι την αξιολόγηση και τον επανασχεδιασμό της, σε μια πορεία συνεχών και επάλληλων ερευνητικών κύκλων. Οργάνωσα συστηματικά κάθε μάθημα ως προς τον σκοπό και τους στόχους, το περιεχόμενο, τις μεθόδους διδασκαλίας

και την αξιολόγηση. Όλα αυτά τα στοιχεία παρατίθενται στο επόμενο κεφάλαιο, καθώς οι σύνθετες δραστηριότητες του χορού και οι ποιοτικές λεπτομέρειες της κίνησης δεν είναι εύκολο να περιγραφούν συνοπτικά. Το συνεκτικό περιεχόμενο των μαθημάτων προξενούσε το αδιάλειπτο ενδιαφέρον της ομάδας. Όλα τα άτομα που συμμετείχαν στην έρευνα ήθελαν να γνωρίσουν εναλλακτικές πρακτικές κίνησης, νέους τρόπους αυτοσχεδιαστικής έκφρασης και να ανταλλάξουν σκέψεις, απόψεις, συναισθήματα μέσα από μια ισότιμη επικοινωνία.

5.5 Συμμετέχοντες/Συμμετέχουσες

Στον κύκλο των ερευνητικών μαθημάτων ελληνικού παραδοσιακού χορού με έμφαση στον αυτοσχεδιασμό, συμμετείχαν δεκαέξι άτομα, επτά άνδρες και εννέα γυναίκες, ηλικίας δεκαπέντε έως πενήντα επτά ετών. Τα άτομα που συγκρότησαν την ερευνητική ομάδα είχαν ενημερωθεί για τον σκοπό της έρευνας, την ανάπτυξη των αυτοσχεδιαστικών ικανοτήτων στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, από έγγραφη πρόσκληση που είχα αναρτήσει στις αρχές Σεπτεμβρίου 2015 στο Πανεπιστήμιο Πατρών, στον Σύλλογο Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών συγκεκριμένα καθώς και στους τοπικούς πολιτιστικούς συλλόγους. Υπό αυτήν την έννοια, αν και η δειγματοληψία δεν ήταν τυχαία, υπήρξαν ίσες πιθανότητες να επιλεγούν μέλη από τον ευρύτερο πληθυσμό (Creswell, [2007]2011).

Όλα τα άτομα που εκδήλωσαν ενδιαφέρον συμμετοχής στην ερευνητική διαδικασία είχαν διδαχθεί ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς σε πολιτιστικούς συλλόγους της πόλης ή και στο Πανεπιστήμιο Πατρών αρκετά χρόνια, τα οποία κυμαίνονται από δύο έως και τριάντα. Σε μια συνοπτική απόπειρα σκιαγράφησης του προφίλ της ερευνητικής ομάδας, με βάση τις σπουδές κάθε ατόμου, αλλά, κυρίως, τα χρόνια της ενασχόλησής του με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, σημειώνονται τα παρακάτω στοιχεία.

Ο Αλέκος και ο Θοδωρής, δίδυμοι αδελφοί και φοιτητές στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα Μηχανικών Η/Υ και Πληροφορικής του Πανεπιστημίου Πατρών, η Αγγελική, Υποψήφια Διδάκτορας στο Τμήμα Διοίκησης Επιχειρήσεων, και ο Γρηγόρης, απόφοιτος της Σχολής Τεχνικών Υπαξιωματικών Αεροπορίας, ασχολούνται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό δύο χρόνια. Ο Δημήτρης, πτυχιούχος Τριτοβάθμιας Εκπαίδευσης, Τμήμα Πολιτικής Επιστήμης και Ιστορίας του Παντείου Πανεπιστημίου, τέσσερα χρόνια. Η Δήμητρα Κοσ., απόφοιτη Τεχνικού Λυκείου, πέντε χρόνια. Ο Γιώργος, μαθητής Α' τάξης Λυκείου, επτά χρόνια. Η Σταυρούλα, φοιτήτρια στο Τμήμα Διοίκησης Επιχειρήσεων του Τεχνολογικού Εκπαιδευτικού Ιδρύματος Δυτικής Ελλάδας (Μεσολόγγι), εννέα χρόνια. Η Παρασκευή, που ασχολείται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό δέκα χρόνια, όπως και η Ιωάννα, έντεκα χρόνια, φοιτούσαν στο Πανεπιστήμιο Πατρών, στο Τμήμα Φιλοσοφίας και στο Τμήμα Οικονομικών Επιστημών

αντίστοιχα. Ο Κωνσταντίνος, απόφοιτος Τριτάξιου Γυμνασίου, ασχολείται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό δεκατέσσερα χρόνια. Η Δήμητρα Κ., απόφοιτη Σχολής Νοσηλευτικής, δεκαοχτώ χρόνια. Η Μαρία-Χριστίνα, εκπαιδευτικός σε δημοτικό σχολείο, ασχολείται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό δεκαοχτώ χρόνια. Η Γιώτα, απόφοιτη Β΄ τάξης Γυμνασίου, είκοσι χρόνια. Η Αφροδίτη, απόφοιτη Δημόσιου Ινστιτούτου Επαγγελματικής Κατάρτισης, ασχολείται με τον χορό τριάντα χρόνια. Ο Γιάννης, απόστρατος αξιωματικός της Πολεμικής Αεροπορίας, ασχολείται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό ως χορευτής τριάντα πέντε χρόνια και ως χοροδιδάσκαλος εικοσιπέντε. Ο Γιάννης συμμετείχε στα έξι πρώτα μαθήματα ως παρατηρητής και στα επόμενα έξι ενεργά¹⁷.

Οι άνδρες και οι γυναίκες που ασχολούνται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό πολλά χρόνια, είχαν πάρει μέρος σε έναν αριθμό παραστάσεων, που είχαν διοργανώσει οι πολιτιστικοί σύλλογοι στην Πάτρα ή στην ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας. Παρόλα αυτά, δεν είχαν αυτοσχεδιαστικές εμπειρίες και ήθελαν να βελτιώσουν τις ικανότητές τους σε ένα οργανωμένο πλαίσιο πρακτικών και τεχνικών αυτοσχεδιασμού. Ο μικρός αριθμός του δείγματος δεν θεωρήθηκε περιορισμός, γιατί επέτρεπε την εστίαση της παρατήρησης σε κάθε άτομο. Τέλος, η ανομοιογένεια ως προς τα χρόνια ενασχόλησης με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό δεν ήταν πρόβλημα. Αντίθετα, ήταν θετικό κριτήριο, αφού τα πιο έμπειρα άτομα με την προσωπική τους κίνηση στους αυτοσχεδιασμούς θα μπορούσε να αποτελέσουν πρότυπο μίμησης για λιγότερο έμπειρα, όπως στις παραδοσιακές κοινωνίες.

5.6 Πλαισιοθέτηση των ερευνητικών μαθημάτων

Τα μαθήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού στα οποία δόθηκε έμφαση στην ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας και της δημιουργικής σκέψης του ατόμου, εντάσσονται στους επάλληλους κύκλους της έρευνας-δράσης. Η κυκλική διάσταση της έρευνας-δράσης διευκόλυνε τον επαναπροσδιορισμό των αρχικών ερευνητικών ερωτημάτων ανάλογα με τις ανάγκες που παρουσιάζονταν σε κάθε κύκλο.

Στην κυρίως έρευνα σχεδιάστηκαν και πραγματοποιήθηκαν δώδεκα μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού δομημένα σε δύο ενότητες. Η πρώτη ενότητα υιοθετούσε ενσώματες πρακτικές, προκειμένου να βιώσουν τα υποκείμενα της έρευνας την κίνηση του σώματος ως γενεσιουργό στοιχείο του χορού, να αναλάβουν πρωτοβουλίες, να επικοινωνήσουν αυθόρμητα χωρίς τη συνεχή λεκτική καθοδήγηση του εκπαιδευτικού-ερευνητή. Στη δεύτερη

¹⁷ Για λόγους δεοντολογίας και αρχής προστασίας των προσωπικών δεδομένων γράφεται μόνο το μικρό όνομα κάθε ατόμου που συμμετείχε στην έρευνα. Σε δύο μόνο περιπτώσεις που το μικρό όνομα είναι ίδιο, σημειώνονται και τα αρχικά γράμματα του επωνύμου.

ενότητα, η διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού στη βάση της δομής και μορφολογίας κάθε χορού αξιοποιούσε τις εμπειρίες που είχε βιώσει η ομάδα στο πρώτο μέρος του μαθήματος. Όλα τα μαθήματα ολοκληρώνονταν με σύντομη συζήτηση για την όποια πιθανή αλλαγή ή και βελτίωση της κινητικής, γνωστικής και συναισθηματικής απόδοσης που είχαν αντιληφθεί τα μέλη της ομάδας.

Ο σχεδιασμός και η διδασκαλία των μαθημάτων ξεκίνησε με το ερώτημα: «Πώς θα μπορούσα να ενθαρρύνω τα μέλη της ομάδας να αναπτύξουν την αυτοσχεδιαστική ικανότητα και τη δημιουργική τους σκέψη;» Από την παρατήρηση των κινητικών δραστηριοτήτων και τη συζήτηση, στον επόμενο κύκλο το ερώτημα είχε μετασχηματιστεί ως εξής: «Το κινητικό υλικό ενεργοποιεί την ελεύθερη έκφραση, τη δημιουργική σκέψη, την ανταλλαγή πληροφοριών μέσω διαδικασιών αναστοχαστικής κριτικής;» Στον τρίτο κύκλο, το ερευνητικό ερώτημα είχε μετασχηματιστεί ξανά, χωρίς να χάσει την αρχική του πρόθεση: «Πώς θα μπορούσα να συνδυάσω τη θεωρία με την πράξη για να εξελίξω τις απλές παρουσιάσεις των αυτοσχεδιαστικών μοτίβων σε δομημένους αυτοσχεδιασμούς;»

Οι κινητικές δραστηριότητες σε κάθε κύκλο της έρευνας δράσης είχαν κοινά στοιχεία, αλλά, ως αποτέλεσμα της συμμετοχικής παρατήρησης και του αναστοχασμού πάνω στη δράση, εξελίσσονταν. Στον πρώτο κύκλο, απαραίτητη προϋπόθεση ήταν η ανάπτυξη των κινητικών ικανοτήτων και η απελευθέρωση από περιορισμούς και συμβατικούς κανόνες πρακτικών (π.χ. ο δασκαλοκεντρικός τρόπος διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού). Η επίτευξη των στόχων ήταν σε αλληλεξάρτηση με την εφαρμογή επιλεγμένων κινητικών μοντέλων πάνω στα οποία λειτούργησε και ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, σύμφωνα με τα μορφολογικά χαρακτηριστικά κάθε χορού.

Το ερευνητικό ενδιαφέρον στον δεύτερο κύκλο, σε συνέχεια με τον πρώτο, είχε ως προτεραιότητα την ενεργοποίηση της ατομικής και συλλογικής πρωτοβουλίας μέσα από διάφορες κινητικές προσεγγίσεις του χώρου, του χρόνου, της δυναμικής και της ροής. Επίσης, προγραμματίσα την παρακολούθηση ενός επιμορφωτικού σεμιναρίου χορού, προκειμένου να αξιολογήσουν τα μέλη της ομάδας τις ικανότητες που είχαν αποκτήσει στα πρώτα εισαγωγικά μαθήματα, αλλά και να αλληλοεπιδράσουν και να ανταλλάξουν ιδέες με δεκάδες χορευτές, χορεύτριες και χοροδιδασκάλους, που είχαν εκδηλώσει ενδιαφέρον συμμετοχής στο σεμινάριο.

Στον τρίτο κύκλο της έρευνας-δράσης, σχεδίασα και πραγματοποίησα πιο σύνθετες κινητικές δραστηριότητες για τη χρήση του αυτοσχεδιασμού ως μορφή σύνθεσης που πραγματοποιείται στιγμιαία και αυθόρμητα. Προς το τέλος των μαθημάτων, οργάνωσα τη συμμετοχή σε ένα τοπικό αιγαιοπελαγίτικο γλέντι, για να έχουμε επαφή με την τοπική

κοινωνία και κάθε μέλος της ομάδας να βιώσει τις συνθήκες μιας άτυπης «παράστασης» σε πραγματικό χρόνο. Δηλαδή, κάθε άτομο θα είχε την ευκαιρία να αυτοσχεδιάσει, κάτι που είθισται σε διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις.

Ο σχεδιασμός και η υλοποίηση κάθε μαθήματος λειτουργούσε σε δύο επίπεδα: την ανάπτυξη της πρακτικής γνώσης που εμπεριέχει ο χορός και την ανάπτυξη του στοχασμού μέσα από την πράξη. Ειδικότερα, κάθε μάθημα περιλάμβανε δύο αλληλοσυνδεόμενες ενότητες. Στην πρώτη ενότητα, χρησιμοποίησα ενσώματες και δημιουργικές πρακτικές, με στόχο την αντίληψη των δυνατοτήτων του σώματος, του χώρου, του χρόνου, της ροής, της σχέσης του ατόμου με την ομάδα, όλα στοιχεία αλληλένδετα στον χορό, που ενίσχυαν την αυτοσχεδιαστική διερεύνηση της κίνησης. Στη δεύτερη ενότητα, η ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας βασίστηκε στην επίδειξη της βασικής φόρμας κάθε χορού και την ανασύνθεσή της, μέσω ποικίλων κινητικών μοντέλων και πρακτικών.

Ολοκληρώνοντας, αναφέρεται ότι οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί που διδάχθηκαν στο ερευνητικό πρόγραμμα έχουν καταγραφεί με το σημειογραφικό σύστημα Labanotation (Κουτσούμπα, 2005) στην «Αίθουσα Σημειογραφίας και Μορφολογίας του Χορού» της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών, με επιστημονική ευθύνη της Καθηγήτριας Μαρίας Κουτσούμπα. Την επιμέλεια καταγραφής των χορών είχαν ο Κωνσταντίνος Δημόπουλος, Υποψήφιος Μεταδιδακτορικός φοιτητής, ο Γεώργιος Φούντζουλας, Υποψήφιος Διδάκτορας και ο Χαρίτων Χαριτωνίδης, Υποψήφιος Διδάκτορας, στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών.

5.7 Οργάνωση, ανάλυση και αξιολόγηση των δεδομένων

Στην παρούσα μελέτη η συλλογή/παραγωγή των ποιοτικών ερευνητικών δεδομένων είναι πολυμεθοδολογική. Συγκεκριμένα, χρησιμοποιήθηκαν η συμμετοχική παρατήρηση, η βιντεοσκόπηση/φωτογράφιση των δράσεων, η καταγραφή παρατηρήσεων στο ερευνητικό ημερολόγιο και τις σημειώσεις πεδίου, η χρήση διερευνητικού ερωτηματολογίου και η συνέντευξη σε ομάδα εστίασης. Από την ποιοτική συλλογή/παραγωγή των εμπειρικών δεδομένων, προέκυψε ένας όγκος εμπειρικού υλικού, που περιλαμβάνει οπτικά παραστατικά στοιχεία και λεκτικές πληροφορίες.

Καταρχάς, ταξινόμησα το εμπειρικό υλικό σε επί μέρους τμήματα. Στο πλαίσιο της ταξινόμησης του υλικού, στοιχειοθέτησα τρεις γενικές θεματικές κατηγορίες, οι οποίες είναι: (1) γραπτές παρατηρήσεις στο ερευνητικό ημερολόγιο και στις σημειώσεις πεδίου, (2)

βιντεοσκοπημένο οπτικοακουστικό υλικό, επιλεγμένα μέρη του οποίου μετέτρεψα σε γραπτό κείμενο, και (3) περιεχόμενο της συνέντευξης σε ομάδα εστίασης, που επίσης μετέτρεψα σε γραπτό κείμενο. Υπάρχουν δύο ευρύτερα αναγνωρισμένες μέθοδοι κωδικοποίησης των δεδομένων στην ποιοτική έρευνα, η παραγωγική μέθοδος (deductive method) και η επαγωγική μέθοδος (inductive method).

«Σύμφωνα με την *παραγωγική μέθοδο*, ο ερευνητής επιλέγει κατηγορίες με βάση τη θεωρητική του γνώση, και μετά αναζητεί τις αντίστοιχες παραγράφους στα δεδομένα: στην περίπτωση αυτή η ανάπτυξη των κατηγοριών είναι ανεξάρτητη από τα δεδομένα... Σύμφωνα με την *επαγωγική μέθοδο*, ο ερευνητής επιλέγει τις κατηγορίες ενώ εξετάζει τα δεδομένα: στην περίπτωση αυτή, οι κατηγορίες προκύπτουν από τα ίδια τα δεδομένα» (Altrichter et al., 2001: 183).

Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω θεωρητικές παραδοχές, επέλεξα να χρησιμοποιήσω την επαγωγική μέθοδο, αφού η ποιοτική προσέγγιση είναι συνήθως επαγωγική. Αποφάσισα, δηλαδή, να μελετήσω προσεκτικά τα ίδια τα δεδομένα, παρόλο που ο συνδυασμός της παραγωγικής και της επαγωγικής μεθόδου δεν αποκλείεται, όπως επισημαίνουν πολλοί ερευνητές.

Όσον αφορά τη θεματική ανάλυση των ποιοτικών δεδομένων της έρευνας, υπάρχουν αρκετές προσεγγίσεις, οι οποίες έχουν διαφορετικές θεωρητικές και επιστημολογικές καταβολές. Στα είδη της ανάλυσης συγκαταλέγεται: η θεματική ανάλυση (thematic analysis), η ερμηνευτική φαινομενολογική ανάλυση (interpretative phenomenological analysis), η αφηγηματική ανάλυση (narrative analysis), η ανάλυση συνομιλίας (conversation analysis), η ανάλυση λόγου (discourse analysis), η ανάλυση περιεχομένου (content analysis) και η εμπειρικά θεμελιωμένη θεωρία (grounded theory). Παρά τις επιμέρους διαφορές, οι περισσότερες από αυτές τις προσεγγίσεις περιλαμβάνουν ένα είδος θεματικής επεξεργασίας των δεδομένων και μπορούν να χρησιμοποιηθούν μεμονωμένα ή και συνδυαστικά (Τσιώλης, 2014). Η διαδικασία της ανάλυσης χαρακτηρίζεται ως δημιουργική και διαλογική σχέση του ερευνητή με τα δεδομένα. Περιλαμβάνει την ανάγνωση των δεδομένων, την επιλογή των δεδομένων, την παρουσίαση των δεδομένων, την ερμηνεία των δεδομένων και την εξαγωγή συμπερασμάτων (Altrichter et al., [1991]2001).

Στο πρώτο στάδιο της ανάλυσης, μελέτησα προσεκτικά το σύνολο των ποιοτικών ερευνητικών δεδομένων, για να εντοπίσω κοινά νοήματα, κοινά θέματα και κοινά μοτίβα που έχουν σχέση με το εξεταζόμενο φαινόμενο, την αξία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στο δεύτερο στάδιο της ανάλυσης, διαχώρισα τα δεδομένα (κείμενα) σε τμήματα, χρησιμοποιώντας μια κωδικοποιημένη λέξη ή φράση, έτσι ώστε να μπορώ να τα εντάσσω ευκολότερα στο φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στον χορό, που αποτελεί το γενικό

θέμα αυτής της μελέτης. Σε αυτό το στάδιο, διαπίστωσα ότι τα πιθανά θέματα που αναζητούσα δεν υπάρχουν αυτούσια στα δεδομένα, αλλά αναδύονται από αυτά. Παρότι η κωδικοποίηση των ποιοτικών δεδομένων αποτελεί οργανικό τμήμα της ανάλυσης, ωστόσο τελικός στόχος της αναλυτικής διαδικασίας είναι η παραγωγή νοήματος ή αλλιώς η ερμηνεία.

Αφού συγκέντρωσα το σύνολο των επεξεργασμένων θεμάτων που προέκυψαν από το ερευνητικό υλικό, προχώρησα στην έκθεση/συγγραφή των ευρημάτων. Χρησιμοποίησα την αφηγηματική ανάλυση (narrative analysis), για να περιγράψω τις εμπειρίες που βίωσαν όλα τα εμπλεκόμενα άτομα (ερευνητής και υποκείμενα της έρευνας). Στη συγγραφή των ευρημάτων προσπάθησα να παρέχω επαρκή στοιχεία για την πληρέστερη κατανόηση του νοήματος που περιλαμβάνεται στα δεδομένα σε σχέση με τα αρχικά ερευνητικά ερωτήματα.

Σε ποιοτικές έρευνες και κυρίως σε μελέτες περίπτωσης, η εγκυρότητα και αξιοπιστία έχει δεχτεί σφοδρή κριτική, με βάση το σκεπτικό ότι δεν παρέχουν επαρκή τεκμηρίωση και αιτιολόγηση των μεθόδων, των ευρημάτων και των συμπερασμάτων τους (Denzin & Lincoln ([1994]2000)). Η αξιοπιστία (credibility) της συγκεκριμένης έρευνας διασφαλίζεται σε ικανοποιητικό βαθμό με τις πολλαπλές μεθόδους συλλογής δεδομένων. Για να διασφαλιστεί η αξιοπιστία των ευρημάτων, βασική μεθοδολογική στρατηγική που ακολουθήθηκε είναι η «τριγωνοποίηση». Η τριγωνοποίηση των μεθόδων, πηγών ή και ερευνητικών θεωριών αποτελεί βασική μεθοδολογική στρατηγική για διασφάλιση του κύρους των ευρημάτων μιας ποιοτικής έρευνας (Cohen et al., [1994]2007).

Τα εμπειρικά δεδομένα που προέρχονται από παραστατικές και λεκτικές πηγές, διασταυρώνονται για να επιβεβαιώσουν ή να ενισχύσουν το ένα το άλλο. Σε αυτή τη διάσταση, το οπτικό υλικό που προέρχεται από τις κινητικές δράσεις συνδυάζεται με τις προφορικές απόψεις, σκέψεις και εμπειρίες που διατύπωσαν τα μέλη της ομάδας στη συνέντευξη σε ομάδα εστίασης. Η ερμηνεία και ανάλυση των δεδομένων έχει αφηγηματικό χαρακτήρα, με άμεση αναφορά σε προφορικά ή γραπτά σχόλια της «κριτικής φίλης» ή και με νέα στοιχεία τα οποία προέκυπταν από συζητήσεις μας στην πορεία της έρευνας, για να διατηρηθεί η ισορροπία μεταξύ της υποκειμενικότητας και της αντικειμενικότητας.

Από τη διατύπωση των ερευνητικών ερωτημάτων, την επιλογή της μεθοδολογίας, τον σχεδιασμό της ερευνητικής διαδικασίας μέχρι τη συλλογή, ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων, έλαβα υπόψη επιστημονικές παραδοχές που ελαχιστοποιούν τους κινδύνους της εγκυρότητας μιας ποιοτικής έρευνας (Cohen et al., [1994]2007).

Στη διαδικασία εκπόνησης της διδακτορικής διατριβής, από την αρχική σύλληψη της ιδέας, τον προσδιορισμό του ερευνητικού προβλήματος για τη διεξαγωγή της έρευνας μέχρι την

ολοκλήρωση της συγγραφής, ήμουν σε συνεχή «διάλογο» με το διαρκώς εμπλουτιζόμενο θεωρητικό πλαίσιο και το εμπειρικό υλικό. Στο πλαίσιο της έρευνας-δράσης, κατέθεσα αναστοχαστικές σκέψεις για τη σημασία των ευρημάτων, τους περιορισμούς και τις δυσκολίες που αντιμετώπισα στη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας και προτάσεις για μελλοντικές έρευνες. Καταληκτικά, προσπάθησα να ελέγξω την αξιοπιστία κάθε στοιχείου που τεκμηριώνει ένα εύρημα, παρότι «ο έλεγχος της αξιοπιστίας των αποτελεσμάτων είναι μια διαδικασία χωρίς τέλος, και η απόλυτη αξιοπιστία είναι κάτι ανέφικτο...» (Altrichter et al., 2001: 195).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VI: ΥΛΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

6.1 Καινοτόμες πρακτικές στο πλαίσιο της έρευνας-δράσης

Ο όρος «καινοτόμες πρακτικές» χρησιμοποιείται σε αυτό το κεφάλαιο, για να περιγραφεί μία σειρά από σκόπιμες και συστηματικά οργανωμένες κινητικές δράσεις, οι οποίες μπορεί να επιφέρουν ικανοποιητικά μαθησιακά αποτελέσματα στη διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Επί της ουσίας, επιχειρείται η σύνδεση εναλλακτικών διδακτικών μεθόδων, σε μια διερευνητική απόπειρα ανάπτυξης της έμφυτης δημιουργικής ικανότητας των ατόμων που συμμετείχαν στα μαθήματα που σχεδίασα και υλοποίησα στο πλαίσιο της έρευνας-δράσης. Με βάση αυτή την οπτική, στην πρακτική βιωματική έρευνα θέλησα να δώσω την ευκαιρία σε κάθε άτομο να αναπτύξει την ικανότητα αυτενέργειας και την ικανότητα πρωτοβουλίας ανάληψης ρόλων σε συνεργασία και επικοινωνία με τα άλλα μέλη της ομάδας.

Η εισαγωγή μιας καινοτομίας στην εκπαιδευτική πράξη και πρακτική, όπως είναι στην προκειμένη περίπτωση η διαφοροποίηση του δασκαλοκεντρικού τρόπου διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού και του αυτοσχεδιασμού ειδικότερα, αποτέλεσε μια ιδιαίτερη πρόκληση, γιατί όλα τα άτομα που συμμετείχαν στην έρευνα είχαν ένα κοινό χαρακτηριστικό: δεν είχαν προηγούμενη εμπειρία με τεχνικές και πρακτικές για την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της φαντασίας. Αυτή η διαπίστωση προκύπτει από λεκτικές παραδοχές των υποκειμένων της έρευνας, αλλά και από την εμπειρική παρατήρηση διστακτικών συμπεριφορών στα πρώτα μαθήματα. Οπότε, η αποτελεσματικότητα αυτών των τεχνικών και πρακτικών, όπως και η εξοικείωση των μελών της ερευνητικής ομάδας με απλές ενσώματες δημιουργικές δράσεις, που ενθαρρύνουν την ενεργή συμμετοχή και την ομαδική συνεργασία, ήταν διαρκώς υπό πειραματική διερεύνηση εκ μέρους μου.

Μέθοδοι διδασκαλίας

Σε όλα τα ερευνητικά μαθήματα χρησιμοποιούσα, ξεχωριστά ή συνδυαστικά, καθιερωμένες μεθόδους διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπως είναι: η ολική μέθοδος, η μερική μέθοδος, η μιμητική μέθοδος, η μέθοδος των κοινών κινητικών μοτίβων, η μορφολογική μέθοδος και η μέθοδος της ρυθμοκινητικής ανάλυσης. Καθώς, όμως, δεν ήθελα η διαδικασία της διδασκαλίας και μάθησης να επικεντρωθεί μονομερώς στην παρατήρηση και μίμηση του δασκάλου, αλλά να ενισχύσω την ενεργή συμμετοχή της ομάδας στις κινητικές δραστηριότητες, χρησιμοποιούσα τεχνικές που συνδέονται με αρχές της εκπαίδευσης ενηλίκων με κριτήρια: το είδος της εκπαίδευσης (πρακτική άσκηση), τα χαρακτηριστικά των

συμμετεχόντων, τον διαθέσιμο χρόνο, τις εναλλακτικές χρήσεις διαφορετικών χώρων, την εξοικείωση και την πρακτική, τα είδη και την ποιότητα των διαθέσιμων εποπτικών μέσων. Με βάση τα προαναφερθέντα, στη διδασκαλία των μαθημάτων χρησιμοποιούσα τις τεχνικές: συζήτηση, ερωτήσεις-απαντήσεις, καταγισμός ιδεών, παιχνίδι ρόλων, επίδειξη πρακτικής δεξιότητας (Καραλής & Παπαγεωργίου, 2012). Επίσης, έλαβα υπόψη ότι σε προγράμματα εκπαίδευσης ενηλίκων¹⁸, απαραίτητη προϋπόθεση είναι η ανάπτυξη κριτικού στοχασμού (Καραλής, 2012). Επιπλέον, καθώς η εκμάθηση του χορού καθορίζεται από την ποιότητα αλληλεπίδρασης μεταξύ διδάσκοντα και διδασκομένων, συχνά χρησιμοποιούσα την καθοδηγούμενη ανακάλυψη στην πρακτική και την προφορική συζήτηση. Στο πλαίσιο της καθοδηγούμενης ανακάλυψης, εφάρμοζα και την επίλυση προβλήματος, που τη χαρακτηρίζει η από κοινού ερευνητή και συμμετεχόντων επίλυση προβλήματος. Στηρίχθηκα σε μία ή περισσότερες από τις προαναφερθείσες μεθόδους και τεχνικές, ανάλογα με τις συνθήκες που επικρατούσαν σε κάθε διδασκαλία.

Χώρος διεξαγωγής της έρευνας

Η υλοποίηση των ερευνητικών μαθημάτων έγινε στο κλειστό γήπεδο αθλοπαιδιών του Γυμναστηρίου του Πανεπιστημίου Πατρών, μετά από αίτησή μου για παραχώρηση προς την Επιτροπή Αθλητισμού και την έγκρισή της. Ο χώρος έχει διαστάσεις 35μ. Χ 20μ. και ύψος 15μ. Το δάπεδο είναι ξύλινο, τελευταίας τεχνολογίας, με διαγραμμίσεις καλαθοσφαίρισης και πετοσφαίρισης, που αποτυπώνουν τα σχήματα του κύκλου, του ημικυκλίου, της ορθής γωνίας, της ευθείας γραμμής, κ.λπ. Τα σχήματα αυτά διευκόλυναν τη χωρική ανάπτυξη των δράσεων. Ο χώρος διαθέτει κερκίδες χωρητικότητας 400 θέσεων, που χρησιμοποιήθηκαν σε συζητήσεις ή για χαλάρωση στο διάλειμμα. Σε όλα τα μαθήματα, φρόντιζα να βρίσκομαι νωρίς στον χώρο, για να ελέγξω κάθε λεπτομέρεια που θα επηρέαζε την έκβαση της μαθησιακής διαδικασίας, ασφάλεια και υγιεινή του χώρου, λειτουργία των εποπτικών μέσων (φορητός υπολογιστής με ενισχυτή, βιντεοκάμερα, φωτογραφική κάμερα), τοποθέτηση του έντυπου υλικού σε συγκεκριμένο σημείο του χώρου.

Χρόνος διεξαγωγής της έρευνας

Η κυρίως έρευνα είχε διάρκεια δώδεκα εβδομάδων, από τις 26 Σεπτεμβρίου 2015 έως τις 19 Δεκεμβρίου 2015. Δίδασκα κάθε μάθημα σε εβδομαδιαία βάση, Σάββατο 5.00 -7.30 μμ., μετά

¹⁸ Οι εξειδικευμένες γνώσεις μου στις αρχές της εκπαίδευσης ενηλίκων τεκμηριώνονται από τον προσανατολισμό της Μεταπτυχιακής μου Διατριβής στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο Πατρών (Μικρώνης, 2008).

από τηλεφωνική επικοινωνία με κάθε υποψήφιο άτομο, προκειμένου να διευθετήσω το πρόγραμμα, λαμβάνοντας υπόψη τον διαθέσιμο χρόνο τους. Ακολουθώντας τη σπειροειδή διαδικασία της έρευνας-δράσης, στη διάρκεια της εβδομάδας επανασχεδιάζα το περιεχόμενο του μαθήματος με βάση τον αναστοχασμό που προέκυπτε από την παρατήρηση των δράσεων και την ανατροφοδότηση από συζητήσεις με τα μέλη της ομάδας, στις οποίες διατύπωναν απόψεις, προτιμήσεις, επιθυμίες, στοιχεία που κατέγραφα στο ερευνητικό ημερολόγιο. Όταν ολοκληρώθηκε ο κύκλος των μαθημάτων, προχώρησα στην πραγματοποίηση της συνέντευξης σε ομάδα εστίασης στις 19/12/2015. Στη συλλογική συζήτηση, συμμετείχαν έντεκα από τα δεκαέξι μέλη της ομάδας και η «κριτική φίλη», που σημείωνε λεκτικά και μη λεκτικά στοιχεία στην ανταπόκριση των ερωτώμενων.

Δομή των μαθημάτων

Κάθε μάθημα ξεκινούσε με σύντομη εισήγηση στην οποία περιέγραφα τον σκοπό, τους στόχους και το περιεχόμενο, τις κινητικές δραστηριότητες με έμφαση στον αυτοσχεδιασμό. Όλα τα μαθήματα ήταν δομημένα θεματικά σε δύο αλληλοσυνδεόμενες ενότητες με ανοικτούς στόχους. Η πρώτη ενότητα είχε διάρκεια μια ώρα, μεσολαμβάνει δεκαπεντάλεπτο διάλειμμα και ακολουθούσε η δεύτερη ενότητα, η οποία είχε επίσης διάρκεια μια ώρα. Η διδακτική πράξη ολοκληρωνόταν με σύντομη συζήτηση στη διάρκεια της οποίας τα μέλη της ομάδας απαντούσαν σε κάποιο ερώτημα που έθετα ή αντάλλαζαν απόψεις για τις βιωματικές τους εμπειρίες, με δική μου μεσολάβηση, εάν και εφόσον κρινόταν απαραίτητη.

Στη μαθησιακή πράξη και πρακτική της έρευνας-δράσης, βασικός σκοπός ήταν η ανάπτυξη της φαντασίας, της δημιουργικής σκέψης και της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας κάθε μέλους της ομάδας. Αντίστοιχα, οι ανοικτοί στόχοι ήταν η απόκτηση κινητικών δεξιοτήτων που σχετίζονται με τον χορό, η ευαισθητοποίηση της αισθητηριακής λειτουργίας, η ικανότητα διάκρισης των αισθητικών ποιοτικών στοιχείων της κίνησης, η διατήρηση της ροής της κίνησης στον χώρο και τον χρόνο, η δημιουργία κινήτρων για την ανάληψη πρωτοβουλίας, η ανάπτυξη θετικής αυτοαντίληψης για τον εαυτό και πολλοί ακόμα στόχοι που επιμερίστηκαν στους τρεις κύκλους της έρευνας-δράσης.

6.2 Α΄ Κύκλος της έρευνας-δράσης: Σχεδιασμός και υλοποίηση

Στον πρώτο κύκλο της έρευνας-δράσης, κάθε μάθημα στόχευε στην απελευθέρωση της έμφυτης δημιουργικής ικανότητας του ατόμου από περιορισμούς ή και συμβατικούς κανόνες προηγούμενων διδακτικών μεθόδων (π.χ. ο δασκαλοκεντρικός τρόπος διδασκαλίας μέσω μίμησης). Η επίτευξη των στόχων ήταν σε αλληλεξάρτηση με την εφαρμογή επιλεγμένων

κινητικών μοντέλων πάνω στα οποία λειτούργησε και ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Το κεντρικό ερώτημα στον πρώτο κύκλο της έρευνας-δράσης ήταν: «Με ποιο τρόπο θα μπορούσα να ενθαρρύνω τα μέλη της ερευνητικής ομάδας να αναπτύξουν την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα και τη δημιουργική τους σκέψη;»

6.2.1 Πρώτο, δεύτερο, τρίτο, τέταρτο μάθημα

Πρώτο μάθημα: «Εναρξη της ερευνητικής διαδικασίας»

26/9/2015

Σκοπός

-Διαγνωστική αξιολόγηση του ερευνητικού προγράμματος

Στόχοι

-Αυθόρμητη έκφραση σε δρώμενο γνωριμίας

-Δημιουργία πνεύματος συνεργασίας

1^η ενότητα:

Στην πρώτη εκπαιδευτική συνάντηση γνωριμίας, ξεκίνησα με σύντομη βιογραφική αναφορά και προσδιορισμό του ρόλου μου, εξηγώντας ότι θα είμαι ενεργό μέλος της ομάδας και παρατηρητής των δράσεων. Στη συνέχεια, ανέλυσα τον βιωματικό χαρακτήρα της έρευνας, τον σκοπό και τους στόχους της. Μετά, παρουσίασα την «κριτική φίλη», εξηγώντας τον ρόλο της, καθώς και τις φοιτήτριες που είχαν αναλάβει τη βιντεοσκόπηση/φωτογράφιση των μαθημάτων, τη χρήση του CD player, κ.λπ. Όταν ολοκλήρωσα την ομιλία μου, πρότεινα να παρουσιάσει κάθε άτομο τον εαυτό του και αν θέλει να εκφράσει τη γνώμη του για τον αυτοσχεδιασμό στον χορό. Αφού μίλησαν όλες και όλοι, προχώρησα στη διανομή του ερωτηματολόγιου που είχα ετοιμάσει για να συγκεντρώσω τα προσωπικά στοιχεία και τις πρώτες γραπτές απαντήσεις για τον αυτοσχεδιασμό. Αν και οι ερωτήσεις ήταν απλές, κάποια άτομα ζητούσαν διευκρινίσεις, ίσως, γιατί δεν είχαν τέτοιου είδους εμπειρίες. Ακολούθησε ένα δεκάλεπτο διάλειμμα, όπου με δική μου παρότρυνση κατευθυνθήκαμε προς τον προαύλιο χώρο.

2^η ενότητα:

Για την ολοκλήρωση της πρώτης συνάντησης, είχα προγραμματίσει ένα παραδοσιακό δρώμενο, όπου από κάποιο σημείο της δράσης και μετά θα μπορούσα να παρατηρήσω την

ατομική και ομαδική έκφραση της ομάδας, τις στάσεις και τα συναισθήματα. Έτσι, προς το τέλος του διαλείμματος, ενώ βρισκόμαστε στον προαύλιο χώρο, ξεκίνησα να τραγουδώ τον σκοπό καλωσορίσματος και του γάμου «Σ' αυτό το σπίτι που 'ρθαμε», με μουσικό μέτρο 7/8, που συναντάται στην Κεντρική και Νότια Ελλάδα. Ταυτόχρονα, άρχισα να χορεύω με συνοδεία δύο μουσικών (ζυγιά αποτελούμενη από κλαρίνο και νταούλι), που είχα προσκαλέσει να πάρουν μέρος στο δρώμενο.

Το γεγονός ότι ξεκίνησα να τραγουδώ και να χορεύω αυθόρμητα στον προαύλιο χώρο, προκάλεσε έκπληξη στην ομάδα και άλλα άτομα που παρευρίσκονταν τυχαία εκεί (φοιτητές, φοιτήτριες, επισκέπτες, κ.λπ.). Όπως είναι φυσικό, το τραγούδι και ο χορός παρέσυρε την ομάδα να με μιμηθεί. Έτσι, όλοι και όλες άρχισαν να τραγουδούν αντιφωνικά και να χορεύουν σε σκόρπια διάταξη στον χώρο. Οδηγώντας τον χορό, ακολούθησα μια κυκλική διαδρομή επιστροφής από τον προαύλιο χώρο προς το εσωτερικό του κτηρίου, με την ομάδα να συμπορεύεται μαζί μου. Ο ελεύθερος χορός συνεχίστηκε για περίπου μισή ώρα στον εσωτερικό χώρο του Πανεπιστημιακού γυμναστηρίου. Τα άλλα παραδοσιακά τραγούδια που συνόδευαν τον χορό, σε συνεννόηση με τους μουσικούς, ήταν: «Μπαίνω μεσ' τ' αμπέλι», Αντικριστός Θεσσαλικός Συρτός χορός, 7/8, «Να 'χα νεράντζι να 'ριχνα» και «Όλες οι παπαρούνες» Συρτοί χοροί, 4/4.

Μετά τον χορό, πρότεινα να καθίσουμε σε έναν κύκλο, για να εκφράσει κάθε μέλος της ομάδας μέσα από μια σύντομη φράση ένα συναίσθημα ή μια σκέψη για τον τρόπο που βίωσε την εμπειρία της πρώτης συνάντησης.

Γενικές παρατηρήσεις

Από την πρώτη σύντομη συζήτηση και την ερμηνεία των απαντήσεων που έγραψαν στο ερωτηματολόγιο τα μέλη της ομάδας (βλ. Παράρτημα I), διαπίστωσα ότι κάποια άτομα αναγνώριζαν τον ρόλο του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Απόδειξη είναι ότι όλες και όλοι ήθελαν να αναπτύξουν την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα. Ακόμα, θεώρησαν ότι το ερευνητικό πρόγραμμα έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για αυτό, όπως είπαν, θα το παρακολουθήσουν ως το τέλος.

Από την παρατήρηση της κίνησης, της έκφρασης του προσώπου, του τρόπου επικοινωνίας, της χρήσης του χρόνου και του χώρου στη διάρκεια του ομαδικού χορού, αισθάνθηκα ότι τα μέλη της ομάδας, που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται, προσπαθούσαν να χορεύουν μαζί με τους άλλους (γνωστούς και αγνώστους), αλλά ένιωθαν αμήχανα. Η αμηχανία ήταν αισθητή στο γεγονός ότι με κοιτούσαν, πιθανόν, για να καταλάβουν αν αξιολογούσα τις χορευτικές

τους επιδόσεις ή όχι. Συγχρόνως, κοιτούσαν τους συγχορευτές και τις συγχορευτρίες τους για να διαπιστώσουν αν η χορευτική τους επιδεξιότητα συμβαδίζει με των άλλων.

Πέρα από το έκδηλο ενδιαφέρον για όσα θα ακολουθήσουν στις επόμενες συναντήσεις, κάποια άτομα διατύπωσαν αμφιβολίες ή μια σχετική ανησυχία για το αν θα καταφέρουν να αναπτύξουν την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα. Παρόλα αυτά, έδειχναν ανυπομονησία να αρχίσουν τα μαθήματα, για να δοκιμάσουν νέες πρακτικές και τεχνικές αυτοσχεδιασμού.

Από την παρατήρηση της ατομικής και ομαδικής συμπεριφοράς στον χορό, αλλά και από τον αναστοχασμό πάνω στις σύντομες σκέψεις που διατύπωσαν τα μέλη της ομάδας, τις επόμενες ημέρες με απασχόλησε το ερώτημα: «Τι θα μπορούσα να κάνω για να μειώσω τις αμφιβολίες, την έλλειψη αυτοπεποίθησης και εμπιστοσύνης στον εαυτό και να δημιουργήσω ένα μαθησιακό περιβάλλον που θα επιτρέπει την έκφραση και την ατομική και ομαδική δημιουργία;» Με οδηγό αυτό το ερώτημα, άρχισα να επανασχεδιάζω το επόμενο μάθημα.

Δεύτερο μάθημα: «Αλληλεπιδράσεις στον χώρο και τον χρόνο»

3/10/2015

Σκοπός

-Διερεύνηση των στοιχείων του χώρου και του χρόνου

Στόχοι

-Πολυαισθητηριακή ευαισθητοποίηση

-Αντίληψη της εικόνας του σώματος

-Ανάληψη πρωτοβουλίας κίνησης

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Παιχνίδι ρόλων, καθοδηγούμενη ανακάλυψη (1^η ενότητα)

-Ολική, μερική, μιμητική μέθοδος (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Μετά την εισαγωγική μου τοποθέτηση, το μάθημα ξεκίνησε με περπάτημα, μια απλή, φυσική, καθημερινή πράξη μετακίνησης στον χώρο, όπου αναγκαία προϋπόθεση ήταν να διατηρηθεί η οπτική επαφή ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Αφού περιέγραψα την έναρξη της δράσης με ταυτόχρονη επίδειξη, χρησιμοποιώντας και τις γεωμετρικές διαγραμμίσεις του ξύλινου δαπέδου, όλοι και όλες άρχισαν να περπατούν στον γενικό χώρο, ακολουθώντας διαφορετικές

κατευθύνσεις (μπρος, πλάι, πίσω). Έπειτα από κάποια λεπτά, πρόσθεσα την εξής οδηγία: «Ένα μέλος της ομάδας, που θα αποκαλούμε από εδώ και πέρα 'αρχηγό', ενώ κινείται προς μια κατεύθυνση, όποτε αυτό κρίνει, σταματά σε κάποιο σημείο του χώρου που επιλέγει για προσωπικούς λόγους».

Όλη η ομάδα, ενώ περπατάει, αντιλαμβάνεται οπτικά τη διακοπή της πορείας του «αρχηγού» ή και ακουστικά, από την αλλαγή της ηχητικής ατμόσφαιρας, αν έχει χάσει την οπτική επαφή. Η ομάδα κινείται πολύ γρήγορα προς την ίδια κατεύθυνση και σταματά στο ίδιο σημείο κοντά στον «αρχηγό». Όλα τα άτομα παραμένουν σε ακινησία, μέχρι να αποφασίσει ο «αρχηγός» να ξεκινήσει και πάλι το περπάτημα στον χώρο. Η δράση επαναλαμβάνεται πολλές φορές, με την ανάληψη του ρόλου του αρχηγού, όσο είναι δυνατόν, από περισσότερα άτομα.

Εξελικτικά και πάντα σύμφωνα με την επόμενη οδηγία μου, ενώ όλη η ομάδα βαδίζει ελεύθερα στον χώρο, ένα άτομο αναλαμβάνει την πρωτοβουλία να μείνει σε ακινησία σε κάποιο σημείο, όπου πλησιάζουν γρήγορα οι άλλοι, όπως πριν. Μετά, ο «αρχηγός» σκύβει αργά, με το βλέμμα προς τα κάτω, καμπυλώνει τη σπονδυλική του στήλη και μοιράζει το βάρος του σώματός του στα πέλματα και τις παλάμες των χεριών, που ακουμπούν το πάτωμα, σχήμα που θυμίζει στιγμές από βαθύ κάθισμα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Όλοι και όλες εκτελούν το ίδιο κινητικό μοτίβο. Ο «αρχηγός» παραμένει σε ακινησία όση ώρα θέλει. Όποια στιγμή θελήσει, σηκώνεται αργά και ξεκινά πάλι το ελεύθερο βάδισμα στον χώρο. Η δράση επαναλαμβάνεται από διαφορετικά άτομα.

Στην τελευταία φάση, είπα να ξεκινήσουν με βάδισμα και κάποιος/κάποια, όποτε θελήσει, αρχίζει να βαδίζει γρήγορα ή και να τρέχει. Εξελικτικά σταματά την κίνηση σε οποίο σημείο του χώρου θέλει και οι άλλοι μιμούνται τις χωροχρονικές αλλαγές της κίνησης που προτείνει και σταματούν κοντά και γύρω του. Ενώ η ομάδα βρίσκεται σε ακινησία, ο «αρχηγός» αρχίζει να σιγοτραγουδά κάποιο παραδοσιακό τραγούδι και οι άλλοι επαναλαμβάνουν τους στίχους αντιφωνικά. Ο «αρχηγός» εκτιμά τότε θα ολοκληρώσει το τραγούδι για να ξαναγυρίσει στο περπάτημα. Τον ρόλο του αρχηγού αναλαμβάνει άλλο άτομο, πράξη που επαναλαμβάνεται από, όσο το δυνατόν, περισσότερα μέλη της ομάδας.

Η δομή και η εξέλιξη της δράσης, παρότι μοιάζει απλή, ουσιαστικά είναι σύνθετη. Περιλαμβάνει την ευαισθητοποίηση της όρασης, της ακοής, της κιναισθησης, την πρωτοβουλία ανάληψης του ρόλου του αρχηγού και τη λύση της συνθήκης σε δεδομένα χρονικά όρια (αίσθηση χρονικής διάρκειας), την αναγνώριση των προοπτικών ως προς την επιλογή των κατευθύνσεων στον χώρο (μπρος, πλάι, πίσω και τον συνδυασμό τους), την αλλαγή των επιπέδων, την επιλογή των σημείων ακινησίας, τη διαφοροποίηση του ρυθμού

(αργά-γρήγορα-παύση), τις χωρικές σχέσεις (αποστάσεις-εγγύτητα), τη χρήση της κίνησης και της φωνής, όλα στοιχεία που εμπερικλείει ο ελληνικός παραδοσιακός χορός.

2^η ενότητα:

Στο δεύτερο μέρος, υπενθύμισα τα βήματα που περιλαμβάνει ο αστικο-λαϊκός κυκλικός χορός «Χασαποσέρβικο» ή «Γρήγορο Χασάπικο» ή «Χασαπιά», με μουσικό μέτρο 2/4 και γρήγορη ρυθμική αγωγή (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφική καταγραφή του χορού με το σύστημα Labanotation, σ. 343). Μορφολογικά, ο Χασαποσέρβικος έχει επαναλαμβανόμενη χορευτική φόρμα που αποτελείται από έξι κινήσεις. Η χορευτική διάταξη είναι μεικτή από άνδρες και γυναίκες, σε ανοικτό κυκλικό σχήμα με κατεύθυνση προς τα δεξιά και κράτημα των χεριών από τους ώμους. Η μουσική μπορεί να είναι οργανική ή να συνοδεύεται από τραγούδι.

Επέλεξα τον Χασαποσέρβικο, λόγω της δημοφιλίας του¹⁹ σε ελληνικές περιοχές και σε πολλές βαλκανικές χώρες, Βουλγαρία, Ρουμανία, Σερβία, ο οποίος έχει μορφολογικές και χορογραφικές ομοιότητες με άλλους βαλκανικούς λαϊκούς χορούς. Επιπλέον, η μορφή του Χασαποσέρβικου, σε όλες τις εκφάνσεις της, προσεγγίζει, βάσει της ρυθμικής της αγωγής, τον μέσο ρυθμό του βηματισμού του ανθρώπου στην καθημερινότητα.

Μετά την υπενθύμιση της χορευτικής φόρμας, πρότεινα στην ομάδα να χορέψουμε Χασαποσέρβικο σε σκόρπια διάταξη στον χώρο, ακούγοντας μαγνητοφωνημένες εκτελέσεις του χορού από εμβληματικούς ερμηνευτές, όπως η Δόμνα Σαμίου και ο Χρόνης Αηδονίδης. Τα τραγούδια που χρησιμοποίησα ήταν: «Από τα πολλά που μου 'χεις καμωμένα», «Έχε γειά πάντα γειά ή Παναγιά», «Ρουμπαλιά» των Ελλήνων προσφύγων της Πόλης, της Προποντίδας και των παράλιων της Μικράς Ασίας, «Κυρ' Κωστάκη έλα κοντά» από τη Δυτική Θράκη και τους Έλληνες πρόσφυγες της Ανατολικής Θράκης και της Πόλης. Εξήγησα ότι, κατά τη διάρκεια της ελεύθερης χορευτικής δράσης, ένα άτομο θα αναλαμβάνει κάθε φορά την πρωτοβουλία να κατευθύνεται προς κάποιο σημείο του χώρου και η ομάδα πρέπει να κινηθεί αντίστοιχα. Στο τελικό σημείο που φτάνει ο «αρχηγός», σταματά την κίνησή του στην πρώτη ή τη δεύτερη προβολή του πέλματος, σε συντονισμό με την παύση της μουσικής. Η ομάδα πλησιάζει τον «αρχηγό» και μιμείται την κίνηση, δημιουργώντας μια ακίνητη εικόνα. Ξαναρχίζει η μουσική και η διαδικασία επαναλαμβάνεται πολλές φορές, με την ανάληψη του ρόλου του αρχηγού από άλλο άτομο.

Στην επανάληψη της δράσης, πρότεινα ότι κάποιο άτομο παίρνει τη θέση του πρώτου στον χορό και οι άλλοι δημιουργούν μαζί το σχήμα του ημικυκλίου με λαβή των χεριών από τους

¹⁹ Για τη χρήση του όρου «δημοφιλής», βλ. Δήμας (1989) και Δαλιανούδη (2013).

ώμους. Σε αυτή την προσέγγιση, προστίθεται η δυσκολία ότι ο «αρχηγός» σταματά στην άρση του δεύτερου ή τρίτου κινητικού μοτίβου με προβολή του πέλματος, κίνηση που δίνει στην επιθυμητή σύμπραξη τον χαρακτήρα μιας αβέβαιης αιώρησης, αφού το βάρος του σώματος στηρίζεται στο ένα πόδι. Η ομάδα πλησιάζει γρήγορα, διαμορφώνει το ημικόκλιο και αντιγράφει την κίνηση και την παύση του πρώτου.

Εξελικτικά, παρουσίασα αυτοσχεδιαστικά μοντέλα του Χασαποσέρβικου, τα οποία ήταν: στροφή προς τα δεξιά, άγγιγμα του πέλματος ή του μηρού με τα δάκτυλα του ελεύθερου χεριού στην πρώτη ή και στη δεύτερη προβολή, ημικάθισμα στην τρίτη ή την πέμπτη κίνηση της φόρμας. Έπειτα, τα μέλη της ομάδας ανέλαβαν να σύρουν τον χορό. Κάθε άτομο που είχε αναλάβει τον ρόλο του πρωτοχορευτή ή της πρωτοχορεύτριας μετά τον αυτοσχεδιασμό πήγαινε χορεύοντας προς το τέλος του ημικυκλίου και έπαιρνε τη θέση το δεύτερο άτομο. Η εναλλαγή του κορυφαίου ή της κορυφαίας στον χορό συνεχίστηκε μέχρι το τέλος της ώρας. Παρότι τα αυτοσχεδιαστικά μοντέλα ήταν σχετικά απλά, η ανάληψη της πρώτης θέσης στον κύκλο του χορού δεν έπαυε να είναι μια πρόκληση.

Γενικές παρατηρήσεις

Στην έναρξη του μαθήματος, παρατήρησα την απουσία δύο ανδρών και δύο γυναικών, που επικοινωνήσαν μαζί μου την επόμενη ημέρα για να δηλώσουν αδυναμία συμμετοχής στην έρευνα. Υπέθεσα ότι περίμεναν ένα μοντέλο άμεσης διδασκαλίας αυτοσχεδιασμού και όχι το διερευνητικό μοντέλο πάνω στο οποίο ήταν σχεδιασμένο το ερευνητικό πρόγραμμα. Ταυτόχρονα, ενσωμάτωσα τέσσερα νέα μέλη στην ομάδα, δύο άνδρες και δύο γυναίκες, που με είχαν ενημερώσει ότι δεν θα έρθουν στο πρώτο μάθημα για προσωπικούς λόγους. Στο διάλειμμα, εξήγησα στα νέα μέλη τον σκοπό της έρευνας, τις δραστηριότητες της πρώτης συνάντησης και τους έδωσα το ερωτηματολόγιο για να γράψουν τα προσωπικά τους στοιχεία και τις απαντήσεις τους στις ερωτήσεις.

Στην πρώτη ενότητα, εντόπισα δυσκολία ανάληψης του ρόλου του «αρχηγού» και για αυτό τον λόγο χρειάστηκε να προτείνω ονομαστικά το άτομο που θα οδηγούσε τη δράση. Μετά από αρκετές επαναλήψεις, κάποια μέλη της ομάδας άρχισαν να παίρνουν πρωτοβουλία ανάληψης του ρόλου του «αρχηγού». Από την άλλη, αρκετά άτομα δεν αντιλαμβάνονταν έγκαιρα, οπτικά ή και ακουστικά, τις πρωτοβουλίες του «αρχηγού», ως εκ τούτου χρειάστηκε να υπενθυμίζω τη συγκέντρωση της προσοχής στην ομάδα. Εκτός αυτού, κανένας «αρχηγός» δεν ήθελε να τραγουδήσει, προφανώς γιατί ντρεπόταν. Χρειάστηκε να αναλάβω πάλι τον ρόλο του «αρχηγού». Σταδιακά, ξεκίνησαν να σιγοτραγουδούν όλοι και όλες μαζί μου και κατά κάποιο τρόπο μειώθηκαν τα συναισθήματα ανασφάλειας που ένιωθαν. Ένα άλλο πρόβλημα

παρουσιάστηκε στον χωροχρονικό συντονισμό τη στιγμή της παύσης, όπου δεν ήταν εύκολη η σταθεροποίηση στην ακίνητη εικόνα στο ημικύκλιο, γιατί η καθυστερημένη είσοδος στο σχήμα κάποιων ατόμων δυσκόλευε τη διατήρηση της ομαδικής ισορροπίας.

Σε γενικές γραμμές, τα μέλη της ομάδας συμμετείχαν ενεργά στον Χασαποσέρβικο και αποπειράθηκαν να αυτοσχεδιάσουν πάνω στα κινητικά μοντέλα που είχα προτείνει. Οι μέθοδοι διδασκαλίας στον παραδοσιακό χορό ήταν οικείες στην ομάδα, σε σύγκριση με τις καινοτόμες δράσεις της πρώτης ενότητας. Σημείωσα ότι χρειάζεται να είμαι πάντα προετοιμασμένος με εναλλακτικές λύσεις για την ανάπτυξη της φαντασίας, της δημιουργικότητας και τη συμμετοχή στις κινητικές δράσεις. Σημείωσα επίσης ότι σε κάθε μάθημα θα επιλέγω παραδοσιακά τραγούδια, οι στίχοι των οποίων με το φάσμα των συναισθημάτων που προκαλούν μπορεί να γίνουν πηγή έμπνευσης για ατομικούς και ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς.

Τρίτο μάθημα: «Από το ατομικό στο συλλογικό σώμα»

10/10/2015

Σκοπός

-Η σημασία του κύκλου στη συνύπαρξη της ομάδας

Στόχοι

-Ανάπτυξη της κίνησης στον χώρο

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Παιχνίδι ρόλων, επίλυση προβλήματος (1^η ενότητα)

-Ολική, μερική και μιμητική μέθοδος (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Στο πρώτο μέρος του μαθήματος, η ενεργοποίηση του σώματος πραγματοποιήθηκε μέσω ενός απλού και συμβολικού παιχνιδιού με το όνομα «Ο μαγικός δράκοντας». Το σενάριο και οι κανόνες του παιχνιδιού είναι οι εξής: Υπάρχει ένας μαγικός δράκοντας, ένα παράξενο πλάσμα, που θέλει να μεταμορφώσει όσους και όσες συναντά στο διάβα του σε μέρος του σώματός του. Για να το πετύχει αυτό, ο δράκοντας παρατηρεί προσεκτικά τις δράσεις και τις αντιδράσεις των άλλων και προσπαθεί να αγγίξει αποφασιστικά και γρήγορα κάποιο άτομο που βρίσκεται κοντά του. Αντίστοιχα, κάθε μέλος της ομάδας παρατηρεί προσεκτικά τον μαγικό δράκοντα και τρέχει όσο πιο γρήγορα μπορεί για να αποφύγει το άγγιγμά του, που θα

οδηγήσει στην αναπόφευκτη μεταμόρφωση. Όταν ο μαγικός δράκοντας κοιτάζει κάποιον ή κάποια και κατευθύνεται φανερά προς το μέρος του υπάρχει μόνος ένας τρόπος για να αποφύγει τα αρπακτικά του νύχια, η γρήγορη συσπείρωση του σώματος χαμηλά στο πάτωμα, σχήμα που θυμίζει βαθύ κάθισμα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Όποιο άτομο καταφέρει να αγγίξει ο μαγικός δράκοντας, το κρατά από το χέρι. Ανάλογα με τη σειρά σύλληψης, κάθε άτομο ενσαρκώνει μέρη το σώματος του δράκοντα, κορμί, φτερούγες, πόδια, ουρά, ενώ ο ίδιος παραμένει πάντα επικεφαλής, δηλαδή το κεφάλι του υπερφυσικού όντος. Ο μαγικός δράκοντας, με ένα σώμα που μεγαλώνει διαρκώς, προσπαθεί να αγγίξει τους πάντες με το δεξί του χέρι, ο τελευταίος του ημικυκλίου με το αριστερό του χέρι και όλοι οι ενδιάμεσοι με ανύψωση και προβολή των ποδιών προς κάθε κατεύθυνση (μπρος, πλάι, πίσω). Αν, όμως, έστω και ένα άτομο αποκοπεί από το σώμα του μαγικού δράκοντα, αν δηλαδή «σπάσει» το ημικύκλιο, λόγω έλλειψης ελέγχου της δύναμης και της ενέργειας, το πελώριο σώμα αποδομείται στα στοιχεία από τα οποία έχει συντεθεί. Επί της ουσίας, η αποδόμηση είναι το τέλος της εφήμερης ύπαρξής του. Το παιχνίδι ξαναρχίζει με την ανάληψη του ρόλου από άλλο άτομο.

Ο δημιουργικός, συχνά, χαοτικός χαρακτήρας του παιχνιδιού, ενθάρρυνε την ανάληψη πρωτοβουλίας κίνησης με αυθόρμητο τρόπο, αλλά και τη διατήρηση των κανόνων. Ο αντικρουόμενος στόχος αποφυγής του αγγίγματος, αρχικά, και η πρόθεση αγγίγματος των άλλων, μετά, έδωσε τη δυνατότητα στην ομάδα να κινηθεί ως ενιαίο σύνολο, που είναι βασικό γνώρισμα των παραδοσιακών χορών. Όλα τα μέλη της ομάδας, πιασμένα χέρι-χέρι, δημιούργησαν δράσεις και αλληλεπιδράσεις με μοναδικό κίνητρο τη συνέχιση του παιχνιδιού. Από την άλλη, το αρχετυπικό σχήμα του κύκλου συμβολίζει την ενότητα του ανθρώπου με τη φύση, το πνεύμα της συνοχής της φυλής. Πριν το διάλειμα έθεσα στην ομάδα το ερώτημα: «Το παιχνίδι του μαγικού δράκοντα έχει ομοιότητες με τον παραδοσιακό χορό και, αν ναι, ποιες είναι αυτές;» Πρότεινα να σκεφτούν την απάντηση στο διάστημα που θα μεσολαβούσε μέχρι να ξαναρχίσει το μάθημα.

2^η ενότητα:

Στη συνέχεια του μαθήματος, πραγματοποίησα μορφολογική προσέγγιση, δομή και ύφος, στους Χορούς τύπου «στα τρία» και τους Χορούς τύπου «στα δύο», που συναντώνται σε διάφορες περιοχές του Ελληνισμού (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation σε ενδεικτικούς χορούς Ηπείρου 6/8 και 4/4 και Αιγαίου πελάγους 4/4, σσ. 344-346). Για τους Χορούς τύπου «στα τρία» χρησιμοποίησα μουσική προσφύγων της Μικράς Ασίας και της Πόλης, συρτά της Ηπείρου, της Μακεδονίας, της Θράκης, των νησιών του Αιγαίου πελάγους,

Ίσους χορούς Δωδεκανήσων, το Ομάλ Καρς ή Νικόπολης-Γαράσαρης από τον Πόντο, ενώ για τους Χορούς τύπου «στα δύο» Πωγωνία Συρτά της Ηπείρου, της Θεσσαλίας, των Κυκλάδων και Συρτά από τα παράλια της Μικράς Ασίας.

Οι χοροί της Ηπείρου «στα τρία» έχουν μουσικό μέτρο 3/4, 6/8, σπάνια 4/4, ενώ οι χοροί «στα δύο» έχουν μουσικό μέτρο 4/4. Και οι δύο τύποι χορού έχουν επαναλαμβανόμενη βασική φόρμα, που αποτελείται από έξι κινήσεις και κράτημα των χεριών από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (σε σχήμα W). Στη διάταξη σε ανοικτό κυκλικό σχήμα προηγούνται συνήθως οι άνδρες και ακολουθούν οι γυναίκες. Μπορεί όμως η χορευτική διάταξη να αποτελείται από δύο ανοικτούς κύκλους, τον εσωτερικό που χορεύουν οι γυναίκες και τον εξωτερικό που χορεύουν οι άνδρες. Η μουσική είναι οργανική ή συνοδεύεται από τραγούδι.

Επέλεξα αυτούς τους δύο τύπους χορού, γιατί τους γνώριζαν τα μέλη της ομάδας, γεγονός που θα επέτρεπε να δώσω έμφαση στον αυτοσχεδιασμό. Ξεκινώντας με τον Χορό τύπου «στα τρία», είπα στα μέλη της ομάδας ότι έχουν δύο επιλογές: είτε να χορεύουν μεμονωμένα σε σκόρπια διάταξη στον χώρο ή σε ημικύκλιο, που θα σχηματίσουν μαζί με άλλους. Ακολούθησα την ίδια διαδικασία και στον Χορό τύπου «στα δύο». Σε αυτή τη φάση, πήρα τη θέση του πρωτοχορευτή, ενώ ταυτόχρονα, ως υπενθύμιση του παιχνιδιού, προσπαθούσα να αγγίξω κάποια άτομα που χόρευαν μόνα τους με το δεξί χέρι και να τα εντάξω στο χορευτικό σχήμα. Σε λίγο, αποχώρησα από τον χορό και άρχισα να μετακινούμαι σε όλο τον χώρο, παρατηρώντας και επιβραβεύοντας τις ατομικές ή ομαδικές δράσεις.

Αργότερα, πρότεινα να φτιάξουμε ένα ενιαίο κυκλικό σχήμα για να χορέψουμε Χορούς τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο» ανάλογα με τα μουσικά ακούσματα. Σε τακτά χρονικά διαστήματα, έπαιρνα τη θέση του πρώτου και αυτοσχεδίαζα, χρησιμοποιώντας κινητικά μοντέλα που είχα διδάξει στο προηγούμενο μάθημα (στροφή δεξιά και αριστερά, άγγιγμα του πέλματος ή του μηρού με το χέρι, ημικάθισμα, βαθύ κάθισμα, αναπηδήσεις), ελπίζοντας στην αυθόρμητη μίμηση των μοτίβων, όπως συνέβαινε παλιά στις παραδοσιακές κοινωνίες.

Στο τελευταίο δεκάλεπτο, πρότεινα να χορέψουμε χωρίς συνοδεία μαγνητοφωνημένης μουσικής. Τον Χορό «στα τρία» έσυρε πρώτη η «κριτική φίλη», τραγουδώντας το παραδοσιακό Πωγωνίου «Άσπρο τριαντάφυλλο κρατώ». Έπειτα, έσυρα τον Χορό «στα δύο», τραγουδώντας «Στης πικροδάφνης τον ανθό», ένα ακόμα παραδοσιακό της περιοχής Πωγωνίου.

Στον χώρο της διδασκαλίας, που πριν λίγη ώρα αντηχούσαν οι χαρούμενες, σχεδόν, άναρχες φωνές που πυροδοτούσε η ελευθερία του παιχνιδιού, τώρα επικρατούσε η αργή μακρόσυρτη μελωδία των παραδοσιακών τραγουδιών. Ένας διάλογος που διαμορφωνόταν

από τη σολιστική απόδοση των τραγουδιών από τις κορυφαίες και τους κορυφαίους του χορού και την αντιφωνική τους ερμηνεία από την ομάδα.

Γενικές παρατηρήσεις

Το παιχνίδι, όπως συμφωνούν οι ειδικοί, είναι ένας από τους πυλώνες αυτού που λέγεται βιωματική μάθηση. Η αξιοποίηση του παιχνιδιού σε αυτό το μάθημα είχε στόχο την ανάδειξη της δύναμης της μη λεκτικής επικοινωνίας στον χορό μέσα από το βλέμμα, την έκφραση του προσώπου, τις στάσεις του σώματος, την ενεργή συμμετοχή στην ερευνητική διαδικασία.

Στο πλαίσιο της συζήτησης στο τέλος του μαθήματος, μου έκανε εντύπωση ότι οι άνδρες και οι γυναίκες διατύπωσαν διαφορετικές απόψεις για την ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής τους ικανότητας. Γενικά, οι άνδρες δεν έδειξε να προβληματίζονται ιδιαίτερα, θεωρώντας ότι αυτό το ζήτημα είναι θέμα χρόνου. Αντίθετα, ορισμένες γυναίκες διατύπωσαν αμφιβολίες, όχι για το αν θα μάθουν τα αυτοσχεδιαστικά μοντέλα, αλλά αν θα καταφέρουν να τα αποδώσουν με προσωπικό τρόπο. Εκείνη τη στιγμή, αναρωτήθηκα αν ο προβληματισμός των γυναικών οφείλεται σε ανασφάλεια ή σε ενσυναισθητική κατανόηση του εαυτού... Αργότερα, θυμήθηκα ένα άρθρο που είχα διαβάσει για τις διαφορές των φύλων, που υποστήριζε ότι οι γυναίκες έχουν περισσότερη ενσυναίσθηση, ενώ οι άνδρες είναι πιο αναλυτικοί και πιο λογικοί.

Στον διπλό ρόλο του εκπαιδευτικού/ερευνητή, δεν έπαψα να σκέφτομαι την επιλογή των βιωματικών δράσεων και τον καλύτερο τρόπο οργάνωσής τους, για να ενισχύσω την εκφραστικότητα της κίνησης, την ουσιαστική γνωριμία αυτών που χόρευαν μαζί, τη συνειδητοποίηση του κοινωνικού και πολιτισμικού ρόλου του χορού. Η προσέγγιση όλων αυτών των στόχων ήταν σε συνάρτηση με συνεργατικές διαδικασίες και πρακτικές που θα οδηγούσαν στη συσχέτιση συναισθημάτων, στάσεων και συμπεριφορών.

Τέταρτο μάθημα: «Ενσώματες πρακτικές του χορού»

17/10/2015

Σκοπός

-Ενεργοποίηση, σωματικά, αισθητηριακά, φωνητικά

Στόχοι

-Συγκέντρωση στις εσωτερικές λειτουργίες του σώματος

-Συντονισμός με ακουστικά ερεθίσματα

-Ανάπτυξη της αίσθησης της αφής μέσω αγγίγματος

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Μίμηση (1^η ενότητα)

-Μιμητική και μέθοδος κοινών κινητικών μοτίβων (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Στην αρχή του μαθήματος, μίλησα για την αλληλεπίδραση μεταξύ χορού και μουσικής, μεταξύ χορού και ρυθμού, καθώς και για τη σημασία της παραγωγής της κίνησης και του ήχου από το ανθρώπινο σώμα. Αυτά τα δύο σύμβολα επικοινωνίας ήταν η ουσία των πρακτικών που θα ακολουθούσαν. Κατόπιν, πρότεινα να καθίσουμε στο σχήμα ενός μεγάλου κύκλου. Αφού καθίσαμε οκλαδόν και παραμείναμε για λίγο σε αυτή τη θέση, είπα στα μέλη της ομάδας να ξαπλώσουν αργά στο πάτωμα, να λυγίσουν τα γόνατα, να τοποθετήσουν τα πόδια κοντά σε παράλληλη θέση και τα χέρια πάνω στην κοιλιά ή στο διάφραγμα (θέση εποικοδομητικής χαλάρωσης), ανάλογα με την προτίμησή τους.

Ξάπλωσα αργά στο πάτωμα μαζί τους, ως ισότιμο μέλος της ομάδας, διατηρώντας την περιφερειακή οπτική επαφή, χωρίς να σταματήσω να μιλώ ήρεμα και χαμηλόφωνα. Συνέχισα, λέγοντας να κλείσουμε τα μάτια και να συγκεντρωθούμε στο σώμα μας. Καθοδηγούσα λεκτικά την αυτοσυγκέντρωση στο σώμα, παραμένοντας στην ύπτια θέση, με ενδιάμεσες παύσεις, όταν αυτό ήταν αναγκαίο. Ξεκίνησα με συγκέντρωση της προσοχής στη θωρακική κοιλότητα, λέγοντας να πάρουμε μια βαθιά εισπνοή και να εκπνεύσουμε αργά, για να αισθανθούμε το εύρος της κίνησης. Έπειτα, είπα ότι θα προσπαθήσουμε να ακούσουμε τους χτύπους της καρδιάς μας, να αισθανθούμε αν υπάρχουν ανεπιθύμητες εντάσεις σε κάποιο σημείο του σώματός μας, να χαλαρώσουμε, με αναπροσαρμογή της ύπτιας θέσης (καταμερισμός του βάρους του σώματος στη δεξιά και αριστερή μεριά, επιμήκυνση της αυχενικής μοίρας της σπονδυλικής στήλης, κ.λπ.).

Επαναλάμβανα τις ίδιες φράσεις, για να γίνουν αντιληπτές οι πληροφορίες και να επέλθει σωματική και νοητική χαλάρωση, μέσα από αυτές τις ανεπαίσθητες λειτουργίες του σώματος. Ενώ όλες και όλοι έμοιαζε ότι είχαν αρχίσει να ηρεμούν στην εποικοδομητική θέση χαλάρωσης, σηκώθηκα και άρχισα να περπατώ αθόρυβα μέσα στον κύκλο. Έδωσα μια νέα οδηγία, με την εξής πρόταση: «Τώρα, θα αρχίσω να λέω ένα-ένα τα φωνήεντα του αλφαβήτου: α, ε, ι/η/υ, ο/ω, ου. Όταν ολοκληρώνω την εκφορά κάθε ήχου, θα τον επαναλαμβάνει η ομάδα με άμεση χρονική ανταπόκριση». Ξεκίνησα με χαμηλή ένταση στη φωνή και σχετικά μικρή διάρκεια εκφοράς του ήχου. Στην επανάληψη της διαδικασίας, άρχισα να αυξάνω την ένταση

της φωνής μου, τη διάρκεια, το τονικό ύψος, τη χροιά του ήχου, ανάλογα με το εύρος της κίνησης και το είδος της αναπνοής που απαιτούσε η εκφορά κάθε φωνήεντος (διαφραγματική, κοιλιακή).

Έπειτα, πρότεινα να πάρει τον ρόλο κάποιο άλλο μέλος της ομάδας. Και εδώ, όπως και στο δεύτερο μάθημα, χρειάστηκε στην αρχή να λέω ονόματα για την ανάληψη του ρόλου ή και να προτρέπω κάποιο άτομο να το κάνει με χειρονομίες. Μετά από πολλές επαναλήψεις, όπου η ποιότητα του ήχου ή και η καθυστερημένη ανταπόκριση δεν ήταν το ζητούμενο, η ομάδα συντονίστηκε. Έτσι, δημιουργήθηκε ένα ενδιαφέρον ηχητικό τοπίο, μέσα από φωνητικό αυτοσχεδιασμό.

Όταν ολοκληρώθηκε ο αυτοσχεδιαστικός φωνητικός συντονισμός, καθοδήγησα τα μέλη της ομάδας να κυλήσουν προς τη δεξιά μεριά, διατηρώντας τα γόνατα σε κάμψη κοντά στον κορμό και στηρίζοντας τον αυχένα και το κεφάλι στο δεξί τους λυγισμένο χέρι. Αφού πήραν τη νέα στάση (εμβρυική στάση) και παρέμειναν εκεί για λίγο, είπα να αρχίσουν να χτυπούν μαλακά, σταθερά και ρυθμικά την πλάτη του ατόμου που βρισκόταν μπροστά τους σε ρυθμό 2/4. Η άσκηση ξανάγινε από την άλλη μεριά, προκειμένου να επιτευχθεί η αμφίπλευρη χρήση των επιφανειών του σώματος και του δεξιού χεριού στα ρυθμικά χτυπήματα. Στο τελευταίο δεκάλεπτο, καθοδήγησα λεκτικά την ομάδα να επανέλθει στην καθιστή θέση, επιστρέφοντας και εγώ στο κυκλικό σχήμα.

Στην επόμενη οδηγία, όλοι και όλες συνέχισαν τα ρυθμικά χτυπήματα στους μηρούς, τις κνήμες, τα πέλματα, τα χέρια, το στέρνο ή σε οποίο άλλο μέρος του σώματος ήθελαν, αυτή τη φορά σε ρυθμό Καλαματιανού. Έτσι, το ανθρώπινο σώμα μετατράπηκε για λίγο σε ρυθμικό όργανο που δημιούργησε μια ενδιαφέρουσα ηχητική ατμόσφαιρα. Από την άλλη, το ιδεοκινητικό φαντασιακό ταξίδι δημιούργησε ένα νέο πλαίσιο πρόσληψης και κατανόησης της σημασίας των εσωτερικών λειτουργιών του σώματος στην ανθρώπινη έκφραση. Συγχρόνως, οι δονήσεις από χτυπήματα πάνω σε διάφορα μέρη του σώματος αποφόρτισαν το άγχος της καθημερινότητας. Τέλος, ο φωνητικός αυτοσχεδιασμός, πέρα από τον χρονικό συντονισμό, ήταν προετοιμασία για την εκφραστική ποιότητα στην απόδοση τραγουδιών.

2^η ενότητα:

Στη δεύτερη ενότητα, υπενθύμισα τα βήματα δύο χορών: του Καλαματιανού με μουσικό μέτρο 7/8 (3-2-2) και του Συρτού με μουσικό μέτρο 4/4 (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation, σ. 347). Σε αυτή τη βάση, παρουσίασα έναν διπλό χορό, τον Συρτοκαλαματιανό, που ξεκινά ως επτάσημος με αργό τέμπο 7/8, ενώ, σε τακτά χρονικά διαστήματα γυρίζει σε τετράσημο 4/4. Ο Συρτοκαλαματιανός έχει διπλή επαναλαμβανόμενη

βασική φόρμα, που αποτελείται από δώδεκα κινήσεις με κράτημα από τις παλάμες και λυγισμένους αγκώνες (σε σχήμα W). Ο Συρτοκαλαματιανός χορεύεται σε περιοχές του Δυτικού Μωριά και συνοδεύεται, μεταξύ άλλων, από το παραδοσιακό τραγούδι «Να 'χα νεράντζι να 'ριχνα», το οποίο και χρησιμοποίησα στο μάθημα.

Επέλεξα τον συγκεκριμένο χορό, γιατί με το γύρισμα των μουσικών μέτρων, η φόρμα του Καλαματιανού εναλλάσσεται με του Συρτού. Η διαδοχική αλλαγή της μορφολογικής δομής σωματοποιείται μέσω των εναλλασσόμενων ρυθμικών και μελωδικών μέτρων. Η χορευτική πράξη πραγματοποιήθηκε με μεικτή διάταξη των ανδρών και των γυναικών και τις κινητικές φόρμες να παρουσιάζονται εναλλάξ, στην αρχή με μαγνητοφωνημένη μουσική και στο τέλος με ζωντανό τραγούδι από εμένα και αντιφωνική ερμηνεία από την ομάδα.

Γενικές παρατηρήσεις

Οι πρακτικές που χρησιμοποίησα στο πρώτο μέρος του μαθήματος, βοήθησαν τα μέλη της ομάδας να καταλάβουν ότι το σώμα δεν δημιουργεί μόνο κινητικές φόρμες αλλά και ηχητικές, μέσω των οποίων επιτυγχάνουμε την επικοινωνία με τους άλλους. Η μοναδικότητα του ανθρώπου να δημιουργεί κίνηση και λόγο αποτελεί τη βάση της ποιητικής του οπτικού-ακουστικού-κινητικού φαινομένου του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Μια ιδιαίτερη παρατήρηση έχει σχέση με το γεγονός ότι ορισμένα άτομα αισθάνθηκαν άβολα στο ρυθμικό χτύπημα στο σώμα του άλλου, προφανώς, γιατί συνέδεαν το άγγιγμα με ηθικά διλήμματα. Για να ενισχύσω τις μακροπρόθεσμες επιδράσεις των μαθησιακών εμπειριών που προσφέρει ο χορός, χρειάζεται να πετύχω την απελευθέρωση του ατόμου σε μια μορφή διδασκαλίας που υποστηρίζει την ανάπτυξη του στοχασμού. Το ζήτημα που με απασχολεί είναι ο τρόπος με τον οποίο μπορώ να εφαρμόσω αυτή την ιδέα στην πράξη...

Συνοψίζοντας, στα τέσσερα πρώτα μαθήματα, σε μια ρητή σύμβαση με τα μέλη της ομάδας για την ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής τους ικανότητας, χρησιμοποίησα εναλλακτικές και καθιερωμένες πρακτικές του χορού, όπως είναι: η βιωματική εξερεύνηση απλών καθημερινών σωματικών δράσεων, η τυποποιημένη δομικο-μορφολογική ανάλυση αυτοσχεδιαστικών μοντέλων στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, η αντιγραφή των κινήσεων του άλλου ως πηγή έμπνευσης, το ομαδικό παιχνίδι.

Αποφάσισα να επαναλάβω τις παραπάνω πρακτικές στον επόμενο δεύτερο κύκλο, για να ενθαρρύνω τα μέλη της ομάδας να ανακαλύψουν τις κινητικές τους δυνατότητες μέσα από ενεργή συμμετοχή, δηλαδή να επαναλάβουν το κινητικό υλικό, να κάνουν λάθη και να εντοπίσουν τις δυνατότητες ή τις αδυναμίες τους. Η μεγάλη ποικιλία του χορευτικού υλικού

δίνει τη δυνατότητα ανασυγκρότησής του μέσα από διαφορετική αισθητική, κιναισθητική και εκφραστική σκοπιά.

6.3 Β΄ Κύκλος της έρευνας-δράσης: Σχεδιασμός και υλοποίηση

Στον δεύτερο κύκλο της, συνέχισα να δουλεύω με υλικό του αυτοσχεδιασμού, έτσι ώστε να δημιουργηθούν συνθήκες ενεργοποίησης των ατομικών και ομαδικών πρωτοβουλιών, μέσω κινητικής προσέγγισης των εννοιών «χώρος», «χρόνος», «δυναμική», «ροή». Επίσης, προγραμμάτισα τη συμμετοχή σε ένα σεμινάριο χορών, για να αξιολογήσουν τα μέλη της ομάδας ικανότητες που είχαν αποκτήσει στα μαθήματα και να αλληλοεπιδράσουν με χορευτές, χορεύτριες και χοροδιδασκάλους, που είχαν εκδηλώσει ενδιαφέρον για το σεμινάριο. Σε αυτή τη φάση, το ερευνητικό ερώτημα είχε μετασχηματιστεί ως εξής: «Το κινητικό υλικό μπορεί να ενεργοποιήσει την ελεύθερη έκφραση, τη δημιουργική σκέψη, την ανταλλαγή πληροφοριών μέσω διαδικασιών αναστοχαστικής και κριτικής σκέψης;»

6.3.1 Πέμπτο, έκτο, έβδομο, όγδοο μάθημα

Πέμπτο μάθημα: «Χορός και εκφραστικότητα»

24/10/2015

Σκοπός

-Σωματική και συναισθηματική σύνδεση του χορού

Στόχοι

-Οπτική επαφή με τους άλλους

-Κίνηση των χεριών/χειρονομίες

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Καθοδηγούμενη ανακάλυψη, επίλυση προβλήματος (1^η ενότητα)

-Μερική και ολική μέθοδος, συζήτηση (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Ξεκίνησα το μάθημα λέγοντας ότι θα επαναλάβουμε κάποιες ασκήσεις, που είχαμε κάνει σε προηγούμενα μαθήματα, με παραλλαγές. Εξήγησα ότι θα βαδίσουμε σε όλο τον χώρο, προς διάφορες κατευθύνσεις, χωρίς μουσική, σε σιωπή. Σε κάποιο ηχητικό μου σήμα (π.χ. σφύριγμα ή παλαμάκια), η ομάδα πρέπει να διακόπτει το περπάτημα, μένοντας σε θέση

ακινήσιας, μέχρι να επαναλάβω τον ήχο που σηματοδοτεί την επανέναρξη της δράσης. Σε λίγο, είπα ότι θα κινηθούν και πάλι σε όλο τον χώρο, αυτή τη φορά όπως θέλουν και με συνοδεία μουσικής. Πρόσθεσα ότι, σε αυτή την παραλλαγή, όταν χαμηλώνει η ένταση της μουσικής, θα σταματούν και θα κοιτάζουν κάποιον συγχορευτή ή κάποια συγχορεύτρια, που επιλέγουν.

Το τραγούδι που χρησιμοποίησα έχει τον τίτλο «Τσάμικος», σε σύνθεση και στίχους του Διονύση Σαββόπουλου. Μετά από λίγες επαναλήψεις, πρόσθεσα μια νέα οδηγία, να σηκώσουν το δεξί ή το αριστερό χέρι τη στιγμή της ακινήσιας, σαν να αποχαιρετούσαν το άτομο που κοιτούσαν, είτε βρίσκονταν κοντά είτε σε απόσταση. Έδειξα τη χειρονομία αποχαιρετισμού, που έχουμε κάνει όλοι κάποια στιγμή στη ζωή μας, με χαλαρή παλάμη, ανεπαίσθητη κίνηση στα δάκτυλα, διαφορετική ταχύτητα, επιτάχυνση-επιβράδυνση, παύση, και άλλες ποιοτικές λεπτομέρειες. Τα μέλη της ομάδας μιμήθηκαν τη χειρονομία, για να εκφράσουν συναισθήματα, τη νοσταλγία του ξενιτεμένου, τον φόβο της μοναξιάς υπό την επίδραση του κλαρίνου στο «Τσάμικο» και των εμβληματικών στίχων του τραγουδιού²⁰. Οι χειρονομίες έχουν ιδιαίτερη σημασία στον χορό. Μια απλή κίνηση του χεριού σε συνδυασμό με την κατεύθυνση του βλέμματος και την έκφραση του προσώπου είναι η πεμπτουσία του χορού, αυτό που έλκει τα βλέμματα του κοινού, πέρα από τη γνώση του βηματολόγιου ή και την τεχνική επιδεξιότητα του ατόμου που χορεύει.

Όταν ολοκληρώθηκε η χρήση του χειρονομιακού κινητικού υλικού, ξανάρχισε το ελεύθερο περπάτημα στον χώρο. Αυτή τη φορά, κάποιος ή κάποια έπαιρνε την πρωτοβουλία να σταθεί στο κέντρο του χώρου και οι άλλοι ανταποκρίνονταν γρήγορα, σταματώντας το βάδισμα στο σημείο που βρισκόταν. Όποιος ή όποια πρότεινε την παύση έπρεπε να αρχίσει να κινείται μέσα στον γλυπτικό χώρο που δημιουργούσαν τα ακίνητα σώματα, με την οδηγία να αγγίξει φευγαλέα, σε οποίο μέρος του σώματος ήθελε, κάθε άτομο που συναντούσε στη διαδρομή του. Όταν ολοκλήρωνε τη διαδρομή, ένα απλό αυτοσχέδιο σόλο, άρχιζε πάλι το περπάτημα. Με την ολοκλήρωση του αυτοσχεδιασμού, αναλάμβανε τον ρόλο κάποιο άλλο άτομο.

2^η ενότητα:

Συνέχισα το μάθημα, δείχνοντας τη βασική φόρμα του Τσάμικου, όπως χορεύεται στον Μωριά, την Κεντρική και Δυτική Ρούμελη, την Ήπειρο και τη Θεσσαλία (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation, σ. 348). Η παρουσία του Τσάμικου στην ορεινή στεριανή Ελλάδα επεξηγεί τη σχέση του με το κλέφτικο κίνημα (άλλωστε ονομάζεται και

²⁰ https://www.greeklyrics.gr/stixoi?view=single&tpl_view=lyric&id=14969

κλέφτικος). Ο Τσάμικος με μουσικό μέτρο 3/4 έχει επαναλαμβανόμενη φόρμα, που αποτελείται κατά κανόνα από δέκα κινήσεις, με τις έξι πρώτες να έχουν κατεύθυνση προς τα δεξιά και τις τέσσερις επόμενες προς τα αριστερά. Η λαβή είναι από τις παλάμες με λυγισμένους αγκώνες (σε σχήμα W). Σήμερα, η χορευτική διάταξη είναι συνήθως μεικτή ή οι άνδρες προηγούνται και οι γυναίκες ακολουθούν σε ανοικτό κυκλικό σχήμα. Ο Τσάμικος δίνει τη δυνατότητα στον πρωτοχορευτή να κάνει πολλές φιγούρες, άλματα, ψαλίδια, χτυπήματα στα κάτω άκρα και στη γη, βαθιά καθίσματα. Οι κινήσεις είναι αδρές και πρέπει να εναρμονίζονται με τους στίχους των τραγουδιών, που μιλάνε για το κλέφτικο κίνημα την περίοδο της Τουρκοκρατίας, για συμβάντα στην ελληνική επανάσταση, αλλά και την ξενιτιά, την ομορφιά, την αγάπη. Στο μάθημα χρησιμοποίησα τα παραδοσιακά τραγούδια «Πουλάκι ξένο», «Ιτιά», «Ο Αμάραντος», «Ένας αητός καθότανε», «Συννέφιασε ο Παρνασσός».

Μετά την παρουσίαση της βασικής φόρμας του Τσάμικου, πρότεινα να χορέψουμε σε σκόρπια διάταξη στον χώρο, ακούγοντας δύο-τρία από τα τραγούδια που προανέφερα. Στη συνέχεια, ζήτησα από την «κριτική φίλη» να τραγουδήσει το παραδοσιακό «Νεραντζούλα φουντωμένη», για να χορέψουμε πάλι σε σκόρπια διάταξη, επαναλαμβάνοντας αντιφωνικά το τραγούδι. Πρόσθεσα ότι, αυτή τη φορά, τα χέρια θα είναι τοποθετημένα πλάι με λυγισμένους αγκώνες και τις παλάμες στο ύψος των ώμων, σαν να χρησιμοποιούν τη λαβή των χεριών σε ημικύκλιο, ή και το ένα χέρι πίσω στην πλάτη για τους άνδρες ή πίσω στην πλάτη ή στη μέση για τις γυναίκες, διατηρώντας την οπτική επαφή με τους άλλους.

Έπειτα, επανέλαβα βασικά αυτοσχεδιαστικά μοτίβα, στροφές και ημικάθισμα για τις γυναίκες, ημικάθισμα ή και βαθύ κάθισμα και άγγιγμα του πέλματος ή του μηρού για τους άνδρες, τα οποία εξέλιξα μορφολογικά. Ειδικά στην εκτέλεση της βασικής χορευτικής φόρμας στο ίδιο σημείο, «στον τόπο», όπως λέμε χαρακτηριστικά, πρόσθεσα την περιστροφή στον χώρο, την υπερέκταση του κορμού από βαθύ κάθισμα για τους άνδρες, με υποστήριξη από το μαντήλι που κρατάει ο δεύτερος χορευτής, την περιστροφή από ημικάθισμα για τις γυναίκες. Μετά, πρότεινα να χωριστεί η ομάδα στα δύο, σε άνδρες και γυναίκες, για να δοκιμάσουν τα νέα κινητικά μοτίβα. Παρέμεινα με τους άνδρες, που επανέλαβαν τα κινητικά μοτίβα ανά δύο, ενώ με τις γυναίκες παρέμεινε η «κριτική φίλη».

Το τελευταίο εικοσάλεπτο, η ομάδα χόρεψε σε μικτή διάταξη στο ημικυκλικό σχήμα. Ο πρώτος ή η πρώτη αυτοσχεδίαζαν με κινήσεις που ταίριαζαν στην προσωπικότητά τους, όπως είχα πει την ώρα της διδασκαλίας. Κάθε μέλος της ομάδας που έπαιρνε τη θέση του πρωτοχορευτή ή της πρωτοχορεύτριας, όταν ολοκλήρωνε τον αυτοσχεδιασμό, πήγαινε χορεύοντας στο τέλος του ημικυκλίου και έπαιρνε τη θέση ο δεύτερος ή η δεύτερη. Αυτή η διαδικασία εναλλαγής συνεχίστηκε μέχρι την ολοκλήρωση του μαθήματος.

Αν και στη διάρκεια ανάπτυξης αυτοσχεδιαστικών μοτίβων σε σκόρπια διάταξη στον χώρο ορισμένα άτομα εκτελούσαν μόνο τη βασική χορευτική φόρμα, όταν βρέθηκαν στην πρώτη θέση στο ημικόκλιο, επιχείρησαν να αποδώσουν κάποια αυτοσχεδιαστικά μοντέλα που είχα δείξει στο μάθημα. Αυτό συνέβη, πιθανόν, γιατί ένιωσαν περισσότερη σιγουριά από την οπτική και την απτική-κιναισθητική επαφή με την ομάδα. Η απτική-κιναισθητική επαφή υπαινίσσεται το κράτημα του πρώτου χορευτή ή της χορεύτριας από το χέρι με τον δεύτερο χορευτή ή τη χορεύτρια.

Στο τέλος της ώρας, η συζήτηση περιστράφηκε γύρω από ορισμένα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την αυτοσχέδια δημιουργία στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, τα οποία είναι: χρήση του βασικού μοτίβου με προσωπικό τρόπο, οργανική μουσική εισαγωγή και αυτοσχεδιασμός επί τόπου, επανάληψη των αυτοσχεδιαστικών μοτίβων επί τόπου σε ιδιαίτερα σημεία του στίχου ή της μελωδίας χωρίς μετακίνηση των άλλων στο ημικόκλιο. Αυτή η κυκλική διαδικασία ξεκινά στην αρχή του χορού και συνεχίζεται μέχρι την ολοκλήρωσή του. Στη διάρκεια της συζήτησης, αναφέρθηκα και στη συναισθηματική σημασία που έχει η «παραγγελιά» στην παραδοσιακή κομπανία από τον πρωτοχορευτή ή την πρωτοχορεύτρια, τον κυρίαρχο ρόλο του μουσικού οργάνου της κομπανίας, που είναι το λαϊκό κλαρίνο στην παράδοση της στεριανής Ελλάδας, στην αλληλεπιδραστική σχέση που διαπνέει την κίνηση, τη μουσική και το τραγούδι στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Γενικές παρατηρήσεις

Η επανάληψη πρακτικών σε αυτό το μάθημα δεν είχε στόχο την επανεκτέλεση του κινητικού υλικού, αλλά την αναζήτηση νέων τρόπων κατανόησης της κίνησης που προκύπτουν από τη βιωματική διερεύνηση του υλικού και τη συνεπακόλουθη ανάπτυξη της κιναισθησης. Για την ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας, πρότεινα τη χρήση της χειρονομίας του αποχαιρετισμού, σε συνδυασμό με την έκφραση του προσώπου και τα ακουστικά ερεθίσματα της μουσικής, σε μια απόπειρα τροποποίησης του «γνωστού» σε χορευτικό υλικό. Από τη συμμετοχική παρατήρηση, διαπίστωσα ότι τα περισσότερα μέλη της ομάδας διαχειρίστηκαν το νέο κινητικό υλικό με μεγαλύτερη ευχέρεια. Οι ατομικοί αυτοσχεδιασμοί αποτέλεσαν ένα συλλογικό σύστημα αυτοσχεδιαστικής δράσης στον Τσάμικο.

Στη διάρκεια της συζήτησης, κάποια άτομα ανέφεραν ότι είχε προγραμματιστεί ένα σεμινάριο χορών των Βλάχων για το επόμενο Σαββατοκύριακο, που συνέπιπτε με το δικό μας μάθημα. Με αφορμή τη διοργάνωση του σεμιναρίου, τέθηκε ένα ερώτημα για τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των χορών των Βλάχων. Απάντησα ότι είχα ενημερωθεί για τη διεξαγωγή του σεμιναρίου και μάλιστα ήμουν προσκαλεσμένος από τον φορέα διοργάνωσης. Επειδή,

όμως, μια σύντομη περιγραφή των χορών αυτής της ιδιαίτερης κοινότητας δεν θα ήταν εύκολη, ρώτησα αυθόρμητα μήπως θα ήταν καλύτερα να μάθουμε βιωματικά τα χαρακτηριστικά των χορών των Βλάχων, αντί να εμπλακούμε σε θεωρητική συζήτηση. Η πρότασή μου έγινε αποδεκτή με ενθουσιασμό από την ομάδα. Έτσι, πήραμε από κοινού την απόφαση να παρακολουθήσουμε το σεμινάριο και έδωσα τις απαραίτητες πληροφορίες για τον χώρο διεξαγωγής, την ώρα έναρξης, κ.λπ., και διαβεβαίωσα ότι θα κάνω τις απαραίτητες ενέργειες, για να εξασφαλίσω την έγκαιρη εγγραφή στο σεμινάριο.

Ως καλεσμένος του φορέα διοργάνωσης του σεμιναρίου, επικοινωνήσα με τον χοροδιδάσκαλο του Συλλόγου Δασκάλων και Νηπιαγωγών Πάτρας, ο οποίος είχε τη σύλληψη της ιδέας. Ο συνάδελφος γνώριζε, από μεταξύ μας συζητήσεις, ότι αυτή την περίοδο πραγματοποιούσα το βιωματικό μέρος της διατριβής. Ανέφερα ότι ο λόγος συμμετοχής της ομάδας στο σεμινάριο είναι ότι, εκτός από την εκμάθηση των χορών, θεωρώ σημαντική την ενημέρωση πάνω στα ιστορικά, λαογραφικά, ανθρωπολογικά και εθνογραφικά στοιχεία της μουσικοχορευτικής παράδοσης των Βλαχόφωνων Ελλήνων. Ο συνάδελφος ανταποκρίθηκε θετικά στην πρότασή μου. Όσον αφορά τη συλλογή των δεδομένων, σκέφτηκα ότι θα ήταν σημαντική η παρατήρηση της αλληλεπίδρασης με άτομα από την ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας, που γνώριζαν ή δεν γνώριζαν, με τα οποία είχαν κοινά ενδιαφέροντα, την εκμάθηση άγνωστων χορών μέσα σε ένα οικείο περιβάλλον.

Έκτο μάθημα: «Συμμετοχή σε επιμορφωτικό σεμινάριο χορού»

31/10/2015

Σκοπός

-Αμοιβαία μάθηση και αλληλεπίδραση

1ο μέρος: Εισήγηση στο σεμινάριο

Σε αυτή τη θεματική ενότητα, η ερευνητική ομάδα παρακολούθησε το σεμινάριο «Χοροί των Βλάχων του Ανατολικού Βερμίου, Ημαθιώτικων Πιερίων, Νάουσας-κάμπου Νάουσας, Αριδαίας και Γουμένισσας». Το σεμινάριο πραγματοποιήθηκε Σάββατο 31/10/2015, 5.00-9.00 μ.μ., καθώς και Κυριακή 1/11/2015, 9:30-1.30 μ.μ. Η διοργάνωση του σεμιναρίου, που ήταν πρωτοβουλία του χοροδιδασκάλου της παραδοσιακής ομάδας χορού του Συλλόγου Δασκάλων και Νηπιαγωγών Πάτρας, πραγματοποιήθηκε σε αίθουσα Δημοτικού σχολείου της πόλης. Εκτός από τον παραπάνω σύλλογο, παρακολούθησαν το σεμινάριο πολλά μέλη των

πολιτιστικών συλλόγων της Πάτρας και της ευρύτερης περιοχής της Αχαΐας, χορευτές, χορεύτριες και χοροδιδάσκαλοι.

Πόλος έλξης για τη μεγάλη συμμετοχή στο σεμινάριο είναι το γεγονός ότι οι χοροί των Βλαχόφωνων Ελλήνων ή Βλάχων, ένας όρος που αποτελεί ετεροπροσδιορισμό με αρνητικό πρόσημο, ή Αρμάνων Ελλήνων, όπως αυτοαποκαλείται αυτή η πληθυσμιακή/πολιτισμική ομάδα, διδάσκονταν πρώτη φορά στην Πάτρα. Στους χορούς, που είναι οι χοροί στα δύο και στα τρία, και στα τραγούδια, που έχουν καταφέρει να διατηρήσουν οι Βλάχοι, διακρίνονται κάποιες διαφορές στο ύφος με άλλες περιοχές της Ελλάδας. Αυτό συμβαίνει, γιατί οι Βλάχοι ήταν μια κλειστή πληθυσμιακή ομάδα, και, λόγω της γεωγραφικής τους διασποράς, το μουσικοχορευτικό τους φαινόμενο έχει δεχτεί επιρροές από την ευρύτερη βαλκανική περιοχή.

Στο σεμινάριο δίδαξε ο προσκεκλημένος λαογράφος-συγγραφέας, χοροδιδάσκαλος χορευτής, ερευνητής Γιάννης Τσιαμήτρος, με πλούσιο και ενδιαφέρον πολιτιστικό έργο στη Βόρεια Ελλάδα. Η διδασκαλία των χορών από τον ίδιο είχε ιδιαίτερη αξία, γιατί είναι μελετητής και γνώστης της ιστορικής διαδρομής των Βλαχόφωνων Ελλήνων, από τη Ρωμαϊκή αυτοκρατορία, τη Βυζαντινή αυτοκρατορία, την Ελληνική επανάσταση του 1821, μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα. Το όνομα «Αρμάνοι Έλληνες» προέρχεται, πιθανόν, από τη λέξη 'Romanus', που σημαίνει Ρωμαίος πολίτης (ίσως και απόγονοι Ρωμαϊκών λεγεώνων) ή πολίτης της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, που λεγόταν «Ρωμανία» (Αμπατζή, 2006).

Ο Γιάννης Τσιαμήτρος ξεκίνησε με προφορική εισήγηση για να εξηγήσει τα ιστορικά, λαογραφικά και ανθρωπολογικά στοιχεία που χαρακτηρίζουν το μουσικοχορευτικό φαινόμενο των Βλάχων, με τη χρήση γεωγραφικού χάρτη πάνω στον οποίο έδειχνε συγκεκριμένες περιοχές από όπου προέρχονται οι χοροί. Όπως εξήγησε, οι Βλαχόφωνοι του ανατολικού Βερμίου επηρεάστηκαν μουσικοχορευτικά από τους ντόπιους, αφού υπήρξε αλληλεξάρτηση μεταξύ των δύο συμβιωτικών ομάδων, παρά την τάση διαφοροποίησής τους, στο πλαίσιο της πληθυσμιακής ενότητας και όχι της εθνοτικής.

Μέχρι περίπου το 1912, οι Βλαχόφωνοι ξεχώριζαν από τους ντόπιους της Βέροιας και της Νάουσας, τους Σλαβόφωνους της Νάουσας, τους Ρουμλουκιώτες, τους ντόπιους των Ημαθιώτικων Πιερίων. Ξεχώριζαν και μεταξύ τους λόγω των ιδιαίτερων πολιτισμικών χαρακτηριστικών κάθε πληθυσμιακής ομάδας, την καθημερινή διαβίωση στους δικούς τους χώρους, τον τρόπο ζωής τους, την έλλειψη ομογενοποίησης, αφού οι συνδιαλλαγές είχαν σχέση με το οικονομικό και πιο λίγο με το κοινωνικό και διοικητικό επίπεδο. Μετά το 1912, οι παραπάνω ομάδες συγκατοίκησαν, δηλαδή υπήρξε πληθυσμιακή ενότητα, με αποτέλεσμα να αναπτυχθούν φιλικές, κοινωνικές και οικονομικές σχέσεις.

Ο χοροδιδάσκαλος παρουσίασε παραδοσιακές φορεσιές των Βλάχων και ερμήνευσε τραγούδια που συνοδεύουν τους χορούς. Τα λόγια του ενισχύθηκαν με έκθεση φωτογραφικού υλικού, που είχε αναρτηθεί στην αίθουσα διδασκαλίας και αποτύπωνε στιγμές της καθημερινής ζωής και του μουσικοχορευτικού φαινομένου των Βλάχων.

Συνοπτικά, ορισμένες διαφορές που διακρίνονται στους αδρούς, μεγαλοπρεπείς χορούς των Βλάχων, λόγου χάρη στα Μπεράτια, είναι ότι η ρυθμική τους αγωγή είναι πολύ πιο αργή, σε σύγκριση με αντίστοιχους χορούς που συναντώνται σε άλλες περιοχές της χώρας, π.χ. στη Θεσσαλία. Οι χοροί των Βλάχων είναι, κυρίως, κυκλικοί, εκτός από τον Συγκαθιστό, που δύο ζευγάρια χορεύουν αντικριστά, παρόλο που όλα τα συγκαθιστά τραγούδια χορεύονταν σε κύκλο παλαιότερα. Μέχρι τη δεκαετία του 1960, οι άνδρες χόρευαν σε εξωτερικό κύκλο και οι γυναίκες σε εσωτερικό. Με το πέρασμα του χρόνου, οι Βλάχοι άρχισαν να σχηματίζουν έναν μεγάλο κύκλο στον οποίο οι άνδρες χόρευαν μπροστά και οι γυναίκες ακολουθούσαν.

Στα τραγούδια των Βλάχων, συχνά ακούγεται η δική τους ντοπιολαλιά, τα Βλάχικα ή Αρωμούνικα, που έχει σωθεί μέσω της προφορικής παράδοσης. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι το τραγούδι «Φιάτα νικά», στο οποίο ο πρώτος στίχος λέει: «Νουν ταραντί φιάτα νικά, σνου γινού λα νό», που σημαίνει «Μη γελιέσαι μικρή κόρη και μην έρχεσαι σε μας». Παρόλα αυτά, σε πολλά Βλάχικα τραγούδια η οικογενειακή και κοινωνική ζωή αποτυπώνεται σε στίχους ελληνικούς. Όσον αφορά τα μουσικά όργανα, αρχικά οι Βλάχοι χρησιμοποιούσαν γκάιντα, φλογέρα και ταμπουρά. Στα τέλη του 19ου με αρχές του 20ού αιώνα, έχουμε βαθμιαία την είσοδο ορχήστρας η οποία αποτελείται από κλαρίνο, βιολί, λαούτο και ντέφι. Στη Δυτική και Κεντρική Μακεδονία επικρατούν οι ορχήστρες χάλκινων πνευστών των οικείων περιοχών.

2^ο μέρος: Γενικές παρατηρήσεις

Την πρώτη ημέρα, ο χοροδιδάσκαλος δίδαξε γύρω στους είκοσι χορούς. Εκτός από το γεγονός ότι όλοι οι χοροί ήταν άγνωστοι στα άτομα που κατάγονται από την ευρύτερη περιοχή της Αχαΐας, έχουν διαφορές ως προς την κινητική φόρμα, την αργή ρυθμική αγωγή τους και την ποικιλία των μουσικών τους μέτρων, σε σύγκριση με χορούς που συναντώνται σε άλλες περιοχές της Ελλάδας²¹.

²¹ Από τους χορούς των Βλάχων του Ανατολικού Βερμίου (νομός Ημαθίας) δίδαξε: «Ξηρολίβαδο» Συρτός 4/4, «Μοραΐτικο» διπλός Συρτός Καλαματιανός-Τσάμικος 7/4 και 3/4, «Λεωνίδα» Συρτός 5/4, «Το 45» Συρτός 7/4 και 7/8, «Φιάτα Νικά» Συρτός 7/4, «Σίρμπα» Χασαπιά 2/4, «Μπεράτικο» Συγκαθιστός 7/4, «Ζαχαρούλα» Συρτός 2/4 ή 4/8, «Τσάμικος» 3/4, «Καραπατάκι» Συρτός 5/4, «Γκιούμια» Αντικριστός 8/4. Από την περιοχή των Ημαθιώτικων Περίων δίδαξε: «Τσουρναβίτικου» Συρτός 2/4, «Κυνηγός» Συρτός 2/4, «Περιστερούδα» Συρτός 2/4, «Αναγνώσταινα» Συρτός 2/4, «Πατρώνα» Συρτός 7/4 (2-2-3), «Τσάμικος» 3/4, «Λιόλιος» Συρτός 2/4, «Φούρλα» Συρτός 2/4, Πασχαλιάτικα «Κάτω στα Τσαΐρια» Διπλός Συρτός/«Πλεκτός» 7/4, «Σιρβηρό Γαϊτάνι» από το Δάσκιο Ημαθίας, Συγκαθιστός 4/4, «Μαρή Περδίκια» «Πλεκτός» ελεύθερου ρυθμικού τύπου και Συρτός 7/8 από το Δάσκιο Ημαθίας.

Και τις δύο ημέρες του σεμιναρίου, είχα αποφασίσει να είμαι εξωτερικός παρατηρητής των κινητικών δράσεων και αντιδράσεων της ερευνητικής ομάδας. Παρόλα αυτά, γρήγορα η προσοχή μου επικεντρώθηκε στο σύνολο των ατόμων που χόρευαν. Μια άμεση παρατήρησή μου είχε να κάνει με τη διαπίστωση ότι σε συνεχείς προτροπές του χοροδιδασκάλου να σχηματιστεί ημικύκλιο ή και ζευγάρια ανδρών-γυναικών για τους συγκαθιστούς χορούς, ορισμένα άτομα έπιαναν από το χέρι όσους και όσες γνώριζαν, για να χορέψουν μαζί. Με άλλα λόγια, στο πλαίσιο του χορευτικού γεγονότος διαμορφωνόταν ένα μικρο-πλέγμα σχέσεων, που ήταν φανερό στον εξωτερικό παρατηρητή. Ερμήνευσα τη συγκρότηση των κλειστών μικρο-ομάδων ως απόρροια της φιλικής σχέσης που έχουν αναπτύξει οι χορευτές και οι χορεύτριες στους πολιτιστικούς τους συλλόγους ή και της γνώσης που έχουν σχετικά με το επίπεδο της δεξιοτεχνίας όσων ασχολούνται με την εκμάθηση και σκηνική παρουσίαση των ελληνικών παραδοσιακών χορών. Αυτό το γεγονός με έκανε να αναρωτηθώ αν συγκροτούνται ιεραρχικές σχέσεις στις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτιστικές δράσεις και τις εσωτερικές διαστρωματώσεις του χορού.

Την επόμενη ημέρα, ο χοροδιδάσκαλος δίδαξε και πάλι γύρω στους είκοσι χορούς²². Όπως φαίνεται από την ονομασία των χορών, την ιδιαίτερη μορφολογία τους, τα τραγούδια που συνοδεύουν τους χορούς, με στίχους στην ελληνική ή τη λατινογενή γλώσσα των Βλάχων, υπάρχουν διακριτά στοιχεία που έχουν σχέση με την τοπική πολιτισμική ταυτότητα, την ύπαρξη δίγλωσσων πληθυσμών στον βορειοελλαδικό χώρο, τον πολυπολιτισμικό χαρακτήρα του ελληνικού μουσικοχορευτικού φαινομένου. Όλα στοιχεία που αναδεικνύουν την αλληλεπίδραση διαφορετικών πληθυσμιακών ομάδων στη βαλκανική χερσόνησο.

Σε γενικές γραμμές, αρκετά μέλη της ομάδας προσπάθησαν να μάθουν τους χορούς των Βλάχων ή και να αυτοσχεδιάσουν με απλά μοτίβα, στροφές, περιστροφές, ημικαθίσματα, αλλαγή της θέσης ανάμεσα στα ζευγάρια στους συγκαθιστούς χορούς με γραμμική ή περιστροφική κίνηση. Λιγότερα άτομα προτιμούσαν να κοιτάζουν αυτοσχεδιασμούς των άλλων, εκείνων που είχαν την ικανότητα να σύρουν τον χορό ή να χορεύουν αυθόρμητα και πρωτότυπα. Αποφάσισα να μην παρακινήσω τα «άτολμα» μέλη της ομάδας να

²² Από την περιοχή της Νάουσας (νομός Ημαθίας) δίδαξε τους χορούς: «Συρτός» 7/8, «Πατρώνα» Συρτός 11/8 (3-2-2-2-2), «Ράικος» Συρτός 7/8 ή 7/16, «Σάρινη Τσουράπι» Συρτός 9/4, «Διπλή Πατινάδα» Σκόρπιος 9/4, «Νιζάμικος» Συρτός 2/4, «Το 45» Συρτός 7/8, «Μελικές» Συρτός 2/4, «Μακρινίτσα» Συρτός 4/4, «Παπαδιά» (ελεύθερου ρυθμικού τύπου για επιτόπιο αυτοσχεδιασμό), Συρτός 3/4, που εξελίσσεται σε Συρτό 2/4 και σε Συρτό «Αμολητό» 2/4, «Ρούντο Γιάνκε» Συρτός 4/4, «Γιαντσίσκα» Συρτός 7/8, «Γκάνιτα» Συρτός 4/4 και 2/4, «Σύρι-Σύρι» Συρτός 7/16, «Μάρενα» (συμβατική ονομασία) Συρτός 11/8 (2-2-3-2-2) σε μελωδίες «Στάνκαινας» ή «Βέταρ Ντα Ποντούινε», Συρτά 11/8 (2-2-3-2-2). Από την περιοχή της Αριδαίας (νομός Πέλλας) δίδαξε τους χορούς: «Παϊτούσκινο» Συρτός 7/16 ή 3/4, «Μολάεβο» (συμβατική ονομασία) σε μελωδίες «Σουλεϊμάνοβο», «Μλάντιτε Κομίτι», Συρτά 11/8 (2-2-3-2-2), «Τρίτε Πάτε» Συρτός 7/8, «Ζάικο» (διαβαλκανική μελωδία) Χασαπιά 2/4, από τη Γουμένισσα (νομός Κιλκίς) «Σόφκα» (διαβαλκανική μελωδία) Συρτός 7/16, «Λισσάβω» Συρτός 7/16, και «Μπέλλα Ολυμπία» Συρτός 2/4.

αυτοσχεδιάσουν, για να ξεπεράσουν τυχόν ανασφάλειες για τις κινητικές και εκφραστικές τους ικανότητες. Αντίθετα, επέτρεψα να πάρουν χρόνο για χειριστούν και να επιλύσουν με προσωπικό τρόπο αυτό το ζήτημα.

Στη διάρκεια της παρατήρησης, μου έκανε εντύπωση το γεγονός ότι άνδρες και γυναίκες που διδάσκουν σε πολιτιστικούς συλλόγους άκουγαν προσεκτικά τα ιστορικά, ανθρωπολογικά και λαογραφικά σχόλια του χοροδιδασκάλου, έθεταν ερωτήσεις και κρατούσαν σημειώσεις²³.

Στο τέλος του σεμιναρίου, αφού ευχαρίστησα τον Γιάννη Τσιαμήτρο, ρώτησα αν μπορώ να επικοινωνήσω μαζί του για να μου δώσει περισσότερες πληροφορίες για τους Βλάχους/Αρμάνους Έλληνες, ως προς την καταγωγή, τη γλώσσα, τη μακράιωνη ιστορία ή και την ετερότητά τους σε σχέση με τους άλλους Νεοέλληνες. Δέχτηκε την πρότασή μου και συζητήσαμε αρκετές φορές τηλεφωνικά ζητήματα ταυτότητας και ετερότητας στην Ελλάδα.

Παρατηρώντας την εξέλιξη των δράσεων, επιβεβαίωσα ότι η παράδοση βρίσκεται στο επίκεντρο του λόγου (discourse) και των πρακτικών των ανθρώπων που ασχολούνται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Μια άλλη σκέψη που πυροδότησε η συμμετοχή στο σεμινάριο είναι ότι, παρόλο που η έρευνα-δράσης μπορεί να διενεργηθεί από έναν μεμονωμένο εκπαιδευτικό, αν ξανασχεδιάζα την έρευνα, θα μπορούσα να συμπεριλάβω εκπαιδευτικούς Φυσικής Αγωγής ή και εμπειρικούς χοροδιδασκάλους από την τοπική κοινωνία, προκειμένου να ανταλλάσσουμε εμπειρίες ή και για να αποκτήσει η έρευνα πιο συνεργατικό χαρακτήρα.

Έβδομο μάθημα: «Η διαδικασία της στροφής στον χορό»

7/11/2015

Σκοπός

-Διερεύνηση της στροφής στο «λεξιλόγιο» του χορού

Στόχοι

-Κινησθητική προσέγγιση της ροής της στροφής

²³ Στην αρχή του επόμενου μαθήματος, συζητώντας τις εντυπώσεις και τις εμπειρίες που αποκομίσαμε από το σεμινάριο, κατανοήθηκε ότι οι Βλάχοι αποτελούν γνήσια έκφραση του Ελληνισμού. Στην ανταλλαγή απόψεων, καταλήξαμε ότι η ενσωμάτωση των Βλαχόφωνων πληθυσμών στο ελληνικό έθνος/κράτος ήταν μια διαδικασία μακρόχρονη και σύνθετη. Ως προς την έννοια της εθνικής ταυτότητας των Βλάχων, φάνηκε ότι όλα τα άτομα που ασχολούνται με την παράδοση γνωρίζουν τις αλληλεπιδράσεις διαφορετικών πληθυσμιακών και πολιτισμικών ομάδων στα Βαλκάνια, που για αρκετούς αιώνες ήταν μεικτός χώρος, εθνοτικά, θρησκευτικά και πολιτισμικά.

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Συζήτηση, καθοδηγούμενη ανακάλυψη (1^η ενότητα)

-Ολική και μέθοδος κοινών κινητικών μοτίβων (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Πριν από την έναρξη του μαθήματος, είχα τοποθετήσει σε διάφορα σημεία του χώρου κομφετί ή χαρτοπόλεμο σε περίπου είκοσι μικρά κυκλικά σχήματα. Το κομφετί είναι γνωστό στους κατοίκους της Πάτρας, που το πετάνε με τις χούφτες στον αέρα και πέφτει ανάλαφρα, σαν χιόνι ολόγυρα, τις ημέρες του καρναβαλιού. Είχα σκεφτεί να χρησιμοποιήσω το συγκεκριμένο υλικό για μια συμβολική δράση προσομοίωσης της στροφής.

Αρχικά, καθίσαμε στις κερκίδες, έδειξα στα μέλη της ομάδας τα κυκλικά χρωματιστά σχήματα στο πάτωμα και ρώτησα αν έχουν παρατηρήσει το μοτίβο της κυκλικότητας στην καθημερινότητα, στη φύση, στη ζωή. Μια πρώτη απάντηση ήταν η ημερήσια περιστροφή της Γης γύρω από τον άξονά της και η ετήσια περιφορά της γύρω από τον Ήλιο. Στη συνέχεια,μίλησαν για κυκλικά φαινόμενα, όπως ανατολή-δύση, ημέρα-νύχτα, κρύο-ζέστη, φωσ-σκοτάδι, χειμώνας-καλοκαίρι. Φαινόμενα, που, όπως είπαν, φανερώνουν την κυκλική οργάνωση του τρόπου ζωής των ανθρώπων από το μακρινό παρελθόν μέχρι τις παραδοσιακές κοινωνίες, π.χ. σπορά, καλλιέργεια, συγκομιδή, κ.ο.κ. Η κυκλικότητα προσδιορίζει την εναλλαγή και στα ανθρώπινα συναισθήματα, χαρά-λύπη, αγάπη-μίσος, ευτυχία-δυστυχία, που, συνήθως, χαρακτηρίζεται ως κυκλοθυμία. Το στοιχείο της κυκλικότητας χαρακτηρίζει και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, που μπορεί να εναλλάσσεται από αργός σε γρήγορος, από απλός σε σύνθετος, από μονός σε διπλός, από ομαδικός σε ατομικός, από τον ανοιχτό κύκλο στον κλειστό.

Αφού ολοκληρώθηκε η συζήτηση, είπα να επιλέξουν ένα σημείο που είχα τοποθετήσει το κομφετί και να αρχίσουν να περπατάνε γύρω από το κυκλικό σχήμα, με δεξιά ή αριστερή κατεύθυνση, χωρίς να καθορίσω τον ρυθμό του βαδίσματος. Στην εξέλιξη της δράσης είπα να μεγαλώσουν νοητικά το σχήμα και να διαγράψουν μια κυκλική διαδρομή γύρω από τη μεγαλύτερη περιφέρεια. Πρόσθεσα ότι, όταν ολοκληρώσουν το περπάτημα στη μεγαλύτερη περιφέρεια του κύκλου, μπορούν να επιστρέψουν με αντίστροφη πορεία στο σημείο από το οποίο είχε αρχίσει το περπάτημα. Αφού επαναλήφθηκε η δραστηριότητα αρκετές φορές, για να μην δημιουργηθεί αίσθημα ζάλης, είπα στα μέλη της ομάδας να σταθούν σε ακινησία στο σημείο που βρίσκονταν. Η παραμονή για λίγο σε στάση ακινησίας επέτρεψε την παρατήρηση της εσωτερικής και εξωτερικής κατάστασης του σώματος.

Αρχική μου πρόθεση ήταν η επανάληψη του μοτίβου του βαδίσματος με χέρια ανοιχτά στο πλάι, μια κινητική δράση που θα δημιουργούσε χωρικές σχέσεις εγγύτητας ανάμεσα στις χορεύτριες και τους χορευτές. Εξελικτικά, η δράση θα επαναλαμβανόταν με την οδηγία αποφυγής του αγγίγματος με γρήγορη μεταφορά των χεριών σε διαγώνια θέση. Η γρήγορη αντίδραση θα δημιουργούσε περιστροφική κίνηση, χωρίς άγγιγμα. Παρόλα αυτά, συνειδητοποίησα ότι είχε περάσει η ώρα και είχε φτάσει η στιγμή για το διάλειμμα. Έτσι, στο τελευταίο πεντάλεπτο, είπα ότι θα πετάξουμε το κομφετί ψηλά για να δούμε την πορεία της κίνησης προς το έδαφος. Παρατηρήσαμε ότι το κομφετί από το ψηλότερο σημείο που φτάνει, αρχίζει να πέφτει με ανάλαφρη επιταχυνόμενη κίνηση. Κάθε κόκκος χαρτιού κάνει αμέτρητες στροφές, που δημιουργεί μια πανδαισία, σαν ανοιξιιάτικο χαλί, από την κατάληξή του στο έδαφος.

2^η ενότητα:

Στο δεύτερο μέρος, ξεκινήσαμε με τον Συρτό Νησιώτικο, που χορεύεται στις Κυκλάδες και στα νησιά του Αιγαίου πελάγους. Ο συγκεκριμένος χορός, με μουσικό μέτρο 4/4 ή 2/4, αποτελείται από έξι βήματα που εκτελούνται στη φορά του κύκλου με κράτημα από τις παλάμες και λυγισμένους αγκώνες (σε σχήμα W). Χαρακτηριστικό γνώρισμα του χορού είναι η ανάλαφρη εκτέλεση των βημάτων με ελαστική κίνηση στα γόνατα («σούστα»), οι αναπηδήσεις και τα καθίσματα των πρωτοχορευτών και η ποικιλία στην έκφραση. Κατά κανόνα, ο Συρτός γυρίζει σε Μπάλο και χορεύεται σε ζευγάρια αντικριστά στον χώρο (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation, σσ. 349-350). Τα τραγούδια που χρησιμοποίησα στο μάθημα ήταν: «Νάξο με τα ψηλά βουνά», «Ψηλό κυπαρισσάκι μου», «Μάτια σαν και τα δικά σου» και άλλα.

Στο άκουσμα της μελωδίας, πήρα τη θέση του πρώτου ως «κάβος», όπως ονομάζεται στα νησιά ο πρωτοχορευτής. Στη διάρκεια του χορού, έκανα στροφές δεξιά και αριστερά, στα κουπλέ ή στα ρεφρέν, και άλλες χορευτικές φιγούρες. Στην οργανική επανάληψη του ρεφρέν, χόρευα τα βήματα του Συρτού προς τα μέσα, προς το κέντρο του κύκλου και προς τα έξω, στην περιφέρεια. Η ομάδα μιμήθηκε άμεσα την αλλαγή της κατεύθυνσης μέσα και έξω στον κύκλο. Η ίδια διαδικασία επαναλήφθηκε από γυναίκες και άνδρες που αναλάμβαναν κάθε φορά τον ρόλο του «κάβου». Σε κάποια στιγμή, άρχισα και πάλι να χορεύω πρώτος. Όταν η μουσική άλλαξε με το πέρασμα σε άλλη μελωδική και ρυθμική γραμμή με μουσικό μέτρο 4/4 ή 2/4, που παραδοσιακά χορεύεται ως Μπάλος, άλλαξα το κυκλικό σχήμα σε ελεύθερη αντικριστή χορευτική διάταξη. Στο άκουσμα του επόμενου τραγουδιού ανέλαβε τον ρόλο του «κάβου» κάποιο άλλο άτομο.

Τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του Μπάλου, που αποτελεί κορύφωση του Συρτού, χαρακτηρίζονται από εύρος και πολυπλοκότητα της αυτοσχεδιαστικής κίνησης (Σπηλιάκος, 2002). Οι αυτοσχεδιασμοί στον Μπάλο περιλαμβάνουν μονές και διπλές στροφές για άνδρες και γυναίκες, βαθιά καθίσματα του άνδρα γύρω από τη γυναίκα, στροφές της γυναίκας και περιστροφές στον χώρο, συνεχή αλλαγή της θέσης που βρίσκεται ο άνδρας και η γυναίκα, με ταυτόχρονη και αντίθετη κίνηση στην κατεύθυνση μπρος-πίσω σε χωρισμό ή αντάμωση του ζευγαριού. Κύριο χαρακτηριστικό του Μπάλου είναι η ελευθερία που επιτρέπει στη γυναίκα την επιτόπια ή και περιστροφική ανάπτυξη του βασικού μοτίβου, την αυτοσχεδιαστική κίνηση στα χέρια με αρμονία και χάρη, την πολλαπλή συμβολική χρήση του μαντηλιού.

Γενικές παρατηρήσεις

Στη διάρκεια του βαδίσματος γύρω από το κομφετί, τα μέλη της ομάδας κοιτούσαν το σημείο αναφοράς και όχι το ευρύτερο περιβάλλον. Αυτό επιβεβαιώθηκε και από τον ρυθμό του βαδίσματός τους, που ήταν αργός και ελεγχόμενος. Λίγα άτομα ανέπτυξαν την κίνηση στον γενικό χώρο, περνώντας στην περιοχή της κινησιόσφαιρας των άλλων. Ο όρος «Κινησιόσφαιρα» ή «Κινιόσφαιρα» (Kinesphere), σύμφωνα με τον Laban, είναι ο χώρος γύρω μας, όταν εκτείνουμε τα άκρα μας, χωρίς να αλλάξουμε θέση. Επίσης, σχεδόν, όλοι και όλες είχαν την τάση να περπατούν προς τα δεξιά, κάτι που οφείλεται στην επικυριαρχία του αριστερού ημισφαιρίου του εγκεφάλου στην ανθρώπινη δράση, γραφή, χρήση αντικειμένων, κατεύθυνση στους κύκλους χορούς, κ.λπ.

Στη δεύτερη ενότητα, παρατήρησα την εκφραστική χρήση των χεριών, κυρίως, στον Μπάλο. Όλα τα άτομα συνέδεαν οργανικά την κίνηση των χεριών και των ποδιών, σε στροφές, ημικαθίσματα, βαθιά καθίσματα, αναπηδήσεις, κνηνητό της ντάμας από τον καβαλιέρο. Η κινητική ποικιλία διαμόρφωσε έναν ποιητικό διάλογο που έκανε κάθε χορευτική στιγμή μοναδική. Στο διάλειμμα, διατυπώθηκαν ενθουσιώδη σχόλια για το πρωτότυπο περιεχόμενο των μαθημάτων. Τα μέλη της ομάδας είχαν αρχίσει να ξεπερνούν περιορισμούς που επιβάλλει ο νους, να ανανοηματοδοτούν τις χορευτικές τους πράξεις και να ανταλλάσσουν συναισθήματα και σκέψεις.

Όγδοο μάθημα: «Στιγμές ακινησίας στον χορό»

14/11/2015

Σκοπός

-Διερεύνηση της ακινησίας στον χορό

Στόχοι

-Σύνδεση της όρασης με την κιναισθηση

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Καθοδηγούμενη ανακάλυψη, συζήτηση (1^η ενότητα)

-Ολική μέθοδος, συζήτηση (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Στην αρχή του μαθήματος, αφού καθίσαμε σε ημικυκλικό σχήμα, είπα ότι θα ασχοληθούμε με κάτι που μπορεί να μοιάζει, φαινομενικά, παράδοξο στον χορό, την παρατήρηση του σώματος σε ακινησία. Εξήγησα ότι η παρατήρηση του σώματος σε ακινησία απαιτεί ιδιαίτερη συγκέντρωση της προσοχής, γιατί η θέση αυτή δεν είναι απλή. Η παρατήρηση μπορεί να περιλαμβάνει την αλλαγή στον ρυθμό της αναπνοής, στο χρώμα του δέρματος, στον μυοσκελετικό μηχανισμό που αντιδρά στην έλξη της βαρύτητας για να διατηρηθεί η ισορροπία του σώματος στην όρθια στάση, στις μικρο-κινήσεις στα δάχτυλα των χεριών, τη μετάθεση του βλέμματος σε όλο τον περιβάλλοντα χώρο, τις εκφράσεις του προσώπου. Πρόσθεσα ότι σε αυτή τη διαδικασία, παρότι το σώμα δεν κινείται δυναμικά στον χώρο και τον χρόνο, η ζωντανή παρουσία και η εκφραστικότητα του ατόμου γίνεται αντιληπτή από τους άλλους οπτικά και κιναισθητικά.

Προς απόδειξη, στάθηκα σε ακινησία στο κέντρο του κύκλου περίπου για ένα λεπτό. Κάποια μέλη της ομάδας παρατήρησαν διάφορες μικρο-κινήσεις που έκανα, όπως μια στιγμιαία μετάθεση του βλέμματός μου από τον γενικό χώρο προς τον εαυτό και πίσω σε περιφερειακή όραση, τη μεταφορά του βάρους του σώματός μου από το ένα πόδι στο άλλο, ένα τρέμουλο στα πόδια, προφανώς, για χαλάρωση και άλλες λεπτομέρειες στην αλλαγή της έκφρασης του προσώπου. Στη συνέχεια, κάθε μέλος της ομάδας σηκωνόταν στην όρθια θέση, βάδιζε μέχρι το κέντρο του χώρου και στεκόταν σε ακινησία περίπου για ένα λεπτό. Τα άλλα μέλη της ομάδας θα περιέγραφαν στοιχεία που παρατήρησαν στην ανεπαίσθητη εκφραστική συμπεριφορά του σώματος που βρισκόταν σε, φαινομενική, ακινησία.

Τα περισσότερα άτομα, ενώ βρίσκονταν σε ακινησία, άλλαζαν το σημείο εστίασης του βλέμματος, δεξιά ή αριστερά, πάνω ή κάτω, γεγονός που συμπαρέσυρε το κεφάλι σε ελαφριά στροφή ή και κάμψη. Τα χέρια, τις περισσότερες φορές, ήταν χαλαρά δίπλα στο σώμα, όμως υπήρξαν και περιπτώσεις που λίγα άτομα τα είχαν κρατημένα ή σταυρωμένα πίσω από την πλάτη. Οι άνδρες είχαν τα πόδια, συνήθως, σε ανοιχτή παράλληλη στάση, μεγαλύτερη από το

άνοιγμα των ώμων, ενώ κάποιες γυναίκες είχαν τοποθετήσει το ένα πέλμα πιο μπροστά από το άλλο.

Όπως είναι φυσικό, τα μέλη της ομάδας παρατήρησαν και τον τρόπο βάδισης προς το σημείο στάσης/ετεροπαρατήρησης, όπου κάποια άτομα περπατούσαν ήρεμα και σταθερά, ενώ άλλα πιο γρήγορα. Επίσης, μια γυναίκα γυρίζοντας στην αρχική της θέση έκανε μια περιστροφή, πιθανόν, σε ένδειξη άνεσης και χαλαρότητας. Στην κίνηση των χεριών παρατηρήθηκε αρμονική παλίνδρομη αιώρηση στη βάδιση, εκτός από μια γυναίκα, που, ενώ περπατούσε, ταυτόχρονα άγγιζε τα μαλλιά της.

Η ομάδα, στην προσπάθεια αποκωδικοποίησης των μη λεκτικών μηνυμάτων, συνέδεσε ορισμένες στάσεις του σώματος και μικρο-κινήσεις με διάφορες εσωτερικές διαθέσεις κάθε ατόμου, όπως: αμηχανία, ανησυχία, νευρικότητα, τόλμη, ασφάλεια, σιγουριά, πρόθεση επικοινωνίας. Ένα γενικό συμπέρασμα που προέκυψε από τη συζήτηση είναι ότι το ανθρώπινο σώμα εκπέμπει πληθώρα μηνυμάτων, συνειδητά ή ασυνείδητα. Ωστόσο, η ερμηνεία της «γλώσσας» του σώματος δεν είναι εύκολη υπόθεση. Αντίθετα, απαιτεί ικανότητα παρατήρησης και αντίληψης των λεπτών και ποιοτικών στοιχείων της κίνησης.

2^η ενότητα:

Στο δεύτερο μέρος, παρουσίασα τον Συρτό Χανιώτικο, έναν από τους πιο διαδεδομένους χορούς της Κρήτης, με μουσικό μέτρο 4/8 ή 2/4 (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation, σ. 351). Ο Συρτός Χανιώτικος αποτελείται από δώδεκα βήματα και χορεύεται κυκλικά, με κράτημα από τις παλάμες στο ύψος των ώμων. Στο μάθημα χρησιμοποίησα γνωστά παραδοσιακά τραγούδια, όπως «Μαδάρες μου Χανιώτικες», «Την μάνα μου την αγαπώ», «Μη την βαροπατείς τη γης», «Τα διαβατάρικα πουλιά». Μετά την παρουσίαση της βασικής φόρμας του χορού, η ομάδα άρχισε να χορεύει σε μικτή διάταξη, ακολουθώντας τις εξής οδηγίες: Όταν ο πρωτοχορευτής είναι άνδρας, ο δεύτερος χορευτής μπορεί να είναι άνδρας, όταν η πρωτοχορεύτρια είναι γυναίκα, στη δεύτερη θέση μπορεί να βρίσκεται άνδρας ή γυναίκα. Στη διάρκεια του αυτοσχεδιασμού, όποιος/όποια βρίσκεται στη δεύτερη θέση διακόπτει την κίνηση προς τη φορά του κύκλου και η ομάδα χορεύει επιτόπου. Όταν ο χορευτής ή η χορεύτρια ολοκληρώνει τον αυτοσχεδιασμό, επιστρέφει στην πρώτη θέση και συμπαρασύρει την ομάδα να συνεχίσει τον χορό στη φορά του κύκλου.

Ο δεύτερος χορευτής παρατηρεί και υποστηρίζει με κράτημα τον πρωτοχορευτή να κάνει φιγούρες επιτόπου, στροφές κρατώντας το μαντήλι, αναπηδήσεις, άλματα με γρήγορα ρυθμικά χτυπήματα στα πέλματα ή στο έδαφος, ψαλίδια, βαθιά καθίσματα με περιστροφή του κορμού και άλλες φιγούρες. Ο πρωτοχορευτής μπορεί να αποσπαστεί από την ομάδα για να

κάνει περιστροφές ή συνεχείς στροφές στο ένα πόδι, αναδεικνύοντας την αντοχή, τη δύναμη και τη σβελτοσύνη του. Συνεχόμενες στροφές στον χώρο μπορεί να κάνει και η πρωτοχορεύτρια τις οποίες εναλλάσσει με γρήγορα δεξιοτεχνικά βήματα επιτόπου, δίνοντας ιδιαίτερη σημασία στη χορευτική της έκφραση. Τις στιγμές του αυτοσχεδιασμού η ομάδα χορεύει «στον τόπο», ενώ παρακολουθεί τη δημιουργία του ατόμου που βρίσκεται στην πρώτη θέση.

Σε αυτό το μάθημα, τα περισσότερα μέλη της ομάδας ανέλαβαν τον ρόλο του πρωτοχορευτή ή της πρωτοχορεύτριας, χωρίς να αμφισβητούν την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα. Επίσης, έδειχναν μεγάλο βαθμό συγκέντρωσης στην αυτοσχεδιαστική δημιουργία, μέσω της οπτικής και κιναισθητικής επαφής.

Γενικές παρατηρήσεις

Ο χορός έχει μια δυναμική διάσταση που δεν υπάρχει σε άλλες μορφές τέχνης. Παρότι είναι κυρίως σωματική δραστηριότητα, ωστόσο έχει μια συναισθηματική διάσταση που απαιτεί την προσοχή όχι μόνο στα τεχνικά, αλλά και στα δημιουργικά χαρακτηριστικά της κίνησης. Ο αυτοσχεδιασμός στον χορό, ατομικός ή ομαδικός, απαιτεί την αυξημένη συγκέντρωση της προσοχής, ώστε να υπάρχει εναρμόνιση κάθε ατόμου με τους άλλους που κινούνται στον χώρο και τον χρόνο, ενώ κάθε άτομο δίνει προσοχή στις δικές του αισθητηριακές προσλήψεις και στα δικά του συναισθήματα.

Η παρατήρηση του σώματος σε ακινησία είχε ως αποτέλεσμα να γνωριστούν μεταξύ τους ακόμα περισσότερο τα μέλη της ομάδας, κοιτάζοντας ο ένας τον άλλο, μιλώντας ο ένας στον άλλο και ακούγοντας ο ένας τον άλλο. Αυτή η διάσταση της πολυαισθητηριακής εμπλοκής στον χορό ήταν διακριτή στον Συρτό Χανιώτικο, όπου κάθε άτομο μετατόπιζε την προσοχή του από τον εαυτό στην ομάδα ή από την προσωπική αυτοσχεδιαστική δημιουργία στην ομαδική επιτέλεση του χορού.

Μια ιδιαίτερη παρατήρησή μου έχει να κάνει με το γεγονός ότι κάποια μέλη της ομάδας αποφάσισαν να πάρουν τη δεύτερη θέση στον χορό, προφανώς, για να υποστηρίξουν (σωματικά και ενσυναισθητικά) την αυτοσχεδιαστική δημιουργία του πρωτοχορευτή ή της πρωτοχορεύτριας. Η απόδοση κάθε ατόμου που βρίσκεται στη δεύτερη θέση στο ημικύκλιο είναι απρόβλεπτη, αφού δεν ξέρει τι θα κάνει ο πρώτος ή η πρώτη αυτοσχεδιάζοντας, δεν ξέρει με ποιο τρόπο θα βοηθήσει, υποστηρίζοντας το βάρος του σώματός του/της ή και αντιμετωπίζει το ενδεχόμενο να βρεθεί για λίγο στην πρώτη θέση, αν ο πρωτοχορευτής ή η πρωτοχορεύτρια αποσπαστούν από το σχήμα για να κινηθούν ελεύθερα στον χώρο. Σε αυτή τη συνεχή μετακίνηση από το γνωστό στο άγνωστο, οφείλεται η μαγεία του αυτοσχεδιασμού.

6.4 Γ΄ Κύκλος της έρευνας-δράσης: Σχεδιασμός και υλοποίηση

Στον τρίτο κύκλο της έρευνας-δράσης, πραγματοποίησα μια σειρά από δραστηριότητες με χρήση του αυτοσχεδιασμού ως εργαλείο χορογραφικής σύνθεσης. Στα τελευταία μαθήματα, το αρχικό ερευνητικό ερώτημα είχε διαφοροποιηθεί, χωρίς να χάσει το βασικό του νόημα, που ήταν η ανακάλυψη τρόπων ανάπτυξης της δημιουργικότητας και της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας του ατόμου. Το ερώτημα που με απασχόλησε αυτή την περίοδο ήταν: «Πώς θα μπορούσα να συνδυάσω τη θεωρία με την πράξη για να εξελίξω τις απλές παρουσιάσεις των αυτοσχεδιαστικών μοτίβων σε δομημένους αυτοσχεδιασμούς;» Ή αλλιώς: «Πώς μπορώ να εξελίξω απλά κινητικά μοτίβα σε δομημένους αυτοσχεδιασμούς, που θα επεξεργαστούν βιωματικά τα μέλη της ομάδας;»

Έτσι, επιχείρησα να συνδέσω τα επί μέρους αυτοσχεδιαστικά μοντέλα που είχα διδάξει μέχρι τότε σε μια συνεκτική δομή, που άρχιζε με απλές αυτοσχέδιες κινήσεις και εξελισσόταν σε κινητικές φράσεις. Παρότι οι αντιγραφές και οι απομιμήσεις δεν χαρακτηρίζονται ως αυτοσχεδιασμός, ωστόσο οι κινητικές φράσεις θα μπορούσε να αποτελέσουν ένα είδος κανόνα για την ομάδα. Κάθε άτομο ήταν ελεύθερο να συνθέσει φράσεις με βάση τη δημιουργική χορογραφική του φαντασία.

Προς το τέλος των μαθημάτων, συναποφασίσαμε με την ομάδα να συμμετάσχουμε σε ένα τοπικό αγαιοπελαγίτικο γλέντι. Η διοργάνωση της εκδήλωσης ήταν πρωτοβουλία της Χορολογικής Εταιρείας (Πανελλήνιος Σύλλογος Καθηγητών Φυσικής Αγωγής με εξειδίκευση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και έδρα την Πάτρα). Η συμμετοχή της ομάδας στο γλέντι είχε στόχο την άμεση επαφή με την κοινωνία της πόλης. Εκτός αυτού, κάθε άτομο θα μπορούσε να χορέψει αυθόρμητα, όπως συμβαίνει σε όλες τις πολιτιστικές εκδηλώσεις στην αστικοποιημένη ελληνική κοινωνία. Μέσα στην εορταστική ατμόσφαιρα του παραδοσιακού γλεντιού, κάθε άτομο θα μπορούσε να βιώσει τις συνθήκες μιας άτυπης «παράστασης» με παρουσία κοινού. Η τελευταία οπτική συνιστά επιστροφή στην κοινωνική διάσταση της ανθρώπινης κίνησης σε σύγχρονες πολιτισμικές πρακτικές. Η μετακίνηση από το ατομικό σώμα (της ομάδας) στο συλλογικό σώμα (της κοινότητας) θα μπορούσε να συνθέσει ένα ιδιαίτερο πλαίσιο παρατήρησης των δράσεων και αντιδράσεων στον χορό.

6.4.1 Ένατο, δέκατο, ενδέκατο, δωδέκατο μάθημα

Ένατο μάθημα: «Χορεύοντας μαζί...»

21/11/2015

Σκοπός

-Συντονισμός με το σώμα του άλλου

Στόχοι

-Εναλλαγή ενεργητικής και παθητικής κίνησης

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Μίμηση, καθοδηγούμενη ανακάλυψη (1^η ενότητα)

-Ολική, μιμητική και μέθοδος ρυθμοκινητικής ανάλυσης (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Το μάθημα ξεκίνησε με μια απλή πρακτική που συνδυάζει τη βελτίωση της στάσης του σώματος (postural alignment) με την ελαστικότητα της σπονδυλικής στήλης και τη σωστή αναπνοή με συνειδητό έλεγχο της εισπνοής-εκπνοής. Στη συγκεκριμένη πρακτική η ομάδα χωρίστηκε σε ζευγάρια, όπου το ένα άτομο καθοδηγούσε το άλλο με άγγιγμα στη ραχιαία επιφάνεια του σώματος για να ενεργοποιήσει την αισθητηριακή του αντίληψη, να αυξήσει το εύρος της αναπνοής του και τελικά να ενισχύσει τη χορευτική του τεχνική. Στη διάρκεια της βιωματικής εφαρμογής, καθοδηγούσα λεκτικά τα μέλη της ομάδας για το τι είχαν να κάνουν, χωρίς να διακόπτω τη ροή της κίνησης.

Πριν την πρακτική εφαρμογή, επέλεξα για ζευγάρι μια φοιτήτρια και στάθηκα δίπλα της σε σχήμα σταυρού. Με το δεξί μου χέρι άγγιξα ελαφρά το πίσω μέρος του κεφαλιού της και την οδήγησα αργά σε κάμψη του κορμού εμπρός. Αφού έμεινε για λίγο στην κάμψη, την επανέφερα στην όρθια στάση με αργές κινήσεις της σπονδυλικής στήλης προς τα πάνω. Στη συνέχεια, οδήγησα το ζευγάρι μου σε κάμψη της θωρακικής μοίρας και έκανα μαλάξεις στα μεσοσπονδύλια διαστήματα με τον δείκτη του δεξιού μου χεριού. Η επαναφορά στην όρθια στάση πραγματοποιήθηκε όπως πριν. Ενώ το ζευγάρι μου ήταν στην όρθια στάση, ακούμπησα τις παλάμες μου ανάμεσα στη θωρακική και οσφυϊκή περιοχή της σπονδυλικής της στήλης και είπα να εισπνεύσει και να εκπνεύσει αργά σε αυτό το σημείο του σώματος. Η διαδικασία της αναπνοής επαναλήφθηκε με άγγιγμα στην πάνω θωρακική και την αυχενική περιοχή της σπονδυλικής στήλης.

Μετά την επικέντρωση της προσοχής σε πλήρη και βαθιά αναπνοή, οδήγησα και πάλι το ζευγάρι μου σε κάμψη του κορμού εμπρός, όπου παρατηρήσαμε ομαδικά ότι το εύρος της κίνησης ήταν μεγαλύτερο, οπότε είχε αυξηθεί η ελαστικότητα του σώματός της μέσα από απλούς σωματικούς χειρισμούς. Ρώτησα αν είχε συμβεί το ίδιο με τα άλλα ζευγάρια και η απάντηση, προς έκπληξη της ομάδας, ήταν καταφατική από όλους και όλες.

Η πρακτική επαναλήφθηκε με αλλαγή του καθοδηγητικού ρόλου ανάμεσα στα ζευγάρια. Αυτή τη φορά, κατεύθυνα λεκτικά την πορεία των χειρισμών σε συνεχή μετακίνηση ανάμεσα στις θέσεις που είχαν πάρει τα ζευγάρια στον γενικό χώρο. Στο τελευταίο δεκάλεπτο, έδωσα κόλλες χαρτιού για να γράψει κάθε άτομο τι αισθάνθηκε στη διάρκεια της πρακτικής και αν θεωρεί ότι ο συντονισμός μέσω της σωματικής επαφής και του αγγίγματος μπορεί να διευκολύνει και την ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας στον χορό. Αυτό το απλό ερώτημα είχε στόχο τη σύνδεση της σκέψης με την πράξη και την ανατροφοδότηση για την αποτελεσματικότητα της δράσης.

2η ενότητα:

Στο δεύτερο μέρος του μαθήματος, παρουσίασα ένα από τα είδη της οικογένειας των Καρσιλαμάδων, που ανήκει στους ζευγαρωτούς αντικριστούς χορούς. Ο Καρσιλαμάς προέρχεται από τα παράλια της Μικράς Ασίας, την πόλη Αλάτσατα στη χερσόνησο της Ερυθραίας, την Προποντίδα, την Καππαδοκία, την Κωνσταντινούπολη, αλλά χορεύεται και σε νησιά του ανατολικού Αιγαίου (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation, σ. 352). Παλιά χορευόταν από ζευγάρια ανδρών ή ζευγάρια γυναικών, ενώ σήμερα είναι και μικτός χορός. Στις παραδοσιακές κοινωνίες, οι γυναίκες μαζεύονταν στα σπίτια τους και χόρευαν καρσιλαμά με ξύλινα κουτάλια ή και ζίλιες. Το εναλλασσόμενο ρυθμικό χτύπημα από τα κουτάλια ή τις ζίλιες συνόδευε τα μοτίβα του χορού των γυναικών.

Ο συγκεκριμένος Αλατσατιανός Καρσιλαμάς έχει μουσικό μέτρο 9/8 (2-3-2-2) και αποτελείται από τέσσερις κινήσεις, εκ των οποίων η δεύτερη έχει μεγαλύτερη χρονική αξία, 3/8, ενώ οι άλλες είναι ισόχρονες. Στο μάθημα χρησιμοποίησα γνωστά παραδοσιακά τραγούδια, «Αλατσατιανή» και «Αραμπάς περνά», Καρσιλαμάδες Μικράς Ασίας, «Η χρυσή παρηγοριά μου», Καρσιλαμάς Ικαρίας, και έναν παλιό οργανικό σκοπό της Λέσβου.

Αρχικά, υπενθύμισα αυτοσχεδιαστικά μοντέλα, στροφή δεξιά-αριστερά, ρυθμικά χτυπήματα στο έδαφος ή στα πόδια, καθίσματα και άλματα για τους άνδρες, στροφές και ημικαθίσματα για τις γυναίκες, κ.ο.κ. Ωστόσο, σε αυτό το μάθημα ήθελα να εστιάσουμε στην κίνηση των χεριών σε συντονισμό με τα βήματα του χορού. Έτσι, σταθήκαμε σε δύο αντικριστές γραμμές και αρχίσαμε να χτυπάμε τον ρυθμό με τα χέρια, ακούγοντας την «Αλατσατιανή». Μετά από ένα λεπτό, ζήτησα από τη φοιτήτρια που διαχειριζόταν το CD player να επαναλάβει το τραγούδι από την αρχή. Στην επανάληψη του τραγουδιού, χορεύαμε τη βασική κινητική φόρμα στο ίδιο σημείο, επιτόπου, με τα χέρια ανοιχτά πλάι, με σπειροειδή κίνηση του κορμού, σύμφωνα με τον χιασμό των άνω και των κάτω άκρων, κρατώντας τον ρυθμό με τα δάκτυλα.

Στην τρίτη επανάληψη του τραγουδιού, χορεύαμε με μετακίνηση μπρος-πίσω στον χώρο, με ενδιάμεσες στροφές δεξιά-αριστερά και με πολλές παραλλαγές στην κίνηση των χεριών, που μπορεί να ήταν ανοικτά πλάι ή το ένα χέρι σε οριζόντιο και το άλλο σε κάθετο επίπεδο ή το ένα χέρι αντίκρυ από το στήθος και το άλλο πιο χαμηλά ή πίσω στη ράχη, με περιστροφική κίνηση των καρπών και κροτάλισμα των δακτύλων στον ρυθμό της μουσικής.

Αφού ολοκληρώθηκε αυτή η φάση, είπα στα μέλη της ομάδας να αρχίσουν να χορεύουν σκόρπια στον χώρο και να χρησιμοποιήσουν την οπτική επαφή και την κίνηση των χεριών για να επιλέξουν ζευγάρι. Στη διάρκεια του ελεύθερου χορού, οι κινήσεις είχαν εκφραστικότητα, αποκαλύπτοντας τα συναισθήματα του καβαλιέρου προς την ντάμα του ή της ντάμας προς τον καβαλιέρο. Ο συντονισμός των ζευγαριών έδειχνε την επαφή και επικοινωνία τους, μολονότι κρατούσαν την απόσταση που απαιτεί ο χορός.

Γενικές παρατηρήσεις

Από τα σχόλια που έγραψαν τα μέλη της ομάδας, φαίνεται ότι, αν και αρχικά ένιωθαν αμήχανα με το άγγιγμα, σιγά-σιγά χαλάρωσαν, αφέθηκαν στα χέρια των άλλων και αισθάνθηκαν πιο ανάλαφρο το σώμα τους. Στην αντιστρέψιμη πράξη της ενεργητικής και της παθητικής κίνησης, κατάλαβαν ότι υπήρχε ανταλλαγή ενέργειας με το ζευγάρι τους και μη λεκτική επικοινωνία μέσω της απτικής και κιναισθητικής ευαισθητοποίησης. Σε σύγκριση με προηγούμενα σχόλια, αντιλήφθηκαν ότι έχει σημασία όχι μόνο το άγγιγμα καθαυτό, αλλά ο τρόπος με τον οποίο αγγίζουμε τον άλλο.

Παρατηρώντας την αυτοσχεδιαστική δημιουργία στον Καρσιλαμά, διαπίστωσα ότι υπήρχε μια κοινή «γλώσσα» και αισθητική στον χορευτικό διάλογο που ανέπτυσσαν τα ζευγάρια. Αυτή η διαπίστωση είχε σχέση αφενός με την αξιοποίηση του τυχαίου στην αυτοσχεδιαστική σωματική έκφραση, ως στοιχείο δημιουργίας, και αφετέρου με την καλλιτεχνική ελευθερία που επικρατούσε στην ατμόσφαιρα και επέτρεψε την εξέλιξη μιας σειράς απλών κινητικών μοτίβων σε δομικά στοιχεία συνθετικής σύλληψης.

Στο τέλος του μαθήματος, ενημέρωσα για την πιθανότητα να συμμετάσχουμε σε ένα παραδοσιακό αιγαιοπελαγίτικο γλέντι από κοινού με την τοπική κοινωνία της πόλης. Η απάντηση της ομάδας ήταν απόλυτα καταφατική. Από τη δική μου οπτική γωνία, θα μπορούσα να παρατηρήσω την ικανότητα αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης σε ένα επιτελεστικό περιβάλλον με τη συνοδεία παραδοσιακών ακουσμάτων από ζωντανή ορχήστρα και την ανταπόκριση, βιωματική σχέση και ανταλλαγή εμπειριών με τους καλεσμένους στο τοπικό παραδοσιακό γλέντι.

Δέκατο μάθημα: «Από τον αυτοσχεδιασμό στη σύνθεση»

28/11/2015

Σκοπός

-Αυτοσχέδια χορογραφική δημιουργία σε ζευγάρια

Στόχοι

-Οπτική και κιναισθητική αντίληψη

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Συζήτηση (1^η ενότητα)

-Ολική, μιμητική και μέθοδος ρυθμοκινητικής ανάλυσης (2^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Το μάθημα ξεκίνησε με σύντομη εισήγησή μου, που είχε στόχο τον αναστοχασμό πάνω στον ρόλο που διαδραματίζει η μνήμη στη μετάδοση των παραδόσεων και την (ανα)διαμόρφωση της πολιτισμικής ταυτότητας. Αρχικά, ανέφερα ότι οι εμπειρίες και τα βιώματα κάθε ατόμου βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με τη συλλογική εμπειρία και μνήμη της ομάδας στην οποία ανήκει. Συμπλήρωσα ότι στις αστικοποιημένες κοινωνίες κάθε μορφή πολιτισμικής δημιουργίας περιλαμβάνει μνημονικές ανακλήσεις από το παρελθόν που μεταφέρονται ως (ανα)παραστάσεις του σώματος στο παρόν και συμβάλλουν στη διατήρηση της παράδοσης. Στο πεδίο της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, το ανθρώπινο σώμα αποτελεί φορέα της βιωματικής εμπειρίας σε αναζήτηση της σχέσης μεταξύ των μουσικοχορευτικών επιτελέσεων και του πολιτισμού.

Αφού ολοκλήρωσα την εισαγωγική μου ομιλία, έθεσα στα μέλη της ομάδας τρεις ερωτήσεις, που θα μπορούσαν να συζητήσουν ομαδικά ή να απαντήσουν ατομικά και γραπτώς στο επόμενο μισάωρο. Οι ερωτήσεις περιστρέφονταν γύρω από τους εξής θεματικούς άξονες: εάν η κίνηση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό ξυπνάει μνήμες και εμπειρίες που έχουμε βιώσει στο παρελθόν, εάν ο προσωπικός τρόπος χορού κάθε ατόμου ανανοηματοδοτεί στοιχεία του παρελθόντος στον παρόντα χρόνο και εάν πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας σε εμπειρίες του σώματος που έχουμε καταγράψει στη μνήμη μας για να προσδώσουμε νόημα στις χορευτικές μας πράξεις, στις σχέσεις μας με τους άλλους και στην ίδια μας την ύπαρξη. Τα μέλη της ομάδας, αφού επεξεργάστηκαν νοητικά την πρόταση για λίγα λεπτά, είπαν ότι προτιμούσαν να σκεφτούν και να γράψουν τις απαντήσεις τους. Και αυτό έκαναν.

2η ενότητα:

Στο δεύτερο μέρος, ασχοληθήκαμε με τον Απτάλικο Καρσιλαμά, όπως τον χορεύουν στο Μεσότοπο Λέσβου (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation, σ. 353). Η ονομασία «Απτάλικος» προέρχεται, πιθανόν, από τους Απτάληδες Μικρασιάτες, οι οποίοι, όπως λένε οι Μεσοτοπίτες, ήταν άνθρωποι με ελεύθερο νου. Οι ντόπιοι είναι περήφανοι για τη μουσικοχορευτική τους παράδοση και λένε: «Το μισό χωριό εμ' τραγουδάει και εμ' χορεύει ωραία». Ο Απτάλικος Καρσιλαμάς, μουσικό μέτρο 9/8 (3-2-2-2), αποτελείται από εννέα κινήσεις και χορεύεται σε ζευγάρια ανδρών ή μικτά ζευγάρια. Στο μάθημα χρησιμοποίησα το τραγούδι «Δώδεκα χρονών κορίτσι» και άλλους οργανικούς σκοπούς από τη Λέσβο.

Ξεκίνησα με τον χορό των ανδρών που είναι ιδιαίτερα δεξιοτεχνικός. Περιλαμβάνει οπτική επαφή μεταξύ των χορευτών, μεγάλα βήματα στον χώρο, ελεύθερες και έντονες κινήσεις των χεριών σε ποικιλία θέσεων, στροφές, συντονισμένες αναπηδήσεις, χτυπήματα με τα χέρια ή τα πόδια στο έδαφος, άνοιγμα και κλείσιμο των ποδιών, γρήγορο χτύπημα της φτέρνας στον αέρα, ημικαθίσματα και βαθιά καθίσματα, επαφή με άγγιγμα στους ώμους σε πέρασμα από βαθύ κάθισμα, άλμα στον αέρα από βαθύ κάθισμα και προσγείωση στα δύο πόδια. Η κινητική έκφραση στα ζευγάρια ανδρών και η αντιθετική χρήση του χώρου εναρμονίζουν τη χορευτική φόρμα και της προσδίδουν έναν χαρακτήρα συμμετρίας.

Σε όλη τη διάρκεια παρουσίασης των μοτίβων, οι γυναίκες παρακολουθούσαν σαν θεατές της χορευτικής πράξης. Αμέσως μετά, ακολούθησα την ίδια ακριβώς διαδικασία με τις γυναίκες, δείχνοντας μονή και συνεχόμενη διπλή στροφή, αναπηδήσεις, ημικάθισμα, παύση στο τελευταίο ρυθμικό μοτίβο. Η κίνηση στα χέρια των γυναικών ήταν ελεύθερη, αλλά πιο συγκρατημένη και ανάλαφρη σε σύγκριση με αυτή των ανδρών. Στην επανάληψη του χορού, θεατές ήταν οι άνδρες της ομάδας. Ακολούθησε μικτή επανάληψη του χορού, όπου οι άνδρες εκτελούσαν στροφές, αναπηδήσεις, χτυπήματα στο έδαφος, καθίσματα, άλματα, ενώ οι γυναίκες μονές και διπλές στροφές, ημικαθίσματα, συνεννόηση με το βλέμμα και τα χέρια, πατώντας δυναμικά στους τονισμούς της μουσικής. Η διαφορά ανάμεσα στις εκφραστικές κινήσεις, στο στυλιζάρισμα του σώματος στους άνδρες και τις γυναίκες και στις μεταξύ τους χωρικές σχέσεις αποδίδονται στον τρόπο με τον οποίο η έμφυλη ταυτότητα έχει εδραιωθεί και αναπαράγεται στον Καρσιλαμά.

Γενικές παρατηρήσεις

Στο πρώτο μέρος του μαθήματος έθεσα ορισμένες ερωτήσεις για την πολιτισμική μνήμη που εμπερικλείει η παράδοση. Από τα σχόλια που έγραψαν τα μέλη της ομάδας, προκύπτει ότι

συνδέουν την προσωπική τους κίνηση με την ανάμνηση γεγονότων που έχουν ζήσει στο πρόσφατο παρελθόν:

«Αν βρίσκομαι σε κάποιο φιλικό σπίτι ή σε ένα γλέντι...και ακούω Τσάμικο ή άλλα Στερεοελλαδίτικα, τότε ξυπνούν ατομικές μνήμες από το παρελθόν, διότι έχω βιώσει αρκετές παρόμοιες καταστάσεις. Αν βρίσκομαι σε ένα γλέντι, όπου η μουσική δεν είναι πολύ οικεία σε μένα, π.χ. Πόντος, Θράκη, τότε δεν έχω παρατηρήσει κάτι παρόμοιο. Αλλά σίγουρα αυτή η στιγμή θα αποτελέσει ανάμνηση για ένα μελλοντικό παρόμοιο γεγονός» (Θοδωρής).

Για τα περισσότερα άτομα, η παραδοσιακή μουσική ξυπνά μνήμες από το παρελθόν, που μας συνδέουν νοερά με τους ανώνυμους δημιουργούς τους και με ανθρώπους που έχουμε δει να χορεύουν, όλα στοιχεία που μας συνδέουν με τις παραδόσεις και την τοπική πολιτισμική μας ιστορία. Στην αυτοσχεδιαστική εξέλιξη του Απτάλικου Καρσιλαμά, παρατήρησα πως τα μέλη της ομάδας μπορούν να δημιουργούν χορευτικές φράσεις με ροή, πράγμα που σημαίνει ότι έχουν αρχίσει να απολαμβάνουν την εμπειρία της δημιουργίας και να περνούν από το γνωστό σε άγνωστο υλικό.

Ενδέκατο μάθημα: «Χορεύοντας με την τοπική κοινωνία»

4/12/2015

Σκοπός

-Αναγνώριση της πολιτιστικής διάστασης κοινωνικών γεγονότων

Στόχοι

-Αλληλεπίδραση με την τοπική κοινωνία

-Αυτοσχεδιαστική δημιουργία

1^ο μέρος: Συμμετοχή σε παραδοσιακό γλέντι

Σε κοινή απόφαση με την ομάδα συμμετείχαμε στο παραδοσιακό αιγαιοπελαγίτικο γλέντι που οργάνωσε η Χορολογική Εταιρεία. Η εορταστική εκδήλωση πραγματοποιήθηκε την Παρασκευή 4 Δεκεμβρίου 2015, στο «Αρχοντικό της Ευτυχίας», έναν σύγχρονο πολυχώρο με θέα τον Πατραϊκό κόλπο, που διατίθεται για κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις. Στο γλέντι συμμετείχαν περίπου εξακόσια άτομα, μέλη των τοπικών πολιτιστικών συλλόγων, χοροδιδάσκαλοι, χορευτές, λόγω της αγάπης τους για τον παραδοσιακό χορό και της δημοτικότητας της προσκεκλημένης ορχήστρας. Η εκδήλωση πραγματοποιήθηκε σε έναν ειδικά διαμορφωμένο χώρο με έκταση σκηνης περίπου 200 τ.μ. Στο γλέντι ήταν προσκεκλημένος ο Νίκος Οικονομίδης με την παραδοσιακή του ορχήστρα, τον οποίο

συνόδευαν η Κυριακή Σπανού στο τραγούδι, ο Πάνος Βέργος στο σαντούρι και ο Αργύρης Ψαθάς στο λαούτο. Το Διοικητικό Συμβούλιο του Συλλόγου είχε συνεννοηθεί με την παραδοσιακή ορχήστρα²⁴ να συμπεριλάβει στο πρόγραμμα μουσική και τραγούδια από όλα τα νησιά του Αιγαίου πελάγους, την Κρήτη, την Κύπρο και τις αλησμόνητες πατρίδες των Ελλήνων προσφύγων στα παράλια της Μικράς Ασίας και την Πόλη.

Τον χορό ξεκίνησαν τα μέλη του Διοικητικού Συμβουλίου του Συλλόγου, που ξεσήκωσαν τους καλεσμένους σε μια συλλογική δράση με πολλούς κύκλους και με πολλά ζευγάρια σε αντικριστούς χορούς. Η ορχήστρα ξεκίνησε με τραγούδια και σκοπούς των Κυκλάδων που χόρευαν και χειροκρότησαν οι παρευρισκόμενοι για τον παλμό και την αυθεντική τους ερμηνεία. Ακολούθησε ένα πλούσιο μουσικό πρόγραμμα, όπου για περισσότερο από πέντε ώρες οι δεξιοτεχνικές δοξαριές του βιολιού, τα ακούσματα του σαντουριού και του λαούτου και η ερμηνεία των παραδοσιακών τραγουδιών κράτησαν αμείωτη τη χορευτική διάθεση και το μουσικό ενδιαφέρον των παρευρισκόμενων. Η εορταστική εκδήλωση βιντεοσκοπήθηκε μετά από σχετικό μου αίτημα στη Χορολογική Εταιρεία²⁵. Η βιντεοσκόπηση είχε στόχο να μελετήσω πιο προσεκτικά τις ικανότητες και τις δεξιότητες που είχαν, πιθανόν, αποκτήσει τα μέλη της ομάδας στη διάρκεια των μαθημάτων.

Γενικές παρατηρήσεις

Στην έναρξη της εκδήλωσης, τα μέλη της ομάδας συμμετείχαν στους Συρτούς Νησιώτικους χορούς στο κυκλικό σχήμα και λιγότερο στην πρώτη θέση. Αυτό οφειλόταν, ίσως, στην παρουσία χοροδιδασκάλων, χορευτών και χορευτριών με εμπειρία και δεξιοτεχνία της κίνησης. Η αμηχανία μειώθηκε με προτροπές μου και μεταβλήθηκε σε επιθυμία αυτοσχέδιας δημιουργίας. Ως πρωτοχορευτές ή πρωτοχορεύτριες χρησιμοποιούσαν, κυρίως, βασικά αυτοσχεδιαστικά μοντέλα σε γνωστούς χορούς. Σε χορούς, όπως ο Χανιώτικος Συρτός, πήγαιναν στην πρώτη θέση, σε αντίθεση με τον Μαλεβιζιώτικο, που χαρακτηρίζεται από γρήγορες τεχνικές φιγούρες, ρυθμικά χτυπήματα των ποδιών στο έδαφος, αυτοσχέδιες δημιουργίες του πρωτοχορευτή, και χόρευαν μόνο στο κυκλικό σχήμα.

Όσο περνούσε η ώρα, παρατήρησα πως όλοι και όλες χόρευαν με άνεση μαζί με άτομα τα οποία γνώριζαν από τις χορευτικές τους ομάδες ή και από το φιλικό τους περιβάλλον. Δεν δίσταζαν μάλιστα να προσκαλούν και άγνωστα πρόσωπα στον χορευτικό τους κύκλο. Για παράδειγμα, άνδρες της ομάδας χόρευαν Μπάλο με άγνωστες ντάμες και με συγχρονισμένες

²⁴ Βλ. Βιογραφικά καλλιτεχνών στο Παράρτημα II (σσ. 355-357).

²⁵ Είμαι ιδρυτικό στέλεχος της Χορολογικής Εταιρείας από το 1995, Πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου για πολλά χρόνια, ενώ από το 2008 είμαι Ταμία.

φιγούρες. Παρόλα αυτά, οι γυναίκες ήταν πιο αυθόρμητες στην έκφραση συναισθημάτων. Ένα ενδεικτικό παράδειγμα είναι η στιγμή που ένας άνδρας από την ομάδα σηκώθηκε να χορέψει Ζεϊμπέκικο και οι γυναίκες δημιούργησαν ένα ομαδικό σχήμα γύρω του, κρατώντας τον ρυθμό με παλαμάκια, για να τον υποστηρίξουν συναισθηματικά.

Με βάση όσα προαναφέρθηκαν και όπως διαπίστωσα από σύντομες συζητήσεις με μέλη της ομάδας, κατά τη διάρκεια της εορταστικής εκδήλωσης, αισθάνονταν ικανοποίηση από τις επιδόσεις και τις αλληλεπιδράσεις τους στον συλλογικό χορό. Άλλο ένα σημαντικό στοιχείο είναι ότι αναγνωρίζουν πως έχουν αποκτήσει ελευθερία στη σωματική τους έκφραση. Από τα λόγια τους, επιβεβαίωσα ότι κάθε συνεργατική δραστηριότητα είναι κινητήρια δύναμη για να αποκτήσει κανείς τόλμη και δύναμη, να μειώσει φοβίες έκθεσης του εαυτού στον δημόσιο χώρο, να νιώσει οικειότητα και να εκφραστεί.

Παρατηρώντας τις συλλογικές δράσεις στο παραδοσιακό γλέντι, αισθάνθηκα ότι στον χορό δεν υπάρχουν γνωστοί και άγνωστοι, όλοι οι άνθρωποι χορεύουν μαζί και επικοινωνούν σε μια διαδικασία βιωματικής συνύπαρξης. Ο χορός αποτελεί μέρος της ζωής των ανθρώπων και του πολιτισμού, ως μεταφορά για κοινωνική αλληλεπίδραση και ανταλλαγή εμπειριών σε μια κοινότητα ανθρώπων, που ενδυναμώνει το αίσθημα ότι ανήκουμε κάπου.

Η συμμετοχική παρατήρηση στο παραδοσιακό γλέντι μου έδωσε τη δυνατότητα να διακρίνω την πολλαπλή αλληλεπίδραση, σωματική, κοινωνική, συναισθηματική, των μελών της ομάδας με την τοπική κοινωνία του χορού. Από εθνογραφική άποψη, βοήθησε να (επανα)ανακαλύψω το νόημα της συνύπαρξης σε εκδηλώσεις της κοινότητας που επιτρέπουν την ανταλλαγή εμπειριών και την απόλαυση που προσφέρει η ελευθερία της κίνησης. Έτσι, παρότι ο αυτοσχεδιασμός επέτρεπε τον εξατομικευμένο χορό, ταυτόχρονα, κάθε μέλος της ομάδας συμμετείχε σε μια συλλογική εμπειρία, στην οποία είχε περισσότερο νόημα το συναίσθημα και η συγκίνηση και όχι οι τεχνικές εκτελέσεις της κίνησης. Σε προσωπικό επίπεδο, αισθάνθηκα ότι ο ρόλος του εκπαιδευτικού/ερευνητή με είχε απομακρύνει από τη δημιουργική μου απόδοση στον χορό. Η συνεχής διερεύνηση των κινητικών εκφραστικών μέσων των υποκειμένων της έρευνας είχε γίνει αυτοσκοπός και βασική προϋπόθεση της παρουσίας μου στο παραδοσιακό γλέντι.

Δωδέκατο μάθημα: «Η μοναχικότητα στον Ζεϊμπέκικο»

12/12/2015

Σκοπός

-Ελεύθερη αυτοσχεδιαστική έκφραση

Στόχοι

-Παρατήρηση της έμφυλης ταυτότητας στον χορό

Μέθοδοι διδασκαλίας

-Συζήτηση, ολική μέθοδος (1^η ενότητα)

1^η ενότητα:

Στο τελευταίο μάθημα, το θεματικό περιεχόμενο περιστράφηκε γύρω από την επιτελεστική λειτουργία του Ζεϊμπέκικου, που είναι ο κατεξοχήν εσωστρεφής και αυτοσχεδιαστικός ελληνικός λαϊκός χορός. Αρχικά, αναφέρθηκα σε ιστορικά, ιδεολογικά, πολιτισμικά και αισθητικά χαρακτηριστικά του Ζεϊμπέκικου²⁶. Μετά την εισαγωγική μου τοποθέτηση, παρουσίασα την παραδοσιακή μορφή του Ζεϊμπέκικου των Ελλήνων προσφύγων από το Αϊβαλί (Κυδωνίες) της Μικράς Ασίας (βλ. Παράρτημα II, σημειογραφικό σύστημα Labanotation, σ. 354). Το μουσικό μέτρο του Αϊβαλιώτικου Ζεϊμπέκικου είναι 9/4 (2-2-2-3) και στην παραδοσιακή του μορφή αποτελείται από έντεκα βήματα. Κάποτε ο Ζεϊμπέκικος ήταν μοναχικός χορός αποκλειστικά για τους άντρες, τώρα χορεύουν Ζεϊμπέκικο άνδρες και γυναίκες. Από τοπικός παραδοσιακός χορός, στην αστικοποιημένη μορφή του, μπορεί να αποκαλύψει την ταυτότητα του Νεοέλληνα. Σήμερα ο άνδρας που σηκώνεται να χορέψει Ζεϊμπέκικο εμπνέεται από τη δική του αισθητική, τα δικά του νοητικά σχήματα, τη δική του καλλιτεχνική-δημιουργική εμπειρία (Tyronola et al., 2008) και ενσωματώνει όλα αυτά τα στοιχεία στον χορό που επιτελεί σε χώρους διασκέδασης με την παρουσία κοινού. Το γεγονός ότι σε αστικούς χώρους διασκέδασης οι θεατές παρακολουθούν τον ερμηνευτή/χορευτή καθισμένοι σε καρέκλες, δημιουργεί ένα πλαίσιο επιτελεστικής λειτουργίας του χορού (Schechner, [2003]2011).

Πριν το μάθημα, δεδομένου ότι ο Ζεϊμπέκικος χορευόταν σε μικρούς αστικούς χώρους, είχα τοποθετήσει καρέκλες σε όλο τον χώρο. Είπα ότι υπάρχει μια καρέκλα για κάθε άτομο και θα ήθελα να καθίσουν για πέντε λεπτά. Τα περισσότερα μέλη της ομάδας κάθισαν με τα χέρια στα πόδια και το βλέμμα χαμηλά ή και «σταυροπόδι» με τα χέρια πάνω στα πόδια, κοιτάζοντας εμπρός. Στη διάρκεια του πεντάλεπτου, άνδρες και γυναίκες κινούσαν ανεπαίσθητα το κεφάλι τους πότε δεξιά και πότε αριστερά, πότε πάνω και πότε κάτω, διατηρώντας μια εσωτερική και εξωτερική ηρεμία.

²⁶ Μεταξύ άλλων, ανέφερα ότι ο Ζεϊμπέκικος εμφανίστηκε σε ελληνικά αστικά κέντρα τον 19ο αιώνα, προήλθε από το ρεμπέτικο τραγούδι και μετασχηματίστηκε στις περιθωριακές κουλτούρες των παράνομων στις αρχές του 20ού αιώνα. Είχε μεγάλη απήχηση και διάδοση στην Ελλάδα από το 1920 και άρχισε να αποτελεί την πιο αυθεντική έκφραση του αστικού υποπρολεταριάτου.

Με τη λήξη του πεντάλεπτου, στο άκουσμα του οργανικού Αϊβαλιώτικου Ζεϊμπέκικου, παρότρυνα τους άνδρες να σηκωθούν να χορέψουν, με σημείο αναφοράς την καρέκλα. Κάποιοι άνδρες σηκώθηκαν αργά και ήρεμα, άλλοι γρήγορα και ξεκίνησαν να χορεύουν στο υφολογικό πλαίσιο του χορού. Ο χορός των ανδρών αναπτυσσόταν με αλλαγή κατεύθυνσης σε έναν μικρό χώρο, με στροφές δεξιά-αριστερά, με αναπηδήσεις και αλλαγή της δυναμικής της κίνησης, ζωνρή έκφραση των χεριών σε ανοικτή θέση ή εμπρός-πίσω από τον κορμό, βλέμμα στο έδαφος, ρυθμικό χτύπημα των δακτύλων, ημικαθίσματα, χτυπήματα των ποδιών με τα χέρια. Σε όλο αυτό το διάστημα, οι γυναίκες παρέμειναν καθισμένες ήρεμα στις καρέκλες, κοιτάζοντας τον χορό των ανδρών.

Στη συνέχεια, απομακρύναμε τις καρέκλες για να χορέψει όλη η ομάδα Ζεϊμπέκικο. Χρησιμοποίησα δύο δημοφιλείς λαϊκές συνθέσεις, το «Ζεϊμπέκικο» (Μ' αεροπλάνα και βαπόρια) του Διονύση Σαββόπουλου και «Το ζεϊμπέκικο της Ευδοκίας» του Μάνου Λοΐζου. Ακούγοντας αυτές τις μουσικές εκτελέσεις, όλοι και όλες χόρεψαν γύρω από το νοητό σημείο που ήταν πριν τοποθετημένες οι καρέκλες. Στον χορό χρησιμοποιούσαν σε διάφορες στιγμές τα κινητικά χαρακτηριστικά του Αϊβαλιώτικου, ενώ σε άλλες χόρευαν πιο ελεύθερα.

Λεπτομερειακά, στον χορό των ανδρών παρατήρησα συνεχείς, γρήγορες στροφές επιτόπου, περιστροφές σε διαφορετικές κατευθύνσεις, μικρότερες ή μεγαλύτερες κάμψεις του κορμού με ακίνητα πόδια, έντονες κινήσεις των χεριών σε ανοικτή θέση, μικρές μετακινήσεις στον χώρο, ακινησίες του κορμού προς τα εμπρός, ρυθμικό χτύπημα των δακτύλων, βαθιά καθίσματα, παύσεις σε βαθύ κάθισμα, επαναληπτικά χτυπήματα των ποδιών με τα χέρια. Στον χορό των γυναικών, οι κινήσεις έμοιαζαν πιο εσωστρεφείς, σε σύγκριση με αυτές των ανδρών, χωρίς πρόθεση επίδειξης. Οι γυναίκες χόρευαν με συνεχείς, όχι ιδιαίτερα γρήγορες στροφές και περιστροφές σε περιορισμένο χώρο. Η κάμψη του σώματος των γυναικών ήταν μικρότερη από των ανδρών και οι κινήσεις των χεριών τους ως προέκταση του κορμού ήταν συναισθηματικά εκφραστικές. Το βλέμμα των γυναικών στρεφόταν από το πάτωμα προς το γενικότερο πεδίο επιτέλεσης του χορού. Κάποια στιγμή, λίγα άτομα σταμάτησαν τον χορό, για να παρακολουθήσουν τις φιγούρες, τις εκφράσεις του προσώπου και την εξωτερικήυση των συναισθημάτων όσων χόρευαν, κρατώντας τον ρυθμό με παλαμάκια.

Μετά τον χορό, μοιραστήκαμε συναισθήματα, σκέψεις και κοινές εμπειρίες που προέκυψαν από την τρίμηνη διαδρομή μας στα μονοπάτια του αυτοσχεδιασμού. Στην ολιγόλεπτη συζήτηση φάνηκε μια μελαγχολία λόγω του επικείμενου αποχαιρετισμού. Κάποιοι ρωτούσαν πώς να συνεχίσουν το αυτοσχεδιαστικό ταξίδι. Ακούστηκαν φράσεις όπως: «Τι ωραίο ταξίδι, μπήκαμε σε διαφορετικούς και νέους δρόμους αυτοσχεδιασμού...» ή «Τι κάνουμε τώρα; Πώς θα συνεχίσουμε;». Απάντησα ότι μπορούσαν να συνεχίσουν τα

μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού στον Σύλλογο του Πανεπιστημίου Πατρών. Όλοι και όλες δέχτηκαν την πρόταση και ζήτησαν πληροφορίες για το πρόγραμμα διδασκαλίας.

Για την ολοκλήρωση του ερευνητικού προγράμματος, είχα προγραμματίσει ένα παραδοσιακό γλέντι, για να ευχαριστήσω την ομάδα και τις φοιτήτριες, που βοηθούσαν σε τεχνικά ζητήματα, για τη συνεργασία και την υποστήριξη τους στην έρευνα. Ένας άλλος στόχος ήταν να παρατηρήσω μια φορά ακόμα τις αυτοσχεδιαστικές ικανότητες/δεξιότητες της ομάδας μέσα σε ένα επιτελεστικό περιβάλλον. Ακούστηκαν παραδοσιακά τραγούδια, οργανικοί σκοποί και μελωδίες από όλες τις περιοχές της Ελλάδας και από όλο το φάσμα των μαθημάτων που είχαν πραγματοποιηθεί στο διάστημα τριών μηνών. Στο γλέντι συμμετείχε με προφορική μου πρόσκληση το εκπαιδευτικό και διοικητικό προσωπικό του Πανεπιστημιακού Γυμναστηρίου Πατρών.

Γενικές παρατηρήσεις

Ξεκινώντας με την εικόνα που η ομάδα καθόταν στις καρέκλες, είχα την αίσθηση ότι οι άνδρες, ξέροντας τον ρόλο των φύλων στον Ζεϊμπέκικο, προετοίμαζαν τον αυτοσχεδιασμό τους. Με την έναρξη του Αϊβαλιώτικου Ζεϊμπέκικου, κάποιοι άνδρες σηκώθηκαν αργά και ήρεμα και άλλοι απότομα και γρήγορα. Ερμήνευσα την απότομη αντίδραση ως προετοιμασμένη συμπεριφορά αναπαράστασης της αρρενωπότητας που απαιτεί το ανδρικό κοινωνικό φύλο. Στο άκουσμα των επόμενων λαϊκών συνθέσεων, άνδρες και γυναίκες πέρασαν σε πιο ελεύθερους δρόμους έκφρασης. Με άλλα λόγια, εκτός από την παραδοσιακή μορφή του Ζεϊμπέκικου, παρουσίαζαν και τη φολκλορική του εκδοχή. Η ανάπτυξη μικτής χορογραφικής δομής οφείλεται στις εμπειρίες που έχουν άνδρες και γυναίκες σε μαθήματα χορού σε πολιτιστικούς συλλόγους ή και σε τρόπους εκτέλεσης του Ζεϊμπέκικου σε χώρους διασκέδασης. Στη σημερινή κοινωνία, όποιοι χορεύουν Ζεϊμπέκικο σε αστικούς χώρους διασκέδασης (δημόσιους ή ιδιωτικούς), διαπραγματεύονται τις υφολογικές διαφορές που έχουν εδραιωθεί ανάμεσα στα δύο φύλα μέσω της αποδοχής ή της απόρριψής τους.

Η επιτέλεση της έμφυλης ταυτότητας στον Ζεϊμπέκικο ήταν κύριο αντικείμενο της παρατήρησης στο τελευταίο μάθημα. Οι άνδρες έδειχναν να απομακρύνονται από την εικόνα του μοναχού εαυτού, περνώντας σε νέους χορευτικούς δρόμους επιτέλεσης μπροστά σε ακροατήριο που επιβεβαίωνε τη χορευτική τους δεξιότητα. «Ως δημόσια επιτέλεση του 'εσώτερου' εαυτού, το ζεϊμπέκικο έχει κατεύθυνση προς τα έξω· είναι μια μορφή και συγχρόνως ένας τόπος 'επίδειξης'» (Cowan [1990]1998: 183). Οι γυναίκες ενσωμάτωσαν στον χορό τους στοιχεία έμφυλης ταυτότητας, διακριτά στο συναισθηματικό νόημα της κίνησής τους. Χορεύοντας ισότιμα με τους άνδρες, απέδειξαν την πρόθεση αναίρεσης

στερεότυπων έμφυλων διαφορών. «Η γυναίκα καρτερά το χορό όχι μόνο σαν απόδραση από το σωματικό, τον κοινωνικό και το συναισθηματικό περιορισμό της καθημερινής της ζωής, αλλά και σαν έναν τρόπο να ‘βγει’ από τον εαυτό της» (Cowan [1990]1998: 21).

Στη σημερινή εποχή, η κατασκευή των κοινωνικών και των πολιτισμικών ανισοτήτων, που κυριαρχούσαν στις ζωές των γυναικών μέχρι τη δεκαετία του 1970 έχει αμφισβητηθεί με πολλές μελέτες που στηρίζονται, μεταξύ άλλων, στη φεμινιστική σκέψη (Butler, 1990), που οδήγησε στον σχηματισμό της Ανθρωπολογίας του φύλου (Μπακαλάκη, 1994). Στις μέρες μας, ο Ζεϊμπέκικος χορεύεται και από τα δύο φύλα σε ένα περιβάλλον έκθεσης ή επίδειξης του εαυτού που ενισχύεται από την παρουσία και υποστήριξη των θεατών. Παρά τις όποιες παρατηρούμενες αλλαγές στις κοινωνικές δομές, τους έμφυλους ρόλους και τις έμφυλες σχέσεις, υπάρχει και μια κριτική αντιπαράθεση που υποστηρίζει ότι: «Μέσα από την εξέλιξη της κοινωνίας και των συνεχών κοινωνικών μεταβολών, οι διπολικές αντιθέσεις μπορεί να αλλάξουν, αλλά το αντιθετικό δίπολο και οι έμφυλες διαφοροποιήσεις πάντα θα υπάρχουν» (Δημόπουλος και συν., 2016: 56).

Στο εορταστικό κλείσιμο των μαθημάτων όλοι και όλες χόρευαν και αυτοσχεδίαζαν με αυθορμητισμό και ελευθερία. Η ενσώματη διερεύνηση του αυτοσχεδιασμού είχε δημιουργήσει ένα κοινό μαθησιακό χώρο, όπου όλα τα άτομα (ερευνητής και υποκείμενα της έρευνας) βίωναν νέες εμπειρίες, αποκτούσαν «νέες γνώσεις» και άλλαζαν προηγούμενες κινητικές συμπεριφορές ή και νοηματοδοτήσεις για τον χορό, τη μουσική, το τραγούδι και τις πρακτικές κοινωνικής αλληλεπίδρασης μεταξύ των τελεστών/χορευτών και των θεατών.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VII: ΑΝΑΛΥΣΗ ΚΑΙ ΕΡΜΗΝΕΙΑ ΤΩΝ ΔΕΔΟΜΕΝΩΝ

7.1 Κατηγοριοποίηση, επεξεργασία και μελέτη των δεδομένων

Στο επίκεντρο της ανάλυσης και ερμηνείας των δεδομένων βρίσκεται το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού, που αποτέλεσε αντικείμενο μελέτης στην εκπαιδευτική διαδικασία του ελληνικού παραδοσιακού χορού και σε επιτελεστικές δράσεις σε σύγχρονα αστικοποιημένα περιβάλλοντα που συμμετείχε η ερευνητική ομάδα.

Σύμφωνα με τις βιβλιογραφικές πηγές: «Η διαδικασία ανάλυσης των δεδομένων, που παράγονται στο πλαίσιο μιας ποιοτικής έρευνας, είναι μια ενδιαφέρουσα και συνάμα απαιτητική αλυσίδα αποφάσεων που καλείται να λάβει ο ερευνητής» (Τσιώλης, 2015: 473). Σε αυτή τη διάσταση, προχώρησα στην εννοιολογική χαρτογράφηση των ερευνητικών δεδομένων, σε συμφωνία με τις επιστημολογικές παραδοχές των ποιοτικών μεθοδολογιών που υιοθέτησα και ήταν η εθνογραφική μέθοδος σε συνδυασμό με αρχές της έρευνας-δράσης και της μελέτης περίπτωσης.

Πιο αναλυτικά, με βάση την *αρχή της ανοικτότητας* που διέπει τις ποιοτικές έρευνες (Τσιώλης, 2015), έδωσα ιδιαίτερη σημασία στους τρόπους με τους οποίους τα υποκείμενα της έρευνας νοηματοδότησαν την αξία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα στο χωρο-χρονικό πλαίσιο διεξαγωγής της έρευνας. Ως εκπαιδευτικός/ερευνητής προσπάθησα να αντιληφθώ και να κατανοήσω τους τρόπους με τους οποίους τα δρώντα υποκείμενα βιώνουν και νοηματοδοτούν τις αυτοσχεδιαστικές τους δράσεις στον χορό, αλλά και τη δική μου σχέση με τα δεδομένα, τόσο στην παραγωγή τους όσο και στην ανάλυση και την ερμηνεία τους.

Στην ιδιαίτερα απαιτητική διαδικασία της ανάλυσης και ερμηνείας των δεδομένων, διαχειρίστηκα έναν μεγάλο όγκο εμπειρικού υλικού, το οποίο προέκυψε από τη συμμετοχική παρατήρηση των κινητικών δραστηριοτήτων, τη μελέτη των βιντεοσκοπημένων μαθημάτων, όταν αυτό κρινόταν απαραίτητο, τις καταγεγραμμένες προφορικές εντυπώσεις που διατύπωσαν τα μέλη της ομάδας και η «κριτική φίλη» στο χρονικό διάστημα τριών μηνών, τις απόψεις και τις σκέψεις που ακούστηκαν κατά τη διάρκεια συνέντευξης σε ομάδα εστίασης. Αμέσως μετά το τέλος των ερευνητικών μαθημάτων, άρχισα να μελετώ, να οργανώνω και να κατηγοριοποιώ το εμπειρικό υλικό με βάση την επαγωγική μέθοδο, η οποία ξεκινά από τα επιμέρους ειδικά ή λεπτομερή δεδομένα, στη συνέχεια διαπραγματεύεται βασικές κατηγορίες και καταλήγει σε γενικά θέματα, τα οποία αναδύονται συχνότερα σε κινητικές δράσεις και συζητήσεις με τα υποκείμενα της έρευνας.

Στην ανίχνευση των νοηματικών αξόνων των δεδομένων, διαχώρισα το εμπειρικό υλικό σε τρεις αλληλοσυνδεόμενες κατηγορίες, επινοώντας ένα σύστημα ταξινόμησης με κωδικούς (μικρές φράσεις ή λέξεις). Καταρχάς συγκέντρωσα τα θέματα σε ευρείες κατηγορίες, ενώ μετά μείωσα την επικάλυψη των κωδικών (εννοιολογικών κατηγοριοποιήσεων), μέσω της ταξινόμησής τους σε βασικές κατηγορίες. Το επόμενο βήμα ήταν η ένταξη των βασικών θεμάτων σε γενικές κατηγορίες.

Για την ανάδειξη νοήματος από τα λόγια των υποκειμένων, χρησιμοποίησα την αφηγηματική ανάλυση, η οποία αξιοποιείται στην ερμηνευτική προσέγγιση αφηγήσεων και δίνει ιδιαίτερη έμφαση στον τρόπο που κατασκευάζεται η αφήγηση και διασφαλίζεται η συνοχή της (Τσιώλης, 2015). Χρησιμοποίησα επίσης την ερμηνευτική φαινομενολογική προσέγγιση, για να κατανοήσω, να περιγράψω και να ερμηνεύσω τις βιωμένες εμπειρίες των δρώντων υποκειμένων. Στο πλαίσιο αυτό, αξιοποίησα και την τριγωνοποίηση, που πρόκειται για έναν τρόπο εξασφάλισης της εγκυρότητας στις ποιοτικές έρευνες. Η μέθοδος της τριγωνοποίησης βοήθησε να διασταυρώσω δικές μου, ενδεχομένως, υποκειμενικές παρατηρήσεις ή τυχόν αντιφάσεις με τα σχόλια που κατέγραφε η «κριτική φίλη». Σημαντικός δείκτης της ποιότητας της ερευνητικής διαδικασίας ήταν η πρόθεση να αναπτύξω σχέσεις εμπιστοσύνης και ισοτιμίας με την ομάδα, έτσι ώστε να μειωθούν οι αποστάσεις ή οι σχέσεις εξουσίας μεταξύ ερευνητή και ερευνώμενων.

Μέσα από τις συνθετικές μεθόδους της ανάλυσης και ερμηνείας των δεδομένων, έδωσα απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα και περιέγραψα μετασχηματισμούς στην κινητική συμπεριφορά και τις αντιλήψεις των υποκειμένων της έρευνας. Επίσης, περιέγραψα αναθεωρήσεις σε προσωπικές μου αντιλήψεις για την αξία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό με αυτοστοχαστικό τρόπο, γεγονός που οδήγησε στην ενίσχυση της επαγγελματικής μου ανάπτυξης. Οι βιωματικές εμπειρίες και οι απόψεις που διατύπωσαν τα μέλη της ομάδας, μέσω γραπτού ή προφορικού λόγου, συμπληρώνουν προσωπικές (ανα)νοηματοδοτήσεις και ερμηνείες στα ευρήματα της έρευνας. Αυτονόητα, στη διαδικασία της ανάλυσης και ερμηνείας των δεδομένων ήμουν σε συνεχή διάλογο με το θεωρητικό πλαίσιο της διατριβής, σε μια συστηματική απόπειρα σύνδεσης της θεωρίας και της πράξης στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Προφανώς, στην ανάλυση και ερμηνεία των ποιοτικών δεδομένων της έρευνας είναι έντονο το υποκειμενικό στοιχείο, λόγω της άμεσης εμπλοκής μου στην ερευνητική διαδικασία, στην οποία δεν ήμουν απλός παρατηρητής/θεατής των κινητικών δράσεων, αλλά συνδημιουργός του εμπειρικού υλικού. Ως εκ τούτου, μέσα από την ερμηνεία των βιωμάτων και την ανίχνευση των νοηματικών αξόνων στις απόψεις που διατύπωσαν προφορικά ή

γραπτά τα υποκείμενα της έρευνας, διαγράφεται η εμπειρική επαλήθευση ή η διαλεκτική σχέση μεταξύ των ατομικών και των συλλογικών νοημάτων που εμπρικλείει η περιγραφή και κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας σε κάθε ποιοτική έρευνα της κοινωνικής πραγματικότητας.

7.1.2 Εννοιολογική κατηγοριοποίηση των δεδομένων

Το εμπειρικό υλικό έχει ταξινομηθεί σε τρεις θεματικές κατηγορίες που προσδιορίζονται στον παρακάτω Πίνακα.

Πίνακας κατηγοριοποίησης 1		
Ευρείες Υποκατηγορίες	Βασικές Κατηγορίες	Γενικές Κατηγορίες
Η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον χορό	Διάκριση των αισθητικών στοιχείων του χορού	Ο αυτοσχεδιασμός ως (εν δυνάμει) απελευθερωτική πρακτική
Κατανόηση των δυνατοτήτων του σώματος		
Βιωματική διερεύνηση των στοιχείων της κίνησης		
Έμφαση σε συμβολικές χειρονομίες	Διαπροσωπικές σχέσεις και αλληλεπιδράσεις	
Πολυαισθητηριακή προσέγγιση της κίνησης	Ενσώματη επικοινωνία στον χορό	
Οπτικο-κινητικός συντονισμός στον χώρο και τον χρόνο	Μη λεκτική επικοινωνία μέσω του χορού	
Ενσώματες πρακτικές και τεχνικές χορού		
Δημιουργία νέων μορφών κίνησης με βάση τις προϋπάρχουσες		

Ο αυτοσχεδιασμός ως μέσον ατομικής και συλλογικής έκφρασης	Σχέση αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης	Η ολότητα της κίνησης-σκέψης στον χορό
Εκφραστικότητα της κίνησης		
Από την κίνηση στη συν-κίνηση		
Ελεύθεροι και δομημένοι αυτοσχεδιασμοί	Το ακαθόριστο της αυτοσχεδιαστικής πράξης	
Από τη βίωση στην (ανα)βίωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού		
Επικοινωνιακές και ηγετικές ικανότητες στο πλαίσιο της χορευτικής ομάδας	Αξιολόγηση των ερευνητικών μαθημάτων	
Έκφραση της δημιουργικής ατομικότητας στις κοινωνικές σχέσεις		
Επαναπροσδιορισμός του κινητικού υλικού σε νέες συνθήκες	Έμφυλη ταυτότητα και χορός	
Δυνατότητα συνύπαρξης μέσω του χορού		Μάθηση μέσω μιας διαλογικής παιδαγωγικής του χορού
Ενίσχυση του κριτικού στοχασμού	Γνωσιακή πλευρά του αυτοσχεδιασμού	
Διαπολιτισμική ευαισθησία και κιναισθητική μάθηση		
Νοηματοδότηση εμπειριών και γνώσεων		

Επανεξέταση της αξίας του αυτοσχεδιασμού στον χορό	Διαπολιτισμικότητα και ενσυναίσθηση στον χορό	Από τον αυτοσχεδιασμό στη (χορογραφική) σύνθεση
Επιστροφή της νέας γενιάς στις παραδόσεις		
Αισθητικοί προσανατολισμοί στη συλλογική μνήμη		
Αναζήτηση του «στοχαζόμενου» δασκάλου	Επιτελεστική δύναμη του χορού	
Μέθοδοι διδασκαλίας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό		
Κοινωνική αλληλεπίδραση και μετασχηματισμοί		
Η ολότητα του φαινομένου του χορού στην ποικιλομορφία του		

7.2 Μετασχηματισμοί κατά τη διάρκεια των μαθημάτων

Τα ποιοτικά ερευνητικά δεδομένα κατατάσσονται σε δύο βασικές κατηγορίες: πρώτον, τις ατομικές και ομαδικές σωματικές ενέργειες/πράξεις στην αυτοσχεδιαστική δημιουργία στον χορό σύμφωνα με τις μορφοσυντακτικές δομές της ελληνικής χορευτικής παράδοσης και δεύτερον, τις λεκτικές διατυπώσεις που αποτυπώνουν εμπειρίες, σκέψεις, συναισθήματα των υποκειμένων της έρευνας για την καλλιέργεια/εξέλιξη των δημιουργικών τους ικανοτήτων και άλλους παράγοντες που σχετίζονται με το συγκεκριμένο ζήτημα. Οι ελεύθεροι και οι δομημένοι αυτοσχεδιασμοί σε ποικίλες δράσεις και η σύνθεση φράσεων δημιούργησαν έναν τόπο συνάντησης με τον εαυτό και τον άλλο και ταυτόχρονα ενίσχυσαν την ικανότητα νοηματοδότησης διαφορετικών εμπειριών μέσω της αναστοχαστικής κριτικής σκέψης.

Ο αναστοχασμός ήταν μέσον αλλαγής ή μετασχηματισμού προηγούμενων κινητικών συμπεριφορών και αντιλήψεων που πραγματοποιήθηκε σε διάφορα στάδια της έρευνας και οδήγησε σε νέους τρόπους πρόσληψης της εννοιολογικής διάστασης της γνώσης. Εδώ, η έννοια «μετασχηματισμός» υποδηλώνει μια διεργασία μέσω της οποίας μπορεί να

τροποποιηθούν προβληματικά πλαίσια αναφοράς (π.χ. δομές σκέψεων, νοητικές συνήθειες, νοηματικές προοπτικές), ώστε να γίνουν περισσότερο περιεκτικά, σαφή, ανοικτά και συναισθηματικά δεκτικά στην αλλαγή (Κόκκος, 2005). Εξίσου σημαντικό είναι το γεγονός ότι στην ανάλυση και την ερμηνεία των δεδομένων διακρίνονται ποικίλες δράσεις και αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα μέλη της ομάδας με το κοινωνικο-πολιτισμικό περιβάλλον, οι οποίες αναδεικνύουν την επιτελεστική δύναμη του χορού.

7.2.1 Ο αυτοσχεδιασμός ως (εν δυνάμει) απελευθερωτική πρακτική

Η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον χορό

Από την πρώτη εκπαιδευτική συνάντηση, φάνηκε ότι τα μέλη της ομάδας γνώριζαν την αξία της αυτοσχέδιας δημιουργίας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Αποδεικτικό στοιχείο είναι οι σύντομες σκέψεις που έγραψαν, απαντώντας σε σχετική μου ερώτηση που περιλαμβάνεται στο διερευνητικό ερωτηματολόγιο. Παρά τις όποιες διαφορές στην εκφορά του λόγου, όλοι και όλες ήθελαν να απελευθερωθούν από συμβατικές εκτελέσεις βημάτων, να εκφραστούν με προσωπικό τρόπο στον χορό, να αναπτύξουν την ικανότητα δημιουργίας και τις έμφυτες (κρυμμένες) αυτοσχεδιαστικές τους ικανότητες. Ο αυτοσχεδιασμός απελευθερώνει τη δημιουργική ενέργεια και ενεργοποιεί όλες τις αισθήσεις σε μια ισορροπία μεταξύ της κίνησης και της σκέψης. Αυτήν την πρόθεση αντιλαμβάνομαι, ξαναδιαβάζοντας τις παρακάτω φράσεις, οι οποίες αναδεικνύουν τις πνευματικές ανησυχίες και το προφίλ των ατόμων που συμμετείχαν στην έρευνα:

«Το να μάθει κανείς τα βήματα είναι εύκολο. Το να μπορεί να αυτοσχεδιάσει και να εκφραστεί ελεύθερα...είναι το πιο δύσκολο και πιο γοητευτικό...περιμένουμε μέσα από τη βιωματική συμμετοχή να γνωριστούμε, να απελευθερωθούμε και να βγάλουμε ο καθένας τις εμπειρίες του, ώστε να νιώσουμε πιο δημιουργικοί» (Μαρία-Χριστίνα).

«Πιστεύω, σίγουρα, ότι θα αποκτήσω γνώσεις και εμπειρίες σχετικά με τον χορό. Ίσως να ξεπεράσω κάποια κωλύματα και να χορεύω περισσότερες φορές μπροστά. Ίσως και να καταφέρω να αυτοσχεδιάσω...» (Αγγελική).

«Να είμαι πιο ελεύθερος στις κινήσεις μου, είτε χορεύω μπροστά είτε όχι. Να μπορώ να εκφράζομαι καλύτερα, όταν χορεύω. Να είμαι πιο χαλαρός και να επικοινωνώ καλύτερα με τους υπόλοιπους χορευτές» (Θοδωρής).

«Θα αναπτύξω θετικές εμπειρίες και [το πρόγραμμα] σίγουρα θα με βοηθήσει στον αυτοσχεδιασμό προσωπικά. Πιστεύω ότι θα ξεπεράσω τη δυσκολία μου στον αυτοσχεδιασμό» (Δημήτρης).

«Πιστεύω ότι, μετά το τέλος των ερευνητικών μαθημάτων, θα είμαι σε θέση να αυτοσχεδιάζω όσον αφορά τους παραδοσιακούς χορούς και πως θα είμαι σε θέση να δημιουργώ πάνω στον χορό, επικοινωνώντας με τα υπόλοιπα άτομα» (Παρασκευή).

Η επιθυμία απελευθέρωσης της έκφρασης είναι κοινή επιδίωξη στα περισσότερα πρώτα γραπτά κείμενα (βλ. Παράρτημα I, σσ. 262-287). Το συγκεκριμένο κίνητρο ήταν και ο πιο σημαντικός παράγοντας στον σχεδιασμό των μαθημάτων. Η συμμετοχική παρατήρηση επιβεβαίωσε, μέσα από μη λεκτικά σήματα, ότι τα μέλη της ομάδας διακατέχονται από αμηχανία, ακόμα και σε απλές αυτοσχεδιαστικές δράσεις. Αυτό έδειχνε την έλλειψη εμπιστοσύνης στις έμφυτες δημιουργικές ικανότητες κάθε ατόμου, την έλλειψη εμπειρίας αυτοσχεδιασμού σε μαθήματα χορού ή την έλλειψη αυθορμητισμού σε εμφανίσεις στη θεατρική σκηνή με παρουσία κοινού. Ως εκ τούτου, έπρεπε να δημιουργηθεί ένα κατάλληλο μαθησιακό περιβάλλον που θα επέτρεπε τον πειραματισμό σε αυτοσχεδιαστικές δράσεις για την ανάπτυξη της δημιουργικής σκέψης και της φαντασίας. Η πραγματοποίηση αυτού του στόχου είχε διπλή κατεύθυνση: την προσωπική, αυθόρμητη αυτοσχεδιαστική δράση και τη συλλογική εμπλοκή στον αυτοσχεδιασμό.

Κατανόηση των δυνατοτήτων του σώματος

Για την καλλιέργεια των αυτοσχεδιαστικών ικανοτήτων, αξιοποίησα πρακτικές και τεχνικές του χορού για την αποκάλυψη των φυσικών μηχανισμών του σώματος, προκειμένου η ομάδα να κινηθεί με οργανικό, αυθόρμητο τρόπο. Εξ αρχής, χρησιμοποίησα την αυτοσχεδιαστική πρακτική σε απλές κινητικές δράσεις, όπως το βάδισμα και το τρέξιμο, με μορφολογικές τροποποιήσεις στον γενικό χώρο και με τη χρήση της οπτικής επαφής και των παύσεων. Αυτές οι φυσικές καθημερινές κινήσεις, που μπορεί να γίνουν περίπλοκες μέσα από ποιοτικές παραλλαγές της κίνησης, ενεργοποίησαν την αντιληπτική ικανότητα κάθε ατόμου σε αυτοσχεδιαζόμενες πράξεις.

Από τη δυναμική αλληλεπίδραση του σώματος με άλλα σώματα στον χώρο και τον χρόνο, δημιουργήθηκε ένα κλίμα εμπιστοσύνης και επικοινωνίας, με αποτέλεσμα τα άτομα που είχαν μεγαλύτερη χορευτική εμπειρία να αρχίσουν να παίρνουν πρωτοβουλίες σε διάφορες αυτοσχεδιαστικές δράσεις. Παράλληλα, ενθάρρυνα κάθε άτομο να αναλάβει ρόλους που θα ενίσχυαν τις αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες και την αποδοχή της δημιουργικότητάς του από την ομάδα. Μια πρώιμη παρατήρηση της γλώσσας του σώματος (χαμόγελα, επιφωνήματα, μείωση μυϊκών εντάσεων, κ.λπ.) έδειξε ότι η ομάδα είχε αρχίσει να δημιουργεί διαπροσωπικές σχέσεις επικοινωνίας και συναισθηματικής ανταλλαγής. Παρόλα αυτά, υπήρχε σχετική αμηχανία στην ανάληψη προτεινόμενων ρόλων, όπως αυτόν του «αρχηγού», αν και τα μέλη της ομάδας ένιωθαν διαισθητικά ότι είχε να κάνει με την ανάληψη της πρώτης θέσης στον κύκλο. Έδειχναν, όμως, ότι επιθυμούν να απελευθερωθούν από συμβατικές

κινητικές εκτελέσεις με την προσωπική τους έκφραση σε ατομικούς ή ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς.

Για να μειωθούν τα συνειδητά ή τα υποσυνείδητα συναισθήματα αμφιβολίας, αξιοποίησα πρακτικές και τεχνικές για την ανάπτυξη της φαντασίας, της δημιουργικότητας και της αλληλεπίδρασης σε συμμετοχικές πολιτισμικές πρακτικές. Από τα πρώτα στάδια της έρευνας, τα μέλη της ομάδας άρχισαν να αναπτύσσουν συνεργατικές σχέσεις, η ανάληψη προτεινόμενων ρόλων εναλλασσόταν διαρκώς, με επακόλουθο να μειωθούν οι δισταγμοί για αυθόρμητες δράσεις που απαιτούσε κάποια περίσταση, όπως η ανάληψη της πρώτης θέσης στον χορό. Η μετάβαση από την αμφιβολία στην εμπιστοσύνη στον εαυτό δεν ακολούθησε ένα φορμαλιστικό γραμμικό τρόπο ανάπτυξης. Ακολούθησε μια σπειροειδή διεργασία μετασχηματισμού κινητικών συμπεριφορών, αντιλήψεων, στάσεων και ιδεών.

Βιωματική διερεύνηση των στοιχείων της κίνησης

Οι γνώσεις που έχουμε για τα συστατικά στοιχεία της κίνησης προέρχονται, κυρίως, από τη μέθοδο του Laban στην οποία περιγράφονται και αναλύονται όλες οι μορφές κίνησης του σώματος μέσα από πέντε βασικές κατηγορίες, οι οποίες είναι: Σώμα, Χώρος, Σχήμα, Προσπάθεια, Σχέσεις, που αναλύονται σε πολλές υποκατηγορίες (Preston-Dunlop, 1980). Η βιωματική διερεύνηση των στοιχείων της κίνησης ξεκίνησε από το δεύτερο μάθημα, όπου τα μέλη της ομάδας άρχισαν να αναπτύσσουν χωρικές σχέσεις εγγύτητας ή απόστασης και να δημιουργούν σύνθετα πλέγματα κίνησης, ευκρινή στην πρόθεση να πλησιάσουν τον «αρχηγό», να απομακρυνθούν από αυτόν, κ.λπ. Την ικανότητα αντίληψης των στοιχείων του χώρου παρατήρησε η «κριτική φίλη», η οποία σημείωσε: «Οι αρχηγοί στον κύκλο κινήθηκαν σε όλα τα σημεία του χώρου...» (Κωνσταντίνα).

Η βιωματική διερεύνηση της κίνησης εξελίχθηκε με την αλλαγή προσανατολισμού και κατεύθυνσης στον γενικό και τον προσωπικό χώρο (κινησιόσφαιρα), την ανάπτυξη της κίνησης και στα τρία επίπεδα (χαμηλό, μεσαίο, υψηλό), την εναλλαγή των σωματικών σχημάτων από ανοιχτά σε κλειστά, την αίσθηση του ρυθμού, τη διαδοχή της ταχύτητας από αργή σε γρήγορη, την αλλαγή του τέμπο από το βάδισμα στο τρέξιμο ή από τις αναπηδήσεις στα άλματα, τον τονισμό της κίνησης, τις παύσεις και τις ακινησίες και άλλες ποιοτικές λεπτομέρειες. Στο όγδοο μάθημα ειδικότερα, οι στιγμές της ακινησίας, που αναστρέφουν τη σχέση του ατόμου με την αδιάκοπη ροή του χρόνου και τους βασικούς σωματικούς του ρυθμούς, αποτέλεσαν μια ιδιαίτερα αποκαλυπτική εμπειρία. Η παραμονή σε θέση ακινησίας επηρέασε την επικοινωνία και ενεργοποίησε την παρατήρηση του άλλου.

Ο χρόνος ενσωματώθηκε στον χώρο σε μια ενιαία αντίληψη της έννοιας του χωροχρόνου, που χαρακτηρίζει κάθε είδος ή μορφή χορού. Άλλωστε, ο χορός δημιουργείται από το ανθρώπινο σώμα που κινείται στον χώρο και τον χρόνο (Kaerpler, 1978). Ο οπτικο-κινητικός συντονισμός ήταν αποτέλεσμα κοινής διερεύνησης προτεινόμενων ιδεών, όπου κάθε άτομο αναδείκνυε τις προσωπικές του επιλογές. Όπως είπε η «κριτική φίλη»: «Κινήθηκαν σε διαφορετικές θέσεις στον χώρο, ακούγοντας τον ρυθμό της μουσικής...» (Κωνσταντίνα).

Τα κινητικά μοτίβα στον χώρο ενσωμάτωναν δυναμικά τον ρυθμό και το μέτρο κάθε μουσικής σύνθεσης. Ο συγχρονισμός με τη μουσική ήταν ενσώματη ανταπόκριση σε ακουστικά ερεθίσματα, στα οποία συγκαταλέγονται ο ποιητικός λόγος των τραγουδιών, η ποικιλία των τοπικών μουσικών μελωδικών ιδιωμάτων και η πολυρυθμία της παραδοσιακής μουσικής. Η συναισθηματική διάσταση της μουσικής λειτουργεί ως κώδικας έκφρασης και επικοινωνίας που συνδέει τον άνθρωπο με την ομάδα, σύμφωνα με τον επόμενο συλλογισμό:

«Και γενικότερα πιστεύω ότι μέσα από την παραδοσιακή μουσική μπορείς να εκφράσεις πολύ περισσότερο τα συναισθήματά σου από ό,τι με τη μοντέρνα, γιατί...ακουμπάει πολύ τα συναισθήματα, δεν είναι μόνο ο πόνος της αγάπης και αυτό που πραγματεύονται τα νέα τραγούδια, έχει και άλλα πράγματα μέσα. Έχει πολλά θέματα που ακουμπάει...» (Θοδωρής).

Πέρα από τα συναισθήματα που προξενεί η μουσική, κάθε χορευτής (ή χορεύτρια) πρέπει να βρει τον ρυθμό για να μπει στον χορό από μια θέση, φαινομενικής, ακινησίας και να διατηρήσει την εσωτερική του συγκέντρωση στην εκτέλεση της μουσικής μέχρι τον τελευταίο της απόηχο. Η ικανότητα να ακούει κανείς τη μουσική και να μεταφέρει τα ποιοτικά της στοιχεία στην κίνηση ορίζεται ως «μουσικότητα» στον χορό. Η μουσικότητα απαιτεί την ακουστική αντίληψη και τη συγκέντρωση της προσοχής:

«Αρχικά, πρέπει να μάθουμε να ακούμε παραδοσιακά τραγούδια. Να ξέρουμε πώς να μπούμε, δηλαδή, μέσα στο κλίμα, μέσα στο πνεύμα του παραδοσιακού τραγουδιού» (Γρηγόρης).

«Το πιο βασικό είναι ότι απελευθερώθηκα σαν χορευτής. Δεν ασχολούμαι πολύ καιρό με τον χορό...Ένα πράγμα που συνειδητοποίησα είναι ότι, ενώ πίστευα ότι δεν ντρεπόμουν να βγω πρώτος στον χορό, τελικά δεν μπορούσα. Και πίστευα ότι ακούω τα τραγούδια που χορεύω, αλλά δεν τα άκουγα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία έμαθα να είμαι πιο συγκεντρωμένος...» (Θοδωρής).

Σε μια προσεκτική «ανάγνωση» του νοήματος που κρύβεται στις παραπάνω γραμμές, φαίνεται ότι το να μπορεί να αντιληφθεί κάποιος την αδυναμία του να σύρει τον χορό ή και να ακούει τον ρυθμό της μουσικής είναι δείγμα αυτογνωσίας ή συνάντησης του εσωτερικού κόσμου με τον εξωτερικό. Η αυτοσχεδιαστική πρακτική μπορεί να αποτελέσει τη βάση ανάπτυξης της συνθετικής σκέψης.

Μέσα από νέες, ελεύθερες ή δομημένες πρακτικές και τεχνικές αυτοσχεδιασμού, κάθε άτομο άρχισε να ενσωματώνει ποιοτικά στοιχεία στην απόδοσή του, συνδυάζοντας οργανικά την κίνηση των ποδιών, των χεριών, του κορμού, του κεφαλιού. Στην ικανότητα διάκρισης των ποιοτικών στοιχείων της κίνησης, εκτός από παρατηρούμενα στοιχεία στους ατομικούς και τους ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς, βοήθησαν συζητήσεις για τον ρόλο του σώματος στις αισθησιοκινητικές πράξεις του ανθρώπου.

Έμφαση σε συμβολικές χειρονομίες

Για την καλλιέργεια της φαντασίας δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στην κίνηση των χεριών ή στις χειρονομίες (gestures) στο πέμπτο μάθημα. Στον χορό η ικανότητα συντονισμού της κίνησης που προέρχεται από διαφορετικά μέρη του σώματος αναδεικνύει την κιναισθητική ευαισθητοποίηση του ατόμου. «Η προσοχή σε μέρη του σώματος είναι θεμελιώδης, τόσο λειτουργικά όσο και αισθητικά» (Preston-Dunlop, 1980: 5). Παρόλο που «Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό...η έμφαση δίνεται στη χρήση των κάτω άκρων...» (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006: 21· Filippou, 2015), οι χειρονομίες, ένα είδος δράσης που συνδυάζεται με εκφράσεις του προσώπου, λειτουργούν ως αρχέτυπα έκφρασης ποικίλων συναισθημάτων στον χορό. Και παρά το γεγονός ότι ο τρόπος χρήσης των κάτω άκρων, των άνω άκρων, του κορμού δεν είναι πάντα ίδιος στα διαφορετικά είδη χορού, ο συντονισμός ανάμεσα στα μέρη του σώματος έχει ουσιώδη σημασία στην εκφραστικότητα της κίνησης. Ενδεικτικά, στους παραδοσιακούς και λαϊκούς χορούς τα κάτω άκρα χρησιμοποιούνται για την ανάπτυξη της κίνησης στον χώρο με μεγαλύτερα ή μικρότερα βήματα, στον κλασικό χορό έχουν συμβολική σημασία τα άνω άκρα, ενώ στον μοντέρνο ή σύγχρονο χορό ο κορμός αποτελεί το κέντρο πρωτοβουλίας της κίνησης.

Ο εκφραστικός και επικοινωνιακός ρόλος των χειρονομιών δεν συμπληρώνει απλά τον προφορικό λόγο, αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της δημιουργίας της γλώσσας. Με δεδομένη τη μεταφορική/συμβολική αξία των χειρονομιών, η κίνηση του αποχαιρετισμού δεν ήταν τυχαία, αφού αποτελεί έναν κώδικα επικοινωνίας που έχει ρίζες βαθιά στους αιώνες. Στη δύναμη της χειρονομίας του αποχαιρετισμού, που ενίσχυαν οι συνειρμικοί στίχοι του Σαββόπουλου στο τραγούδι του «Τσάμικος», δομήθηκε ο πρώτος κινητικός διάλογος με συναισθηματικό και νοηματικό περιεχόμενο στο πλαίσιο του ομαδικού αυτοσχεδιασμού.

Μη λεκτική επικοινωνία μέσω της κίνησης

Παρότι η ομιλούμενη γλώσσα θεωρείται ουσιώδης τρόπος επικοινωνίας των ανθρώπων, η χορευτική κίνηση αποκαλύπτει κρυμμένα νοήματα που δεν αποκαλύπτει ο προφορικός λόγος

(Hanna, 1979). Με άλλα λόγια, «...ο χορός έχει τη δυνατότητα μέσα από μια ποικιλία διαύλων μη λεκτικής επικοινωνίας (κιναισθητικούς, οπτικούς, ηχητικούς, κ.ά.) να εξωτερικεύει συγκεκριμένο περιεχόμενο και αφηρημένες έννοιες...» (Κουτσούμπα, 2002: 20). Οι επόμενες προτάσεις, σε σύγκλιση με τις θεωρητικές παραδοχές, αποκαλύπτουν την αρχετυπική ανάγκη επικοινωνίας μέσω της γλώσσας του σώματος, που ήταν ο κύριος τρόπος έκφρασης, πολύ πιο πριν από την επινόηση του προφορικού και του γραπτού λόγου:

«...Ακόμα και με τα μάτια υπάρχει επικοινωνία...» (Δημήτρης).

«Εγώ θα μιλήσω για το πρώτο μέρος, το θεατρικό, αν θέλετε να το πείτε, που ήταν μια μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στους χορευτές...» (Ιωάννα).

«Ενδιαφέρουσα για μένα επίσης ήταν η επαφή με ανθρώπους που ως τότε δεν γνώριζα, που δεν έχω ξαναχορέψει μαζί τους, που δεν έχω επικοινωνήσει...» (Αφροδίτη).

Αν και τα μέλη της ομάδας, αρχικά, αισθάνονταν άβολα στην πρακτική του αγγίγματος, σταδιακά κατάλαβαν τη συμβολή της κιναισθητικής επαφής ανάμεσα σε δύο άτομα που κινούνται μαζί στη δημιουργία ενός χορευτικού διαλόγου. Απόδειξη είναι οι σκέψεις τους για την ενσώματη εμπλοκή σε αυτοσχεδιαστικές δράσεις. Το εργαλείο του αυτοσχεδιασμού άρχισε να αλλάζει βεβαιότητες για τα «πρέπει...» ή «δεν πρέπει...» που ισχύουν στη ζωή και την καλλιτεχνική δημιουργία. Στην ανανοηματοδότηση των εμπειριών είχε ιδιαίτερο ρόλο το άγγιγμα των άλλων και το άγγιγμα από τους άλλους. Βασική αρχή στη χρήση του αγγίγματος είναι η μείωση των εντάσεων που συσσωρεύονται στο σώμα.

«Με το άγγιγμα ένιωθα ότι έπαιρνα και έδινα ενέργεια, επικοινωνούσα πνευματικά και σωματικά» (Γιώτα).

Η πιο πάνω εκτίμηση, ότι υπάρχει αλληλεπίδραση μεταξύ του πνεύματος και του σώματος, επί της ουσίας, δείχνει ότι είναι αδιαχώριστοι μηχανισμοί στην ενδοπροσωπική και τη διαπροσωπική επικοινωνία (Gardner, 1983).

7.2.2 Σύνδεση του σώματος-νου στον χορό

Ενσώματες πρακτικές και τεχνικές χορού

Στον σχεδιασμό των μαθημάτων φάνηκε η ανάγκη σύνδεσης της υλικής και της νοητικής πλευράς της κίνησης, έτσι ώστε κάθε άτομο να εντοπίσει την εμπειρία της δημιουργίας στην ολότητα σώματος-νου. Αυτό έγινε με πρακτικές και τεχνικές του χορού που λειτούργησαν ενισχυτικά για τη νοητή απεικόνιση της εσωτερικής μορφής και λειτουργίας του σώματος. Η διαμόρφωση μιας νέας αισθαντικότητας προέκυψε από τη χρήση απτικών χειρισμών για σωστή λειτουργία της αναπνοής. Κάθε άτομο που εφάρμοζε ή δεχόταν τους χειρισμούς,

άρχισε να διαμορφώνει μια τρισδιάστατη νοητική εικόνα για το σώμα, που είναι ταυτόχρονα υποκείμενο και αντικείμενο (Merleau-Ponty ([1945]2016). Η νοερή άσκηση ενεργοποιεί τις κιναισθητικές και τις αισθητικές εμπειρίες του ατόμου (Sklar, 2000). Αυτό επιβεβαιώνεται από σκέψεις που έγραψαν τα μέλη της ομάδας στο ένατο μάθημα:

«...χαλάρωσα και επικεντρώθηκα στην αναπνοή μου, στο σώμα μου... Παρόλο που δεν γνωρίζω τον Γρηγόρη, πέρα από τον καιρό που έρχομαι στην έρευνα, με έκανε να χαλαρώσω, να ηρεμήσω... μετά από αυτή την άσκηση νιώθω ότι μπορώ να τον εμπιστευτώ... με την έννοια της καθοδήγησης του καβαλιέρου σε ένα χορό» (Αφροδίτη).

«...ένιωθα την αναπνοή... την ενέργεια του άλλου» (Μαρία-Χριστίνα).

«Χωρίς να χρησιμοποιήσουμε λέξεις... επικοινωνήσαμε με έναν άλλο τρόπο» (Ιωάννα).

«...ένα απλό άγγιγμα μου έδωσε το ερέθισμα να κάνω κινήσεις...» (Δήμητρα Κοσ.).

Αυτή η μοναδική μορφή επικοινωνίας στον χορό συμβαίνει σιωπηλά, μέσω μιας εσωτερικής συνομιλίας που μεταφέρεται από τον εαυτό στον άλλο ή αντίστροφα. Η μη λεκτική επικοινωνία είχε καθοριστικό ρόλο στον διάλογο που διαμορφώθηκε σε ζευγαρωτούς χορούς και μετουσίωσε τη νοητική δραστηριότητα σε κινητική γλώσσα. Σταδιακά, τα μέλη της ομάδας άρχισαν να δείχνουν ενδιαφέρον για τις ενσώματες πρακτικές και τεχνικές του χορού, που είναι ένας τρόπος να κατανοήσουμε τον εαυτό μας, τον κόσμο και το περιβάλλον. Είναι μια κατάσταση ανακάλυψης που δεν σχετίζεται μόνο με την επίγνωση των δυνατοτήτων του σώματος, αλλά με την επίγνωση ότι είμαστε σώμα (Hanna, 1970). Αυτή η επίγνωση επιτρέπει την κατανόηση των ικανοτήτων μας. Κάτι τέτοιο υποδηλώνει η επόμενη φράση:

«...Μπορώ να συνδέω τον χορό με την κίνηση και τη σκέψη...» (Γιώτα).

Η σύνδεση της κίνησης και της σκέψης αναιρεί τον καρτεσιανό δυισμό που είχε επιβάλει για αιώνες τον διαχωρισμό του ανθρώπου σε σώμα και πνεύμα. Οι δυιστικές αντιλήψεις περί σώματος-νου απέχουν πολύ από την αλήθεια της ζωντανής εμπειρίας που εμπερικλείει ο χορός. Χωρίς την υλική ύπαρξη δεν υπάρχει πηγή για την κατανόηση της εξέλιξης των νοητικών φαινομένων. Η διερεύνηση της σύνδεσης σώματος-νου επιτρέπει να αντιληφθούμε και να αξιοποιήσουμε τα συναισθήματά μας, να αποκτήσουμε εμπιστοσύνη στον εαυτό και τις έμφυτες δημιουργικές μας ικανότητες.

Κοινωνική αλληλεπίδραση και μετασχηματισμοί

Ο χορός, ως συλλογικό χαρακτηριστικό μιας συμβιωτικής ομάδας, αντανακλά τους εσωκοινωνικούς δεσμούς και τις αλληλεπιδράσεις ανάμεσα στα άτομα που τη συγκροτούν

(Goffman, [1959]2006). Η αλληλεπίδραση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας ήταν εμφανής στην από κοινού δημιουργική επεξεργασία αυτοσχεδιαστικών θεμάτων και στην ανταλλαγή ιδεών πάνω σε κάποιο θέμα, χωρίς φυσικά να υπάρχει απόλυτη συμφωνία με έκφραση ταυτόσημων απόψεων. Η αλληλεπίδραση αναδεικνύεται στα πιο κάτω λόγια:

«Συμμετέχω χρόνια σε χορευτικές ομάδες, γιατί μου δίνουν την ευκαιρία να εκφράζομαι, να κάνω αυτό που μου αρέσει και να αλληλοεπιδρώ με τους άλλους» (Μαρία-Χριστίνα).

Βέβαια, σε θεωρητικές προσεγγίσεις της αλληλεπίδρασης μπορεί να υπάρχουν επιμέρους διαφοροποιήσεις. Όπως αναφέρεται στο προηγούμενο κεφάλαιο, στο σεμινάριο κάποια μέλη της ομάδας αυτοσχεδίαζαν σε ζευγαρωτούς χορούς, ενώ άλλα προτιμούσαν να παρατηρούν τους αυτοσχεδιασμούς των άλλων. Στην απόπειρα ερμηνείας αυτής της συμπεριφοράς υπέθεσα ότι απορρέει από το γεγονός ότι άτομα με λιγότερες χορευτικές εμπειρίες αμφισβητούσαν την ποιότητα της αυτοσχεδιαστικής τους κίνησης. Για τον λόγο αυτό επέλεξαν άτομα με το ίδιο επίπεδο για να χορέψουν σε ζευγάρι. Αντίθετα, χορεύτριες με δεξιότητες δεν δίσταζαν να χορεύουν με χοροδιδασκάλους και μέλη της οργανωτικής επιτροπής.

Αυτές οι προτιμήσεις με έκαναν να αναρωτηθώ εάν συγκροτούνται ιεραρχικές σχέσεις σε κοινωνικο-πολιτισμικά γεγονότα του χορού. Με αφορμή αυτό το ερώτημα, θυμήθηκα ένα παρεμφερές σχόλιο: «Οι σχέσεις ανισότητας, τόσο οι περιστασιακές όσο και οι συστηματικές –ανάμεσα στα φύλα, στις εθνότητες και ανάμεσα στις πολιτικές παρατάξεις–, ενυπάρχουν ανεπαίσθητα στις εορταστικές πρακτικές» (Cowan, [1990]1998: 242). Εάν η αισθητική έχει σχέση με τη θέαση της εικόνας και τους κώδικες που έχουν διαμορφωθεί στα εκάστοτε κοινωνικά και πολιτισμικά πλαίσια, τότε ο χορός δεν αποτελεί εξαίρεση. Σε όλες τις εποχές υπάρχουν ανισότητες που χωρίζουν τους ανθρώπους, λόγω της κοινωνικής διαστρωμάτωσης, αλλά υπάρχει και μια εσωτερική δύναμη που μπορεί να τους ενώσει στον κύκλο του χορού.

7.2.3 Μάθηση μέσω μιας διαλογικής παιδαγωγικής του χορού

Επαναπροσδιορισμός του κινητικού υλικού σε νέες συνθήκες

Η δημιουργία κινητικών φράσεων στον χορό με αρχή, μέση, τέλος προϋποθέτει δεξιότητες σύνθεσης, γιατί δεν λειτουργεί με μηχανικό ή με καθαρά τυχαίο τρόπο. Για την καλλιέργεια των δεξιοτήτων σύνθεσης επανέλαβα βασικές δράσεις από τα πρώτα μαθήματα με νέες κατευθύνσεις στη διερεύνηση των προτεινόμενων ιδεών. Η επανάληψη μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικές εννοιολογήσεις και συναισθηματικές ιδιότητες της κίνησης. Η διαδικασία της ανασύνθεσης στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μπορεί να πραγματοποιηθεί με την

επανάληψη και την αναδιοργάνωση των μοτίβων σε ένα ενιαίο σύνολο. Στη δημιουργική διαδικασία ανασύνθεσης των μοτίβων, μπορεί να υπάρξουν αποκλίσεις από καθιερωμένες φόρμες. Αυτό σημαίνει ότι στον αυτοσχεδιασμό υπάρχει πάντα η πρόκληση αναίρεσης των κανόνων και των συμβάσεων, υπό το πρίσμα της δημιουργικότητας και της καινοτομίας. Κάθε άτομο τη στιγμή που χορεύει και αυτοσχεδιάζει, αφήνει το προσωπικό του στίγμα με τη δική του ξεχωριστή ερμηνεία.

Εάν η διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού βασίζεται σε προκαθορισμένους τρόπους κίνησης, αυτή η προσέγγιση μπορεί εύκολα να μετατραπεί σε στείρα αντιγραφή. Για το συγκεκριμένο θέμα μίλησε ένας άνδρας στη συνέντευξη σε ομάδα εστίασης, επικρίνοντας τον κανόνα μίμησης σε μεθόδους διδασκαλίας του αυτοσχεδιασμού, που στερεί την ελευθερία της δημιουργίας που διέπει την αισθητική του αυτοσχεδιασμού:

«Είχα παρακολουθήσει ένα σεμινάριο στη Ζαχάρω Ηλείας, σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό στον Τσάμικο. Όμως, μιας και ο εισηγητής παρουσίασε καθαρά ενδεχόμενες φιγούρες πρωτοχορευτή, δεν έγινε προσπάθεια στο να αποκτήσει ο καθένας από εμάς την εμπειρία του πώς να αυτοσχεδιάζει. Η προσέγγισή του δεν συγκρίνεται με το δεδομένο ερευνητικό πρόγραμμα» (Γιάννης).

Η απελευθέρωση της δημιουργικότητας και η σχέση ανάμεσα σε φαινομενικά διαφορετικές προσεγγίσεις που χρησιμοποιήθηκαν στο ερευνητικό πρόγραμμα για μια δομημένη αυτοσχεδιαστική δημιουργία διαγράφονται παρακάτω:

«Εμένα με εντυπωσίασε πραγματικά η συνοχή, όλος αυτός ο συνδυασμός. Ξέραμε με ποιον χορό θα ασχοληθούμε και υπήρχε ένας κρίκος κάθε φορά, που σε έφτανε στα βήματα... Μου άρεσαν πολύ και τα ιστορικά στοιχεία που ανέφερες και η μουσική που έβαζες για να μπορέσουμε να πάμε τα βήματα. Δεν είπες θα κάνουμε αυτόν τον χορό και μπειτε κατευθείαν στον χορό. Σαφώς μέσα από όλο το παιχνίδι της πρώτης ενότητας και ακούγοντας τη μουσική, απελευθερωνόμαστε περισσότερο» (Αφροδίτη).

«Εγώ το διαφορετικό και το πρωτόγνωρο που συνάντησα σε αυτό το ελληνικό τμήμα, ήταν η πρώτη ενότητα, η θεωρητική, η οποία δεν ήταν καθόλου αυστηρή, κάθε άλλο, είχε παιχνίδι μέσα και μάθαινα περισσότερα» (Γιώργος).

Στην ομαδική συζήτηση διατυπώθηκαν πολλές θετικές αναφορές στην πρώτη ενότητα των μαθημάτων, η οποία πιο πάνω χαρακτηρίζεται ως «θεωρητική». Με αφορμή την πιο πάνω εκτίμηση, ότι το παιχνίδι είναι μέσον μάθησης, ως γνωστόν, αυτό είναι αποδεδειγμένο από σπουδαίους ψυχαναλυτές, αναπτυξιακούς ψυχολόγους και παιδαγωγούς του 20ού αιώνα (Freud, Piaget, Vygotsky, Winnicott, Montessori, κ.λπ.). Το παιχνίδι έχει καθοριστικό ρόλο στην ολόπλευρη σωματική, συναισθηματική και γνωστική ανάπτυξη του ατόμου. Σύμφωνα μάλιστα με τον σπουδαίο ιστορικό του πολιτισμού Johan Huizinga «Οι μεγάλες αρχετυπικές δραστηριότητες της ανθρώπινης κοινωνίας διέπονται όλες εξαρχής από το παιχνίδι» ([1938]1989: 16).

Η λειτουργική διάσταση της μνήμης στον χορό

Ο παραδοσιακός χορός, ως ένα συλλογικό κωδικοποιημένο σύστημα άγραφης καταγραφής της νεότερης ιστορίας μας, μπορεί να θέσει σε λειτουργία μνήμες στις οποίες το παρελθόν διασταυρώνεται με το παρόν. Η μνήμη συνδέει το παρελθόν (που έχει ιστορική σημασία) με το παρόν (που είναι ζωντανό κομμάτι της κοινωνίας), και φανερώνει την κοινωνική και πολιτισμική ιστορία κάθε τόπου. Ο χορός λειτουργεί ως μια αισθητική μορφή που μεταβιβάζεται από γενιά σε γενιά και αποκτά στο πέρασμα του χρόνου νέες ανακλήσιμες πολιτιστικές εικόνες. Η ατομική μνήμη δεν αποτελεί απλή καταγραφή βιωμάτων του παρελθόντος στον ανθρώπινο νου, επηρεάζεται από συλλογικά βιώματα και γίνεται ο κρίκος σύνδεσης της μιας γενιάς με την άλλη. Στην αλληλοτροφοδότηση της ατομικής και συλλογικής μνήμης έχει ιδιαίτερο ρόλο η παραδοσιακή μουσική, με τα ποικιλόμορφα ιδιώματά της, που επιτρέπει να θυμηθούμε καταστάσεις που έχουμε ζήσει στο κοινωνικό περιβάλλον.

«Αν βρίσκομαι σε κάποιο φιλικό σπίτι ή σε ένα γλέντι...και ακούω Τσάμικο ή άλλα Στερεοελλαδίτικα, τότε ξυπνούν ατομικές μνήμες από το παρελθόν, διότι έχω βιώσει αρκετές παρόμοιες καταστάσεις. Αν βρίσκομαι σε ένα γλέντι, όπου η μουσική δεν είναι πολύ οικεία σε μένα, π.χ. Πόντος, Θράκη, τότε δεν έχω παρατηρήσει κάτι παρόμοιο. Αλλά σίγουρα αυτή η στιγμή θα αποτελέσει ανάμνηση για ένα μελλοντικό παρόμοιο γεγονός» (Θοδωρής).

Το συναισθηματικό και συμβολικό περιεχόμενο των στίχων των τραγουδιών της παραδοσιακής μουσικής επαναφέρει στη μνήμη συγγενικά ή και άγνωστα πρόσωπα από το παρελθόν.

«Εξαρτάται από το τραγούδι που χορεύω. Πολλά είναι συνδεδεμένα με παρέες, φίλους, οικογένεια. Όταν χορεύω ένα στενάχωρο τραγούδι, συνήθως, μου έρχονται μνήμες από μια άσχημη εμπειρία που έχω, ενώ είμαι περισσότερο ευδιάθετος σε ένα χαρούμενο τραγούδι...τα πολύ αργά Τσάμικα μου θυμίζουν τον παππού μου» (Αλέκος).

«...όταν χορεύω...σκέφτομαι προσωπικές μου εμπειρίες...πράγματα που έχω ζήσει...τα πιο έντονα συναισθηματικά. Επίσης, τα τραγούδια, ο ήχος γενικότερα με υποβάλλει σε μια κατάσταση στην οποία νιώθω πιο κοντά τους προγόνους μου ή ανθρώπους που έχουν ζήσει στον ίδιο χώρο» (Δημήτρης).

Η λειτουργία των αισθήσεων περιλαμβάνει την ανάκληση από εικόνες, υφές, ήχους, μυρωδιές, γεύσεις που έχουν καταγραφεί στη μνήμη και ενεργοποιούνται με αντίστοιχα ερεθίσματα σε σχετικές περιστάσεις. Δημιουργείται έτσι ένα πεδίο αλληλεπίδρασης του σώματος, της νόησης και της μνήμης.

«Μια άλλη εικόνα που μου έρχεται αυτή τη στιγμή στο μυαλό, σκεπτόμενη τον χορό, είναι η εικόνα ενός γάμου, ενός γλεντιού στον γάμο, γιατί, συνήθως, εκεί χόρευα από μικρή» (Αγγελική).

«Συμμετέχοντας σε χορευτική ομάδα, δένομαι υπερβολικά με τους συγχορευτές μου σε ένταση και διάρκεια. Αυτό με βοηθά να αισθάνομαι τις εικόνες, τους ήχους, τα συναισθήματα και τις σκέψεις μαζί τους» (Γρηγόρης).

Η απόκτηση βιωματικών εμπειριών στον χορό και μέσω του χορού δεν μπορεί να διαχωριστεί από την πολυαισθητηριακή εμπειρία. Η ζωντανή εμπειρία στον χορό είναι πολυεπίπεδη, υλική και διυποκειμενική. Επιτρέπει να διακρίνει κανείς οπτικά και κινητικά σύμβολα, να τα ερμηνεύει, να τα συγκρίνει και να αναγνωρίζει σε αυτά κρυμμένα νοήματα, τις προθέσεις του δημιουργού-καλλιτέχνη. Όπως έγραψε και η κριτική φίλη: «Μπορώ να διακρίνω την καλλιέργεια της δημιουργικότητας, της κριτικής ικανότητας, της ανταλλαγής σκέψεων και ιδεών» (Κωνσταντίνα).

Επιτελεστική (παραστατική) δύναμη του χορού

Στα περισσότερα μαθήματα, η κυκλική χορευτική διάταξη σε συνδυασμό με τον ποιητικό λόγο των τραγουδιών που επαναλάμβανε αντιφωνικά η ομάδα, έδινε στον χορό έναν τελετουργικό χαρακτήρα. Ο κύκλος, ως αρχετυπικό σύμβολο της ομαδικότητας, εκπληρώνει την ανάγκη του ανθρώπου για την ανάπτυξη διαπροσωπικών σχέσεων και κοινωνικών δεξιοτήτων. Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του χορού είναι ότι αποτελεί συγκεκριμένη μορφή κοινωνικής αλληλεπίδρασης. Ακόμα και στη σύγχρονη πραγματικότητα, που ο χορός έχει αποκοπεί από το κοινωνικό (επιτελεστικό) του πλαίσιο, διατηρεί τη δύναμη της αλληλεπίδρασης. Με βάση αυτό το σκεπτικό, αποφασίστηκε η συμμετοχή σε πολιτιστικές εκδηλώσεις της κοινότητας, που προωθούν την κοινωνική αλληλεπίδραση και την ελεύθερη δημιουργική έκφραση.

Η δημιουργική ατομικότητα είναι αποτέλεσμα ισορροπίας ανάμεσα σε δύο παράγοντες: την εσωτερική συναισθηματική προέλευση της κίνησης, που αντικατοπτρίζει τη διάθεση του χορευτή, αλλά και την εξωτερική της αποδοχή από τους συγχορευτές, μουσικούς, θεατές. Η αλληλεπίδραση και επικοινωνία ανάμεσα σε διαφορετικά σώματα ή και διαφορετικές νοητικές θεωρήσεις σημασιοδοτεί τις πράξεις και τα λόγια όσων συμμετείχαν στην έρευνα.

Τα χορευτικά γεγονότα στην κοινωνική ζωή αναδεικνύουν την ανάμειξη της τέχνης με επιτελεστικές πρακτικές, σύμφωνα με τον Schechner. Αυτή η διαλογική επικοινωνιακή σχέση εκδηλώθηκε στο παραδοσιακό γλέντι, όπου μειώθηκε η απόσταση μεταξύ των χορευτών και των θεατών μέσα σε μια καθορισμένη χωρικότητα. Το χορευτικό γεγονός στο γλέντι είναι οριοθετημένο στον χώρο και τον χρόνο, όπου οι χορευτές και οι θεατές συνυπάρχουν μέσω μιας δυνατής συλλογικότητας που εμπνέει το αίσθημα του ανήκειν. Οι θεατές, ως μέρος μιας ευρύτερης κοινότητας, κινητοποιούν την ερμηνευτική απόδοση των χορευτών. Η έννοια της

επιτέλεσης μπορεί να ρίξει φως στους τρόπους με τους οποίους το νόημα διαμορφώνεται από όλους τους συμμετέχοντες στο πλαίσιο των κοινωνικών και πολιτισμικών πρακτικών του χορού (Νιώρα κ. συν., 2011).

Φαίνεται, λοιπόν, ότι παρά τη μετάβαση των λαϊκών δρώμενων από το επιτελεστικό τους πλαίσιο σε προσχεδιασμένες μουσικοχορευτικές γιορτές στην αστική κουλτούρα του ελλαδικού χώρου, υπάρχει επιθυμία σύνδεσης του παρελθόντος με σύγχρονες αισθητικές και ιδεολογικές τάσεις. Ένα σημαντικό ζήτημα στις σημερινές εκδηλώσεις είναι οι αυθαιρεσίες κάποιων ατόμων που ασχολούνται με την αναβίωση της παράδοσης (Λιάβας, 2013). Στο παραδοσιακό γλέντι, κουβεντιάζοντας με τον Νίκο Οικονομίδη, είτε για την παραποίηση του παραδοσιακού υλικού σε σύγχρονα περιβάλλοντα:

«Τα θέματα στην παραδοσιακή μουσική των νησιών του Αιγαίου πελάγους είναι συγκεκριμένα και στηρίζονται στην τοπική ιστορία και μνήμη. Αυτά δεν μπορούν και δεν πρέπει να αλλάζουν από χοροδιδασκάλους στη σκηνική παρουσίαση».

Στο παραδοσιακό γλέντι τα μέλη της ομάδας προσπαθούσαν να μην επιδοθούν σε αυθαίρετες κινητικές δεξιολογικές επιδόσεις. Προσπαθούσαν να μεταφέρουν στο κοινό τον σεβασμό στις παραδόσεις με τα αισθητικά και συγκινησιακά στοιχεία των χορών τους, σε μια πορεία από απλά μοτίβα σε σύνθετα και από εύκολα σε δύσκολα (Kraft, 1989). Παρατηρώντας τα αντανάκλαστα των θεατών, ένιωθα ότι επικροτούσαν την επίδοση των χορευτών και των χορευτριών της ομάδας, που κοιτούσαν και αφοιγκράζονταν τους άλλους μέσα στη συνθήκη του αυτοσχεδιασμού. Η ανάπτυξη σχέσεων επαληθεύεται από την «κριτική φίλη», που έγραψε: «Αυτό που είδα είναι ότι αναζητούσαν κάποιον για να χορέψουν...προσκάλεσαν άγνωστα άτομα ή προσκλήθηκαν από αυτά για να χορέψουν μαζί» (Κωνσταντίνα).

Η επιτελεστικότητα (παραστατικότητα) εκλαμβάνεται ως σημαντική πρακτική που επιτρέπει στον άνθρωπο να έχει επίγνωση της πολιτισμικής του ταυτότητας. Ο άνθρωπος δεν λειτουργεί ανεξάρτητα από τον πολιτισμό, τα ήθη, τα έθιμα, τις παραδόσεις της ομάδας στην οποία ζει και κινείται. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός εμπεριέχει στοιχεία της πολιτισμικής παράδοσης και κληρονομιάς και για αυτό συμβάλλει στην ενίσχυση της πολιτισμικής μας ταυτότητας (Κουτσούμπα, 2002, Lykesas, 2017). Η αδιάκοπη επαφή με την παράδοση δίνει νόημα σε σύγχρονες χορευτικές αναβιώσεις ή αναπαραστάσεις. Ως αναπαράσταση ορίζουμε κάτι που έχει περάσει, κάτι που έχει να κάνει με μια μνημονική ανάκληση (Μυριβήλη, 2006).

Εμφυλη ταυτότητα και χορός

Γνωρίζοντας ότι τα στερεότυπα των φύλων στηρίζονται σε κοινωνικές αντιλήψεις που υποστηρίζουν ότι οι άνδρες είναι καταλληλότεροι από τις γυναίκες σε ανάληψη ρόλων

ευθύνης, ηγεσίας, δύναμης, σωματικής αντοχής, κ.λπ., στα μαθήματα συμπεριέλαβα δημιουργικά παιχνίδια που θα μπορούσαν να ανατρέψουν σεξιστικά στερεότυπα. Ενδεικτικό παράδειγμα είναι οι ισότιμοι ρόλοι των φύλων στο παιχνίδι του μαγικού δράκοντα στο τρίτο μάθημα. Στην εκδραμάτιση ή κινητική ερμηνεία ενός μυθικού ζώου, ενός υπερφυσικού όντος δεν υπήρχαν ρόλοι ανδρισμού και θηλυκότητας. Τα μέρη του σώματος του δράκοντα, κεφάλι, μάτια, φτερά, νύχια, πόδια, με ουδέτερο προσδιορισμό, συμβολίζουν την ανάγκη συγκρότησης του συλλογικού σώματος. Από μια συναφή οπτική, η προσπάθεια διατήρησης του κυκλικού σχήματος στο δημιουργικό παιχνίδι του μαγικού δράκοντα ήταν μεταφορική συνδήλωση της συνοχής των ανθρώπων στις παραδοσιακές κοινωνίες (Tsounala & Magos, 2016).

Η Judith Butler επισημαίνει ότι το φύλο και οι ταυτότητες είναι μια κοινωνική, πολιτισμική και ιδεολογική κατασκευή. Τονίζει ότι το κοινωνικό φύλο δημιουργείται με βάση τα χαρακτηριστικά του βιολογικού φύλου. Στο βιβλίο της *Σώματα με σημασία* αναλύει την έννοια «παραστασιακή επιτέλεση του φύλου» (Butler [1993]2008: 21), που σημαίνει ότι επιτελούμε το κοινωνικό φύλο σύμφωνα με επαναλαμβανόμενες, προηγούμενες, αποδεκτές κοινωνικές συμπεριφορές. Στην Ελλάδα, οι πρώτες αναφορές σε ζητήματα φύλου συνδέονται με την ανάπτυξη του φεμινιστικού κινήματος, τις δεκαετίες του 1980 και 1990, όπου άρχισε να διαγράφεται η αναθεώρηση της πατριαρχικής εξουσίας που νομιμοποιεί την ιδεολογία της γυναικείας υποτέλειας.

Η πρόθεση αναίρεσης της υποτίμησης της γυναικείας ταυτότητας επιβεβαιώθηκε στο τελευταίο μάθημα, όπου η αυτοσχεδιαστική δημιουργία ήταν επιτελεστική. Οι γυναίκες, χορεύοντας Ζεϊμπέκικο, υπενθύμιζαν την έμφυλη ταυτότητά τους, ως δρώντα υποκείμενα, ξεπερνώντας την αυστηρότητα και τις απαγορεύσεις άλλων εποχών. Στις σημερινές δυτικές κοινωνίες, τα στερεότυπα των έμφυλων διαφορών έχουν μειωθεί σε σύγκριση με τις αγροτικές παραδοσιακές κοινότητες, όπου η παραστασιακή επιτέλεση της έμφυλης ταυτότητας επαλήθευε την αναπαραγωγή στυλιζαρισμένων κινήσεων που ταυτίζονταν με διαφορές των φύλων (Filippou, 2015· Cowan, [1990]1998).

Σήμερα, για να σηκωθεί κάποιος να χορέψει Ζεϊμπέκικο, κίνητρο είναι η έκφραση συναισθημάτων που, συχνά, συνδέεται με το νοηματικό περιεχόμενο των τραγουδιών. Η διάθεση του χορευτή έχει ιδιαίτερο ρόλο στην εκφραστικότητα της κίνησης που επιτελείται σε ένα μικρό χώρο σε συντονισμό με τον ρυθμό της μουσικής. Οι υπερβολικές ή οι έντονες κινήσεις θεωρούνται ως επινοήσεις που μπορεί να εγκρίνουν ή να μην εγκρίνουν οι θεατές. Η αισθητική αξιολόγηση του Ζεϊμπέκικου προέρχεται από συμβάσεις και κανόνες που αποκλείουν αυθαίρετες και υπερβολικές κινήσεις (Tyronola et al., 2008). Ο Ζεϊμπέκικος

εκφράζει τόσο την ελευθερία από την πλευρά της φαντασίας, της έμπνευσης και των επιλογών, όσο και την πειθαρχία του χορευτή, ως προς την κατανόηση των τεχνικών, των κανόνων και των επιλογών (Τυροβολά, Ταμπάκη, Κουτσούμπα, 2009).

Στον παλιό τρόπο ερμηνείας του Ζεϊμπέκικου, ο χορευτής περιστρέφεται γύρω από τον εαυτό του, σαν να είναι το επίκεντρο του κόσμου, άλλοτε με τα χέρια ανοιχτά σαν να θέλει να πετάξει και άλλοτε με λυγισμένα πόδια προς τη Γη. Οι αντιθετικές κινήσεις συμβολίζουν την εσωτερική του διάθεση για ελευθερία, αλλά και την υλική του δέσμευση με τον κόσμο. Αυτή η περιγραφή δημιουργεί το ερώτημα αν υπάρχει προθετικό περιεχόμενο στον αυτοσχεδιασμό, αφού είναι μια απρογραμματίστη, στιγμιαία δράση. Το ερώτημα μπορεί να απαντηθεί, αν λάβουμε υπόψη ότι: «Όταν θεωρείται ότι μια δράση έχει προθετικότητα ως εσκεμμένη δημιουργική διαδικασία, ο αυτοσχεδιασμός εξομοιώνεται με τη διαδικασία της σύνθεσης» (Giurchesku, 1983: 26).

7.2.4 Από τον αυτοσχεδιασμό στη (χορογραφική) σύνθεση

Ελεύθεροι και δομημένοι αυτοσχεδιασμοί

Πιστεύοντας ότι η αυτοσχεδιαστική ικανότητα μπορεί να αναπτυχθεί μέσω της διδασκαλίας, στο πρώτο μέρος κάθε μαθήματος κυριαρχούσε ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν υπήρχαν στοιχειώδεις κανόνες. Μέσω της υποκειμενικής ερμηνείας των προτεινόμενων ιδεών, οι χορεύτριες και οι χορευτές της ομάδας άρχισαν να αναπτύσσουν βασικές δεξιότητες αυτοσχεδιασμού, τον αυθορμητισμό, την αίσθηση του ρυθμού, τον συντονισμό, την αντίληψη του χώρου. Οι ελεύθεροι αυτοσχεδιασμοί προέρχονται από ένα ευρύ φάσμα πρακτικών και τεχνικών του χορού που μπορεί να εξυπηρετούν άλλους σκοπούς από ό,τι οι παραδοσιακές μορφές χορού. Με άλλα λόγια, η έννοια του αυτοσχεδιασμού είναι ρευστή μέσα στα συμφραζόμενα που χαρακτηρίζει κάθε είδος χορού.

Λαμβάνοντας υπόψη γενικές θεωρητικές παραδοχές, ο αυτοσχεδιασμός, που είναι έκδηλος στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, επιτρέπει την ελεύθερη έκφραση πάντα μέσα σε δεδομένα πλαίσια. Αυτό σημαίνει ότι κάθε άτομο μπορεί να επιλέγει από τα προϋπάρχοντα κινητικά μοντέλα για να συνθέσει χορευτικές φράσεις, σύμφωνα με περιορισμούς και όρια που θέτει η ομάδα. Ο λαϊκός καλλιτέχνης «...δημιουργεί κάθε φορά μια 'νέα' προσωπική (ανα)σύνθεση, χωρίς οι αποκλίσεις του να παραβιάζουν τα όρια και τους κανόνες του υπάρχοντος συστήματος στο οποίο ανήκει» (Τυροβολά, 1999: 100-101).

Με πιο απλά λόγια, η λέξη «ελευθερία» εξαρτάται από τα ποικίλα και διαφορετικά πλαίσια μέσα στα οποία εξετάζεται η μορφοποιητική δύναμη του αυτοσχεδιασμού. Υπό αυτήν την

έννοια, στο δεύτερο μέρος κάθε μαθήματος οι αυτοσχεδιασμοί ήταν πάντα σε συνάρτηση με τη μορφολογία, τη δομή και το ύφος κάθε χορού. Με βάση αυτή την κατεύθυνση, οι αυτοσχεδιασμοί ήταν δομημένοι για τον επανασυνδυασμό των μοτίβων ή τη δημιουργία κινητικών φράσεων σε συμφωνία με το δομικο-μορφολογικό περιεχόμενο κάθε χορού και την προσωπικότητα του ατόμου που αυτοσχεδίαζε (σόλο ή ντουέτο).

Μια χαρακτηριστική περίπτωση που ο αυτοσχεδιασμός οδήγησε στη σύνθεση κινητικών φράσεων με ροή διαφάνηκε σε ζευγαρωτούς χορούς, στον Καρσιλαμά και τον Απτάλικο συγκεκριμένα. Οι κινητικές αλληλουχίες διαμορφώθηκαν από την οπτική και κιναισθητική επαφή κάθε ζευγαριού. Η πρόβλεψη της κίνησης ή του βήματος που θα ακολουθούσε δεν ήταν τυχαία, ήταν αποτέλεσμα προεργασίας με οδηγίες-κανόνες σύνθεσης. Η απελευθέρωση της δημιουργικής ενέργειας και της αλληλεπίδρασης μεταξύ δύο ατόμων που χορεύουν μαζί διακρίνεται στην εξής πρόταση:

«Αφέθηκα στο ζευγάρι μου...ένιωσα σιγουριά...συνέχιζα να γνωρίζω το ζευγάρι μου και να επικοινωνώ μαζί του» (Ιωάννα).

Ως απόρροια των προηγούμενων αναφορών, θεωρείται ότι οι αυτοσχεδιασμοί εκτός και εντός του πλαισίου του ελληνικού παραδοσιακού χορού λειτούργησαν για τη δημιουργία νέας μορφής κίνησης αποδεσμευμένης από υφολογικούς περιορισμούς, αλλά και για την αναδημιουργία της κίνησης με βάση προϋπάρχοντα μοντέλα. Βέβαια, πέρα από την όποια προετοιμασία, εγγενές χαρακτηριστικό της αυτοσχεδιαστικής δράσης είναι ο αυθορμητισμός στην αμεσότητα της στιγμής.

Σχέση αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης

Τα μαθήματα είχαν σκοπό να κατανοηθεί ο αυτοσχεδιασμός ως αυθόρμητη, δημιουργική δραστηριότητα και να διατυπωθούν θέσεις για την επιτελεστική, ενσώματη και διαπολιτισμική αξία του φαινομένου στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ωστόσο, στην εξελικτική πορεία των μαθημάτων σημειώθηκε μια κριτική διαφοροποίηση, οι ατομικές ή και ομαδικές αυτοσχεδιαστικές δράσεις άρχισαν να αποκτούν πιο συνθετικό χαρακτήρα. Σε ένα προχωρημένο στάδιο, στη διάρκεια του τρίτου κύκλου της έρευνας-δράσης, μεμονωμένα αυτοσχεδιαστικά μοτίβα συνδυάστηκαν για να δημιουργηθούν φράσεις που δεν αποτελούσαν πρότυπο μίμησης, αλλά μνημονική ανάκληση ανασύνθεσης βασικών μοτίβων. Σχετική αμηχανία στην αυθόρμητη αυτοσχεδιαστική δημιουργία θα μπορούσε να μειωθεί μέσω της εμπειρίας και της γνώσης που απαιτεί η ζωντανή διαδικασία του αυτοσχεδιασμού στον χορό. Η συγκεκριμένη θέση φωτίζει μια ουσιώδη πτυχή του αυτοσχεδιασμού, την αναδημιουργία

τη στιγμή της εκτέλεσης, που έχει να κάνει με την ανάπτυξη ενός επιπέδου δεξιοτήτων που έχουν αποκτηθεί με εξάσκηση.

Η προσέγγιση της αυτοσχεδιαστικής πράξης, όπως επιχειρείται σε αυτή την ενότητα, συνδέεται με τη διαδικασία της σύνθεσης. Για επιβεβαίωση αυτής της σχέσης αναφέρεται ότι, σύμφωνα με μια διαδεδομένη αντίληψη στο πεδίο της μουσικής, ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση πρόκειται για δύο διαφορετικές δραστηριότητες που η ύπαρξη της μιας δεν αναιρεί την άλλη (Borgo, 2006). Στο πεδίο του χορού υποστηρίζεται ότι: «Δεν υπάρχει αμφιβολία, ότι η σύνθεση και ο αυτοσχεδιασμός συνδέονται στενά και ο αυτοσχεδιασμός είναι μια πλούσια πηγή νέου συνθετικού υλικού. Υπάρχουν πολλά παραδείγματα αυτοσχεδιαστικών συνόλων στον χορό, που λόγω της καλλιτεχνικής γοητείας που ασκούν, επαναλαμβάνονται διαρκώς» (Giurchesku, 1983: 27). Αυτά τα αυτοσχεδιαστικά σύνολα, μετά από την κοινωνική τους αποδοχή γίνονται μέρος μιας νέας και αυτόνομης χορευτικής παραλλαγής, που ενσωματώνεται στο τοπικό ρεπερτόριο.

Με βάση τα παραπάνω δεδομένα, μπορεί να υποστηριχθεί ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι βασικό χαρακτηριστικό όχι μόνο της σύνθεσης, αλλά και της επιτέλεσης του χορού. Αυτή η αντίληψη μπορεί να συμβάλει καθοριστικά στην απάντηση των ερευνητικών ερωτημάτων και την κατανόηση της χορευτικής επιτέλεσης ως (ανα)δημιουργία των κοινωνικών και των πολιτισμικών εμπειριών των ανθρώπων που χορεύουν κατά τη στιγμή της παρουσίας τους.

Το ακαθόριστο της αυτοσχεδιαστικής πράξης

Στα μαθήματα χορού κάθε άτομο μαθαίνει να παρατηρεί τις κινήσεις των άλλων, τις δικές του κινήσεις και μέσω αυτοσχεδιασμού αρχίζει να ανακαλύπτει νέα ποιοτικά χαρακτηριστικά της κίνησης. Αυτή η διαδικασία δεν σταματά σε όλα τα χρόνια της ενασχόλησής του με τον χορό. Όσο πιο γρήγορα αρχίζει να πειραματίζεται με τον αυτοσχεδιασμό ένα άτομο, τόσο πιο γρήγορα θα καταλάβει τις αυτοσχεδιαστικές του δυνατότητες και αυτό που θέλει να εκφράσει. Η ιδιαιτερότητα του αυτοσχεδιασμού οφείλεται στο γεγονός ότι θέτει σε λειτουργία την αντίληψη, τη φαντασία, την προσαρμογή στην κίνηση του άλλου, την άμεση επίλυση τυχόν προβλημάτων, πάντα σε συμφωνία με κανόνες και συμβάσεις που έχουν διαμορφωθεί στα πλαίσια διαφορετικών πρακτικών και αντιλήψεων. Η ακολουθία κανόνων και συμβάσεων, αν και, αρχικά, μοιάζει ότι μπορεί να επιδρά περιοριστικά, τελικά, είναι μια άσκηση στην ελευθερία (Κανελλόπουλος, 2013).

Σε κάθε αυτοσχεδιαστική δημιουργία η μετακίνηση από το γνωστό στο άγνωστο είναι αναπόφευκτη. Η φύση του αυτοσχεδιασμού είναι απρόβλεπτη, αφού τίποτα δεν είναι

προσχεδιασμένο και κάθε χορός δημιουργείται και παρουσιάζεται στην αμεσότητα της στιγμής (Sheets-Johnstone, 1966). Στην πραγματικότητα, ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι μόνο μια απροετοίμαστη πράξη που συμβαίνει στο εδώ και τώρα της δημιουργίας, είναι, κυρίως, η ικανότητα να κάνεις κάτι ακολουθώντας κανόνες ή αλλάζοντας τους κανόνες ή και τα δύο (Bertinetto, 2011). Η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού σε μια παράσταση είναι πρακτική που έχουν υιοθετήσει σύγχρονοι σκηνοθέτες, μουσικοί και χορογράφοι από την περίοδο του μεταμοντερνισμού. Όλες οι σύγχρονες συνθέσεις εμπεριέχουν στοιχεία αυτοσχεδιασμού και αντίστοιχα οι αυτοσχεδιαστές ηθοποιοί, μουσικοί χορευτές τις δεδομένες μεθόδους τους.

7.3 Μετασηματισμοί κατά την ολοκλήρωση των μαθημάτων

Με το τέλος των μαθημάτων, είπα στην ομάδα ότι θα ήθελα να ολοκληρωθεί η ερευνητική διαδικασία με μια συλλογική συζήτηση (συνέντευξη σε ομάδα εστίασης), έτσι ώστε να εκφραστούν απόψεις, αντιλήψεις, εκτιμήσεις για τις βιωματικές δράσεις και πρακτικές μέσα από μια πιο σφαιρική οπτική. Η συνέντευξη σε ομάδα εστίασης βασίστηκε σε εννέα ερωτήσεις ανοικτού τύπου, διαμορφωμένες σε θεματικές που προέρχονται από τα ερευνητικά ερωτήματα που αναπροσαρμόζονταν μετά από παρεμβάσεις στη ροή της συζήτησης (Βλ. Παράρτημα II, σσ. 288-342). Στην ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων υπάρχει ανανοηματοδότηση της εμπειρίας, αφού θεωρήσεις για τα βιώματα σε σύνδεση με αποσπάσματα της συνέντευξης, συχνά, επικαλύπτονται. Παρόλα αυτά, προβάλλει η φύση του χορού, αν δεχτούμε ότι: «...οι χοροί δεν αποτελούν κομμάτι της ατομικής υποκειμενικότητας και της φαντασίας, αλλά είναι μέρος της κοινωνικής εμπειρίας, μιας εμπειρίας που, εξ ορισμού, γίνεται κατανοητή και μέσω της γλώσσας και μέσω της κίνησης» (Adshead, 1999: xiii-v).

Επανεξέταση της αξίας του αυτοσχεδιασμού στον χορό

Στην πρώτη ερώτηση, με την οποία επανεξετάστηκαν οι λόγοι συμμετοχής κάθε ατόμου στην έρευνα, από τις απαντήσεις φάνηκε ότι ο πόλος έλξης και το βασικό κριτήριο ήταν η λέξη «αυτοσχεδιασμός». Συγκεκριμένα, στις εξειδικευμένες τοποθετήσεις είπαν χαρακτηριστικά κάποια μέλη της ομάδας:

«Εγώ ήρθα να παρακολουθήσω αυτό το πρόγραμμα, γιατί μου κέντρισε το ενδιαφέρον η λέξη ‘αυτοσχεδιασμός’...Ο χορός σε κάνει πιο ανοιχτό, σε φέρνει πιο κοντά στους άλλους, πόσο μάλλον ο αυτοσχεδιασμός. Ήταν η λέξη κλειδί που με έκανε να πω αμέσως ‘Ναι’ και να έρθω...» (Δημήτρης).

«Βασικά επειδή ασχολούμαι με τον χορό και σαν θέμα μου κίνησε το ενδιαφέρον, γιατί παρά το γεγονός ότι έχω μελετήσει αρκετά, δεν έχω βρει παρόμοια προγράμματα που

να αφορούν αυτό το θέμα...Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί βοηθητικό στοιχείο και δεν το έχω συναντήσει πουθενά σε βιβλιογραφικές πηγές» (Γιάννης).

«...ο βασικότερος λόγος ήταν η περιέργεια που μου προκάλεσε η έννοια του αυτοσχεδιασμού και πώς θα μπορέσεις να μας τον διδάξεις, μιας και είναι μια ενέργεια που βασίζεται στο άτομο. Και τέλος το προσωπικό μου κίνητρο, που ήταν να βελτιωθώ στον χορό, να λυθώ και να είμαι πιο άνετος» (Θοδωρής).

«Εμείς ήρθαμε εδώ συνειδητοποιημένα, για να κάνουμε αυτοσχεδιασμό. Στις χορευτικές ομάδες άλλος πάει για γυμναστική, άλλος για να ξεδιπλώσει τα πόδια του...» (Γρηγόρης).

«Και εμένα εξαρχής μου κίνησε την περιέργεια σαν τίτλος, για το τι θα ακολουθήσει. Ήρθα για την εμπειρία, πήρα πράγματα από το πρόγραμμα. Με κέρδισε περισσότερο το θεωρητικό κομμάτι» (Δήμητρα Κ.).

Παρότι ο αυτοσχεδιασμός θεωρείται, συχνά, ως ελεύθερη, αυθόρμητη, μη τεχνική αντίδραση σε ποικίλα εσωτερικά ή εξωτερικά ερεθίσματα, πολλοί ερευνητές συμφωνούν ότι χρειάζεται εκπαίδευση, «για να ευαισθητοποιηθεί το σώμα και να αναπτυχθεί η φαντασία και η περιέργεια για το τι θα γίνει...» (Albright, 2003: 261). Λόγω της απρόβλεπτης φύσης του αυτοσχεδιασμού που κάνει κάθε δημιουργική προσπάθεια να έχει αβέβαιο αποτέλεσμα, είναι απαραίτητη η ένταξη κανόνων στην εκπαίδευση, ακόμα και η σύνδεση θεωρίας και πράξης, για να αναπτυχθούν οι σύνθετες αυτοσχεδιαστικές δεξιότητες του ατόμου (Bresnahan, 2015).

Αξιολόγηση των ερευνητικών μαθημάτων

Στη δεύτερη ερώτηση, σχετικά με τη διαφορετικότητα των ερευνητικών μαθημάτων σε σύγκριση με άλλα μαθήματα που είχε παρακολουθήσει κάθε άτομο στο παρελθόν, επανήλθε στο προσκήνιο της συζήτησης το θέμα της απελευθέρωσης στη δημιουργική διαδικασία του αυτοσχεδιασμού. Σημειωτέον ότι η λέξη «απελευθέρωση», αυτούσια ή με ταυτόσημο νόημα, ακούστηκε περίπου πενήντα φορές στη συλλογική συζήτηση.

«Είχα παρακολουθήσει παλαιότερα κάποιο ντοκιμαντέρ στην κρατική τηλεόραση σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό σε μοντέρνα σχήματα και βήματα, όχι απλά σε χορό, γενικότερα. Και παρατήρησα ότι βοηθάει στο να ανοίγονται τα άτομα και να ελευθερώνονται. Πιστεύω πως σαν άτομο έχω αυτό το μειονέκτημα, ότι είμαι κλειστός και δεν εξωτερικεύω εύκολα τον εαυτό μου. Πίστεψα πως με τη συμμετοχή μου στο πρόγραμμα θα μπορέσω να λυθώ» (Δημήτρης).

«Και μένα περισσότερο με βοήθησε να απελευθερωθώ, να μπορέσω να βγω μπροστά, να συνεννοηθώ με τον δεύτερο και μόνο με ένα κοίταγμα να αποκτήσω περισσότερο θάρρος. Βασικά, κατάλαβα ότι αυτοσχεδιασμός δεν είναι να βγαίνεις απλά μπροστά και σαν πρώτος να κάνεις ψαλίδια και φιγούρες, είναι να σου βγει κάτι αυθόρμητα, δεν κάνεις επίδειξη...» (Αλέκος).

«Αυτό που είδα εγώ τουλάχιστον για τον εαυτό μου, γιατί...με βοήθησε στο να διδάξω καλύτερα, είναι ότι θα πρέπει να απευθυνθούμε στον μαθητή και να τον

απελευθερώσουμε τον ίδιο, σαν άτομο. Δηλαδή, να μπορεί με τη διδασκαλία μας να απελευθερωθεί. Εγώ αυτό πήρα, ένιωσα... πώς να μπορέσει να βγάλει τον εαυτό του κάποιος» (Γιάννης).

«Από θέμα προσωπικό με έκανε να απελευθερωθώ, αλλά, κυρίως, να καταλάβω τις πραγματικές μου αδυναμίες, να τις συνειδητοποιήσω και άρα να τις βελτιώσω. Μια αδυναμία μου είναι ότι... δεν άκουγα καλά τον ρυθμό του τραγουδιού, κυρίως τα 9/8... Τώρα, έχω μουσικές γνώσεις για να ακούσω. Και επίσης με έκανε να απελευθερωθώ στον χορό και να καταλάβω ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι προσωπική έκφραση, είναι τέχνη» (Δημήτρης).

Σύμφωνα με τις πιο πάνω απόψεις, ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί τρόπο έκφρασης για όλους τους ανθρώπους και μάλιστα είναι τέχνη. Επιπλέον, πολλοί ερευνητές θεωρούν ότι η ικανότητα αυτοσχεδιασμού δεν περιορίζεται στις τέχνες, αφού αποτελεί μέσον εφεύρεσης, δημιουργίας και καινοτομίας σε διάφορους τομείς της ανθρώπινης δράσης. Ως οικουμενικό και διαχρονικό φαινόμενο, ο αυτοσχεδιασμός επεκτείνεται και σε άλλες περιοχές της ανθρώπινης σκέψης, την επιστήμη, την ηθική, κ.ά. (Sawyer, 2007). Στο επίκεντρο αυτής της ιδέας, υπάγονται οι επόμενες σκέψεις:

«...ένας άνθρωπος, αν είναι απελευθερωμένος, όπως είναι και στον χορό, όταν αυτοσχεδιάζει, έτσι μπορεί να τα καταφέρει και σε οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα, είτε είναι σε έναν χορό είτε σε άλλες δραστηριότητες της ζωής του...» (Δημήτρης).

«Πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός βοηθάει στη συλλογικότητα πιο πολύ, γιατί βασίζεται στην απελευθέρωση του ατόμου. Το θέμα είναι να θέλει κάποιος να συμπεριφέρεται συλλογικά. Πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός τον βοηθάει... να επικοινωνήσει και να λειτουργήσει ομαδικά, βγαίνοντας μπροστά, πηγαίνοντας δεύτερος, τελευταίος...» (Αλέκος).

Όσον αφορά τα οφέλη που αποκόμισε κάθε άτομο συμμετέχοντας στην έρευνα, ξεχωρίζει η καλλιέργεια της αυτοσυγκέντρωσης, της επικοινωνίας, της απόλαυσης της δημιουργίας:

«Πιστεύω ότι μας βοήθησε το μάθημα της αυτοσυγκέντρωσης. Όταν προσπάθησα να αυτοσυγκεντρωθώ, να σκεφτώ πράγματα για τον χορό, για την κίνηση, να είμαι συγκεντρωμένη και να επικοινωνώ με τον συγχορευτή μου μόνο με το άγγιγμα... αυτό είναι πολύ δύσκολο και χρειάζεται πολύ προσπάθεια και επανάληψη για να το πετύχουμε» (Γιώτα).

«Σαφώς μάθαμε διαφορετικά πράγματα σε σχέση με άλλες ομάδες που είμαστε, πιστεύω πως μάθαμε καλύτερα και τον εαυτό μας. Στο γλέντι, ας πούμε, είδα τον εαυτό μου πιο άνετο, αν και χορεύω χρόνια, να το ευχαριστιέμαι περισσότερο και να προσπαθώ να κάνω κάποια πράγματα από όλα όσα έχουμε μάθει... Σε κάποιους χορούς ήμουν πιο συγκρατημένη, στην Κρήτη, ας πούμε, σε κάποια βήματα. Τώρα νιώθω πιο καλά με βάση αυτά που μας έχεις δείξει, απελευθερώθηκα σε μεγάλο βαθμό» (Αφροδίτη).

Στην παράγραφο που ακολουθεί, εκτός της ανάπτυξης της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας, η διδακτική πράξη προσεγγίζεται με στοχαστική διάθεση, με παράθεση των διλημάτων που

προέρχονται από την επιθυμία διατήρησης των αξιών του παρελθόντος μέσα στα νέα αξιακά δεδομένα του παρόντος:

«Επειδή στα πρώτα μαθήματα παρακολουθούσα ως θεατής, αυτό που διαπίστωσα είναι ότι καταφέραμε να ξεπεράσουμε την αμηχανία μας. Θυμάμαι άτομα τα οποία δεν τολμούσαν. Ενώ τώρα που έχει ολοκληρωθεί το πρόγραμμα, αυτά τα άτομα τολμούν περισσότερο. Ακόμη, κάτι σημαντικό που ένιωσα εγώ παρακολουθώντας από την κερκίδα, κάποια στιγμή που μας μιλούσες ή σε έβλεπα να χορεύεις, έπιασα τον εαυτό μου να σκέφτεται: ‘Τι θέση έχω εγώ που ασχολούμαι με τον παραδοσιακό χορό, έχω τις καταβολές μου, έχω τις βιωματικές μου εμπειρίες; Τι θέση έχω εγώ, τι πρέπει να κάνω, πώς να σταθώ, τι πρέπει να κάνω με την παράδοσή μας, πώς μπορεί να βγει ένα συναίσθημα του γάμου ή της ξενιτιάς;...» (Γιάννης).

Στη ροή της συζήτησης, με τον φόβο ότι περνάει ο χρόνος και δεν θα προλάβουν να μιλήσουν όλες και όλοι, δεν κατάφερα να δώσω απαντήσεις στα ερωτήματα που αναφέρθηκαν προηγουμένως. Ωστόσο, ακόμα και σήμερα, διαβάζοντας τις παραπάνω γραμμές, σκέφτομαι πώς μπορεί να βγει ένα αληθινό συναίσθημα στην καλλιτεχνική σκηνική παρουσίαση του χορού, χωρίς στυλιζαρισμένες κινήσεις και μανιέρες; Και σκέφτομαι επίσης αν αυτή η διάσταση είναι προφανής στο κοινό. Πιθανόν είναι, αν υπάρχει κοινός βαθμός εμπειρίας, γνώσης και αισθητικής.

Επικοινωνιακές και ηγετικές ικανότητες στο πλαίσιο της χορευτικής ομάδας

Με την τέταρτη ερώτηση, αν ο αυτοσχεδιασμός στον χορό είναι μέσον ανάπτυξης των επικοινωνιακών και των ηγετικών ικανοτήτων του ατόμου, η λέξη «επικοινωνία» ήταν η δεύτερη που ακούστηκε πολλές φορές στην ομαδική συζήτηση. Σε μια άμεση απάντηση τονίζεται η οπτική επικοινωνία που συνδέει τους ανθρώπους στον χορό και δείχνει την ετοιμότητα που καλλιεργείται με τον αυτοσχεδιασμό:

«Όλοι οι χορευτές επικοινωνούν μεταξύ τους και κυρίως με τον πρώτο. Γιατί αν ο πρώτος σταματήσει και θελήσει να κάνει επί τόπου βήματα, πρέπει όλοι να τον ακολουθήσουν και να σταματήσουν. Πρέπει να αναπτυχθεί επικοινωνία μεταξύ των χορευτών» (Ιωάννα).

Η επικοινωνιακή συνθήκη που χαρακτηρίζει τη νόρμα της ομάδας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, προσδιορίζεται ως οπτική, ακουστική και κιναισθητική επαφή, που πραγματοποιείται με κράτημα των χεριών ή με άγγιγμα στο σώμα του άλλου. Το κράτημα του πρώτου χορευτή με τον δεύτερο είναι στοιχείο σωματικής σύνδεσης και υποστηρικτικής δημιουργίας στον χορό:

«...γιατί ο πρώτος ακουμπάει στον δεύτερο. Ο πρώτος θα δημιουργήσει συναρτήσει του δεύτερου και της ομάδας φυσικά. Γιατί μπορεί να έρθει και ο τρίτος πρώτος και ο τέταρτος, να περάσουν όλοι από τη θέση του πρωτοχορευτή» (Γρηγόρης).

Στα επόμενα σχόλια φαίνεται ότι η νεότερη γενιά δεν αποδέχεται τον κανόνα της ιεραρχίας (ηγεσίας) στον κύκλο του χορού. Η ιεράρχηση των ρόλων, το να οδηγεί κάποιος την ομάδα ή να την ακολουθεί, δεν έχει μεγάλη σημασία. Σημασία έχει να συνεχίζει να αλληλεπιδρά με την ομάδα, να κινείται μαζί με ένα άλλο σώμα, μαζί με άλλα σώματα. «Αυτή η διαδικασία δημιουργεί μια πολυσωματική συν-κίνηση στον χορό» (Foster, 2002: 240). Το να πάει κάποιος από την πρώτη θέση στην τελευταία δεν καταλύει την ενότητα της ομάδας. Αντίθετα κάθε θέση στην κυκλική δυναμική του σχήματος μπορεί να αλλάξει ανά πάσα στιγμή, αφού δεν είναι παρατακτική.

«...ο αυτοσχεδιασμός δεν έχει να κάνει μόνο με τον πρωτοχορευτή. Και από τη μέση του κύκλου να βγει κάποιος μπροστά, πρέπει να αυτοσχεδιάσει. Και μετά, εγώ να πιαστώ με τον παραδίπλα. Δεν είναι μόνο αυτός που φεύγει, αλλά και αυτός που μένει και ο τελευταίος και ο δεύτερος και όλοι. Δηλαδή, όταν αυτοσχεδιάζεις μπορείς να το κάνεις και συλλογικά και ατομικά. Οπότε, πιστεύω ότι...σιγά-σιγά όλοι θα μπορέσουν να μεταβούν πιο εύκολα στην πρώτη θέση. Όσον αφορά την ηγεσία, δεν σημαίνει ότι θα μπει ένας μπροστά, τέλος, είναι ο ηγέτης μας. Θα μπει αυτός, μετά κάποιος άλλος, θα καλέσει κάποιον, ίσως» (Θοδωρής).

«Εγώ πιστεύω ότι ο πρωτοχορευτής, ο ηγέτης, δεν είναι μόνο ένας, μπορεί να είναι όλοι πρωτοχορευτές και να γίνουν όλοι ηγέτες» (Γιώτα).

Οι επόμενες φράσεις εμπερικλείουν αντιτιθέμενες απόψεις για την ανάληψη της πρώτης θέσης στη χωρική σύνταξη του χορού. Τονίζεται ο ρόλος του πρωτοχορευτή, ως αρχηγός, που εμψυχώνει την ομάδα και εμψυχώνεται από αυτήν. Περιγράφονται χαρακτηριστικά του ηγέτη στον χορό που προσελκύουν τους άλλους να τον ακολουθήσουν, ακόμα και αν ξεκόψει από το ημικόκλιο για να αυτοσχεδιάσει με τον δικό του προσωπικό τρόπο:

«Σίγουρα ο ελληνικός παραδοσιακός χορός δίνει τη δυνατότητα σε κάποια άτομα να ξεχωρίσουν...λόγω των ικανοτήτων τους στον χορό που είναι σημαντικό κομμάτι» (Γιώργος).

«Και εγώ πιστεύω ότι έχει ηγετικό ρόλο ο χορευτής, κάποιος του ανέθεσε να βρεθεί μπροστά, να οδηγήσει την ομάδα» (Δήμητρα Κ.).

Σε μια τρίτη περίπτωση, υποστηρίζεται ότι ο συνδυασμός της συλλογικότητας της ομάδας με την εξατομικευμένη αυτοσχεδιαστική δημιουργία του πρωτοχορευτή μπορεί να καταλήξει σε ένα καλό αποτέλεσμα. Προφανώς, εδώ, υπονοείται το αδιαχώριστο της ατομικότητας στη συλλογική δημιουργία:

«Η ομάδα δεν μπορεί χωρίς τον πρωτοχορευτή και ο πρωτοχορευτής χωρίς την ομάδα. Όταν αυτά τα δύο συνυπάρχουν, βγαίνει ένα πολύ καλό αποτέλεσμα. Είτε γνωρίζει την ομάδα είτε δεν τη γνωρίζει και τη συναντά στο γλέντι» (Αφροδίτη).

Από τη σκοπιά της εξέτασης των ηγετικών δεξιοτήτων στον χορό, οι συνεκδοχές της εμπειρίας ή και οι αντιθέσεις δείχνουν την ποικιλία των προσωπικών συλλογισμών σε μια

ποιοτική έρευνα ή τις αναπόφευκτες υποκειμενικές ερμηνείες για ένα κοινωνικό και πολιτισμικό φαινόμενο.

Αναζήτηση του «στοχαζόμενου» δασκάλου

Στην πέμπτη ερώτηση, για την πιθανότητα απόκτησης νέων εμπειριών και γνώσεων με τη συμμετοχή στην έρευνα, αρχικά, ειπώθηκε ότι η ανάγκη διδασκαλίας του αυτοσχεδιασμού απορρέει από την αστικοποίηση της κοινωνίας και την έλλειψη αυθόρμητης δημιουργίας και έκφρασης:

«Εγώ, παρακολουθώντας τη συζήτηση και ειδικά σ' αυτή την ερώτηση, βγάζω το εξής συμπέρασμα, ότι φτάσαμε στο σημείο να νιώθουμε την ανάγκη του να μάθουμε να αυτοσχεδιάζουμε, γιατί δεν έχουμε βιώματα, δηλαδή, οι χορευτές παλιά ήταν βιωματικοί...» (Γιάννης).

«Οι χορευτές παλιά ήταν βιωματικοί» σημαίνει ότι μάθαιναν κοιτάζοντας αυτοσχεδιασμούς των άλλων τη στιγμή της εκτέλεσής τους και όχι από χοροδιδασκάλους σε αίθουσες διδασκαλίας. Ο προηγούμενος μονόλογος συνεχίστηκε με ερωτήματα για στυλιστικές συμβάσεις στη διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού, για το γεγονός ότι οι γυναίκες χορεύουν ανδρικούς χορούς, δημιουργώντας νέες χορευτικές εικόνες και ταυτότητες:

«Να πω και κάτι άλλο. Κάτι που εμένα με προβληματίζει δηλαδή...Εγώ δεν θέλω να δείξει αυτοσχεδιασμούς. Να μάθει τον χορευτή να αυτοσχεδιάζει θέλω...Βλέπω κάτι πράγματα, κάτι γυναίκες να κάνουν κάτι περίεργα. Και λες, πού ήταν αυτό το πράγμα, βρε παιδί μου; Και λέω πολλές φορές ποιος θα μας σώσει από αυτό, δηλαδή, εκεί είναι ο προβληματισμός ο δικός μου. Δεν λέω, ας πούμε, να μάθω τον άλλον, να του δείξω, θα του δείξω μια φιγούρα, αλλά πρέπει να τον μάθω να μπορεί να αυτοσχεδιάζει...Όμως, δυστυχώς, βλέπουμε τερατουργήματα. Και φτάσαμε, το ξαναλέω, για να κλείσω, στην ανάγκη να μάθουμε να αυτοσχεδιάζουμε, γιατί, πλέον, ο χορός δεν είναι βιωματικός...Φτάσαμε στο σημείο, λοιπόν, να έχουν αλλάξει τόσο πολύ τα πράγματα, να έχουν μπει ξένα στοιχεία, να έχουν μπει αλλότρια στοιχεία στον παραδοσιακό χορό...» (Γιάννης).

Σε νέα επερώτησή μου για τον τρόπο με τον οποίο έχουν μπει τα «ξένα» ή «αλλότρια» στοιχεία στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αν δηλαδή ήταν ένας φυσικός τρόπος προσαρμογής στις κοινωνικές εξελίξεις, ακολούθησε η εξής απάντηση:

«Όχι, έχουν μπει για άλλους λόγους. Έχουν μπει, γιατί ο καθένας είναι επί παντός επιστητού, γιατί είναι οικονομικοί λόγοι. Ο άλλος ή η άλλη πήρε ένα πτυχίο σε χορούς Latin και σου λέει 'ας πετάξω και πέντε παραδοσιακούς'» (Γιάννης).

Ένα ερώτημα που τέθηκε κάποια στιγμή είναι τι χρειάζεται να κάνει κάποιος για να δοκιμάσει τις αυτοσχεδιαστικές του δυνατότητες για να μην είναι ο αυτοσχεδιασμός ούτε αποτέλεσμα μίμησης ούτε τυχαιότητας. Ο ρόλος του χοροδιδασκάλου και το μάθημα του αυτοσχεδιασμού ως προαπαιτούμενο είναι μέρος της διατύπωσης που ακολουθεί:

«Παραδοσιακό χορό μπορεί να διδάξει ο οποιοσδήποτε τώρα, τα βήματα μπορεί να τα διδάξει. Τον αυτοσχεδιασμό, όμως, τον ξεχωρίζω λίγο από τους χορευτικούς ομίλους και αυτό πιστεύω θα πρέπει να είναι ξεχωριστή ενότητα, γιατί...δεν μπορεί να πάω εγώ να μάθω δύο βήματα και να μπορώ να σηκωθώ σ' ένα γλέντι. Μπορεί εγώ να θέλω να είμαι πάντα τελευταίος. Δεν θα κάτσω να δω τώρα τον αυτοσχεδιασμό. Πρέπει να είναι ξεχωριστό κομμάτι. Αλλά θα πρέπει αυτός που αυτοσχεδιάζει, αυτός που δείχνει...αυτός που σε μαθαίνει να αυτοσχεδιάζεις, όχι να σου δείξει μια φιγούρα και να σου πει 'κάνε την ίδια'. Να σε μάθει πώς να ξεφεύγεις...Θα πρέπει να υπάρχει μια επιτροπή, να πει ότι αυτός, όντως, κρατάει την παράδοση, είναι στο ύφος της περιοχής...» (Αλέκος).

Η κριτική συνεχίστηκε, με αναφορά στη διαφορά της εκμάθησης των βημάτων με μέτρημα του ρυθμού, στη μεταβλητότητα του αυτοσχεδιασμού από άτομο σε άτομο:

«...θα πρέπει να γίνει αξιολόγηση...ποιος είναι αυτός που διδάσκει την παράδοση, ας πούμε, γιατί δεν είναι μόνο ο χορός και το βήμα. Ποιος είναι αυτός που το διδάσκει;» (Θοδωρής).

Βέβαια, η ερώτηση είχε απαντηθεί, κατά κάποιο τρόπο, από τον προηγούμενο ομιλητή. Αυτός που διδάσκει την παράδοση «είναι αυτός που σε μαθαίνει να αυτοσχεδιάζεις». Όπως διευκρινίζεται στο επόμενο σχόλιο:

«Δεν γίνεται αυτό το πράγμα να το διδάξει, να μάθει στον άλλον να αυτοσχεδιάζει σε κάτι το οποίο δεν το έχει ακούσει, μπορεί να αυτοσχεδιάσει στον ρυθμό, πάνω στον ρυθμό να αυτοσχεδιάσει, όμως, εάν δεν του κάνει και κάτι αυτό, αν δεν του ξυπνάει μνήμες, δεν του ξυπνάει συναισθήματα...» (Γιάννης).

«Δυστυχώς, υπάρχουν και χορευτικά που δεν προάγουν τον αυτοσχεδιασμό. Τον προάγει, δηλαδή, τον αυτοσχεδιασμό ο δάσκαλος, με το να βγάζει μπροστά παιδιά να χορεύουν, γιατί υπάρχουν και ομάδες που κάνουν μόνο χορογραφίες» (Αγγελική).

Η φράση «...ομάδες που κάνουν μόνο χορογραφίες» δείχνει την τυποποίηση των κινητικών μοτίβων του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με αυτή τη λογική συζητήθηκε ότι στις σημερινές συνθήκες της «δεύτερης» ύπαρξης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, πολλοί διδάσκουν χορούς τους οποίους έχουν μάθει σε πολιτιστικούς συλλόγους από κάποιο δάσκαλο και αυτοσχεδιάζουν αντιγράφοντας τυποποιημένα μοντέλα κίνησης. Ως εκ τούτου, κρίνεται απαραίτητη η ένταξη του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική πράξη του χορού γιατί αποτελεί ουσιώδες μέσον βιωματικής κατανόησης των στοιχείων της κίνησης και της δημιουργίας χορευτικών συνθέσεων:

«Εγώ πιστεύω ότι είναι ενδιαφέρουσα σαν ενότητα και καλό θα ήταν σε χορευτικές ομάδες να υπάρχει μια επιπλέον ώρα που να αφορά τον αυτοσχεδιασμό» (Δήμητρα Κ.).

«Εγώ πιστεύω ότι θα πρέπει να γίνονται αντίστοιχα μαθήματα, όπως έγινε και αυτό ή να ενσωματωθεί, έστω, κάποια ώρα έξτρα» (Αγγελική).

«...θα πρέπει, όπου υπάρχουν τέτοιες ομάδες αυτοσχεδιασμού, να τις κυνηγάμε» (Γρηγόρης).

Γνωσιακή πλευρά του αυτοσχεδιασμού

Στην έκτη ερώτηση, για το αν οι βιωματικές εμπειρίες και οι γνώσεις που αποκτά κάποιος μέσω του αυτοσχεδιασμού βοηθούν στην απόδοσή του σε μια σκηνική παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ή και σε ένα επιτελεστικό γεγονός, χαρακτηριστικές απαντήσεις που ακούστηκαν είναι οι εξής:

«Πιστεύω ότι σίγουρα βοηθάει, γιατί πέρα από το βασικό βήμα που το πατάς πιο γερά στα πόδια σου, το ξέρεις καλά, τότε μπορείς να κάνεις κάτι άλλο, που δεν είναι πάνω σε αυτό που έχεις διδαχθεί. Να κάνεις κάτι διαφορετικό, που να είναι μέσα στα βήματα, τα βασικά και μέσα στον ρυθμό» (Αφροδίτη).

«Και εγώ πιστεύω ότι βοηθάει, αρκεί να μην ξεφεύγεις από το ύφος, δηλαδή να ακολουθείς το βασικό βήμα και θέλοντας να απελευθερωθείς, βάζεις και δικά σου στοιχεία, αρκεί να μην ξεφεύγεις από το ύφος της περιοχής» (Δήμητρα Κ.).

«Θεωρώ ότι ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί βασικό κομμάτι της γνώσης, γιατί από τη στιγμή που λέμε ότι βοηθάει το άτομο να απελευθερωθεί, τότε και στη σκηνική παρουσία θα είναι καλύτερο και πιο απελευθερωμένο. Πάντα, όμως, στους βασικούς κανόνες ότι αυτοσχεδιάζω πάνω στη φόρμα, πάνω στο ύφος, ξέροντας και προσπαθώντας να μην χαλάσω την προέλευση» (Γιάννης).

«Και εγώ πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι γνώση, γιατί είναι ακριβώς αυτό, να μπορέσεις να ξεφύγεις από τη βασική χορευτική φόρμα, χωρίς, βέβαια να χάσεις το ύφος σου και τον ρυθμό...» (Αλέκος).

«Θεωρώ ότι αποκτάς γνώση μέσω του αυτοσχεδιασμού. Αρχικά, για να μπορέσεις να αυτοσχεδιάσεις, πρέπει να έχεις καταλάβει καλά τη φόρμα του χορού» (Αγγελική).

Στην αυτοσχεδιαστική δημιουργία θεωρείται απαραίτητη η γνώση της δομής κάθε χορού, των επιμέρους συστατικών του στοιχείων, καθώς και της επικοινωνιακής του λειτουργίας στις κοινωνίες που δημιουργήθηκε, παρά τους μετασχηματισμούς στα νέα κοινωνικά και πολιτιστικά πλαίσια.

Από τη βίωση στην (ανα)βίωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Όλα τα μέλη της ομάδας υποστήριξαν ότι στη «δεύτερη» ύπαρξη του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ακόμα και σε παραστατικές συνθήκες, πρέπει να (ανα)βιώνουμε κάθε χορό σύμφωνα με το ύφος του, να αυτοσχεδιάζουμε ανάλογα με τη μουσική που ακούμε και τα βιώματα που έχουμε, πιθανόν, από τον γενέθλιο τόπο μας. Ρωτώντας για τα υφολογικά χαρακτηριστικά του χορού και την έμφυλη απόδοσή τους από άνδρες ή γυναίκες, ακούστηκε η απάντηση:

«Όχι, απλά εγώ προσπάθησα χορεύοντας να προσαρμοστώ, όσο μπορώ, στο ύφος που άρμोजε στο κάθε τραγούδι» (Αγγελική).

Κατά τη διάρκεια της συζήτησης ακούστηκαν τοποθετήσεις για τη σημασία της αυτενέργειας και την ανάληψη πρωτοβουλιών στην εκπαιδευτική διαδικασία του χορού:

«Δηλαδή θα μου άρεσε να πούμε ότι αυτό τον μήνα, σαν ομάδα ερευνητική, ασχολούμαστε με τη Μακεδονία. Ποιον έχουμε χοροδιδάσκαλο από τη Μακεδονία που μπορεί να έρθει να μας πει δυο πράγματα και εμείς να έχουμε δουλέψει, όμως, όλο τον μήνα και όταν θα έρθει, να μπορούμε...όχι να κοιτάμε εκείνη την ώρα να μάθουμε τα βήματα» (Αφροδίτη).

Η συγκεκριμένη άποψη είναι απόρροια της συμμετοχής στο επιμορφωτικό σεμινάριο, Πράγματι, η ανάληψη πρωτοβουλιών στην εκπαίδευση είναι σημαντική, γιατί κάθε άνθρωπος δεν λειτουργεί παθητικά, αναλαμβάνει δράσεις και ενέργειες που τον κάνουν πιο δημιουργικό και πιο ελεύθερο. Στην αποτελεσματική μάθηση είχαν καθοριστικό ρόλο οι συμμετοχικές μέθοδοι διδασκαλίας που χρησιμοποίησα (συζήτηση, παιχνίδια ρόλων, δραματοποίηση), που είναι συμβατές με την έμμεση μέθοδο, στην οποία κυριαρχεί ο βιωματικός τρόπος μάθησης, η δημιουργικότητα, ο αυτοσχεδιασμός (Κουτσούμπα, 2015).

Επιστροφή της νέας γενιάς στις παραδόσεις

Στις σημερινές ιστορικές συνθήκες, η αναγνώριση των αισθητικών, των πολιτισμικών και των παιδαγωγικών αξιών που εμπεριέχει ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αναδεικνύεται από το γεγονός ότι η νέα γενιά δεν διακατέχεται από απαξιωτική αντιμετώπιση του λαϊκού πολιτισμού. Σε αυτή τη βάση, έθεσα την έβδομη ερώτηση, για το αν οι νέοι έχουν στραφεί στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τον αυτοσχεδιασμό ειδικότερα. Οι απαντήσεις έχουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί περιστρέφονται γύρω από δύο τάσεις. Στην πρώτη τάση υποστηρίζεται ότι έχει αυξηθεί ο αριθμός των νέων που μαθαίνουν χορό στους πολιτιστικούς συλλόγους:

«Πιστεύω, ασχολούνται πολλοί νέοι σήμερα. Και δεν ασχολούνται για να πάνε να περάσουν την ώρα τους. Θα ήθελαν κάποια στιγμή να έχουνε μάθει τόσα πράγματα, που να είναι ολοκληρωμένοι...» (Γιώτα).

«Εγώ θέλω να πω ότι υπάρχουν αρκετοί νέοι, οι οποίοι θέλουν να ασχοληθούν με τον παραδοσιακό χορό λόγω του ότι, ίσως, θέλουν να γνωρίσουν τις ρίζες τους, λόγω του ότι, ίσως, τους κούρασε κατά κάποιο τρόπο η ξένη μουσική, γιατί έχει ένα τέλος, ενώ η δικιά μας η μουσική, η παραδοσιακή, έχει μια συνέχεια μέσα στους αιώνες...» (Γιώργος).

«...οι νέοι, τα τελευταία τέσσερα πέντε χρόνια, που είναι τα χρόνια της κρίσης, έχουν στραφεί προς τις σχολές χορού και για ψυχοθεραπεία, αλλά πιστεύω ότι βρίσκουμε μέσα στην παράδοση τον παλιό καλό μας εαυτό. Δηλαδή, αυτός ο τόπος το έχει αναδείξει αυτό και η συλλογική μνήμη, μας το είχατε βάλει και ερώτηση πριν από δύο συνεδρίες, πιστεύω ότι είναι αθάνατη, δηλαδή μένει, περνάει μέσα από τον χορό, μέσα

από τη μουσική, μέσα από τα ήθη και τα έθιμα, μέσα από τα παραμύθια που μας λέει η γιαγιά μας. Πιστεύω ότι διαχέεται και συνεχίζεται» (Δημήτρης).

«Βασικά, πιστεύω οι νέοι ενδιαφέρονται για την παράδοση... ‘παράδοση’ έτσι όπως το λέμε τόση ώρα, έτσι; Παραδοσιακό χορό μαθαίνεις, δεν πας στα πανηγύρια και τα πας όλα μπροστά. Αυτός ο Έλληνας πρώτα ενδιαφέρεται να μάθει για την παράδοση, το βασικό, τον χώρο, να ακούει και μετά να μάθει να αυτοσχεδιάζει...» (Αλέκος).

Στη δεύτερη τάση υποστηρίζεται ότι οι αισθητικές ανάγκες και οι προτιμήσεις του νεανικού πληθυσμού δεν ταυτίζονται πάντα με αυτές που έχουν καθοριστεί από την παράδοση (Λυκεσάς, 2002). Αυτό συνάγεται από την τελευταία φράση της επόμενης παραγράφου:

«Σε σχέση με παλαιότερα, θεωρώ, όμως, ότι έχει μία ανοδική πορεία... Πήγα σε κάποια γλέντια και είδα ότι χορεύουν τελικά, πήγα σε μαγαζιά. Βέβαια, επειδή συναναστρέφομαι και με άλλο μεγάλο κύκλο φοιτητών, λόγω της βιβλιοθήκης, υπάρχουν και αρκετά παιδιά που το κοροϊδεύουν, δηλαδή, λένε: ‘Ω! Ω! Εκεί πας τώρα; Τι πας να μάθεις, δηλαδή; Τσάμικο;’» (Αγγελική).

Παρότι οι παραδοσιακοί χοροί εκφράζουν την έμφυτη ικανότητα δημιουργίας του ανθρώπου, ένα σύστημα πολιτιστικών αξιών μιας τοπικής κοινωνίας, κάποιοι νέοι θεωρούν ότι είναι «μουσειακό» είδος και όχι ζωντανό κομμάτι του πολιτισμού. Αυτές οι αντιλήψεις διαμορφώνονται από εξωτερικές επιρροές και προσλήψεις, ίσως, και από πρόθεση άρνησης εθνικιστικής ιδεολογίας. Ενδιαφέρον έχουν και οι παρεκκλίσεις στις νοηματικές προθέσεις, αφού για άλλους έχει ιδιαίτερη αξία η απόκτηση βιωματικής εμπειρίας για την υφολογική ιδιαιτερότητα κάθε χορού σε πολιτιστικά δρώμενα που οργανώνουν τοπικές κοινωνίες:

«...όσο, δηλαδή, και να είσαι απελευθερωμένος και να έχεις κάνει παραστάσεις, αν έχεις πάει σε πανηγύρια, αν έχεις πάει σε γλέντια...για να δεις πώς, ας πούμε, γιορτάζουν, πώς είναι οι εκδηλώσεις των Ποντίων, για παράδειγμα...Εγώ έχω πάει δύο φορές στη ζωή μου. Δεν είναι το ίδιο αυτό που θα χορέψω εδώ, με [αυτό που] έχω χορέψει στο γλέντι των Ποντίων, ας πούμε, στην Ξάνθη. Κάποια πράγματα τα ζεις πολύ λίγες φορές. Και καταλαβαίνω και οι χοροδιδάσκαλοι είναι δύσκολο να το μεταφέρουν πάντα. Για αυτό και προσωπικά μαθαίνω καλύτερα και μου αρέσει ο τρόπος που δείχνει ο κάθε χοροδιδάσκαλος [χορούς] της περιοχής του» (Αφροδίτη).

Αυτού του είδους η συλλογιστική δείχνει ότι για να εκτιμήσει κάποιος τον χορό, πρέπει να καταλάβει την ουσία του μέσα από ζωντανά βιώματα και όχι μέσα από τις φολκλορικές του εκδηλώσεις. Από μια άλλη οπτική, ο φολκλορισμός σε διάφορες χορευτικές δράσεις, παρά τα αρνητικά σχόλια που έχουν διατυπωθεί κατά καιρούς, αποτελεί μια μορφή παραγωγής πολιτισμού, η οποία προσαρμόζεται στους νέους τρόπους ζωής του ανθρώπου.

Επιστρέφοντας σε ένα από τα βασικά μου ερωτήματα, για το αν οι νέοι αυτοσχεδιάζουν ή όχι, ίσως, με τον φόβο μιας αποτυχημένης εκτέλεσης, οι απαντήσεις ήταν αμφίσημες. Με αφορμή τις προκλήσεις που έχει επιβάλει η οικονομική κρίση στην καθημερινότητά μας, ένας

άνδρας αναφέρθηκε στη σημασία του αυτοσχεδιασμού στην καθημερινή πρακτική σε όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες:

«Όχι, στη ζωή τους μπορεί να αυτοσχεδιάζουν και είναι αυτονόητο. Τώρα είναι δύσκολη η εποχή. Πρέπει να αυτοσχεδιάζουν» (Γρηγόρης).

Ενδιαφέρον παρουσιάζει μια κριτική τοποθέτηση για τα κίνητρα των αυτοσχεδιαστών χορευτών. Όταν ο αυτοσχεδιασμός γίνεται αυτοσκοπός υπάρχει επιδεικτική πρόθεση:

«Πιστεύω ότι ισχύει η επίδειξη, δηλαδή, στρέφονται προς τον αυτοσχεδιασμό για επίδειξη...» (Δημήτρης).

Στην πορεία της συζήτησης, κανείς δεν ισχυρίστηκε ότι η αυτοσχεδιαστική ικανότητα είναι έμφυτη, ότι είναι ένα έμφυτο ταλέντο που το έχει ένας άνθρωπος ή δεν το έχει. Αντίθετα, τονίστηκε η ανάγκη ενσωμάτωσης του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική διαδικασία του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Ενίσχυση του κριτικού στοχασμού

Πριν από την ανταλλαγή απόψεων στη συνέντευξη σε ομάδα εστίασης, η ανίχνευση των αντιλήψεων και ο διάλογος είχε ξεκινήσει με ερωτήσεις που έθετα πάνω σε κάποιο θέμα που σχετιζόταν με τις βιωματικές δράσεις. Η αναστοχαστική κριτική σκέψη αναπτύχθηκε σταδιακά στα μαθήματα, όπου κάθε άτομο είχε τη δυνατότητα να μιλήσει για τις εμπειρίες που είχε βιώσει, να διατυπώσει τη γνώμη του για την αποτελεσματικότητα των πρακτικών, να προτείνει μια ιδέα προς επεξεργασία, δίνοντας βάρος στη διαλεκτική σχέση μεταξύ του ερευνητή και των υποκειμένων της έρευνας.

Σε κάποια στιγμή, το θέμα της συζήτησης μετατέθηκε στην ανάγκη αναδιαμόρφωσης του εκπαιδευτικού μας συστήματος. Συζητήθηκαν παιδαγωγικές προτάσεις για την αναθεώρηση των προγραμμάτων σπουδών, με στόχο τον εκσυγχρονισμό των γνώσεων των εκπαιδευτικών σε σύγχρονες κατευθύνσεις και διδακτικές προσεγγίσεις. Η τελευταία αντίληψη και πρόταση, επιβεβαιώνει ότι: «...υπάρχει μια τυποποίηση και παγιοποίηση της διδασκαλίας του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού χορού, αφαιρώντας του κάθε έννοια δημιουργικής ανάπτυξης, λόγω της δασκαλοκεντρικού τύπου εκπαιδευτικής διαδικασίας όπου κυριαρχεί η μιμητική μέθοδος...» (Κουτσούμπα, 2010: 101). Η ικανότητα του εκπαιδευτικού να αντιλαμβάνεται τις δυνατότητες ή τους περιορισμούς των μαθητών του, τεκμηριώνεται από την πιο κάτω γνώμη:

«Για τον αυτοσχεδιασμό μεγάλο ρόλο παίζει ο χοροδιδάσκαλος, πόσο τον ενθαρρύνει ή τον αποθαρρύνει...Ο δάσκαλος έχει την εμπειρία, ο νέος δεν έχει την εμπειρία» (Αφροδίτη).

Οι χοροδιδάσκαλοι πρέπει να έχουν εξειδίκευση και να χρησιμοποιούν σύγχρονες μεθόδους που είναι απαραίτητες για την ποιότητα της διδασκαλίας και την ενίσχυση της μάθησης. Οι απόψεις που διατυπώθηκαν αναδεικνύουν έναν γενικότερο προβληματισμό για τον ρόλο του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην αστική διεθνοποιημένη κοινωνία του 21ου αιώνα. Εξακολουθεί να είναι ένα χρήσιμο παιδευτικό αγαθό ή αντιπροσωπεύει ένα φολκλορικό κατάλοιπο μιας άλλης εποχής; Στην ανταλλαγή απόψεων αναδύθηκαν προβληματισμοί για τη σχέση του φολκλόρ με την παράδοση σε διάφορες μορφές του σύγχρονου θεάματος (Κάβουρας, 2010· Παπαπαύλου, 2010).

«Τώρα, αν βλέπεις ότι πάει να εκφυλιστεί...ότι αρχίζουν ακόμα και τα κλαρίνα ή τα ταμπούρα όλα αυτά και τα εκμοντερνίζουνε για να τα ακολουθούν όλοι. Το πάνε όλο Συρτό στα τρία, τώρα, είναι όλο μπροστά, βάρα εκεί, κάνε κύκλους...Πάει ένας, που πάει σε όλα τα πανηγύρια και κάνει μπροστά φιγούρες. Ναι, αυτοσχεδιάζει, αλλά δεν αυτοσχεδιάζει πάνω στην παράδοση. Του ήρθε κάτι εκείνη την ώρα και το έκανε. Τώρα, πάει, δεν πάει, κολλάει, δεν κολλάει, το έκανε...» (Αλέκος).

Σε διευκρινιστική μου ερώτηση για τις διαδικασίες φολκλοροποίησης, έγινε αναφορά σε «εκσυγχρονισμένα» ακούσματα της παραδοσιακής μουσικής σε πανηγύρια:

«...οι μουσικοί, νομίζω, έχουν αλλάξει τον τρόπο που παίζουν κάποια παραδοσιακά κομμάτια. Τα κάνουν λίγο πιο χορευτικά...» (Ιωάννα).

Σε επερώτησή μου για τον παραλλαγμένο τρόπο παιξίματος της παραδοσιακής μουσικής σε πανηγύρια και σε άλλες συναφείς εκδηλώσεις, διασαφηνίστηκε:

«...Ναι, παίζονται πολύ χοροπηδηχτά. Δεν δείχνουν το ύφος...» (Ιωάννα).

Η παραποίηση των παραδοσιακών τραγουδιών είναι ένα γενικό φαινόμενο σε πανηγύρια στην επαρχία και σε αστικά κέντρα της χώρας. Η παραδοχή ότι οι πολιτισμικές αξίες από το παρελθόν παραποιούνται, σηματοδοτείται με τη λέξη «πίσω»:

«Γιατί φύγαμε από το πίσω, πήγαμε κάπου αλλού, που δεν ανήκαμε ποτέ και τώρα ξαναθυμόμαστε από πού ήρθαμε...» (Θοδωρής).

Η άρνηση των πολιτισμικών παραδόσεων, που πάνε αιώνες πίσω, μπορεί να οφείλεται στην αντιγραφική μίμηση στοιχείων από την εμπειρία άλλων λαών, άλλων εθνών. Και την κατανάλωσή τους σε μαζικό επίπεδο στην προσπάθεια εκσυγχρονισμού της ελληνικής κοινωνίας με αντιγραμμένα δυτικά πρότυπα. Επομένως, θα πρέπει να ξανασκύψουμε στην ιστορία και τις παραδόσεις μας. Βέβαια, η διατήρηση των παραδόσεων είναι ένα περίπλοκο θέμα, αφού ο λαϊκός πολιτισμός δεν αποτελεί ζωτικό κομμάτι της καθημερινότητας ή δεν ανταποκρίνεται στις σημερινές ανάγκες της κοινωνίας. Από την άλλη, η παραποίηση του παραδοσιακού και λαϊκού στοιχείου δείχνει τον διπολικό χαρακτήρα του φολκλόρ (Κάβουρας, 2010).

Διαπολιτισμικότητα και ενσυναίσθηση στον χορό

Στην όγδοη ερώτηση, για το αν ο χορός μπορεί να βοηθήσει στην επικοινωνία ανθρώπων που προέρχονται από διαφορετικές περιοχές του πλανήτη, διαφορετικούς πολιτισμούς, διαφορετικά θρησκευόμενα, κ.λπ., ειπώθηκε ότι η Ελλάδα είναι ένας τόπος που η συνύπαρξη κοινωνικών ομάδων με διαφορετικά εθνικά-εθνοτικά και πολιτισμικά στοιχεία είναι ιστορικά αποδεδειγμένη. Οι πρόσφυγες και οι μετανάστες αντιμετωπίστηκαν ως μέρος του έμφυχου δυναμικού της κοινωνίας, χωρίς προκατάληψη για μεταβολές στην ελληνική πραγματικότητα. Αντίθετα, φάνηκε ότι το προσφυγικό και μεταναστευτικό ζήτημα, είναι ευκαιρία για την αποδέσμευση από στερεοτυπικές αντιλήψεις και συμπεριφορές απέναντι σε άτομα διαφορετικής φυλής, θρησκείας, εθνικότητας, κοινωνικής τάξης ή πολιτικών πεποιθήσεων. Η ομαλή συμβίωση μέσω της αποδοχής του διαφορετικού στον χορό δεν απαιτεί γλωσσική ομοιογένεια:

«Εγώ θα πω ότι γενικά αυτό έχει υπάρξει ήδη... Έχει γίνει ήδη... Άνθρωποι με διαφορετικά βιώματα σε διαφορετικές περιοχές, που μπορεί να μην είναι γειτονικές, έχουν συνυπάρξει... Δεν μας πειράζει αν έρθει ο Σύριος, αν έχει κάποιο πρόβλημα. Το έχουμε κάνει ήδη. Εγώ έτσι πιστεύω» (Θοδωρής).

«Και εγώ πιστεύω ότι μπορεί να συνυπάρξει και πιστεύω ότι είναι και ένας τρόπος γενικά με τον χορό να επικοινωνήσεις με τον άλλον... άσχετα από το αν μιλάς την ίδια γλώσσα ή μπορεί να χορέψεις με κάποιον οποιοδήποτε χορό, από οποιαδήποτε περιοχή, είτε ελληνικό είτε ξένο, κάποιον άγνωστο τελείως... και μόνο από τις κινήσεις... μπορείς να συνεννοηθείς. Δεν είναι ανάγκη να μιλάτε την ίδια γλώσσα» (Αλέκος).

«Πιστεύω ότι και ο άλλος που θα δει τον ελληνικό χορό θα του αρέσει και θα τον αποδεχτεί, αλλά και εγώ που θα δω τον ξένο χορό θα μου αρέσει... Όταν συνυπάρχουν άνθρωποι διαφορετικοί, γιατί εγώ είμαι διαφορετικός άνθρωπος από εσένα και όμως στον χορό κρατιόμαστε μαζί και χορεύουμε. Δεν υπάρχει άλλο παράδειγμα. Και όλοι οι άνθρωποι το ίδιο είμαστε. Όσο διαφορετικός είμαι εγώ με εσένα, με εσάς, συγγνώμη, είμαι το ίδιο διαφορετικός με τον Σύριο πρόσφυγα, ας πούμε, που θα τύχει να χορέψουμε» (Δημήτρης).

Αυτό που διαπιστώνεται από τις εκφορές του λόγου είναι ότι μη λεκτικά σήματα του χορού, κινήσεις, χειρονομίες, εκφράσεις του προσώπου, έχουν οικουμενική αξία ως ένα σύστημα ενσώματης επικοινωνίας που κατανοούν όλοι οι άνθρωποι. Η μη λεκτική επικοινωνία εδράζεται στην άποψη ότι ένα βρέφος δεν ξέρει να μιλάει. Άρα, πρωταρχικό μέσον επικοινωνίας του ανθρώπου είναι η γλώσσα του σώματος. Με αυτό το απλό σκεπτικό μπορείς να προσεγγίσεις τον άνθρωπο οποιασδήποτε φυλής, οποιουδήποτε χρώματος, γιατί:

«Στη γλώσσα αυτή θα μιλήσεις ακριβώς. Και επειδή η παράδοση, έχουμε δεχτεί ότι για εμάς είναι η αγάπη μας, είναι, δηλαδή, το μέσον έκφρασης, το ίδιο είναι και για τον άλλον... τον άλλο λαό. Άρα, λοιπόν, εάν βρούμε... εάν συνδεθούμε μέσω των

παραδόσεών μας και της κουλτούρας του κάθε λαού, πιστεύω θα υπάρχει και η καλύτερη συνύπαρξη και συμβίωση των λαών μας» (Γιάννης).

Στον διάλογο περί της αρμονικής συνύπαρξης φάνηκε μια διχογνωμία για τις τάσεις της παγκοσμιοποίησης που προωθεί την τυποποίηση και την πολιτισμική ομοιογένεια: Στις σημερινές συνθήκες, η δημιουργική ενέργεια μπορεί να αποτελέσει ισχυρό μέσον αντίδρασης στην πολιτιστική ομογενοποίηση που έχει επιβάλει η παγκοσμιοποίηση, που συνδέεται σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό με την παγκόσμια οικονομική κρίση και τις προεκτάσεις της.

«Εγώ ήθελα να πω ένα γενικό σχόλιο πάνω σε αυτό που συζητάμε...η ετερότητα και η ανταλλαγή πολιτισμικών αξιών μεταξύ των λαών που συνυπάρχουν σε έναν συγκεκριμένο τόπο, κάτω από οποιεσδήποτε συνθήκες, όπως είναι τώρα μεταξύ μας και των Σύριων προσφύγων, δεν είναι κακό πράγμα. Εμένα με ενοχλεί η παγκοσμιοποίηση, δηλαδή, να γίνουμε ‘ένας κιμάς’, δηλαδή, να είναι όλα ένα. Αυτό με ενοχλεί. Είτε μουσικά είτε σε οποιοδήποτε επίπεδο. Οπότε, η κατανόηση διαφορετικών θρησκειών, δηλαδή, να μιλήσω με τον Μουσουλμάνο, πιστεύω ότι μόνο καλό θα μου κάνει» (Δημήτρης).

Από μια γκάμα υποκειμενικών ερμηνειών που ακούστηκαν στη συζήτηση, φαίνεται ότι η διαφορετικότητα δεν εκλαμβάνεται ως απειλή για τα άτομα που ασχολούνται με τον χορό. Η ενασχόληση με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό μπορεί να συμβάλει στον ποιοτικό σχηματισμό της πολιτισμικής ταυτότητας και την απόκτηση της διαπολιτισμικής ικανότητας (Μάγος & Τριανταφυλλίδη, 2014). Η καλλιέργεια της ενσυναίσθησης επιτυγχάνεται μέσα από τις αισθητικές ποιότητες της κίνησης και κυρίως μέσα από τα κοινά συγκινησιακά βιώματα που προσφέρει ο χορός.

Η ολότητα του φαινομένου του χορού στην ποικιλομορφία του

Σε κάποια στιγμή, στο πλαίσιο της όγδοης ερώτησης, αναφέρθηκε ότι πολλά νέα παιδιά δεν θέλουν να περιοριστούν σε παραδοσιακές αξίες του χορού και θέλουν να μάθουν άλλα είδη χορού, τα οποία μπορεί να ταιριάζουν περισσότερο στα αισθητικά τους ενδιαφέροντα, στις ικανότητες ή τις δεξιότητές τους. Το ενδιαφέρον της νέας γενιάς για άλλα είδη χορού έχει δημιουργηθεί:

«Επειδή γενικά υπάρχουν πολλά ερεθίσματα στο περιβάλλον, δηλαδή δεν είναι μόνο ο παραδοσιακός χορός, είναι πολλά είδη χορών. Και τα νέα παιδιά θέλουν να δοκιμάσουν και νέους χορούς, πέρα από αυτούς που βλέπουμε από τους γονείς...εμένα μου αρέσουν οι παραδοσιακοί χοροί, χορεύω χρόνια. Ο γιος μου, όταν ήταν μικρός, χόρευε μαζί μου Ζεϊμπέκικο. Και μου λέγανε ‘πώς τον έχεις μάθει να χορεύει Ζεϊμπέκικο τριών χρονών;’ Τώρα, ούτε να το ακούσει δεν θέλει. Πήγε μια φορά, δύο, μια χρονιά μάλλον, τα παράτησε και μου λέει ‘εμένα μου αρέσει περισσότερο το hip-hop’. Δηλαδή, στρέφεται προς άλλη κατεύθυνση. Όταν, όμως, πάμε σε ένα γάμο, για παράδειγμα, θα έρθει δίπλα μου και θα χορέψει. Έχει μάθει να χορεύει» (Αφροδίτη).

Ακολουθεί μια ιδιότυπη (χιουμοριστική) ανταπάντηση για την κατοχή γνώσεων σε στυλ νέων αστικών χορών, όπως το hip-hop και το break dance, που εμφανίστηκαν τη δεκαετία του 1970 στην Αμερική, διαδόθηκαν γρήγορα σε όλο τον κόσμο και περιλαμβάνουν πολλές ακροβατικές κινήσεις:

«Και εγώ άμα ήξερα να κάνω πέντε κωλοτούμπες στον αέρα μπορεί να χόρευα break dance και να μην ερχόμουν εδώ. Είναι τι σου αρέσει...» (Θοδωρής).

Αν και σήμερα υπάρχουν πάρα πολλά είδη χορού τα οποία έχουν ταξινομηθεί σε ιεραρχικές κατηγορίες, ωστόσο κανένα από αυτά δεν παύει να ενσαρκώνει την έμφυτη ανάγκη του ανθρώπου να εκφράσει συναισθήματα, σκέψεις, εμπειρίες μέσω της κίνησης του σώματος. Η εξέλιξη του χορού, από τις προϊστορικές κοινωνίες μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του 21ου αιώνα, δείχνει αλλαγές στην εξωτερική του μορφή που συντελέστηκαν με μακροχρόνιες διαδικασίες μετασχηματισμού της επιτελεστικής, αισθητικής, πολιτισμικής και πολιτικής του χρήσης. Παρόλα αυτά, το θεματικό περιεχόμενο του χορού παραμένει αναλλοίωτο. Οι διαφορετικές γλώσσες κινητικής έκφρασης, πιθανόν, είναι απόδειξη της ολότητας του χορού στην ποικιλομορφία του.

Τελική ερώτηση για το υπό διερεύνηση θέμα

Με την ένατη και τελευταία ερώτηση, κάθε μέλος της ομάδας είχε τη δυνατότητα να προσθέσει κάποιο θέμα που δεν είχε προβλεφθεί στο πεδίο των δικών μου εννοιολογικών αναζητήσεων ή και δεν είχε συζητηθεί επαρκώς μέχρι εκείνη τη στιγμή. Στη βάση αυτή, ένα καθολικό αίτημα ήταν ότι αυτά τα ερευνητικά προγράμματα θα πρέπει να συνεχιστούν, γιατί οι βιωματικές εμπειρίες του χορού αποτελούν σημαντικό παράγοντα επαναπροσδιορισμού των δυνατοτήτων του εαυτού και απόκτησης πολιτισμικής γνώσης:

«Και άμα μπορείτε εσείς, που είστε χοροδιδάσκαλοι και είστε μέσα στον χορό, να το συνεχίσετε...» (Αλέκος).

Ορισμένα άτομα ρώτησαν αν θα μπορούσαν να ενημερωθούν για τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της έρευνας, όταν αυτά ανακοινωθούν.

«Η έρευνα θα δημοσιευτεί κάποια στιγμή, δηλαδή θα γίνουν γνωστά τα αποτελέσματα της έρευνας;» (Γιάννης).

«Το αποτελέσματα αυτής της ομάδας, αυτής της έρευνας, θα θέλαμε να τα μάθουμε...» (Γιώτα).

Υποσχέθηκα ότι θα δώσω αντίγραφα της εργασίας σε όλες και όλους, γιατί χωρίς τη δική τους γενναιόδωρη συμμετοχή, αυτή η έρευνα δεν θα είχε πραγματοποιηθεί. Στα τελευταία λεπτά, ως ισότιμο μέλος της ομάδας, μίλησα για δικά μου βιώματα και εμπειρίες, για την απόλαυση

της δυναμικής διάρθρωσης σχέσεων, για τους νέους συνεργατικούς τρόπους με τους οποίους διαμόρφωνα τις κινητικές δραστηριότητες και αντιμετώπιζα τις διδακτικές δυσκολίες, για αναθεωρήσεις απόψεών μου, που ενίσχυσαν την επαγγελματική μου εξέλιξη και το παιδαγωγικό μου λειτούργημα. Η συζήτηση ολοκληρώθηκε σε μια ατμόσφαιρα φορτισμένη συναισθηματικά, με την ελπίδα να ξανασυναντηθούμε στο μέλλον.

«Περιμένουμε να έχει και συνέχεια. Να μη χαθούμε» (Αφροδίτη).

Καταληκτικά, τα μέλη της ομάδας, εκτός από την ανάπτυξη/εξέλιξη των αυτοσχεδιαστικών τους ικανοτήτων/δεξιοτήτων στον χορό, είχαν τη δυνατότητα να αναδείξουν τις δεξιότητες παραγωγής προφορικού λόγου, όπως διαπιστώνεται από την ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων. Στην προφορική επικοινωνία εκφράστηκαν απόψεις με επιχειρηματολογία, ακρίβεια και σαφήνεια σε όλη τη διάρκεια της ομαδικής συζήτησης. Σε σύγκριση με τα πρώτα κείμενα ή τις προφορικές τοποθετήσεις στα μαθήματα, στη συνέντευξη σε ομάδα εστίασης χρησιμοποίησαν τον διάλογο ενίοτε τον μονόλογο, για να δώσουν επαρκείς πληροφορίες για κάθε εξειδικευμένο ερώτημα που έθετα.

7.4 Μετασχηματισμοί στο πέρασμα του χρόνου

Κατά τη διάρκεια της τελευταίας πενταετίας, προσπάθησα να διατηρήσω την επαφή και διαπροσωπική επικοινωνία με όλα τα άτομα που συμμετείχαν στην έρευνα. Κάποιες φορές συναντιόμαστε τυχαία σε χώρους κοινωνικών και πολιτιστικών εκδηλώσεων (παραστάσεις, δημόσια και ιδιωτικά γλέντια), ενώ άλλες συναντιόμαστε κατόπιν προγραμματισμού για μαθήματα ή πρόβες ενόψει παραστάσεων. Στις επόμενες σελίδες, σημειώνω κάποια συνοπτικά στοιχεία που προέρχονται από συζητήσεις ή ερωτήσεις που έθετα για να εντοπίσω, πιθανά, μακροχρόνια αποτελέσματα από την ανταλλαγή απόψεων στη μαθησιακή διεργασία του αυτοσχεδιασμού. Όπως είναι φυσικό, πέντε χρόνια μετά την ολοκλήρωση της ερευνητικής διαδικασίας, κάθε άτομο έχει εμπλουτίσει τις βιωματικές εμπειρίες και τις γνώσεις του για το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και άλλες συνιστώσες που αφορούν την επαγγελματική και την προσωπική του ζωή.

Ο Αλέκος, μετά την ολοκλήρωση της έρευνας, συνέχισε να παρακολουθεί τα μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού που διδάσκω στο Πανεπιστήμιο Πατρών για δύο χρόνια. Και μάλιστα πήρε μέρος ως πρωτοχορευτής σε πολλές παραστάσεις με τον Σύλλογο του Πανεπιστημίου που επιμελήθηκα την περίοδο 2016-2018. Σε μεταξύ μας συζητήσεις, έχει τονίσει την πολυδιάστατη εμπειρία, σωματική, νοητική, συναισθηματική, που αποκόμισε από την ενασχόλησή του με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ιδιαίτερα σημαντική θεωρεί την

καλλιέργεια της αναστοχαστικής του σκέψης και την αξιοποίησή της σε καθημερινή βάση και σε διάφορες κοινωνικές περιστάσεις. Σήμερα, έχει ολοκληρώσει τις μεταπτυχιακές του σπουδές, ζει και εργάζεται στην Αθήνα και έχει δημιουργήσει οικογένεια. Μιλώντας για την επαγγελματική του διαδρομή, ανέφερε ότι συμπεριέλαβε στο βιογραφικό του τη συμμετοχή του στην έρευνα, γεγονός που εντυπωσίασε σε συνεντεύξεις για ανεύρεση εργασίας.

Ο Θοδωρής πήρε μέρος επίσης ως πρωτοχορευτής στις παραστάσεις του Συλλόγου Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών του Πανεπιστημίου Πατρών. Οι εμπειρίες και οι γνώσεις που απόκτησε από την ενασχόλησή του με τον παραδοσιακό χορό, είχαν καθοριστικό ρόλο για την επανεκτίμηση των δυνατοτήτων του. Ανακάλυψε προσωπικούς τρόπους έκφρασης στους αυτοσχεδιασμούς του, σε μια συνολική θεώρηση της ανθρώπινης δημιουργικότητας. Όπως και ο δίδυμος αδελφός του, ανέφερε ότι σε συνεντεύξεις εργασίας, εκτός από τα τυπικά του προσόντα, έκανε ιδιαίτερη εντύπωση η συμμετοχή του σε ερευνητικό πρόγραμμα που είχε σχέση με δημιουργικές χορευτικές δράσεις. Παρότι ο χορός είναι μια μορφή τέχνης που δεν έχει μεγάλη σχέση με την επιστήμη της Πληροφορικής που σπούδασε, ωστόσο πιστεύει ότι φέρνει κοντά τους ανθρώπους, όπως κάνει με διαφορετικό τρόπο η ψηφιακή τεχνολογία. Σήμερα, έχει ολοκληρώσει τις μεταπτυχιακές του σπουδές και εργάζεται στην Αθήνα.

Η Αγγελική θεωρεί πως η τρίμηνη συμμετοχή της στην έρευνα είχε ως αποτέλεσμα να της «ανοίξουν νέοι ορίζοντες». Προσδιορίζει τους νέους ορίζοντες ως την ικανότητα να δρα με προσωπικό τρόπο στον χορό, γιατί ο αυτοσχεδιασμός της δίνει ελευθερία να δημιουργεί και την αποδεσμεύει από προηγούμενους σωματικούς ή νοητικούς περιορισμούς έκφρασης. Σε μεταξύ μας συζητήσεις, αναφέρει ότι παλιά είχε αμφιβολίες για το αν θα καταφέρει να απελευθερωθεί και να εκφραστεί, ενώ τώρα έχει περισσότερη εμπιστοσύνη στον εαυτό της. Έτσι ακριβώς παρατήρησα την εξέλιξή της στον Σύλλογο Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών του Πανεπιστημίου Πατρών. Θα ήθελε, όμως, να υπάρχει συνέχεια σε τέτοιου είδους δράσεις και να μην σταματούν με την ολοκλήρωση μιας διδακτορικής διατριβής. Αυτή την περίοδο, χορεύει περιστασιακά, λόγω χρονικής πίεσης ολοκλήρωσης της διδακτορικής της διατριβής και των επαγγελματικών της υποχρεώσεων στη Βιβλιοθήκη του Πανεπιστημίου Πατρών.

Ο Γρηγόρης νιώθει πιο απελευθερωμένος στον τρόπο που χορεύει, σε σύγκριση με το παρελθόν. Μόνο θετικά σχόλια έχει να πει από την ενεργή συμμετοχή του στην έρευνα. Ανακαλεί, κυρίως, την ωφελιμότητα που είχαν οι ομαδικές δράσεις, στις οποίες ανακάλυψε τη δύναμη της επικοινωνίας με τη βλεμματική επαφή, τις συμβολικές χειρονομίες, τη γλώσσα του σώματος. Σε κάθε ευκαιρία στη χορευτική ομάδα που συμμετέχει ή και σε γλέντια, όπως λέει, έχει αρχίσει και «ξεδιπλώνεται». Είναι σίγουρο ότι έμαθε καινούργια πράγματα και τονίζει ότι η επιμόρφωση πρέπει να είναι συνεχής. Πρότεινε να συνεχίσω την οργάνωση

εκπαιδευτικών συναντήσεων που ενθαρρύνουν την ανακάλυψη νέων τρόπων έκφρασης και δημιουργίας μέσω της κίνησης, αλλά και να προσελκύσω περισσότερους νέους και νέες να ασχοληθούν με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τον αυτοσχεδιασμό.

Ο Δημήτρης θεωρεί ότι δεν ανέπτυξε ιδιαίτερα τις αυτοσχεδιαστικές του επιδόσεις, γιατί η διάρκεια των ερευνητικών μαθημάτων θα έπρεπε να ήταν συνεχής ή και μεγαλύτερη. Ανέφερε, όμως, ότι εντυπωσιάστηκε από το γεγονός, ότι, αν και δεν γνώριζε τα άτομα της ομάδας, κατάφερε να συνυπάρξει μαζί τους ενεργειακά και συναισθηματικά. «Ο χορός ενώνει και η ενασχόληση με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό είναι ιδανικό μέσον κατανόησης της παράδοσης και των ανθρώπων που μετέχουν στην αναβίωσή της», είπε. Συνειδητοποίησε πως «όλο αυτό το πράγμα της παράδοσης είναι ζωντανό», του δίνει ενέργεια και τον τροφοδοτεί με γνώση. Έμαθε να δημιουργεί φιγούρες ως πρωτοχορευτής στον πολιτιστικό σύλλογο που χορεύει και θέλει να αναπτύξει τις αυτοσχεδιαστικές του ικανότητες, με καθοδήγηση από ειδικούς. Σαφώς θα συμμετείχε σε ένα αντίστοιχο επιμορφωτικό πρόγραμμα και χαιρείται ιδιαίτερα που γνώρισε εμένα και την ομάδα.

Η Δήμητρα Κοσ. χαιρείται την ελευθερία της σκέψης και της κίνησης σε παραστάσεις που συμμετέχει ως πρωτοχορεύτρια. Αυτό έχει προκύψει από τη συμμετοχή της στο ερευνητικό πρόγραμμα και τη συνεχή ενασχόλησή της με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Αν και τον τελευταίο χρόνο δεν έχει ευκαιρίες να χορέψει όσο θα ήθελε, λόγω οικογενειακών υποχρεώσεων, θα εντάξει τα παιδιά της σε χορευτικές ομάδες για να κοινωνικοποιηθούν και να δημιουργήσουν. Έχει συζητήσει πολλές φορές με την οικογένειά της, με φίλους και φίλες, τα θετικά αποτελέσματα της συμμετοχής της στην έρευνα, την εξέλιξη της κινητικής της συμπεριφοράς, την ενεργοποίηση των αισθήσεων, την ικανότητα συν-δημιουργίας.

Ο Γιώργος, το νεαρότερο μέλος της ομάδας, σήμερα τελειόφοιτος φοιτητής στο Πανεπιστήμιο Πατρών, εξακολουθεί να ασχολείται με τον παραδοσιακό χορό, γιατί δεν θέλει να αποκοπεί από την πολιτιστική κληρονομιά, να ξεχάσει τις ρίζες του. Πιστεύει ότι η συμμετοχή του στην έρευνα τον βοήθησε να «βγει μπροστά» και να δημιουργήσει. Χρησιμοποιεί πολλές πρακτικές από τα μαθήματα σε παραστάσεις που συμμετέχει, για να ανταπεξέλθει στις αυτοσχεδιαστικές απαιτήσεις του πρώτου στον χορό. Εκτός από την έμφαση στην τεχνική, προσπαθεί να εντάξει στον αυτοσχεδιασμό του τις συναισθηματικές και νοητικές διαστάσεις του χορού.

Η Σταυρούλα συνεχίζει να παρακολουθεί μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού σε ένα πολιτιστικό σύλλογο της Πάτρας. Παρόλο που οι επαγγελματικές της υποχρεώσεις έχουν περιορίσει τον χρόνο που έχει στη διάθεσή της για δημιουργικές δραστηριότητες, ωστόσο ο χορός τη βοηθά να παραμένει δραστήρια. Τα τελευταία χρόνια, τολμά να «βγαίνει μπροστά»,

όπως λέει, και να κάνει αρκετές φιγούρες ως πρωτοχορεύτρια. Πιστεύει ότι τα ερευνητικά μαθήματα της προσέφεραν αρκετά εφόδια, γιατί κατανόησε τους τρόπους με τους οποίους μπορεί να επικοινωνεί με τους άλλους, διαπιστώνοντας ότι δεν είναι ανάγκη αυτός ο τρόπος να είναι πάντα η ομιλία, μπορεί να είναι η ίδια η κίνηση. Πιστεύει ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι ζωντανό κομμάτι της κοινωνίας που συνδέει το παρόν με το παρελθόν.

Η Παρασκευή, που ασχολείται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό πάνω από δέκα χρόνια, θεωρεί ότι με τη συμμετοχή της στην έρευνα εμπλούτισε τις εμπειρίες και τις γνώσεις της, γιατί κατάφερε να συνδέσει την αίσθηση, το συναίσθημα και τη σκέψη στον τρόπο με τον οποίο χορεύει ή και αυτοσχεδιάζει σήμερα. Μέσα από αυτή τη διασύνδεση αισθάνεται πιο απελευθερωμένη και μπορεί να αναλάβει τον ρόλο της πρωτοχορεύτριας σε μια παράσταση ή σε ένα ιδιωτικό γλέντι. Τονίζει ότι δεν θα σταματήσει να χορεύει, γιατί ο χορός είναι τρόπος ζωής και μπορεί να αλλάξει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την πραγματικότητα.

Η Ιωάννα, αν και συνεχίζει να χορεύει ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, πρόσφατα έχει διευρύνει τα ενδιαφέροντά της σε διαφορετικά είδη χορού που διδάσκονται σε διεθνές επίπεδο. Έτσι, έχει αρχίσει να παρακολουθεί μαθήματα χορών Latin και μαθήματα εναέριου χορού (aerial dancing), μια τάση που συνδυάζει ενδυνάμωση του μυϊκού συστήματος, ευλυγισία και αντοχή με εντυπωσιακές κινήσεις που πραγματοποιούνται στον αέρα. Από πρόσφατες συζητήσεις μαζί της, έχω διαπιστώσει ότι οι εμπειρίες και οι γνώσεις που απέκτησε από τη συμμετοχή της στο ερευνητικό πρόγραμμα, στον Σύλλογο Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών του Πανεπιστημίου Πατρών, στον Σύλλογο Λευκαδίων Πάτρας, στο στούντιο χορών Latin και στα μαθήματα εναέριου χορού, την έχουν βοηθήσει να αναπτύξει τις παραστατικές της ικανότητες. Αυτό σημαίνει ότι αυτοσχεδιάζει με άνεση σε παραστάσεις και δημιουργεί νέες φιλίες σε ένα επίπεδο καλλιτεχνικής και κοινωνικής ανταλλαγής.

Ο Κωνσταντίνος πιστεύει ότι έχει καταφέρει να αναπτύξει τη δημιουργική του σκέψη που τον διευκολύνει στη χορευτική του απόδοση. Αυτό το διαπίστωσε σε μαθήματα παραδοσιακού χορού και σε παραστάσεις σε διάφορους πολιτιστικούς συλλόγους, όπου δημιουργεί αυτοσχεδιαστικές κινήσεις με άνεση και αυθορμητισμό. Θεωρεί μεγάλο προσόν το να μην αμφιβάλλει ο πρωτοχορευτής για τις φιγούρες που θα κάνει στη διάρκεια ενός χορού. Αν και το τελευταίο διάστημα δεν χορεύει συστηματικά λόγω των οικογενειακών και επαγγελματικών του υποχρεώσεων, ωστόσο στα γλέντια εμπνέει τις παρέες του. Επηρεάζεται πάντα από την παράδοση, «τη μνήμη του παρελθόντος», όπως θυμάται να λέμε στα μαθήματα. Υπογραμμίζει ότι έχει σκοπό να μνήσει τα παιδιά του στον παραδοσιακό χορό, γιατί έτσι θα μπουν στο κοινωνικό περιβάλλον, θα απελευθερωθούν, θα εκφραστούν και θα

δημιουργήσουν στη ζωή τους. Έχει συζητήσει αυτό το θέμα με τη σύζυγό του, η οποία συμφωνεί πως οποιοδήποτε στοιχείο έχει να κάνει με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό μπορεί να μας κάνει πιο αυθόρμητους, πιο συλλογικούς.

Η Δήμητρα Κ. διδάσκει ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς σε δύο πολιτιστικούς συλλόγους της Πάτρας και συμμετέχει ως χορεύτρια σε έναν ακόμα πολιτιστικό σύλλογο τα τελευταία τέσσερα χρόνια. Πιστεύει ότι στη διδασκαλία του χορού πρέπει να δίνεται προτεραιότητα στην ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής κίνησης, σε όλες τις ηλικίες και σε όλα τα επίπεδα. Έχει αυξήσει τις συμμετοχές της σε παραστάσεις, μελετά θέματα σχετικά με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και ενημερώνεται μέσω σεμιναρίων για σύγχρονες μεθόδους διδασκαλίας του χορού. Η συμμετοχή της στο ερευνητικό πρόγραμμα τη βοήθησε να γνωρίσει τις δυνατότητές της, να ερμηνεύει μη λεκτικά μηνύματα, να διαχειρίζεται με άνεση καταστάσεις που προκύπτουν σε γλέντια, πρόβες, παραστάσεις και να ενσωματώνει ποιοτικά στοιχεία σε κάθε αυτοσχεδιαστική της δημιουργία. Όπως είπε, θα παρακολουθούσε ξανά και ξανά προγράμματα με θέμα την ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας στον χορό.

Η Μαρία-Χριστίνα συνεχίζει να χορεύει σε πολιτιστικούς συλλόγους της Πάτρας, αναλαμβάνοντας, συχνά, τον ρόλο της πρωτοχορεύτριας. Σε μεταξύ μας συζητήσεις, έχει σταθεί emphaticά στα οφέλη που είχε το ερευνητικό πρόγραμμα στην καλλιέργεια της δημιουργικής της ικανότητας, την αναστοχαστική της σκέψη, την ολόπλευρη ανάπτυξη των σωματικών και νοητικών της ικανοτήτων. Ως εκπαιδευτικός, ενθαρρύνει την ανάπτυξη της δημιουργικότητας στις τάξεις που διδάσκει με πολλές βιωματικές δραστηριότητες. Έχει προτείνει να συνεχίσω το παραγωγικό έργο, που, κατά τη γνώμη της, προσφέρεται από τέτοιες έρευνες, την ανάδειξη της αξίας του αυτοσχεδιασμού στον χορό, που είναι ταυτόχρονα αισθητική, γνωστική, συναισθηματική και κοινωνική.

Η Γιώτα θεωρεί ότι, μέσω της συμμετοχής της στην έρευνα, έχει αλλάξει τον τρόπο που χορεύει. Έμαθε να απελευθερώνεται, να επινοεί νέες φιγούρες, να κατανοεί ότι ο χορός φέρνει στο προσκήνιο τα πιο σημαντικά ζητήματα της ζωής μέσω της εγγύτητας και της αλληλεπίδρασης που δημιουργείται μεταξύ ερμηνευτών και θεατών. Η εξέλιξη της Γιώτας αποδεικνύεται από τις επιδόσεις της σε αξιολογες χορευτικές ομάδες στην ευρύτερη περιοχή των Πατρών και την ουσιαστική της επικοινωνία με τους συγχορευτές και τις συγχορεύτριές της στις παραστάσεις που συμμετέχει.

Η Αφροδίτη δείχνει πάντα ενθουσιασμό, όταν ανταλλάσσουμε απόψεις πάνω σε θέματα πολιτισμού. Φέτος, αν και ήταν αυξημένες οι απαιτήσεις οικογενειακής φροντίδας των παιδιών της, αποφάσισε να μελετήσει για τις πανελλήνιες εξετάσεις και κατάφερε να περάσει πρώτη στο Τμήμα Διοίκησης Τουρισμού του Πανεπιστημίου Πατρών. Παρά τον φόρτο των

σπουδών της, συμμετέχει στα μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού σε πολιτιστικούς συλλόγους της Πάτρας και αναλαμβάνει τον ρόλο της πρωτοχορεύτριας σε παραστάσεις. Πιστεύει ότι ο χορός ενώνει τους ανθρώπους και ανακαλεί ιδιαίτερες στιγμές από το «πρωτόγνωρο», όπως το χαρακτήρισε, ερευνητικό πρόγραμμα. Οι δημιουργικές δράσεις της έρευνας της έδωσαν τη δυνατότητα να απελευθερωθεί εκφραστικά και να καλλιεργήσει την αισθητική της αντίληψη, όπως λέει.

Με τον Γιάννη, τον χοροδιδάσκαλο, συναντιόμαστε συχνά σε διάφορες κοινωνικές και πολιτιστικές εκδηλώσεις. Σε κάθε συνάντηση ξαναλέει ότι οι πρακτικές του αυτοσχεδιασμού που γνώρισε στο ερευνητικό πρόγραμμα και οι συζητήσεις σε κάθε μάθημα είναι για αυτόν σημαντικά εργαλεία στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με άλλα λόγια, έχει εντάξει στα μαθήματά του πρακτικές που ενισχύουν την ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής δημιουργίας. Και τονίζει ότι: «Τόσο οι αρχάριες ομάδες όσο και αυτές μεσαίου χορευτικού επιπέδου δείχνουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τέτοιου είδους πρακτικές». Ο Γιάννης έχει καταφέρει να εμπνεύσει πολλά άτομα στα τμήματα που διδάσκει να αναλαμβάνουν τον ρόλο του πρωτοχορευτή ή της πρωτοχορεύτριας, υπερνικώντας τον φόβο της έκθεσης μπροστά σε κοινό. Μάλιστα, με μια γενναιοδωρία πνεύματος, πρότεινε να διδάξω βασικές αρχές του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό στις δικές του ομάδες.

Η Κωνσταντίνα, που είχε αναλάβει τον ρόλο της «κριτικής φίλης» στην έρευνα, έχει εξελίξει τις παραστατικές της ικανότητες, με απόδειξη τις συναισθηματικές και νοητικές διαστάσεις που ενσωματώνει ως πρωτοχορεύτρια σε παραστάσεις που οργάνωσα και επιμελήθηκα τα τελευταία χρόνια. Αν και σήμερα είναι φοιτήτρια στο Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Ιατρική Χημεία» και έχει μεταθέσει τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα σε άλλη κατεύθυνση από αυτά της τέχνης, το ενδιαφέρον της για τον χορό παραμένει αμείωτο. Αυτό αποδεικνύεται από τις αξιόλογες παραστάσεις που έχει συμμετάσχει στην Ελλάδα και το εξωτερικό και από την εγγραφή της στη Χορωδία Παραδοσιακού Τραγουδιού του Συλλόγου Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών του Πανεπιστημίου Πατρών. Φέτος, αποφάσισε να θέσει υποψηφιότητα στον παραπάνω Σύλλογο και εκλέχθηκε παμψηφεί ως μέλος του νέου Διοικητικού Συμβουλίου για την περίοδο 2020-2022.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ VIII: ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

8.1 Ταξινόμηση των αποτελεσμάτων της έρευνας

Στο όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο της διατριβής ταξινομούνται τα αποτελέσματα της έρευνας και παρατίθενται τα συμπεράσματα τα οποία αναδεικνύουν την αξία του αυτοσχεδιασμού στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπως και στην καλλιτεχνική του παρουσίαση σε θεατρικές σκηνές της πόλης και σε δημόσιους ή ιδιωτικούς χώρους στους οποίους πραγματοποιούνται σύγχρονες επιτελεστικές δράσεις.

Στη συζήτηση για τα αποτελέσματα της έρευνας και την ιεραρχική τους ταξινόμηση έχει κεντρική σημασία η *απελευθέρωση της έκφρασης* που αποκαλύπτει την ικανότητα αυτοσχεδιαστικής δημιουργίας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στα μαθήματα, όπου ο χορός μετουσιώνεται σε αντικείμενο διδασκαλίας, η απελευθέρωση της έκφρασης και η μετάβαση από στερεότυπες κινητικές φόρμες στην αυθόρμητη (επανα)δημιουργία τους ήταν σε συνάρτηση με πολλούς και διαφορετικούς παράγοντες. Ο κυριότερος από αυτούς έχει να κάνει με τον πειραματισμό πάνω σε ποικίλα αυτοσχεδιαστικά μοντέλα για την ανάπτυξη της δημιουργικότητας η οποία είναι εγγενής ποιότητα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό (Λυκεσάς, 2002· Πραντσίδης, 2004· Κουτσούμπα, 2007/2010).

Η ανάπτυξη ή απελευθέρωση της δημιουργικότητας ήταν συνειδητή πρόθεση εκ μέρους μου και συμβάδιζε με τα εσωτερικά κίνητρα των ατόμων που συμμετείχαν στο ερευνητικό πρόγραμμα. Παρά το γεγονός ότι η δημιουργικότητα σχετίζεται με την παραγωγή ενός πρωτότυπου έργου ή μιας ιδέας ή και την ανακάλυψη μιας νέας μορφής κίνησης στον χορό, πτυχές της χορευτικής πράξης δείχνουν την απελευθέρωση από προηγούμενες κινητικές συμβάσεις και την (ανα)δημιουργία της κίνησης με βάση πρότυπα και κανόνες που ισχύουν για τις εκφραστικές και μορφολογικές ιδιότητες του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Επεκτείνοντας τη συζήτηση γύρω από αυτό το ζήτημα, η αυτοσχεδιαστική ικανότητα μπορεί να αναπτυχθεί με διεξοδική προετοιμασία που συμβάλλει στην αντίληψη των ποιοτικών στοιχείων της κίνησης και της δυναμικής του χορού ως μέσον απόκτησης ενσώματης γνώσης (Sheets-Johnstone, 1966), στην κατανόηση της αδιάρρηκτης σχέσης σώματος-νου στον χορό (Merleau-Ponty, [1945]2016), την αλληλεπίδραση του ατόμου με την ομάδα στην αμεσότητα του χρόνου στο πλαίσιο της ενσώματης μάθησης (Dewey, [1966]2016). Ο χορός αποτελεί κύριο τρόπο εφαρμογής και ανάδειξης της ενσώματης μάθησης, καθώς το σώμα που χορεύει δεν θεωρείται ως αντικείμενο παραγωγής της γνώσης, αλλά ορίζεται ως υποκείμενο αυτής της γνώσης. Το σώμα έχει αναδειχθεί σε βασικό συστατικό της ταυτότητας και της αίσθησης του εαυτού (Μακρυγιώτη, 2004).

Η *ενσώματη μάθηση* θεωρείται ως μια κιναισθητική και πολυτροπική διαδικασία που εμπεριέχει ποικίλες δυνατότητες για την ανάπτυξη των δημιουργικών και κριτικών δεξιοτήτων του ατόμου και την ενεργή του εμπλοκή στην κατανόηση της διαχρονικής αξίας του αυτοσχεδιασμού στον χορό.

Τα σημαντικότερα αποτελέσματα της εμπειρικής έρευνας αποκαλύπτουν ότι η σωματική ή η ενσώματη ανταπόκριση σε ποικίλα και διαφορετικά ερεθίσματα, οπτικά, ακουστικά, απτικά, κιναισθητικά, ήταν αποτέλεσμα *πολυαισθητηριακής προσέγγισης της κίνησης* στον χορό. Ειδικότερα, ο μεθοδικός σχεδιασμός των κινητικών δραστηριοτήτων στόχευε στη διερεύνηση των ποιοτικών στοιχείων της κίνησης και την ενσωμάτωσή τους σε ατομικούς ή ομαδικούς αυτοσχεδιασμούς. Μέσα από δημιουργικές τεχνικές και πρακτικές του χορού αναγνωρίστηκε και κατανοήθηκε ότι η κίνηση του σώματος είναι μέσον απόκτησης *πολιτισμικής γνώσης*, «...ένα μέσον που μεταφέρει άμεσα το νόημα στην αισθητή σωματική λειτουργία» (Sklar, 2000: 70).

Ένας εξίσου σημαντικός παράγοντας για τα αποτελέσματα αυτής της έρευνας είναι η κατανόηση της σημασίας της μη λεκτικής επικοινωνίας στον χορό (Hanna, 1979). Η ανθρωπολογική παράδοση έχει αποδείξει ότι *η μη λεκτική επικοινωνία* περιλαμβάνει και συνδυάζει ποικίλα μη λεκτικά σήματα με τα οποία το σώμα που χορεύει μεταφέρει μηνύματα στους θεατές-αποδέκτες του νοητικού και συναισθηματικού περιεχομένου του χορού. Η μη λεκτική επικοινωνία υποδηλώνει την έκφραση συναισθημάτων, σκέψεων, εμπειριών μέσα από σημεία ή σύμβολα που δείχνουν την ιδιαίτερη ικανότητα του ανθρώπου να εξωτερικεύει εσωτερικές διαθέσεις οι οποίες είναι δύσκολο να περιγραφούν με λέξεις.

Παρόλα αυτά, σε μελέτες για τον χορό τις τελευταίες δεκαετίες του 20ού αιώνα, υπάρχουν αναφορές για την προσομοίωση του χορού με τη γλώσσα και την προσέγγισή του μέσα από βασικές έννοιες της γλωσσολογίας (Adshead-Lansdale, 1999). Επί της ουσίας, υποστηρίζεται ότι υπάρχει αναλογία ανάμεσα στα μορφολογικά χαρακτηριστικά ή τη «γλώσσα» του χορού με τους γραμματικούς και συντακτικούς κανόνες της γλώσσας. Ως εκ τούτου, ο χορός μπορεί να προσεγγιστεί σαν να είναι κείμενο και να αναλυθεί σε επίπεδο σημαίνοντος/σημαινόμενου (Παπαπαύλου, 2004α· Τυροβολά, 2003· Καρφής, 2018).

Στους διάυλους επικοινωνίας της «γλώσσας» του ελληνικού παραδοσιακού χορού εμπλέκεται ένα σύστημα από σύμβολα ή σημεία σε κινησιολογικό επίπεδο. Σε αυτά εντάσσονται οι συναισθηματικές εκφράσεις του προσώπου, η βλεμματική επαφή, οι χειρονομίες, οι ποικίλες και διαφορετικές κινήσεις και οι στάσεις του σώματος, η χωρική εγγύτητα ή η απόσταση μεταξύ των χορευτών, όλα σημασιολογικά στοιχεία που μπορεί να

καθορίζουν την ικανότητα πρόβλεψης της κίνησης που διαμορφώνεται στις απρόβλεπτες αυτοσχεδιαζόμενες δράσεις.

Η ανάπτυξη των επικοινωνιακών ικανοτήτων και διαπροσωπικών σχέσεων επιτρέπει την εδραίωση της *συλλογικότητας* που είναι αναπόσπαστο στοιχείο στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Η συμμετοχική πρακτική στον χορό ορίζεται από συγκεκριμένες αξίες, εσωτερικές προθέσεις, ποιότητες και μεθοδολογίες που προβάλλουν το πνεύμα της ομαδικότητας και της ατομικής πρωτοβουλίας. Αναμφίβολα, η ατομική πρωτοβουλία στις πρακτικές του χορού αναδεικνύεται, κυρίως, μέσω του αυτοσχεδιασμού και της ικανότητας σύνθεσης.

Από τα πρώτα μαθήματα, η έμφυτη ικανότητα δημιουργίας αναδύθηκε σε *ελεύθερους αυτοσχεδιασμούς* που εμπεριέχουν πάντα μια αβεβαιότητα ως προς το αποτέλεσμα, καθώς και σε *δομημένους αυτοσχεδιασμούς* πάνω σε φόρμες των ελληνικών παραδοσιακών χορών. Η *σύνθεση* ή αλλιώς η *χορογραφική σύνθεση* σημασιοδοτεί τον κανόνα του (ανα)σχεδιασμού μεμονωμένων μοτίβων κάθε χορού σε αλληλουχίες κίνησης ή χορευτικές φράσεις. Αν και ο αυτοσχεδιασμός και η σύνθεση έχουν ορισμένες διαφορές που οφείλονται στην αυθόρμητη δημιουργική δράση ή την κίνηση με προθετικότητα, ωστόσο «...συνδέονται στενά και ο αυτοσχεδιασμός είναι μια πλούσια πηγή νέου συνθετικού υλικού» (Giurchesku, 1983: 27). Ο ανασχεδιασμός των μορφολογικών στοιχείων κάθε ελληνικού παραδοσιακού χορού προέκυπτε από την προσωπική δημιουργία και όχι μέσω της μίμησης στυλιζαρισμένων κινήσεων.

Στον χορευτικό αυτοσχεδιασμό, οι υποκειμενικές αισθητηριακές εμπειρίες φέρνουν διαστρωματώσεις αισθαντικών αναμνήσεων από ανθρώπους, γεγονότα, ιστορίες και τόπους (Σερεμετάκη, [1997]2017). Σε μια φαντασιακή διαδρομή ανάμεσα στο παρόν και στο παρελθόν, αυτές οι αισθητηριακές αναπαραστάσεις αποτελούν υλικό των ατομικών και ομαδικών αυτοσχεδιασμών. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά ένα από τα βασικά πολιτισμικά στοιχεία που μπορούν να αποτελέσουν τη γέφυρα που ενώνει το παρελθόν με το παρόν και να αναδείξουν τη συνέχεια των παραδόσεων στον χώρο και τον χρόνο. Πρόκειται για μια παράμετρο που δεν αφήνει ασυγκίνητους τους ανθρώπους που ασχολούνται με τον χορό, γιατί αναδεικνύει τη διαλεκτική σχέση της ιστορίας και της μνήμης. Ο σύγχρονος άνθρωπος, για να προσαρμοστεί στις ρευστές συνθήκες της πολιτικής της παγκοσμιοποίησης, είναι αναγκαίο να διατηρήσει *την ατομική και τη συλλογική του μνήμη*.

Από τη χαραυγή της ανθρώπινης ιστορίας, το σχήμα του κύκλου, που συναντάται στις χορευτικές παραδόσεις όλων των λαών, όπως και στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αντανακλά τη συνοχή και συνεκτική δομή μιας κοινωνίας. Η επικοινωνία και αλληλεπίδραση

των ατόμων που χόρευαν μαζί στο συμβολικό σχήμα του κύκλου ήταν μέσον διαμόρφωσης της ατομικής και της συλλογικής μνήμης, της πολιτισμικής ταυτότητας.

Στον σχεδιασμό των μαθημάτων είχε ιδιαίτερο ρόλο η *διαλεκτική σχέση της θεωρίας και πράξης στον χορό*. Για την ανάπτυξη της δημιουργικής σκέψης και της φαντασίας του ατόμου συνδυάστηκαν διάφορες μέθοδοι της διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, με κυρίαρχη την έμμεση μέθοδο και την καθοδηγούμενη ανακάλυψη (Μαθέ και συν. 2008), καθώς και ορισμένες τεχνικές της εκπαίδευσης ενηλίκων (Καραλής & Παπαγεωργίου, 2012). Οι συγκεκριμένες μέθοδοι βοηθούν το άτομο να αναπτύξει δεξιότητες συνεργασίας, να μοιράζεται τις εμπειρίες και τις εντυπώσεις του με τα μέλη της ομάδας, να στοχάζεται και να αναστοχάζεται πάνω στις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Ο αναστοχασμός ταυτίζεται με την έννοια του αντικατοπτρισμού, της βαθιάς σκέψης και του μετασχηματισμού προηγούμενων αντιλήψεων (Κόκκος, 2010).

Ένα σημαντικό εύρημα συνδέεται με τα *εσωτερικά κίνητρα* των υποκειμένων της έρευνας, στα οποία συγκαταλέγεται η επιθυμία για την ανάπτυξη της δημιουργικότητας και της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας στον χορό, η έμφυτη τάση για μάθηση και εξέλιξη, η θετική αξιολόγηση των κινητικών δράσεων, η ευσυνειδησία στη σταθερή τους παρουσία σε όλα τα μαθήματα. Στα *εξωτερικά κίνητρα* συγκαταλέγεται η ενθάρρυνση, η επιβράβευση των κινητικών αποδόσεων, η κινητοποίηση για έκφραση ιδεών και συναισθημάτων, η καθοδηγητική γραμμή για την ανάπτυξη της αυτοσχέδιας δημιουργίας, η ανταλλαγή απόψεων σε ισότιμη βάση.

Η βιωματική εμπειρία, η παιδαγωγική επάρκεια, ο συστηματικός τρόπος αξιολόγησης της μαθησιακής διαδικασίας, ο εμπλουτισμός της γνώσης του εκπαιδευτικού σύμφωνα με τα νέα δεδομένα είναι προαπαιτούμενο στη διδασκαλία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στην εποχή μας, η εκπαίδευση δεν είναι πλέον στατική, αλλά δυναμική και ο χοροδιδάσκαλος πρέπει να απελευθερώνει τη δημιουργικότητα μέσα σε ένα κλίμα συνεχούς συνεργασίας, όπως γίνεται σε όλα τα εκπαιδευτικά ιδρύματα ανά τον κόσμο.

Τα αποτελέσματα της έρευνας επιβεβαιώνουν την ένταξη του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική πράξη και πρακτική του ελληνικού παραδοσιακού χορού, για την ανάπτυξη της κινητικής έκφρασης, της αυτενέργειας, την απόκτηση νέων εμπειριών και γνώσεων. Οι γνώσεις που αποκτά κανείς μέσω του αυτοσχεδιασμού και η απελευθέρωση της έκφρασης βοηθούν στην απόδοσή του στην καλλιτεχνική και σκηνική παρουσίαση του χορού. Η γνώση της μορφολογίας και της λειτουργίας κάθε χορού είναι προϋπόθεση για την ανασύνθεση των κινητικών μοτίβων.

Η *συμμετοχική πρακτική* στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μπορεί να πάρει πολλές μορφές και μία από αυτές ήταν η συλλογική δράση στο τοπικό αιγαιοπελαγίτικο γλέντι. Η σημαντικότητα της συμμετοχής της ερευνητικής ομάδας στο παραδοσιακό γλέντι έγκειται στο γεγονός ότι η απόσταση μεταξύ των χορευτών και των θεατών μειώνεται και έτσι αναδεικνύεται ο *κοινοτικός και διαλογικός χαρακτήρας του χορού* (Κάβουρας, 1996· Nahachewsky, 1995· Χαριτωνίδης, 2018). Η κατανόηση των χορευτικών γεγονότων, στα οποία είναι μαζική η συμμετοχή του κοινού και των χορευτών, συνδέεται με το θεωρητικό υπόβαθρο της *επιτέλεσης* (Νιώρα και συν., 2011). Η έννοια της επιτέλεσης, μέσα από το πρίσμα της παρουσίας των θεατών και των χορευτών και της μεταξύ τους αλληλεπίδρασης, φανερώνει ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός παραμένει μια ζωντανή πρακτική στην οποία οι κοινωνικές δράσεις αποτελούν μορφές επιτέλεσης ή παράστασης (Schechner, [2003]2011)· Goffman [1959]2006)· Παπαπαύλου, 2004α).

Το επόμενο κατά σειρά θέμα/εύρημα αφορά την ανάπτυξη *της ενσυναίσθησης* στον χορό και την αποδοχή της ετερότητας ή της ταυτότητας του «άλλου» από την ελληνική κοινωνία. Παρόλο που η παρουσία ξένων προκαλεί προβληματισμούς και ανησυχίες σχετικά με τις μεταμορφώσεις που μπορεί να επιφέρει στην ομοιογένεια του έθνους, ωστόσο σε όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα, η Ελλάδα, εκτός από κράτος μαζικής αποστολής μεταναστών σε άλλες χώρες, υποδέχτηκε ομογενείς και αλλογενείς μετανάστες και πρόσφυγες. Εξάλλου, η ιστορία μπορεί να αποδείξει τη συμβίωση διαφόρων γλωσσικών και πολιτισμικών ομάδων στην ελληνική επικράτεια. Στη σημερινή ιστορική συγκυρία, υπό την πίεση των προσφυγικών και μεταναστευτικών ροών προς τα κράτη μέλη της Ευρωπαϊκής Ένωσης, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και η Ελλάδα, η έννοια της εθνικής, της πολιτισμικής, της προσωπικής ταυτότητας προϋποθέτει διαρκή αναστοχασμό. Το στοχαστικό ερώτημα στην προκειμένη περίπτωση είναι εάν η ταυτότητα ενός ατόμου προκύπτει από το ανήκειν στον κόσμο. Με βάση αυτή τη λογική, η άμεση αίσθηση της συμμετοχής στον κύκλο του χορού μπορεί να μειώσει αισθητά ή να εξαλείψει στερεοτυπικές αντιλήψεις για τις πολιτισμικές, γλωσσικές, θρησκευτικές, φυλετικές και άλλες διαφορές.

Ένα συναφές με το παραπάνω θέμα/εύρημα είναι η *παραστασιακή επιτέλεση της έμφυλης ταυτότητας στον χορό*, μια εντοπίσιμη διαφορά που καθιστά τις κοινωνικές ταυτότητες διακριτές μεταξύ τους, όπως έχουν αποδείξει σχετικές μελέτες (Μπακαλάκη, 1994· Cowan, [1990]1998)· Filippou, 2015· Δημόπουλος, 2017). Από τα αποτελέσματα της παρούσας έρευνας προκύπτει ότι σε σύγχρονες πρακτικές του χορού οι άνδρες και οι γυναίκες αντιμετωπίζονται ισότιμα, παρότι ο τρόπος εκτέλεσης των κινήσεων σε ορισμένους χορούς από το γυναικείο φύλο μπορεί να πυροδοτεί κριτικές συζητήσεις. Φαίνεται, λοιπόν, ότι

σήμερα οι κοινωνικές κατασκευές του φύλου δεν έχουν πλέον τον ίδιο αντίκτυπο στις πρακτικές του χορού, σε σύγκριση με τα παραδοσιακά στερεότυπα που διαιώνιζονταν στις πατριαρχικές αγροτικές κοινωνίες στο μακρινό ή πιο κοντινό παρελθόν. Παρά τις κοινωνικές μεταβολές και την αισθητή μείωση των στερεοτυπικών αντιλήψεων για το κοινωνικό status των γυναικών στη σύγχρονη εποχή, υπάρχουν αρκετά στοιχεία σε πρόσφατες στατιστικές μελέτες που μαρτυρούν ότι η ανισότητα των δύο φύλων στην ελληνική κοινωνία δεν έχει ακόμα εξαλειφθεί.

Το τελευταίο εύρημα της έρευνας συμφωνεί με διαπιστώσεις από πολλές προηγούμενες μελέτες για την έννοια της πολιτισμικής ταυτότητας και τον τρόπο με τον οποίο αυτή καθορίζεται (Κουτσούμπα, 2002· Παπακώστας, 2007· Νιώρα και συν., 2011· Filippou, 2015· Lykesas, 2017). Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός νοείται ως ένα ουσιώδες μέσον συγκρότησης της εθνικής και της πολιτισμικής ταυτότητας. Εν κατακλείδι, η ταυτότητα του Νεοέλληνα βρίσκεται αρκετά ψηλά στην αυτοαντίληψή του και αποτελεί σημαντικό παράγοντα συγκρότησης του εαυτού.

Ένα γενικό συμπέρασμα δείχνει ότι, για να κατανοηθεί και να εκτιμηθεί σε βάθος ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, είναι απαραίτητη η βιωματική γνώση, δηλαδή η γνώση που αποκτά κάποιος μέσω της συμμετοχής του σε χορευτικές πρακτικές των τοπικών κοινωνιών, που καθιστούν δυνατή την ανάμειξη των αισθήσεων, των συναισθημάτων και της λογικής.

Μετά από τη συνολική αξιολόγηση των αποτελεσμάτων της μελέτης, στη συνέχεια θα δοθούν απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα τα οποία συσχετίζονται με τη διατύπωση του ερευνητικού προβλήματος (Creswell, [2007]2011). Οι απαντήσεις στα ερευνητικά ερωτήματα δεν είναι εύκολες ούτε απόλυτες, γιατί η προσπάθεια να περιγραφούν οι μη λεκτικές πτυχές του χορευτικού αυτοσχεδιασμού είναι ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία.

Όσον αφορά το πρώτο ερευνητικό ερώτημα: «Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και, αν ναι, για ποιο λόγο;», μια πρώτη πολύ γενική απάντηση είναι ότι η σημαντικότητα του αυτοσχεδιασμού οφείλεται στο γεγονός ότι αναπτύσσει τη δημιουργική σκέψη και την ανθρώπινη φαντασία, επιτρέπει την έκφραση συναισθημάτων, σκέψεων, εμπειριών, δίνει την ευκαιρία σε κάθε άτομο να ανακαλύψει τις δημιουργικές του δυνατότητες και ικανότητες, αλλά και να ανακαλύψει τις δημιουργικές προθέσεις του άλλου, του ατόμου που χορεύει μαζί, να διερευνήσει τα πολλαπλά νοήματα που εμπερικλείει μια κίνηση ακόμα και στην πιο απλή μορφή της.

Στο δεύτερο ερευνητικό ερώτημα, «Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στη διδασκαλία και τη σκηνική παρουσίαση ή και παραστασιακή επιτέλεση του ελληνικού

παραδοσιακού χορού;», υπάρχουν δύο κατευθύνσεις, η πρώτη αφορά τον τρόπο με τον οποίο ο αυτοσχεδιασμός, ως στρατηγική διδασκαλίας, ωφελεί την εκπαιδευτική διαδικασία στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Η αξιολόγηση που έγινε στο πλαίσιο της έρευνας δείχνει ότι προωθεί την ενεργή, βιωματική μάθηση, την αλληλεπίδραση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας και το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον, την καλλιέργεια της κριτικής αναστοχαστικής σκέψης, την ικανότητα ενσυναίσθησης, την ανάπτυξη των τεχνικών δεξιοτήτων. Στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, ο αυτοσχεδιασμός συνδέεται με αρχές των μουσικοπαιδαγωγικών συστημάτων και των δημιουργικών κινητικών παιχνιδιών (Λυκεσάς, 2002).

Στη δεύτερη κατεύθυνση, για τον ρόλο του αυτοσχεδιασμού στη σκηνική παρουσίαση ή και την παραστασιακή επιτέλεση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, οι εκδοχές μπορεί να έχουν κριτική «ανάγνωση». Η καλλιτεχνική παρουσίαση των ελληνικών παραδοσιακών χορών σε θεατρικές σκηνές της πόλης έχει αποτελέσει πεδίο προβληματισμού σε πολλές σχετικές επιστημονικές μελέτες ή και σε αντιδράσεις θεατών. Ο προβληματισμός απορρέει από το γεγονός ότι υπάρχουν διαφορές ανάμεσα σε επαγγελματικά φολκλορικά καλλιτεχνικά σχήματα και σε αντίστοιχα ερασιτεχνικά, σε ευρωπαϊκό, παγκόσμιο και τοπικό επίπεδο. Η έκφραση των χορευτών στα φολκλορικά συγκροτήματα «στολίζεται» με βήματα και κινήσεις που προέρχονται από την τεχνική του μπαλέτου και του μοντέρνου χορού, δηλαδή αποκτά πιο καλλιτεχνικό χαρακτήρα για να παρουσιαστεί σε θεατρικές σκηνές σε όλο τον κόσμο. Από την άλλη, τα σημασιακά φορτισμένα στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού δεν μπορούν να δεχτούν την επιβολή αναμειγξων με ετερογενή στοιχεία και δανεισμούς από άλλες κουλτούρες.

Λόγω των παραπάνω διαπιστώσεων, οι άνθρωποι που ασχολούνται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξής» του, δίνουν μεγάλη σημασία στο ζήτημα της «αυθεντικότητας» και την αποφυγή προσαρμογής σε πρότυπα που επιβάλλονται από τον φολκλορισμό και τις φολκλορικές διαδικασίες. Παραστάσεις που χαρακτηρίζονται από θεατρικά στοιχεία ή και δραματουργική επεξεργασία, όπου οι χορευτές εκτελούν δεξιοτεχνικές κινήσεις με υιοθέτηση της χορογραφικής πρακτικής υπενθυμίζουν βαλκανικά ή κεντροευρωπαϊκά συγκροτήματα. Η πρακτική της χορογραφίας υποδηλώνει απόκλιση από τις κινητικές εκδηλώσεις και τις αξίες των κοινωνιών στις οποίες γεννήθηκαν οι χοροί.

Η εγγενής θεατρικότητα των ελληνικών παραδοσιακών χορών με τον σημασιακό άξονα της αρχαιοελληνικής λέξης «θεώμαι» δεν καταργείται, αφού από αυτήν προέρχεται η λέξη «θέατρο». Με άλλα λόγια, στις παραστάσεις των ελληνικών παραδοσιακών χορών θα πρέπει να κυριαρχεί η απλότητα και η λιτότητα και όχι οι υπερβολές στη θεαματικοποίηση της

κίνησης. Διαφορετικά, οι αναβιώσεις της παράδοσης που προβάλλουν επιφανικά την κινητική δεξιοτεχνία, μπορεί να αποτελούν ένα εμπορεύσιμο είδος προς τέρψη των θεατών.

Μια γενική διαπίστωση σε αυτό το σημείο είναι ότι ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, παρότι περιορίζεται, σε κάποιο βαθμό, από τους κανόνες και τις συμβάσεις που έχουν καθιερωθεί από την τοπική παράδοση, ωστόσο είναι καθοριστική διαδικασία στην ανασύνθεση ή ανασχεδιασμό των μοτίβων σε αλληλουχίες κινητικών φράσεων, πάντα σε σύνδεση και αλληλεπίδραση με τη μελωδία, τον ρυθμό και τον ποιητικό στίχο των τραγουδιών, σε μια συμβολική ενοποίηση, εικονοποίηση ή σωματοποίηση του τρίπτυχου Κίνηση-Μελωδία-Λόγος.

Όσον αφορά το τρίτο ερευνητικό ερώτημα, «Ποιες είναι οι αξίες που αποδίδονται στον αυτοσχεδιασμό και κατά πόσο οι αξίες αυτές παραμένουν σταθερή συνιστώσα μέσα στις νέες αστικές συνθήκες;», προφανώς, στον ελληνικό παραδοσιακό χορό κυριαρχεί η απελευθέρωση της έκφρασης για την (ανα)δημιουργία ή (ανα)σχεδιασμό της κίνησης στη βάση των κανόνων και συμβάσεων που έχουν καθιερωθεί από την παράδοση. Η αξία της αυτοσχέδιας δημιουργίας παραμένει σταθερή σε σύγχρονες παραστατικές καλλιτεχνικές παρουσιάσεις ή και σε επιτελεστικά γεγονότα, εφόσον συνεχίζει να μορφοποιεί την κοινωνική και αισθητική της πρακτική και γίνεται αποδεκτή από το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον.

Σε κάθε περίπτωση ο αυτοσχεδιασμός περιλαμβάνει κάτι περισσότερο από την αναδημιουργία των κινητικών μοτίβων σε κάθε είδος ή μορφή του χορού. Είναι μια πράξη μέσω της οποίας το άτομο απελευθερώνει τη δημιουργική του ενέργεια, ενεργοποιεί όλες τις αισθήσεις του και συνδέει την υλικότητα της ύπαρξης με τις γνωσιακές διαδικασίες. Ο αυτοσχεδιασμός, πέρα από μια στιγμιαία πράξη προσωπικής δημιουργίας, είναι μια διαδικασία συνεχούς (συμβολικής) αλληλεπίδρασης, που βοηθά να γίνει αντιληπτός ο κόσμος γύρω μας (Goffman [1959]2006).

Οι πιο πάνω άξονες συζήτησης έχουν διπλή λειτουργία: αφενός βοηθούν να καταλάβουμε πώς διαφορετικές αντιλήψεις για τον αυτοσχεδιασμό οδηγούν σε αντίστοιχες παιδαγωγικές πρακτικές και αφετέρου πώς ο εκπαιδευτικός που θέλει να χρησιμοποιήσει πρακτικές αυτοσχεδιασμού μπορεί να ενισχύσει την αυθόρμητη δημιουργία και τη μετάβαση από στερεότυπες κινητικές φόρμες στην οργάνωση και την εκτέλεση του αυτοσχεδιασμού. Ως εκ τούτου, τα αποτελέσματα και τα ευρήματα της έρευνας μπορεί να προσφέρουν σε ερευνητές και εκπαιδευτικούς ένα σύνολο από ιδέες και παραδείγματα για τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να εφαρμοστεί αποτελεσματικά η διαδικασία του αυτοσχεδιασμού στην τάξη και σε έναν παραστατικό χώρο, ως μέρος πλέον, της καλλιτεχνικής διαδικασίας.

8.2 Συμπεράσματα σε σχέση με τα ερευνητικά ερωτήματα

Τα συμπεράσματα της έρευνας έχουν ταξινομηθεί σε δύο βασικές κατηγορίες. Στην πρώτη κατηγορία, Γενικά Συμπεράσματα, η εννοιολόγηση συνδέεται με την προσωπική μου εμπειρία και με ευρήματα που αναδεικνύουν την αξία του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική πράξη και πρακτική και τον μορφοποιητικό του ρόλο στην καλλιτεχνική σκηνική παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Στη δεύτερη κατηγορία, Ειδικά Συμπεράσματα, η εννοιολόγηση συνδέεται με διαπιστώσεις από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, που αναδεικνύουν την αξία του αυτοσχεδιασμού σε όλες τις μορφές τέχνης.

Πρώτη Κατηγορία-Γενικά Συμπεράσματα

- Ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα ενσώματο φαινόμενο με διαχρονική παρουσία στον ελληνικό παραδοσιακό χορό
- Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί μέσον απελευθέρωσης της έκφρασης και καλλιέργειας της φαντασίας στον χορό
- Η σύμπραξη στον χορευτικό αυτοσχεδιασμό επιτυγχάνεται μέσω της μη λεκτικής επικοινωνίας, της βλεμματικής επαφής και του αγγίγματος
- Με τον αυτοσχεδιασμό ενισχύεται η ανάπτυξη της κινητικής δεξιότητας του ατόμου
- Στην καλλιέργεια της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας συμβάλλει η πολυαισθητηριακή προσέγγιση της κίνησης
- Με τον αυτοσχεδιασμό εξωτερικεύονται και σωματοποιούνται συναισθήματα, σκέψεις και εμπειρίες
- Η ενσώματη μάθηση βοηθά στη διάκριση των ποιοτικών στοιχείων της κίνησης
- Στον χορευτικό αυτοσχεδιασμό αναδεικνύεται η άρρηκτη σχέση σώματος-νου
- Οι βασικές αρχές του αυτοσχεδιασμού αναπτύσσονται με προγραμματισμένη εκπαίδευση
- Η επιτελεστική δύναμη του αυτοσχεδιασμού στον χορό αναδεικνύεται με κοινωνικές δράσεις
- Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί βάση ανάπτυξης της χορογραφικής σύνθεσης
- Η πρακτική του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό υπόκειται σε δεσμεύσεις και άγραφους κανόνες που έχει καθιερώσει η παράδοση
- Η σημασία της «αυθεντικότητας» της αυτοσχέδιας έκφρασης στον ελληνικό παραδοσιακό χορό διαχωρίζεται από τα πρότυπα του φολκλορισμού

- Ο αυτοσχεδιασμός και ο (ανα)σχεδιασμός της κίνησης στον ελληνικό παραδοσιακό χορό είναι συναφείς έννοιες
- Η εξατομικευμένη δημιουργικότητα δεν διαχωρίζεται από τη συλλογική δημιουργία στον ελληνικό παραδοσιακό χορό
- Στην ανάπτυξη της αυτοσχέδιας δημιουργίας συντελεί η διαλεκτική σχέση θεωρίας και πράξης στον χορό

Δεύτερη Κατηγορία-Ειδικά Συμπεράσματα

Εδώ, το εννοιολογικό περιεχόμενο σχετίζεται με αντιλήψεις που έχουν προκύψει από τη βιβλιογραφική ανασκόπηση για τη σπουδαιότητα του αυτοσχεδιασμού σε όλες τις μορφές τέχνης.

- Ο αυτοσχεδιασμός είναι βασική πτυχή της ανθρώπινης συμπεριφοράς
- Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί την απαρχή δημιουργίας της τέχνης
- Ο αυτοσχεδιασμός είναι μέσον απελευθέρωσης της έκφρασης
- Ο αυτοσχεδιασμός αναδεικνύει την ατομικότητα στη συλλογική δημιουργία
- Ο αυτοσχεδιασμός συνδέεται με την παιδαγωγική λειτουργία της τέχνης
- Η βάση της αυτοσχέδιας έκφρασης προϋποθέτει τον πειραματισμό
- Με τον αυτοσχεδιασμό βελτιώνεται η επικοινωνία ανάμεσα στα μέλη μιας ομάδας
- Με τον αυτοσχεδιασμό επιτυγχάνεται η αλληλεπίδραση του ατόμου με το κοινό-ακροατήριο
- Ο αυτοσχεδιασμός έχει παραστατικό/επιτελεστικό ή και παραστασιακό χαρακτήρα
- Ο ελεύθερος αυτοσχεδιασμός περιλαμβάνει το απρόβλεπτο
- Με τον δομημένο αυτοσχεδιασμό ανακαλύπτονται τρόποι δημιουργίας μιας ολοκληρωμένης φόρμας
- Ο αυτοσχεδιασμός εμπεριέχει γνωστικές διαδικασίες
- Στην απελευθέρωση της δημιουργικότητας βοηθούν εσωτερικά και εξωτερικά κίνητρα
- Ο αυτοσχεδιασμός έχει σωματική, συναισθηματική και νοητική διάσταση
- Ο αυτοσχεδιασμός εκλαμβάνεται ως μια ανοικτή διαδικασία και όχι ως τελικό (καλλιτεχνικό) προϊόν
- Στην ανάπτυξη της αυτοσχέδιας δημιουργίας συντελεί η διαλεκτική σχέση θεωρίας και πράξης

Εννοιολογική κατηγοριοποίηση των συμπερασμάτων

Στον Πίνακα 2 παρατίθεται μια σύνοψη των κυριότερων συμπερασμάτων που προέκυψαν από την έρευνα, τα οποία δείχνουν κοινές ουσιώδεις αρχές στην ανθρώπινη δημιουργική έκφραση.

Πίνακας κατηγοριοποίησης 2	
Γενικά Συμπεράσματα	Ειδικά Συμπεράσματα
Ο αυτοσχεδιασμός ως βασική πτυχή της ανθρώπινης συμπεριφοράς	Η διαχρονική παρουσία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό
Απελευθερωτική δυναμική του αυτοσχεδιασμού στις τέχνες	Απελευθερωτική δυναμική του αυτοσχεδιασμού στον χορό
Ο αυτοσχεδιασμός ως απαραίτητη δημιουργία της τέχνης	Η σημασία της μη λεκτικής επικοινωνίας στον χορευτικό αυτοσχεδιασμό
Παιδαγωγική σημασία του αυτοσχεδιασμού	Ενίσχυση της δεξιοτεχνίας για κοινωνική αλληλεπίδραση
Η αμεσότητα της έκφρασης στον αυτοσχεδιασμό	Πολυαισθητηριακή προσέγγιση της κίνησης
Ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική πράξη και πρακτική των τεχνών	Ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην εκπαιδευτική πράξη και πρακτική του χορού
Πρόκληση και πραγματοποίηση του απρόβλεπτου	Πρόκληση και πραγματοποίηση του απρόβλεπτου
Αλληλεπίδραση του ατόμου με την ομάδα	Η συμβολή της ενσώματης μάθησης στην αυτοσχεδιαστική δημιουργία
Βελτίωση της επικοινωνίας	Άρρηκτη σχέση σώματος-νου στον χορό
Συνύπαρξη μέσω του αυτοσχεδιασμού	Αυτοσχεδιασμός και (ανα)σχεδιασμός της κίνησης στον ελληνικό παραδοσιακό χορό
Ο αυτοσχεδιασμός ως δημιουργία ή τελική επεξεργασία της μορφής τη στιγμή της εκτέλεσης	Ο αυτοσχεδιασμός ως δημιουργία ή τελική επεξεργασία της μορφής της κίνησης τη στιγμή της εκτέλεσης
Ο παραστατικός/επιτελεστικός χαρακτήρας του αυτοσχεδιασμού	Η παραστατική/επιτελεστική δύναμη του αυτοσχεδιασμού στον χορό

Γνωσιακή πλευρά του αυτοσχεδιασμού	Σχέση του αυτοσχεδιασμού και της χορογραφικής σύνθεσης
Ο κριτικός στοχασμός στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας	Ο κριτικός στοχασμός στην ανάπτυξη της δημιουργικότητας
Σχέση αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης	Η σημασία της «αυθεντικότητας» και τα πρότυπα του φολκλορισμού
Σωματική, συναισθηματική και νοητική διάσταση του αυτοσχεδιασμού	Σωματική, συναισθηματική και νοητική διάσταση του αυτοσχεδιασμού
Ο αυτοσχεδιασμός ως διαδικασία και όχι ως τελικό (καλλιτεχνικό) προϊόν	Ο αυτοσχεδιασμός ως διαδικασία και όχι ως τελικό (καλλιτεχνικό) προϊόν
Διαλεκτική σχέση θεωρίας και πράξης στις τέχνες	Διαλεκτική σχέση θεωρίας και πράξης στον χορό

8.3 Ο εκπαιδευτικός ως «δρων υποκείμενο»

Όταν ξεκίνησα την εκπόνηση της διατριβής, πριν από πέντε περίπου χρόνια, δεν είχα αντιληφθεί την πολύπλοκη δυναμική που χαρακτηρίζει το φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, φιλοσοφικά και επιστημολογικά,. Όμως, στο ξεχωριστό και συναρπαστικό ταξίδι της γνώσης που προσφέρει ο χορός, η συστηματική ανασκόπηση της σχετικής βιβλιογραφίας, ο σχεδιασμός και η υλοποίηση των κινητικών δραστηριοτήτων, οι στοχαστικές συζητήσεις με την ομάδα, η ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων, η συγγραφή της διατριβής σε ακαδημαϊκό λόγο, αποτέλεσε για μένα μια διαρκώς εξελισσόμενη ενσώματη εμπειρία. Η επίδραση που άσκησε η βιωματική και θεωρητική κατεύθυνση της έρευνας, συνοψίζεται στο ότι βοήθησε να αντιληφθώ τον ρόλο μου ως «δρων υποκείμενο».

Μέσα από τις ενσώματες εμπειρίες μου, (επανα)ανακάλυψα τη σημασία που έχει το ανθρώπινο σώμα στη ζωή και στην τέχνη, ένα φαινομενολογικό, έμφυλο σώμα πάνω στο οποίο η κοινωνία εγγράφει τα πολιτικά και κοινωνικά της ιδεολογήματα. Εξέτασα τον χορό ως ολότητα, παρά τους δυισμούς που επικρατούν στα υλικά και πνευματικά δημιουργήματα του ανθρώπου σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους. Εμπιστεύτηκα νέους τρόπους αυτοσχεδιαστικής έκφρασης και σχημάτισα μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τον αυτοσχεδιασμό και τη δυναμική σχέση του με τη σύνθεση ή τη χορογραφική σύνθεση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό.

Μέσα από αναστοχαστική πρακτική βελτίωσα την αποδοτικότητα της διδασκαλίας μου, με σύγχρονες παιδαγωγικές προσεγγίσεις και νέους τρόπους θεώρησης των πράξεων και των συμπεριφορών μου. Στην κυκλική ή σπειροειδή διαδικασία της έρευνας-δράσης ενίσχυσα την επαγγελματική μου ανάπτυξη και το παιδαγωγικό μου λειτούργημα, χωρίς να ξεχωρίζω τη δράση από τη σκέψη.

Σε επίπεδο γνώσεων εμβάθυνα σε νέους τρόπους διδασκαλίας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, χρησιμοποίησα εναλλακτικές πρακτικές και τεχνικές κίνησης και συνεχίζω να βασίζομαι σε αυτές στις ομάδες που διδάσκω και στις παραστάσεις που επιμελούμαι. Βελτίωσα τις γνώσεις μου στον χορό σε πραξιακό επίπεδο, συνδέοντας την αναστοχαστική κριτική σκέψη με την ανάπτυξη και σημασιοδότηση της δημιουργικότητας, που βρίσκεται στο επίκεντρο της καλλιτεχνικής και της επιστημονικής σκέψης.

Σε επίπεδο δεξιοτήτων βελτίωσα την ικανότητα παρατήρησης, ανέπτυξα την έμφυτη τάση μου για επικοινωνία και αλληλεπίδραση, συνδύασα τις γνωστικές, τις συναισθηματικές και τις συμπεριφορικές δεξιότητες στον χορό στη βιωματική πράξη και πρακτική, αναβάθμισα την ποιότητα των μαθημάτων μου μέσω θεωρητικής παιδείας, διατήρησα τη συνοχή της ομάδας, ικανοποίησα σε μεγάλο βαθμό τις προσδοκίες των ατόμων που συμμετείχαν στο ερευνητικό πρόγραμμα.

Σε επίπεδο στάσεων άλλαξα τον τρόπο που σκέφτομαι, συνειδητοποίησα τον δημιουργικό μου ρόλο ως εκπαιδευτικός, ένιωσα ότι μπορώ να μεταδώσω τις γνώσεις μου από τα πρώτα στάδια της έρευνας, όταν σε διαφορετική περίπτωση θα χρειαζόμουν, ίσως, χρόνια. Επίσης, διατήρησα τη θετική μου διάθεση στην αντιμετώπιση προβληματικών καταστάσεων και διλημμάτων που αντιμετώπιζα και συνεχίζω να ενεργώ με αυτόν τον τρόπο. Με βάση την αξιοποίηση των συμπερασμάτων της έρευνας, σχεδιάζω να εντάξω στη διδασκαλία των ελληνικών παραδοσιακών χορών έξτρα ώρες αυτοσχεδιασμού, βασισμένες σε σύγχρονες διδακτικές προσεγγίσεις, που δίνουν έμφαση στους μαθητές και τους μαθαίνουν πώς να μαθαίνουν.

Από την προσωπική μου ενδυνάμωση, ως εκπαιδευτικός/ερευνητής, συμμετείχα με προφορική εισήγηση σε ένα συνέδριο χορού που πραγματοποιήθηκε στην Πάτρα, σε ημερίδες, καθώς και σε εργαστήρια κίνησης (workshops), στα οποία χρησιμοποίησα τεχνικές και πρακτικές αυτοσχεδιασμού αντίστοιχες με αυτές των ερευνητικών μαθημάτων.

Όλες οι διαφοροποιήσεις που λάμβαναν χώρα στην εκπαιδευτική πράξη του χορού, αντικατοπτρίζονταν ταυτόχρονα στα μέλη της ομάδας και σε εμένα. Σε όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, η ηθική μου ικανοποίηση ήταν το μόνο αντίτιμο, βλέποντας κάθε

άτομο να αλλάζει, να ζει νέες εμπειρίες, να εμπλουτίζει τις γνώσεις του, να δημιουργεί και να παρουσιάζει αυτοσχεδιασμούς στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στα χρόνια που πέρασαν, ενώ προσπαθούσα να ολοκληρώσω την ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων, η συνεργατική και διαλεκτική μας σχέση συνεχίστηκε. Από συζητήσεις με τα άτομα που πήραν μέρος στο ερευνητικό πρόγραμμα, έχω διαπιστώσει την επαγγελματική και προσωπική τους εξέλιξη. Ειδικά όσοι και όσες ασχολούνται με τη διδασκαλία των ελληνικών παραδοσιακών και λαϊκών χορών έχουν πιο ολοκληρωμένη άποψη για την αυτοσχέδια δυναμική στην τάξη και στην καλλιτεχνική σκηνική παρουσίαση του χορού. Το συναρπαστικό ταξίδι στα μονοπάτια του αυτοσχεδιασμού συνεχίζεται και ελπίζω να έχει συνοδοιπόρους στην εκπαιδευτική πράξη και πρακτική του ελληνικού παραδοσιακού χορού, στην καλλιτεχνική σκηνική παρουσίαση παραδοσιακών δρώμενων και τη συμμετοχή σε επιτελεστικά γεγονότα.

Στο σημείο αυτό, θα ήθελα να αναφέρω ότι η προσέγγιση και η ανάλυση του χορού στο πλαίσιο της ανθρωπολογικής/εθνογραφικής θεώρησης ήταν αναγκαία για τον εμπλουτισμό των γνώσεών μου. Πιο αναλυτικά, ο συνδυασμός της έρευνας-δράσης με την ανθρωπολογική μέθοδο έρευνας στο πλαίσιο της εκπαίδευσης λειτουργεί συμπληρωματικά. Ως συναφή εργαλεία έρευνας είναι ιδιαίτερα επιβοηθητικά για τον εκπαιδευτικό, για να κατανοήσει τα βιώματα στον χορό, τα οποία μεταφέρει σε λεκτικές διατυπώσεις, με αναστοχαστικό και αυτοστοχαστικό τρόπο.

Σε σύνοψη της σχέσης μεταξύ των δύο αυτών προσεγγίσεων, η έρευνα-δράσης ξεκινά όταν κάποια άτομα αποφασίζουν να εξετάσουν τις συνθήκες μέσα στις οποίες δρουν, αποκτούν γνώση και συνείδηση των συνθηκών αυτών και επενδύουν τις γνώσεις που αποκτούν σε πράξεις, δηλαδή σε βελτιωμένους τρόπους δράσης. Από την άλλη, η ανθρωπολογία μελετά μία κοινωνική κατάσταση, στην προκειμένη περίπτωση μία εκπαιδευτική πράξη, όπου ο ερευνητής εντάσσεται με συμμετοχική παρατήρηση. Στοχεύει δηλαδή στην κατανόηση της υποκειμενικής οπτικής γωνίας που κάθε κοινωνική ομάδα ερμηνεύει την «πραγματικότητα» που την περιβάλλει. Αν και η ανθρωπολογία δεν προτείνει λύσεις, ωστόσο προσφέρει ερμηνείες που, μέσω της κατανόησης των υποκειμενικών απόψεων των συμμετεχόντων, μπορούν να βοηθήσουν την έρευνα-δράσης στον σχεδιασμό λύσεων, όπου λαμβάνονται υπόψιν όλες οι υποκειμενικότητες και επιλέγονται κοινά αποδεκτές λύσεις.

Επίσης, θα ήθελα να προσθέσω ότι η περιγραφή των εκφραστικών δυνατοτήτων του σώματος στον χορό δεν μπορεί να αποδοθεί μέσα από τους σημασιολογικούς κώδικες της γλώσσας, ενώ αντίστοιχα η μεταφορά των κινητικών, μη λεκτικών, δεδομένων σε γραπτή μορφή είναι ιδιαίτερα σύνθετη διαδικασία. Βέβαια, η ενασχόληση με τον χορό απαιτεί μια ετοιμότητα ταυτόχρονου διαλόγου σε διαφορετικές γλώσσες, σωματικές και λεκτικές.

8.4 Δυσκολίες και περιορισμοί στη διεξαγωγή της έρευνας

Μια σχετική δυσκολία που αντιμετώπισα στα πρώτα μαθήματα, αφορά την αμφιβολία που είχαν μερικά άτομα για το αν θα καταφέρουν να αναπτύξουν την αυτοσχεδιαστική τους ικανότητα. Παρόλα αυτά, στο πέρασμα του χρόνου ο πειραματισμός με τον αυτοσχεδιασμό έκανε ιδιαίτερα εμφανείς τις δημιουργικές δυνατότητες του ατόμου που μπορούν να γίνουν αντιληπτές μέσα από την πράξη. Η αυτοσχεδιαστική διαδικασία επιτρέπει τη μετάβαση από το γνωστό στο άγνωστο, από το εύκολο στο δύσκολο, από το απλό στο σύνθετο, δηλαδή την ανακάλυψη της μαγείας που εμπεριέχει η δημιουργία.

Μια ακόμα δυσκολία ή και περιορισμός στην παρούσα μελέτη αφορά τη σύνθεση της ερευνητικής ομάδας στην οποία συμμετείχε μόνο ένας άνδρας που είχε την ιδιότητα του χοροδιδασκάλου. Η ένταξη στην ομάδα εκπαιδευτικών Φυσικής Αγωγής με ειδίκευση στη διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού ή και εμπειρικών χοροδιδασκάλων από την τοπική κοινωνία της Πάτρας, ίσως, να συνεισέφερε περισσότερο στα ευρήματα της έρευνας, μέσω της συνεργατικής ανταλλαγής γνώσεων και εμπειριών πάνω στο σύνθετο φαινόμενο του αυτοσχεδιασμού.

Ένας επόμενος περιορισμός είναι το χρονικό πλαίσιο, δηλαδή η διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας που ολοκληρώθηκε σε διάστημα τριών μηνών. Η επέκταση της χρονικής διάρκειας της έρευνας στους έξι μήνες ήταν αδύνατη, γιατί, λόγω της οικονομικής κρίσης, οι ανειλημμένες επαγγελματικές, οικογενειακές, σπουδαστικές υποχρεώσεις κάθε ατόμου δεν άφηναν το περιθώριο ενεργής παρουσίας στα μαθήματα.

Πριν την έναρξη των μαθημάτων, θα μπορούσα να έχω πραγματοποιήσει μια συνέντευξη, για να συγκεντρώσω περισσότερα στοιχεία για κάθε άτομο. Παρομοίως, η συνέντευξη σε ομάδα εστίασης θα έπρεπε να έχει πραγματοποιηθεί σε δύο φάσεις με επιμερισμό των συμμετεχόντων σε δύο ομάδες. Η αύξηση του χρόνου θα επέτρεπε την υποβολή υποερωτημάτων στην οργανωμένη συζήτηση, απαντήσεων σε θέματα που αναδύονταν, την αλληλεπίδραση και διάδραση ανάμεσα στα μέλη της ομάδας. Συμπληρωματικά, συμμετείχα ενεργά στην ομαδική συζήτηση, με τον φόβο ότι θα βγει εκτός χρονικών ορίων. Έτσι, δεν άφηνα τους συμμετέχοντες/συμμετέχουσες να αναπτύξουν πλήρως τις απόψεις τους, να διατυπώσουν τις σκέψεις τους, να ανταλλάξουν πληροφορίες και να νοηματοδοτήσουν ή και να αφηγηθούν λεπτομερώς τις βιωματικές τους εμπειρίες από τη συμμετοχή στην έρευνα.

Αναφορικά με τη συμβολή της «κριτικής φίλης» στην αξιολόγηση των κινητικών δραστηριοτήτων και τη συλλογή των δεδομένων, σε πρώτο επίπεδο, ήταν εποικοδομητική, ειδικά σε φάσεις ανατροφοδότησης και κριτικού στοχασμού. Παρόλα αυτά, οι προφορικές

και οι γραπτές της παρατηρήσεις περιορίστηκαν σε βασικά κινητικά στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Με άλλα λόγια, η «κριτική φίλη» δεν είχε τις απαιτούμενες θεωρητικές γνώσεις, ώστε να συνεισφέρει στον ανασχεδιασμό των κινητικών δραστηριοτήτων ή και στην ανάλυση και ερμηνεία των δεδομένων. Αυτό το πρόβλημα οφείλεται στη δική μου επιλογή, αφού δεν ήμουν εξοικειωμένος με τις διαστάσεις που εμπερικλείει η υποστήριξη του κριτικού φίλου στην αποτελεσματικότητα μιας ποιοτικής έρευνας.

Ο εμπλουτισμός των ερευνητικών μαθημάτων με πιο πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις, που χαρακτηρίστηκε ως προαπαιτούμενο από τα μέλη της ομάδας, θα ενίσχυε τη διατύπωση απόψεων, αντιλήψεων, σκέψεων με επιχειρηματολογία.

Η υλοποίηση μιας παράστασης με την ολοκλήρωση των μαθημάτων, ίσως, να παρείχε στην παραγωγή των δεδομένων επιπρόσθετες πληροφορίες για την αυτοσχεδιαστική δημιουργία στην καλλιτεχνική παρουσίαση του χορού. Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσα να παρατηρήσω τη σχέση αυτοσχεδιασμού και σύνθεσης σε πραγματικό χρόνο πάνω στη σκηνή, αλλά και τη σχέση των χορευτών/χορευτριών της ομάδας με τους μουσικούς και τους θεατές. Επιπλέον, θα μπορούσα να παρατηρήσω την πρόσληψη της παράστασης από τους θεατές, τις αισθητηριακές και συναισθηματικές τους αντιδράσεις στην ερμηνεία του παραστασιακού γεγονότος.

Τέλος, καθώς τα αποτελέσματα και τα συμπεράσματα της διατριβής στηρίχθηκαν σε έναν μικρό αριθμό υποκειμένων, δεν μπορούν να γενικευτούν σε ένα σύνολο ανθρώπων που ασχολούνται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, ως εκπαιδευτικοί ή χορευτές. Το πρόβλημα της γενίκευσης των αποτελεσμάτων και συμπερασμάτων αποτελεί αδυναμία της ποιοτικής έρευνας και ειδικά της μελέτης περίπτωσης, όπου χρησιμοποιείται πάντα μικρό δείγμα. Παρόλα αυτά, η ερμηνεία των δεδομένων «...επιτρέπει να κατανοήσουμε πώς τα άτομα ...βιώνουν τις εμπειρίες τους, είτε παρακολουθούν μαθήματα, διδάσκουν, χορεύουν στη σκηνή, χορογραφούν, βλέπουν μια παράσταση ή οποιαδήποτε άλλη συμμετοχή στον χορό» (Horton Fraleigh, 1999: 104). Η ερμηνευτική περιγραφή των δεδομένων μπορεί να βοηθήσει οι αναγνώστες της έρευνας να αναγνωρίσουν την εμπειρία των υποκειμένων και του ερευνητή και να τις αντιπαραβάλουν με τις δικές τους εμπειρίες ή και με αυτές που έχουν μελετήσει σε άλλες ποιοτικές έρευνες.

8.5 Προτάσεις για μελλοντικές έρευνες

Μια μελλοντική έρευνα μπορεί να εστιάσει στην ανάπτυξη της διαπολιτισμικής ευαισθησίας και την αποδοχή της ετερότητας μέσω των μη λεκτικών επικοινωνιακών κωδικών του

ελληνικού παραδοσιακού χορού και της βιωματικής πρακτικής του αυτοσχεδιασμού στο σύγχρονο πολυπολιτισμικό πλαίσιο. Η συγκεκριμένη πρόταση υπαινίσσεται τη διερεύνηση της άρσης στερεοτύπων σχετικά με την ετερότητα και την κατανόηση της ενσώματης λειτουργίας της ενσυναίσθησης στην αποδοχή του «άλλου» από την πλευρά των χοροδιδασκάλων ή από την πλευρά των χορευτών.

Μια άλλη έρευνα μπορεί να εστιάσει στην εμφανή επίδραση της ανθρωπολογίας στην καλλιτεχνική «στροφή της εκπαίδευσης». Ειδικότερα, το πεδίο του διαλόγου που έχει ανοίξει μεταξύ καλλιτεχνών και ανθρωπολόγων προσφέρει νέες δυνατότητες για πειραματισμούς σε διάφορους τομείς της ανθρωπολογίας που έχουν αναπτυχθεί κατά τις τελευταίες δεκαετίες (οπτική ανθρωπολογία, ανθρωπολογία του φύλου, του σώματος, των αισθήσεων, των συναισθημάτων). Στο πλαίσιο αυτό, μια διδακτορική διατριβή θα μπορούσε να έχει θέμα την ολιστική θεώρηση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ως ενσώματο, επιτελεστικό και διαπολιτισμικό γεγονός σε σύγχρονες πολιτισμικές πρακτικές μέσα από το πεδίο της ανθρωπολογίας του θεάτρου.

Επιπρόσθετα, άλλοι ερευνητές μπορεί να ασχοληθούν με συνδυασμούς εναλλακτικών τρόπων ευαισθητοποίησης του σώματος, των αισθήσεων και της τεχνικής δεξιότητας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Η συγκεκριμένη πρόταση σχετίζεται με παρατηρήσεις μου για τη σημασία του αυτοσχεδιασμού με επαφή στον σύγχρονο χορό. Ο αυτοσχεδιασμός με επαφή χρησιμοποιεί την αίσθηση της αφής ως μέσον σύνδεσης με τον εαυτό και τον άλλο, με τον περιβάλλοντα χώρο, με το γενικότερο κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον.

8.6 Επιλογικά

Οι θέσεις που έχω διατυπώσει για την αξία και την αισθητική διάσταση του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό προέρχονται τόσο από το θεωρητικό όσο και από το βιωματικό μέρος της εργασίας μου. Μέσα στο γενικότερο κλίμα των κοινωνικών, πολιτιστικών, πολιτικών και οικονομικών αλλαγών που συμβαίνουν επί των ημερών μας, η ανάπτυξη της ατομικής δημιουργικότητας, με τη συμμετοχή στις συλλογικές δράσεις του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μπορεί να αναδείξει τον ρόλο του ατόμου ως μονάδα μέσα στο ευρύτερο κοινωνικό σύνολο.

Στο πέρασμα του χρόνου λίγοι άνθρωποι που συνδέονται βιωματικά με τις παραδόσεις μπορούν να μας μιλήσουν για τις πολιτισμικές εθιμοτυπίες του ελληνικού παραδοσιακού χορού, για τις αναμνήσεις τους από την αυτοσχεδιαστική δημιουργία, για το εφήμερο της ανθρώπινης κίνησης στους ίδιους γεωγραφικούς τόπους, αλλά σε παλαιότερους χρόνους. Αν

και οι χοροί έχουν μεταφερθεί από το παραδοσιακό τους πλαίσιο σε θεατρικές σκηνές στα σύγχρονα αστικοποιημένα περιβάλλοντα, ωστόσο ο εκπαιδευτικός πρέπει να υπενθυμίζει και να αναδεικνύει τον υλικό και τον πνευματικό πλούτο της χώρας που μπορεί να αποτελέσει πηγή έμπνευσης για νέες δημιουργικές ιδέες. Με βάση αυτή την πεποίθηση, προσπάθησα να μεταδώσω τις γνώσεις και τις εμπειρίες μου για τον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, χωρίς την αλλαγή ή αλλοίωση των αξιών του παρελθόντος, της πολιτισμικής μας ή άλλης ταυτότητας, με τον κίνδυνο για τις σύγχρονες επινοήσεις της παράδοσης σε μια χώρα με μακράιωνη πολιτισμική ιστορία (Hobsbawm & Ranger, [1983]2004).

Από την αρχική σύλληψη της ιδέας διερεύνησης του φαινομένου του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέχρι την ολοκλήρωση συγγραφής της διατριβής, ανέπτυξα τις θεωρητικές γνώσεις και τις βιωματικές μου εμπειρίες μέσα από τις διεπιστημονικές ή και πολυεπιστημονικές μελέτες των ανθρώπων που τον υπηρετούν διαχρονικά. Η συγκεκριμένη μελέτη, παρότι ήταν δύσκολη, ταυτόχρονα ήταν πολύ συναρπαστική.

Θα ήθελα να ολοκληρώσω το κείμενο με τους στίχους ενός δημοτικού τραγουδιού από τη Ρούμελη, που, αν και μιλάνε για την ομορφιά του κόσμου που μας περιβάλλει και την αγάπη, θυμίζουν συνειρμικά την πολυμορφία του χορού, την ιδιαιτερότητα του αυτοσχεδιασμού, την υποκειμενική ερμηνεία των βιωμάτων:

Περιβόλι μ' οργωμένο, μαργαριταροσπαρμένο

Έχεις γύρω-γύρω αλάνες, και στη μέση μαντζουράνες

Έχεις μια μηλιά στη μέση που βεργολυγιάει να πέσει...

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ελληνόγλωσση

- Adshead, J. (ed.) ([1987]2007). *Ανάλυση του χορού: Θεωρία και Πράξη*, μτφ.-επιμ. Β. Τυροβολά και Μ. Κουτσούμπα. Αθήνα: Ιατρικές εκδόσεις Πασχαλίδης.
- Albright, A. C. ([1997]2016). *Χορογραφώντας τη διαφορά. Το σώμα και η ταυτότητα στον σύγχρονο χορό*, μτφ. Ε. Μιχαλοπούλου, επιμ. Β. Μπαρμπούση. Αθήνα: Νήσος.
- Αλεξιάς, Γ. (2003). «Το Ανθρώπινο Σώμα: Από τη Βιολογία στη Δυνητικοποίηση». Στο *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, Τόμος 111, σσ. 327-357.
- Altrichter, H., Posch, P., & Somekh, B. ([1993]2001). *Οι Εκπαιδευτικοί Ερευνούν το Έργο τους. Μια Εισαγωγή στις Μεθόδους της Έρευνας Δράσης*, μτφ. Μ. Δεληγιάννη, επιμ. Ν. Παπαγεωργίου. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Αντζακα-Βέη, Ε., & Λουτζάκη, Ρ. (1999). Λήμμα «Ο χορός στην Ελλάδα». Στο *Εκπαιδευτική Εγκυκλοπαίδεια*, Ειδικό αφιέρωμα *Μουσική, Χορός, Κινηματογράφος, Θέατρο*, Τόμος 28, σσ. 327-341. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.
- Αυδίκος, Ε. (1991). «Λαογραφία: Μια επιστήμη υπό αμφισβήτηση». Στο *1ο Συνέδριο Ανθρωπολογίας*, Κομοτηνή, 5-7 Νοεμβρίου 1991.
- Αυδίκος, Ε. (2006). «Από την ταυτότητα του χορού στις πολιτισμικές ταυτότητες». Στο *Πρακτικά 3^{ου} Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*, σσ. 347-362. Σέρρες.
- Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το Ελληνικό Δημοτικό Τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Butler, J. ([1990]2009). *Αναταραχή Φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφ. Γ. Καραμπέλας, επιμ. Χ. Σπυροπούλου. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Butler, J. ([1993]2008). *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις; του «φύλου» στο λόγο*, μτφ. Π. Μαρκέτου, εισαγωγή-σχόλια Α. Αθανασίου. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Γεωργογιάννης, Π. (1997). *Θέματα διαπολιτισμικής εκπαίδευσης*. Αθήνα: Gutenberg.
- Γεωργογιάννης, Π. (2008). *Διαπολιτισμική Εκπαίδευση, Επιστημονική σειρά: Βηματισμοί για μια αλλαγή στην εκπαίδευση*, Τόμος 7. Πάτρα: Tyrocenter.
- Garaudy, P. ([1973]1980). *Ο χορός στη ζωή*, μτφ. Μ. Τσούτσουρα. Αθήνα: Ηριδανός.
- Γκόβαρης, Χ. (2001). *Εισαγωγή στη Διαπολιτισμική Εκπαίδευση*. Αθήνα: Ατραπός.
- Γκόβαρης, Χ. (2002). «Διαπολιτισμική εκπαίδευση και το δίλημμα των “πολιτισμικών διαφορών”». Στο *Περιοδικό Εκπαίδευση & Θέατρο*, Τεύχος 2, 2002, σσ. 37-44.
- Gombrich, E. (1994). *Ιστορία της Τέχνης*, μτφ. Α. Κάσδαγλη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης.

- Goffman, E. ([1959]2006). *Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή*, μτφ. Μ. Γκόφρα. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Γκουτσίδης, Ι. (2004). «Κοινωνική αλλαγή και παραδοσιακός χορός. Το παράδειγμα του Νέου Μοναστηρίου». Στο Ε. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη & Χρ. Παπακόστας (Επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα*, σσ. 139-162. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Cohen, L., Manion, L., & Morrison, K. ([1994]2007). *Μεθοδολογία Εκπαιδευτικής Έρευνας*, μτφ. Σ. Κυρανάκης και συν. Αθήνα: Μεταίχμιο.
- Cowan, J. ([1990]1998). *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, μτφ. Κ. Κουρεμένος, επιμ. Ε. Παπαγαρουφάλη. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Creswell, W. J. [2007]2011). *Η Έρευνα στην Εκπαίδευση. Σχεδιασμός, Διεξαγωγή και Αξιολόγηση της Ποσοτικής και Ποιοτικής Έρευνας*, μτφ. Ν. Κουβαράκου, επιμ. Χ. Τσορμπατζούδης. Αθήνα: Εκδόσεις Ίων.
- Γκαρτζονίκα-Κώτσικα, Ε. (2009). *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην υποχρεωτική εκπαίδευση από το 1904 έως σήμερα*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Παιδαγωγικής, Φιλοσοφίας και Ψυχολογίας.
- Γουλιμάρης, Δ. (1998). *Μελέτη της οργανωτικής δομής και λειτουργίας των φορέων παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα και το Βέλγιο. Η Ευρωπαϊκή διάσταση*. Διδακτορική Διατριβή. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Δαμιανάκος, Σ. (1984). «Λαϊκός Πολιτισμός: Ιδεολογική χρήση και θεωρητική συγκρότηση του όρου». Στο *Επιστημονική Σκέψη*, Τεύχος 19, σσ. 52-61.
- Δαμιανάκος, Σ. (2001). *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Δανιά, Α. (2013). *Από τα Σύμβολα στην Κίνηση. Επίδραση της Σημειογραφικής Μεθόδου Laban στη Διδασκαλία του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού*. Διδακτορική Διατριβή, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
- Danforth, L. (1995). *Τα Αναστενάρια της Αγίας Ελένης. Πυροβασία και Θρησκευτική Εμπειρία*. Αθήνα: Πλέθρον
- Dewey, J. ([1966]2016). *Δημοκρατία και Εκπαίδευση: Μια εισαγωγή στη φιλοσοφία της εκπαίδευσης*, εισ.-μτφ. Φ. Τερζάκης. Αθήνα: Ηριδανός.
- Δήμας, Η. (2010). «Κοινωνία και Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός». Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.), *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του*, σσ. 17-41. Αθήνα: Αυτοέκδοση.

- Δήμας, Η. (1989). *Ο Παραδοσιακός Χορός στο Συρράκο: Λαογραφική και Ανθρωπολογική Προσέγγιση*. Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Δημόπουλος, Κ., Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ. (2016). «Χορός και Έμφυλη Ταυτότητα: Ο χορός ως Σύμβολο και Πεδίο Ανάγνωσης των Έμφυλων Σχέσεων. Ανασκοπική Μελέτη». Στο *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, Τόμος 14 (2), σσ. 48–77.
- Δημόπουλος, Κ. (2017). *Διαχρονικές και συγχρονικές διαδικασίες στο «παιχνίδι» κατασκευής της έμφυλης ταυτότητας. Χορός και έμφυλος μετασηματισμός στην κοινότητα Μεγάλων Καλυβίων Τρικάλων Θεσσαλίας*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Δούκα, Σ. (2008). «Ο χορός στην Αρχαία Ελλάδα». Στο Βαβρίτσας Ν., *Παραδοσιακοί Χοροί και η Διδασκαλία τους (Ρυθμοκινητική Ανάλυση και Ρυθμική Αρίθμηση)*, σσ. 19-29. Θεσσαλονίκη: Αυτοέκδοση.
- Δούκα, Σ. (1998). *Ο χαρακτήρας του χορού στην κλασική αρχαιότητα*. Διδακτορική Διατριβή. Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Δρανδάκης, Λ. (1993). *Ο αυτοσχεδιασμός στον Ελληνικό Δημοτικό Χορό*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Eagleton, T. ([1990]2006). *Η Ιδεολογία του Αισθητικού*, μτφ. Σ. Ρηγοπούλου, επιμ. Π. Ρηγοπούλου. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Ζαγούρας, Ν. (1991). «Αρχαίες ελληνικές καταβολές στην μουσική μας παράδοση». Στο *Ανθρωποθεωρία*, εξάμηνο περιοδικό γενικής ανθρωπολογικής μελέτης και τέχνης, Τεύχος 2, Ιούλιος 1991, σσ. 101-120. Πάτρα: Αχαϊκές εκδόσεις.
- Ζήκος, Ι. (1992). *Το χορευτικό φαινόμενο της επαρχίας Βοΐου Κοζάνης*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Ζήκος, Ι., & Παναγιωτοπούλου, Α. (1990). *Φαινομενολογία του ελληνικού παραδοσιακού χορού*. Αθήνα: Τελέθριον.
- Ζωγράφου, Μ. (1989). *Λαογραφική-Ανθρωπολογική προσέγγιση του Σέρα-χορού των Ποντίων*. Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας.
- Ζωγράφου, Μ. (1991). *Εισαγωγή στον Ελληνικό λαϊκό χορό. Ελληνικό λαϊκό χοροστάσι*. Αθήνα: Συμμετρία.
- Ζωγράφου, Μ. (2003). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*. Αθήνα: Art Work.
- Heidegger, M. ([1927]2013). *Είναι και Χρόνος*, μτφ.-σχόλια Γ. Τζαβάρας. Αθήνα: Δωδώνη.

- Hobsbawm, E. & Ranger, T. ([1983]2004). *Η Επινόηση της Παράδοσης*, μτφ. Θ. Αθανασίου. Αθήνα: Θεμέλιο.
- Holst-Warhaft, G. ([1975]1995). *Δρόμος για το Ρεμπέτικο*, μτφ. Ν. Σαββάτης. Λίμνη Ευβοίας: Εκδόσεις Ντενίζ Χάρβεϋ.
- Huizinga, J. ([1938]1989). *Ο Άνθρωπος και το Παιχνίδι (Homo Ludens)*, μτφ. Σ. Ροζάνης και Γ. Λυκιαρδόπουλος. Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Jowitt, D. (2009). «Το να αφηγείσαι ιστορίες...». Στο Κ. Σαβράμη (επιμ.) *Χορός και Αφηγηματικότητα, Πρακτικά Διεθνούς Ημερίδας*, σσ. 49-60. Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
- Κάβουρας, Π. (1996). «Το Καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών». Στο *Πρακτικά Α' Συνεδρίου Λαϊκά Δρώμενα: Παλιές Μορφές και Σύγχρονες Εκφράσεις*, σσ. 65-81. Κομοτηνή, 25-27 Νοεμβρίου 1994, Κέντρο Λαϊκών Δρώμενων.
- Κάβουρας, Π. (1997). «Τα δρώμενα από εθνογραφική σκοπιά: Μέθοδοι, τεχνικές και προβλήματα καταγραφής». Στο *Α' Διεθνές Συνέδριο. Δρώμενα: Σύγχρονα μέσα και τεχνικές καταγραφής τους*, σσ. 45-80. Κομοτηνή, Κέντρο Λαϊκών Δρώμενων.
- Κάβουρας, Π. (επιμ.–εισ.) (2010). *Φολκλόρ και παράδοση: ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*. Αθήνα: Νήσος.
- Κανελλόπουλος, Π. (2013). «Αναζητώντας τον ρόλο του Μουσικού Αυτοσχεδιασμού στη Μουσική Εκπαίδευση: Οι παιδαγωγικές δυνατότητες της καλλιέργειας της (μουσικής) ελευθερίας». Στο *Μουσικοπαιδαγωγικά (Επιστημονική Επιθεώρηση της Ελληνικής Ένωσης για τη Μουσική Εκπαίδευση)*, Τεύχος 11, σσ. 5-43.
- Καραλής, Α. (2012). «Σχεδιασμός και οργάνωση προγραμμάτων». Στο Α. Καραλής & Η. Παπαγεωργίου, *Εκπαιδευτικό Υλικό. Θεματική Ενότητα: Σχεδιασμός, Υλοποίηση & Αξιολόγηση Προγραμμάτων Δια βίου Εκπαίδευσης*, σσ. 57-105. Αθήνα: Ινστιτούτο Εργασίας Γ.Σ.Ε.Ε.
- Καρφής, Β. (2018). *Ελληνικός παραδοσιακός χορός: δομή, μορφή και τυπολογία της ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Καρφής, Β., & Ζιάκα, Μ. (2009). *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση. Προτάσεις διδασκαλίας*. Θεσσαλονίκη: Διάπλους.
- Κατσαρού, Ε., & Τσάφος, Β. (2003). *Από την έρευνα στη διδασκαλία. Η εκπαιδευτική έρευνα δράσης*. Αθήνα: Εκδόσεις Σαββάλας.
- Κιουρτσάκης, Ι. (2000). *Εμείς οι Άλλοι*. Αθήνα: Κέδρος.
- Κόκκος, Α. (2005). *Εκπαίδευση Ενηλίκων, Ανιχνεύοντας το Πεδίο*. Αθήνα: Μεταίχμιο.

- Κουκουλές, Φ. (1938). «Ο χορός παρά τοις Βυζαντινοίς». Στο *Επετηρίς Βυζαντινών Σπουδών*, 14, σσ. 217-57.
- Κουτσούμπα, Μ. (2000). «Υφολογική ανάλυση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό». Στο *Πολιτισμός και Τέχνη. Επτά δοκίμια για το χορό*, επιμ. Α. Λιοναράκης, σσ. 30-77. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2001). «Χορολογία και εθνοχορολογία/ανθρωπολογία του χορού: για μια αποσαφήνιση των όρων». Στο *Εθνολογία: περιοδική έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Εθνολογίας*, Vol. 9, No. 1, σσ. 191-213.
- Κουτσούμπα, Μ. (2002). «Πολιτισμική Ταυτότητα και Χορός: Μια Πρώτη Προσέγγιση». Στο Κ. Σαβράμη (επιμ.) *Πρακτικά Συνεδρίου: η τέχνη του χορού σήμερα, εκπαίδευση, παραγωγή, παράσταση*, σσ. 17-24. Αθήνα: Σύνδεσμος Υποτρόφων Κοινωφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης.
- Κουτσούμπα, Μ. (2004). «Η συμβολή της διδακτικής του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη σύγχρονη ελληνική πολυπολιτισμική κοινωνία». Στο Ε. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακώστας (Επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα*, σσ. 213-226. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης. Το πέρασμα από την προϊστορία στην ιστορία του χορού*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2007). «Ο ρόλος του λαϊκού παραδοσιακού χορού στη μετάβαση από το Folklorismus στο Multikulturalismus». Στο *Ηθική-Διαπολιτισμικότητα- ίσες ευκαιρίες*, Πρακτικά 3^{ου} Forum της Ελληνικής Ακαδημίας Φυσικής Αγωγής, σ. 169. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Χριστοδουλίδης.
- Κουτσούμπα, Μ. (2010). «Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια». Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.), *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του*, σσ. 101-126. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Κουτσούμπα, Μ. (2012). «Η διδασκαλία του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού χορού στους καθηγητές Σωματικής Αγωγής από το 1909 μέχρι το 1983». Στο *Κινησιολογία, Ανθρωπιστική κατεύθυνση*, Δεκέμβριος 2012, σσ. 32-39.
- Krauss, R. ([1960]1980). *Ιστορία του Χορού*, μτφ. Γ. Σιδηρόπουλος και Μ. Κακαβούλια. Αθήνα: Νεφέλη.
- Κυριαζή, Ν. (2002). *Η Κοινωνιολογική έρευνα*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Κυριακίδου-Νέστορος, Α. (1997). *Η θεωρία της ελληνικής λαογραφίας. Κριτική ανάλυση*. Αθήνα: Εταιρία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Λάζου, Α. (2000). «Μέθοδοι Ιστοριογραφίας του Αρχαίου Ελληνικού Χορού. Προκαταρκτικές παρατηρήσεις και Ειδικά προβλήματα». Στο Α. Ράφτης (επιμ.), *Χορός και*

- Ιστορία*. Πρακτικά 14ου Συνεδρίου για την Έρευνα του Χορού, σσ. 298-303. Αθήνα: Εκδόσεις Τρόπος Ζωής.
- Λάντζος, Β. (2003). *Η λειτουργικότητα του χορού στον κύκλο του αναστεναρισμού στο Κωστί της επαρχίας Σωζοαγαθουπόλεως ΒΑ. Θράκης και στην Αγία Ελένη Σερρών. Συγκριτική-Μελέτη*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Lawler, L. ([1964]1984). *Ο χορός στην αρχαία Ελλάδα*, μτφ. Μ. Δημητριάδη-Ψαροπούλου. Αθήνα: Έκδοση εκπολιτιστικού σωματείου ελληνικών χορών.
- Levi-Strauss, C. (1952). *Φυλή και ιστορία. Φυλή και πολιτισμός*, μτφρ Α. Στεφανής. Αθήνα: Πατάκης.
- Levi-Strauss, C. (1979). *Θλιβεροί τροπικοί*, μτφ. Β. Λούβρου. Αθήνα: Χατζηνικολής.
- Λιάβας, Λ. (1999). «Ο αυτοσχεδιασμός στην ελληνική λαϊκή μουσική». Εισήγηση στο Μέγαρο Μουσικής του Συλλόγου *Οι φίλοι της μουσικής*. Αθήνα.
- Λουτζάκη, Ρ. (1992). «Οι Ελληνικοί Χοροί. Κριτική Θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού». Στο *Εθνογραφικά*, Τεύχος 8, σσ. 27-46. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα.
- Λουτζάκη, Ρ. (2004α). «Εισαγωγή». Στο Ε. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακώστας (Επιμ.) *Χορευτικά Ετερόκλητα*, σσ. 13-38. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Λουτζάκη, Ρ. (2004β). «Εθνογραφίες χορού». Στο *Αρχαιολογία και Τέχνες*, Τεύχος 92, σσ. 6-10.
- Λυκεσάς, Γ. (2002). *Η διδασκαλία των Ελληνικών παραδοσιακών χορών στην Πρωτοβάθμια Εκπαίδευση με τη μέθοδο της μουσικοκινητικής αγωγής*. Διδακτορική Διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Λυκεσάς, Γ., & Τυροβολά, Β. (2009). «Ο Χορός στη Μεταπολεμική Ελλάδα. Ιστορικές-Κοινωνικές Προεκτάσεις και Συνιστώσες». Στο *Αθλητική Ιστορία και Φιλοσοφία*, Τόμος 3, σσ. 79-104. Θεσσαλονίκη.
- Μάγος, Κ. (2005). «Προσεγγίζοντας τον Άλλο: Εκπαίδευση Ενηλίκων και Διαπολιτισμική Ικανότητα». Στο *Πρακτικά του 2ου Διεθνούς Συνεδρίου της Επιστημονικής Ένωσης Εκπαίδευσης Ενηλίκων: Εκπαίδευση Ενηλίκων και Κοινωνικές Δεξιότητες*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Έρευνας Φυσικών Επιστημών «Δημόκριτος».
- Μάγος, Κ. (2013). «Η συμβίωση σε μια πολυπολιτισμική κοινωνία: Τα σχέδια εργασίας στη διαπολιτισμική εκπαίδευση». Στο Χ. Γκόβαρης (επιμ.) *Διδασκαλία και μάθηση στο διαπολιτισμικό σχολείο*, σσ. 199-222. Αθήνα: Gutenberg.

- Μάγος, Κ., & Τριανταφυλλίδη, Ε. (2014). «Ο Άγγελος και ο 'Άλλος': Η Καλλιέργεια της Διαπολιτισμικής Ικανότητας Μέσα από τη Συνεργασία Νηπιαγωγείου-Οικογένειας», Στο *Ερευνώντας τον κόσμο του παιδιού*, Τόμος 13, 2014, σσ. 268-276.
- Μακρυνιώτη, Δ. (επιμ.) (2004). *Τα όρια του σώματος*. Αθήνα: Νήσος.
- Ματέυ, Π. (1986). *Ρυθμική*. Αθήνα: Εκδόσεις Νάκας.
- Μερακλής, Μ. (1989). *Λαογραφικά ζητήματα*. Αθήνα: Εκδόσεις Χ. Μπούρας.
- Merleau-Ponty, M. ([1945]2016): *Φαινομενολογία της αντίληψης*, μτφ. Κ. Καψαμπέλη. Αθήνα: Νήσος.
- Μικρώνης, Γ. (2008). *Ελληνικός παραδοσιακός χορός: Μέθοδοι διδασκαλίας του σε ενήλικες. Προτάσεις για σύγχρονη διδακτική μεθοδολογία*. Μεταπτυχιακή Διατριβή. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο, Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών.
- Μιχάλης, Η. (2003). «Η διαπολιτισμική Εκπαίδευση ως προϋπόθεση στο σύγχρονο σχολείο: Δράσεις και προοπτικές». Στο *Virtual school, The sciences of Education*, Τόμος 3, Τεύχος 2, Μάρτιος 2003, σσ. 1-5.
- Μπακαλάκη, Α. (1994). «Εισαγωγή: Από την ανθρωπολογία των γυναικών στην ανθρωπολογία των φύλων». Στο Α. Μπακαλάκη (επιμ.) *Ανθρωπολογία, Γυναίκες και Φύλο*, σσ. 13-74. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2005). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μπαρμπούση, Β. (2004). *Ο Χορός στον 20ό Αιώνα. Σταθμοί και Πρόσωπα*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Μπαρμπούση, Β. (2014). *Η Τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα: Σχολή Πράτσικα: Ιδεολογία-Πράξη-Αισθητική*. Αθήνα: Gutenberg.
- Μπινιάρη, Λ. (2012). *Ανάπτυξη εργαλείων αυτοαξιολόγησης σχολικής μονάδας με στόχο την ηγεσία για τη μάθηση. Πορτραίτο και προφίλ*. Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Επιστημών της Εκπαίδευσης και της Αγωγής στην Προσχολική Ηλικία.
- Μυριβήλη, Ε. (2006). «Από την Παράσταση στην Επιτέλεση». Στο Δ. Παπαγεωργίου, Ν. Μπουμπάρης, & Ε. Μυριβήλη (Επιμ.) *Πολιτιστική Αναπαράσταση*, σσ. 57-76. Αθήνα: Κριτική.
- Νικολάου, Γ. (2007). «Ετερότητα και διαπολιτισμική εκπαίδευση μέσα από το πρίσμα της κριτικής θεωρίας: Το Σχολείο της Ένταξης». Στο *Συγκριτική και Διεθνής Εκπαιδευτική Επιθεώρηση*, Ειδικό Θεματικό Τεύχος: «Πολιτισμικές ταυτότητες-Ετερότητα-Διαπολιτισμική Εκπαίδευση», σσ. 79-106. Αθήνα: Πατάκης.
- Νιτσιάκος, Β. (2016). *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*. Ιωάννινα: Εκδόσεις Ίσναφι.

- Νιώρα, Ν., Λουτζάκη Ρ., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2011). «Χορός και Θεωρία της Επιτέλεσης: Όψεις των Παραστασιακών Πολιτισμικών Πρακτικών. Ανασκοπική Μελέτη». Στο *Αναζητήσεις στην Φυσική Αγωγή και στον Αθλητισμό*, Τόμος 9 (1), 2011, σσ. 24-43.
- Νιώρα, Ν. (2009). *Τα Πασχαλιόγορτα σε μια Μακεδονική κοινότητα: Βιωμένη εμπειρία ή δραματουργική πειθαρχία; Μεταπτυχιακή Διατριβή*. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Πάλμερ-Σικελιανού, Ε. (1992). *Ιερός Πανικός*, μτφ. - εισ. J. P. Anton. Αθήνα: Εξάντας.
- Παναγιωτοπούλου, Α. (1995). *Νεοελληνικός χορός. Το χορολογικό φαινόμενο της επαρχίας Δωρίδας. Χορογένεση και χορογραφία του Νεοελληνικού Χορού*. Αθήνα: Τελέθριον.
- Παναγιωτοπούλου, Α. (2018). *Περί Νεοελληνικής Χορευτικής. Χορολογικές Προσεγγίσεις*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Πανοπούλου, Κ. (2001). *Η χορευτική ταυτότητα των Βλάχων του Ν. Σερρών*. Διδακτορική Διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού Σερρών.
- Πανοπούλου, Κ. (επιμ.) (2003). «Μελωδία, Λόγος, Κίνηση». Στο *Πρακτικά 2^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*. Σέρρες: Δήμος Σερρών.
- Παπαδάκης, Γ. (2001). «Παράδοση και Προοπτική. Διδασκαλία και Αυτοσχεδιασμός. Σκέψεις για τον αυτοσχεδιασμό στη μουσική». Στο *9ο διεθνές συνέδριο φυσικής αγωγής και αθλητισμού*. Κομοτηνή: Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης.
- Παπακώστας, Χ. (2007). *Χορευτική - Μουσική ταυτότητα και Ετερότητα: Η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του νομού Σερρών*. Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας.
- Παπαπαύλου, Μ. (2004α). «Ανθρωπολογική αντιπρόταση: Ο χορός ως πολιτισμική διαδικασία». Στο *Αρχαιολογία και Τέχνες*, Τεύχος 92, 2004, σσ. 1-16.
- Παπαπαύλου, Μ. (2004β). «Κουλτούρα, αισθητική και η παραστασιακή επιτέλεση της τσιγγάνικης ταυτότητας μέσα από το φλαμένκο της Ανδαλουσίας». Στο Ε. Αυδίκος (επιμ.) *Χορευτικά ετερόκλητα*, σσ. 336-355. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Παπαπαύλου, Μ. (2010). «Φολκλόρ και φολκλορισμός. Συγκλίσεις και αποκλίσεις». Στο Π. Κάβουρας (επιμ.-εισ.) *Φολκλόρ και παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, σσ. 89-102. Αθήνα: Νήσος.
- Παρασκευόπουλος, Ι. (1999). *Ερωτηματολόγιο διαπροσωπικής και ενδοπροσωπικής προσαρμογής*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πατεράκη, Μ. (2014). *Πολιτισμική εγγύτητα και κινηματογραφικός χορός: μια ανθρωπολογική ανάλυση του κινηματογραφικού χορού με τους «θεατές» στον Κορυδαλλό Αττικής*.

- Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Πετρόπουλος, Η. (1991). *Ρεμπετολογία*. Αθήνα: Κέδρος.
- Πολίτης, Ν. (1909). «Λαογραφία Ι». Στο *Λαογραφία*, σσ. 172-212.
- Πολίτης, Ν. ([1914]1991). *Δημοτικά Τραγούδια. Εκλογή από τα τραγούδια του Ελληνικού λαού*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Πούλιος, Ι., Αλιβιζάτου, Μ., & Παπαδάκη, Μ. (2015). *Διαχείριση Άυλης Πολιτιστικής Κληρονομιάς, Τοπική Κοινωνία και Βιώσιμη Ανάπτυξη*. Αθήνα: Εκδόσεις Κάλλιππος.
- Πραντσίδης, Ι. (1995). *Ο Παραδοσιακός Χορός στις Κοινότητες των Ακμπουναριωτών στο Γκενεράλ Τντζοβο Βουλγαρίας και στο Αιγίνιο Περίας-Συγκριτική Λαογραφική Προσέγγιση*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης.
- Πραντσίδης, Γ. (2004). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου.
- Πράτσικα, Κ. (1991). *Έργα και Ημέρες της Κούλας Πράτσικα*. Αθήνα: Ursa Minor/Ευθύνη.
- Ράφτης, Ά. (1985). *Ο κόσμος του ελληνικού χορού*. Αθήνα: Πολύτυπο.
- Ράφτης, Ά. (1992). *Χορός, πολιτισμός και κοινωνία*. Αθήνα: Θέατρο Δόρα Στράτου.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (2011). «Λύκειο των Ελληνίδων: Μπορεί ένα ερευνητικό εκδοτικό εγχειρίδιο να αποτελέσει μοχλό μετασχηματισμού;» Στο *Σύγχρονα Θέματα*, Τεύχος 115, σσ. 68-80.
- Robson, C. (2010). *Η Έρευνα του Πραγματικού Κόσμου. Ένα μέσο για κοινωνικούς επιστήμονες και επαγγελματίες ερευνητές*, μτφ. Β. Νταλάκου & Κ. Βασιλάκου, επιμ. Κ. Μιχαλοπούλου. Αθήνα: Gutenberg.
- Royce, A. P ([1979]2005). *Η Ανθρωπολογία του Χορού*, μτφ.-επιμ. Μ. Ζωγράφου. Αθήνα: Νήσος.
- Ρώτας, Β. (1981). *Θέατρο και Αντίσταση*. Αθήνα: Σύγχρονη εποχή.
- Σαβράμη, Κ. (2003). «Το Αναλυτικό, Πρακτικό και Παιδευτικό Υπόδειγμα των Χορολογικών Σπουδών-Μία Σύγχρονη Αντίληψη στην Ανάλυση της Κίνησης με Εφαρμογές στην Ανάλυση και Παιδεία του Έντεχνου Χορού». Στο *Θεωρία Χορού - Ελληνική Χορευτική Πράξη: Αρχαίοι και Μέσοι Χρόνοι*, σσ.135-150. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Σαβράμη, Κ. (επιμ.) (2009). *Χορός και αφηγηματικότητα. Πρακτικά Διεθνούς Ημερίδας*. Πάτρα: Εκδόσεις του Πανεπιστημίου Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.
- Σαβράμη, Κ. (2009). «Σώματα που κινούνται και συν-κινούν». Στο Κ. Σαβράμη (επιμ.) *Χορός και Αφηγηματικότητα. Πρακτικά Διεθνούς Ημερίδας*, σσ. 74-89. Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

- Σαβράμη, Κ. (2014). *Ζουζού Νικολούδη: Χορικά*. Αθήνα: Εκδόσεις Dian.
- Σαχινίδης, Κ. (1995). *Κοινωνική λειτουργία του παραδοσιακού χορού στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία το παράδειγμα του Νομού Μαγνησίας*. Διδακτορική Διατριβή. Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών, Τμήμα Κοινωνιολογίας.
- Schechner, R. ([2003]2011). *Θεωρία της Επιτέλεσης*, μτφ. Ν. Κουβαράκου, επιμ. Μ. Ζωγράφου & Φ. Φιλίππου. Αθήνα: Τελέθριον.
- Σερεμετάκη, Ν. Κ. ([1997]2017). *Παλιννόστηση αισθήσεων: Αντίληψη και μνήμη ως υλική κουλτούρα στη σύγχρονη εποχή*. Αθήνα: Πεδίο.
- Σερμπέζης, Β. (1995). *Συγκριτική μελέτη μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε παιδιά ηλικίας 9-11 ετών*. Διδακτορική Διατριβή. Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Servos, N. (2012). «Το Χοροθέατρο της *Pina Bausch*: Χορεύοντας την Πραγματικότητα», μτφ. Κ. Κοσμόπουλος. Στο *Choros International Dance Journal* 1, Άνοιξη 2012, σσ. 85-95.
- Σπηλιάκος, Σ. (1999). *Ο Συρτός και ο Μπάλλος στη Νάξο. Συμβολή στη Χορολογική Έρευνα*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Στιβακτάκη, Χ. (2011). *Οργάνωση και εφαρμογή ενός ειδικού διαθεματικού προγράμματος διδασκαλίας παραδοσιακών χορών στο μάθημα της Φυσικής Αγωγής και η επίδρασή του στις στάσεις και αντιλήψεις μαθητών/τριών Α' τάξης Γυμνασίου*. Διδακτορική Διατριβή. Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου, Σχολή Επιστημών Ανθρώπινης Κίνησης και Ποιότητας Ζωής, Τμήμα Οργάνωσης και Διαχείρισης Αθλητισμού.
- Ταμπακάκη, Π. (2019). «Ο Μάνος Χατζιδάκις, το λαϊκό τραγούδι και ο ευρωπαϊκός λογοτεχνικός μοντερνισμός: ποιητική και πολιτική, και ο Φεντερίκο Γκαρθία Λόρκα». Στο 8ο Διατμηματικό Μουσικολογικό Συνέδριο «Επιδράσεις και αλληλεπιδράσεις», σσ. 714-733. Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 25-27 Νοεμβρίου 2016.
- Τζιόβας, Δ. (2011). *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις.
- Τζιόβας, Δ. (1989). *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. Αθήνα: Εκδόσεις Οδυσσέας.
- Τσαφταρίδης, Ν. (1997). «Μουσική, Κίνηση, Λόγος»–*Η στοιχειοδομική μουσική στο παιδαγωγικό έργο Orff*. Αθήνα: Νήσος.
- Τσιώλης, Γ. (2014): *Μέθοδοι και τεχνικές ανάλυσης στην ποιοτική κοινωνική έρευνα*. Αθήνα: Κριτική.

- Τσιώλης, Γ. (2015). «Ανάλυση ποιοτικών δεδομένων: διλήμματα, δυνατότητες, διαδικασίες». Στο Γ. Πυργιωτάκης, & Χρ. Θεοφιλίδης (Επιμ.) *Ερευνητική Μεθοδολογία στις Κοινωνικές Επιστήμες και στην Εκπαίδευση. Συμβολή στην επιστημολογική θεωρία και την ερευνητική πράξη*, σσ. 473-498. Αθήνα: Πεδίο.
- Τσουβαλά, Μ. (2008). «Η Φαινομενολογία του Χορού». Στο *Επιστημονική επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών*, Τόμος ΛΘ', σσ. 405-417.
- Τσουβαλά, Μ. (2013). «Σώμα-Κίνηση-Χορός: Από την αναπαράσταση στην επιτέλεση». Στο *1ο Διεθνές Συνέδριο Αρχαιολογίας-Λαογραφίας του Πολιτιστικού και Μορφωτικού Συλλόγου Ελίκης «Ιωνες», Αίγιο*.
- Τυροβολά, Β. (1992). *Ελληνικοί Παραδοσιακοί Χορευτικοί Ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (1994). *Ο χορός στα τρία στην Ελλάδα. Δομική μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση της μορφής του*. Διδακτορική Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών.
- Τυροβολά, Β. (1999). «Η Έννοια του Αυτοσχεδιασμού στην Ελληνική Λαϊκή Δημιουργία». Στο Κ. Σαχινίδης (επιμ.) *Παραδοσιακός Χορός και Λαϊκή Δημιουργία*, σσ. 99-131. Αθήνα: Παπαζήσης.
- Τυροβολά, Β. (2003). «Χορός: Μορφολογική προσέγγιση και φορμαλισμός». Στο Σ. Βασιλειάδης (επιμ.) *7 συν. Συνοδευτικά Κείμενα: Ελληνική μουσική και χορός, Θεματική Ενότητα «Τέχνες II: Επισκόπηση ελληνικής μουσικής και χορού»*, σσ.1-19. Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο.
- Τυροβολά, Β. (2009). «Μελωδία, Ρυθμός και Χορός: Μια Διαφορετική Πρόταση Προσέγγισης του Χορευτικού Ύφους». Στο *Επιστήμη του Χορού*, Τόμος 3, 2009, σσ. 48-84.
- Τυροβολά, Β. (2010). *Τέχνη και αισθητική: Η αισθητική και η τέχνη του χορού*. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.) *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός: Θεωρήσεις για το Λόγο, τη Γραφή και τη Διδασκαλία του*. Αθήνα: Αυτοέκδοση.
- Τυροβολά, Β. (2012). «Πρωτοπορία και R. von Laban: Οι αθέατες πλευρές της γέννησης του δημιουργικού-εκφραστικού χορού. Κοινωνικο-ιστορική προσέγγιση». Στο *Κινησιολογία*, Τόμος 5, Τεύχος 1, Δεκέμβριος 2012, σσ. 7-22.
- Τυροβολά, Β., Ταμπάκη, Α., & Κουτσούμπα, Μ. (2009). «Δημιουργικότητα και αυτοσχεδιασμός: ελευθερία ή πειθαρχία; Η περίπτωση του αστικοποιημένου ζεϊμπέκικου χορού». Στο *Πρακτικά 17ου Διεθνούς Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού*. Κομοτηνή: Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.

- Fallmerayer, J. F. ([1984]1835). *Περί της Καταγωγής των Σημερινών Ελλήνων*, μτφ. Κ. Ρωμανός. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη.
- Φιλιππίδου, Ε., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2014). «Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού 'Μπουναρτζια' ή 'Παϊτούσκα των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου». Στο *Ethnologia on Line*, Vol. 5, Ιανουάριος 2014, σσ. 1-29.
- Φιλίππου, Φ., Γουλιμάρης, Δ., Σερμπέζης, Β., Πίτση, Α., & Γεντή, Μ. (2009). «Ο Ρόλος των Χορευτικών Συλλόγων στη Μετεξέλιξη της Ελληνικής Μουσικοχορευτικής Παράδοσης: Το Παράδειγμα του 'Συγκαθιστού' Χορού του Βελβεντού Κοζάνης». Στο *Αναζητήσεις στην Φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό*, Τόμος 7(1), σσ. 30-38.
- Φλουρής, Σ., & Ζμπάινος, Δ. (2018). «Μια Σύγχρονη Ολιστική Διδακτική Προσέγγιση του Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού». Στο *Επιστήμες Αγωγής*, Τεύχος 3/2018, σσ. 83-116.
- Φλωράκη. Λ. (2010). «Λαϊκός πολιτισμός, φολκλορική αναπαράσταση». Στο Π. Κάβουρας (επιμ.) *Φολκλόρ και Παράδοση. Ζητήματα ανα-παράστασης και επιτέλεσης της μουσικής και του χορού*, σσ. 103–113. Αθήνα: Νήσος.
- Φούντζουλας, Γ. (2016). *Χορός και πολιτική. Θέσεις και αντιθέσεις στο χορευτικό δρώμενο 'Γαϊτανάκι' στη Σκάλα και τη Δάφνη Ναυπακτίας*. Μεταπτυχιακή Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.
- Φραγκούλης, Ι. (2013). *«Τοπική Ιστορία»*. Εκπαιδευτικό υλικό για τα κέντρα δια βίου μάθησης. Αθήνα: Γενική Γραμματεία Δια Βίου Μάθησης, Κέντρα Δια Βίου Μάθησης.
- Χαμηλάκης, Γ. (2007). *Το έθνος και τα ερείπιά του: Αρχαιότητα, αρχαιολογία και το εθνικό φαντασιακό στην Ελλάδα*, μτφ. Ν. Καλαϊτζής. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.
- Χαριτωνίδης, Χ. (2018). *«Παράλληλες» ζωές και χορευτικές παραδόσεις: το ελληνικό τάχνάζ στην Ουγγαρία*. Μεταπτυχιακή Διατριβή. Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού.

Ελληνόγλωσσες πηγές από το Διαδίκτυο

- Αμπατζή, Ε. (2006). «Βλάχοι και Ελληνισμός: Οι Βλάχοι της Ελλάδας και η Παρεξηγημένη Ιστορία τους». Ανακτήθηκε 2 Ιανουαρίου, 2020, από <https://www.vlahoi.net/vlahoi-kai-ellinismos/oi-vlahoi-tis-elladas-kai-i-pareksigimeni-istoria-tous>
- Βαζούρα, Γ. (2016). «Το συρτάκι της ελληνορωσικής φιλίας». Ανακτήθηκε 20 Ιουλίου, 2018, από <https://www.dimokratianews.gr/apopseis/to-syrtaki-tis-ellinorosikis-filias/>

- Γουλιμάρης, Δ. (χ.χ.). «Η Σχέση Μουσικής και Κίνησης στους Ελληνικούς Χορούς». Στο *Πανεπιστημιακές Σημειώσεις*. Ανακτήθηκε 7 Οκτωβρίου, 2019, από https://eclass.duth.gr/modules/document/file.php/GYM111/Sxesi_mousikis_%26_kinisis_stous_elinikous_xorou.pdf
- Δαλιανούδη, Ρ. (2013). «Η ανατολική, η βαλκανική και η δυτική μουσική ταυτότητα της Ελλάδας. Περίπτωση μελέτης: Η μουσική του Θεάτρου Σκιών». Ανακτήθηκε, 2 Αυγούστου, 2020, από <https://www.archaiologia.gr/blog/2013>
- Ζωγράφου, Μ. (2017). «ΥΠΙΟΜΝΗΜΑ (συνοπτικό)». Ανακτήθηκε 21 Αυγούστου, 2020, από https://www.academia.edu/31104243/CV_Ζωγράφου_Μάγδας_2017
- Καλλιμάνης, Χ. (2018). «Ο αυτοσχεδιασμός απελευθερώνει και τον μουσικό και τον ακροατή». Ανακτήθηκε 10 Οκτωβρίου, 2019, από https://www.efsyn.gr/efsyn-city/synantiseis/142164_o-aytoshediasmos-apeleytheronei-kai-ton-moysiko-kai-ton-akroati
- Καραθάνου, Ι., & Παπαϊωαννίδου, Μ. (2008). «Χορεύοντας το Παρελθόν στο Παρόν: Ο Παραδοσιακός Χορός ως Θεατρική Πράξη». Στο *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή και τον Αθλητισμό*, 6(2), σσ. 206-211. Ανακτήθηκε 12 Αυγούστου, 2017, από http://www.pe.uth.gr/hape/images/stories/emag/vol6_2/hape197.pdf
- Καραλής, Α., & Παπαγεωργίου, Η. (2012). «Εργασία και Δια Βίου Εκπαίδευση». Θεματική Ενότητα: *Εκπαίδευση Εργαζομένων στην Εκπαίδευση Ενηλίκων. Σχεδιασμός, Υλοποίηση και Αξιολόγηση Προγραμμάτων Δια Βίου Εκπαίδευσης. Εκπαιδευτικό Υλικό*. Αθήνα: Ινστιτούτο Εργασίας – ΓΣΕΕ. Ανακτήθηκε 7 Αυγούστου, 2018, από <https://docplayer.gr/226233-Ekpaideytiko-yliko-thematiki-enotita-shediasmos-ylopoiisi-axiologisi-programmaton-dia-vioy-ekpaideysis-thanasis-karalis-ira-papageorgioy.html>
- Κάρδαρης, Δ., & Σαρακατσιάνου, Ζ., (2003): «Ο αυτοσχεδιασμός του πρωτοχορευτή ως βασικό στοιχείο χορευτικής έκφρασης των παραδοσιακών χορών της Ζακύνθου». Στο *Ο Χορός στην Εκπαίδευση*, Πρακτικά 17ου Παγκοσμίου Συνεδρίου για την έρευνα του χορού, Διεθνής Οργάνωση Λαϊκής Τέχνης, σσ. 279-287. Αθήνα: εκδόσεις Τρόπος Ζωής. Ανακτήθηκε 11 Νοεμβρίου, 2018, από <http://writings.orchesis-portal.org/index.php/en/articlesen/237-kardaris-dionisis-sarakatsianou-zoe-the-lead-dancer-s-improvisation-as-a-basic-element-of-the-dancing-expression-in-the-traditional-dances-of-zakynthos-17th-international-congress-on-dance-research-naxos-22-26-10-2003>
- Κατσούλης, Η. (2004). «Eric Hobsbawm, Terence Ranger, Η επινόηση της παράδοσης». Στο *Επιστήμη και Κοινωνία: Επιθεώρηση Πολιτικής και Ηθικής Θεωρίας*, Τόμος 13, σσ. 225-233. Ανακτήθηκε 17 Δεκεμβρίου, 2019, από <http://dx.doi.org/10.12681/sas.583>

- Κουτσελίνη-Ιωαννίδου, Μ. (2012). «Η Έρευνα Δράσης ως εκπαιδευτική διαδικασία ανάπτυξης εκπαιδευτών και εκπαιδευομένων». Στο *Αναλυτικά Προγράμματα και Διδασκαλία, Τμήμα Επιστημών της Αγωγής, Πανεπιστήμιο Κύπρου*. Ανακτήθηκε 4 Ιουλίου, 2019, από http://www.actionresearch.gr/AR/ActionResearch_Vol1/Issue01_02_p04-09.pdf
- Κουτσούμπα, Μ. (2009). «Παράδοση και Φολκλόρ στον Ελληνικό Λαϊκό Παραδοσιακό χορό: Η Περίπτωση του Χορού ‘Μηλιά’ της Λευκάδας». Στο *Επιστήμη του Χορού*, Τόμος 3, σσ. 16-33. Ανακτήθηκε 11 Οκτωβρίου, 2017, από <http://elepex.gr/images/stories/tritostomos/koutsouba-paradosi-full-text-gr.pdf>
- Κουτσούμπα, Μ. (2010). «Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην ‘πρώτη’ και ‘δεύτερη’ ύπαρξή του. Απόψεις και προβληματισμοί». Στο *18ο Διεθνές Συνέδριο Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού*. Κομοτηνή, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης. Ανακτήθηκε 11 Ιουλίου, 2018, από <http://www.phyed.duth.gr/undergraduate/images/files/congress/2010/oral10/Dance.pdf>
- Κουτσούμπα, Μ. (2015). «Η διδασκαλία του ελληνικού λαϊκού παραδοσιακού χορού στα σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια». Στο *Τ.Π.Ε. και Δημιουργικότητα στο Σύγχρονο Σχολείο*. Ανακτήθηκε 11 Νοεμβρίου, 2018, από https://ict-1therino-tinos.weebly.com/uploads/5/0/3/5/50351471/paradosiakos_xoros1.pdf
- Λαδόπουλος, Α. (χ.χ.). «Σύντομη εισαγωγή στον μουσικό αυτοσχεδιασμό». Στο *Muse-e-Journal*. Ανακτήθηκε 25, Ιουλίου, 2020, από http://www.muse.gr/muse-e-journal/Antonis_Ladopoulos_on_Improvisation_GR.pdf
- Λαλιώτη, Β. (2018). «Ψηφιακή επιτέλεση και μεταανθρωπιστική ανθρωπολογία». Στο *Επιθεώρηση Κοινωνικών Επιστημών*, Τόμος 150, 2018, σσ. 37-76. Ανακτήθηκε 10, Σεπτεμβρίου, 2020 από https://www.researchgate.net/publication/326517379_Psephiake_epitelese_kai_metaanthropistike_anthropologia
- Λιάβας, Λ. (2013). «Ο αυτοσχεδιασμός στη λαϊκή μουσική». Ανακτήθηκε 15 Οκτωβρίου, 2018, από <https://www.kem-anogianakis.gr/o-autosxediasmos-sti-laiki-mousiki/>
- Λιάβας, Λ. (2013). «Από το ποτάμι της Παράδοσης στο Φολκλόρ». Ανακτήθηκε 22 Απριλίου, 2019, από <https://www.tovima.gr/2013/08/17/opinions/apo-to-potami-tis-paradosis-sto-folklor/>
- Λουτζάκη, Ρ. (2001). «Ο παραδοσιακός χορός στην Ελλάδα». Ανακτήθηκε 12 Σεπτεμβρίου, 2019, από https://www.academia.edu/5697147/O_παραδοσιακός_χορός_στην_Ελλάδα
- Λουτζάκη, Ρ. (2013). «Ο ελληνικός χορός στον παγκόσμιο χορευτικό χάρτη (Α΄ Μέρος)». Στο *Συνεντεύξεις: Ανθρωπολογία του χορού*. Ανακτήθηκε 10 Ιανουαρίου, 2018, από

<https://www.archaiologia.gr/blog/2013/11/27/%CF%83%CF%85%CE%BD%CE%AD%CE%BD%CF%84%CE%B5%CF%85%CE%BE%CE%B7-%CE%BC%CE%B5-%CF%84%CE%B7%CE%BD-%CF%81%CE%AD%CE%BD%CE%B1-%CE%BB%CE%BF%CF%85%CF%84%CE%B6%CE%AC%CE%BA%CE%B7-%CE%BC%CE%AD%CF%81%CE%BF%CF%82/>

Μάγος, Κ., & Παναγοπούλου, Π. (2008). «Δρω ερευνώντας και ερευνά δρώντας: Η έρευνα δράσης στην εκπαίδευση εκπαιδευτών». Στο Ψηφιακά Πρακτικά του 3ου Διεθνούς Συνεδρίου της Επιστημονικής Ένωσης Εκπαίδευσης Ενηλίκων *Εκπαίδευση και Επαγγελματοποίηση Εκπαιδευτών Ενηλίκων*. Ανακτήθηκε 23 Φεβρουαρίου, 2018, από http://www.actionresearch.gr/system/files/keimena/Keimena07_%CE%9C%CE%AC%CE%B3%CE%BF%CF%82%2526%CE%A0%CE%B1%CE%BD%CE%B1%CE%B3%CE%BF%CF%80%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%BF%CF%85.pdf

Μαθέ, Δ., Κουτσούμπα, Μ., & Λυκεσάς, Γ. (2008). «Κριτική επισκόπηση των μέχρι σήμερα προτεινόμενων μεθόδων διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα», σσ. 1-18. Στο *22ο Παγκόσμιο Συνέδριο για την Έρευνα του Χορού*, Αθήνα. Ανακτήθηκε 6 Ιανουαρίου, 2019, από https://www.researchgate.net/publication/318456249_Kritike_episkopese_ton_mechri_se_mera_proteinomenon_methodon_didaskalias_tou_ellenikou_paradosiakou_chorou_sten_Ellada

Μπουζιούρης, Δ., Κουτσούμπα, Μ., & Τυροβολά, Β. (2016). «Ελληνικός παραδοσιακός χορός και αναρχισμός: Μια φιλοσοφική προσέγγιση». Ανακτήθηκε 12 Μαΐου, 2018 από http://2016congressathens.cid-world.org/images/cloud/Projects/Bouziouris_CID_19650/%CE%9C%CF%80%CE%BF%CF%85%CE%B6%CE%B9%CE%BF%CF%8D%CF%81%CE%B7%CF%82%20%CE%BA%CE%B1%CE%B9%20%CF%83%CF%85%CE%BD_CID_2016.pdf

Παπαδάκης, Γ. (2012). «Για τον αυτοσχεδιασμό στη μουσική», μέρος Α'. Ανακτήθηκε 12 Νοεμβρίου, 2019, από http://mousikaproastia.blogspot.com/2012/10/blog-post_9.html

Παπαδημητρίου, Σ. (2019). «Εικαστικά, τζαζ και αυτοσχεδιασμοί». Στο *Χάρτης 8*. Ανακτήθηκε 10 Αυγούστου, 2020, από <https://www.hartismag.gr/hartis-8/moysikh/eikastika-tzaz-kai-aytosxediasmoi>

Πούχγερ, Β. (1983). «Θεατρικά στοιχεία στα δρώμενα του βορειοελλαδικού χώρου. Συμβολή στον προβληματισμό της έννοιας του θεάτρου». Στο *Δ' Συμπόσιο Λαογραφίας του Βορειοελλαδικού Χώρου*, σσ. 225-273. Ανακτήθηκε, 20 Ιουλίου, 2020, από <https://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2016/05/PUCHNER.pdf>

- Σπηλιάκος, Σ. (2002). «Χοροί και τραγούδια της Νάξου», Σεμινάριο του Θεάτρου Ελληνικών Χορών 'Δόρα Στράτου' και της Διεθνούς Οργάνωσης Λαϊκής Τέχνης. Ανακτήθηκε 11 Αυγούστου, 2020, από <http://encyclopedia.orchesis-portal.org/index.php/naxos?id=234:15-2002&catid=84>
- Σιώπη, Α. (2000). «Σημασιολογικές ερμηνείες της παράδοσης που αναδεικνύουν τον Μανώλη Καλομοίρη σε ηγετική φυσιογνωμία της 'Νεοελληνικής Εθνικής Μουσικής Σχολής'». Στο *Πρακτικά συνεδρίου Ζητήματα Νεοελληνικής Μουσικής Ιστορίας*. Ανακτήθηκε 11 Απριλίου, 2019, από <https://users.ionio.gr/~GreekMus/anakoinoseis/siopsi2.htm>
- Τυροβολά, Β. & Κουτσούμπα, Μ. (2006). «Μορφολογική μέθοδος διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Το παράδειγμα των ποντιακών χορών». Στο *Μουσική σε πρώτη βαθμίδα*, Τεύχος 1, σσ. 19-32. Ανακτήθηκε 22 Αυγούστου, 2020, από <https://mspv.primarymusic.gr/mspv/images/stories/VOL1.pdf>

Ξενόγλωσση

- Adshead-Lansdale, J. (ed.) (1999). *Dancing Texts: Intertextuality in interpretation*. London: Dance Books.
- Albright, A. C., & Gere, D., (Eds.) (2003). *Taken by surprise: A dance improvisation reader*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Albright, A. C. (2010). *Encounters with Contact. Dancing Contact Improvisation in College*. Oberlin Ohio: Book Masters.
- Banes, S. (1977). *Terpsichore in Sneakers: Post-Modern Dance*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Barboussi, V., & Vidali, A. (2009). "Towards an innovative model of teaching Greek traditional dances". In *Journal of Dance and Somatic Practices*, Vol. 1, No.2, December 2009, pp. 155-168.
- Benesh, R. & Benesh, J. (1983). *Reading Dance: The Birth of Choreology*. London: Profile Books Limited.
- Boas, F. (1944). "Dance and Music in the Life of the Northwest Coast Indian of North America (Kwakiutl)". In F. Boas (ed.) *The Function of Dance in Human Society*, pp. 5-19. New York: Dance Horizon.
- Beardsley, M., C. (1982). *The Aesthetic Point of View*. Ithaca, New York: Cornell University Press.

- Buckland, T. (1994). "Embodying the Past in the Present: Dance and Ritual". In *the proceedings of the 18th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology*, pp. 51-58. Warsaw.
- Buckland, T. (1999). *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues*. In *Dance Ethnography*. New York: St. Martin's Press.
- Buckland, T. (2010). "Shifting perspectives on dance ethnography". In A. Carter, & J. O'Shea (Eds.) *The Routledge Dance Studies Reader*, pp. 335-343. London: Routledge.
- Carter, C. L. (2000). "Improvisation in Dance". In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Improvisation in the Arts*, Vol. 58, No.2, Spring 2000, pp. 181-190.
- Csordas, Th. (1990). "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". In *Ethos*, Vol. 18, No. 1, March 1990, pp. 5-47.
- Collingwood, R. (2007). *The Principles of Art*. United States: Martino Publishing.
- Daly, A. (1995). *Done into Dance: Isadora Duncan in America*. Bloomington: Indiana University Press.
- Denzin, N. K., & Lincoln, Y. S. (Eds.) ([1994]2000). *Handbook of qualitative research*. London, New Delhi, Sage Publications.
- Fortin, S., & Siedentop, D. (1995). "The Interplay of Knowledge and Practice in Dance Teaching: What we Can Learn from a Non-Traditional Dance Teacher". In *Dance Research Journal*, Vol. 27, Issue 2, Fall 1995, pp. 3-15.
- Foster, S. L. (2002). *Dances that describe themselves*. Middletown. Wesleyan University Press.
- Foster, S. L. (2010). *Choreographing Empathy: Kinesthesia in Performance*. Abingdon, UK: Routledge.
- Frazer, J. (1912). *The Golden Bough*. London: MacMillan.
- Gardner, H. (1983). *Frames of Mind. The Theory of Multiple Intelligences*. New York: Basic Books.
- Gardner, H. (1999). *Intelligence reframed: Multiple Intelligence for the 21th century*. New York: Basic Books.
- Giurchesku, A. (1983). "The Process of Improvisation in Folk Dance". In *Dance Studies*, Vol.7, pp.21-56.
- Giurchesku, A. (1994). "The Power of Dance and Its Social and Political Uses". In *Year Book for Traditional Music*, Vol. 33, pp. 109-121.
- Giurchescu, A. (1999). "Past and Present in Field Research: A Critical History of Personal Experience". In T. J. Buckland (ed.), *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*, pp. 41-54. London: Macmillan.

- Giurchescu, A., & Torp, L. (1991). "Theory and Methods in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Dance". In *Yearbook for Traditional Music*, Vol. 23, pp. 1-10.
- Grau, A. (1996). "On the acquisition of knowledge: Teaching kinship through the body among the Tiwi of Northern Australia". In the proceedings of the Conference *Knowing Oceania: Constituting Knowledge and Identities*, pp 1-8. Oxford: Berg Publishers.
- Green, J. (2002). "Foucault and The Training of Docile Bodies in Dance Education". In *Arts and Learning Research Journal*, Vol. 19, No.1, January 2002, pp. 99-124.
- Hanna, J. L. (1979). *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*. Austin: University of Texas Press.
- Hanna, Th. (1970). *Bodies in Revolt: A Primer in Somatic Thinking*. New York: Holt Reinhart.
- H' Doubler, M. ([1940]1974). *Dance. A Creative Art Experience*. London: Jonathan Cape.
- Harrison, J. ([1913]1969). *Ancient Art and Ritual*. New York: Greenwood Press.
- Horton Fraleigh, S., & Hanstein, P. (1999). *Researching Dance: Evolving Modes of Inquiry*. Pittsburg: University of Pittsburg Press.
- Hunt, Y. (2004). "Traditional Dance in Greece". In *The Anthropology of East Europe Review*, Vol. 22, No. 1, 2004, pp. 139-143.
- Joyce, B., & Weil, M. (1972). *Models of Teaching*. New Jersey: Prentice Hall, Inc.
- Kealiinohomoku, J. (2011). "An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance". In A. C. Albright and A. Dills (Eds.) *moving history/dancing cultures: A Dance History Reader*, pp. 33-43. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Kaepler, A. L. (1993). *Poetry in Motion: Studies of Tongan Dance*. Tonga: Vava'u Press.
- Kaepler, A. L. (1996). "Dance". In R. Bauman (ed.) *Folklore, cultural performances and popular entertainments: a communication-centered handbook*, pp. 99-105. Oxford University Press.
- Kaepler, A. L. (2000). "Dance Ethnology and the Anthropology of Dance". In *Dance Research Journal*, Vol. 32, No 1, Summer 2000, pp. 116-125.
- Koutsouba, M. (1991). *Greek Dance Groups of Plaka: A case of 'Airport Art'*. Master Thesis. University of Surrey.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in motion: Dance and cultural identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. Doctoral Thesis. Goldsmith College, University of London.
- Kurath, G. P. (1960). "Panorama of Dance Ethnology". In *Current Anthropology*, Vol. 1, No.3, May 1960, pp. 233-254.
- Laban, R. (1948). *Modern Educational Dance*. London: MacDonald and Evans Ltd.

- Le Compte, M. D., Preissle, J., & Tesch, R. (Eds.) (1993). *Ethnography and qualitative design in educational research*. Orlando, FL: Academic Press.
- Loutzaki, I. (1989). *Dance as cultural message. A study of dance style among the Greek refugees from Northern Thrace in Micro Monastiri, Neo Monastiri and Aeginion*. Doctoral Thesis. The Queen's University of Belfast.
- Loutzaki, I. (2008). "Dance as propaganda. The Metaxas Regime Stadium Ceremonies 1937-1940". In A. Shay (ed.) *Balkan Dance: Essay on Characteristics, Performance and Teaching*, pp. 89-115. Jefferson, North Carolina, and London: McFarland.
- Lykesas, G. (2017). "The Transformation of Traditional Dance from Its First to Its Second Existence: The Effectiveness of Music - Movement Education and Creative Dance in the Preservation of Our Cultural Heritage". In *Journal of Education and Training Studies*, Vol. 6, No.1, December 2017, pp. 105-113.
- Malinowski, B. (1922). *Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge & Kegan Paul.
- McFee, G. (2011). *The Philosophical Aesthetics of Dance: Identity, Performance and Understanding*. Hampshire: Dance Books.
- McNiff, J., Lomax, P., & Whitehead, J. (1996). *You and Your Action Research Project*. London: Routledge.
- Mead, M. (1928). *Coming of Age in Samoa*. Harmondsworth: Penguin Books.
- Midgelow, V. (2018). "Improvisation as a Paradigm of Phenomenologies". In S. Fraleigh (ed.) *Back to the Dance Itself: Phenomenologies of the Body in Performance*, pp. 59 -77. Urbana: University of Illinois Press.
- Midgelow, V. (ed.) (2019). *The Oxford Handbook of Improvisation in Dance*. Oxford: Oxford University Press.
- Nahachewsky, A. (1995). "Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories". In *Dance Research Journal* Vol. 27, No. 1, Spring 1995, pp. 1-15.
- Novack, C. (1989). *Sharing the Dance: Contact Improvisation and American Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press.
- Preston-Dunlop, V. (1980). *A Handbook for Modern Educational Dance*. London: MacDonald and Evans Ltd.
- Preston-Dunlop, V. (1998). *Rudolf Laban. An Extraordinary Life*. London: Dance Books
- Reynolds, D., & Reason, M. (2012). *Kinesthetic Empathy in Creative and Cultural Practices*. Bristol: Intellect Books.
- Sachs, C. (1937). *World History of the Dance*. New York and London: Norton and Company.
- Shay, A. (1999). "Parallel Traditions: State Folk Dance Ensembles and Folk Dance in The Field". In *Dance Research Journal*, Vol. 31. No. 1, Spring 1999, pp. 29-56.

- Savrami, K. (1992). "The Two Diverse Versions of The Dance Zeimbekiko". In *Dance Studies*, Vol. 16, pp. 55-103.
- Savrami, K. (2017). "A duet between science and art: Neural correlates of dance improvisation". In *Research in Dance Education*, Vol. 18, Issue 3, September 2017, pp. 273-290.
- Sawyer, K. (2007). *Explaining Creativity: The Science of Human Innovation*. Oxford: Oxford University Press.
- Servos, N. (2008). *Pina Bausch: Dance Theatre*. Munich: Kieser Verlag.
- Sheets-Johnstone, M. (1966). *The phenomenology of dance*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Sheets-Johnstone, M. (1999). *The Primacy of Movement*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamin Publishing Company.
- Sklar, D. (2000). "Reprise: On Dance Ethnography". In *Dance Research Journal*, Vol. 32, No. 1, Summer 2000, pp. 70-76.
- Sklar, D. (2001). "Five Premises for a Culturally Sensitive Approach to Dance". In A. C. Albright and A. Dills (Eds.) *moving history/dancing cultures: A Dance History*, pp. 30-32. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Smith-Autard, J. (2002). *The Art of Dance in Education*. London: A&C Black.
- Snape, R. (2009). "Continuity change and performativity in leisure: English Folk Dance and modernity 1900-1939". In *Leisure Studies*, Vol.28, Issue 3, July 2009, pp. 297-311.
- Todd, M. E. (1937). *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man*. Princeton, New Jersey: A dance horizons books.
- Thomas, H. (2003). *Dance, Modernity and Culture*. London: Routledge.
- Tsouvala, M., & Magos, K. (2016). "The dance of the magic dragon: Embodied knowledge in the context of transformative learning theory". In *Research in Dance Education*, Vol. 17, Issue 1, February 2016, pp. 28-41.
- Turner, V. (1982). *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: RAJ Publications.
- Williams, D. (1991). *Anthropology and the Dance: Ten Lectures*. University of Illinois Press (2D ED).
- Williams, D. (1991). *Ten lectures on theories of the dance*. Metuchen, NJ: Scarecrow Press.
- Yin, R. (1994). *Case study research. Design and Methods*. Thousand Oaks, California: Sage Publications.
- Zeitlin, F. (2004). "Dionysus in 69". In E. Hall, F. Macintosh, & A. Wrigley (Eds.) *Greek Tragedy at the Dawn of the New Millennium*, pp. 49-75. Oxford: Oxford University Press.

Ξενόγλωσσες πηγές από το Διαδίκτυο

- Ashley, L. (2008). “Metamorphosis in dance education: Tradition and change a delicate dilemma”. In *Dance dialogues: Conversations across cultures, artforms and practices under Re-thinking the way we teach dance*. Ανακτήθηκε 25 Νοεμβρίου, 2019, από <https://ausdance.org.au/articles/details/metamorphosis-in-dance-education>
- Bertinetto, A. (2011). “Improvisation and Artistic Creativity”. In the *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, Vol. 3, pp.81-103. Ανακτήθηκε, 8 Σεπτεμβρίου, 2020 από <http://proceedings.eurosa.org/3/bertinetto2011.pdf>
- Borgo, D. (2006). “Sync or Swarm: Musical Improvisation and the Complex Dynamics of Group Creativity”. Ανακτήθηκε, 10 Νοεμβρίου, 2020, από https://www.researchgate.net/publication/221350614_Sync_or_Swarm_Musical_Improvisation_and_the_Complex_Dynamics_of_Group_Creativity
- Bresnahan, A.W. (2015). “Improvisation in the Arts”. In *Philosophy Faculty Publications*, 7, pp. 1-15. Ανακτήθηκε, 10 Νοεμβρίου, 2019, από <https://core.ac.uk/download/pdf/232845326.pdf>
- Filippou, F. (2015). “The first woman’s dancer improvisation in the area of Roumlouki (Alexandria) through the dance “Tis Marias””. In *Ethnologia on – line*, Vol. 6, pp. 1-24. Ανακτήθηκε 10 Σεπτεμβρίου 2018, από https://www.researchgate.net/publication/275226200_The_First_Woman's_Dancer_Improvisation_in_the_Area_of_Roumlouki_Alexandria_through_the_Dance_Tis_Marias
- Grau, A. (2014). “A quality of being embodied kinship among the Tiwi of Northern Australia”. In *Australian Aboriginal Anthropology Today: Critical Perspectives from Europe*. Ανακτήθηκε 17 Ιανουαρίου, 2019, από <http://actesbranly.revues.org/563>
- Howell, M., & Lawson, G. (2011). Discussion Forum on ‘Improvisation in the ancient world’. Ανακτήθηκε 29 Απριλίου, 2017, από <https://www.topoi.org/event/discussion-forum-on-improvisation-in-the-ancient-world/>
- Ivanova-Nyberg, D. (2011). “Bulgarian Folk Dance Ensemble as a Cultural Phenomenon”. Ανακτήθηκε 19 Μαΐου, 2020, από https://www.academia.edu/40832857/Bulgarian_Folk_Dance_Ensemble_as_a_Cultural_Phenomenon?email_work_card=view-paper
- Kaeppler, A. L. (1978). “Dance in Anthropological Perspective”. In *Annual Review of Anthropology*, Vol. 7, pp. 31-49. Ανακτήθηκε 24 Νοεμβρίου, 2018, από <https://www.annualreviews.org/doi/10.1146/annurev.an.07.100178.000335>

- Kraft, B. W. (1989). "Improvisation in Hungarian Ethnic Dancing: An Analog to Oral Verse Composition". In *Oral Tradition Journal*, 4/3, (October 1989), pp. 273-315. Ανακτήθηκε 29 Απριλίου, 2017, από http://journal.oraltradition.org/files/articles/4iii/2_kraft.pdf
- Rakočević, S. (2015). "Ethnochoreology as an Interdiscipline in a Postdisciplinary Era: A Historiography of Dancescholarship in Serbia". In *Yearbook for Traditional Music* 47 (2015). Ανακτήθηκε 10 Αυγούστου, 2020, από <https://www.jstor.org/institutionSearch?redirectUri=%2fstable%2f10.5921%2Fyeartradmusi.47.2015.0027>
- Petac, S. (2015). "The Significance of Improvisation in the Ethnographic Type Dances. A Short Case Study: The Căluș". In *Studia Universitaria Babes-Bolvai Musica*, No 1, pp. 171-184. Ανακτήθηκε 10 Αυγούστου, 2020, από <http://studia.ubbcluj.ro/download/pdf/936.pdf>
- Tyrovola, K. V., Likesas, G., Koutsouba, I. M., & Macha, D. (2008). "Aesthetic Perception and Dance: The Case of the Urbanized 'Zeibekiko' Dance". In *Physical Theory*, pp. 1-15. Ανακτήθηκε 9 Δεκεμβρίου, 2019, από <http://ikee.lib.auth.gr/record/263076/files/Aesthetic.pdf>
- Zdravkova-Džeparoska, S. (2006). "Interculturalism in Dance". In *Theory, Theatre/Film, Blesok*, No. 46. Ανακτήθηκε 22 Οκτωβρίου, 2019, από <http://blesok.mk/en/blesok-editions/blesok-no-46/interculturalism-in-dance-46/>

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι

Ερωτηματολόγια Πιλοτικής Έρευνας

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: Ευτυχία

Ηλικία: 20

Καταγωγή: Αίγιο

ΕΡΩΤΗΣΗ 1

Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Είναι πολύ σημαντικό ο αυτοσχεδιασμός. Όταν ο χορευτής διαπραγματεύεται εμείς τη κινήσει, εν ώρα χορού είναι η μορφή να συμπεριλάβει και η πιο δύσκολη. Μπορεί να ~~στα~~ ονομαζόμαστε "χορευτής" ή της κινήσει, γιατί αυτό που αφορά στον χορό των αγριών, μιλάει στη ψυχή του. Έχει το δικό του στυλ του δ'ένα καμώ κώφο να φαίνεται εμείς τη στυλ που σχεδιάζει και δημιουργεί εμείς τα φιγούρες κινήσει που κινεί τον χορό του μοναδικά.

ΕΡΩΤΗΣΗ 2

Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην διδασκαλία και την παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού;

Είναι αναμφισβήτητο με την ανάμνηση και ευφραση και εξηγητικότητα ομοιομορφία, κενός και την ελφηνή ομοιομορφία των χορευτών.

ΕΡΩΤΗΣΗ 3

Ποια είναι η αξία που αποδίδεται στον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό σήμερα;

Η αξία να αποδίδεται στον αυτοσχεδιασμό σήμερα, βασικά υπερχωρικά οφέλη μπορεί να προσφέρει με ~~τα~~ είναι αυθαίρετο και αυτό είναι η αναγκαιότητα της προσωπικότητας, η ελευθερία έκφρασης, η αρμονία κινήσει, η αποποίηση του εαυτού. Σας ευχαριστώ πολύ και η εδραίωση της περφορμανς καλλιέφθιας.

τον χορό του μοναδικά έτσι ο χορός έχει προσωπικότητα και ότι απγράφει άλλως.

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: Ιωάννα
Ηλικία: 20
Καταγωγή: Λευκάδα - Κεφαλονιά

ΕΡΩΤΗΣΗ 1

Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;
Είναι πολύ σημαντικός, και μέσω του αυτοσχεδιασμού
ευφραίνονται και συνεργάζονται με όλους όσους
χορεύουν.

ΕΡΩΤΗΣΗ 2

Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην διδασκαλία και την παρουσίαση του
ελληνικού παραδοσιακού χορού;
Βοηθάει στο να απελευθερώνεται ο καλλιχορευτής
και να δείχνει σιμμία του χαρακτήρα του.

ΕΡΩΤΗΣΗ 3

Ποια είναι η αξία που αποδίδεται στον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό
χορό σήμερα;
Αφήνεις τον εαυτό σου ελεύθερο να
ευφραστεί αλλά ταυτόχρονα βασίζεται στην
παράδοση.

Σας ευχαριστώ πολύ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: Θοδωρής
Ηλικία: 25
Καταγωγή: Θήβα, Βοιωτία

ΕΡΩΤΗΣΗ 1

Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Με βοήθα να κινάμαι και να εκφράζομαι ελεύθερα.
Να συνεργάζομαι με τους άλλους χορευτές του κελου, να δημιουργώ
να επικοινωνώ

ΕΡΩΤΗΣΗ 2

Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην διδασκαλία και την παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού;

Να μάθω χειρουργία πράγματα σε σχέση με την κίνηση,
να με κάνει πιο δραστήριο και να γίνω πιο ~~υγιής~~
στις παραστάσεις και στα γλέντια μου, στις χιορτές
μου

ΕΡΩΤΗΣΗ 3

Ποια είναι η αξία που αποδίδεται στον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό σήμερα;

Η απελευθέρωση του χορευτή, η ελευθερία,
η δράση και η επικοινωνία

Σας ευχαριστώ πολύ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: Αλέξανδρος
Ηλικία: 32
Καταγωγή: Πρωτεύουσα

ΕΡΩΤΗΣΗ 1

Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Είναι σημαντικό γιατί παρουσιάζει την ατομική δημιουργία και την εκφραστικότητα του κάθε χορευτή.

ΕΡΩΤΗΣΗ 2

Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην διδασκαλία και την παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού;

Στην παρουσίαση του εκφράζει τις ιδιαιτερότητες, κάθε περιοχής και κατά τη διδασκαλία αποσκοπεί στο να αποκτηθεί ύψος και χορευτική φαντασία.

ΕΡΩΤΗΣΗ 3

Ποια είναι η αξία που αποδίδεται στον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό σήμερα;

Η διατήρηση των χορευτικών στοιχείων που χαρακτηρίζει την εκάστοτε περιοχή πέρα από τα βασικά βήματα, καθώς και δημιουργία.

Σας ευχαριστώ πολύ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: Θεοδώρα

Ηλικία: 23

Καταγωγή: Αθήνα

ΕΡΩΤΗΣΗ 1

Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Ναι, γιατί φαίνεται η υπερπεριφορά των ηρωποχορευτή, κατά πόσον του αρέσει και κατά πόσον υπερβιβάζεται με τους ψηθροίτους.

ΕΡΩΤΗΣΗ 2

Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην διδασκαλία και την παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού;

Το να παρουσιάζονται διάφορες φωνές που γίνονται σε διάφορους χορούς και να αναδεικνύεται το ηρωποχόμειο της κίνησης, διάφορων ηρωποχόμειων. δηλαδή να γίνεται πιο ικαίως ο χορευτής και η χορεύτρια και να μαθαίνει μέσα από αυτό.

ΕΡΩΤΗΣΗ 3

Ποια είναι η αξία που αποδίδεται στον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό σήμερα;

Το ότι αυτοσχεδιάζουμε δείχνει ότι υπερβιβάζουμε το χορό και έχουμε ελευθερία, δηλαδή υπερβιβάζουμε καλά την χορευτική κίνηση

Σας ευχαριστώ πολύ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: Ανδρέας

Ηλικία: 25

Καταγωγή: Πάτρα

ΕΡΩΤΗΣΗ 1

Είναι σημαντικός ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Είναι σημαντικός γιατί είναι τρόπος έκφρασης του εαυτού και δίνει χρώμα και χάρη στη διαδικασία.

ΕΡΩΤΗΣΗ 2

Ποιος είναι ο ρόλος του αυτοσχεδιασμού στην διδασκαλία και την παρουσίαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού;

Κατά τη διδασκαλία να εμπλουτίσει το χορευτή με καινούργιες γνώσεις και δεξιότητες και στην παρουσίαση να αναδείξει την ικανότητα του χορευτή και τα ιδιαίτερα τοπικά χαρακτηριστικά

ΕΡΩΤΗΣΗ 3

Ποια είναι η αξία που αποδίδεται στον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό σήμερα;

Πρώτα απ' όλα είναι σαν να μαθαίνεις ιστορία, λαογραφία και σαν άνθρωπος εκφράζεσαι καλύτερα και σε "γεμίζει", σε ολοκληρώνει σαν χορευτή και έμμεσα συμβάλλεις στην διατήρηση εθνικ.

Σας ευχαριστώ πολύ

Ερωτηματολόγια Κυρίως Έρευνας

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ


1

Όνοματεπώνυμο:

ΑΔΕΚΟΣ

Ηλικία: 25

Καταγωγή: Θύβα

Σπουδές:  Κίεση Σηλώματος Μηχανικού Η/Υ
Μεταπτυχιακό σεμινάριο ερευνητικής & Τεχνολογίας Υπολογιστών

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;
2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;
3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;
4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;
5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;
6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;
7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Σας ευχαριστώ

1. Πιστεύω ότι είναι πολύ σημαντικό να συμπεριληφθεί
τομέας με βιβλιογραφία σχετικά με τον ελληνικό παραδοσιακό
χορό. Μεγάλο ρόλο έπαιξε η μητέρα κι η αδελφή του κ. Μικρίου
να κάνει με τέτοια έρευνα όχι για προσωπική του ανάδειξη
αλλά κυρίως για τον ίδιο το χορό.

2. Είναι σημαντικό να γνωρίζουμε έστω κι λίγα πράγματα για τον
ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ήταν ίσως ο μοναδικός τρόπος διακέ-
δασής κάποτε αλλά κι επικοινωνίας μεταξύ άμαχα γυναικών σε
πιο αντισυμβατικές κοινωνίες

3. Είναι προσωπική ικανοποίηση του καθενός να μπορεί να γράφει
ένα χορό. Να μάθαιναν περφόμανς που χορεύει προσδέσονται
ως δική του μυθική παύση αυτοχρονία για όλα βίβλα
και παράδοσης και να παραμένει αυτοχρονία κυρίως τους
νέους να τον απολαύσουν κι να μη φοβούνται τις
παραδόσεις μας.

5. Δεν έχω χορέψει κι σε σύνορα κι σε ιδιωτικές φιλοξενίες

4. Είναι ένας τρόπος διασκέδασης, χαλάρωσης και είναι πολύ
εύκολο κι ωραίο να συναντηθούμε με ^{πολλούς} ανθρώπους
διαφορετικών ηλικιών. Και χερίζεται κι ωραίες φίλιες.

~~6. Πιστεύω ότι είναι πολύ σημαντικό να συμπεριληφθεί
τομέας με βιβλιογραφία σχετικά με τον ελληνικό παραδοσιακό
χορό. Μεγάλο ρόλο έπαιξε η μητέρα κι η αδελφή του κ. Μικρίου
να κάνει με τέτοια έρευνα όχι για προσωπική του ανάδειξη
αλλά κυρίως για τον ίδιο το χορό.~~

6. Πιστεύω σε του δώδων τα πόδια. Ξαν να είναι και
πομπάκι παραπάνω .. ;)

7. Είναι ήδη αρκετά!!!

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

2

Όνοματεπώνυμο

Θοδωρής

Ηλικία: 25

Καταγωγή: Θίβα, Βοιωτία

Σπουδές: Μεταπτυχιακός Φοιτητής Μικ. Η/Υ & Πληροφορικής

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;

Ο χοροδιδάκτορας του Χ.Ο.Π.Π. κ. Μικρώνης. Ο θαυμασμός των πρωτοχορευτών που βλέπω σε παραστάσεις. Η περιέργεια μου

2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός; ^{για το πως γίνεται ο} ^{αυτοσχεδιασμός.}

Τρόπος έκφρασης συναισθημάτων. Μια διεξόδος από τη ρουτίνα της καθημερινότητας.

3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Ελευθερία κίνησης, τρόπος έκφρασης & τρόπος επικοινωνίας με τους υπόλοιπους χορευτές.

4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία

στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;

→ Είναι μια σημαντική διαδικασία, καθώς έρχεται σε επαφή με καινούριους ανθρώπους που όλοι έχουμε ένα κοινό γνώμονα τα ελληνικά

5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες; ^{τηράσει & συγκεκριμένα το χορό.}

Ναι, σε εκδηλώσεις με τη χορευτική ομάδα Π.Π. και σε τοπικά δέντια που έχω βρεθεί (π.χ. Βλάχικος Γαμος - Θίβα)

6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;

Να είμαι πιο ελεύθερος στις κινήσεις μου, είτε χορεύω μπροστά είτε όχι. Να μπορώ να εκφράζομαι καλύτερα όταν χορεύω, να

7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

είμαι πιο χαλαρός και να επικοινωνώ καλύτερα

Θα ήθελα να δω και τον αυτοσχεδιασμό σε ξεχωριστούς χορούς, καθώς και τον αυτοσχεδιασμό κατά τη

με τους υπόλοιπους χορευτές.

Σας ευχαριστώ Σίαρκια εξόδου από έναν κόσμο έτσι ώστε να φτάεις σε κάποια άλλη θέση.

Επίσης, κερδίζεις εμπειρίες, βιώματα, γνώση

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

(4)

Όνοματεπώνυμο: ΓΡΗΓΟΡΙΟΣ
Ηλικία: 57
Καταγωγή: Ίωάννινα
Σπουδές: Α.Τ.Ι. Σ.Τ.Α.

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;
Ο αυτοσχεδιασμός και η δημιουργία τους.

2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;
Παράδοση. Ταυτότητα.

3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;
Ποσό μεγάλο.

4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;
Οι εμπειρίες που θα αποκομίσω από τους συνκωρυτές μου.

5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;
Ναι!

6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;
Πιστεύω ότι θα αποκτήσω αρκετές εμπειρίες και γνώσεις από τους χορευτές.

7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;
Καλή με επιτυχία.

Σας ευχαριστώ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

5

Όνοματεπώνυμο: Δημήτριος

Ηλικία: 30

Καταγωγή: Πάτρα

Σπουδές: Πολιτική Επιστήμη & Ιστορία

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;
Η προτροπή του δασκάλου μου.
2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;
Ζωντανή παράδοση
3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;
Αναδύει την ταυτότητα του κορυφαίου (*προσωπότητα)
4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;
Ο χορός, εν γένει, καταδεικνύει ότι μία κοινωνία είναι άρρηκτα ενωμένη.
5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;
Ναι, όχι πολλές.
6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;
Θετικές εμπειρίες και σίγουρα θα με βοηθήσει στον αυτοσχεδιασμό προσωπικά.
7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;
Πιστεύω ότι θα ξεπεράσω την δυσκολία μου στον αυτοσχεδιασμό.

Σας ευχαριστώ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

6

Όνοματεπώνυμο: ΚΟΣ

ΔΗΜΗΤΡΑ

Ηλικία: 35

Καταγωγή: ΠΑΤΡΑ

Σπουδές: ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΟ ΤΕΧΝΙΚΟΥ ΛΥΚΕΙΟΥ

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;
2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;
3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;
4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;
5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;
6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;
7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Σας ευχαριστώ

1) Η ενοχή του αυτοκτελεσθέντος στο χρόνο κατά τον οποίο είναι δυνατό να ενοχοποιηθεί σε μια παράβαση ή σε ένα έγκλημα.

2) Ευθύτητα + Ενοχιοδότηση ~~ενοχιοδότηση~~ υφίσταται σε δύο βύθια.

3) Θεωρείται είναι η ευθύτητα ως ψυχική του υαλέ χαρακτήρα.

4) Ουλοδότης, καταδικαστής, και γινώσκων της παράβασης + των ενοχιοδότητων χαρακτήρα.

5) Νόμος...

6) Πιστεύω ότι η ευθύτητα σε δύο ενοχιοδότητες ενοχιοδότητες ενοχιοδότητες, γινώσκων κατά τον οποίο και των ενοχιοδότητων ενοχιοδότητων του χαρακτήρα.

7) Σε όσον τις ομάδες κατά μήκος σε ομάδες αυτοκτελεσθέντων με βάση ποσοστά ναυγής η ενοχιοδότηση πελάτη τις ομάδες.

7

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: [Redacted]

Γεωργίου

Ηλικία: 15 ετών

Καταγωγή: Πάτρα

Σπουδές: μαθητής του Α' Λυκείου

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;

Αυτό που με παρακίνησε να συμμετάσχω στην έρευνα εν λόγο έρευνα είναι η εμπειρογόνη στον χοροδιδασκαλίου μου αλλά συγχρόνως και η περιέργεια μου για αυτό που έρευνα

2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;

Με δύο λέξεις ο ελληνικός παραδοσιακός χορός για μένα σημαίνει << ελεύθερη έκφραση >>

3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό είναι ζωτικής και με μεγάλη βαρύτητα.

4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;

Η συμμετοχή όλων μας μέσα στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία σημαίνει ανάδειξη των επιδόσεων μας που πιστεύω μπορεί να τις καταφέρνουν ως παράδοση και πολιτισμικές.

5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;

Ός μέλος του χορευτικού σφάδα του κ. Κοτσόπουλου έχω συμμετάσχει σε δεκάδες, εάν όχι εκατοντάδες χορευτικές παραστάσεις - εκδηλώσεις, παρόλο που μικρό και

6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε, στο τέλος των μαθημάτων, ερευνητικών μαθημάτων;

Οι εμπειρίες που θα αποκτήσω με ταυτόχρονα αλλά και μαζί τη διάρκεια αυτής της έρευνας δείχνω πως θα είναι εμπειρίες που όλοι μας θα μπορούσαμε να μάθουμε και θα μπορούσαμε για το υπόλοιπο της ζωής μας.

7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Αυτό που θα ήθελα να προσθέσω είναι ότι με αυτή την πρώτη μας συνάντηση είδα, ιδιαίτερα μεγάλο κίνητρο και ευχαριστώ σας ευχαριστώ για αυτό.

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

8

Όνοματεπώνυμο:

Σταυρούλα

Ηλικία:

18

Καταγωγή:

Πάτρα

Σπουδές:

Διοίκηση Επιχειρήσεων ΤΕΙ Μεσσηνίας

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;

Το γεγονός ότι ξεκινάει από τα καθιερωμένα και ασυνήθιστά στην δημοκρατία «αυτοκρατία»

2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;

Για μένα αποτελεί κύρια πηγή έκφρασης και αγκαλιάζει ομοίως φρονιά με να γνωρίζω τις συνήθειες της κάθε περιοχής

3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Είναι ένα εθιμικό κομμάτι το οποίο βοηθά πολύ στο να την κινούμενα στα βασικά βήματα του κάθε χορού.

4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία

στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία; Με την ένταξη μας σε μια ομάδα κινούμεθα μέσα από την ομάδα

5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;

Επιβεβαιώνω και σε ιδιωτικές και σε δημόσιες εκδηλώσεις.

6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;

Πιστεύω ότι θα μπορέσω να εκφραστώ με τη μεγαλύτερη άνεση και θα μπορέσω να επικοινωνώ με τα άλλα άτομα που χορεύω μαζί τους.

7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Όχι δεν επιθυμώ να προσθέσω κάτι παραπάνω

Σας ευχαριστώ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: [Redacted]

Παρασκευή

Ηλικία: 20

Καταγωγή: Πάτρα

Σπουδές: Τμήμα Φιλοσοφίας Πανεπιστημίου Πατρών

- 1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;

Το πως μπορούμε να δημιουργήσουμε και οι ίδιοι και να οδηγηθούμε σε δικές μας ευφραδίες μέσα από το χορό
- 2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;

Για μένα αποτελεί πηγή έκφρασης αλλά και ευφρόνη του ύψους και ~~καλλιτεχνίας~~ καλλιτεχνίας κάθε περιφέρειας
- 3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Μέγιστη είναι η εμβόδια μας πέρα από τα καθιερωμένα θέματα κάθε χορού, μπορούμε να οδηγηθούμε σε νέα παραπάνω και να δημιουργήσουμε οι ίδιοι.
- 4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;

Μπορείς να μαθαίνεις μέσα από την υπόλοιπη ομάδα, αλλά και ταυτόχρονα μπορείς να επιμοιωνείσαι με την υπόλοιπη ομάδα μέσα από το χορό.
- 5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;

Έχω συμμετάσχει και σε ιδιωτικές και σε δημόσιες εκδηλώσεις
- 6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;

~~Πιστεύω~~ Πιστεύω ότι μέσα το τέλος των ερευνητικών μαθημάτων θα είναι σε θέση να αυτοσχεδιάσω όσον αφορά στους παραδοσιακούς χορούς και πως θα είμαι σε θέση να δημιουργώ και να έχω δικές μου
- 7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Πανω στο χορό, επιμοιωνείσαι με τα υπόλοιπα άτομα

Σας ευχαριστώ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

10

Όνοματεπώνυμο: Δανάη

Ηλικία: 20

Καταγωγή: Νευκιάδα - Μεγαλονήσια

Σπουδές: Οικονομικών Επιστημών

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;

Το να φτιάσω ένα όργανο επί η ίδια να αυτοσχεδιάσω

2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;

Επιστήμη με την Ελληνική παράδοση και τον πολιτισμό

3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Με τον αυτοσχεδιασμό ~~επιπλέον~~ εκπαιδεύω, έτσι μπορείς να δείξεις την αγάπη σου και την συμπάθεια σου στον δεύτερο σου χορό αλλά και σε οποιονδήποτε.

4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία

στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;

Μαθαίνεις να επικοινωνείς και να εκπαιδεύεσαι με τους χορευτές.

5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;

Έχω χορέψει σε δημόσιες και σε ιδιωτικές εκδηλώσεις.

6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;

Θα είμαι σε θέση να αυτοσχεδιάσω και να ~~επιπλέον~~ αφήνω τον εαυτό μου ελεύθερο να εκπαιδεύω.

7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Θα ήθελα να εκπαιδεύω την επιθυμία μου να μάθω να χορεύω ένα μεγάλο είδος Ελληνικών Παραδοσιακών χορών με το εσωτερικό του αυτοσχεδιασμού.

Σας ευχαριστώ

(11)

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

Όνοματεπώνυμο: Κων/νος

Ηλικία: 37

Καταγωγή: ΠΑΤΡΑ

Σπουδές: απολυτήριο Γυμνασίου

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;
2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;
3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;
4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;
5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;
6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;
7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Σας ευχαριστώ

1) Το ενδιαφέρον μου γι αυτή την έρευνα
το κίνητρο ή ευκαιρία πως αυτό μπορεί να
εμβληματώσει βέβαια για παραβίαση βέβαια γίνεται
η όπου άλλου βρεθεί η ευκαιρία να τορτσίζω

2) Η ευκαιρία βέβαια που ~~αποφασίζω~~ μας
εκφράζει με την ζήτηση από τον ερχομό

3) Η εκφράζει της φύσης και της
βιολογίας

4) ~~η~~ ομαδικότητα φύσης παραβίαση
κοινωνικοποίηση διακρίσεων!

5) Ναι έχω χρεώσει αρκετές φορές

6) Πιστεύω ότι από αυτή την συζήτηση
~~με~~ ~~αποφασίζω~~ θα έχω βρεθεί τον
βαθμό και δεν θα είμαι δυσχερής
πλην βροχό

7) Ναι φύση από εμένα και να είμαι
πιο ομαδικός

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

12

Όνοματεπώνυμο: Κ. Δημόπουλος

Ηλικία: 29

Καταγωγή: Πάτρα Καθημέρι Πατρών

Σπουδές: Νοσητεία

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;
Αυτά που μου άνησε το ενδιαφέρον της εφάρμοξης τα θέματα που φέρνει είναι η απάντηση & το ενδιαφέρον να μάθω νέα πράγματα που αφορούν τον παραδοσιακό χορό.
2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;
Ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός σήμανε πολλά πράγματα για μένα... Είναι ευχάριστη είναι τρόπος ζωής είναι αγάπη για τον παραδοσιακό χορό.
3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;
Ο αυτοσχεδιασμός στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό έχει να κάνει με το πως μπορούμε να φέρουμε στην ζωή μας να βρούμε λύσεις ανάλογα με το περιβάλλον.
4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;
Είναι να είμαστε ανοιχτοί στην αλληλεπίδραση με άλλους ανθρώπους να μάθουμε να ζούμε μαζί.
5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;
Έχω χορέψει αρκετές φορές σε παραδοσιακές κοινότητες, εθνικές ιδιωτικές, δηλαδή δημόσια κ.λ.π. Ομάδες σε εθνικές δημόσιες και ιδιωτικές.
6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;
Σίγουρα ως χορευτές τόσο στον αυτοσχεδιασμό όσο και στον παραδοσιακό χορό.
7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;
Αντιλαμβάνω να ανέχεται ο χορός τη Σπάνη αυτή γιατί μπορεί να αποκτήσει πολλά οφέλη και χρήσιμα στοιχεία...

Σας ευχαριστώ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

13

Όνοματεπώνυμο: Μαρία Κριετίνα - [redacted]

Ηλικία: 29

Καταγωγή: Πάτρα

Σπουδές: Πανεπιστήμιο - Μεταπτυχιακό (ΠΤΔΕ)

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;

Το βασικό κίνητρο της εθελουσίας μου ήταν η ενασχόληση με τον ελληνικό χορό στα πλαίσια της έρευνας και η επίδραση της προσφοράς

2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;

Για μένα ο χορός γενικά είναι το Α και το Ω της ευφραδίας μου. Συγκεκριμένα ο παραδοσιακός χορός είναι το καλύτερο επίτευγμα ευφραδίας μου →

3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Ο αυτοσχεδιασμός στο χορό είναι αυτός που σε απελευθερώνει και σε κάνει δημιουργικό χορεύτη. Το να κάνει κανείς τα →

4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;

Συμμετέχω χρόνια σε ποικιλικές ομάδες γιατί μου δίνουν την ευκαιρία να ευφρανθώ, να κάνω αυτό που μου αρέσει και να ανταλλάξω με τους άλλους

5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;

Έχω χορέψει σε αρκετές εκδηλώσεις ιδιωτικές + δημόσιες από το δημοτικό που ξεκίνησα χορό ως τώρα ανελλιπώς

6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;

Ήδη από την πρώτη μας συμμετοχή στην έρευνα αποκτήσαμε γνώσεις, και πληροφορίες, προσκλήθηκε το ενδιαφέρον μας και περιμένουμε μέχρι

7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;



από τη βιωματική συμμετοχή να γνωριστούμε, να απελευθερωθούμε και να βγάλουμε εκάθε ένα τις εμπειρίες του ώστε να νιώσουμε πιο δημιουργικοί.

Σας ευχαριστώ

② Γνώ ηαίρω και ηαυελίη και ηωγραφίω, οι ηυγές έυφραειη και ηαπίς ηου ηαυ εαυιδεί ο ηαηαθηαίηός ηορός είναι ηοηό ηεηαδύηεηε

③ βίηηαη είηε εύκοηο. Το να ηίηοηί να αηοεηεδύηεε και να έυφραηεί ελείθεη είηε ηο δύοκοηο αηηό και ηο ηίο ηοηηεηηκό.

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

14

Όνοματεπώνυμο:

Γιώτα

Ηλικία:

15

Καταγωγή:

ΠΑΤΡΑ

Σπουδές:

Β. ΓΥΜΝΑΣΙΟΥ

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;

Για την διαφορετικότητα

2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;

ΔΙΑΣΚΕΔΑΣΗ

3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Χορεύω με διαφορετικό τρόπο

4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;

Καινούργιες Γνωριμίες

5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;

ΝΑΙ ΠΟΛΛΕΣ

6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;

Για την αξία του Αυτοσχεδιασμού

7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Σας ευχαριστώ

ΕΡΩΤΗΜΑΤΟΛΟΓΙΟ

15

Όνοματεπώνυμο: Αφροδίτη

Ηλικία: 38

Καταγωγή: Αίγιο

Σπουδές: Διπλόβιο ΙΕΚ Αιγίου

1. Τι σας κίνησε το ενδιαφέρον για τη συμμετοχή σας σε αυτήν την έρευνα;
2. Τι σημαίνει για εσάς ο Ελληνικός παραδοσιακός χορός;
3. Ποια είναι η σημασία του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό;
4. Τι σημαίνει για εσάς η συμμετοχή σας σε μια ομαδική χορευτική διαδικασία στην πολυπολιτισμική μας κοινωνία;
5. Έχετε ως σήμερα χορέψει σε εκδηλώσεις ιδιωτικές και δημόσιες;
6. Τι εμπειρίες και γνώσεις πιστεύετε ότι θα αναπτύξετε στο τέλος των ερευνητικών μαθημάτων;
7. Κάτι άλλο που θα θέλατε να προσθέσετε;

Σας ευχαριστώ

- (1) Το πλάτος θα μπορούσε να βοηθήσει στο να διεξάγει αυτών
η έρευνα και πως θα εξελιχθεί και επηρεάσει στον αυτοαξιολογηθεί.
- (2) Είναι ένας υπέροχος τρόπος έκφρασης ψυχής και βούλητος.
- (3) Ο αυτοαξιολογηθείς δίνει χρώμα, κάνει πιο ενδιαφέρον
το χρώμα, ανεβαίνει τη διάθεση του χορευτή.
- (4) Δηλώνει βουλήσει κοινών παραδόσεων και πρώτων έκφρασης.
- (5) Έχω χορεύσει σε παρα πολλές εκδηλώσεις από το 1984 ως σήμερα.
- (6) διάφορες επιχειρηματικές ομάδες των παιδιών μας αλλά και κάποιες
νέες που θα δημιουργηθούν αυτοαξιολογηθείς.
- (7) Ο χορός έχει μεγάλη αξία σε όλη τη διάρκεια της ζωής μας
και είναι πάντα το καταλύμα σε χορές και δίνεις μας.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙ

Απομαγνητοφώνηση της συνέντευξης σε ομάδα εστίασης

19/12/2015

Η συνέντευξη σε ομάδα εστίασης ξεκίνησε μετά από τις ευχαριστίες του ερευνητή προς τα μέλη της ερευνητικής ομάδας²⁷ [Διάρκεια: 05'30]

• Ερώτηση 1

Ερευνητής: Θα ήθελα να ξεκινήσω την ομαδική συζήτηση με το εξής ερώτημα: Ποιος ήταν ο λόγος που σας ώθησε να παρακολουθήσετε αυτό το ερευνητικό πρόγραμμα που είχε θέμα τη βιοματική διερεύνηση της αξίας του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Γρηγόρης: Ευχαριστώ τον ερευνητή και τους συμμετέχοντες, γιατί μέσω του προγράμματος έμαθα πολλά που δεν γνώριζα, μιας και δεν έχω εμπειρία χρόνων στον χορό. Ξεκίνησα να έρχομαι από περιέργεια, κυρίως, για να μάθω κάποιες νέες φιγούρες και χορούς. Γιατί εγώ δεν είμαι νέος για να έχω μέλλον σε κάποιον σύλλογο. Θέλω να ευχαριστήσω εσένα προσωπικά.

Γιάννης: Βασικά επειδή ασχολούμαι με τον χορό και σαν θέμα μου κίνησε το ενδιαφέρον, γιατί παρά το γεγονός ότι έχω μελετήσει αρκετά, δεν έχω βρει παρόμοια προγράμματα που να αφορούν αυτό το θέμα. Είναι υψίστης σημασίας, και η δική σου προσωπικότητα με ώθησε να συμμετάσχω, γιατί γνωρίζοντας την κατάρτισή σου και τις γνώσεις σου, ήμουν σίγουρος πως θα προσεγγίσεις το θέμα καλύτερα από κάθε άλλον. Μου άφησε πολλά θετικά αυτό το πρόγραμμα και περιμένω με ανυπομονησία τα αποτελέσματα. Ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί βοηθητικό στοιχείο και δεν το έχω συναντήσει πουθενά σε βιβλιογραφικές πηγές.

Γιάννης: [συνεχίζει] Οι λόγοι τελικά που αποφάσισα να συμμετάσχω ήταν η διεύρυνση γνώσεων και η απόκτηση εμπιστοσύνης στον εαυτό μου, ώστε να καταφέρω να μεταδώσω και ο ίδιος κάποια πράγματα για τον αυτοσχεδιασμό, σαν διδακτικό στοιχείο.

²⁷ Το νοηματικό περιεχόμενο και η σειρά των ερωτήσεων συνοψίζονται ως εξής: (1) οι λόγοι συμμετοχής κάθε ατόμου στην έρευνα, (2) η διαφορά των ερευνητικών μαθημάτων σε σύγκριση με αντίστοιχα μαθήματα που είχε παρακολουθήσει στο παρελθόν, (3) η ανάπτυξη αυτοσχεδιαστικών ικανοτήτων, (4) η ανάπτυξη επικοινωνιακών και ηγετικών ικανοτήτων μέσω του αυτοσχεδιασμού, (5) η απόκτηση νέων εμπειριών και γνώσεων μέσω της συμμετοχής στην έρευνα, (6) η χρησιμότητα του αυτοσχεδιασμού στη σκηνική παρουσίαση του χορού ή σε ένα επιτελεστικό γεγονός, (7) η στροφή των νέων στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τον αυτοσχεδιασμό, (8) η δυνατότητα αλληλεπίδρασης με ανθρώπους με εθνική και πολιτισμική ετερότητα στη βιοματική διαδικασία του χορού, (9) ανοικτό ερώτημα.

Γιώτα: Εγώ ήρθα στο μάθημα, γνωρίζοντας και ξέροντας ότι θα πάρω πάρα πολλά πράγματα, τα οποία πίστευα ότι μου έλειπαν, όπως το να μαθαίνουμε τις ρυθμικές αξίες, όπως κάναμε τις προάλλες. Αυτό πιστεύω λείπει από το μάθημα ελληνικού παραδοσιακού χορού, δεν το έχω συναντήσει ξανά σε συλλόγους που ήδη συμμετέχω. Ένας χοροδιδάσκαλος να μας δείξει τις ρυθμικές αξίες, να μας εξηγήσει, μιας και πολλά άτομα δεν γνωρίζουν από μουσική.

Ερευνητής: Ο πρωταρχικός λόγος που σε έκανε να έρθεις ποιος ήταν;

Γιώτα: Ο κυριότερος λόγος για τον οποίο έλαβα μέρος στην έρευνα ήταν ότι πίστευα πως κάποια πράγματα θα μας τα δώσεις με τέτοιο τρόπο, που τελικά θα μάθουμε ακόμα περισσότερα. Θα ήθελα να συνεχιστεί το πρόγραμμα, να μην τελείωνε εδώ, για να πάρουμε ακόμα πιο πολλά πράγματα. [12'36]

Δημήτρης: Εγώ ήρθα να παρακολουθήσω αυτό το πρόγραμμα, γιατί μου κέντρισε το ενδιαφέρον η λέξη «αυτοσχεδιασμός». Είχα παρακολουθήσει παλαιότερα κάποιο ντοκιμαντέρ στην κρατική τηλεόραση σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό σε μοντέρνα σχήματα και βήματα όχι απλά σε χορό γενικότερα, και παρατήρησα ότι βοηθάει στο να ανοίγονται τα άτομα και να ελευθερώνονται. Πιστεύω πως σαν άτομο έχω αυτό το μειονέκτημα, ότι είμαι κλειστός και δεν εξωτερικεύω εύκολα τον εαυτό μου, πίστευα πως με τη συμμετοχή μου στο πρόγραμμα θα μπορέσω να λυθώ. Ο χορός σε κάνει πιο ανοιχτό, σε φέρνει πιο κοντά στους άλλους, πόσο μάλλον ο αυτοσχεδιασμός. Ήταν η λέξη κλειδί που με έκανε να πω αμέσως «Ναι» και να έρθω. Και συμφωνώ και με την κυρία Γιώτα για τις μουσικές γνώσεις που πήραμε εδώ, αυτό ήτανε στα θετικά, που, όμως, δεν το γνώριζα, όταν ήρθα και το θεωρώ πολύ σημαντικό.

Αφροδίτη: Καταρχήν όταν άκουσα για την έρευνα, αυτό που με έκανε να θέλω να συμμετάσχω ήταν η αγάπη μου για το χορό, χορεύω πολλά χρόνια και ήθελα να δω πώς θα μπορούσα να προσφέρω η ίδια στο κομμάτι του αυτοσχεδιασμού. Ενδιαφέρουσα για μένα επίσης ήταν η επαφή με ανθρώπους που ως τότε δεν γνώριζα, που δεν έχω ξαναχορέψει μαζί τους, που δεν έχω επικοινωνήσει. Μου έκαναν εντύπωση τα παιχνίδια που διεξάγονταν κατά τις πρώτες ενότητες. Είχε ενδιαφέρον, γιατί χαλαρώναμε, μου έκανε εντύπωση ο τρόπος της προσέγγισης ανάλογα, δηλαδή, με τον χορό που είχαμε πώς μέσω δραστηριοτήτων συνδέονταν με τη δεύτερη ενότητα. Αναρωτιόμουν τι θα κάνουμε στο επόμενο μάθημα, πώς θα εξελιχθεί όλο αυτό. Και μέσα από όλο αυτό πώς εξελισσόμαστε και εμείς. Σαφώς μάθαμε διαφορετικά πράγματα σε σχέση με άλλες ομάδες που είμαστε, πιστεύω πως μάθαμε καλύτερα και τον εαυτό μας. Στο γλέντι, ας πούμε, είδα τον εαυτό μου πιο άνετο, αν και χορεύω χρόνια, να το ευχαριστιέμαι περισσότερο και να προσπαθώ να κάνω κάποια πράγματα από όλα όσα έχουμε μάθει.

Ερευνητής: Άρα, σε δύο γραμμές, για ποιο λόγο συμμετείχες στο πρόγραμμα;

Αφροδίτη: Πρώτα η αγάπη μου για τον χορό, η κοινωνικοποίηση, να γνωρίσω δηλαδή άτομα που δεν ξέρω και το δέσιμο της ομάδας.

Θοδωρής: Να ευχαριστήσω και εσένα και όλη την ομάδα. Εγώ για τρεις βασικούς λόγους συμμετείχα στο πρόγραμμα. Ο πρώτος ήταν επειδή μου το πρότεινες εσύ, ήταν το πρώτο κίνητρο. Ο δεύτερος, μιας και μου είχες πει ότι η ομάδα αυτή θα απαρτίζεται από άτομα που είτε θα είχαν εμπειρία στον αυτοσχεδιασμό είτε όχι, καθηγητές και μη, μου κίνησε την περιέργεια η γνωριμία με άλλα άτομα και ότι θα έπρεπε να χορέψω και να επικοινωνήσω μαζί τους. Ο τρίτος και βασικότερος λόγος ήταν η περιέργεια που μου προκάλεσε η έννοια του αυτοσχεδιασμού και πώς θα μπορέσεις να μας τον διδάξεις, μιας και είναι μια ενέργεια που βασίζεται στο άτομο. Και τέλος το προσωπικό μου κίνητρο, που ήταν να βελτιωθώ στον χορό, να λυθώ και να είμαι πιο άνετος. [18'45]

Αλέκος: Ευχαριστώ και εγώ με τη σειρά μου εσένα και τα μέλη της ομάδας. Είναι σημαντικό που έμεινε ένας αξιόλογος αριθμός ατόμων μέχρι το τέλος των μαθημάτων. Δύο είναι οι βασικοί λόγοι που ήρθα. Ο ένας, μιας και είμαι νέος χορευτής, ήθελα να μάθω να αυτοσχεδιάζω και να λυθώ στον χορό και με τι τρόπο θα το προσεγγίσεις όλο αυτό. Μου έκανε μεγάλη εντύπωση, πώς αποφάσισες να ασχοληθείς ερευνητικά με τον αυτοσχεδιασμό, να θυσιάσεις κάποια πράγματα, να προσεγγίσεις ανθρώπους. Αν το έκανε κάποιος εικοσιπέντε χρονών δεν θα μου έκανε εντύπωση, όχι ότι έχει κάτι η ηλικία σου. Θέλει αφοσίωση και πείσμα και με έκανε να έχω περιέργεια γενικά για το πρόγραμμα.

Γιάννης: Θέλει πείσμα και θέληση για να ξεκινήσεις μια τέτοια έρευνα.

Θοδωρής: Ξεκίνησε κάτι, επειδή το θέλει, όχι για να κάνει καριέρα ή να τον δει κάποιος.

Αγγελική: Γνώριζα από καιρό τη σκέψη σου να υλοποιήσεις τη δεδομένη έρευνα, το είχαμε συζητήσει και παλαιότερα. Είχαμε συζητήσει ότι, ίσως, θα μπορούσα να συμμετάσχω σε αυτό το ερευνητικό πρόγραμμα, λόγω της έλλειψης θάρρους που έχω. Μόλις τελικά το ανακοίνωσες και επειδή σε ξέρω και προσωπικά και σαν δάσκαλο και σε εμπιστεύομαι, αμέσως αποφάσισα να το δοκιμάσω και ήταν ένα στοίχημα με τον εαυτό μου, αν θα μπορέσω να πάρω θάρρος να βγω μπροστά, να λυθώ. Είχα και την περιέργεια τι περιλαμβάνει το πρόγραμμα, πώς θα αυτοσχεδιάσουμε εμείς από τη στιγμή που θα μας τα δείχνεις, πώς θα απελευθερωθώ και θα αποκοπώ από την ομάδα και θα βγω μπροστά.

Γιώργος: Εγώ απευθυνόμενος και στα άτομα της ομάδας και σε εσάς, ήθελα να πω ότι ο κύριος λόγος που με έκανε να συνεχίσω τα μαθήματα και που ήρθα την πρώτη φορά ήταν οι

γνώσεις και οι εμπειρίες που θα λάμβανα, καθώς και η περιέργεια. Ήταν τα κίνητρα που με έκαναν να έρθω στο ερευνητικό πρόγραμμα.

Ιωάννα: Οι λόγοι που ήρθα στο ερευνητικό πρόγραμμα ήταν δύο. Ο πρώτος επειδή είσαστε εσείς και γνώριζα τη δουλειά σας και πώς διδάσκετε και μου άρεσε. Ο δεύτερος λόγος, ήταν να μάθω νέες φιγούρες και να τις κάνω κτήμα μου, να μην είναι ξένες, να βγαίνουν αυθόρμητα από μέσα μου. [24'40]

Δήμητρα: Και εμένα εξαρχής μου κίνησε την περιέργεια σαν τίτλος για το τι θα ακολουθήσει. Ήρθα για την εμπειρία, πήρα πράγματα από το πρόγραμμα. Με κέρδισε περισσότερο το θεωρητικό κομμάτι. Και από το πρακτικό πήρα πράγματα, που θα τα χρησιμοποιήσω και στη χορευτική ομάδα που ήδη συμμετέχω.

Ερευνητής: Τι θα έλεγες με μια φράση ότι ήταν αυτό που σε έκανε να έρθεις;

Δήμητρα: Από περιέργεια για το τι θα μάθω. Το είχα συναντήσει πάλι σαν τίτλο σε κάποια σεμινάρια και ήθελα να γνωρίσω περί τίνος πρόκειται.

Ερευνητής: Έχετε άποψη σχετικά με τέτοια σεμινάρια αυτοσχεδιασμού;

Γιάννης: Είχα παρακολουθήσει ένα σεμινάριο στη Ζαχάρω Ηλείας, σχετικά με τον αυτοσχεδιασμό στον Τσάμικο. Όμως, μιας και ο εισηγητής παρουσίασε καθαρά ενδεχόμενες φιγούρες πρωτοχορευτή, δεν έγινε προσπάθεια στο να αποκτήσει ο καθένας από εμάς την εμπειρία του πώς να αυτοσχεδιάζει. Η προσέγγισή του δεν συγκρίνεται με το δεδομένο ερευνητικό πρόγραμμα. [28'17]

• Ερώτηση 2

Ερευνητής: Τι θεωρείτε ότι ήταν σημαντικό/διαφορετικό στα μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού που παρακολουθήσατε, σε σχέση με τα μαθήματα ελληνικού παραδοσιακού χορού που παρακολουθείτε εκτός αυτού του προγράμματος;

Γιάννης: Αυτό που είδα εγώ τουλάχιστον για τον εαυτό μου, γιατί, όπως είπα και νωρίτερα, με βοήθησε στο να διδάξω καλύτερα, είναι ότι θα πρέπει να απευθυνθούμε στον μαθητή και να τον απελευθερώσουμε τον ίδιο, σαν άτομο. Δηλαδή, να μπορεί με τη διδασκαλία μας να απελευθερωθεί. Εγώ αυτό πήρα, ένιωσα δηλαδή πώς να μπορέσει να βγάλει τον εαυτό του κάποιος.

Δήμητρα: Θα ήθελα να υπάρχει θεωρητικό κομμάτι πέρα από το πρακτικό, πιστεύω ότι βοηθάει, μαθαίνεις πράγματα, νέα στοιχεία.

Ερευνητής: Το είδες αυτό στο πρόγραμμα και το έχεις σαν συμπέρασμα;

Δήμητρα: Το είδα στο πρόγραμμα και θα ήθελα να υπάρχει και σε μαθήματα στις διάφορες σχολές. [29'72]

Δημήτρης: Και εγώ αυτό θα ήθελα, δηλαδή να υπάρχει ένα θεωρητικό κομμάτι. Αυτό μπορεί να γίνει με διάφορους τρόπους, θεωρώ ότι η πρώτη ενότητα σε κάθε διδασκαλία είχε αυτόν τον στόχο. Δηλαδή ήταν ένα θεωρητικό κομμάτι, για να σε βάλει να σκεφτείς και για τον αυτοσχεδιασμό και για τον παραδοσιακό χορό κάποια πράγματα.

Ερευνητής: Σε έκανε δηλαδή καλύτερο χορευτή, ως προσωπικότητα, αλλά και ως προς τη δεξιοτεχνία σου;

Δημήτρης: Φυσικά και με βοηθούσε να μπαίνω και καλύτερα στον χορό, δηλαδή να σκέφτομαι καλύτερα κάποια πράγματα, τους συμβολισμούς. Πιστεύω ότι το πρόγραμμα είχε αυτό σαν στόχο. Και ένα δεύτερο στοιχείο ήταν οι μουσικές γνώσεις, αναλύαμε δηλαδή τον χορό μουσικά, δίναμε τα μουσικά μέτρα. Είναι πολύ σημαντικό αυτό και με ενδιαφέρει και μένα προσωπικά.

Ιωάννα: Εγώ θα μιλήσω για το πρώτο μέρος, το θεατρικό, αν θέλετε να το πείτε, που ήταν μια μορφή επικοινωνίας ανάμεσα στους χορευτές.

Ερευνητής: Είδες κάτι διαφορετικό σε σχέση με άλλες ομάδες δηλαδή;

Ιωάννα: Ναι, δεν γίνεται αυτό, δεν μαθαίνεις να επικοινωνείς και μετά να μπαίνεις στον χορό και να ακολουθείς τον πρώτο. Γιατί μέσα από το παιχνίδι ακολουθούσαμε τον πρώτο και μετά το ίδιο μέσα στον χορό. Αυτό δεν υπάρχει...

Γρηγόρης: Εγώ εκείνο το οποίο διαπίστωσα ήταν το εξής: στις ομάδες τις χορευτικές δεν υπάρχει η δυνατότητα και λόγω του περιορισμένου χρόνου, της περιοδικότητας, δηλαδή του χρόνου που διατίθεται και λόγω του ότι τα άτομα δεν είναι της ίδιας εμπειρίας στον χορό, να διδάξεις αυτοσχεδιασμό.

Ερευνητής: Άρα ο χρόνος και η εμπειρία. Πιστεύεις ότι πρέπει να γίνεται κάτι ανάλογο ή επειδή δεν φτάνει ο χρόνος, κάθε δάσκαλος από εμένα μέχρι όλους τους χοροδιδασκάλους της Πάτρας και γενικότερα, δεν πρέπει να γίνεται;

Γρηγόρης: Πρέπει να γίνεται και πιστεύω ότι μέσα από τέτοια προγράμματα, από τέτοιες συναντήσεις μπορεί να βγει κάποιο αποτέλεσμα. Γιατί μέσα από χορευτικές ομάδες είναι δύσκολες λόγω εμπειρίας ατόμων. Δεν βλέπω ότι μπορεί να γίνει στις χορευτικές ομάδες ή αν γίνει σε περιορισμένο αριθμό.

Γιώργος: Εγώ το διαφορετικό και το πρωτόγνωρο που συνάντησα σε αυτό το ελληνικό τμήμα, ήταν η πρώτη ενότητα, η θεωρητική η οποία δεν ήταν καθόλου αυστηρή κάθε άλλο είχε παιχνίδι μέσα και μάθαινα περισσότερα.

Ερευνητής: Σου έδωσε τη δυνατότητα να γνωρίσεις το ατομικό, το ομαδικό μέσα από την κίνηση, μέσα από τη μουσική; [33'26]

Γιώργος: Νομίζω πως αυτός είναι και ο στόχος της, αν κάτσω να αναλογιστώ τις εμπειρίες που έχω αποκομίσει μέχρι και σήμερα που είναι το τελικό μάθημα, μπορώ να πω πως ναι, το πέτυχε εκατό τοις εκατό.

Ερευνητής: Και τι εφόδια πήρες;

Γιώργος: Σίγουρα περισσότερη απελευθέρωση, να πάψω να ντρέπομαι και να έχω αυτοπεποίθηση.

Γιώτα: Αυτό που είδα και μου άρεσε πάρα πολύ και δεν το έχω δει, γιατί χορεύω πολλά χρόνια και με στεναχωρούσε, είναι το μάθημα που γινόταν για να επικοινωνούμε μεταξύ μας.

Ερευνητής: Εννοείς την πρώτη ενότητα, το βιωματικό μέρος...

Γιώτα: Ναι, αυτό ήταν πολύ σημαντικό. Πιστεύω όταν η ομάδα είναι ενωμένη βγάζει πιο ωραίο αποτέλεσμα, βγάζει μεγαλύτερη άνεση, είμαστε πιο χαλαροί, νιώθουμε το διπλανό μας πιο κοντά μας και πιστεύω πως μπορούμε να χορεύουμε πιο ευχάριστα, να βγάλουμε αυτό που θέλουμε.

Ερευνητής: Να έχεις την ομάδα, ώστε να μπορείς να εκφραστείς και εσύ σαν άτομο.

Γιώτα: Ναι.

Αφροδίτη: Εμένα με εντυπωσίασε πραγματικά η συνοχή, όλος αυτός ο συνδυασμός. Ξέραμε με ποιον χορό θα ασχοληθούμε και υπήρχε ένας κρίκος κάθε φορά, που σε έφτανε στα βήματα. Όταν πας σε έναν σύλλογο πρώτη φορά, μαθαίνεις να μπαίνεις σε έναν κύκλο και μαθαίνεις τα βήματα και ίσως και κάποια στοιχεία για την περιοχή. Μου άρεσαν πολύ και τα ιστορικά στοιχεία που ανέφερες και η μουσική που έβαζες για να μπορέσουμε να πάμε τα βήματα. Δεν είπες θα κάνουμε αυτόν τον χορό και μπειτε κατευθείαν στον χορό. Σαφώς μέσα από όλο το παιχνίδι της πρώτης ενότητας και ακούγοντας τη μουσική απελευθερωνόμαστε περισσότερο.

Ερευνητής: Ήταν δηλαδή ωφέλιμη η πρώτη ενότητα.

Αφροδίτη: Ναι, σαν μέλος της ομάδας μπορούσες να επικοινωνήσεις με τον πρωτοχορευτή. Πιστεύω είναι πολύ σημαντικό αυτό και έχει να κάνει και με σένα, πώς μας

τα μετέφερες και πόσο άνετα μπορούσαμε να νιώσουμε, πέρα από κάποιους φοιτητές που ήδη γνώριζες. Για μένα προσωπικά ήταν σημαντικό που γνώριζα κάποιους ανθρώπους που δεν τους είχα ξαναδεί ποτέ και έπρεπε να επικοινωνήσω μαζί τους, να χορεύω και να συνυπάρχω χορευτικά. [36'37]

Αγγελική: Δεν θα πω κάτι νέο που δεν έχει ακουστεί. Θα συμφωνήσω, ήταν διαφορετικό που κάποια στιγμή μας μίλησες για ρυθμικές αξίες και να πατάμε και να ακούμε. Εγώ έμαθα να ακούω κάποια πράγματα μέσω αυτού. Μου άρεσε και ο τρόπος που συνέδεσες κάποια απλά βήματα στον χώρο και ξαφνικά φτάσαμε να κάνουμε το μοτίβο του χορού εκείνης της ημέρας. Ενώ ξεκινήσαμε με απλά βήματα, κάπως το συνέδεσες, ήρθε και έδεσε. Αυτός ο κρίκος που ανέφερε και η Αφροδίτη. Και ο τρόπος που τα έδειχνες πολύ απλά, με λεπτομέρειες τους χορούς.

Ερευνητής: Αυτό το είδες και ήταν διαφορετικό τελικά, γιατί είσαι και χορεύτρια στην ομάδα μου, δεν το έχεις ξαναδεί μέχρι στιγμής.

Αγγελική: Όχι, αυτή την πρώτη ενότητα, με τη μουσική, να συνδέσεις τα βήματα σταδιακά, δηλαδή μας έβαζες να κάτσουμε κάτω στην πρώτη ενότητα και το συνέδεσες με μια φιγούρα που καθόμαστε κάτω.

Αφροδίτη: Δεν χάναμε το ενδιαφέρον μας, δηλαδή ήθελα να δω τι θα συνεχίσει μετά. Ό,τι κάναμε είχε κάποιον λόγο που γινόταν και μετά συνδεόταν με το πρακτικό κομμάτι.

Αλέκος: Νομίζω ότι ειπώθηκαν όλα. Δεν υπάρχει τίποτα κοινό σε αυτό το πρόγραμμα με μια χορευτική ομάδα.

Ερευνητής: Γιατί πιστεύεις πως δεν υπάρχει τίποτα κοινό;

Αλέκος: Στις χορευτικές ομάδες είναι θέμα χρόνου.

Ερευνητής: Θα πρότεινες να ενταχθούν τέτοιες διαδικασίες στις χορευτικές ομάδες και ας μειώνεται ο αριθμός των χορών;

Αλέκος: Ειδικά σε αρχάριες ομάδες πιστεύω είναι πολύ σημαντικό, γιατί πρώτα απελευθερώνεσαι σαν άτομο, τα βρίσκεις με τον εαυτό σου, κάθεσαι μόνος σου, κάνεις ό,τι θέλεις μόνος σου, δεν σε κοιτάει κανείς, δεν κοιτάς τα πόδια αν κάνεις σωστό βήμα, ας χάσεις και ένα βήμα δεν πειράζει, δεν είσαι σε παράσταση. Και μετά θα πιαστώ με τον Θεοδωρή, τον Γρηγόρη, τον Γιάννη οποιονδήποτε, θα χορέψω, θα μιλήσω, θα επικοινωνήσω. Θα ήταν και πολύ χρήσιμο τέτοιου είδους προσεγγίσεις να γίνονται στο σχολείο, σε μαθήματα μουσικής, ιστορία τραγουδιών, παραδείγματος χάριν.

Γρηγόρης: Εμείς ήρθαμε εδώ συνειδητοποιημένα, για να κάνουμε αυτοσχεδιασμό. Στις χορευτικές ομάδες άλλος πάει για γυμναστική, άλλος για να ξεδιπλώσει τα πόδια του (Γέλια)

Ερευνητής: Φέρει ευθύνη γι 'αυτό ο χοροδιδάσκαλος;

Γρηγόρης: Όχι, γιατί ο καθένας πηγαίνει για κάποιο δικό του σκοπό.

Γιάννης: Επειδή διδάσκω σε νήπια, το πρόγραμμα αυτό και βασίζομαι σε ένα βιβλίο που συμπεριλαμβάνει παιχνίδια στην προσχολική ηλικία, δοκίμασα να κάνω μια ώρα παραπάνω την εβδομάδα για να κάνω τέτοιου είδους πράγματα. [42'39]

Ερευνητής: Είδες αποτέλεσμα;

Γιάννης: Όχι και πάω σε αυτό που λέει ο Γρηγόρης ότι ο καθένας, θες γιατί η ζωή τον τρέχει, δεν ασχολείται, λίγοι άνθρωποι έδειξαν ενδιαφέρον.

Ερευνητής: Όλοι θέλουν να μπουν κατευθείαν στον χορό.

Γιάννης: Πιστεύω πως πρέπει οι χοροδιδάσκαλοι να επιμείνουν, αυτό που έμαθα εγώ από εσένα, αυτό που άκουσα σε ένα σεμινάριο, να στο δώσω, να στο καταθέσω.

Θοδωρής: Λίγο πολύ τα έχουν καλύψει όλα οι υπόλοιποι. Εγώ θέλω να τονίσω, τη σειρά με την οποία έχουν γίνει οι ενότητες. Ξεκινήσαμε με Συρτά, που είναι ένας γνωστός χορός, όπως είχες πει, πάει το πόδι, δεν μπερδεύεται. Μετά συνεχίσαμε με Τσάμικα, φτάσαμε στην Κρήτη, η δυσκολία μεγάλωνε. Εννοείται το πρώτο μέρος, που δεν το είχα ξαναδεί, ήταν σημαντικό. Το δεύτερο κομμάτι ήταν παρόμοιο με τον τρόπο διδασκαλίας στις χορευτικές ομάδες. Αυτό που μου έμεινε από τη δεύτερη ενότητα είναι ότι χωριζόμαστε σε πολλές μικρές ομάδες και ο καθένας είχε την ευκαιρία να βρεθεί σε όλες τις δυνατές θέσεις, σε όλους τους ρόλους. Νομίζω είναι κάτι που μπορεί να υλοποιηθεί από όλες τις χορευτικές ομάδες. Πρέπει να επιμείνουν οι χοροδιδάσκαλοι και παρακινώντας όσους ενδιαφέρονται, τελικά να μπορέσουν να αυτοσχεδιάσουν. [45'17]

Ερευνητής: Να προχωρήσουμε στην τρίτη ερώτηση. Νομίζω οι απαντήσεις σας έχουν μεγάλη συνάφεια με τις ερωτήσεις και ειλικρινά ακούγονται πολύ καλές απόψεις ...

• Ερώτηση 3

Ερευνητής: Ήταν χρήσιμο αυτό το πρόγραμμα για εσάς, σας βοήθησε σωματικά, συναισθηματικά, νοητικά, κινητικά; Τι εμπειρία σας έδωσε, σε τι σας βοήθησε ομαδικά, συλλογικά; Επιπλέον, θα ήθελα να ρωτήσω ποιος είναι και ο ρόλος της συλλογικής μνήμης στον χορό;

Γιώτα: Πιστεύω ότι μας βοήθησε το μάθημα της αυτοσυγκέντρωσης. Όταν προσπάθησα να αυτοσυγκεντρωθώ, να σκεφτώ πράγματα για τον χορό, για την κίνηση, να είμαι συγκεντρωμένη και να επικοινωνώ με τον συγχορευτή μου μόνο με το άγγιγμα, αυτό είναι πολύ δύσκολο και χρειάζεται πολύ προσπάθεια και επανάληψη για να το πετύχουμε.

Θοδωρής: Το πιο βασικό είναι ότι απελευθερώθηκα σαν χορευτής. Δεν ασχολούμαι καιρό με τον χορό. Εδώ και ενάμισι χρόνο που κάνω μαζί σου. Ένα πράγμα που συνειδητοποίησα είναι ότι, ενώ, πίστευα ότι δεν ντρεπόμουν να βγω πρώτος στον χορό, τελικά, δεν μπορούσα. Και πίστευα ότι ακούω τα τραγούδια που χορεύω, αλλά δεν τα άκουγα. Μέσα από αυτή τη διαδικασία έμαθα να είμαι πιο συγκεντρωμένος, να ακούω τη μουσική και τα τραγούδια και να μπορώ να ανταπεξέλθω ακόμα και αν μου αλλάξουν το τραγούδι.

Ερευνητής: Έμαθες μέσα από το πρόγραμμα για τη συλλογική ιστορική μνήμη, δηλαδή από πού ερχόμαστε να καταλάβεις κάτι το οποίο έχει ξεκινήσει από το παρελθόν και μέσα από διεργασίες να έχει φτάσει μέχρι το σήμερα; Έχεις κάποια άποψη, βγήκε κάτι;

Θοδωρής: Δεν έχω κάποια συγκεκριμένη εικόνα, πέρα από κάποιες οικογενειακές στιγμές και κάποια πράγματα που δεν έχουν αλλάξει από τότε έως σήμερα. Αλλά δεν το έχω σκεφτεί, πιο πολύ μπορώ να σου μιλήσω σε προσωπικό επίπεδο.

Αλέκος: Και μένα περισσότερο με βοήθησε να απελευθερωθώ, να μπορέσω να βγω μπροστά, να συνεννοηθώ με τον δεύτερο και μόνο με ένα κοίταγμα, να αποκτήσω περισσότερο θάρρος. Βασικά κατάλαβα ότι αυτοσχεδιασμός δεν είναι να βγαίνεις απλά μπροστά και σαν πρώτος να κάνεις ψαλίδια και φιγούρες, είναι να σου βγει κάτι αυθόρμητα, δεν κάνεις επίδειξη. Σχετικά με τη συλλογική μνήμη, έχει να κάνει με την παράδοση. Άμα βρίσκεσαι στη Θεσσαλία και χορεύεις ένα Τσάμικο, είναι περισσότερο φιγουρατζήδες. Σε άλλη περιοχή, ίσως, είναι πιο βαρύ. Πρέπει να διατηρείται η παράδοση γενικά.

Δημήτρης: Να ξεκινήσω από το δεύτερο ζήτημα, τη συλλογική ιστορική μνήμη, που το κάναμε κυρίως στα τελευταία μαθήματα. Συνδέαμε μουσική και ιστορική γνώση, δηλαδή από πού κατάγεται το κάθε τραγούδι, βοηθάει να έρχεσαι κοντά με τη μουσική και άρα με τον χορό αυτού του τραγουδιού. Γιατί πολλές φορές ο κάθε χορός είναι πάνω σε ένα τραγούδι μόνο. Οπότε από αυτή την άποψη βοήθησε. Από θέμα προσωπικό, με έκανε να απελευθερωθώ, αλλά κυρίως να καταλάβω τις πραγματικές μου αδυναμίες, να τις συνειδητοποιήσω και άρα να τις βελτιώσω. Μια αδυναμία μου είναι ότι και εγώ δεν άκουγα καλά τον ρυθμό του τραγουδιού, κυρίως τα 9/8, δεν είχα τη δυνατότητα να τον αντιληφθώ. Τώρα, έχω μουσικές γνώσεις για να ακούσω. Και επίσης με έκανε να απελευθερωθώ στον χορό και να καταλάβω ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι προσωπική έκφραση, είναι τέχνη.

Δήμητρα: Μπορώ να πω ότι με βοήθησε σαν άτομο, άρχισα να δουλεύω περισσότερο με τον εαυτό μου. Εδώ στο πρόγραμμα, υπήρχαν φορές που ενώ ήμουν σωματικά, απουσίαζα νοερά. Έξω από εδώ, όμως έχω αρχίσει και προσπαθώ και λέω στον εαυτό μου «βγες και εσύ σιγά σιγά μπροστά, κάνε κάποια βήματα».

Ερευνητής: Άρα τις εδώ δράσεις τις επαναφέρεις, ώστε να τις χρησιμοποιήσεις κάπου αλλού. [53'37]

Δήμητρα: Ναι.

Αγγελική: Και εγώ απέκτησα πείρα από εδώ και θάρρος, συνεχίζω να το δουλεύω. Άρχισα να ακούω τα τραγούδια, γιατί ούτε εγώ τα άκουγα. Σχετικά τώρα με την παράδοση και τη μουσική, σε κάποια μαθήματα μας ανέφερες για τη θέση της γυναίκας, να είναι πιο σεμνή, να μην σηκώνει πολύ ψηλά τα πόδια, που βέβαια σε κάποιες περιοχές είναι πιο ελεύθερες.

Ερευνητής: Αναρωτήθηκες αυτά τα υφολογικά χαρακτηριστικά που αναφέρεις τώρα, σε σχέση με τη σημερινή κοινωνία, αλλά και από πού ερχόμαστε και προς τα πού πηγαίνουμε; Σε προβληματίσαν για το «ποια είσαι» στη σημερινή κοινωνία σαν χορεύτρια;

Αγγελική: Όχι, απλά εγώ προσπάθησα χορεύοντας, να προσαρμοστώ όσο μπορώ στο ύφος που άρμοζε στο κάθε τραγούδι.

Ιωάννα: Μαθαίνεις τις αδυναμίες σου. Εκεί που μας λέγατε να βγούμε μπροστά, όταν ήμασταν όλοι σε έναν κύκλο και έβλεπες τον εαυτό σου να κομπλάρει, καταλάβαινες από μόνος σου ότι πρέπει να το δουλέψεις περισσότερο. Το πρόγραμμα με βοήθησε να αποκτήσω περισσότερη σιγουριά με τον εαυτό μου και να ακούω καλύτερα τη μουσική και να κάνω κίνηση ό,τι ακούω.

Γρηγόρης: Εγώ θα ξεκινήσω με την παροιμία «η περιέργεια σκότωσε τη γάτα». Με εμένα δεν συνέβη κάτι τέτοιο, γιατί εγώ από περιέργεια ήρθα να παρακολουθήσω το πρόγραμμα και πήρα πάρα πολλά τα οποία βοήθησαν και στη συνέχεια, γιατί έτυχε να βρεθώ σε μια εκδήλωση και πραγματικά είδα την εφαρμογή όλων αυτών. Τώρα όσον αφορά την ιστορία των χορών, εκεί υπάρχει η δυσάρεστη διαπίστωση αυτών των οποίων μας έχεις πει, με όλα όσα βλέπουμε σήμερα και τα οποία δεν αντιπροσωπεύουν καθόλου τους παραδοσιακούς χορούς και αυτούς που χορεύανε παλιά.

Ερευνητής: Δώσε μας ένα παράδειγμα.

Γρηγόρης: Ξεκινώντας από τον Ζεϊμπέκικο ή από τον Απτάλικο και ας πάμε και εδώ στην Πελοπόννησο που όλα τα έχουν απλοποιήσει και τα χορεύουν συρτά. Έχουμε φτάσει στο απλοϊκό γλέντι.

Γιώργος: Αυτά που αποκόμισα εγώ από το πρόγραμμα είναι πολλά τόσο από το πρακτικό όσο και από το θεωρητικό κομμάτι και στο κοινωνικό κομμάτι, που κατάφερα δηλαδή να απελευθερωθώ, να επικοινωνήσω με τα άλλα άτομα του χορευτικού, οποιουδήποτε χορευτικού ή σε μια παράσταση. Επίσης με βοήθησε να πάψω να ντρέπομαι.

Ερευνητής: Σχετικά με την ιστορική συλλογική μνήμη;

Γιώργος: Άρχισα να αντιλαμβάνομαι καλύτερα τους στίχους και τη βαρύτητα που έχει η μουσική κάθε φορά ανάλογα με την περιοχή, τον πόνο ή κάθε συναίσθημα που εκφράζει κάθε διαφορετικός στίχος, το νόημά του. [59'26]

Αφροδίτη: Εγώ πιστεύω ότι βελτιώθηκα και στην κίνηση και στη γνώση σε συνδυασμό και με τα ιστορικά στοιχεία και με το υφολογικό κομμάτι. Τώρα όσον αφορά το πώς βλέπω τον εαυτό μου μέσα σε όλο αυτό, πιστεύω πως ακόμα έχω να μάθω πολλά πράγματα, η παράδοση είναι ένα τεράστιο κομμάτι, που όσα και να μάθεις δεν τελειώνουν ποτέ. Προσπαθώ να κρατώ όσο μπορώ το ύφος της κάθε περιοχής.

Ερευνητής: Τι έμαθες δηλαδή για τον εαυτό σου σε νοητικό, σε σωματικό, σε συναισθηματικό επίπεδο;

Αφροδίτη: Σε κάποιους χορούς ήμουν πιο συγκρατημένη, στην Κρήτη, ας πούμε, σε κάποια βήματα, τώρα νιώθω πιο καλά με βάση αυτά που μας έχεις δείξει, απελευθερώθηκα σε μεγάλο βαθμό.

Γιάννης: Επειδή στα πρώτα μαθήματα παρακολουθούσα ως θεατής, αυτό που διαπίστωσα είναι ότι καταφέραμε να ξεπεράσουμε την αμηχανία μας. Θυμάμαι άτομα τα οποία δεν τολμούσαν. Ενώ τώρα που έχει ολοκληρωθεί το πρόγραμμα, αυτά τα άτομα τολμούν περισσότερο. Ακόμη, κάτι σημαντικό που ένιωσα εγώ παρακολουθώντας από την κερκίδα, κάποια στιγμή που μας μιλούσες ή σε έβλεπα να χορεύεις, έπιασα τον εαυτό μου να σκέφτεται: «Τι θέση έχω εγώ που ασχολούμαι με τον παραδοσιακό χορό, έχω τις καταβολές μου, έχω τα βιωματικές μου εμπειρίες; Τι θέση έχω εγώ, τι πρέπει να κάνω, πώς να σταθώ, τι πρέπει να κάνω με την παράδοσή μας, πώς μπορεί να βγει ένα συναίσθημα του γάμου ή της ξενιτιάς;» Και ξέροντας τι συναισθήματα έβγαζε, απόρησα πολλές φορές για το αν βγαίνουν αυτά τα συναισθήματα ακόμα σήμερα;

Ερευνητής: Τι λες, βοήθησε το πρόγραμμα;

Γιάννης: Με βοήθησε προσωπικά να μείνω σταθερός στη θέση μου. Να μην ενδώσω δηλαδή. [62'56]

• Ερώτηση 4

Ερευνητής: Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό αναπτύσσει την ικανότητα επικοινωνίας; Την ικανότητα δημιουργικής ηγεσίας;

Γρηγόρης: Σαφώς, γιατί ο πρώτος ακουμπάει στον δεύτερο. Ο πρώτος θα δημιουργήσει συναρτήσει του δεύτερου και της ομάδας φυσικά. Γιατί μπορεί να έρθει και ο τρίτος πρώτος και ο τέταρτος, να περάσουν όλοι από τη θέση του πρωτοχορευτή.

Γιώργος: Σίγουρα ο ελληνικός παραδοσιακός χορός δίνει τη δυνατότητα σε κάποια άτομα να ξεχωρίσουν. Τις πρώτες φορές ξεχωρίζουν λόγω των ικανοτήτων τους στον χορό που είναι σημαντικό κομμάτι. Υπάρχουν φορές, όμως, που βλέπουμε και γιαγιάδες ή μεγαλύτερους ανθρώπους σε ηλικία, αυτό δείχνει ότι οι μικρότεροι τους δείχνουν εμπιστοσύνη και σεβασμό.

Θοδωρής: Εγώ πιστεύω γενικά ότι ο αυτοσχεδιασμός συνδέεται πολύ με την απελευθέρωση, συνεπώς, συμβάλλει σε όλα αυτά που ανέφερες και στην ερώτηση που κάνεις. Δηλαδή, σε βοηθάει σε προσωπικό επίπεδο, σε συλλογικό να επικοινωνείς, γιατί ο αυτοσχεδιασμός δεν έχει να κάνει μόνο με τον πρωτοχορευτή. Και από τη μέση του κύκλου να βγει κάποιος μπροστά, πρέπει να αυτοσχεδιάσει. Και μετά εγώ να πιαστώ με τον παραδίπλα. Δεν είναι μόνο αυτός που φεύγει, αλλά και αυτός που μένει, και ο τελευταίος και ο δεύτερος και όλοι. Δηλαδή όταν αυτοσχεδιάζεις μπορείς να το κάνεις και συλλογικά και ατομικά. Οπότε πιστεύω ότι, επειδή συνδέεται άμεσα με την απελευθέρωση του ατόμου στον χορό, σιγά-σιγά όλοι θα μπορέσουν να μεταβούν πιο εύκολα στην πρώτη θέση. Όσον αφορά την ηγεσία, δεν σημαίνει ότι θα μπει ένας μπροστά τέλος είναι ο ηγέτης μας, θα μπει αυτός μετά κάποιος άλλος, θα καλέσει κάποιον, ίσως.

Ερευνητής: Αυτός/αυτή που μπαίνει κάθε φορά πρώτος/πρώτη, πώς θα τον/τη χαρακτήριζες;

Θοδωρής: Δεν σημαίνει κάτι, τώρα είναι αυτός, μετά θα μπει κάποιος άλλος. Επίσης, ο πρωτοχορευτής μπορεί να αυτοσχεδιάσει και συλλογικά κάνοντας μια γέφυρα, ένα Καγκέλι. Αυτός έχει την πρωτοβουλία, αλλά τελικά όλοι αυτοσχεδιάζουν σε έναν χορό.

Ιωάννα: Όλοι οι χορευτές επικοινωνούν μεταξύ τους και κυρίως με τον πρώτο. Γιατί αν ο πρώτος σταματήσει και θελήσει να κάνει επί τόπου βήματα, πρέπει όλοι να τον ακολουθήσουν και να σταματήσουν. Πρέπει να αναπτυχθεί επικοινωνία μεταξύ των χορευτών.

Ερευνητής: Όσον αφορά τις ηγετικές ικανότητες στον αυτοσχεδιασμό τι θα έλεγες; Ο αυτοσχεδιασμός έχει τη δυνατότητα δημιουργικής ηγεσίας;

Ιωάννα: Έχει, γιατί ο χορευτής που θα πάει μπροστά να χορέψει, γιατί τον εκφράζει το τραγούδι θα αυτοσχεδιάσει. Και συνεπώς θα δημιουργήσει. Άρα είναι ένας δημιουργικός ηγέτης.

Δημήτρης: Πιστεύω ότι υπάρχει σαφώς επικοινωνία, αφού όλοι οι χορευτές κρατάνε τον ρυθμό. Με τις στροφές... αυτό που είχαμε δείξει γύρω από ένα σημείο ή από ένα πρόσωπο. Ακόμα και με τα μάτια υπάρχει επικοινωνία. [68'24]

Ερευνητής: Η δύναμη του κύκλου έχει μεγάλη σημασία. Στους αντικριστούς χορούς θα το βλέπαμε αυτό;

Δημήτρης: Φυσικά, οι χορευτές επικοινωνούν με τα μάτια.

Ερευνητής: Με τους άλλους χορευτές που χορεύουν σε διαφορετικά ζευγάρια;

Δημήτρης: Φυσικά, γιατί όλοι πρέπει να ακολουθούν τον ίδιο ρυθμό και να κάνουν παρόμοια πράγματα. Ακούνε το ίδιο τραγούδι, μιλάμε για ομαδικότητα. Και όσον αφορά τη δημιουργική ηγεσία που είπατε, τον χορευτή που θα βγει μπροστά, τον εμπιστεύεται η ομάδα. Δεν κάνει ό,τι θέλει, κάνει πράγματα που έχουν αφομοιωθεί από την παράδοση, τα έχει δει από κάποιον άλλον, εκφράζει τα συναισθήματά του.

Δήμητρα Κ.: Και εγώ πιστεύω ότι έχει ηγετικό ρόλο ο χορευτής, κάποιος του ανέθεσε να βρεθεί μπροστά να οδηγήσει την ομάδα.

Ερευνητής: Έμμεσα ή άμεσα του το ανέθεσε, ναι.

Δήμητρα: Ναι. Είναι υπεύθυνος να οδηγήσει την ομάδα, άρα, όλη η ομάδα πρέπει να τον παρακολουθήσει, να τον ακολουθήσει.

Ερευνητής: Δεν μιλάς προφανώς μόνο για μια παράσταση.

Δήμητρα: Όχι. Και πιστεύω ότι φέρει την ευθύνη, δηλαδή σαν πρωτοχορευτής έχει την ευθύνη στο πού θα οδηγήσει τον κύκλο, πού θα τον πάει.

Ερευνητής: Κατά τον αυτοσχεδιασμό, ποια είναι η γνώμη σου, μπορείς να αναπτύξεις στοιχεία επικοινωνίας μέσα στην ομάδα;

Δήμητρα: Πιστεύω όχι πάντα. Δηλαδή αυτός που θα βρεθεί μπροστά πέρα από την επίδειξη που περιμένει να δει το κοινό σε μια παράσταση, βγάζει και δικά του πράγματα αυτός που βρίσκεται μπροστά...

Ερευνητής: Θα μπορούσε να βγάλει τα δικά του πράγματα αν δεν υπήρχε η ομάδα;

Δήμητρα: Εξαρτάται από το περιβάλλον που τον ακολουθεί, που είναι στην ομάδα, μπορεί να είναι η οικογένειά του και να χορεύει, μπορεί να είναι η χορευτική του ομάδα, μπορεί να τον εκφράζει κάτι εκείνη τη στιγμή και να καταθέτει τη δική του εμπειρία.

Γιάννης: Πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός βοηθάει στη συλλογικότητα, από τη στιγμή που ξέρουμε και από τα παλιά χρόνια ότι ομάδες πήγαιναν στο σπίτι του γαμπρού, ομάδες έκαναν τα «Ρογκάτσια». Άρα, μιλάμε πάντα για ομαδική δουλειά. Τώρα όσον αφορά τον ηγέτη, πιστεύω, πέραν του ότι αναδεικνύονται οι ικανότητές του σαν χορευτής, μπορεί κάποιος να μην είναι τόσο ικανός, αλλά να έχει το τσαγανό και τον τρόπο να κάνει όλη την ομάδα να χαρεί, να γλεντήσει, να συμμετέχει και να επικοινωνεί και να το ευχαριστηθεί περισσότερο. Ξέρω ανθρώπους που βγαίνουν μπροστά και δημιουργούν ένα φανταστικό κλίμα. [71'63]

Ερευνητής: Αν το πω παραδοσιακά, ένας «μερακλής» δεν είναι πάντα και δεξιότηχης, αλλά είναι αυτός που κρατά και το καλό χορευτικό κλίμα στην ομάδα.

Αφροδίτη: Αυτό ήθελα να πω και εγώ. Η ομάδα δεν μπορεί χωρίς τον πρωτοχορευτή και ο πρωτοχορευτής χωρίς την ομάδα. Όταν αυτά τα δύο συνυπάρχουν βγαίνει ένα πολύ καλό αποτέλεσμα. Είτε γνωρίζει την ομάδα είτε δεν την γνωρίζει και τη συναντά στο γλέντι. Και φυσικά και από τα βιώματα που έχει ο καθένας.

Γιώτα: Εγώ πιστεύω ότι ο πρωτοχορευτής, ο ηγέτης, δεν είναι μόνο ένας, μπορεί να είναι όλοι πρωτοχορευτές και να γίνουν όλοι ηγέτες. Αρκεί στον κάθε χορό που χορεύουν και από πού είναι ο κάθε χορός να κρατάνε το ύφος και τη στάση του σώματος στην κίνηση.

Ερευνητής: Και όταν κάποιος αυτοσχεδιάζει, αναπτύσσει επικοινωνία με την ομάδα του;

Γιώτα: Ναι, σίγουρα είναι σημαντικό αυτό.

Ερευνητής: Και υπάρχουν στοιχεία δημιουργικότητας όσον αφορά τον ηγέτη;

Γιώτα: Πιστεύω ναι, υπάρχουν στοιχεία δημιουργικότητας, γιατί μπορεί να δημιουργήσει ο πρωτοχορευτής, αλλά και ο δεύτερος που τον κρατάει μπορεί να τον οδηγήσει να δημιουργήσει. Είναι πολύ σημαντικό.

Αγγελική: Και εγώ πιστεύω ότι υπάρχει επικοινωνία κατά τη διάρκεια του χορού. Σαφώς ο πρωτοχορευτής επικοινωνεί με όλη την ομάδα, με τον δεύτερο ίσως και με τον τρίτο. Θεωρώ ότι είναι ηγέτης ο πρωτοχορευτής, ναι.

Ερευνητής: Αναπτύσσει δηλαδή ο αυτοσχεδιασμός επικοινωνιακές δεξιότητες.

Αγγελική: Ναι, έτσι πιστεύω.

Αλέκος: Πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός βοηθάει στη συλλογικότητα, πιο πολύ γιατί βασίζεται στην απελευθέρωση του ατόμου. Το θέμα είναι να θέλει κάποιος να συμπεριφέρεται συλλογικά. Πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός τον βοηθάει πάρα πολύ να επικοινωνήσει και να λειτουργήσει ομαδικά, βγαίνοντας μπροστά, πηγαίνοντας δεύτερος, τελευταίος. [74'68]

• Ερώτηση 5

Ερευνητής: Οι εμπειρίες που αποκτά κάποιος από τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού, μετασχηματίζονται σε γνώσεις που μπορεί να χρησιμοποιήσει στην εκπαιδευτική πρακτική ή και σε μια χορευτική παράσταση, σε ένα επιτελεστικό γεγονός;

Δημήτρης: Φυσικά και γίνεται αυτό, το επισήμανε και ο δάσκαλος ο Γιάννης πριν, ότι τον έχει βοηθήσει στη δουλειά του και αυτό πιστεύω και εγώ. Ένας άνθρωπος αν είναι απελευθερωμένος, όπως είναι και στον χορό, όταν αυτοσχεδιάζει, έτσι μπορεί να τα καταφέρει και σε οποιαδήποτε άλλη δραστηριότητα, είτε είναι σε έναν χορό είτε σε άλλες δραστηριότητες της ζωής του γενικότερα.

Αγγελική: Θεωρώ ότι αποκτάς γνώση μέσω του αυτοσχεδιασμού, αρχικά για να μπορέσεις να αυτοσχεδιάσεις πρέπει να έχεις καταλάβει καλά τη φόρμα του χορού.

Ερευνητής: Οι εμπειρίες που αποκτάς μέσω του αυτοσχεδιασμού, είναι ένα εφόδιο για να τις χρησιμοποιήσεις σε μια σκηνική παρουσίαση ή και κατά την εκπαιδευτική διαδικασία, την ώρα που διδάσκεις κάτι; Σε βοηθάει ο αυτοσχεδιασμός;

Αγγελική: Ναι, θεωρώ ότι έχει βοηθήσει γενικά και βοηθάει.

Αφροδίτη: Πιστεύω ότι σίγουρα βοηθάει, γιατί πέρα από το βασικό βήμα που το πατάς πιο γερά στα πόδια σου, το ξέρεις καλά, τότε μπορείς να κάνεις κάτι άλλο, που δεν είναι πάνω σε αυτό που έχεις διδαχθεί. Να κάνεις κάτι διαφορετικό, που να είναι μέσα στα βήματα, τα βασικά και μέσα στον ρυθμό.

Δήμητρα Κ.: Και εγώ πιστεύω ότι βοηθάει, αρκεί να μην ξεφεύγεις από το ύφος, δηλαδή να ακολουθείς το βασικό βήμα και θέλοντας να απελευθερωθείς βάζεις και δικά σου στοιχεία, αρκεί να μην ξεφεύγεις από το ύφος της περιοχής.

Γιάννης: Θεωρώ ότι ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί βασικό κομμάτι της γνώσης, γιατί από τη στιγμή που λέμε ότι βοηθάει το άτομο να απελευθερωθεί, τότε και στη σκηνική παρουσία θα είναι καλύτερο και πιο απελευθερωμένο, πάντα όμως στους βασικούς κανόνες, ότι αυτοσχεδιάζω πάνω στη φόρμα, πάνω στο ύφος, ξέροντας και προσπαθώντας να μην χαλάσω την προέλευση. Πιστεύω ότι αποτελεί βασικό στοιχείο ο αυτοσχεδιασμός. [79'27]

Γιώτα: Βοηθάει πάρα πολύ ο αυτοσχεδιασμός, αν και δεν άκουσα την ερώτηση, γιατί απουσίαζα για λίγο, αλλά κατάλαβα περίπου.

Ερευνητής: Ο καθένας μας αποκτά εμπειρίες από τη διαδικασία του αυτοσχεδιασμού στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Πέρα από τη βασική χορευτική φόρμα, επειδή δούλεψε αυτοσχεδιαστικά, απέκτησε κάποιες εμπειρίες. Μπορούν να θεωρηθούν αυτές οι εμπειρίες μέσον απόκτησης γνώσης;

Γιώτα: Ναι, φυσικά. Και μπορούμε να βοηθήσουμε και τον διπλανό μας, εάν δούμε ότι δεν είναι πολύ απελευθερωμένος, να τον κάνουμε μια στροφή, μπορεί να τον οδηγήσουμε να κάνει αυτό που θέλει, καταλαβαίνοντας το τι θέλει να κάνει, μπορούμε να τον βοηθήσουμε.

Αλέκος: Και εγώ πιστεύω ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι γνώση, γιατί είναι ακριβώς αυτό, να μπορέσεις να ξεφύγεις από τη βασική χορευτική φόρμα, χωρίς βέβαια να χάσεις το ύφος σου και τον ρυθμό. Αν για παράδειγμα μάθεις να αυτοσχεδιάζεις πάνω στο Τσάμικο, μπορείς να το χρησιμοποιήσεις και σε άλλα κομμάτια.

Γιώργος: Ο αυτοσχεδιασμός βοηθάει και είναι ένα μέρος διδασκαλίας, π.χ. όταν δω έναν μεγαλύτερο να κάνει κάτι αυτοσχεδιαστικό, θα προσπαθήσω κάποια άλλη φορά να το αντιγράψω και έτσι κατά κάποιον τρόπο μεταφέρεται η γνώση.

Ερευνητής: Εννοείς να πάρεις στοιχεία από αυτόν που τα θεωρείς παραδοσιακά, ντόπια, ωφέλιμα, προς χρήση.

Γιώργος: Ναι και θα τα προσάρμοζα στη δική μου προσωπικότητα.

Ερευνητής: Γιατί υπάρχουν και βήματα, ας πούμε, π.χ. ο Γρηγόρης αντιγράφει τον Θόδωρο, επειδή είναι δεξιότεχνης και θέλει να τα μιμηθεί. Αυτό συμβαίνει και στον χορό και τη μουσική.

Γρηγόρης: Εγώ όσον αφορά τη σκηνική παρουσία, σε ένα γλέντι εκτελούμε μόνοι μας. Σε μια παράσταση είναι συγκεκριμένα αυτά που θα κάνεις. Όσον αφορά την προσωπική συνέντευξη κάπου αλλού, εκεί είναι που σε βοηθάει ο αυτοσχεδιασμός, εφόσον γνωρίζεις το βασικό και βάση των συναισθημάτων που σε διακατέχουν να μπορέσεις να εκφραστείς.

Ερευνητής: Άρα πιστεύεις ότι κατά τη διαδικασία της σκηνικής παρουσίασης είμαστε σχετικά οριοθετημένοι, δεν μπορούμε να κάνουμε πολλά.

Γρηγόρης: Υπάρχουν όρια, ναι. [82'64]

Ερευνητής: Αν και έχει εμπειρίες αυτοσχεδιαστικές, δεν θα μπορέσει να τις χρησιμοποιήσει, πιστεύεις.

Γρηγόρης: Εκεί είναι δεδομένο τι θα γίνει.

Αφροδίτη: Εγώ διαφωνώ. Ο μεσαίος δεν μπορεί να κάνει, αλλά ο πρώτος και ο τελευταίος μπορεί να αυτοσχεδιάσει.

Ερευνητής: Ο Γρηγόρης, αν κατάλαβα, εννοεί ότι όταν υπάρχει σκηνική παρουσίαση, ακόμα και αν υπάρχει αυτοσχεδιαστική εμπειρία, δεν μπορεί να τη χρησιμοποιήσει ως μέρος της γνώσης του. Δεν τον αφήνει τελικά η σκηνική παρουσίαση;

Γρηγόρης: Όταν είσαι σε μια ομάδα, ναι, δεν μπορείς να κάνεις ό,τι θέλεις.

Γιάννης: Εξαρτάται και από το πώς είναι σχεδιασμένη η εκδήλωση.

Γρηγόρης: Το χώρισα σε δύο σκέλη. Στην περίπτωση της παράστασης και στην περίπτωση της προσωπικής συμμετοχής καθενός, στη διασκέδαση, σε μια κοινωνική συνάντηση.

Ιωάννα: Βοηθάει ο αυτοσχεδιασμός, διότι για να μπορέσεις να αυτοσχεδιάσεις πρέπει να κατέχεις τον χορό, τη βασική φόρμα του χορού. Άρα είναι γνώση ο αυτοσχεδιασμός.

Θοδωρής: Ο αυτοσχεδιασμός και οι εμπειρίες που αποκτάς, είναι μέσο γνώσης. Αν γίνει κάποιο λάθος, ας πούμε, η εμπειρία που έχεις, σου δίνει τη δυνατότητα να το διορθώσεις σε μια παράσταση. Δηλαδή εκεί παίζει αρκετά σημαντικό ρόλο. Επίσης, όταν αυτοσχεδιάζεις στο Τσάμικο π.χ. και μαθαίνεις να ξεφεύγεις από τα βήματα, πιστεύω ότι μετά αν πας να μάθεις κάποιον άλλον χορό από την Κρήτη, τον Πόντο, σου είναι πιο εύκολο να ακολουθήσεις τη φόρμα. Δηλαδή οι εμπειρίες που έχεις αποκτήσει, αποτελούν ένα στοιχείο που σε κάνει να κατανοήσεις κάποιο άλλο πιο εύκολα. [85'55]

• Ερώτηση 6

Ερευνητής: Χρειάζεται πιθανόν περισσότερος χρόνος, άλλη τακτική, θα συμμετείχατε σε πολλές ομάδες μαθαίνοντας έτσι διάφορους τρόπους; Δηλαδή θα συμμετείχατε, θα θέλατε ένα τέτοιο πρόγραμμα; Τι κρίνετε ότι πρέπει να γίνει για περαιτέρω ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας στον ελληνικό παραδοσιακό χορό; Χρειάζεται κάτι;

Γρηγόρης: Αρχικά, πρέπει να μάθουμε να ακούμε παραδοσιακά τραγούδια, πρώτα από όλα. Να ξέρουμε πώς να μπούμε, δηλαδή μέσα στο κλίμα, μέσα στο πνεύμα του παραδοσιακού τραγουδιού.

Ερευνητής: Θα γνωρίσουμε και θα αγαπήσουμε τη μουσική μας παράδοση.

Γρηγόρης: Τη μουσική μας παράδοση αρχικά. Θα πρέπει όπου υπάρχουν τέτοιες ομάδες αυτοσχεδιασμού, να τις κυνηγάμε.

Ερευνητής: Άρα, συμφωνείς ότι χρειάζεται η περαιτέρω ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας.

Γρηγόρης: Ε ναι, βέβαια, γιατί τώρα από αυτά τα οποία κάναμε εμείς, θα μείνει ένα μικρό ποσοστό και πρέπει να γίνει η επανάληψη.

Ερευνητής: Θα συμμετείχατε, δηλαδή σε μία ομάδα με τέτοιο στόχο.

Γρηγόρης: Εγώ ναι, προσωπικά ναι. Με ευχαρίστηση κιόλας.

Ιωάννα: Εγώ πιστεύω ότι ευθύνεται και το άτομο για το αν, για το πόσο θα αυτοσχεδιάσει πάνω στο χορό. Ναι μεν ένας δάσκαλος ή σε μια ομάδα μαθαίνεις πώς να αυτοσχεδιάζεις, αλλά αν δεν θυσιάσεις και εσύ λίγο από τον χρόνο σου, από τον προσωπικό σου χρόνο στο να πας σπίτι σου και να κάνεις αυτό που έμαθες.

Ερευνητής: Την πρακτική σου, δηλαδή στο σπίτι.

Ιωάννα: Ναι, δεν νομίζω να καταφέρεις κάτι και να το κάνεις δικό σου και να μπορείς ν' αυτοσχεδιάζεις.

Ερευνητής: Ή και τη συλλογική απέξω, δηλαδή να είσαι, με τη συμμετοχή σου, την ευρεία συμμετοχή σου σε δρώμενα, ας πούμε.

Ιωάννα: Ακριβώς.

Δήμητρα Κ.: Εγώ πιστεύω ότι είναι ενδιαφέρουσα σαν ενότητα και καλό θα ήταν σε χορευτικές ομάδες να υπάρχει μια επιπλέον ώρα που να αφορά τον αυτοσχεδιασμό.

Ερευνητής: Ενδιαφέρον.

Δήμητρα: Ή σε συλλόγους ή σε χορευτικές ομάδες, οπουδήποτε, όπως έχουν μια ώρα χορωδία, παράδειγμα τη βδομάδα ή μια ώρα θεατρικό παιχνίδι, να εντάξουν κι αυτή την ενότητα, την ενότητα του αυτοσχεδιασμού.

Δημήτρης: Συμφωνώ με τη Δήμητρα, συμφωνώ και με τον Γρηγόρη, ότι χρειάζεται καλλιέργεια, πρέπει να καλλιεργηθούμε όλοι μας, δηλαδή που ασχολούμαστε, αλλά και όποιος δεν ασχολείται, να ακούμε καλή παραδοσιακή μουσική. Υπάρχουν αυτά. Υπάρχουν και στο youtube, δηλαδή είναι πολύ εύκολο να τα βρεις πλέον σήμερα.

Ερευνητής: Αυτά τα ερεθίσματα...

Δημήτρης: Είναι εύκολα να τα βρεις σε CD, δηλαδή υπάρχουν. Είναι καλλιέργεια.
[89'05]

Ερευνητής: Αυτά τα ερεθίσματα, δηλαδή να γίνουν και βιώματα.

Δημήτρης: Ακριβώς.

Ερευνητής: Από πού θα τα αποκομίσεις για παράδειγμα;

Δημήτρης: Αυτό μπορεί να γίνει πέρα από τη διαδικασία την ακουστική, δηλαδή μέσα από το διαδίκτυο ή μέσα από CD ή μέσα από εργασίες διαδραστικές, δηλαδή ο καθηγητής, ο χοροδιδάσκαλος να αναθέτει στους μαθητές του να βρουν για το Τσάμικο κάποια στοιχεία της συγκεκριμένης περιοχής.

Ερευνητής: Άρα, πρέπει να έχει λόγο και ο χοροδιδάσκαλος...

Δημήτρης: Ναι, ναι, στη συγκεκριμένη περιοχή να τους βάλει μια εργασία ομαδική.

Ερευνητής: Να βρει εφαρμογές.

Δημήτρης: Όχι, να βρει κάποια στοιχεία για εκείνη την εποχή, για τα ήθη, για τα έθιμα της εποχής και έτσι οι μαθητές να έρθουν κοντά σ' εκείνη την εποχή, να καταλάβουν το ύφος, να το νιώσουν και μετά είναι πιο εύκολο πιστεύω να το χορέψουν και να καταλάβουν το ύφος του χορού.

Ερευνητής: Άρα, θα έμπαινες σε μια ομάδα με εφαρμογές αντίστοιχες, για να αναπτύξεις περαιτέρω την αυτοσχεδιαστική σου ικανότητα;

Δημήτρης: Φυσικά και θα πρότεινα και αυτό που σας είπα τώρα. Και το προτείνω και σε σας και στον δάσκαλο τον κ. Γιάννη να το κάνει αυτό.

Γιάννης: Εγώ, παρακολουθώντας τη συζήτηση και ειδικά σ' αυτή την ερώτηση, βγάζω το εξής συμπέρασμα, ότι φτάσαμε στο σημείο να νιώθουμε την ανάγκη του να μάθουμε να αυτοσχεδιάζουμε, γιατί δεν έχουμε βιώματα, δηλαδή, οι χορευτές παλιά ήταν βιωματικοί, έμπαινε ο πιτσιρικάς στο τέλος, έβλεπε, αφομοίωνε, πήγαινε στο σπίτι, όπως είπε, όπως λέω εγώ στα μικρά πηγαίνετε, δέστε ένα σχοινί στο δέντρο και ξανακάντε τις φιγούρες σας, δηλαδή αυτό λείπει και τώρα προβληματίζομαι. Εγώ βασικά θα ήθελα σίγουρα και θα συμμετείχα σε μία τέτοια ομάδα. Το πρόβλημά μου όμως, και το ερωτηματικό μου, μετά που είτε και αυτά ο Δημήτρης, είναι ποιος θα το διδάξει; Δηλαδή σίγουρα θα πρέπει να γίνουν τέτοιες ομάδες. Παρακολουθώντας όμως εδώ τα τεκταινόμενα, ότι οι χοροδιδάσκαλοι είναι «κάθε καρδιάς καρύδι» και ο καθένας δείχνει ό,τι θέλει, με ποια εμπιστοσύνη, ας πούμε, θα πάμε. Εγώ ήρθα εδώ γιατί είναι ο Γρηγόρης, έτσι; Αν το κάνει ο Γρηγόρης θα πάω ή αν το κάνει ένας άνθρωπος, ο οποίος μου εμπνέει εμπιστοσύνη θα πάω.

Ερευνητής: Αν δεν έχει κατάρτιση...

Γιάννης: Ναι. Όμως, δυστυχώς, βλέπουμε τερατουργήματα. Και φτάσαμε το ξαναλέω για να κλείσω, στην ανάγκη να μάθουμε να αυτοσχεδιάζουμε, γιατί, πλέον ο χορός δεν είναι

βιωματικός. Ο βιωματικός χορός δεν παρέκκλινε της περιοχής. Ήταν ο σωστός. Φτάσαμε στο σημείο, λοιπόν, να έχουν αλλάξει τόσο πολύ τα πράγματα, να έχουν μπει ξένα στοιχεία, να έχουν μπει αλλότρια στοιχεία στον παραδοσιακό χορό και χαίρομαι, γιατί υπάρχουν άνθρωποι, όπως εσύ, όπως και εδώ η ομάδα, που μας ενδιαφέρει να ψάξουμε και να ξαναγυρίσουμε στο σωστό.

Ερευνητής: Αυτά τα αλλότρια έχουν μπει με φυσικό τρόπο ή με τεχνητό;

Γιάννης: Όχι, έχουν μπει για άλλους λόγους. Έχουν μπει, γιατί ο καθένας είναι επί παντός επιστητού, γιατί είναι οικονομικοί λόγοι, ο άλλος ή η άλλη πήρε ένα πτυχίο σε χορούς Latin και σου λέει «ας πετάξω και πέντε παραδοσιακούς», έτσι; [92'38]

Αφροδίτη: Νομίζω ότι στον αυτοσχεδιασμό χρειάζονται όλα τα κομμάτια του πάζλ και να αφιερώνεις χρόνο και να μαθαίνεις για τον χορό πέρα από τα βήματα και την ιστορία του. Και όλο αυτό δεν έχει τέλος, που σημαίνει ότι πρέπει να προσπαθεί συνέχεια και στον αυτοσχεδιασμό αν βάλεις κάτω και το μετράς δεν θα σου βγαίνει. Αυτό πρέπει να βγαίνει αυθόρμητα. Και αυτό θέλει χρόνο, δηλαδή δεν μπορείς να χορεύεις μια φορά την εβδομάδα στη σχολή ή να πηγαίνεις σ' ένα γλέντι μια φορά τον χρόνο.

Ερευνητής: Και συνεχή τρόπο απ' ό,τι καταλαβαίνω. Στο πέρασμα των καιρών...

Αφροδίτη: Ναι, όσο δηλαδή και να είσαι απελευθερωμένος και να έχεις κάνει παραστάσεις, αν έχεις πάει σε πανηγύρια, αν έχεις πάει σε γλέντια, αν έχεις πάει σε τοπικά για να δεις πώς, ας πούμε, γιορτάζουν, πώς είναι οι εκδηλώσεις των Ποντίων για παράδειγμα. Εγώ έχω πάει δύο φορές στη ζωή μου. Δεν είναι το ίδιο αυτό που θα χορέψω εδώ, με όπως έχω χορέψει στο γλέντι των Ποντίων, ας πούμε, στη Ξάνθη. Κάποια πράγματα τα ζεις πολύ λίγες φορές. Και καταλαβαίνω και οι χοροδιδάσκαλοι είναι δύσκολο να το μεταφέρουν πάντα. Γι' αυτό και προσωπικά, μαθαίνω καλύτερα και μ' αρέσει ο τρόπος που δείχνει ο κάθε χοροδιδάσκαλος [χορούς] της περιοχής του.

Ερευνητής: Μάλιστα.

Αφροδίτη: Γιατί δεν δείχνει απλά τα βήματα εκεί, βγαίνει και η αγάπη του, εκεί βγαίνουν και τα υπόλοιπα, κι εκεί μπορεί να σου δώσει και κάποια στοιχεία για ν' αυτοσχεδιάσεις.

Ερευνητής: Άρα, πραγματικά θέλεις να υπάρξει περαιτέρω ανάπτυξη της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας, έτσι; Με ποιόν τρόπο θα επιθυμούσες να γίνει αυτό; Με μια κουβέντα.

Αφροδίτη: Αν δημιουργήσετε μία ομάδα.

Ερευνητής: Με χρόνο; Θες περισσότερο χρόνο;

Αφροδίτη: Ναι.

Ερευνητής: Θες πολλές ομάδες; Θες να ψάξεις να βρεθεί ομάδα; Ή υπάρχει, αλλά δεν έχεις τον χρόνο; Πες μου το σκεπτικό σου.

Αφροδίτη: Θα προτιμούσα να δημιουργηθεί μια ομάδα, γιατί το να πηγαίνω σε διάφορες ομάδες, η κάθε ομάδα έχει πλέον το στυλ της, έχει τον τρόπο της. Ο κάθε χοροδιδάσκαλος έχει το δικό του ύφος που θέλει να έχει η ομάδα του. Πιστεύω ότι πρέπει να γίνει μια ομάδα που να μπορεί να ανταποκρίνεται σ' αυτό.

Ερευνητής: Αυτό που είπε ο Γιάννης.

Αφροδίτη: Και να μπορεί, ας πούμε, και μέσα από τα σεμινάρια.

Ερευνητής: Επιμορφωτικά...

Αφροδίτη: Δηλαδή θα μου άρεσε να πούμε ότι αυτό τον μήνα σαν ομάδα ερευνητική ασχολούμαστε με τη Μακεδονία. Ποιον έχουμε χοροδιδάσκαλο από τη Μακεδονία που μπορεί να έρθει να μας πει δυο πράγματα και εμείς να έχουμε δουλέψει, όμως, όλο τον μήνα, και όταν θα έρθει, να μπορούμε...όχι να κοιτάμε εκείνη την ώρα να μάθουμε τα βήματα.

Ερευνητής: Σωστά. [95'31]

Αφροδίτη: Γιατί εκεί θα κάνουμε το γλέντι με τον χοροδιδάσκαλο και εκεί θα μπορέσουμε να απελευθερωθούμε και εμείς και να κάνουμε κάποια αυτοσχεδιαστικά.

Ερευνητής: Όπως και εδώ στο πρόγραμμα, ζητήσαμε να ξέρετε τη βασική χορευτική φόρμα για να μπορέσουμε να πάμε ένα βήμα παραπέρα. Δεν ξεκινήσαμε με εντελώς αρχάρια μέλη. Κατανοητό.

Αφροδίτη: Ναι, είναι πολύ σημαντικό.

Αγγελική: Εγώ πιστεύω ότι θα πρέπει να γίνονται αντίστοιχα μαθήματα, όπως έγινε κι αυτό ή να ενσωματωθεί έστω κάποια ώρα έξτρα, μπορεί και όλοι να μην θέλουν να παρακολουθήσουνε.

Ερευνητής: Κάτι ανάλογο που είπε και ο Γιάννης πριν, ότι προσπάθησε να εφαρμόσει μια φορά την εβδομάδα διδασκαλία αυτοσχεδιασμού.

Αγγελική: Εγώ θεωρώ ότι η διδακτική και η επιτυχία της μάθησης, έστω και ένας να μάθει έχει επιτυχία η μάθηση. Άρα, έστω και ένας, δυο, τρεις να έρθουνε...

Ερευνητής: Πιστεύεις δηλαδή στη διαδικασία αυτή;

Αγγελική: Ναι, εγώ πίστευα και ήθελα να το πω και πριν.

Ερευνητής: Της περαιτέρω ανάπτυξης...

Αγγελική: Ναι, ναι, και της περαιτέρω ανάπτυξης.

Ερευνητής: Και τι θα ήθελες, πέρα από την ομάδα, έχεις κάτι άλλο στο νου σου, τι θα μπορούσε να γίνει;

Αγγελική: Να δουλεύουμε και μόνοι μας. Αυτό που είπε και η Ιωάννα, για προσωπική μας, δηλαδή, αναζήτηση και πρακτική.

Ερευνητής: Ας πούμε, λέγανε ότι οι παππούδες μας προσπαθούσαν να μάθουν φιγούρες και έδεναν ένα μαντήλι ή ένα σχοινί από το γάιδαρο, στο κλαρί του δέντρου και χόρευαν και ταυτόχρονα, σφύριζαν για να δώσουν ρυθμό με τη γλώσσα τους και τον ουρανίσκο ή τα χείλη ανάλογα. Εννοείς, δηλαδή, ότι στις σημερινές κοινωνίες, στο σπίτι μας, θα μπορούσαμε να ανοίξουμε το CD Player, να ανοίξουμε τον υπολογιστή και μόνοι μας να προσπαθήσουμε να γνωρίσουμε το σώμα μας, το ποιο είμαστε, το τι θέλουμε να κάνουμε, αλλά για να μην τα λέω εγώ, κάτι τέτοιο εννοείς;

Αγγελική: Ναι, αυτό εννοώ. Ότι και μόνοι μας... δηλαδή θέλω τώρα να μάθω να χορεύω Ζεϊμπέκικο μόνη μου, άρα, θα αυτοσχεδιάσω, θα δουλέψω...

Ερευνητής: Θα γνωρίσεις καλύτερα τον εαυτό σου.

Αγγελική: Έχω μάθει από σένα κάποια πράγματα, κάνω ένα νοητό κύκλο. Δυστυχώς, υπάρχουν και χορευτικά που δεν προάγουν τον αυτοσχεδιασμό. Τον προάγει, δηλαδή, τον αυτοσχεδιασμό ο δάσκαλος, με το να βγάζει μπροστά παιδιά να χορεύουν, γιατί υπάρχουν και ομάδες που κάνουν μόνο χορογραφίες.

Ερευνητής: Άρα, πιστεύεις ότι χρειάζεται επιπλέον και ο χοροδιδάσκαλος να το προάγει;

Αγγελική: Ναι, να το προάγει αυτό. Είτε να τους ελευθερώνει στο χώρο ή να τους βγάζει μπροστά ή να κάνει πολλούς κύκλους, γιατί, εγώ έχω πρόσφατα, πάει σ' ένα άλλο χορευτικό, το οποίο πας να κάνεις μια φιγούρα εσύ μπροστά και σου κάνει παρατήρηση. «Είπα εγώ να κάνεις τη φιγούρα;» Τώρα δεν θα πω σε ποιο αλλά... «Τι έκανες ακριβώς;», «Τι έκανες τώρα εκεί;» «Γιατί το έκανες;», «Σου 'πα εγώ να το κάνεις;»

Γιάννης: Να πω και κάτι άλλο. Κάτι που εμένα με προβληματίζει δηλαδή, λέμε ας πούμε ο χοροδιδάσκαλος να δείξει, να... Εγώ δεν θέλω να δείξει αυτοσχεδιασμούς. Να μάθει τον χορευτή να αυτοσχεδιάζει θέλω. Έχει μεγάλη διαφορά, γιατί, βλέπουμε τώρα χορούς από κάποιες περιοχές και κάποιοι χοροδιδάσκαλοι, ας πούμε, προσθέτουν κάποια στοιχεία τα οποία λένε είναι «αυτοσχεδιασμός». Τι αυτοσχεδιασμός; Τώρα να μην πω ονόματα τα οποία κυκλοφορούν από περιοχές. Αυτοσχεδιασμοί του τάδε στον τάδε χορό και βγαίνουν κάτι

εκτρώματα. Βλέπω κάτι πράγματα, κάτι γυναίκες να κάνουν κάτι περίεργα και λες πού ήταν αυτό το πράγμα, βρε παιδί μου; Και λέω πολλές φορές ποιος θα μας σώσει από αυτό, δηλαδή, εκεί είναι ο προβληματισμός ο δικός μου. Δεν λέω, ας πούμε να μάθω τον άλλον, να του δείξω, θα του δείξω μια φιγούρα, αλλά πρέπει να τον μάθω να μπορεί να αυτοσχεδιάζει. [98'29]

Ερευνητής: Άρα, πρέπει να το ξέρει και ο χοροδιδάσκαλος εννοείς. Άρα, πρέπει να έχει γίνει μια επιμόρφωση. Άρα, θα πρέπει να οργανωθούν αν θέλεις...

Γιάννης: Σεμινάρια...

Ερευνητής: Επιμορφωτικά προγράμματα, ανάλογα με άτομα, όπως είπε η Αφροδίτη για παράδειγμα, πριν.

Γιάννης: Κάποτε, ας πούμε, είμαστε μαζί στο Δήμο και κάποια στιγμή μίλησα σε μια συνάντηση, που λέγαμε για μια εκδήλωση. Το θέμα της φορεσιάς. Δηλαδή δεν μπορεί, ας πούμε, ο χοροδιδάσκαλος να επιτρέπει στη γυναίκα να ντύνεται άντρας. Δεν υπάρχει περίπτωση, δηλαδή αυτό δεν γίνεται πουθενά. Στα Ψηλά Αλώνια, ας πούμε, η γυναίκα με βράκα χόρευε μπάλο, δεν γίνεται αυτό το πράγμα.

Ερευνητής: Κατανοητό.

Γιώτα: Κι εγώ πιστεύω ότι, όπως είπαν οι συγχορευτές μου, το μάθημα του αυτοσχεδιασμού πρέπει να συνεχιστεί και μέσα σε όλα τα χορευτικά, δύο σημαντικά πράγματα το μάθημα του αυτοσχεδιασμού και το μάθημα μουσικής είναι στην ερώτηση βέβαια τώρα, λείπει από σχεδόν όλα τα χορευτικά, γιατί πηγαίνουν άτομα να χορέψουν, πιστεύοντας ότι χορεύουν, χωρίς να ξέρουμε να πατάμε στις νότες. Χωρίς να μπορούμε να αυτοσχεδιάσουμε, βάζω και τον εαυτό μου μέσα, δεν λέω για κανέναν, μιλάω για μένα. Όπως είπε η Αγγελική προηγουμένως, έκανα μια φιγούρα, μου έχει συμβεί και μου έκανε την παρατήρηση ο χοροδιδάσκαλος, γιατί έκανα φιγούρα; Εγώ την έκανα μόνη μου. Μου βγήκε και την έκανα και μου έκανε την παρατήρηση.

Ερευνητής: Εννοείς, πιθανόν, θα έπρεπε καλύτερα να σου δώσει ενθάρρυνση να κάνεις και δεύτερη και όχι να σου κόψει την πρώτη;

Γιώτα: Και πιστεύω ότι θα ήταν καλό για όλους, να συνεχιστεί και για εμάς εδώ, αλλά και για πολλούς άλλους.

Ερευνητής: Άρα, θα πήγαινες σε μια ομάδα, που θα δούλευε κάτω από το σκεπτικό που μόλις είπαμε και με τον Γιάννη και με την Αφροδίτη, οργανωμένο και σωστό.

Γιώτα: Ναι θα πήγαινα. Όπως είπε και ο Γιάννης, ναι θα πήγαινα.

Ερευνητής: Τι νομίζεις ότι χρειάζεται για να αναπτύξουμε την αυτοσχεδιαστική ικανότητα παραπέρα;

Θοδωρής: Επιγραμματικά θα τα πω. Νομίζω ότι χρειάζονται περισσότερες ενέργειες σαν αυτή του διδακτορικού και όχι απαραίτητα σε πλαίσια διδακτορικού, αλλά σε σεμινάρια, που δεν μπορεί να καταλάβει ο άλλος τι έχει ένα σεμινάριο και να το δείξει, ας πούμε, με PowerPoint και τέτοια.

Ερευνητής: Δηλαδή θα επιμορφωθούν οι χοροδιδάσκαλοι για να μπορέσουν να τα μεταδώσουν; Τι σειρά εννοείς; Πως το εννοείς;

Θοδωρής: Όχι, εννοώ, πηγαίνει σε ένα σεμινάριο ένας χοροδιδάσκαλος για αυτοσχεδιασμό. Αυτό πρέπει να είναι πρακτικό για μένα. Πρακτικό εννοώ να χορεύει, να δει, να μάθει. Μετά πρέπει να γίνει αξιολόγηση, αυτό που είπε ο κύριος Γιάννης πριν, δηλαδή όποιος είναι σήμερα χοροδιδάσκαλος χορεύει ό,τι να 'ναι; Εντάξει, σε όλα τα επαγγέλματα υπάρχουν καλοί και κακοί, αλλά, άμα θέλουμε να προωθηθεί αυτό το πράγμα και να γίνει σωστά το πρώτο πράγμα πρέπει να είναι αυτό. Και ένα άλλο κύριο πράγμα είναι ότι θα πρέπει τα νέα παιδιά που έρχονται, να μαθαίνουν περισσότερα πράγματα για την παράδοση και αυτό πρέπει να γίνει μέσα από το σχολείο, όπως μαθαίνουμε γράμματα. Δεν μπορεί ένα παιδί που δεν έχει ακούσει ποτέ τη λέξη «Τσάμικο», στα εικοσιπέντε του να πει μου αρέσει το Τσάμικο, από πού;

Ερευνητής: Είναι αλήθεια ότι το πρόγραμμα διδασκαλίας της Φυσικής Αγωγής στο σχολείο έχει χορούς.

Αφροδίτη: Και εμένα που το ακούει και που με βλέπει να χορεύω δεν χορεύει σε αυτό.

Θοδωρής: Δηλαδή εγώ πιστεύω ότι και μέσα από την εκπαίδευση, σε αρχικό στάδιο τα παιδιά πρέπει να γνωρίσουν αυτό το «άθλημα», μπορεί να τους αρέσει μπορεί και να μην τους αρέσει, αυτό είναι στο χέρι του καθενός. Αλλά θα πρέπει να τα μάθουν.

Ερευνητής: Να δουν και από την εκπαίδευση στοιχεία αυτοσχεδιασμού κάποια στιγμή;

Θοδωρής: Ναι θα πρέπει.

Ερευνητής: Σημαντική εξέλιξη της κουβέντας.

Θοδωρής: Θα πρέπει να το γνωρίσουν, μπορεί να μην τους αρέσει, αλλά εγώ πιστεύω ότι θα πρέπει να το γνωρίσεις και θα πρέπει να γίνει αξιολόγηση ποιος είναι αυτός που διδάσκει την παράδοση ας πούμε, γιατί δεν είναι μόνο ο χορός και το βήμα. Ποιος είναι αυτός που το διδάσκει;

Αλέκος: Συμφωνώ με όλους. Πιστεύω ότι είναι πολύ σημαντικό αυτό που είπε ο Θεοδώρης τώρα, να γίνεται αξιολόγηση. Να υπάρχει ένας κώδικας δεοντολογίας, κάπως έτσι.

Γιάννης: Αξιολόγησης.

Αλέκος: Αξιολόγησης [δεν ακούγεται καλά ο προφορικός λόγος]...Και να ξέρεις... Παραδοσιακό χορό μπορεί να διδάξει ο οποιοσδήποτε τώρα, τα βήματα μπορεί να τα διδάξει. Τον αυτοσχεδιασμό, όμως, τον ξεχωρίζω λίγο από τους χορευτικούς ομίλους και αυτό πιστεύω, θα πρέπει να είναι ξεχωριστή ενότητα, γιατί όπως είπε και ο κ. Γιάννης δεν μπορεί να πάω εγώ να μάθω δύο βήματα και να μπορώ να σηκωθώ σ' ένα γλέντι. Μπορεί εγώ να θέλω να είμαι πάντα τελευταίος. Δεν θα κάτσω να δω τώρα τον αυτοσχεδιασμό. Πρέπει να είναι ξεχωριστό κομμάτι. Αλλά θα πρέπει αυτός που αυτοσχεδιάζει, αυτός που δείχνει, που σε μαθαίνει αυτό που είπε κι ο κ. Γιάννης πριν, αυτός που σε μαθαίνει να αυτοσχεδιάζεις. Όχι σου έδειξα μια φιγούρα, κάνε την ίδια. Που σε μαθαίνει πώς να ξεφεύγεις, θα πρέπει να υπάρχει μια επιτροπή, να πει ότι αυτός όντως κρατάει την παράδοση, είναι στο ύφος της περιοχής.

Γιάννης: Και πρέπει πιστεύω να είναι και βιωματικός της περιοχής αυτός ο άνθρωπος, δηλαδή, ας πούμε, παρακολουθούσα ένα σεμινάριο που είχατε κάνει της Κω, διάβαζα τη Δευτέρα, και τον παρατηρούσα αυτόν τον άνθρωπο. Δηλαδή δεν μπορείς να τα κάνεις αυτά, αν δεν είσαι βιωματικός χορευτής, αν δεν τους έχεις χορέψει αυτούς τους χορούς, δεν μπορείς να κάνεις τίποτα. Εντάξει να το δω εγώ, να διαβάσω το σεμινάριο, να δείξω, παιδιά πάμε να σας δείξω Πεντοζάλη της Κω, εντάξει να το δείξουμε. Όταν παρατηρούσα αυτόν τον άνθρωπο, ο άνθρωπος επικοινωνούσε, όπως εμείς με το κλαρίνο. Δεν γίνεται, αυτό το πράγμα να το διδάξει, να μάθει στον άλλον να αυτοσχεδιάζει σε κάτι το οποίο δεν το έχει ακούσει, μπορεί να αυτοσχεδιάσει σαν ρυθμό, πάνω στον ρυθμό να αυτοσχεδιάσει, όμως, εάν δεν του κάνει και κάτι αυτό, αν δεν του ξυπνάει μνήμες, δεν του ξυπνάει συναισθήματα...

Ερευνητής: Όταν ξέρει βασικές χορευτικές φόρμες θα μπορούσε να ξεκινήσει και αυτοσχεδιαστικές, λες; [105:1]

Γιάννης: Θα μπορούσε να το κάνει, γιατί πατάει πάνω στον ρυθμό ή ας πούμε στη μουσική που είπε προηγουμένως. Οι παλαιότεροι άνθρωποι που χόρευαν δεν ήξεραν μουσική. Σε εμάς είναι χρήσιμη η μουσική. Εγώ δεν ξέρω μουσικολογία. Είναι χρήσιμη σε εμάς, όπως οι παλιότεροι δεν ήξεραν, χόρευαν «με του Νίκου το σφυρί», μόνος του που λέμε. Άρα, εκεί πιστεύω, εκεί πρέπει να πάμε, εκεί πρέπει να γυρίσουμε.

Γιώτα: Να βάλουμε τη φλογέρα...

Θοδωρής: Και τότε γινόντουσαν πιο συχνά αυτά. Τώρα αν πας σε ένα πανηγυρικό δείπνο
ας πούμε...

Γιάννης: Ναι έτσι, αυτό. Και τι να πας τώρα και τι θα ακούσεις; Κάντε τα όλα μπροστά
ας πούμε...

Θοδωρής: Ναι, εντάξει. Ότι έχουμε φύγει από το βιωματικό είναι πολύ παράδοξο.

Ερευνητής: Πιστεύετε, δηλαδή, σήμερα ότι ο πρωτοχορευτής έχει εκλείψει σε σχέση με
παλιότερα;

Δήμητρα: Ο μερακλής χορευτής...

Γιάννης: Προσωπικά πιστεύω έχει εκλείψει. Ναι, ο μερακλής χορευτής.

Αφροδίτη: Ή κάνει ή αν υπάρχουν είναι λίγες οι εμφανίσεις τους.

Γιάννης: Ε, εντάξει δεν είναι...

Αφροδίτη: Όχι, γιατί παλιότερα χορεύαμε και στις γιορτές.

Γιώτα: Είναι μετρημένοι...

Αλέκος: Απλά επικεντρώνονται, κυρίως, οι πρωτοχορευτές σήμερα νομίζω, πιο πολύ στο
κινητικό μέρος, δηλαδή νομίζω ότι άμα είναι καλός κινητικά πάνω στο χορό αυτοσχεδιάζει,
ενώ παλιά μπορεί απλά να στεκόταν, να μην έκανε τίποτα ή να σφύριζε ή να κοίταγε...

Ερευνητής: Στη δεξιοτεχνία τώρα, στη γυμναστική επίδειξη, αν θέλεις.

Αλέκος: Εντάξει, ναι. Παλιά φαντάζομαι ότι δεν μπορούσαν όλοι, ή και παππούδες τώρα,
αν πας σ' ένα χωριό, δεν θα σηκωθεί ο παππούς να κάνει ψαλίδια στον αέρα, να κάνει
κωλοτούμπες ανάποδες.

Αφροδίτη: Ναι, μπορεί να κάνει, όμως, διάφορα χτυπήματα ή ο τρόπος που κάνει το
χτύπημα ή το ύφος που έχει.

Αλέκος: Ναι, μπορεί να κάνει χτυπήματα ή ο τρόπος ή πώς θα ξεσηκώσει, αυτό που είπε
και ο κ. Γιάννης πριν, πώς θα ξεσηκώσει την ομάδα, άμα βάλεις έναν παππού τώρα και τους
κάνει όλους να θέλουν να χορέψουν και βάλεις και έναν μπροστά και κάθονται όλοι έτσι, και
αυτός βαράει ψαλίδια, κάνει κωλοτούμπες, κάνει πιρουέτες, εντάξει οι άλλοι κάθονται έτσι
όμως.

Γιάννης: Όταν ο Γρηγόρης, λοιπόν, είπε επαφή των άνω άκρων με τα κάτω άκρα, εγώ
προχθές, που ήθελα να δείξω Τσάμικο και δεν μπορώ να κάνω επαφή, όπως έκανα όταν
ήμουνα πιτσιρικάς, πονάνε τα γόνατα, εφάρμοζα αυτό που έκανες εσύ, ψηλά...

Ερευνητής: Τον μηρό.

Γιάννης: Και είχε τέτοιο αποτέλεσμα, γιατί κι εκεί που δίδασκα κι αυτοί οι χριστιανοί δεν μπορούσαν, γιατί ήταν κι αυτοί άνθρωποι κάποιας ηλικίας. Και λέω κοίτα να δεις τι ωραίο πράγμα που ήταν ρε παιδί μου! Τόσο καιρό δεν το έχω σκεφτεί. Κι έχω τη Δήμητρα δίπλα, λέω δείξε στον νεαρό, δείξε τα ψαλίδια, χτύπαγε η Δήμητρα τάκα-τάκα-τάκα-τακ, χτύπαγε κι ο νεαρός. Εγώ δεν μπορούσα. Και λέω κοίτα να δεις «Γρηγόρη που ήσουν τόσο καιρός;» Δεν μου είχε πάει το μυαλό ρε παιδί μου, δηλαδή είναι μεγάλο πράγμα παιδιά είναι...

Αφροδίτη: Ναι, αν, όμως, είχαμε πιο συχνά πανηγύρια ή γλέντια θα έβλεπες ένα μεγαλύτερο ότι το έκανε. [107'52]

Ερευνητής: Σημαντικό.

Γιάννης: Τον βιωματικό, για αυτό λέμε τον βιωματικό.

Αφροδίτη: Βέβαια, βέβαια.

Γιάννης: Γι' αυτό λέμε αυτός που κάνει αυτό πρέπει να είναι...

Ερευνητής: Σας ευχαριστώ. Και ο Γιώργος. Τι νομίζεις ότι πρέπει να γίνει για να υπάρξει περαιτέρω ανάπτυξης της αυτοσχεδιαστικής ικανότητας;

Γιώργος: Σίγουρα πρέπει να υπάρξουν όλα όσα είπαν τα παιδιά προηγουμένως, αλλά εγώ θα ξεφύγω και θα πω και κάτι άλλο. Θα πρέπει ο καθένας μας να επωμιστεί τις ευθύνες του σε προσωπικό επίπεδο και να αρχίσει σιγά σιγά μόνος του να λύνεται μέσα στο χορό. Σίγουρα πρέπει να υπάρχουν και κάποιες ομάδες.

Ερευνητής: Άρα, να αναπτύξει πρωτοβουλία λες.

Γιώργος: Σίγουρα θα πρέπει να υπάρχουν και κάποιες ομάδες που να το διδάξουνε αυτό το πράγμα, αλλά πρέπει σιγά σιγά να ξεφύγουμε από το κομμάτι, π.χ. χορεύω με τραβάει ένα βίντεο πρέπει να βγει στα δίκτυα ηλεκτρονικής δικτύωσης ή να χορέψω μια φόρμα, ώστε να μη με «κοροϊδέψει» ο άλλος που θα με ξαναδεί. Να χορέψουμε ελεύθερα και όπως εμείς θέλουμε και να εκφραστούμε όπως εμείς...

Ερευνητής: Θέλουμε.

Γιώργος: Προτιμάμε.

Ερευνητής: Ναι, αυτό είναι σημαντικό.

Γιάννης: Όπως νιώθουμε.

Ερευνητής: Άρα, θα συμμετείχες σε μια ομάδα για να αναπτύξεις τις αυτοσχεδιαστικές σου ικανότητες;

Γιώργος: Σίγουρα, αν ένιωθα ότι είχα ανάγκη και υστερούσα σε αυτό το κομμάτι, θα συμμετείχα με μεγάλη χαρά. Αν ήξερα βέβαια ότι κι αυτός που διδάσκει στην ομάδα ήταν κατά κάποιο τρόπο ελεγμένος, πιστοποιημένος.

Γιάννης: Αξιόπιστος.

Γιώργος: Αξιόπιστος, κυρίως, ναι.

Ερευνητής: Μερακλήδες χορευτές πρέπει να φτιάξουμε σήμερα ή υπάρχουν ήδη;

Γιώργος: Υπάρχουν, αλλά πρέπει να τους κινήσουμε το ενδιαφέρον, έτσι ώστε σιγά σιγά να μπουν στο χορό. Υπάρχουν, ξέρω παιδιά τα οποία έχουν ταλέντο στον χορό θέλετε λόγω γονέων, θέλετε λόγω ακουσμάτων, θέλετε λόγω περιοχής στην οποία κατοικούν, απλά δεν τους έχουμε δώσει το έναυσμα για να ξεκινήσουν χορό και να το πάρουνε στα σοβαρά.

Γρηγόρης: Εγώ αναφέρθηκα.

Ερευνητής: Σε σχέση με τον μερακλή τι λες; Υπάρχουν μερακλήδες σήμερα;

Γρηγόρης: Και βέβαια υπάρχουν και δεν είναι μόνο μέσα στα χορευτικά ή στα σεμινάρια.

Ερευνητής: Στο μεράκι, είναι μια γενικότερη ικανότητα.

Γρηγόρης: Βεβαίως.

Ερευνητής: Ένας χαρακτηρισμός; Αλλά θα πρέπει ίσως να μπουν σε μια βάση ώστε να αναδειχθούν, να δομήσουν αυτό τους το ταλέντο, γίνεται σήμερα αυτό; Στον χορό ας πούμε.

Γρηγόρης: Στον χορό, αυτό είναι ο μοχλός για να αναδειχθούνε, πρέπει να βρουν τον κατάλληλο μοχλό.

Ερευνητής: Ο χοροδιδάσκαλος είναι ένας μοχλός; [110'13]

Γρηγόρης: Ο χοροδιδάσκαλος ναι. Τα σεμινάρια.

Ερευνητής: Μια επιμόρφωση.

Γρηγόρης: Ναι και αυτό επομένως.

Ιωάννα: Θέλετε να σας πω αν υπάρχει;

Ερευνητής: Ναι, γιατί για τα υπόλοιπα μίλησες, έτσι;.

Ιωάννα: Ναι, μίλησα. Πιστεύω ότι υπάρχουν. Απλώς ο τρόπος που έχουν δημιουργηθεί τα πανηγύρια, δεν θα μιλήσω για τα μαθήματα, για τα πανηγύρια θα μιλήσω και για τις

εκδηλώσεις, δεν τους κινεί το ενδιαφέρον να σηκωθούν να χορέψουν και να δείξουν τις ικανότητές τους και τις δεξιότητές τους.

• Ερώτηση 7

Ερευνητής: Πιστεύετε ότι σήμερα οι νέοι ασχολούνται με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και με τον αυτοσχεδιασμό;

Γιώτα: Πιστεύω ασχολούνται πολλοί νέοι σήμερα και δεν ασχολούνται για να πάνε να περάσουν την ώρα τους.

Ερευνητής: Γιατί ασχολούνται λες;

Γιώτα: Πιστεύω το αγαπάνε, τους αρέσει και πιστεύω ότι θέλουνε να μάθουνε πράγματα, θέλουν να ψάξουνε.

Ερευνητής: Τι πράγματα να μάθουν;

Γιώτα: Να μάθουνε για τον ελληνικό χορό, να μάθουν τις ρίζες. Θα ήθελαν κάποια στιγμή να έχουνε μάθει τόσα πράγματα, που να είναι ολοκληρωμένοι, δηλαδή να μην τους λείπουν, που δεν υπάρχει περίπτωση να μην τους λείπει κάτι, έτσι; Δεν μπορούν να τα μάθουν όλα.

Ερευνητής: Να εξελιχθούν σε μια πιο συγκροτημένη προσωπικότητα.

Γιώτα: Ναι, έχω συζητήσει με νέα παιδιά και η άποψή τους είναι ότι θέλουν να μάθουνε πάρα πολλά πράγματα για τον ελληνικό χορό, το αγαπάνε, τους αρέσει.

Ερευνητής: Αφροδίτη έχουν στραφεί οι νέοι προς τον ελληνικό χορό σήμερα σε σχέση με παλαιότερα; Τι βλέπεις; Έχεις άποψη; Κι αν ναι, γιατί το κάνουν αυτό;

Αφροδίτη: Και ναι και όχι. Δηλαδή, βλέπω παιδιά που ασχολούνται από μικρά, μπορεί κάποια στιγμή να τα παρατήσουν.

Ερευνητής: Σε σχέση με παλαιότερα πως τη βλέπεις τη σημερινή κοινωνία; Υπάρχει ενδιαφέρον; Δεν υπάρχει;

Αφροδίτη: Επειδή γενικά υπάρχουν πολλά ερεθίσματα στο περιβάλλον, δηλαδή δεν είναι μόνο ο παραδοσιακός χορός, είναι πολλά είδη χορών. Και τα νέα παιδιά θέλουν να δοκιμάσουν και νέους χορούς, πέρα από αυτούς που βλέπουνε από τους γονείς.

Ερευνητής: Ένα παράδειγμα δηλαδή;

Αφροδίτη: Δηλαδή, εμένα μου αρέσουν οι παραδοσιακοί χοροί, χορεύω χρόνια. Ο γιος μου, όταν ήτανε μικρός, χόρευε μαζί μου Ζεϊμπέκικο. Και μου λέγανε «πού τον έχεις μάθει να χορεύει Ζεϊμπέκικο τριών χρονών;» Τώρα ούτε να το ακούσει δεν θέλει. Πήγε μια φορά,

δύο, μια χρονιά μάλλον, τα παράτησε και μου λέει «εμένα μου αρέσει περισσότερο το χιπ-χοπ». Δηλαδή στρέφεται προς άλλη κατεύθυνση. Όταν όμως πάμε σε ένα γάμο, για παράδειγμα, θα έρθει δίπλα μου και θα χορέψει. Έχει μάθει να χορεύει.

Ερευνητής: Το έχει το εφόδιο δηλαδή.

Αφροδίτη: Ναι, έχει μάθει να χορεύει Καλαματιανό και Τσάμικο και μου λέει «εγώ είμαι ευχαριστημένος με αυτά». «Όταν πάμε σε ένα γάμο δεν χορεύω μαζί σου;» «Εσύ γιατί παραπονιέσαι ότι δεν χορεύω;» Μου λέει.

Ερευνητής: Οι νέοι Δήμητρα σήμερα έχουν ενδιαφέρον για τον ελληνικό χορό και τον αυτοσχεδιασμό;

Δήμητρα: Πιστεύω πως ναι, τα τελευταία χρόνια έχει αυξηθεί ο αριθμός στους πολιτιστικούς συλλόγους.

Ερευνητής: Πού οφείλεται αυτό;

Δήμητρα: Ψυχοθεραπεία; Δεν ξέρω.

Ερευνητής: Ψυχοθεραπεία λόγω των πιθανών προβλημάτων.

Δήμητρα: Το ακούω από πάρα πολύ κόσμο. Βρίσκουν διέξοδο στο χορό, οτιδήποτε είδος κι αν είναι, είτε αν είναι μοντέρνο, αν είναι κλασικό, αν είναι παραδοσιακό. Ξεφεύγουν προς τα εκεί. Έχει και θεραπευτικές μεθόδους πιστεύω για αυτό και...

Ερευνητής: Θα μιλούσαμε για ψυχοθεραπεία, ας πούμε. Μάλιστα. Δημήτρη;

Δημήτρης: Κι εγώ συμφωνώ με τη Δήμητρα ότι οι νέοι, τα τελευταία τέσσερα πέντε χρόνια, που είναι τα χρόνια της κρίσης έχουν στραφεί προς τις σχολές χορού και για ψυχοθεραπεία, αλλά πιστεύω ότι βρίσκουμε μέσα στην παράδοση τον παλιό καλό μας εαυτό, δηλαδή αυτός ο τόπος το έχει αναδείξει αυτό και η συλλογική μνήμη –μας το είχατε βάλει και ερώτηση πριν από δύο συνεδρίες– πιστεύω ότι είναι αθάνατη, δηλαδή μένει, περνάει μέσα από τον χορό, μέσα από τη μουσική, μέσα από τα ήθη και τα έθιμα, μέσα από τα παραμύθια που μας λέει η γιαγιά μας. Πιστεύω ότι διαχέεται και συνεχίζεται.

Ερευνητής: Πιθανόν λες ότι ενδυναμώνεται η ιστορική μας μνήμη.

Δημήτρης: Είχε χαθεί.

Ερευνητής: Η κοινωνική μας ταυτότητα.

Δημήτρης: Είχε χαθεί τα τελευταία χρόνια και πιστεύω ότι οι νέοι καλώς κινούνται προς αυτήν την κατεύθυνση. Και συμφωνώ και με αυτό που είπε και ο Θοδωρής πριν, ότι πρέπει

να γίνεται και από το σχολείο αυτό. Γι' αυτό το λόγο πρέπει να γίνεται. Είναι ανάγκη να γίνεται.

Ερευνητής: Και προς τον αυτοσχεδιασμό.

Δημήτρης: Όχι, λέω πρέπει να γίνεται αυτό που είπε πριν και ο κ. Γιάννης.

Ερευνητής: Τους προβληματίζει ο αυτοσχεδιασμός ή γενικά ο χορός;

Δημήτρης: Δηλαδή τι εννοείτε τους «προβληματίζει», αν το σκέφτονται και παραπέρα;

Ερευνητής: Ναι, αν το σκέφτονται. Αυτό εννοώ. Δηλαδή στρέφονται προς τον χορό και προς τον αυτοσχεδιασμό ή περισσότερο προς τον χορό ή και τα δύο, ή έχουν τελικώς τον αυτοσχεδιασμό; Τι βλέπεις να συμβαίνει;

Δημήτρης: Πιστεύω ότι ισχύει η επίδειξη, δηλαδή στρέφονται προς τον αυτοσχεδιασμό για επίδειξη.

Ερευνητής: Στρέφονται όμως προς τον αυτοσχεδιασμό. [115'14]

Δημήτρης: Ναι.

Ερευνητής: Δεν μένουν γενικά στο χορό.

Δημήτρης: Ναι. Θέλει περισσότερη δουλειά αυτό.

Αγγελική: Θεωρώ ότι ασχολούνται αρκετοί νέοι, όχι πολλοί. Λέω αρκετοί, γιατί θεωρούσα πριν 4-5 χρόνια που δεν ασχολιόμουν ούτε εγώ με τον χορό ότι δεν χορεύουν οι νέοι, αλλά...

Ερευνητής: Γιατί γίνεται αυτό λες;

Αγγελική: Πήγα σε κάποια γλέντια και είδα ότι χορεύουν τελικά, πήγα σε μαγαζιά. Βέβαια, επειδή συναναστρέφομαι και με άλλο μεγάλο κύκλο φοιτητών λόγω των σπουδών και λόγω της βιβλιοθήκης, υπάρχουν και αρκετά παιδιά που το κοροϊδεύουν, δηλαδή λένε «Ω! Ω! Εκεί πας τώρα;», «Τι πας να μάθεις δηλαδή; Τσάμικο;» Και επειδή έχω πάρα πολλά ερεθίσματα και από άλλους χορούς, κάνω λάτιν.

Ερευνητής: Έχεις άποψη σε σχέση με παλαιότερα;

Αγγελική: Σε σχέση με παλαιότερα, θεωρώ ότι έχει μια ανοδική πορεία.

Ερευνητής: Έχει μια στροφή λες.

Αγγελική: Δεν ξέρω αν εσύ το βλέπεις από τα μαθήματα, που μπορεί να έρχονται περισσότερα παιδιά. Θεωρώ, όμως, ότι έχει μία ανοδική πορεία.

Ερευνητής: Μία ανοδική. Προς τον αυτοσχεδιασμό στρέφονται;

Αγγελική: Δεν το ξέρω αυτό. Δεν ξέρω.

Γιάννης: Εγώ θα ευχόμουν αυτά τα παιδιά που βλέπω, τους νεαρούς που τους βλέπω στα πανηγύρια να χορεύουν, να μην πω άλλη λέξη, να χορεύουν, θα ήθελα αυτά τα παιδιά όλα να τα δω...

Ερευνητής: Άρα, βλέπεις νέους να χορεύουν;

Γιάννης: Βλέπω νέους να χορεύουν και θα ευχόμουν αυτούς τους νέους που τους βλέπω στα πανηγύρια τα σημερινά, με τη σημερινή μορφή, που θεωρώ ότι είναι και η μουσική υπεύθυνη για εκεί που έχει φτάσει σήμερα, η παραδοσιακή μουσική. Οι νέοι στρέφονται σε αυτό το είδος, όχι στο παραδοσιακό, σε αυτό το είδος, γιατί είναι το εύκολο. Εκεί ξεδίνουν.

Ερευνητής: Άρα, η δισκογραφία έχει μεγαλύτερη δυναμική από τους χοροδιδασκάλους λες;

Γιάννης: Η δισκογραφία...Ναι. Οι πρώτοι υπεύθυνοι είναι οι μουσικοί, οι οργανοπαίκτες γενικώς, οι οποίοι ας πούμε κατάφεραν...

Ερευνητής: Και τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης όλα, έτσι;

Γιάννης: Σίγουρα. Κατάφεραν να προσελκύσουν τους νέους σε ένα, κατά την άποψη τη δική μου, κακό είδος. Σ' ένα είδος ανάμεσα, δηλαδή που όλοι αυτοί οι νέοι, οι οποίοι χοροπηδάνε στα πανηγύρια, εγώ θα ήθελα να τους δω μέσα σε αίθουσες με χοροδιδασκάλους σοβαρούς να χορεύουν παραδοσιακά, γιατί δεν χορεύουν παραδοσιακά.

Ερευνητής: Αυτοσχεδιάζουν αυτοί οι νέοι;

Γιάννης: Αυτοσχεδιάζουν, αλλά ανακατεύουν. Οι νέοι αυτοί, οι σημερινοί νέοι, πιστεύω, οι περισσότεροι είναι η εικόνα της κοινωνίας μας. Μια εικόνα που δεν ξέρει από πού έχει ξεκινήσει και πού πάει.

Ερευνητής: Μάλιστα. [117'38]

Γιάννης: Ένα πράγμα ανακατωμένο, ένα πράγμα που τα Μέσα Μαζικής Ενημέρωσης, η τηλεόραση ξεσηκώνει τα παιδιά, οι γονείς όσο είναι τα παιδιά ελέγξιμα, τα κατευθύνουν. Άπαξ και φύγουν από Γυμνάσιο και λοιπά, τα παιδιά σταματάνε, γιατί δίνουν προτεραιότητα και στα μαθήματα και λοιπά και λοιπά, και μετά αρχίζουν το μοντέρνο. Είναι είδος χορού, σαν χορό να συμφωνώ, αλλά αν εξετάσουμε τον παραδοσιακό χορό, θεωρώ ότι δεν υπάρχουν πολλοί νέοι, οι οποίοι ασχολούνται με το παραδοσιακό χορό, όπως θα έπρεπε να ασχοληθούν.

Ερευνητής: Και τι προτιμάς; Να υπάρχουν περισσότεροι νέοι ακόμα και αν στρέφονται σ' αυτό το δημόσιο, το εκφυλιστικό χορευτικό φαινόμενο, αν θέλεις, ή να ήταν λιγότεροι και πιο ποιοτικοί με βάση αυτά που μου λες;

Γιάννης: Εε...θα μ' άρεσε να είναι...

Ερευνητής: Περισσότεροι και ποιοτικοί.

Γιάννης: Περισσότεροι και ποιοτικοί.

Αφροδίτη: Εγώ θα διαφωνήσω. Τους προτιμώ έστω κι έτσι, γιατί μεγαλώνοντας θέλουν να μάθουν περισσότερα πράγματα. Αυτό που έλεγε η Γιώτα, οπότε αρχίζουν και το ψάχνουν.

Ερευνητής: Το έλεγες και πριν.

Αφροδίτη: Ναι, αρχίζουν και το ψάχνουν, οπότε πάνε προς το «ποιοτικοί», ενώ εάν δεν είναι καθόλου πώς θα γίνουν περισσότεροι; Εγώ έτσι πιστεύω. Δεν μπορείς να μεταφέρεις την εμπειρία. Ο άλλος ψάχνεται μέσα από τα διάφορα είδη χορού και καταλήγει σ' αυτό που πιστεύει ότι του ταιριάζει.

Γιάννης: Αυτό το παιδί, συγγνώμη, αυτό το παιδί λοιπόν που λες ότι θα ξέρεις πότε θα...

Αφροδίτη: Θα κουραστεί κάποια στιγμή και μετά...

Γιάννης: Όχι, όχι, δεν θα κουραστεί. Θα φτάσει σε σημείο να παντρευτεί και θα πει θέλω να μάθω Τσάμικο και μετά όταν θα πάρει σύνταξη θα έρθει σε μια χορευτική ομάδα να μάθει να χορεύει.

Αφροδίτη: Ναι, ποτέ δεν είναι αργά.

Ερευνητής: Άρα, λες ότι υπάρχουν νέοι σήμερα που στρέφονται προς τον ελληνικό παραδοσιακό χορό; Ας μη μιλήσουμε για όλα τα είδη του χορού, σε σχέση με παλιά όπως είπες και πριν;

Αφροδίτη: Ναι υπάρχουν.

Ερευνητής: Ως προς τον αυτοσχεδιασμό τι λες; Τους κάνει «κλικ» να μιλήσω στη γλώσσα των νέων;

Αφροδίτη: Για τον αυτοσχεδιασμό μεγάλο ρόλο παίζει ο χοροδιδάσκαλος, πόσο τον ενθαρρύνει ή την αποθαρρύνει.

Ερευνητής: Γιατί; Λες ότι δεν έχουν εικόνες αυτοσχεδιαστικές.

Αφροδίτη: Ναι.

Ερευνητής: ...και τις οποίες πρέπει να τις τονίσει και να τις απεικονίσει ο δάσκαλος;

Αφροδίτη: Ο δάσκαλος έχει την εμπειρία. Ο νέος δεν έχει την εμπειρία...[119'58]

Ερευνητής: Δεν έχει τις εικόνες...

Αφροδίτη: ...ενός βιοματικού γλεντιού.

Ερευνητής: Μπράβο. Μάλιστα.

Αφροδίτη: Αυτό είναι η βάση. Το παιδί δεν μπορεί αυτή τη βάση να την καταλάβει.

Γιάννης: Δεν μεγαλώνει στο χωριό. Δεν βλέπει τη γιαγιά, δεν βλέπει τον παππού να χορεύει.

Αφροδίτη: Είναι αυτό που λέγαμε.

Γιάννης: Κλεισμένοι σε ένα διαμέρισμα, δεν μπορεί δηλαδή να το δει και αν ο δάσκαλος δεν είναι ικανός να τον μάθει να το κάνει, δηλαδή να τον απελευθερώσει δεν γίνεται τίποτα.

Αφροδίτη: Είναι αυτό που έλεγα και πριν. Ας πούμε το γλέντι στην Ξάνθη με τους Πόντιους, εγώ όταν, ας πούμε, θα χορέψω, έχω αυτές τις μνήμες θυμάμαι με την ομάδα τη χορευτική που είχε αναμειχθεί με μας και πώς χορεύαμε εκεί και προσπαθώ να κρατάω αυτό. Έχω την εικόνα, τη δική τους, την αυθεντική εικόνα.

Ερευνητής: Μάλιστα. Κατανοητό.

Αφροδίτη: Το παιδί των δέκα χρόνων και των δεκαπέντε δεν την έχει αυτή την εικόνα. Οπότε πώς έχω εγώ την απαίτηση να αποδώσει; Γι' αυτό προτιμώ να μάθει, έστω αυτό που ξέρει, θα του δοθεί η ευκαιρία.

Ιωάννα: Εγώ θα συμφωνήσω με τον κ. Γιάννη και θα πω πώς οι νέοι γενικά στρέφονται προς το χορό.

Ερευνητής: Περισσότερο λες σήμερα. Είσαι ένα τέτοιο δείγμα, είσαι μια νέα κοπέλα.

Ιωάννα: Όχι προς τον χορό γενικά. Αλλά στον παραδοσιακό χορό πιστεύω ότι είναι λιγότεροι οι νέοι και περισσότεροι ηλικιωμένοι άνθρωποι, όπου στα νιάτα τους δεν συμμετείχαν, δεν ήθελαν, δεν αναζητούσαν να γνωρίσουν την ελληνική παράδοση μέσα από τον χορό και σε μια πιο μεγάλη ηλικία προσπαθούν να αναπληρώσουν αυτό το κενό με χορό.

Ερευνητής: Οι φίλες σου και οι φίλοι σου, πώς εκφράζονται που εσύ χορεύεις; Τι σου λένε;

Ιωάννα: Το σχολιάζουν θετικά.

Ερευνητής: Το βλέπουν θετικά; Θετικά το σχολιάζουν; Αυτό εννοώ.

Ιωάννα: Ορισμένοι ξέρουν να χορεύουν, ορισμένοι δεν ξέρουν, αλλά προσπαθούν μέσω εμένα και της φίλης μου που γνωρίζει χορό και προσπαθούμε να τους δείξουμε. Έστω τα βασικά, γιατί ούτε τα βασικά δεν γνωρίζουν.

Ερευνητής: Πάντως το βλέπουν θετικά.

Ιωάννα: Θετικά. Ναι.

Ερευνητής: Αυτό σημαίνει ότι γενικά η νεολαία στρέφεται προς τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Δεν το βλέπει αρνητικά.

Ιωάννα: Δείχνει ενδιαφέρον, θα έλεγα. Αλλά, δεν ξέρω, εάν θέλει να τον γνωρίσει.
[121'63]

Ερευνητής: Κατά πόσο θέλει να γνωρίσει τον αυτοσχεδιασμό, που είναι ακόμα πιο δύσκολο.

Ιωάννα: Ναι. Δεν νομίζω κιόλας ότι τα ερεθίσματα που έχουμε στη σημερινή εποχή μας ωθούν στο να ξεκινήσουμε παραδοσιακό χορό, παρά περισσότερο μας ωθούν νομίζω σε R&B, σε αυτές τις νέες μορφές χορού.

Ερευνητής: Πιστεύεις ότι η εποχή μας δυσκολεύει κιόλας;

Ιωάννα: Ναι.

Ερευνητής: Υπάρχει μια τάση, ας πούμε φολκλορική, προς την παραδοσιακή μουσική και τον παραδοσιακό χορό;

Ιωάννα: Ναι, πιστεύω.

Ερευνητής: Δηλαδή, ακόμα και σήμερα υπάρχουν δυσκολίες.

Ιωάννα: Γι' αυτό τον λόγο άλλωστε και οι μουσικοί, νομίζω, έχουν αλλάξει τον τρόπο που παίζουν κάποια παραδοσιακά κομμάτια. Τα κάνουν λίγο πιο χορευτικά.

Ερευνητής: Ένα παράδειγμα. Τι εννοείς;

Ιωάννα: Να αλλάξουν λίγο το παραδοσιακό. Να φύγουν από το παραδοσιακό ύφος και να το πάνε λίγο στο πιο χορευτικό.

Ερευνητής: Δηλαδή; Πες μου ένα παράδειγμα χωρίς επώνυμο και ονόματα.

Ιωάννα: Δεν έχω κάποιο συγκεκριμένο παράδειγμα. Απλά και σε πανηγύρια κάποια κομμάτια που είναι να τα παίζει...

Ερευνητής: Κάποια κομμάτια παραδοσιακά παίζονται...

Ιωάννα: Ναι, παίζονται πολύ χοροπηδηχτά. Δεν δείχνουν το ύφος.

Ερευνητής: Είναι τα λεγόμενα Συρτό-τσιφτετέλια και Ρούμπες. Αυτό εννοείς;

Ιωάννα: Ακριβώς.

Ερευνητής: Τι γίνεται με τους νέους μας σήμερα;

Γρηγόρης: Εγώ θα εκφραστώ απαισιόδοξα.

Ερευνητής: Απαισιόδοξα;

Γρηγόρης: Απαισιόδοξα, σαφώς.

Ερευνητής: Εσύ γνωρίζεις και τις παλιότερες γενιές.

Γρηγόρης: Ναι. Εξαίρεση βέβαια αποτελούν οι νέοι εδώ της παρέας μας και μερικές εκατοντάδες ακόμα.

Ερευνητής: Τόσο απαισιόδοξα.

Γρηγόρης: Ναι βεβαίως. Οι οποίοι ασχολούνται με τον παραδοσιακό χορό. [123'27]

Γρηγόρης: Ή όταν είσαι σε μια μεγαλούπολη, όπως η Αθήνα, το να ακολουθήσεις, μάλλον να ακούσεις παραδοσιακό χορό αποτελεί προσβολή. Ο γονέας θέλει να πάει το παιδί του να μάθει μπαλέτο, σε τέτοια πράγματα.

Ερευνητής: Εσύ πιστεύεις ότι το εκπαιδευτικό σύστημα δεν έχει στρέψει τους γονείς να υποκινήσουν τα παιδιά τους να μαθαίνουν παραδοσιακό χορό;

Γρηγόρης: Θα πήγαινα και στο εκπαιδευτικό σύστημα, το οποίο το θεωρώ απαράδεκτο.

Ερευνητής: Τόσο σκληρά λοιπόν.

Γρηγόρης: Βέβαια. Απαράδεκτο. Και σε αυτό το σύστημα οφείλουν να πειθαρχήσουν και οι γονείς.

Ερευνητής: Αυτός ήταν και ο τρόπος που μίλησα πριν.

Γρηγόρης: Άρα, λοιπόν είμαστε σε ένα αδιέξοδο, θα έλεγα. Τώρα να μη μιλήσουμε για αυτοσχεδιασμό, για τους νέους αυτούς, για τους οποίους, έτσι είναι, δεν είναι απαραίτητο.

Ερευνητής: Από ότι καταλαβαίνω, θεωρείς ότι δεν αυτοσχεδιάζουν στη ζωή τους, θα αυτοσχεδιάζουν στον ελληνικό χορό;

Γρηγόρης: Όχι, στη ζωή τους μπορεί να αυτοσχεδιάζουν και είναι αυτονόητο. Τώρα είναι δύσκολη η εποχή. Πρέπει να αυτοσχεδιάζουν.

Ερευνητής: Πρέπει. Το κάνουν;

Γρηγόρης: Ναι, το κάνουν.

Ερευνητής: Αυτοσχεδιάζει ο νέος ή όπως είπε ο Γιάννης παράδειγμα δεν έχει εικόνες, είναι στη πολυκατοικία κ.λπ.

Γρηγόρης: Το κάνουν, αλλά το κάνουν σ' αυτό το οποίο θέλουν οι ίδιοι να παρουσιάσουν. Δεν το κάνουν συλλογικά, δηλαδή σαν κοινωνία, σαν γειτονιά, σαν πολυκατοικία. Εδώ είσαι στην πολυκατοικία και δεν ξέρεις αν ο άλλος δίπλα σου πέθανε ή εάν είναι στο κρατητήριο. Είναι δύσκολα τα πράγματα. Δηλαδή όταν είσαι μέσα σ' ένα διαμέρισμα που μένεις μέσα στο διαμέρισμα τις περισσότερες ώρες, στο γραφείο-διαμέρισμα και εκείνα τα μηνύματα που παίρνεις από την τηλεόραση κυρίως και από το διαδίκτυο, εντάξει στο διαδίκτυο μπορεί να διαδώσεις κίολας, από την τηλεόραση θα έλεγα δεν είναι αισιόδοξα πώς δηλαδή μπορείς να...

Ερευνητής: Όσοι νέοι χορεύουν σήμερα, για να ολοκληρώσουμε με σένα Γρηγόρη, όσοι νέοι χορεύουν σήμερα, μας είπες ότι δεν είναι πολλοί. Αυτοί οι νέοι που χορεύουν σήμερα γιατί το κάνουν;

Γρηγόρης: Επειδή το νιώθουν.

Ερευνητής: Τι σημαίνει «το νιώθουν»;

Γρηγόρης: Όχι επειδή τους το είπανε.

Ερευνητής: Επειδή θέλουν να το κάνουν.

Γρηγόρης: Όπως είπε η Αφροδίτη, πήγα τον γιο μου δύο χρονιές και μετά έφυγε. Δεν το ένιωθε. Επειδή το νιώθουν και το θέλουν.

Ερευνητής: Τι σημαίνει το νιώθουν; Τι σημαίνει θέλουν να το κάνουν; Γιατί θέλουν να το κάνουν; [125'43]

Γρηγόρης: Γιατί τους βγαίνει από μέσα τους.

Γιάννης: Έχουν ροπή προς αυτό.

Γρηγόρης: Τους βγαίνει από μέσα τους. Και αυτή είναι η ελπίδα, έτσι; Και για την παράδοση, έτσι; Γιατί έχουμε εκφυλιστεί τελείως. Δεν υπάρχει τώρα, δεν υπάρχει γενικώς τίποτα.

Ερευνητής: Πιθανόν για να ενδυναμώσουν την ιστορική μας ταυτότητα, για παράδειγμα, την κοινωνία μας, τον τρόπο ζωής μας.

Γρηγόρης: Τώρα να βγεις, ας πούμε, στην Αθήνα και πού να πας; Στην Κολιάτσου να είσαι με ανοιχτά τα παράθυρα στο αυτοκίνητο και να βάλεις κλαρίνο; Θα γυρίσουν όλοι και μόνο γιαούρτια δεν θα σου πετάξουν. Είναι τόσο φανατικά τα πράγματα. Η επαρχία βέβαια διαφοροποιείται.

Ερευνητής: Η επαρχία διαφοροποιείται λες.

Γρηγόρης: Βεβαίως.

Ερευνητής: Υπάρχει περισσότερο εκεί το παραδοσιακό στοιχείο.

Γρηγόρης: Ναι, η επαρχία μέχρι τις πόλεις στη σημερινή ημέρα, γιατί τα χωριά έχουν ωριμάσει πλέον, έτσι;

Ερευνητής: Ακριβώς. Υπάρχουν παραδοσιακές κοινωνίες τώρα λες στον ελληνικό χώρο; Διατηρείται η παράδοση;

Γρηγόρης: Τώρα με την κρίση, επειδή ο άνθρωπος είδε ότι το χρήμα δεν είναι το παν και δεν είναι εκείνο το οποίο διατηρεί την ψυχική του ευφορία, τώρα αρχίζουν και μαζεύονται σιγά σιγά, γιατί υπάρχει ζόρι μεγάλο.

Αφροδίτη: Οι μικρές κοινωνίες τα διακρίνουν περισσότερο και καλύτερα.

Ερευνητής: Οι μικρές κοινωνίες φυσικά δεν είναι στις πόλεις.

Αφροδίτη: Βέβαια.

Γιώτα: Για πολλά χρόνια οι νέοι είχαν στραφεί στην ξένη μουσική, δεν είχαν ενδιαφερθεί για δικά μας παραδοσιακά.

Ερευνητής: Η δεκαετία του '80 πράγματι το είχε αυτό.

Γιώτα: Ναι. Οπότε είχαν μείνει εκεί. Δεν είχαν σκεφτεί να ασχοληθούν με τον ελληνικό χορό, με την ελληνική παράδοση, οπότε τα τελευταία χρόνια έχει ξεκινήσει.

Ερευνητής: Έχει ξεκινήσει πιστεύεις. Υπάρχει μια αύξηση, μια άνοδος.

Γιώτα: Ναι υπάρχει.

Ερευνητής: Και γιατί το κάνουν τώρα, κατά τη γνώμη σου;

Γιώτα: Πιστεύω ότι έζησαν αυτό που έζησαν τη ξένη μουσική ή είδαν τη διαφορά δεν ξέρω να πω.

Ερευνητής: Και γυρίζουν πού δηλαδή;

Γιώτα: Ψάχνουν τις ρίζες τις δικές μας. [127'58]

Γρηγόρης: Είναι και για οικονομικούς λόγους.

Ερευνητής: Τι εννοείς;

Γρηγόρης: Τώρα άμα πας στο πανηγύρι με 10-15 ευρώ διασκεδάσεις μέχρι πρωίας. Ενώ άμα πας...σε κανένα μουζουξίδικο δεν τη βγάζεις καθαρή με 10-15 ευρώ να κεράσεις

κιάλας. Είναι πιο φθηνή η διασκέδαση τώρα. Βέβαια, εκεί δεν είναι τόσο ποιοτική υπάρχει και ποιοτική έτσι; Υπάρχει κάποιο πρόγραμμα ποιοτικό και μετά αρχίζουν τα βαριά.

Αλέκος: Δεν έχω εικόνα για παλαιότερα, αν σε σχέση με παλαιότερα στρέφονται οι νέοι στον παραδοσιακό χορό περισσότερο και στον αυτοσχεδιασμό.

Ερευνητής: Πιθανόν έχεις συμφοιτητές ή φίλους και φίλες που γνωρίζεις τη διάθεση ή την έκφρασή τους, είτε γιατί χορεύεις εσύ είτε γιατί χορεύουν και όλοι οι άλλοι μαζί. Έχετε συζητήσει;

Αλέκος: Δεν είναι αρνητικοί που χορεύω. Δεν μου έχει πει κανείς ότι είναι αρνητικός. Ίσα ίσα που πολλοί τους βλέπω ότι το σκέφτονται, θα ήθελαν κι εκείνοι, λόγω χρόνου ίσως δεν το κάνουν.

Ερευνητής: Συγγνώμη που σε διακόπτω. Να πω ότι στη δεκαετία του '80 όταν εγώ χόρευα, μου έλεγαν: «Τι κάνεις; Τι κάνεις δημοτικούς χορούς;» Εδώ έχει «αναστενάξει» όλη η Ευρώπη και όλη η Αμερική με τη ντίσκο, και να μην το προχωρήσω... Θέλω να πω υπάρχει και αυτό σήμερα;

Αλέκος: Όχι, και να σου πω, γιατί πιστεύω ότι δεν υπάρχει. Τη δεκαετία του '80 υπήρχαν και οι σημερινοί παππούδες που κρατάγανε κάπως την ελληνική παράδοση. Τώρα δεν την κρατάει κανένας.

Γρηγόρης: Υπήρχε και η επαρχία τότε.

Αλέκος: Ναι και η επαρχία και τέτοια, αλλά και τώρα δηλαδή είναι λίγοι εκείνοι που...

Ερευνητής: Πώς υπάρχει όμως μια αύξηση των νέων που ασχολούνται με τη δημοτική μουσική και τον χορό και ταυτόχρονα να μου λες ότι δεν τη διατηρεί κανένας;

Αλέκος: Όχι, δεν διατηρεί, ναι γι' αυτό το πράγμα. Επειδή βλέπεις ότι πάει να χαθεί η παράδοσή σου.

Ερευνητής: Υπάρχει φορέας, άτομο, τρόπος σήμερα που δείχνει ότι πρέπει να κρατήσουμε την παράδοση;

Αλέκος: Να δείχνει ότι πρέπει;

Ερευνητής: Ναι, να έχει τέτοια δράση.

Αλέκος: Δεν ξέρω.

Ερευνητής: Οι νέοι όμως βλέπουμε ότι έχουν μια τέτοια αύξηση.

Αλέκος: Ναι πας, γιατί σου λέω παλαιότερα πιστεύω ότι υπήρχαν και οι παππούδες που κρατάγανε. [130'31]

Αλέκος: Τώρα αν βλέπεις ότι πάει να εκφυλιστεί που λέγατε και πριν ή που είπε και ο κ. Γιάννης, ότι αρχίζουν ακόμα και τα κλαρίνα ή τα ταμπούρλα όλα αυτά και τα εκμοντερνίζουνε για να τα ακολουθούν όλοι. Το πάνε όλο συρτό στα τρία, τώρα είναι όλο μπροστά, βάρα εκεί, κάνε κύκλους.

Ερευνητής: Ποιος πρέπει να αγκαλιάσει αυτούς τους νέους σήμερα κατά τη γνώμη σου για να μην τους χάσουμε, που ενδιαφέρονται για την παράδοση;

Αλέκος: Βασικά οι σύλλογοι.

Ερευνητής: Και οι σύλλογοι.

Αλέκος: Ναι, πρέπει κι εκείνος από μόνος του να πάει κάπου, γιατί εντάξει χορεύει.

Ερευνητής: Τι θα βρει; Πού θα βρει να πάει;

Αλέκος: Σε ομίλους παραδοσιακών χορών υπάρχουν παντού, και στην Αθήνα υπάρχουν και στις επαρχίες, αλλά πρέπει και από μόνος του. Άμα δεν το θες από μόνος σου, δεν θα σε πάρει κανένας από το χέρι να το κάνεις.

Ερευνητής: Και γιατί θέλουν να το κάνουν λες;

Αλέκος: Πιστεύω ότι ένα ποσοστό που καταλαβαίνει και θέλει να κρατήσει λίγο την παράδοση, έστω και λίγα πράγματα να δώσει, μια παράδοση στα παιδιά σου, στα εγγόνια σου, κάτι, αλλά πρέπει να καταλάβεις ότι πρέπει να πας κάπου. Πρέπει να πάω εγώ στον όμιλο να μου δείξει ο Γρηγόρης που ξέρει να μου δείξει κάτι. Τώρα αν πηγαίνω σε όλα τα πανηγύρια και τα πηγαίνω όλα τα τραγούδια μπροστά και νομίζω ότι κρατάω την παράδοση, δεν την κρατάω. Και το ίδιο και για τον αυτοσχεδιασμό, γιατί κι εκεί θέλει χρόνο. Είναι προσωπικό του καθενός. Πάει ένας που πάει σε όλα τα πανηγύρια και κάνει μπροστά φιγούρες, και αυτοσχεδιάζει, αλλά δεν αυτοσχεδιάζει πάνω στην παράδοση. Του ήρθε κάτι εκείνη την ώρα και το έκανε. Τώρα πάει, δεν πάει, κολλάει, δεν κολλάει, το έκανε.

Ερευνητής: Ένας νέος ανησυχεί ταυτόχρονα για τον αυτοσχεδιασμό, αλλά και για τον ελληνικό χορό; Ανησυχεί να μάθει πράγματα ταυτόχρονα και για τον ελληνικό χορό και για τον αυτοσχεδιασμό ή μετά έρχεται το άλλο; Ποιο είναι το πρώτο;

Αλέκος: Βασικά, πιστεύω οι νέοι που ενδιαφέρονται για την παράδοση, αλλά παράδοση έτσι όπως το λέμε τόση ώρα έτσι; Παραδοσιακό χορό μαθαίνεις, δεν πας στα πανηγύρια και τα πας όλα μπροστά. Αυτός ο Έλληνας πρώτα ενδιαφέρεται να μάθει για την παράδοση, το

βασικό, τον χώρο, να ακούει και μετά να μάθει να αυτοσχεδιάζει. Είναι λίγο σε δεύτερη μοίρα και αυτό όπως είπε και ο κ. Γιάννης πολλές φορές είναι κυρίως βιωματικό.

Θοδωρής: Εγώ πιστεύω ότι οι νέοι δεν στρέφονται προς τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Πιστεύω ότι στρέφονται γενικά στη μουσική και στον χορό, γιατί είναι ένα από τα πιο φθηνά μέσα να ξεφύγεις από τη καθημερινότητα. Δηλαδή δεν κοστίζει κάτι να πας σε έναν σύλλογο που είναι δωρεάν, σε πολλές περιπτώσεις σου κοστίζει κάτι πολύ μικρό, από το να πας σε μια ομάδα ποδοσφαίρου, μπάσκετ. Εγώ πιστεύω πως αν οι νέοι όντως στρεφόντουσαν προς τον ελληνικό παραδοσιακό χορό εμείς δεν θα κάναμε αυτά που κάνουμε σήμερα, δηλαδή το συζητάμε λες και είναι κάτι... Άμα ακούσεις ένα παιδί 10 χρόνων και σου πει «Πάω χορό». Θα πεις «Πας χορό; Πού πας;», «Πάω μπάλα. Α, α πας μπάλα!». Γιατί όλος ο κόσμος πηγαίνει ποδόσφαιρο. Οπότε πιστεύω ότι είναι πολύ σπάνιο και όντως δεν στρέφονται και όσο πάει δεν θα στρέφονται καθόλου. Επίσης, υπάρχει μια παρεξήγηση του τι είναι παράδοση. Εγώ πολλές φορές λέω μου αρέσει το μπουζούκι και πολλοί νομίζουν ότι μου αρέσουν τα μπουζούκια, δηλαδή νομίζουν ότι το μπουζούκι είναι τα μπουζούκια. Το μπουζούκι μπορεί να το έπαιζαν στη Μικρά Ασία ή το σαντούρι ή ό,τι μπορεί να ήταν στην ίδια σειρά.

Ερευνητής: Δεν το συνδυάζει. [133'49]

Θοδωρής: Ναι ή εμένα κάποιος μπορεί να μου λέει ότι μου αρέσει η ξένη μουσική και εγώ να νομίζω ότι ακούει του συρμού, ενώ μπορεί, ας πούμε, να ακούει Μότσαρτ, δεν ξέρω τι μπορεί να ακούει. Γενικά όσοι γυρίζουν στους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, γυρίζουν λόγω της εποχής. Γιατί εγώ δεν ακούω ξένα, τα περισσότερα που ακούω στο αυτοκίνητο, είναι για ξεχασμένες αγάπες και την κοπέλα μας που χάσαμε, ενώ τα ελληνικά τραγούδια έχουν την ξενιτιά, έχουν τη μάνα, έχουν πόνο και επειδή σήμερα πολλοί φεύγουν έξω, αρχίζουν και γυρνάνε τέτοια τραγούδια, γιατί μιλάνε γι' αυτό. Δεν γνωρίζω κανένα αγγλικό τραγούδι που να λέει για την ξενιτιά. Δεν ξενιτεύτηκαν ποτέ οι Άγγλοι για παράδειγμα, αλλά τα σκάνε οι δισκογραφικές και ακούγονται τα αγγλικά, οπότε δεν θα δεις έναν πιτσιρικά να ακούει κλαρίνο, θα ακούσει το πιάνο, οπότε θα μάθει πιάνο.

Ερευνητής: Άρα, η εποχή έχει παίξει ρόλο στο να γυρίσουν ή να ξεκινήσουν οι νέοι να κινούνται προς τον παραδοσιακό χορό.

Θοδωρής: Ναι εγώ έτσι πιστεύω. Τα ελληνικά τραγούδια μιλάνε για πάρα πολλά, δηλαδή οι Έλληνες έχουν την ιστορία τους, έχουν περάσει «τα χίλια μύρια» και τα τραγούδια έχουν γραφτεί πάνω σε βιώματα.

Ερευνητής: Η δεξιότητα του πρωτοχορευτή τους ενδιαφέρει; Τους ενδιαφέρει να μάθουν τον αυτοσχεδιασμό ή όχι;

Θοδωρής: Όσοι ασχολούνται με την παράδοση πιστεύω ότι τους αρέσει, τους ενδιαφέρει ας πούμε αυτό που κάνουμε εμείς εδώ, μας ενδιαφέρει πώς θα απελευθερωθούμε, να έχουμε μια εικόνα. Στην πλειοψηφία αυτούς που βλέπουμε έξω είναι αυτό που είπε και ο κ. Γιάννης πριν, ότι εγώ βλέπω πολλούς που πιο πολύ τους ενδιαφέρει τι θα πει το κοριτσάκι που τους βαράει παλαμάκια από κάτω ή το αγοράκι που καπνίζει ανέμελα το τσιγάρο του. Δηλαδή όταν πας και χορεύεις Ζεϊμπέκικο και τώρα να μου πετάξεις τα πόδια στο ταβάνι για να δεις ότι έχει ψηλά πόδια, δεν νομίζω ότι σε ενδιαφέρει να αυτοσχεδιάσεις, κάτι άλλο σε ενδιαφέρει.

Δημήτρης: Αυτό νόμιζα κι εγώ πριν που είπα «επίδειξη». Αυτό ακριβώς εννοούσα.

Θοδωρής: Είναι διαφορετικό το φολκλορικό από το να αυτοσχεδιάζεις.

Ερευνητής: Ο φίλος μας ο Γιώργος. Για μίλησέ μας εσύ για τους νέους.

Γιώργος: Εγώ θέλω να πω ότι υπάρχουν αρκετοί νέοι, οι οποίοι θέλουν να ασχοληθούν με τον παραδοσιακό χορό λόγω του ότι ίσως θέλουν να γνωρίσουν τις ρίζες τους, λόγω του ότι ίσως τους κούρασε κατά κάποιο τρόπο η ξένη μουσική, γιατί έχει ένα τέλος, ενώ η δικιά μας η μουσική, η παραδοσιακή, έχει μια συνέχεια μέσα στους αιώνες. Δεν υπάρχουν όμως οι κατάλληλες υποδομές, οι κατάλληλοι δάσκαλοι ώστε να εμπνεύσουν κάποιες φορές τα παιδιά αυτά, όπως ακούστηκε και προηγουμένως, υπάρχουν δάσκαλοι, οι οποίοι κάνει ο πρωτοχορευτής μια φιγούρα και τον σταματάνε, του κάνουν παρατήρηση και κάποιες φορές οδηγούν τα παιδιά στο να παρατάνε τα χορευτικά, παρόλο που μπορούν να έχουν μια ροπή προς αυτά και ένα ταλέντο, να παρατάνε τα χορευτικά τα παραδοσιακά και να θέλουν να ξεδίνουν σε άλλα είδη χορού.

Ερευνητής: Αφού έχουν μια ροπή όπως είπες, κατανοητά αυτά που είπες, έχουν μια ροπή προς το να μάθουν ελληνικό χορό ή και αυτοσχεδιασμό ακόμα, με τις στροφές και τις περιστροφές κ.λπ., γιατί λες το κάνουν αυτό σήμερα οι νέοι;

Γιώργος: Ίσως, ως αντίδραση.

Ερευνητής: Σε τι, σε αυτά που τραβάει η χώρα μας ας πούμε; [136'58]

Γιώργος: Κατά βάση κι εγώ αυτό πιστεύω. Βασικά έχουν ξεφύγει από το τοπικό που είχαμε κάποτε που υπήρχε η οικονομική άνεση που όλα πιστεύαμε πάνε καλά, του ότι θεωρούσαμε, είχαμε κατά κάποιο τρόπο ήταν ρατσιστικό να πεις ότι «Εγώ πάω χορευτικό. Πάω παραδοσιακούς χορούς». Κάποιοι το κατέκριναν και ήταν αρκετοί αυτοί και τώρα έχουμε ξεφύγει απ' όλο αυτό και έχουμε ξαναγυρίσει πίσω στο βασικό.

Αφροδίτη: Το θεωρούσαν υποτιμητικό να είσαι σε χορευτικό, γιατί έχουμε εξελιχθεί, κάνουμε τόσα πράγματα, αλλά τώρα λόγω του ότι υπάρχουν διάφορες ομάδες κοινωνικές, δεν

είναι δηλαδή όπως ήταν παλιά μια κοινωνία που ήταν μόνο Έλληνες ή μόνο πρόσφυγες, και αυτό αναγκάζει όλους να γνωρίσουν από πού κατάγονται, από πού έρχονται και να το διατηρήσουν αυτό, γιατί μέσα στη παγκοσμιοποίηση που γενικώς όλα τα κράτη προσπαθούν να φτάσουν την Αμερική, να φτάσουν τέλος πάντων το «καλύτερο» κράτος, το δυτικό που είναι σε εξέλιξη και σε ανάπτυξη, ξεχνάνε βασικά κομμάτια της δικής τους οντότητας, δηλαδή μέσα στην εξέλιξη ενός λαού και εμείς είμαστε τυχεροί, γιατί δεν υπάρχουν άλλοι λαοί με τέτοια εξέλιξη και είναι κρίμα αυτό να χάνεται.

Θοδωρής: Γενικά πιστεύω ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι πολύ δύσκολο κομμάτι, αν δεις ξένα τραγούδια ή ξένους χορούς ή τα μοντέρνα γενικά, δεν δυσκολεύεσαι να κάνεις κάτι, δηλαδή κουνάς τα χέρια και τα πόδια κάπως, όμως, άμα θέλεις να μάθεις παραδοσιακούς πρέπει να προσπαθήσεις, να ιδρώσεις γι' αυτό το πράγμα, οπότε ή το θέλεις ή δεν το θέλεις δεν είναι κάτι που θα πας στην πίστα το βράδυ και θα χορέψεις. Αν δεν ιδρώσεις, δεν θα το μάθεις.

Ερευνητής: Κατά τη γνώμη σου και στους ξένους χορούς, των άλλων χωρών εννοώ και στους ελληνικούς δεν υπάρχουν πλέον βιώματα. Όλα τα μαθαίνουν μέσα από σχολές χορού. Θεωρείς πιο δύσκολη τη θεματική των παραδοσιακών.

Θοδωρής: Όχι και για τους ξένους χορούς, όχι ότι τους υποτιμάω ή δεν μου αρέσουν, έχουν και αυτοί χορούς που είναι ωραίοι.

Ερευνητής: Αλλά δεν έχουν τέτοιο επίπεδο δυσκολίας.

Θοδωρής: Και εγώ άμα ήξερα να κάνω πέντε κωλοτούμπες στον αέρα μπορεί να χόρευα break dance και να μην ερχόμουν εδώ. Είναι τι σου αρέσει. Απλά λέω ότι αυτά τα μοντέρνα που αναμειγνύουν λίγο, «μπασταρδεύουν» (τώρα συγγνώμη για την έκφραση). Και είναι και η μουσική που γράφεται, άμα ακούσουμε ένα παλιό Ζεϊμπέκικο μπορεί να παίζεται στο μπουζούκι και να μπλέκει πέντε μουσικούς δρόμους. Κι αυτό που το έγραψε κάποιος, το έγραφε έναν μήνα και τώρα θα πάρουμε μια κιθάρα και θα κάτσει ο κ. Π-ης και θα τραγουδάει τα τραγούδια της ζωής του, όχι ότι δεν είναι καλός, μπορεί να είναι καλός σε αυτό που κάνει, αλλά δεν είναι παράδοση αυτό. Είναι καλό, αλλά δεν είναι παράδοση. Δηλαδή είναι ξεχωριστό το ένα από το άλλο.

Γιάννης: Είναι εμπορικό.

Θοδωρής: Είναι εμπορικό ναι.

Γιάννης: Και σε αυτό που είπες ότι ο χορός ο παραδοσιακός είναι δύσκολος, δηλαδή να τον μάθεις, εδώ πιστεύω ότι μπαίνει και το να μάθεις να αυτοσχεδιάζεις.

Θοδωρής: Αυτό ακριβώς.

Γιάννης: Αν το μάθεις να αυτοσχεδιάζεις, δηλαδή αν αφηθείς σαν άνθρωπος και κινητικά και νοητικά, θα καταφέρεις, θα προσεγγίσεις καλύτερα τον παραδοσιακό χορό. [140'35]

Ερευνητής: Σωστό και κλείνω την ερώτηση αυτή, μας μένει μια συγκεντρωτική στο τέλος. Οι νέοι σήμερα, Θοδωρή να μείνω στα δικά σου, πηγαίνουν, μαθαίνουν χορό. Κάποιοι μαθαίνουν σύγχρονο χορό και κάποιοι μαθαίνουν παραδοσιακό, ελληνικό παραδοσιακό χορό. Γιατί λες το κάνουν αυτοί που πηγαίνουν στα «εκφυλισμένα» αν θέλεις σύγχρονα γλέντια και χορεύουν; Γιατί χορεύουν έτσι σήμερα αυτοί;

Θοδωρής: Αυτοί που πάνε...

Ερευνητής: Που πάνε στο ελεύθερο, στο απλοϊκό σύγχρονο γλέντι, δημοτικό γλέντι ή λαϊκό μπορεί;

Θοδωρής: Εγώ πιστεύω ότι ένας πολύ βασικός λόγος είναι γιατί δεν γνωρίζουν τον παραδοσιακό.

Ερευνητής: Και αυτό σημαίνει ότι δεν γνωρίζουν από πού έρχονται, την πολιτισμική τους ταυτότητα για παράδειγμα;

Θοδωρής: Να το πω με ένα παράδειγμα. Αν ένα παιδί φύγει από το χωριό και πάει στην Αθήνα, που φυσικά μπορεί να κρατάνε και αυτοί τις παραδόσεις. Αν όμως δεν γυρίσει ποτέ στο χωριό να δει τον παππού να χορεύει και να του μεταδώσει κάποιες γνώσεις, σε πέντε-δέκα χρόνια το πολύ τα έχει ξεχάσει. Και θα του λένε πάμε στο χωριό στον παππού και θα λέει 'Πω, πω, πάμε στο χωριό να ακούμε τα κλαρίνα, τα κλαπατσιμπαλα'. Αυτό γίνεται. Εγώ πιστεύω δεν ξέρουν. Είναι το ένα κομμάτι, ότι δεν γνωρίζουν την παράδοση και το άλλο κομμάτι είναι ότι τους αρέσει αυτό, δηλαδή τους αρέσει το απλό, τους αρέσει το εύκολο και τους αρέσει και αυτό που ανέφερε ο κ. Γιάννης ως πλουτισμό, δηλαδή, κάπως έτσι μάθαμε και γι' αυτό τώρα, μας φαίνεται πολύ περίεργο και πολύ παράξενο που γυρίζουμε πίσω. Γιατί φύγαμε από το πίσω, πήγαμε κάπου αλλού που δεν ανήκαμε ποτέ και τώρα ξαναθυμόμαστε από πού ήρθαμε.

Ερευνητής: Γι' αυτό πηγαίνουν οι άλλοι που κάνουν παραδοσιακό χορό; Γυρίζουν προς τα πίσω; Αυτοί που κάνουν παραδοσιακό χορό, γιατί το κάνουν; Οι νέοι;

Θοδωρής: Εγώ νομίζω ότι τα παιδιά που κάνουν παραδοσιακό χορό, το κάνουν επειδή όντως θέλουν να μάθουν την παράδοση.

Ερευνητής: Ή μπορεί να μην γνωρίζουν την παράδοση και θέλουν να τη μάθουν.

Θοδωρής: Ναι. Είτε επειδή όντως έχουν βιώματα και τους εκφράζει πολύ καλύτερα.

Ερευνητής: Είτε τη γνωρίζουν και θέλουν να μείνουν σ' αυτή.

Θοδωρής: Και γενικότερα πιστεύω ότι μέσα από την παραδοσιακή μουσική μπορείς να εκφράσεις πολύ περισσότερο τα συναισθήματά σου, από ότι με τη μοντέρνα, γιατί, όπως είπα και στην προηγούμενη ερώτηση, ακουμπάει πολύ τα συναισθήματα, δεν είναι μόνο ο πόνος της αγάπης και αυτό που πραγματεύονται τα νέα τραγούδια, έχει κι άλλα πράγματα μέσα. Έχει πολλά θέματα που ακουμπάει.

Αφροδίτη: Η παράδοση, όταν αποφασίσεις να την ακολουθήσεις, πρέπει να είσαι στο ηθικό της μέρος. Υπάρχουν κάποια όρια, δηλαδή δεν μπορείς να μπεις και να βάλεις το δικό σου στοιχείο και να αλλάξεις τελείως. Γι' αυτό το λέμε και παράδοση. Το καινούριο και το σύγχρονο δεν έχει όριο. Κάνει ο καθένας ό,τι του βγει. Όριο με την καλή έννοια το λέω. Κι αυτό είναι σημαντικό και έτσι λειτουργεί κι η ομάδα και η συλλογικότητα. Γι' αυτό και βλέπουμε ότι τα παιδιά εκεί στο σχολείο δεν μπορούν να συγκροτήσουν ένα δεκαπενταμελές. Δεν μπορούν να συνεννοηθούν μεταξύ τους πόσο μάλιστα...

Ερευνητής: Η παράδοση έχει πλαίσια, κανόνες, αξίες.

Αφροδίτη: Ακριβώς. Στις υπόλοιπες ομάδες δεν υπάρχουν αυτά και γι' αυτό είναι εφήμερα για μένα και όσο πιο νωρίς το καταλάβουν τόσο νωρίτερα γυρίζουν πίσω και συμμετέχουν σε ομάδες παραδοσιακές.

Ερευνητής: Στη σημερινή μας κοινωνία λοιπόν που είμαστε. Ολοκληρώνοντας και αυτή την ερώτηση, πάμε στην τελευταία ουσιαστική ερώτηση. [143'38]

• Ερώτηση 8

Ερευνητής: Πιστεύετε ότι ο παραδοσιακός χορός μπορεί να συμβάλει στη γνωριμία και την ανταλλαγή πολιτισμικών χαρακτηριστικών, απόψεων, ταυτοτήτων μεταξύ διαφορετικών λαών και αν ναι, με ποιο τρόπο μπορεί να γίνει αυτό;

Γιάννης: Πιστεύω πως ναι μπορεί. Είναι βασικότατο στοιχείο, το οποίο μπορεί να παίζει ρόλο, γιατί αν δεχθούμε ότι εμείς έχουμε σαν λαός την παραδοσιακή μας μουσική, κάποιος άλλος λαός με τον οποίο ερχόμαστε σε επαφή κάτω από αυτά τα γεγονότα που είπες, έχει τη δική του παραδοσιακή μουσική και την κουλτούρα του. Άρα, λοιπόν όπως εμείς αγαπάμε την παραδοσιακή μας μουσική και έχουμε την κουλτούρα μας, αυτοί οι άνθρωποι που ασχολούμαστε, το ίδιο είναι και οι άλλοι λαοί. Οπότε εάν δεχθούμε ότι το πιο απλό, ότι όπου ακούς τραγούδια και χορό να πας, γιατί οι «κακοί άνθρωποι» δεν τραγουδάνε και δεν χορεύουν, με αυτό το απλό σκεπτικό μπορείς να προσεγγίσεις τον άνθρωπο οποιασδήποτε φυλής, οποιουδήποτε χρώματος, γιατί θα του μιλήσεις ακριβώς...

Ερευνητής: Στη γλώσσα αυτή...

Γιάννης: Στη γλώσσα αυτή θα μιλήσεις ακριβώς. Κι επειδή η παράδοση έχουμε δεχτεί ότι για εμάς είναι η αγάπη μας είναι δηλαδή το μέσον έκφρασης, το ίδιο είναι και για τον άλλον.

Ερευνητής: Ο τρόπος ζωής μας, όπως είπαμε πριν.

Γιάννης: Ο τρόπος ζωής μας. Το ίδιο είναι και για τον άλλον. Για τον άλλο λαό. Άρα, λοιπόν εάν βρούμε, εάν συνδεθούμε μέσω των παραδόσεών μας και της κουλτούρας του κάθε λαού, πιστεύω θα υπάρχει και η καλύτερη συνύπαρξη και συμβίωση των λαών μας.

Ερευνητής: Άρα, ο χορός μπορεί να λειτουργήσει σε αυτή τη βάση.

Γιάννης: Ναι, θεωρώ ότι είναι το βασικότερο στοιχείο. Γιατί πολλές φορές θα μπορούσε να είναι και η θρησκεία, αλλά η θρησκεία είναι τις πιο πολλές φορές σημείο διαφοράς.

Ερευνητής: Διαφωνίας.

Γιάννης: Διαφωνίας, ενώ ο χορός και η παράδοση του κάθε λαού είναι σημείο...

Ερευνητής: Άρα, ο χορός ενώνει είναι σα να μου λες.

Γιάννης: Ενώνει.

Γιώτα: Ενώνει και ας μη μιλάμε την ίδια γλώσσα.

Αφροδίτη: Καταρχήν, η Ελλάδα είναι ένα πολιτισμικό κράμα. Όλες οι περιοχές έχουν κάποια διαφοροποίηση σε σχέση με την παράδοση με τον τρόπο τους, όσον αφορά και το χορό.

Ερευνητής: Υφολογικά εννοείς;

Αφροδίτη: Η τοπική λαλιά είναι διαφορετική.

Ερευνητής: Οι διάλεκτοι.

Αφροδίτη: Οπότε για μας δεν είναι δύσκολο να αποδεχτούμε μια άλλη ομάδα.

Ερευνητής: Ναι το έχουμε κάνει ήδη.

Αφροδίτη: Θεωρώ ότι είναι μέσα στην παράδοσή μας και αυτό. Δεν είναι κάτι ξένο σε εμάς. [146'63]

Ερευνητής: Εσύ πιστεύεις, δηλαδή, είναι σαν να μου λες, αν το καταλαβαίνω και σωστά, ότι οι Βλάχοι έχουν συνυπάρξει με τους ντόπιους κατοίκους της Θεσσαλίας...

Αφροδίτη: Βεβαίως.

Ερευνητής: Κάτι τέτοιο μου λες;

Αφροδίτη: Ναι. Οι πρόσφυγες που ήρθαν μετά. Οι Πόντιοι...

Γιάννης: Οι Σαρακατσάνοι...

Αφροδίτη: Οι Σαρακατσάνοι ναι, οι Αρβανίτες απ' όλες τις περιοχές.

Ερευνητής: Οι Καραγκούνηδες ή με τους ντόπιους της πεδινής Θεσσαλίας για παράδειγμα.

Αφροδίτη: Ναι. Οι Κρήτες...

Ερευνητής: Οι Κρήτες μάλιστα.

Αφροδίτη: Οι Κύπριοι, οι Δωδεκανήσιοι...Εκεί έχουν όλες οι περιοχές όλο αυτό το διαφορετικό που μας ενώνει. Η κάθε ομάδα έχει το δικό της, ξεχωριστό χαρακτηριστικό, παρόλα αυτά όμως έχουμε μάθει να είμαστε μαζί, οπότε δε μας αποτρέπει και έχουμε τα περισσότερα κοινά, τώρα η θρησκεία να είναι κάτι διαφορετικό, δεν θα υποχρεώσουμε τον άλλον να γίνει χριστιανός, αλλά μπορούμε να συμβιώσουμε όμως και να σεβαστούμε εμείς τις δικές του παραδόσεις, να σεβαστεί και αυτός τις δικές μας.

Ερευνητής: Και ο παραδοσιακός χορός είναι εργαλείο...για τέτοια συνύπαρξη;

Αφροδίτη: Ναι. Μα όταν εμείς ας πούμε που είμαστε από την ίδια πόλη, δεν είχαμε γνωριστεί ποτέ και γίναμε ομάδα, πόσο δύσκολο είναι το αντίστοιχο; Εντάξει θα μου πεις είναι διαφορετική η γλώσσα, διαφορετικά κάποια άλλα πράγματα, όμως, υπάρχουν κοινά.

Ερευνητής: Ναι. Είναι ένα καλό παράδειγμα αυτό.

Αφροδίτη: Είναι κοινά. Υπάρχουν κοινά στοιχεία.

Ερευνητής: Εδώ συνυπήρξαμε εμείς που δεν γνωριζόμαστε από την πρώτη μέρα.

Αφροδίτη: Ναι.

Ερευνητής: Αυτό είναι σημαντικό παράδειγμα. Εμείς από τη πρώτη μέρα που συνυπήρξαμε...

Αφροδίτη: Μπορεί να μην είμαστε όλοι χριστιανοί. Το ξέρουμε; Το έχουμε συζητήσει αυτό; Όχι.

Ερευνητής: Όχι. Είχαμε ένα κοινό στόχο όμως...

Αφροδίτη: Ναι ακριβώς. [148'39]

Ερευνητής: Τον χορό τον παραδοσιακό.

Αφροδίτη: Ακριβώς αυτό.

Γιάννης: Όταν πήγαμε στην Τουρκία, στο πρόγραμμα που ήμασταν για να πάμε στην Τουρκία, μια κοπέλα που συμμετείχε, είχε μεγαλώσει σε ελληνική συνοικία η γιαγιά της στη Κωνσταντινούπολη και λοιπά, και της είχε μείνει το τραγούδι «Βγαίνει η βαρκούλα» και όταν πήγαμε εκεί λοιπόν σαν δώρο, της έγραφα CD με αυτό το τραγούδι, της το έγραφα και στα ελληνικά και στα αγγλικά και στα τούρκικα και για να της κάνουμε έκπληξη στην ταβέρνα, βάζουμε το τραγούδι να παίζει και σηκώνεται. Αυτό λέω και ανατριχιάζω. Έβαλε τα κλάματα. Ή μας είπαν να χορογραφήσουμε ένα τούρκικο τραγούδι. Ήταν στα πλαίσια του προγράμματος. Και ποιο μας έβαλε να χορογραφήσουμε; «Έχασα μαντήλι». Και κάποια στιγμή σταματάμε και λέμε: «Δικό σας είναι ή δικό μας;» Είναι τραγούδι τέρμα. Είναι των λαών.

Αφροδίτη: Μα όταν έχουμε συμβιώσει τόσα χρόνια δεν μπορούμε να έχουμε, να μην έχουμε μάλλον κοινά. Γιατί με τον Καραγκιόζη που λένε, είναι παράδειγμα.

Ερευνητής: Και όχι μόνο προς Ανατολάς...

Γιάννης: Παντού.

Ερευνητής: Και στο Βορρά και παντού έτσι; Κατά πόσο έχουμε συνυπάρξει, έχουμε δώσει, έχουμε πάρει. Σκεφτείτε οι μουσικοί μας, πώς ταξίδευαν και πού πήγαιναν, και από πού ερχόντουσαν...

Αφροδίτη: Το καλύτερο κλαρίνο ήταν μαθητής Ούγγρου. Δηλαδή όλοι οι λαοί μεταξύ τους μαθαίνουν ο ένας τον άλλον.

Γιάννης: Η μουσική εννοείται.

Αφροδίτη: Το κλαρίνο, η φλογέρα ας πούμε.

Ερευνητής: Δημήτρη ο παραδοσιακός χορός συμβάλλει στη γνωριμία μεταξύ των λαών;

Δημήτρης: Εγώ ήθελα να πω ένα γενικό σχόλιο πάνω σε αυτό που συζητάμε, ότι η ετερότητα και η ανταλλαγή πολιτισμικών αξιών μεταξύ των λαών που συνυπάρχουν σε έναν συγκεκριμένο τόπο, κάτω από οποιοδήποτε συνθήκες, όπως είναι τώρα μεταξύ μας και των Σύριων προσφύγων, δεν είναι κακό πράγμα. Εμένα με ενοχλεί η παγκοσμιοποίηση, δηλαδή να γίνουμε «ένας κιμάς», δηλαδή να είναι όλα ένα. Αυτό με ενοχλεί. Είτε μουσικά είτε σε οποιοδήποτε επίπεδο. Οπότε η κατανόηση διαφορετικών θρησκειών, δηλαδή, να μιλήσω εγώ με τον Μουσουλμάνο, πιστεύω ότι μόνο καλό θα μου κάνει.

Ερευνητής: Τι έχεις να δώσεις, τι έχεις να πάρεις;

Δημήτρης: Το αντίστοιχο ισχύει και για τον παραδοσιακό χορό και την παραδοσιακή μας μουσική. Δεν θα υπάρξει νομίζω κάποιο πρόβλημα. Πιστεύω ότι και ο άλλος που θα δει τον ελληνικό χορό θα του αρέσει και θα τον αποδεχτεί, αλλά και εγώ που θα δω τον ξένο χορό θα μου αρέσει.

Ερευνητής: Πώς γίνεται αυτό μέσα από τον παραδοσιακό χορό; Με ποιο τρόπο; Έχεις να μου δώσεις ένα παράδειγμα;

Δημήτρης: Νομίζω το καλύτερο παράδειγμα είναι αυτό που είπε η Αφροδίτη. Όταν συνυπάρχουν άνθρωποι διαφορετικοί, γιατί εγώ είμαι διαφορετικός άνθρωπος από εσένα και όμως στον χορό κρατιόμαστε μαζί και χορεύουμε. Δεν υπάρχει άλλο παράδειγμα. Και όλοι οι άνθρωποι το ίδιο είμαστε. Όσο διαφορετικός είμαι εγώ με εσένα, με εσάς, συγγνώμη, είμαι και το ίδιο διαφορετικός με τον Σύριο πρόσφυγα ας πούμε που θα τύχει να χορέψουμε. [150'83]

Αφροδίτη: Βέβαια, υπάρχει και η φοβία έτσι;

Δημήτρης: Ναι.

Αφροδίτη: Η φοβία είναι που λες ότι φοβάμαι τον Σύριο, γιατί μπορεί να έχει κάτι διαφορετικό από μένα.

Ερευνητής: Και τελικώς, μάλλον, δεν έχει.

Αφροδίτη: Μα τα ίδια προβλήματα μ' εμάς έχει και τις ίδιες αγωνίες.

Ερευνητής: Ίσως και περισσότερα.

Αφροδίτη: Να σώσει το παιδί του από τον πόλεμο, να έχει το παιδί του ένα καλύτερο μέλλον, δεν ζητάει να φύγουμε από τα σπίτια μας να μπει αυτός. Δεν έρχεται κατακτητής. Δεν είμαστε σε αυτή την κατάσταση.

Ερευνητής: Εννοείς λοιπόν όταν θα πιαστεί δίπλα στον χορό ο Σύριος ας πούμε...

Αφροδίτη: Ναι. Και αυτός θα μου δείξει το δικό του, τι χόρευε στην πατρίδα του και εγώ θα του δείξω το δικό μου.

Ερευνητής: Αλλά για να το προχωρήσουμε παραπέρα, αν έχω καταλάβει σωστά, εννοείς ότι είναι και μια στήριξη. Δεν είναι μόνο μια χορευτική συνύπαρξη. Είναι και μια κοινωνική στήριξη.

Αφροδίτη: Βεβαίως. Είναι και στην ψυχολογία.

Ερευνητής: Αυτό εννοείς;

Αφροδίτη: Ναι, ναι.

Ερευνητής: Γίνεσαι ομάδα γι' αυτό. Τον στηρίζεις στα προβλήματα που έχει και σε στηρίζει στα δικά σου. Δεν ξέρω αν έχω καταλάβει σωστά.

Αφροδίτη: Μα αυτή είναι η έννοια της ομάδας.

Δημήτρης: Συμφωνώ με αυτό που είπατε. Αυτό είναι το συμπέρασμα. Ακριβώς αυτό.

Αγγελική: Κι εγώ θα συμφωνήσω με τους προηγούμενους. Δηλαδή δεν έχω να πω κάτι άλλο. Τι να πω; Δεν μπορώ να σκεφτώ κάτι άλλο.

Δήμητρα: Και εγώ θα συμφωνήσω με τους προηγούμενους. Όλοι μπορούμε να συνυπάρξουμε. Αρκεί ο καθένας να γίνει αποδεκτός από τον άλλον είτε είναι διαφορετικής εθνικότητας ή θρησκείας ή οτιδήποτε. Όλοι μπορούμε να συνυπάρξουμε και να πορευτούμε μαζί για το αν μας αρέσει ο χορός για τον χορό, αν μας αρέσει η μουσική για τη μουσική.

Ερευνητής: Και να δημιουργήσουμε.

Δήμητρα: Ναι. Να δημιουργήσουμε μαζικά.

Ερευνητής: Γιατί και εμείς έχουμε να πάρουμε από τους άλλους και αυτοί έχουν να πάρουν από μας.

Γρηγόρης: Σαφώς, πρέπει να υπάρξει αυτή η ανταλλαγή των παραδόσεών μας μεταξύ των χωρών, μεταξύ των λαών. Γιατί έτσι αναζωπυρώνεται και η ελπίδα να μη γίνουμε «κιμάς» όπως είπε και ο Δημήτρης και να αντιταχθούμε στην παγκοσμιοποίηση, την κακώς κείμενη της Δύσης, η οποία τους θέλει όλους ίδιους. Ο κάθε λαός λοιπόν έχει την ταυτότητά του. Πρέπει λοιπόν να την αναδειξει. Και εμείς θα δούμε τα καλά των άλλων, της παράδοσης των άλλων λαών και αυτοί θα δούνε τα δικά μας και έτσι θα υπάρχει ο διαχωρισμός των λαών. Πρέπει να υπάρχει ο διαχωρισμός των λαών, διότι διαφορετικά θα εκλείψουμε, θα αφανιστούμε. Και σαν φυλή και σαν έθνος και οι υπόλοιποι, όχι μόνο εμείς. [153'58]

Γιώργος: Εγώ θα συμφωνήσω με όλα όσα έχουν πει οι προηγούμενοι και το μόνο που θέλω να προσθέσω είναι ότι αυτό που λέμε ανταλλαγή πρέπει να γίνεται σε ένα λογικό πλαίσιο. Ο ένας σέβεται τα δικαιώματα του καθενός στον παραδοσιακό χορό, δηλαδή παραδείγματος χάρη, να μη γίνει σε ένα πλαίσιο παγκοσμιοποίησης, όπως είπαν και οι προηγούμενοι.

Ερευνητής: Να σέβεται την κουλτούρα του αν θέλεις. Να σέβεται τις αρχές του.

Γιώργος: Ακριβώς. Και να σέβεται τη διαφορετικότητά του πάνω απ' όλα.

Ιωάννα: Εγώ πιστεύω πως η παραδοσιακή μουσική και ο παραδοσιακός χορός μπορεί να ενώσει τους λαούς, επειδή η μουσική και ο χορός ενώνουν τους ανθρώπους. Η παραδοσιακή μουσική συγκεκριμένα, θα μιλήσω για τη δική μας, μιλάει για τις κακουχίες που είχε περάσει ο λαός μας τα προηγούμενα χρόνια, άρα έτσι οι άλλοι λαοί, οι πολιτισμοί μας γνωρίζουν. Μαθαίνουν μέσω των τραγουδιών, το τι είχαμε περάσει σαν λαός και μέσω του χορού που δείχνουμε το ύφος μας. Άρα, και πάλι καταλαβαίνουν τον πόνο, τη θλίψη, τη στενοχώρια που είχαμε βιώσει.

Ερευνητής: Άρα, μπορεί άνετα να υπάρξει χορευτική συνύπαρξη και είναι ανάγκη να υπάρξει μεταξύ διαφορετικών λαών, των Ελλήνων ή κάποιων άλλων, για παράδειγμα.

Θοδωρής: Εγώ θα πω ότι γενικά αυτό έχει υπάρξει ήδη, δεν θα υπάρξει. Έχει γίνει ήδη.

Ερευνητής: Δηλαδή; Δώσε μου ένα παράδειγμα.

Θοδωρής: Δηλαδή άμα σκεφτούμε, πότε έγινε η Ελλάδα, ήμαστε 400.000 κόσμος, είχαμε το Βυζάντιο, έχουν περάσει Σλάβοι, έχουν περάσει Βενετσιάνοι, έχουν περάσει ένα σωρό λαοί από τον τόπο αυτό και εμείς με τόσους διαφορετικούς χορούς που έχουμε, ήδη, συνυπάρχουμε. Θεσσαλία με Ρούμελη, Θεσσαλία-Μωριάς, Κρήτη με Πόντο.

Ερευνητής: Σαφέστατα.

Θοδωρής: Άνθρωποι με διαφορετικά βιώματα σε διαφορετικές περιοχές που μπορεί να μην είναι γειτονικές, έχουν συνυπάρξει. Εγώ θεωρώ ότι ήδη έχει γίνει αυτό. Δεν μας πειράζει αν έρθει ο Σύριος, αν έχει κάποιο πρόβλημα. Το έχουμε κάνει ήδη. Εγώ έτσι πιστεύω.

Αλέκος: Και εγώ πιστεύω ότι μπορεί να συνυπάρξει και πιστεύω ότι είναι κι ένας τρόπος γενικά με τον χορό να επικοινωνήσεις με τον άλλον, επειδή έχεις και την κινητική φόρμα, άσχετα από το αν μιλάς την ίδια γλώσσα ή μπορεί να χορέψεις με κάποιον οποιοδήποτε χορό, από οποιαδήποτε περιοχή, είτε ελληνικό είτε ξένο, από κάποιον άγνωστο τελείως και μόνο... και μόνο από τις κινήσεις και το πώς κινείσαι, μπορείς να συνεννοηθείς. Δεν είναι ανάγκη να μιλάτε την ίδια γλώσσα.

Θοδωρής: Και εμείς χορέψαμε με τους Γάλλους πέρυσι.

Αλέκος: Είχαμε πάει και με τους Γάλλους πέρυσι. Ξέραμε όλοι γαλλικά;

Θοδωρής: Δεν χορέψαμε; Κανείς δεν μίλαγε γαλλικά. [156'61]

Αλέκος: Δεν ξέραμε τίποτα, αλλά χορέψαμε με όλους.

Ερευνητής: Είναι σαν να μου λες δηλαδή, ότι μπορώ να γνωρίσω κάποιον μόνο χορεύοντας μαζί του;

Αλέκος: Ναι μπορώ.

Ερευνητής: Χωρίς να ανταλλάξουμε λέξεις, τίποτα; Ή ακόμα και να γίνουμε φίλοι;

Γρηγόρης: Όταν μιλάνε τα χέρια, τα μάτια όλα...

Ερευνητής: Όταν μιλάνε τα χέρια και τα μάτια.

Αλέκος: Έχεις την έκφραση του σώματος.

Θοδωρής: Η καλύτερη γλώσσα είναι το σώμα, γι' αυτό και τα μωρά δεν μιλάνε.

Ερευνητής: Η καλύτερη γλώσσα είναι το σώμα.

Γρηγόρης: Τα μωρά είναι μικρά έτσι;

Αφροδίτη: Αυτοσχεδιάζουν καλά;

Θοδωρής: Αν γεννηθεί στην Αγγλία θα μάθει αγγλικά, αν γεννηθεί στην Ελλάδα θα μάθει ελληνικά, οπότε τι το πειράζει; Κατάλαβες;

Ερευνητής: Η καλύτερη γλώσσα είναι...

Θοδωρής: Η πρώτη γλώσσα.

Αλέκος: Η γλώσσα του σώματος.

Γιώτα: Θα συμφωνήσω με όλους. Με έχουν καλύψει, με έχει καλύψει ο Γιάννης, με έχουν καλύψει όλοι. Αυτό που θέλω να πω είναι ότι η μουσική η δική μας και οι χοροί οι δικοί μας πιστεύω ότι είναι οι πιο δυνατοί όλου του κόσμου.

Ερευνητής: Πριν μπω στην τελευταία ερώτηση, πραγματικά θέλω να σας πω ότι και ως ερευνητής, αλλά κυρίως ως χοροδιδάσκαλος, είναι ένα πράγμα που το κάνω όπως και ο Γιάννης και πολλοί άλλοι χρόνια τώρα, από την αρχή που ξεκίνησα το πρακτικό μέρος μέχρι και τώρα, ειλικρινά θέλω να σας πω, το έχω μεταφέρει δηλαδή και σε συναδέλφους, έχω αλλάξει τον διδακτικό μου τρόπο σκέψης. Δηλαδή αλλιώς προετοιμάζομαι, αλλιώς προετοιμαζόμουν. Αλλιώς διδάσκω, αλλιώς δίδασκα. Και αυτό έχει γίνει, επειδή υπήρξαν αυτές οι ενότητες που κάναμε τους τελευταίους τρεις μήνες. Βλέπω, λοιπόν, ότι όλοι μας μαθαίνουμε καινούρια πράγματα και πρέπει να μαθαίνουμε καινούρια πράγματα, γιατί και οι απαιτήσεις είναι καινούριες. Επειδή είτε γεγονότα συμβαίνουν είτε ο τρόπος ζωής μας έχει αλλάξει, γιατί συνεχώς τα πράγματα εξελίσσονται, πρέπει να είμαστε πάντα ενήμεροι για να προσφέρουμε υπηρεσίες διδασκαλίας για παράδειγμα. Για να προσφέρεις στον πολιτισμό σου, για να προσφέρεις στον εαυτό σου. Να γίνεσαι καλύτερος και ως ιδιότητα και ως άνθρωπος και πάνω απ' όλα, προσέξτε τι έχει κάνει καλό σε μένα: Γνώρισα καλύτερα τον Γρηγόρη και γνώρισα και καλύτερα την ομάδα που έτυχε να είναι αυτή. Η ομάδα μου είστε εσείς. Είναι τα

άλλα μου χορευτικά, είναι η οικογένειά μου, είναι ο χώρος εργασίας μου, είναι αυτός που λέω καλημέρα, γνωρίζω καλύτερα τώρα, γιατί του λέω καλημέρα. Με βοήθησε πάρα πολύ αυτό το ερευνητικό πρόγραμμα. Με έκανε να επικοινωνήσω, να εκφραστώ και εγώ και ας ήμουν απέξω πολλές φορές, και να δημιουργήσω, όπως προσπαθήσατε να το κάνετε και εσείς μέσα από το έναυσμα, μέσα από την πρακτική.

Υπό αυτήν την έννοια, πριν σας ευχαριστήσω για να κλείσουμε, θα ήθελα να μου πει κάποιος/κάποια αν έχει κάτι να προσθέσει σε σχέση με όλο αυτό που είδε, όλον αυτόν τον καιρό ή και σε σχέση με τη σημερινή συζήτηση. [158'94]

• Ερώτηση 9

Ερευνητής: Υπάρχει κάποιο άλλο θέμα για το οποίο θέλετε να μιλήσετε που δεν ρωτήθηκε από εμένα; [160'95]

Αφροδίτη: Αυτό που θα ήθελα να πω είναι ότι νομίζω θα ήταν πιο γεμάτη η έρευνα, πιο ολοκληρωμένη, όπως δουλέψαμε κάποιους χορούς να είχαμε έναν αυθεντικό χορευτή, όσο μπορεί να είναι αυθεντικός αυτός ο χορευτής.

Ερευνητής: Μάλιστα. Ενδιαφέρον.

Αφροδίτη: Γιατί δίνει έμπνευση ένας χορευτής που χορεύει με την καρδιά του.

Ερευνητής: Έναν βιωματικό χορευτή.

Αφροδίτη: Που χορεύει με την καρδιά του, με το στυλ του. Όλο το πακέτο που εκπροσωπεί αυτός ο χορευτής. Το θεωρώ πολύ σημαντικό.

Αλέκος: Εγώ θέλω να ευχαριστήσω που ήταν όλοι εδώ. Να πω ότι χάρηκα για τη γνωριμία. Να σου δώσω και εσένα συγχαρητήρια για την υπομονή σου και που κάνεις αυτή την έρευνα.

Ερευνητής: Εγώ ευχαριστώ εσάς.

Αλέκος: Και άμα μπορείτε εσείς που είστε χοροδιδάσκαλοι και είστε μέσα στον χορό να το συνεχίσετε. Πώς έγινε αυτό το πρόγραμμα, πώς να το κάνετε σε εκμάθηση;

Ερευνητής: Βέβαια. Και να ξέρετε ότι τα συμπεράσματα είναι υποχρέωση να αναδειχτούν και να αναδείξουν ακόμα περισσότερο τον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό να είστε σίγουροι ότι εγώ μαζί με την ομάδα που είμαστε μαζί, θα προσπαθήσω να το κάνουμε για χάριν της μουσικοχορευτικής μας παράδοσης, της διατήρησής της, της συνέχισής της. Ειλικρινά, θα σας πω, πως στη «δεύτερη» ύπαρξη του χορού, τα παραδοσιακά στοιχεία πρέπει να τα πάρουμε από τους παλιούς, να τα «βάλουμε» μέσα στη διδασκαλία και από κει να τα

ξαναδώσουμε στη νεολαία. Είναι δύσκολος ο μηχανισμός. Είναι δύσκολο το εγχείρημα για εμάς, αλλά χωρίς εσάς, έτυχε να είστε εσείς τώρα, θα μπορούσε να ήταν κάποιος άλλος, αυτό δεν θα ήταν δυνατό. Χωρίς εσάς, δεν μπορούμε να προχωρήσουμε ένα βήμα παραπέρα και τα αποτελέσματα να τα δώσουμε και στους συναδέλφους που δουλεύουν ή στους νέους επιστήμονες που θα δουλέψουν μετά από εμάς. Δεν ξέρω εάν έχετε να προσθέσετε κάτι. Είμαι πολύ συγκινημένος που κράτησε όλη αυτή η διαδικασία μέχρι το τέλος της και πήγε μέχρι εδώ. Η εμπειρία μου έλεγε, και με βγάζει ψεύτη, ότι δεν θα είχε τελείωμα, όπως άρχισε. Όμως, βλέπω ότι υπήρξε μεγάλο ενδιαφέρον από εσάς, και με ενδυνάμωσε. Στα τελευταία μαθήματα έλεγα «θα κυλίσει αυτό όπως άρχισε;» Έπεσα έξω και ευτυχώς έπεσα έξω και βγήκε με θετικό αποτέλεσμα. Κλείσαμε σήμερα και απαντήσατε πολλά καίρια θέματα που δεν είχαν απαντηθεί και είναι η πρώτη φορά που γίνεται κάτι, και να ξέρετε ότι θα είναι πολύ χρήσιμο, κυρίως όπως είπαμε και πριν για τη νέα γενιά, γιατί είναι πράγματα τα οποία οι παλαιότεροι, μας τα έχουν δώσει έμμεσα με τρόπο βιωματικό και πρέπει εμείς τώρα να τα «πάρουμε» και να τα διαδώσουμε.

Γιώτα: Το αποτελέσματα αυτής της ομάδας, αυτής της έρευνας θα θέλαμε να τα μάθουμε και τη συνέχεια.

Ερευνητής: Τι θα γίνει από εδώ και πέρα; Αυτό να είστε σίγουροι ότι θα το μάθετε, γιατί έχετε συμβάλει κι εσείς σε αυτό και είστε από τους πρώτους που θα το μάθετε. Το κατά πόσον κάποιος θα πάρουν αυτά τα εργαλεία, να τα κάνουν κτήμα τους, να τα δουλέψουν για να κάνουν κάποιους καλύτερους χορευτές, αλλά και ανθρώπους, γιατί μέσα από το χορό γίνεσαι και άνθρωπος, ακόμα καλύτερος, δεν το γνωρίζω, αλλά θα κάνουμε οτιδήποτε καλύτερο μπορούμε για να το καταφέρουμε αυτό. [164'81]

Γιώτα: Σαν ερωτηματικό ήτανε, θα υπάρχει συνέχεια; Θα υπάρχει παραπέρα;

Γιάννης: Η έρευνα θα δημοσιευτεί κάποια στιγμή, δηλαδή θα γίνουν γνωστά τα αποτελέσματα της έρευνας;

Ερευνητής: Σκοπός μιας ερευνητικής εργασίας, διδακτορικής κιάλας είναι να δημοσιευτεί, για να γνωρίσουν οι ειδικοί, αλλά και οι χορευτές για το πού πρέπει να πάμε χορευτικά, κυρίως αυτοσχεδιαστικά. Υπάρχει αξία του αυτοσχεδιασμού; Πρέπει να γίνεται; Τι σημαίνει, έχει αξία; Ο αυτοσχεδιασμός έχει αξία και ποια είναι αυτή; Αυτό θα αναδείξουμε. Είναι σίγουρο ότι θα το αναδείξουμε.

Γιάννης: Και να σε ρωτήσω και κάτι άλλο: Τη δομή αυτού του προγράμματος, αυτής της έρευνας ας πούμε, προφανώς την έχει αναλάβει το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας έτσι;

Ερευνητής: Ναι, ως Υποψήφιος Διδάκτορας του Παιδαγωγικού Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας.

Γιάννης: Τη δομή, τον σκελετό, πώς καταρτίστηκε, ας πούμε, η συγκεκριμένη δομή;

Ερευνητής: Υπάρχει επιστημονικό προσωπικό, το οποίο έχει διδακτική και ερευνητική εμπειρία από την Ελλάδα και το εξωτερικό και σε συνεργασία με τη δική μου ερευνητική ανησυχία...Επίσης με συνεχείς, ημερήσιες και εβδομαδιαίες συμβουλές και μελέτες εκ μέρους του επιστημονικού προσωπικού, σχεδιάζοταν για το πώς θα πρέπει να πορεύεται το πρόγραμμα. Όλο αυτό έβγαινε μέσα από τις ανάγκες και τις ανησυχίες για τον αυτοσχεδιασμό στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, ο οποίος είναι η κορύφωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπως ήθελα να λέω.

Δημήτρης: Εγώ ήθελα να πω ότι το νόημα που θέλουν να μας περάσουν οι παλιότερες γενιές μέσα από την παράδοση και από τη μουσική και από τους χορούς που συζητάμε σήμερα, δηλαδή αυτό που προσπαθείτε εσείς να αποκωδικοποιήσετε και εμείς μαζί σας, να μας το μεταδώσετε, είναι πώς να περνάμε καλά, και δεν εννοώ την καλοπέραση. Εννοώ το ευ ζην, το να γίνουμε καλύτεροι άνθρωποι δηλαδή. Αυτό είναι το νόημα.

Ερευνητής: Ένας υγιής τρόπος ζωής.

Δημήτρης: Αυτό είναι το νόημα να μάθουμε παραδοσιακούς χορούς. Κανένα άλλο νόημα δεν έχει. Έτσι πιστεύω εγώ.

Ερευνητής: Αν κάποιος δεν έχει να προσθέσει κάτι άλλο, ένα μεγάλο ευχαριστώ από μένα για όλη σας την προσπάθεια, για όλη σας την υπομονή για να δουλέψει αυτό το πρόγραμμα. Να ξέρετε ότι «θα βάλω τα δυνατά μου» ως ερευνητής για να φτάσει η μελέτη και ο αυτοσχεδιασμός στη θέση που πρέπει, που αρμόζει, αν δεν είναι εκεί, γιατί κι αυτό το κοιτάζουμε. Αν δεν είναι, θα γίνουν τα αδύνατα δυνατά, χωρίς προσωπικό όφελος. Είναι ο μόνος τρόπος που θα μπορούσαμε να δουλέψουμε επιστημονικά, μέσα από μια διδακτορική διατριβή, ώστε να μείνουν κάποια συμπεράσματα και αυτό πρέπει να κάνω σε έναν πανεπιστημιακό χώρο. Ειλικρινά σας ευχαριστώ και να ξέρετε ότι θα σας ενημερώνουμε για όλα όσα συμβαίνουν σε σχέση με αυτή την έρευνα. Να είστε καλά.

Αφροδίτη: Περιμένουμε να έχει και συνέχεια. Να μη χαθούμε.

Ερευνητής: Όχι, δεσμεύομαι και εγώ ανά τακτά διαστήματα να σας παίρνω τηλέφωνο είτε αυτό είναι γλέντι είτε μια συνάντηση. Σας ευχαριστώ όλους. [170:31]

Σημειογραφική Καταγραφή των Χορών

Χασαποσέρβικος

The image displays a musical score for the Chasaposerbikos dance. It features three vocal parts, labeled 1, 2, and 3, and a rhythmic accompaniment. The vocal parts are written on staves with notes and rests. The rhythmic part is shown below the vocal staves, with a 2/4 time signature and a legend indicating that a vertical bar represents a quarter note. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Χορός στα τρία

3
2
1

6/8 □ = ♩

Χορός στα δύο

2

1

4/4 = ♩

Αιγαιοπελαγίτικα Συρτά

2

1

4/4 □ = ♩

Συρτοκαλαματιανός

The image displays a musical score for the piece "Συρτοκαλαματιανός". It is divided into two systems, each with a single staff and a corresponding piano accompaniment.

System 1 (Measures 1-4):
The time signature is 7/8. The tempo is marked with a square box containing a quarter note. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 1 contains a boxed letter 'A' and a 3/8 time signature. Measures 2, 3, and 4 are marked with boxed letters 'A', 'B', and 'A' respectively. A large bracket on the right side of the system spans from measure 1 to measure 4. The piano accompaniment is shown in a vertical format with a 3/8 time signature and a boxed letter 'A' at the top.

System 2 (Measures 13-16):
The time signature is 4/4. The tempo is marked with a square box containing a quarter note. The key signature has one flat (B-flat). The score begins with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 13 contains a boxed letter 'B' and a 2/4 time signature. Measures 14, 15, and 16 are marked with boxed letters 'A', 'B', and 'B' respectively. A large bracket on the right side of the system spans from measure 13 to measure 16. The piano accompaniment is shown in a vertical format with a 2/4 time signature and a boxed letter 'B' at the top.

Τσάμικος

The image displays a musical score for a piece titled "Τσάμικος". The score is oriented vertically and consists of five systems, numbered 1 to 5 from bottom to top. Each system includes a melodic line on a staff and a corresponding rhythmic notation below it. The rhythmic notation uses vertical bars and various symbols (including 'x' and 'o') to indicate the timing of notes. A legend at the bottom left shows a vertical bar with a dot above it, labeled "3/4", which is equated to a quarter note symbol. The score concludes with a double bar line and a fermata symbol.

Συρτός Νησιώτικος

The image displays a musical score for the dance "Συρτός Νησιώτικος". The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of two systems of notation, labeled "1" and "2".

System 1 (bottom) includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a tilde (~) and a dot (·). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

System 2 (top) includes a treble clef, a 4/4 time signature, and a key signature of one flat. The notation includes a series of eighth notes and quarter notes, with some notes marked with a tilde (~) and a dot (·). The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Below the notation, there is a legend: "4/4" followed by a vertical bar and an equals sign, then a quarter note symbol.

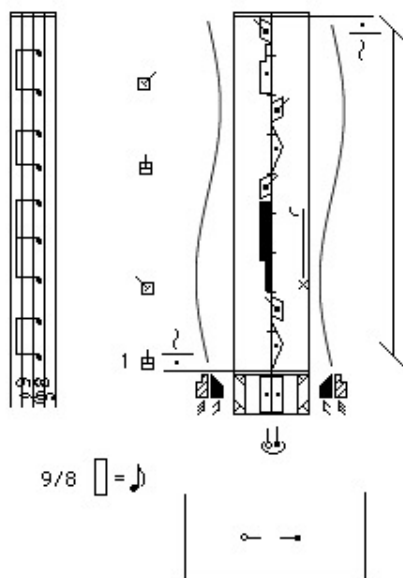
Μπάλος

The image displays a musical score for a piece titled "Μπάλος" (Ball). The score is written in 4/4 time and features a melody on a single staff and a guitar accompaniment on a six-string guitar. The guitar part is divided into two systems, each with two staves. The first system is marked with a "1" and the second with a "2". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A legend at the bottom left indicates that a rectangular box represents a quarter note and a circle with a vertical line represents a bass drum. A small diagram at the bottom center shows a circle with a horizontal line through it, possibly representing a specific guitar technique or a symbol used in the score.

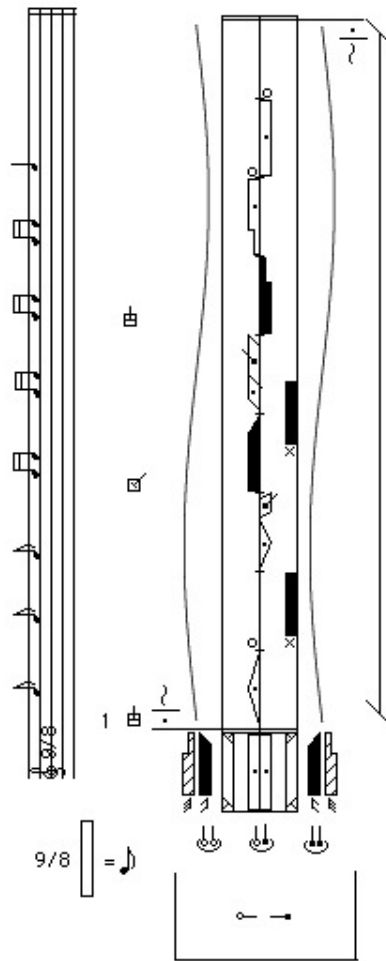
Συρτός Χανιώτικος

The image displays a musical score for the Syrtos Chaniotikos. On the left, a single melodic line is written on a five-line staff. To the right, a four-part instrumental arrangement is shown, with parts numbered 1, 2, 3, and 4. Part 1 includes a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The arrangement features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. At the bottom, a legend indicates that a rectangular box represents a quarter note in 4/8 time: $4/8 \quad \square = \text{♪}$. The score is divided into measures by vertical bar lines, and a large bracket on the right side spans the entire four-part arrangement.

Αλατσατιανός Καρσιλαμάς



Απάλικος Καρσιλαμάς



Αϊβαλιώτικος Ζεϊμπέκικος

The image displays a musical score for the piece "Αϊβαλιώτικος Ζεϊμπέκικος". It features a single melodic line on a staff with a treble clef and a 9/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, such as eighth and sixteenth notes, and rests. A large bracket spans the entire piece, and a smaller bracket is placed under a specific section. A legend at the bottom left shows a box containing a vertical line with a dot, followed by an equals sign and a musical note, with the fraction 9/4 above it. The score is presented in a vertical orientation on the page.

ΒΙΟΓΡΑΦΙΚΑ

Ο **Ιωάννης Κ. Τσιαμήτρος** γεννήθηκε το 1952 στην Πολωνία και κατοικεί στη Βέροια από το 1957. Σπούδασε Αγγλική φιλολογία στο ΑΠΘ, εργάστηκε σε δημόσια σχολεία του Ν. Ημαθίας και είναι συνταξιούχος από το 2008. Ήταν χορευτής σε πολλά χορευτικά συγκροτήματα, κορυφαίο των οποίων είναι το συγκρότημα «Δόρα Στράτου» στην Αθήνα, όπου συμμετείχε σε επαγγελματικές παραστάσεις, για 4 χρόνια (1976-1979). Επίσης, διετέλεσε πρώτος χοροδιδάσκαλος των νεοσύστατων συλλόγων, «Λύκειο Ελληνίδων Βέροιας» και «Λαογραφικός Σύλλογος Βλάχων Βέροιας» (αρχές δεκαετίας 1980). Από το 1982, ως καθηγητής, χοροδιδάσκαλος και Διευθυντής του Γυμνασίου Ριζωμάτων (Ημαθιώτικα Πιέρια), οργάνωσε χορευτικές ομάδες μαθητών, που κέρδισαν τέσσερις πανελλήνιες πρωτιές στους Πανελλήνιους Καλλιτεχνικούς Μαθητικούς Αγώνες στην κατηγορία του παραδοσιακού χορού. Παρακολουθεί και διδάσκει σε σεμινάρια παραδοσιακού χορού από το 1989, είναι χοροδιδάσκαλος σε πολλές χορευτικές ομάδες του Νομού Ημαθίας και με πρωτοβουλία του ιδρύεται το σωματείο «Χορευτικός Όμιλος Βέροιας», στον οποίο είναι Πρόεδρος και χοροδιδάσκαλος ταυτόχρονα. Ασχολείται με την τοπική παράδοση και λαογραφία και γράφει άρθρα λαογραφικού περιεχομένου σε γνωστή τοπική εφημερίδα της Βέροιας (ΛΑΟΣ). Το βιβλίο «Λαογραφία και Παράδοση των Ημαθιώτικων Περιών» είναι η πρώτη του συγγραφική δουλειά (2013), πόνημα επιτόπιας έρευνας 30 ετών, το δεύτερο βιβλίο του «Η Ελληνική Παράδοση» εκδόθηκε το 2016 και φέτος (2020) κυκλοφόρησε το τρίτο βιβλίο του «Βλαχοχώρια Ανατολικού Βερμίου».

Ο **Νίκος Οικονομίδης** γεννήθηκε στη Σχοινούσα των Κυκλάδων και προέρχεται από μουσική οικογένεια. Από μικρός μνήθηκε στην παραδοσιακή μουσική από τον πατέρα του και τον παππού του. Στη συνέχεια σπούδασε κλασικό βιολί στο Ωδείο Αθηνών και στο Εθνικό Ωδείο. Έχει συνεργαστεί επαγγελματικά με τη Δόρα Στράτου, έχει καταγράψει την παραδοσιακή μουσική και τα τραγούδια πολλών περιοχών της Ελλάδας, όπως τα Κύθηρα, την Αμοργό, τα νησιά του Βόρειου και Ανατολικού Αιγαίου. Επίσης, έχει συμμετάσχει σε μουσικές καταγραφές από τον Έβρο ως την Κύπρο, έχει εκδώσει δικά του τραγούδια, έχει λάβει μέρος σε πολλά μουσικοχορευτικά φεστιβάλ ανά τον κόσμο και έχει συνεργαστεί με μεγάλα ονόματα του παραδοσιακού, λαϊκού και έντεχνου χώρου. Έχει καταγράψει τη μουσική παράδοση των Κυθίων στο διπλό δίσκο «Πέρασμα στα Κύθηρα», σε συνεργασία με τον πολιτιστικό σύλλογο «Μυρτιά» Κυθίων, όπως και την παραδοσιακή μουσική της Αμοργού, μαζί με τον σύλλογο πολιτισμού και τέχνης «Σημωνίδης», στο δίσκο «Πέρασμα στην Αμοργό». Ολοκλήρωσε την έρευνα και την καταγραφή της μουσικής παράδοσης του Βόρειου και Ανατολικού Αιγαίου την οποία παρουσίασε στον δίσκο «Ανατολικά του Αιγαίου». Έχει

κυκλοφορήσει τρεις δίσκους με δικά του τραγούδια: «Αρχόντισσα του λιμανιού», «Αντικέρι» και «Χορός στα κύματα» και δυο με ερμηνεύτρια την Ελένη Λεγάκη: «Αγάπη και θάλασσα» και «Όταν ακούω το βιολί». Το 2020, συνέθεσε μουσική για το ντοκιμαντέρ (προς παρουσίαση) «Τσερνοπόλιε», του σκηνοθέτη και ερευνητή Στέλιου Ελληνιάδη.

Η **Κυριακή Σπανού** κατάγεται από την Παροικιά της Πάρου όπου και μεγάλωσε. Τραγουδούσε από πολύ μικρή ηλικία στο μουσικοχορευτικό συγκρότημα «Νάουσα Πάρου» με ενεργή συμμετοχή στις ετήσιες παραδοσιακές εκδηλώσεις του νησιού. Παράλληλα με τις σπουδές της στο Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών, παρακολούθησε μαθήματα φωνητικής και κλασικού τραγουδιού και μαθήματα παραδοσιακού τραγουδιού στο Μουσείο Λαϊκών Παραδοσιακών Οργάνων «Φοίβου Ανωγειανάκη» με τη Δόμνα Σαμίου. Όπως και ο Νίκος Οικονομίδης, έτσι και η Κυριακή Σπανού έχει συμμετάσχει σε πολλά φολκλορικά μουσικοχορευτικά φεστιβάλ ανά τον κόσμο και έχει συνεργαστεί με ποιοτικούς παραδοσιακούς και άλλους καλλιτέχνες. Με τον Νίκο Οικονομίδα συμπράττουν τα τελευταία χρόνια και υπηρετούν την αιγαιοπελαγίτικη μουσική μας παράδοση.

Ο **Παναγιώτης Βέργος** γεννήθηκε στην Αθήνα με καταγωγή από τη Λέσβο, νησί το οποίο τον επηρέασε μουσικά. Με τον δάσκαλό του στο σαντούρι, που ήταν ο Δημήτρης Κοφτερός, έκανε τα πρώτα του βήματα στην παραδοσιακή μουσική και στη συνέχεια εργάστηκε στην ορχήστρα του θεάτρου «Ελληνικοί Χοροί Δόρα Στράτου». Έχει συμμετάσχει σε αμέτρητες παραστάσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, είναι κάτοχος ανωτέρων θεωρητικών (Αρμονίας-Αντίστιξης) και Διπλώματος Βυζαντινής Μουσικής. Είναι καθηγητής σε μουσικά σχολεία καθώς και δίδαξε σαντούρι στο τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής του πρώην Τ.Ε.Ι. Ηπείρου. Σήμερα, διδάσκει στο Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Εθνομουσικολογία και Πολιτισμική Ανθρωπολογία» στην κατεύθυνση «Εκτέλεση/Ερμηνεία της Παραδοσιακής Μουσικής», του Τμήματος Μουσικών Σπουδών της Φιλοσοφικής Σχολής του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών. Από το 2008, διδάσκει και στο Κέντρο Ελληνικής Μουσικής «Φοίβος Ανωγειανάκης». Έχει συμμετάσχει σε δισκογραφικές παραγωγές δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο ύφος και το μουσικό ιδίωμα κάθε περιοχής. Δύο προσωπικές του δουλειές είναι οι «Σκοποί της Λέσβου» και «Ταξίδι στη Λέσβο».

Ο **Αργύρης Ψαθάς** κατάγεται από την Αμοργό και μένει στον Πειραιά. Από μικρή ηλικία, τα μουσικά του βιώματα είναι παραδοσιακά και τον «κέρδισε» το λαούτο, παράλληλα με τις σπουδές του στο Τμήμα Διοίκησης Επιχειρήσεων του πρώην Τ.Ε.Ι. Λάρισας. Με το λαούτο του έχει συνοδέψει αμέτρητες έως τώρα αιγαιοπελαγίτικες παραδοσιακές μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις, δίνοντας ένα ύφος που προσεγγίζει και στηρίζει την αιγαιοπελαγίτικη μουσική

παράδοση. Τα τελευταία χρόνια έχει συνεργαστεί με διάφορους παραδοσιακούς μουσικούς και ερμηνευτές, καθώς και με την ορχήστρα του Νίκου Οικονομίδα.

Έγγραφο πρόσκληση για τη συγκρότηση της ερευνητικής ομάδας

Μικρώνης Γρηγόριος

Ε.Ε.Π. Φυσικής Αγωγής Πανεπιστημίου Πατρών, M.Ed

Διδασκαλία Ελληνικών παραδοσιακών χορών

Υποψήφιος Διδάκτωρ Τμήματος Προσχολικής Εκπαίδευσης Πανεπιστημίου Θεσσαλίας

τηλ.: 6936690936

e-mail: grmikr@upatras.gr

Προς:

Δ.Σ. Συλλόγου

Θέμα: Συγκρότηση ερευνητικής ομάδας για τον αυτοσχεδιασμό στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό

Αξιότιμο Δ.Σ.,

Στο πλαίσιο εκπόνησης της διδακτορικής μου διατριβής στο τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας, συγκροτείται η ερευνητική ομάδα που θα συμμετέχει σε ερωτήσεις, παρατήρηση και βιντεοσκόπηση, με θέμα την αξία της δημιουργίας του αυτοσχεδιασμού στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό και τους τρόπους διδασκαλίας του.

Με βάση τα παραπάνω και απευθυνόμενος σε όλες τις χορευτικές ομάδες της πόλης των Πατρών και της ευρύτερης περιοχής, παρακαλώ όπως μου υποδείξετε μέλη - χορευτές σας για να συμμετέχουν στην έρευνα. Η συνεισφορά σας ως χορευτικό εργαστήρι, χορευτική ομάδα-όμιλος κ.λπ., θα αναφέρεται στο συγγραφικό έργο και θα συμβάλετε επίσης στην έρευνα της ανάδειξης της Ελληνικής παραδοσιακής χορευτικής δημιουργίας.

Χαρακτηριστικά χορευτών - χορευτριών:

- Σύνολο χορευτών-χορευτριών από τη χορευτική σας ομάδα: δύο ή τρία άτομα
- Ενήλικες, άνδρες και γυναίκες άνω των 18 ετών έως και 40 ετών
- Να γνωρίζουν βασικές χορευτικές φόρμες αντιπροσωπευτικών χορών του Ελληνισμού (να χορεύουν τα βασικά βήματα των χορών), όπως σε: συρτά, τσάμικα, καρσαλαμάδες, ζειμπέκικα, ίσους, σούστες, λουπούς κυκλικούς και αντικριστούς χορούς, μονήρεις χορούς, κ.ά.
- Να μη γνωρίζουν, να μην έχουν διδαχθεί αυτοσχεδιαστικές κινήσεις (αυτοσχεδιασμό, φιγούρες) στον Ελληνικό παραδοσιακό χορό
- Να είναι διαθέσιμοι-ες, μια φορά την εβδομάδα, ή μια φορά στις δεκαπέντε ημέρες, για ένα δίωρο περίπου κάθε φορά, κυρίως απογευματινές ώρες. Οι συναντήσεις θα οργανώνονται μετά από επικοινωνία του ερευνητή με την ομάδα, από τον Οκτώβριο 2015 ως και το Δεκέμβριο 2015.

Παρακαλώ όπως μου ορίσετε ως και την Κυριακή Σεπτεμβρίου 2015, τους χορευτές και τις χορεύτριες από τη χορευτική σας ομάδα μαζί με τα τηλέφωνα και τα e-mail τους, για να επικοινωνήσω μαζί τους.

Σας ευχαριστώ εκ των προτέρων,

