



Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό
τόμος 7(1), 30 – 38
Δημοσιεύτηκε: 30 Απριλίου 2009



Inquiries in Sport & Physical Education
Volume 7(1), 30 – 38
Released: April 30, 2009

www.hape.gr/emag.asp

ISSN 1790-3041

Ο Ρόλος των Χορευτικών Συλλόγων στη Μετεξέλιξη της Ελληνικής Μουσικοχορευτικής Παράδοσης: Το Παράδειγμα του «Συγκαθιστού» Χορού του Βελβεντού Κοζάνης

Φίλιππος Φιλίππου, Δημήτρης Γουλιμάρης, Βασίλης Σερμπέζης, Αθηνά Πίτση, & Μαρία Γεντή
ΤΕΦΑΑ, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

Περίληψη

Ο παραδοσιακός χορός ακολουθώντας τις αλλαγές, που υφίσταται η ελληνική κοινωνία από τη δεκαετία του '50 και μετά, αλλάζει τόσο στη μορφή όσο και στη λειτουργία. Οι αλλαγές αυτές άλλοτε θεωρούνται ως δημιουργικό αποτέλεσμα της προσαρμογής του στα καινούργια δεδομένα της τοπικής κοινωνίας και άλλοτε ως αποτέλεσμα της χρήσης του από τους χορευτικούς συλλόγους. Σκοπός της εργασίας αυτής είναι η μελέτη της μετεξέλιξης της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια, μέσα από το παράδειγμα του «Συγκαθιστού» χορού στο Βελβεντό Κοζάνης. Για την πραγματοποίηση της έρευνας χρησιμοποιήθηκαν αποσπάσματα από εθνογραφικά φιλμ καθώς και βιντεοσκοπημένες παραστάσεις του Λυκείου Ελληνίδων Αθηνών και του Κέντρου Ανοιχτής Προστασίας Ηλικιωμένων (ΚΑΠΗ) Βελβεντού. Επιπλέον, πραγματοποιήθηκε επιτόπια εθνογραφική έρευνα. Για την ανάλυση των δεδομένων και την εξαγωγή συμπερασμάτων πραγματοποιήθηκε σύγκριση της χορευτικής μορφής του «Συγκαθιστού» χορού σε τρεις χρονικές περιόδους (1960, 1980, 1998 και 2000), μέσω της συγκριτικής και δομικό-μορφολογικής μεθόδου ανάλυσης. Από την ανάλυση και σύγκριση των δεδομένων διαπιστώνονται σημαντικές αλλαγές, τόσο στη σκηνική παρουσίαση του χορού, όσο και στη λειτουργία του στην τοπική κοινωνία σήμερα.

Λέξεις κλειδιά: *χορευτικοί σύλλογοι, χορευτική παράσταση, εθνογραφική έρευνα, εθνογραφικό φιλμ, δομική-μορφολογική ανάλυση, μετασχηματισμός του χορού*

The Role of Dance Associations in the Evolution of Greek Music – Dance Tradition: The Example of “Sygathistos” Dance in Velvedo of Kozani

Filippos Filipou, Dimitris Goulimaris, Vasilis Serbezis, Athina Pitsi, & Maria Genti
Dept. of Physical Education and Sport Science, Democritus University of Thrace, Campus, 69100 Komotini, Hellas

Abstract

The traditional dance, following the changes that Greek society has experienced since the 1950s, has been modified regarding its form as well as its function. These changes are considered the positive outcome and adaptation to the modern reality of local communities and also the fact that dancing clubs have been practising traditional dances consistently. The aim of this paper is to study the evolution of the Greek musical and dance tradition, during the last fifty years, through the example of the “Sygathistos” dance in Velvedo of Kozani. For conducting this research were used topics from ethnological film and also videotaped performances of Lyceum of Greek Women in Athens and “Centres of Open Protection for the Elderly” (COPE) of Velvedo. Furthermore, it was conducted local ethnographical research. For data analysis and for the coming up to conclusion it was conducted comparison research in the form of “Sygathistos” dance in three chronicle periods (1960, 1980, 1998 & 2000), through comparative method and structural-morphological analysis. From data analysis it is concluded important changes in the performing of dance and also in its role in the local society today.

Key words: *dance association, dance performance, ethnographical research, ethnographical film, structural-morphological analysis, transformation and dance*

Εισαγωγή

Χορός και ελληνική κοινωνία

Το περιβάλλον του ελληνικού παραδοσιακού χορού, μέχρι και τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, είναι η κοινωνία της υπαίθρου. Μια κοινωνία κατά βάση αγροτική, η οποία δεν παρουσιάζει στην πορεία της μεγάλες και έντονες αλλαγές. Η αναπαραγωγή της στηρίζεται, κατά κύριο λόγο στον προφορικό λόγο και τη μνήμη όπως επίσης και στις άμεσες διαπροσωπικές σχέσεις των μελών της. Στην κοινωνία αυτή, ο χορός αποτελεί σημαντικό στοιχείο της κοινωνικής συμπεριφοράς, γιατί καθ' όλη τη διάρκεια του έτους υπάρχουν χορευτικές περιστάσεις, επίσημες και ανεπίσημες, στις οποίες τα μέλη της κοινότητας «υποχρεώνονται» να χορέψουν. Έτσι, οι περιστάσεις είναι οι διάφορες θρησκευτικές γιορτές, ο γάμος, οι οικογενειακές και φιλικές συγκεντρώσεις όπως επίσης το τοπικό πανηγύρι (εορτασμός του τοπικού πολιούχου) (Δήμας, 2004).

Ο χορός, ως κοινωνικό φαινόμενο, αφορά σε όλα τα μέλη της κοινότητας τονίζοντας βασικές αξίες και την οργάνωση της ομάδας. Ο χορός, σύμβολο της κοινωνικοποίησης και της συνοχής της ομάδας, υποκρύπτει τις αντιθέσεις ανάμεσα στα μέλη της και αναπαράγει την ισχύουσα κοινωνική πραγματικότητα. Το χοροστάσι μετατρέπεται σε θέατρο, όπου αντικατοπτρίζεται η δομή της κοινωνίας, οι αξίες, τα πιστεύω και τα όνειρά της. Είναι ο τόπος όπου εκθέτονται οι αντιθέσεις και μειώνονται οι συγκρούσεις ανάμεσα στα φύλα, στους πλούσιους και τους φτωχούς, στους ντόπιους και τους ξένους (Δήμας, 1999; Ζωγράφου, 1999). Οι θέσεις, που καλούνται να πάρουν οι χορευτές στον κύκλο, καθορίζονται από τη χορευτική κατάσταση και εξαρτώνται συχνά από το φύλο, την κοινωνική και οικογενειακή κατάσταση του χορευτή. Η θέση που θα πάρει ο χορευτής στον κύκλο, ο τρόπος που θα χορέψει και θα εκφραστεί, καθώς και η διάρκεια του χορού του, αποτελούν ταυτόχρονα και αφορμές για διάκριση, ανταγωνισμούς, αντιζηλίες και διχόνοιες μεταξύ των χορευτών (Λουτζάκη, 1992).

Επικεντρώνοντας την προσοχή στην κινητική φόρμα των χορών, όπως αυτή παρουσιάζεται στα στενά πλαίσια της κοινότητας, παρατηρούμε ότι κάθε ελληνική κοινότητα απομονώνει εκείνα τα χορευτικά στοιχεία που εκτιμά ότι της ταιριάζουν και διαμορφώνει το δικό της χορευτικό ρεπερτόριο, τους δικούς της τρόπους έκφρασης και ερμηνείας, με αποτέλεσμα την πραγμάτωση μιας ιδιαίτερης ταυτότητας στο χώρο και το χρόνο, της δικής της χορευτικής παράδοσης (Κουτσούβα, 1997). Στο πλαίσιο της παραπάνω παράδοσης, υπάρχουν περιθώρια για ατομικές πρωτοβουλίες, χωρίς να ξεφεύγουν από τα όρια και τις συμβάσεις της, με τις οποίες ο χορευτής αυτοσχεδιάζει και με τον τρόπο αυτό του παρέχεται η δυνατότητα να επιδείξει τις

χορευτικές του επιδεξιότητες και ικανότητες και να ξεχωρίσει από το σύνολο (Ζωγράφου, 1999; Τυροβολά, 1994; 1999). Γίνεται φανερό ότι ανάμεσα στο χορό και την ελληνική κοινωνία υπάρχει μια διαλεκτική σχέση, αφού η χορευτική έκφραση κάθε εποχής και κάθε κοινότητας λειτουργεί ως συνδεδεμένος κρίκος των μελών της κοινότητας, ώστε τα μέλη να οργανώνουν την κοινωνική τους ζωή και αυτή με τη σειρά της να επηρεάζει και να σχηματοποιεί τη χορευτική έκφραση.

Η παραπάνω κατάσταση αλλάζει ριζικά προς τα τέλη της δεκαετίας του '60 (Δήμας 1999; Τσαούσης, 1991). Η εσωτερική και η εξωτερική μετανάστευση, κατά κύριο λόγο, συμβάλλουν ώστε να επέλθει η ρήξη του παραδοσιακού τρόπου ζωής (Μερακλής, 1986). Οι όροι στους οποίους στηριζόταν και γινόταν η αναπαραγωγή της παραδοσιακής κοινωνίας ανατρέπονται, λόγω της αλλαγής της κοινωνικής και της ιδεολογικής ομοιογένειας. Η ραγδαία αστικοποίηση του πληθυσμού και η βιομηχανοποίηση των μέσων παραγωγής, έχουν ως αποτέλεσμα την αλλαγή της συμπεριφοράς των ατόμων και του πολιτισμού τους, με αποτέλεσμα τον ερχομό ενός καινούργιου τρόπου ζωής.

Στον καινούργιο αυτό τρόπο ζωής κυριαρχεί το λεγόμενο «μεταμοντέρνο» κοινωνικό περιβάλλον, τα κύρια χαρακτηριστικά του οποίου είναι:

- η ασυνέχεια και η αποσπασματικότητα στη διαδικασία της λειτουργίας της κοινωνικής ταυτότητας
- σύγχυση της λογικής και της ορθολογικότητας με τον ορθολογισμό
- ο ορθολογισμός θεωρείται ο πλέον ενδεδειγμένος και πλεονεκτικός τρόπος κάποιος να σκέπτεται και να ενεργεί
- ο εξωεργασιακός χρόνος έπαψε να είναι ιερός και αναπτύχθηκε ο ελεύθερος ατομικός χρόνος
- αδυναμία στην παρουσία μιας ενιαίας συλλογικής, ιστορικής και πολιτισμικής μνήμης για όλες τις αστικές υποομάδες (Γύφτουλας, 2003).

Οι παραπάνω διαβρωτικές και συνεκτικές, διαλυτικές και συνθετικές δυναμικές και διαδικασίες είχαν ως αποτέλεσμα να αλλάξει η χορευτική ταυτότητα της νεοελληνικής κοινωνίας στην οποία, πλέον, συνυπάρχουν σύγχρονες και παραδοσιακόμορφες τάσεις (Κουτσούβα, 1997; Φιλίππιδου, Κουτσούβα & Τυροβολά, 2008; Filippidou, Koutsouba & Tyronola, 2008). Η συνύπαρξη αυτή οφείλεται:

- στους εσωτερικούς και εξωτερικούς μετανάστες, οι οποίοι μεταφέρουν από τον τόπο καταγωγής τους στον τόπο κατοικίας τους και το αντίστροφο, τις χορευτικές τους συνήθειες
- στην ανάπτυξη του φολκλορισμού, ο οποίος στην Ελλάδα αναπτύσσεται στα τέλη της δεκαετίας του '70
- στη λειτουργία των ποικίλων χορευτικών συλλόγων, ως αποτέλεσμα της ανάπτυξης του φολκλορισμού.

Σημαντικός και διττός είναι ο ρόλος των χορευτικών συλλόγων (Παπακώστας, 2001; Shay, 1999). Αφενός, συνέβαλαν στη διάσωση και διάδοση του ελληνικού παραδοσιακού χορού και αφετέρου, επηρέασαν το νεοελληνικό χορευτικό γίγνεσθαι, θετικά ή αρνητικά. Μία 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.

Στην ομογενοποίηση του ελληνικού χορού και την αλλαγή της κινητικής φόρμας των χορών συνέβαλλε, πιθανόν σε μεγαλύτερο βαθμό, και η παρουσίαση χορών από χορευτικούς συλλόγους ή μεμονωμένους χορευτές στον κινηματογράφο. Ο ελληνικός κινηματογράφος, σχεδόν από της εμφάνισής του στην Ελλάδα, χρησιμοποίησε κατά κόρον τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ειδικά στις ταινίες του '50, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός δεσπόζει στις περισσότερες ταινίες, που παράγονται τη δεκαετία αυτή (Αστέρω, Γκόλφω, Μαρία Πενταγιώτισσα). Στη δεκαετία του '60, μέσα από τις ταινίες του Κακογιάννη «Ο Ζορμπάς» και του Ντασέν «Ποτέ την Κυριακή» η ελληνική μουσική, μέσα από τα μουσικά θέματα των παραπάνω ταινιών και ο ελληνικός χορός «Χασάπικος», γίνονται γνωστοί σε όλο τον κόσμο. Αργότερα, στις ταινίες της δεκαετίας του '70, θα διαπιστώσουμε αλλαγές καθώς θα δούμε σκηνές από κέντρα διασκέδασης με μπουζούκια και με χορούς όπως «Ζεϊμπέκικο, Συρτάκι, Χασαποσέρβικο» (Γοργόνες και μάγκες, Μια κυρία στα μπουζούκια), επίσης σκηνές από κλαμπ της εποχής με νούμερα από επαγγελματίες χορευτές και σε ύφος ανάλογο των απανταχού στον κόσμο κλαμπ και νεανικούς ρυθμούς και χορούς όπως «Σέικ, Ροκ εντ Ρόλ, Μπλουζ».

Η χρήση κινηματογραφικών και τηλεοπτικών ταινιών για εθνολογική έρευνα κρίνεται από πολλούς ερευνητές ως προβληματική. Εντούτοις, κανείς δεν μπορεί να αγνοήσει το γεγονός ότι πρόκειται για μια καθαρή απεικόνιση, μέσω του χορού, των αλλαγών που συμβαίνουν σε μια κοινωνία. Στην ελληνική κοινωνία παρατηρείται αλλαγή των κοινωνικών συνθηκών και δομών, αστικοποίηση, αλλαγή του συστήματος αξιών, την όλο και μεγαλύτερη επιρροή από την ευρωπαϊκή και την αμερικάνικη κουλτούρα (Γαλανοπούλου, 2006). Όταν, μάλιστα, πρόκειται για εθνογραφικά φιλμ, που απλά κινηματογραφούν ένα γεγονός την ώρα της πραγματοποίησής, του χωρίς σκηνοθετικές εντολές, τότε μπορούν να χρησιμοποιηθούν για εθνολογική έρευνα χωρίς ιδιαίτερα προβλήματα.

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι η μελέτη της μετεξέλιξης της μουσικοχορευτικής παράδοσης, κατά τα τελευταία πενήντα χρόνια, μέσα από το παράδειγμα του «Συγκαθιστού» χορού στο Βελβεντό Κοζάνης. Πιο συγκεκριμένα, στόχος μας εί-

ναι η διερεύνηση των πιθανών αλλαγών που παρατηρούνται στην εκτέλεση του «Συγκαθιστού» χορού κατά τη διάρκεια τόσο της σημερινής παρουσίας του στην κοινωνία του Βελβεντού, όσο και της σκηνικής του παρουσίας από χορευτικούς ομίλους σε σχέση με την εκτέλεσή του από τους Βελβεντινούς, πριν τη δεκαετία του '60.

Μέθοδος και Διαδικασία

Συλλογή των δεδομένων

Η συλλογή των δεδομένων πραγματοποιήθηκε με βάση την εθνογραφική μέθοδο (Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Buckland, 1999; Giurchesku, 1999; Kaerpler, 1999), τη συμμετοχική παρατήρηση από την πλευρά του ερευνητή (Γκέφου-Μαδιανού, 1999; Λυδάκη, 2001) και στηρίχθηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Ειδικότερα, το πρωτογενές πραγματολογικό υλικό της μελέτης προέρχεται από επιτόπια έρευνα (Lange, 1984), αφορά στη συγκέντρωση πληροφοριών σχετικά με τη θέση του χορού, τόσο στην παραδοσιακή, όσο και στη σύγχρονη κοινωνία του χωριού και αποτελείται κυρίως από προφορικές μαρτυρίες, βασιζόμενες σε ερωτήσεις ανοιχτού τύπου για ημιδομημένη συνέντευξη (Thompson, 2002), καθώς και σε επιτόπιες καταγραφές του «Συγκαθιστού» χορού. Στο πλαίσιο αυτό, ελήφθησαν κατευθυνόμενες συνεντεύξεις από κατοίκους του χωριού για τη συγκέντρωση πληροφοριών ως προς τη διαχρονική παρουσία του «Συγκαθιστού» χορού στην τοπική κοινωνία. Η επιτόπια έρευνα διεξήχθη στο Βελβεντό του νομού Κοζάνης την περίοδο Φεβρουάριος 2005 - Απρίλιος 2007. Το δευτερογενές υλικό προέρχεται αφενός, από αποσπάσματα από τα εθνογραφικά φιλμ «Μακεδονικός γάμος» του Τ. Κανελλόπουλου (έτος γυρίσματος 1958 και έτος προβολής 1960) και «Ο γάμος στο Βελβεντό» του Γ. Σμαραγδή (έτος προβολής 1980) και αφετέρου, από βιντεοσκοπημένες παραστάσεις του Κέντρου Ανοιχτής Προστασίας Ηλικιωμένων (Κ.Α.Π.Η.) Βελβεντού (1998) και του Λυκείου Ελληνίδων Αθηνών (2000). Στις καταγραφές του 1960 και 1980 έχουμε την παραδοσιακή μορφή του χορού, αφού ο χορός κινηματογραφείται κατά τη διάρκεια τέλεσης γάμου, ενώ οι καταγραφές του 1998 και 2000 αποτελούν την καλλιτεχνική έκφραση του χορού, αφού ο χορός καταγράφεται κατά τη διάρκεια παρουσίας του από τα χορευτικά συγκροτήματα σε χορευτική παράσταση.

Για τις ανάγκες της έρευνας θα θεωρήσουμε την καταγραφή του '60 πλησιέστερη στην αρχική μορφή του χορού, αφενός γιατί είναι η παλαιότερη καταγραφή που έχουμε και αφετέρου, διότι εκεί μας οδηγούν οι μαρτυρίες των ηλικιωμένων γυναικών - πληροφορητών. Οι γυναίκες - πληροφορητές την περίοδο της καταγραφής ήταν ηλικίας 35 -

40 ετών, δηλαδή γεννήθηκαν τη δεκαετία του '20 και οι μαρτυρίες τους μπορούν να θεωρηθούν ασφαλείς και αξιόπιστες. Αυτοί οι άνθρωποι έχουν ισχυρούς δεσμούς με τη χορευτική παράδοση. Έμαθαν να χορεύουν λαμβάνοντας μέρος στις διάφορες χορευτικές εκδηλώσεις, είτε συμμετέχοντας σε κύκλο ομοφύλων και συνομηλικών τους, είτε δίπλα στους γονείς τους. Όταν λένε ότι ο τάδε χορός ήταν ο αγαπημένος χορός των γονιών τους ή των παππούδων τους, αυτό μας βοηθά στη χρονολογική του τοποθέτηση και αποτελεί ιστορική ένδειξη (Spiliotopoulou, 1992). Θα πρέπει να σημειωθεί ότι κάποιες από τις γυναίκες που συμμετείχαν στην καταγραφή του 1960 ήταν ηλικίας 88 και 95 ετών τότε, οπότε η ηλικία τους παραπέμπει στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, αν όχι και νωρίτερα.

Τα δεδομένα που συλλέχθηκαν, αναλύθηκαν με βάση τη δομική-μορφολογική μέθοδο, όπως αυτή προτείνεται από τους Martin & Pessovár (1961), από το International Folk Music Council (IFMC, 1974) και εφαρμόζεται στη χορολογική πρακτική (Κουτσούμπα, 1993; Koutsouba, 1997; 2007; Τυροβολά, 1994; 2001; Τυροβολά κ.α, 2007; Τυρονολα, 2008). Η χρήση της δομικής - μορφολογικής μεθόδου κρίθηκε απαραίτητη, αφού το θέμα μελετάται μέσα από την ανάλυση της δομής και μορφής του χορού, σε παράλληλη ανάπτυξη των δομικών επιπέδων του με αυτών της μουσικής συνοδείας (Τυροβολά, 1994; 2001; Τυροβολά κ.α., 2007; Τυρονολα, 2008).

Για τη σύγκριση της παραδοσιακής και της καλλιτεχνικής μορφής του χορού, χρησιμοποιείται η συγκριτική μέθοδος, η οποία διευκολύνει την ταξινόμηση και την εκτίμηση του περιεχομένου ομοιογενών αντικειμένων (Τυρονολα, 2008). Μέσω της συγκριτικής μεθόδου επιχειρείται η ανάδειξη των ομοιοτήτων ή διαφορών, καθώς και ο βαθμός μετασχηματισμού της δομής και μορφής του «Συγκαθιστού» χορού, τόσο κατά την παρέλευση του συγκεκριμένου χρονικού διαστήματος όσο και του διαφορετικού πλαισίου που αυτός εκτελείται. Συμπληρωματική μεθοδολογική διαδικασία αποτελεί η χρήση της συγκριτικής-τυπολογικής μεθόδου, ως

μελέτη της μορφο-συντακτικής υφής των εξεταζόμενων μορφών του «Συγκαθιστού» χορού. Η σύγκριση αφορά σε τρεις χρονικές περιόδους με διπλή καταγραφή στην τρίτη περίοδο.

- α) την περίοδο μέχρι το 1960
- β) την περίοδο 1960-1980 και,
- γ) τα έτη 1998 και 2000.

Αποτελέσματα

Από τη δομική-μορφολογική ανάλυση του Συγκαθιστού χορού κατά τις προαναφερόμενες χρονικές περιόδους, καθώς και τη σύγκριση της μορφής του χορού κατά τα διαφορετικά πλαίσια τέλεσής του, διαπιστώνονται τα παρακάτω:

Η κινητική φόρμα του χορού στην εκτέλεση του 1960 (ΥD.1), αποτελείται βασικά από δύο κινητικά μοτίβα (Υ₁ και Υ₂). Το πρώτο κινητικό μοτίβο (Υ₁), το οποίο συγκροτείται συνολικά από πέντε κινήσεις, ξεκινά με το δεξιό πόδι. Το δεύτερο κινητικό μοτίβο (Υ₂), το οποίο επίσης συγκροτείται από πέντε κινήσεις, ξεκινά με το αριστερό πόδι. Στην αρχή της χορευτικής φράσης, υπάρχει ένα επί πλέον κινητικό μοτίβο (Υ_{1α}). Το μοτίβο αυτό, θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργεί εισαγωγικά, εμφανίζεται μόνο στην αρχή και έχει ένα κινητικό στοιχείο λιγότερο -χρονικής αξίας ίσης με 2/8- και φέρεται ως αποτέλεσμα του ελλιπούς μουσικού μέτρου (Πίνακας 1).

Τέλος, η κινητική φόρμα του χορού στην χορευτική εκτέλεση από το Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών (ΥD.4), παρουσιάζεται σε σημαντικό βαθμό διαφοροποιημένη ως προς τη δομή σε σχέση με τις τρεις προηγούμενες εκτελέσεις, εφόσον αποτελείται από ένα μόνο κινητικό μοτίβο (Πίνακας 4). Στην προκειμένη περίπτωση, οι χορεύτριες ξεκινάνε το χορό περπατώντας και όταν πάρουν τις θέσεις τους στη σκηνή αρχίζουν το χορό ξεκινώντας με το αριστερό πόδι.

Η κινητική φόρμα στη χορευτική εκτέλεση του '80 (ΥD.2) παρουσιάζεται πανομοιότατη με αυτή του 1960 (Πίνακας 2).

Πίνακας 1. Μορφολογική ανάλυση της χορευτικής εκτέλεσης του 1960 (επεξήγηση συμβόλων: Παράρτημα)

ΥD.1.		Συγκαθιστός Βελβεντού (1960)													
Χορευτικό σχήμα	Μοντέλο φόρμας	Υ ₁					Υ ₂					Χρονική αγωγή			
Υ	Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού	♩+ ♩+ ♩+ ♩+ ♩ (2+2+2+3) ♩~ 176													
F	F. (2 ³ /4) ⁿ														
KM	Ελλυπές μέτρο (Υ _{1α})	Υ ₁					Υ ₂								
E	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	
9/8	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩
Κάτω άκρα	Δ α Δ α+(α):δ	Δ Α δ	Α δ+(δ):α	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α δ α δ	α+(α):δ	
Χρήση χώρου	↑ ↓ ↑ □	↑ ↓	↑ □	↑ ↓	↑ ↓	↑ □	↑ □	↑ □	↑ □	↑ ↓	↑ ↓	↑ ↓	↑ □	□	

Πίνακας 2. Μορφολογική ανάλυση της χορευτικής εκτέλεσης του 1980 (επεξήγηση συμβόλων: Παράρτημα)

YD.2		Συγκαθιστός Βελβεντού (1980)													
Χορευτικό σχήμα	Μοντέλο φόρμας	Ρυθμικό σχήμα										Χρονική αγωγή			
Υ	Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού	♩ + ♪ + ♪ + ♪ ♩ (2+2+2+3)										♩ ~ 177			
F	F. (2 ³ /4) ⁿ														
KM	Ελλιπές μέτρο(Y _{1α})	Y ₁					Y ₂								
E	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅											
9/8	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	
Κάτω άκρα	Δ α δ Α+(α):δ	Δ Α δ Α δ+(δ):α	α δ α δ	α+(α):δ											
Χρήση χώρου	↑ ↓ ↑ □	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓		

Ομοίως, στην εκτέλεση του χορού από το ΚΑ-ΠΗ του χωριού (YD.3), δεν παρατηρούμε καμία διαφοροποίηση σε σχέση με τις δύο προηγούμενες εκτελέσεις, όσον αφορά την κινητική δομή του χορού. Η μόνη διαφοροποίηση παρατηρείται στους σχηματισμούς των χορευτριών και στη χρήση του χώρου. Οι χορεύτριες χορεύουν σε τυποποιημένα ζευγάρια και καλύπτουν συγκεκριμένο χώρο, αποτέλεσμα, ίσως, των απαιτήσεων της θεατρικής παρουσίασης του χορού (Πίνακας 3).

Και στις τέσσερις εκτελέσεις (YD.1, YD.2, YD.3 και YD.4), τα άνω άκρα χαρακτηρίζονται από απόλυτα ενεργητική συμμετοχή, εφόσον κινούνται ελεύθερα στο πλάι και στο ύψος του ώμου κατά τη βούληση των χορευτριών.

Από τη ρυθμολογική ανάλυση διαπιστώνονται συνοπτικά τα παρακάτω:

1. Το ρυθμικό σχήμα του χορού είναι 9/8 (2+2+2+3) και η χρονική αγωγή είναι ♩~176.
2. Το πλέον ξεκάθαρο ρυθμικό σχήμα παρουσιάζεται στην εκτέλεση πριν το '60.
3. Η εκτέλεση του '80 είναι πιο κοντά στην παραδοσιακή εκτέλεση του 1960.
4. Το τραγούδι ξεκινά με ελλιπές μουσικό μέτρο.

Πίνακας 3. Μορφολογική ανάλυση της χορευτικής εκτέλεσης του 1998 (επεξήγηση συμβόλων: Παράρτημα)

YD.3		Συγκαθιστός Βελβεντού (1998)													
Χορευτικό σχήμα	Μοντέλο φόρμας	Ρυθμικό σχήμα										Χρονική αγωγή			
Υ	Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού	♩ + ♪ + ♪ + ♪ ♩ (2+2+2+3)										♩ ~ 178			
F	F. (2 ³ /4) ⁿ														
KM	Ελλιπές μέτρο(Y _{1α})	Y ₁					Y ₂								
E	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅	E ₁ E ₂ E ₃ E ₄ E ₅											
9/8	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩	♩ ♩ ♩ ♩		
Κάτω άκρα	δ α Δ α+(α):δ	Δ α δ α δ+(δ):α	α δ α δ	α+(α):δ											
Χρήση χώρου	↑ ↓ ↑ □	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓	↑ ↓ ↑ ↓		

5. Η χρονική αγωγή στην εκτέλεση του '80 είναι ελάχιστα πιο γρήγορη από αυτή του '60 (ένα bit - ♩~177) και πιο αργή από την εκτέλεση του '98 και 2000 (δύο bit ♩~179).

6. Το ρυθμικό όργανο στην εκτέλεση του '60 είναι το νταούλι. Στην εκτέλεση του '98 και 2000 είναι το ντέφι και τα ζήλια, ενώ στην εκτέλεση του '80 δεν υπάρχει όργανο ρυθμικής συνοδείας.

Συζήτηση

Οι αλλαγές, που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία από τη δεκαετία του '50 και μετά, είχαν επιπτώσεις και στις διάφορες κοινωνικές εκδηλώσεις των Ελλήνων. Κάποια στοιχεία της παραδοσιακής ελληνικής κοινωνίας εξαφανίζονται για πάντα, αφού χάνουν τη λειτουργικότητά τους στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία και δεν εξυπηρετούν πια τις σύγχρονες κοινωνικές ανάγκες. Κάποια άλλα συνεχίζουν να υπάρχουν, αφού κατάφεραν να προσαρμοστούν στα καινούργια κοινωνικά δεδομένα. Ο χορός, ως κοινωνικό φαινόμενο, συνεχίζει να υπάρχει και σήμερα προσαρμοσμένος στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα. Κάποιοι χοροί,

Πίνακας 4. Μορφολογική ανάλυση της χορευτικής εκτέλεσης του 2000 (επεξήγηση συμβόλων: Παράρτημα)

ΥΔ. 4		Συγκαθιστός Βελβεντού (2000)						
Χορευτικό σχήμα		Μοντέλο φόρμας			Ρυθμικό σχήμα		Χρονική αγωγή	
Υ		Φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού			♩+ ♩+ ♩+ ♩ (2+2+2+3)		♩ ~ 179	
F		F. (1 ³ / ₄) ⁿ						
ΚΜ		Ελλίπες μέτρο(Υ _{1α})			Υ ₁			
E	E ₁	E ₂	E ₃	E ₁	E ₂	E ₃	E ₄	
9/8	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩	♩ ♩ ♩	
Κάτω άκρα	δ	Α	Δ	α	δ	α	δ	
Χρήση χώρου	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	

όμως, δεν κατάφεραν να φτάσουν ως τις μέρες μας και χάθηκαν από το κοινοτικό χορευτικό ρεπερτόριο για πάντα. Ένας από τους χορούς αυτούς είναι και ο «Συγκαθιστός», που χορευόταν στο τελετουργικό του γάμου, μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '70, στο Βελβεντό του νομού Κοζάνης. Ο χορός σήμερα απουσιάζει από το τελετουργικό του γάμου και δε διδάσκεται ούτε στο χορευτικό όμιλο νέων του χωριού. Παρουσιάζεται μόνο από το χορευτικό συγκρότημα του τοπικού ΚΑΠΗ σε χορευτικές-θεατρικές παραστάσεις. Ο «Συγκαθιστός» ήταν ο χορός με τον οποίο άρχιζε το γλέντι του γάμου. Χορευόταν από τις μητέρες των νεόνυμφων και τις συγγενικές τους γυναίκες. Το παράδοξο είναι ότι ο χορός συνοδευόταν από τραγούδι ηρωικού περιεχομένου. Οι στίχοι του τραγουδιού αναφέρονται στις ελπίδες για απελευθέρωση από την Οθωμανική κατοχή, που εξέθρεψε η Ορλωφική Επανάσταση (1770).

Οι κοινωνικές αλλαγές, που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία μετά τη δεκαετία του '50, επέφεραν αλλαγές, εκτός των άλλων και στο τελετουργικό του γάμου. Ο γάμος, σύμφωνα με τον van Genner (Belmont, 1979), είναι μία από τις διαβατήριες τελετές, στην εξέλιξη του οποίου ο χορός διαδραματίζε σημαντικό ρόλο, κυρίως κατά τη διάρκεια των φάσεων της αποχώρησης και της ενσωμάτωσης. Ο χορός και το τραγούδι ήταν το μέσο αποχαιρετισμού της νύφης από τους συγγενείς της, όταν αυτή αναχωρούσε από το σπίτι της, όπως επίσης και της υποδοχής και του καλωσορισμάτος της από τους συγγενείς του συζύγου της στο καινούργιο της σπίτι.

Στο γλέντι, που ακολουθούσε, ο χορός έπαιζε και πάλι καθοριστικό ρόλο στην όλη του εξέλιξη. Συγκεκριμένη ήταν η σειρά των χορών, όπως επίσης συγκεκριμένη ήταν η σειρά αυτών που θα χορέψουν τη νύφη και το γαμπρό. Στο Βελβεντό, η φάση της ενσωμάτωσης άρχιζε με τις μητέρες των νεόνυμφων και μαζί με αυτές, τις συγγενικές γυναίκες και τις γειτόνισσες, να χορεύουν το «Συγκα-

θιστό» χορό. Ο χορός αυτός αποτελεί το μέσο συμφιλίωσης των δύο οικογενειών, αφού με το χορό αυτό πραγματοποιείται η αποδοχή, εκ μέρους της οικογένειας του γαμπρού, της οικογένειας της νύφης. Στη συνέχεια, ο πατέρας του γαμπρού θα χόρευε πρώτος το ζευγάρι και θα ακολουθούσαν ιεραρχικά ο κουμπάρος, η μητέρα του γαμπρού, οι παππούδες του. Οι γονείς της νύφης, καθώς επίσης και οι συγγενείς της, θα χόρευαν τελευταίοι.

Η καθημερινή ζωή στην παραδοσιακή κοινωνία στηριζόταν σε μεγάλο βαθμό σε μυθικές αντιλήψεις και δεισιδαιμονίες και πολλές εκδηλώσεις της ήταν μαγικοθρησκευτικού χαρακτήρα. Αντίθετα, στις σύγχρονες κοινωνίες, ο ορθολογισμός θεωρείται ο πλέον ενδεδειγμένος και πλεονεκτικός τρόπος κάποιος να σκέπτεται και να ενεργεί. Αποτέλεσμα του σύγχρονου τρόπου ζωής και σκέψης είναι η αμφισβήτηση της αποτελεσματικότητας των μαγικοθρησκευτικών τελετουργιών. Έτσι είναι απολύτως φυσικό από το σύγχρονο τελετουργικό του γάμου να απουσιάζει εντελώς η φάση της ενσωμάτωσης και να έχει ατονήσει η φάση της αποχώρησης, τόσο του γαμπρού όσο και της νύφης. Είναι φυσικό, αφού οι δύο αυτές φάσεις στην παραδοσιακή κοινωνία ήταν πλήρης μαγικοθρησκευτικών τελετουργιών και πράξεων αποσκοπούσες στη μακροζωία και γονιμότητα του καινούργιου ζευγαριού. Πολλοί ισχυρίζονται (Lamet, 1990) ότι το έθιμο, με την πλατιά του κοινωνιολογική έννοια, είναι η αιτία που ωθεί τους ανθρώπους να χορεύουν ακόμα και σήμερα, ιδιαίτερα στην περίπτωση του γάμου, με παραδοσιακό τρόπο. Κάτι τέτοιο όμως δεν παρατηρήθηκε στην κοινότητα του Βελβεντού.

Το γαμήλιο γλέντι δεν πραγματοποιείται πλέον στο σπίτι του γαμπρού ή στην πλατεία του χωριού, αλλά σε κάποιο κέντρο διασκέδασης, πολλές φορές δε μακριά από το χωριό. Ο χορός δε, που ανοίγει το γαμήλιο γλέντι, είναι συνήθως το βαλς ή το ταγκό και χορεύεται από τους νεόνυμφους και τους κουμπάρους.

Μπορούμε έτσι να ισχυρισθούμε ότι η φάση της ενσωμάτωσης, που λάμβανε χώρα στην είσοδο του σπιτιού του γαμπρού με σειρά τελετουργιών, έχει αντικατασταθεί από την είσοδο των νεόνυμφων στο κέντρο διασκέδασης συνοδεία κλασσικής μουσικής και των ήχων των μαχαιροπήρουνων που χτυπούν οι συνδαιτυμόνες στα πιάτα.

Ένας επιπλέον λόγος της απάλειψης του χορού από το χορευτικό ρεπερτόριο του χωριού είναι, ίσως και αυτός που προβάλλουν οι γυναίκες του χωριού: «...ο χορός είναι πολύ δύσκολος και πρέπει να είσαι πολύ καλή χορεύτρια για να το χορέψεις καλά. Έχει ένα κρυφό βήμα που δεν μπορεί να το κάνει οποιαδήποτε...» είναι τα λόγια κάποιας ηλικιωμένης. Ίσως αυτός να είναι ο λόγος εξαιτίας του οποίου ο χορός παρουσιάζεται διαφοροποιημένος από το Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών σε σχέση με τις εκτελέσεις του '60 και '80, όπως θα δούμε παρακάτω.

Η εμφάνιση των πολιτιστικών συλλόγων και η ενασχόλησή τους με τη διδασκαλία και τη σκηνική παρουσίαση του παραδοσιακού χορού, είχε πολλαπλές επιπτώσεις, τόσο θετικές όσο και αρνητικές. Η διάσωση και διάδοσή του καταγράφονται στα θετικά της ύπαρξής τους. Τους καταλογίζονται όμως διάφορες επεμβάσεις, κυρίως στον τρόπο με το οποίο παρουσιάζονται οι χοροί και που είχαν ως αποτέλεσμα να αλλάξει η δομή και η μορφή τους. Ίσως ένας από τους χορούς αυτούς είναι και ο «Συγκαθιστός».

Από τα χορευτικά συγκροτήματα ο χορός παρουσιάζεται διαφοροποιημένος σε σχέση με την παραδοσιακή του μορφή τόσο μουσικά, όσο και κινησιολογικά. Οι διαφοροποιήσεις ξεκινούν από την αλλαγή του ρυθμικού οργάνου. Στις δύο παρουσιάσεις του χορού από τα χορευτικά συγκροτήματα βλέπουμε να συνοδεύουν το χορό ένα ντέφι με ζήλια, όργανο άγνωστο στην παραδοσιακή κοινωνία του χωριού και της περιοχής. Η αλλαγή του συνοδευτικού μουσικού οργάνου, ίσως, είναι και αιτία που η χρονική αγωγή στις δύο παραπάνω εκτελέσεις είναι κατά τρία bit πιο γρήγορη από την παλαιότερη εκτέλεση του χορού.

Οι μεγάλες αλλαγές, όμως, παρατηρούνται στην κινητική φόρμα του χορού. Παρά το γεγονός ότι οι κινητικές φόρμες των εκτελέσεων του '80 και του '98 είναι πανομοιότυπες με αυτή του '60 (πίνακας 1, 2 και 3), δε μπορούμε να ισχυρισθούμε το ίδιο και για την παρουσίαση του χορού από το Λύκειο Ελληνίδων Αθηνών. Αυτό συμβαίνει, γιατί αφενός ο χορός παρουσιάζεται μόνο με ένα κινητικό μοτίβο, αντί των δύο στις άλλες τρεις εκτελέσεις και αφετέρου, γιατί το ένα και μοναδικό κινητικό μοτίβο δεν έχει κανένα κοινό στοιχείο με τις άλλες εκτελέσεις, αρχής γενομένης από το πόδι αφετηρίας του χορού που για μεν τις εκτελέσεις του '60, '80 και '98 είναι το δεξιό πόδι, ενώ για την εκτέλεση το 2000 είναι το αριστερό. Αυτό ίσως οφε-

ίλεται στο γεγονός της θεατρικής παρουσίασης του χορού, όπου η λειτουργία και η κινητική φόρμα του παραδοσιακού χορού διαφοροποιούνται σημαντικά και παίρνουν διαφορετική προοπτική, όταν αυτός παρουσιάζεται επί σκηνής, όπου υποχρεωτικά διέπεται από έναν διαφορετικό και τυποποιημένο σχεδιασμό (Schechner, 2003; Geslison, 1996; Smith, 1996). Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι, στο πρόγραμμα της παράστασης του Λυκείου Ελληνίδων, ο χορός παρουσιάζεται στην ενότητα των ιστορικών χορών (Ορλωφικά) λαμβάνοντας, ίσως, υπόψη το περιεχόμενο του τραγουδιού και όχι ως γαμήλιος χορός όπως ήταν στην πραγματικότητα.

Η παρουσίαση του χορού κατά την καταγραφή του '80 δεν παρουσιάζει διαφορές με αυτή του '60, ίσως γιατί ο χορός στην εκτέλεση του '80, παρουσιάζεται από γυναίκες που την περίοδο εκείνη ήταν ηλικίας 35- 40 ετών. Η παρουσίαση του χορού από τις γυναίκες του ΚΑΠΗ διαφοροποιείται μόνο στο σχήμα του χορού. Και ενώ στις δύο παλιότερες εκτελέσεις, οι χορεύτριες κινούνται, σχετικά, αυτόνομα στο χώρο και σχηματίζουν ζευγάρια μεταξύ τους, στην εκτέλεση του '98 υπάρχουν προκαθορισμένα ζευγάρια και συγκεκριμένος χώρος όπου θα κινηθούν. Αυτή η διαφοροποίηση, ίσως, είναι απαραίτητη λόγω της θεατρικής παρουσίασης του χορού. Ο δάσκαλος της χορευτικής ομάδας του ΚΑΠΗ δεν προχώρησε σε αλλαγές της κινητικής φόρμας του χορού εν γνώσει του, αφού αφενός είναι γηγενής και γνωρίζει το χορό και αφετέρου, η ηλικία των γυναικών που δεν επιτρέπει παρεμβάσεις στο κινητικό μέρος του χορού, παρά μόνο στον τρόπο παρουσίασης.

Εν κατακλείδι, τα τελευταία πενήντα χρόνια ο χορός, υπό την επήρεια των κοινωνικών αλλαγών και της διδασκαλίας του από τους πολιτιστικούς συλλόγους, υπέστη σημαντικές αλλαγές που αφορούν τόσο τη λειτουργία του χορού στις τοπικές κοινωνίες, όσο και τη μουσικοκινητική του δομή. Κάποιες φορές, αυτές έχουν επιπτώσεις και στην ίδια την ύπαρξη του χορού, με αποτέλεσμα κάποιους να πάψουν να υφίστανται και να απαλείφονται από το χορευτικό ρεπερτόριο της κοινότητας. Το ίδιο συνέβη και στο Βελβεντό, μια κοινότητα του Ν. Κοζάνης.

- Οι κοινωνικές αλλαγές επηρέασαν το τελετουργικό του γάμου, με αποτέλεσμα να ατονήσει η σημασία του «Συγκαθιστού» χορού και να εξαφανιστεί από το χορευτικό σχήμα της τοπικής κοινωνίας.
- Η ρυθμική δομή του χορού είναι ίδια σε όλες τις εκτελέσεις.
- Η κινητική φόρμα του 1960, του 1980 και του 1998 είναι ίδια.
- Η κινητική φόρμα του 2000 παρουσιάζεται σε σημαντικό βαθμό διαφοροποιημένη, ως προς τη δομή της, σε σχέση με τις εκτελέσεις του '60 και του '80.

Σημασία για την Ποιότητα Ζωής

Η ενεργητική συμμετοχή σε χορευτικές δραστηριότητες, που διοργανώνουν οι πολιτιστικοί σύλλογοι, βελτιώνει την ποιότητα ζωής των ατόμων και επιτυγχάνει τη σωματική, ψυχική και συναισθηματική υγεία και ισορροπία τους. Η επίδραση των συλλόγων στην εξέλιξη της χορευτικής παράδοσης είναι σημαντική. Ο προσδιορισμός του ρόλου τους βοηθά στην καλύτερη κατανόηση της διαδικασίας μετεξέλιξης της παράδοσης και προσαρμογής της στις νέες κοινωνικό - οικονομικές συνθήκες.

Βιβλιογραφία

- Belmont N. (1974). *Arnold van Gennep; Créateur de l'ethnographie française*. Paris: Payot.
- Buckland J. T. (1999). (Re)Constructing Meaning: The dance ethnographer as keeper of the truth. In J. T. Buckland (ed). *Dance in the field, Theory Methods and Issues in Dance Ethnography*. (pp. 196-207), Great Britain: Macmillan Press.
- Γκέφου - Μαδιανιού, Δ. (1999). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γύφτουλας Ν. (2003). Χορευτική πράξη και κοινωνική συμπεριφορά στο νεοελληνικό πολιτισμικό πεδίο. Στο Ν. Γύφτουλας, Μ. Ζωγράφου, Μ. Κουτσούμπα, Γ. Μητροπούλου, Ντ. Τσατσου-Συμεωνίδη και Β. Τυροβολά, *Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού*, τ. Ε', (σελ. 223-233), Πάτρα: Ε.Α.Π.
- Γαλανοπούλου, Χ. (2006). Χορός και κινηματογράφος: Μια δημιουργική σχέση. Η ματιά του χορού. <http://www.cinemainfo.gr/cinema/theory/articles/danceandcinema/index.html>
- Δήμας, Η. (1999). *Η χορευτική παράδοση της Ηλείου*, Αθήνα: έκδοση ιδίου.
- Δήμας, Η. (2004). *Λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση*, Αθήνα: Art Work.
- Filippidou, E., Koutsouba, M., & Tyrovolas V. (2008). Survival and revival of tradition. The passage of folk dance form performance to representation in Pentalofos, Evros. *Proceeding of the 22nd World Congress on Dance Research*, Athens, IOFA
- Geslison, J. E. (1996). A comparison of village and staged versions of selected Hungarian dance styles, Unpublished master's thesis, University of Oregon, USA.
- Giurchesku, A. (1999). Past and present in field research: A critical history of personal experience. In J. Th. Buckland (ed). *Dance in the field, Theory Methods and Issues in Dance Ethnography*. (pp. 41-54). Great Britain: Macmillan Press.
- Ζωγράφου, Μ. (1999). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, Αθήνα: Art Work.
- International Folk Music Council - IFMC. (1974). Study group of folk dance terminology, foundations for the analysis of the structure and form of folk dance. A syllabus, *Yearbook of the I.F.M.C.*, 6, 115-135.
- Kaeppler, A. (1999). The mystique of fieldwork. In J. Th. Buckland (Ed.), *Dance in the field, Theory Methods and Issues in Dance Ethnography*, (pp. 13-25), Great Britain: Macmillan Press.
- Κουτσούμπα, Μ. (1993). Μετασχηματισμός χορευτικής φόρμας: δημιουργικότητα ή αναγκαιότητα; Περιπτώσιακή μελέτη: η Μηλιά της Λευκάδας. *Πρακτικά 1^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού*, Κομοτηνή, ΤΕΦΑΑ, 116.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in motion: Dance and cultural identity on the Greek Ionian island of Lefkada*. Unpublished Doctoral Dissertation, University of London, UK.
- Koutsouba, M. (2007). Structural analysis for Greek folk dance. A methodology. In A. Kaeppler & E. Dunin (Eds.), *Dance Structures: Perspectives on the Analysis of Human Movement* (pp 253-276), Budapest: European Folklore Institute.
- Lamet, E. (1990). Les danse folkloriques, gestes rituelles, *Documents d'Ethnologie Régionale*, 11, 21-48
- Lange, R. (1984). Guidelines for field work on traditional dance methods and checklist, *Dance Studies*, 8, 7-48.
- Λουτζάκη, Ε. (1992). Για μια ανθρωπολογία του χορού, *Εθνογραφικά*, 8, 11-16.
- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτης.
- Martin, G. & Pessovár, E. (1961). A Structural analysis of the Hungarian folk dance. *Acta Ethnographica*, 10, 1-40.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1986). *Ελληνική λαογραφία. Ήθη και έθιμα*, Αθήνα: Οδυσσεύς.
- Παπακόστας, Χ. (2003). Ο χορός από την κοινότητα στη σκηνή: Αντιφάσεις και πρακτικές. *Πρακτικά 2^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*, Σέρρες, 255-272.
- Shay, A. (1999). Parallel traditions: State folk dance ensembles and folk dance in "the Field". *Dance Research Journal*, 31 (1), 32-53.
- Schechner R. (2003). *Performance theory*, London: Routledge.
- Smith, K-L (1996). From traditional dance to the stage. *Journal of International council for health, physical education, recreation and dance*. 32, 3, 12-15.
- Spiliotopoulou, T. (1992). Représentation des sexes et concurrences sociales à travers la danse. In *Processing of the 6th International conference on dance research* (pp 61-74). Athens, IOFA.

- Thompson, P. (2002). *Φωνές από το παρελθόν: Προφορική ιστορία*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Τσαούσης, Δ. (1991). *Η κοινωνία του ανθρώπου. Εισαγωγή στην κοινωνιολογία*, Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (1994). *Ο Χορός "στα τρία στην Ελλάδα. Δομική-Μορφολογική και τοπολογική προσέγγιση, Διδακτορική διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών*.
- Τυροβολά, Β. (1999). Η έννοια του αυτοσχεδιασμού στην ελληνική λαϊκή δημιουργία. Στο Κ. Σαχινίδης *Παραδοσιακός Χορός και Λαϊκή Δημιουργία*. (σελ99-131), Αθήνα: Παπαζήση.
- Τυροβολά, Β. (2001). *Ο ελληνικός χορός. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β., Καρεπίδης, Ι. & Κάρδαρης, Δ. (2007). Ποντιακοί χοροί. Παρελθόν και παρόν. Δομική-

Μορφολογική και τοπολογική προσέγγιση. *Αναζητήσεις στη Φυσική Αγωγή & τον Αθλητισμό*, http://www.hape.gr/emag/vol5_2/vol5_2.asp, 5(2), 240-263.

- Τυροβολά, Β. Κ. (2008). Influences and cross-culture processes in the dance tradition between Greece and the Balkans. The case of the "Hasaripiko dance". *Studia Choreologica*, X, 53-95.
- Φιλιππίδου Ε., Κουτσούμπα Μ. & Τυροβολά Β. (2008). Η «πρώτη» και η «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού στο Πεντάλοφο του Έβρου. Μια συγκριτική μελέτη. *Πρακτικά 16^{ου} Διεθνούς Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Κομοτηνή, ΤΕΦΑΑ*, 4-5.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ: ΕΠΕΞΗΓΗΜΑΤΙΚΟΣ ΠΙΝΑΚΑΣ ΣΥΜΒΟΛΩΝ

Σύμβολα για τις δομικές ενότητες του χορού:

- Υ= οι χορευτές ελεύθεροι με τα χέρια λυγισμένα στους αγκώνες
 D = προσδιορισμός της χορογραφικής ενότητας
 F = χορευτική φράση
 ΚΜ = κινητικό μοτίβο
 Ε = κινητικό στοιχείο

Σύμβολα κινήσεων των κάτω άκρων:

- δ =δεξι σκέλος
 α =αριστερό σκέλος
 ↑ = Πάτημα σκέλους εμπρός
 ↓ =Πάτημα σκέλους πίσω
 (α):δ = Θέση αριστερού σκέλους με το δεξι σκέλος σε άρση και κοντά στο αριστερό

(α) = αριστερή στροφή 180° με το αριστερό πόδι

(δ):α = Θέση δεξιού σκέλους με το αριστερό σκέλος σε άρση και κοντά στο δεξι

(δ) = δεξιά στροφή 180° με το δεξι πόδι

□ = παύση

↗ = Μετακίνηση διαγώνια εμπρός και δεξιά προς τη φορά

↖ = Μετακίνηση διαγώνια πίσω και αριστερά