



ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ

**ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΟΜΕΑΣ ΓΥΜΝΑΣΤΙΚΗΣ ΚΑΙ ΧΟΡΟΥ**

ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

**«ΜΙΑ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ HIP HOP ΜΕ ΕΠΙΡΡΟΕΣ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΧΟΡΟ»**

Νιτσάκη Σταματίνα Κωνσταντίνα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Καθηγήτρια Μαρία Ι. Κουτσούμπα
(σε συνεργασία με τον μεταδιδακτορικό ερευνητή Κ. Δημόπουλο, τον Δρ. Β. Καρφή
και τον υποψήφιο διδάκτορα Χ. Χαριτωνίδη)

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2021

©Copyright
Σταματίνα Κωνσταντίνα Νιτσάκη
Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού
Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών
Εθνικής Αντιστάσεως 41, 172 37, Δάφνη, Αθήνα

Ευχαριστίες

Έχοντας πλέον ολοκληρώσει την πτυχιακή μου εργασία, αισθάνομαι την ανάγκη να ευχαριστήσω όλους εκείνους που συνέβαλαν σε αυτήν την προσπάθεια. Αρχικά, θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου κυρία Μαρία Κουτσούμπα, που με την επιστημονική καθοδήγηση και τις εύστοχες επισημάνσεις της συνέβαλε στην εκπόνηση αυτής της εργασίας. Την ευχαριστώ όχι μόνο για τη συνεργασία μας στο πλαίσιο της πτυχιακής μου εργασίας, αλλά και για τις γνώσεις που μου προσέφερε ως καθηγήτριά μου στην Ειδίκευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός». Επιπλέον, ευχαριστώ θερμά τους καθηγητές των εργαστηριακών μαθημάτων της Ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» και, συγκεκριμένα, τον Μεταδιδακτορικό ερευνητή κύριο Κωνσταντίνο Δημόπουλο και τον Μεταπτυχιακό φοιτητή κύριο Σπύρο Σωτηρόπουλο, οι οποίοι πάντοτε με ευγένεια και υπομονή ήταν εκεί για να απαντούν στις απορίες μου και να μου δίνουν ανθρώπινες συμβουλές. Δε θα μπορούσα φυσικά να μην ευχαριστήσω τον επίσης δάσκαλό μου στα εργαστηριακά μαθήματα της Ειδίκευσης, κύριο Βασίλη Καρφή, ο οποίος μου παραχώρησε και τους εμπλουτισμένους κινητότυπους των ελληνικών παραδοσιακών χορών που αξιοποίησα στη χορογραφία, αποδεικνύοντας για ακόμη μια φορά πως είναι πάντοτε εκεί όταν τον χρειαζόμαστε. Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω τον υποψήφιο διδάκτορα Χαρίτωνα Χαριτωνίδα που σε συνεργασία με τον κύριο Κωνσταντίνο Δημόπουλο πραγματοποίησαν την κωδικοποίηση της χορογραφικής μου σύνθεσης, βοηθώντας με ουσιαστικά να ολοκληρώσω την εργασία. Θερμές ευχαριστίες θα ήθελα ακόμη να απευθύνω στους καθηγητές των θεωρητικών μαθημάτων της Ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός», στον κύριο Βασίλη Λάντζο και στον κύριο Χρήστο Παπακώστα, οι οποίοι μου μετέδωσαν πολλά ερεθίσματα και γνώσεις κατά τη διάρκεια του τέταρτου έτους σπουδών μου. Το σύνολο των εμπειριών και των γνώσεων που αποκόμισα από την Ειδίκευση που επέλεξα, αλλά και από τη γενικότερη πορεία μου στη ΣΕΦΑΑ, θα μου μείνουν αξέχαστα και νιώθω ότι θα με βοηθήσουν με ουσιαστικό τρόπο στην επαγγελματική μου πορεία. Τέλος, θα

ήθελα να ευχαριστήσω την οικογένειά μου και ιδιαίτερος τον μπαμπά και τη μαμά μου, που πάντοτε πίστευαν σε μένα και στήριζαν κάθε μου προσπάθεια. Σε αυτούς οφείλω αυτό που είμαι σήμερα ως άνθρωπος. Ακόμη, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στον σύντροφό μου Δημήτρη με τον οποίο μοιράστηκα όλες τις ανησυχίες μου και ο οποίος στέκεται δίπλα μου όλον αυτόν τον καιρό. Αφιερώνω την παρούσα εργασία σε όλους όσους πιστεύουν σε μένα, καθηγητές, συγγενείς και φίλους, αλλά και σε όλη τη μέχρι τώρα ακαδημαϊκή μου πορεία.

ΜΙΑ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΗ ΣΥΝΘΕΣΗ HIP HOP ΜΕ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΟ ΧΟΡΟ

Περίληψη

Σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η δημιουργία μιας χορογραφικής σύνθεσης hip hop με στοιχεία ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ειδικότερα, επιχειρείται η σύνθεση μιας χορογραφίας hip hop με την ενσωμάτωση σε αυτήν κινητικών μοτίβων ελληνικού παραδοσιακού χορού, τα οποία με κάποια τροποποίηση μπορούν να συνδυαστούν με τις επιθετικές και δυναμικές κινήσεις του hip hop χορού. Η χορογραφική σύνθεση της εργασίας δομήθηκε στη βάση των αρχών που διέπουν τα δύο είδη χορού, ενώ για τη σύνθεση και την ανάλυσή της χρησιμοποιήθηκε η μορφολογική μέθοδος ανάλυσης του χορού. Ως αποτέλεσμα της προσπάθειας συγκερασμού του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού, προέκυψε μια χορογραφική σύνθεση 38 κινητικών μοτίβων εμπνευσμένων από τον χορό hip hop και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Η πορεία προς τη δημιουργία αυτής της χορογραφικής σύνθεσης, καθώς και η παρουσίαση και ανάλυσή της μέσω συγκεκριμένων επιστημονικών εργαλείων, απέδειξε πως τα παραπάνω είδη χορού δύνανται να συνδυαστούν και να δώσουν ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Επιπλέον, απέδειξε πως η ανάμειξη του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού είναι ιδιαίτερος δημιουργική διαδικασία και μπορεί να οδηγήσει σε νέες προοπτικές χρήσης και διδασκαλίας των δύο αυτών ειδών χορού.

Λέξεις-κλειδιά: χορογραφική σύνθεση, αυτοσχεδιασμός, μορφολογική μέθοδος ανάλυσης του χορού

A HIP HOP DANCE CHOREOGRAPHY WITH INFLUENCES FROM GREEK TRADITIONAL DANCE

Abstract

The aim of this study is the creation of a hip hop dance choreography combined with elements of Greek traditional dance. More specifically, an attempt is made to compose a hip hop dance choreography encompassing kinetic motifs of Greek traditional dance through which modification can be amalgamated with the aggressive and dynamic movements of hip hop dance. The choreography of this study was structured on the basis of the principles governing the two types of dance, while the morphological method of dance analysis was used for the creation, the presentation and the analysis of the choreographic synthesis. As a result of this attempt, a choreography of 38 kinetic motifs emerged inspired both by hip hop dance and by Greek traditional dance. The process towards the creation of this choreography, as well as its recording and analysis through specific scientific tools, demonstrated that the above kinds of dance can be combined and give a harmonious result. Furthermore, the procedure proved that the mixing of hip hop and Greek traditional dance is a particularly creative process and can lead to new perspectives about the use and teaching of these two kinds of dance.

Key words: choreography, improvisation, morphological method of dance analysis

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Ευχαριστίες	iii
Περίληψη	v
Πίνακας Περιεχομένων	vii
Κατάλογος Σχημάτων	ix
Κατάλογος Πινάκων	ix
I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ	1
1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος	1
1.2. Σκοπός της έρευνας	3
1.3. Σημασία της έρευνας	4
1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας	5
II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ	6
2.1. Η έννοια του αυτοσχεδιασμού στον χορό	6
2.2. Hip hop	9
2.2.1. Hip hop: η αρχή	9
2.2.2. Η hip hop κουλτούρα	12
2.2.3. Ο χορός στο πλαίσιο της hip hop κουλτούρας	14
2.3. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός και ο ρόλος του στην ελληνική παραδοσιακή και σύγχρονη κοινωνία	20
2.4. Συστατικά στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού	24
2.5. Η ‘κατασκευή’ του ελληνικού παραδοσιακού χορού	26
III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ	29
3.1. Περί μορφολογικής προσέγγισης του χορού	29
3.1.1. Τα δομικά επίπεδα του χορού και οι έννοιες του κινητότυπου και του μορφότυπου	30
3.1.2. Η έννοια της φόρμας του χορού	33

3.2. Βασικά δομικά σχήματα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό	34
IV. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ HIP HOP	40
4.1. Η δημιουργία της χορογραφικής σύνθεσης	40
4.2. Εμπλουτισμένοι κινητότυποι των ελληνικών παραδοσιακών χορών που αξιοποιήθηκαν στη χορογραφία	42
4.3. Παρουσίαση της χορογραφικής σύνθεσης hip hop	45
4.3.1. Κωδικοποίηση χορογραφίας	45
4.4. Ανάλυση της μορφής της χορογραφίας	47
4.4.1. Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων	47
4.4.2. Ανάλυση της χορογραφικής δημιουργίας	48
V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ -ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	57
5.1. Συζήτηση	57
5.2. Συμπεράσματα	61
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	64
ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ	69
Παράρτημα 1. Χορογραφική σύνθεση hip hop (βίντεο)	69

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Σχήμα 3.1. Κινητότυπος του χορού «στα τρία»	35
Σχήμα 3.2. Σχέση των ισχυρών μερών των τριών μέτρων του χορού «στα τρία»	36
Σχήμα 3.3. Κινητότυπος του χορού «στα δύο»	36
Σχήμα 3.4. Σχέση των ισχυρών μερών των δύο μέτρων του χορού «στα δύο»	36

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 2.1. Συστατικά στοιχεία hip hop χορού	17
Πίνακας 3.1. Τα δομικά επίπεδα του χορού	31
Πίνακας 3.2. Βασικά δομικά σχήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε επίπεδο σύνθεσης κινητικού μοτίβου	34
Πίνακας 3.3. Συγκριτικός πίνακας συστατικών στοιχείων των χορών «στα τρία» (WD1) και «στα δύο» (WD2)	38
Πίνακας 4.1. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Κόρη Ελένη»	42
Πίνακας 4.2. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Μέρμηγκας Κεφαλονιάς»	42
Πίνακας 4.3. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Βλάχα Νάξου»	43
Πίνακας 4.4. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Σούστα Κρήτης»	43
Πίνακας 4.5. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Χασαπιά Έβρου»	43
Πίνακας 4.6. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Καβοντορίτικος Καρυστίας»	43
Πίνακας 4.7. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Στις Τρεις»	44
Πίνακας 4.8. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Τάμσαρα»	44
Πίνακας 4.9. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Κότσαρι»	44
Πίνακας 4.10. Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Τασιά»	45
Πίνακας 4.11. Κωδικοποίηση χορογραφικής σύνθεσης hip hop	45

Πίνακας 4.12. Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων της χορογραφικής σύνθεσης	47
Πίνακας 4.13. Αντιστοιχίες μοτίβων ελληνικών παραδοσιακών χορών με τα κινητικά μοτίβα όπου αυτά συναντώνται στη χορογραφία hip hop	53
Πίνακας 4.14. Επιρροές ελληνικού παραδοσιακού χορού στη χορογραφική σύνθεση hip hop	54

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Ι. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος

Τον τελευταίο καιρό παρατηρείται στην ελληνική μουσικοχορευτική σκηνή μια ροπή προς τη σύνθεση χορογραφιών που ενσωματώνουν μοτίβα παραδοσιακού χορού. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η παράσταση «The Thread» που παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Ελλάδα τον Αύγουστο του 2019. Σε αυτήν, ο χορογράφος και σκηνοθέτης Russel Malifant και ο καταξιωμένος μουσικός Βαγγέλης Παπαθανασίου επιχειρούν έναν διάλογο του παρελθόντος με το παρόν, παρουσιάζοντας επί σκηνής δύο φαινομενικά «αταίριαστους» δρόμους. Συγκεκριμένα, συνδυάζουν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και τον σύγχρονο χορό, προβάλλοντάς τους στη σκηνή πότε να αντιδικούν, πότε να συμπλέουν, πότε να εκθέτουν τη διαφορετικότητά τους και πότε να επιδιώκουν τη συνεννόηση (<http://thethread.eu/index-gr.html>).

Ωστόσο, ο συνδυασμός του σύγχρονου χορού με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό δεν επιχειρήθηκε για πρώτη φορά στο πλαίσιο αυτής της παράστασης. Το 2019, οι χορογράφοι Koen Augustijnen και Rosalba Torres Guerrero, διοργάνωσαν στην Ελλάδα ακρόαση, με σκοπό την αναζήτηση χορευτών σύγχρονου χορού, που διέθεταν επίσης καλή γνώση ελληνικών παραδοσιακών χορών. Η ακρόαση αυτή, πραγματοποιήθηκε από την ομάδα Siamese (το καλλιτεχνικό όνομα των Augustijnen και Guerrero) σε συνεργασία με εννέα Έλληνες χορευτές ελληνικού παραδοσιακού χορού, και στηρίχθηκε στην ιδέα της επιλογής ατόμων για μια παράσταση, που θα εξερευνούσε το Ηπειρώτικο μοιρολόι και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό μέσα από σύγχρονο πρίσμα (<https://www.dancetheater.gr>). Στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί πως οι χορογράφοι Koen Augustijnen και Rosalba Torres Guerrero, επιδίδονται συχνά σε παραστάσεις που αναμειγνύουν διαφορετικούς πολιτισμούς και δημιουργούν διασταυρώσεις μεταξύ διαφορετικών ειδών, πολιτισμών, γλωσσών και παραδόσεων (<https://www.siamese-cie.be/welcome-en>).

Αποτελεί βέβαια κοινή διαπίστωση, πως το αυξανόμενο ενδιαφέρον προς την ελληνική παράδοση δεν περιορίζεται αποκλειστικά στον ελληνικό παραδοσιακό χορό και στον συνδυασμό του με άλλα είδη χορού, αλλά επεκτείνεται και στη μουσική που τον συνοδεύει. Μια παράσταση που αντανακλά αυτό το ενδιαφέρον, είναι η παράσταση «Το Δρακοδόντι», που βασίζεται στο ομώνυμο έμμετρο παραμύθι της δισκογραφίας των Χαϊνηδων και στη χορογραφία της ομάδας χορού «Και όμως κινείται». Σε αυτή την παράσταση, η μουσική βασίζεται σε παραδοσιακούς ρυθμούς και μαζί με τον λόγο, παίρνει μορφή μέσα από το ανθρώπινο σώμα και τις δυνατότητες που αυτό διαθέτει. Η χορογραφία της Χριστίνας Σουγιουλτζή, ιδρύτριας της ομάδας χορού «Κι όμως κινείται», καταφέρνει να αποδώσει πιστά την ιστορία, και να εναρμονιστεί πλήρως με τις μουσικές συνθέσεις του Δημήτρη Αποστολάκη, από την ομάδα των Χαϊνηδων, οι οποίες με τη σειρά τους θυμίζουν κρητικά, ηπειρώτικα, θρακιώτικα και ποντιακά παραδοσιακά ακούσματα (<https://tetragwno.gr/theatro/kritiki-theatrou/kritiki-to-drakodonti-sto-theatro-roes-ena-soyrealistiko-moysiko-paramythi-poy-nikaei-tin-varytita>).

Η ροπή προς τη δημιουργία παραστάσεων που βασίζονται στην ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση αποτέλεσε κατά κάποιον τρόπο και την αφορμή αυτής της εργασίας. Σε συζήτηση με την επιβλέπουσά μου κυρία Μαρία Κουτσούμπα σχετικά με το θέμα της πτυχιακής μου εργασίας, εξέφρασα την επιθυμία εκπόνησης μιας εργασίας που δε θα αφορά μόνο στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αλλά θα συνδυάζει και κάποιο άλλο είδος χορού. Εντούτοις, σε καμία περίπτωση δεν μπορούσα να καταλήξω στον τρόπο με τον οποίο αυτό θα μπορούσε να επιτευχθεί. Η απάντηση σε αυτόν τον προβληματισμό, δόθηκε, φυσικά, από την επιβλέπουσά μου, η οποία με ώθησε στη δημιουργία μιας χορογραφικής σύνθεσης hip hop με στοιχεία ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Η ιδέα της καθηγήτριάς μου να συνδυάσω τα συγκεκριμένα είδη χορού δεν ήταν τυχαία. Πριν την εισαγωγή μου στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, είχα ασχοληθεί με διάφορες δραστηριότητες μεταξύ των οποίων και ο χορός hip hop. Από το πρώτο μάθημα, λάτρεψα αυτόν τον χορό και έδειξα

ιδιαίτερο πάθος και θέληση να βελτιωθώ και να αναπτύξω την τεχνική μου. Τελικά, κατέληξα να χορεύω hip hop για παραπάνω από 4 χρόνια, στη διάρκεια των οποίων δοκίμασα τις ικανότητές μου σε εξετάσεις, κατακτώντας ερασιτεχνικά πτυχία χορού από το Imperial Society of Teachers of Dancing (ISTD).

Από την άλλη, η πρώτη μου επαφή με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του δευτέρου έτους σπουδών μου, στο πλαίσιο του μαθήματος «Χορολογία με έμφαση στον Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό». Η ποικιλία των χορευτικών μορφών που διδάχθηκα στο πρακτικό/εργαστηριακό μέρος του μαθήματος, σε συνδυασμό με την ποικιλία των ρυθμών που παρουσιάζονται στον ελλαδικό χώρο, με γοήτευσε και με έκανε να αγαπήσω εξίσου με το hip hop και αυτό το είδος χορού. Η περιέργειά μου να γνωρίσω εκτενέστερα τον ελληνικό παραδοσιακό χορό οδήγησε στην εγγραφή μου σε μαθήματα που διεξάγονταν σε έναν σύλλογο της περιοχής μου. Ωστόσο, το σοβαρότερο και ουσιαστικότερο βήμα που έκανα προς αυτή την κατεύθυνση δεν ήταν αυτό, αλλά η επιλογή της Ειδίκευσης «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» στο τέταρτο έτος μου στη ΣΕΦΑΑ.

Παρά ταύτα, το σύνολο των ερεθισμάτων με τα οποία ήρθα σε επαφή στο πλαίσιο αυτής της Ειδίκευσης δε με βοήθησαν μόνο στο να γνωρίσω καλύτερα τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αλλά ευρύτερα το αντικείμενο του χορού. Επί της ουσίας, με μύησαν στον κόσμο του χορού και με προίκισαν με γνώση και εμπειρίες. Τα εφόδια αυτά, λειτούργησαν, όπως ήταν φυσικό, θετικά στην απόφασή μου να επιχειρήσω, μέσα από τη δημιουργία μιας χορογραφικής σύνθεσης, το «πάντρεμα» του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

1.2. Σκοπός της έρευνας

Ο σκοπός της παρούσας εργασίας είναι η δημιουργία μιας χορογραφικής σύνθεσης hip hop με στοιχεία ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ειδικότερα, επιχειρείται η σύνθεση μιας χορογραφίας hip hop με την ενσωμάτωση σε αυτήν κινητικών μοτίβων ελληνικού παραδοσιακού χορού, τα οποία με κάποια

τροποποίηση μπορούν να συνδυαστούν με τις επιθετικές και δυναμικές κινήσεις του hip hop.

1.3. Σημασία της έρευνας

Στην παρούσα εργασία επιχειρείται η δημιουργία μιας χορογραφίας hip hop χορού και η ένταξη σε αυτήν κινητικών μοτίβων συγκεκριμένων ελληνικών παραδοσιακών χορών που με τροποποιήσεις μπορούν να συνδυαστούν με τον δυναμικό και επιθετικό χαρακτήρα του hip hop. Η παραπάνω διαδικασία οδηγεί στον εμπλουτισμό του hip hop χορού με νέο κινητικό λεξιλόγιο και ως αποτέλεσμα, διευρύνει τη δυνατότητα σύνθεσης χορογραφιών στο συγκεκριμένο είδος χορού.

Επιπλέον, μέσω αυτής της διαδικασίας ο ελληνικός παραδοσιακός χορός αναμειγνύεται με ένα πιο σύγχρονο είδος χορού, όπως το hip hop, και, ως εκ τούτου, αποκτά νέες προοπτικές χρήσης. Οι χορευτές που ασχολούνται μόνο με το hip hop, όταν διδάσκονται χορογραφικές συνθέσεις με επιρροές από τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, μπορούν να γνωρίσουν αυτό το είδος χορού με έναν τρόπο που ξεφεύγει από τη συνήθη διδασκαλία του στις αίθουσες των συλλόγων. Μπορούν επίσης να αντιληφθούν την ποικιλομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού και τις δυνατότητες που προσφέρει για την εξέλιξη του hip hop. Ως αποτέλεσμα, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός πιθανόν να αποκτήσει ένα κοινό χορευτών που σε αντίθετη περίπτωση δε θα είχε.

Πρέπει ακόμη να σημειωθεί, πως το hip hop σε αντίθεση με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, γνωρίζει τεράστια απήχηση μεταξύ των νέων. Η προοπτική των χορογραφιών που ενσωματώνουν και στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού μπορεί να φέρει κοντά τους νέους σε αυτό το είδος και, ενδεχομένως, να οδηγήσει πολλούς από αυτούς σε συλλόγους, όπου διδάσκεται ο ελληνικός παραδοσιακός χορός.

Στο σημείο αυτό, αξίζει επίσης να σημειωθεί ότι μέχρι σήμερα δεν έχει επιχειρηθεί η ανάμειξη σε μια χορογραφική σύνθεση των δύο αυτών

συγκεκριμένων ειδών χορού και άρα, η παρούσα εργασία μπορεί να ανοίξει ένα νέο πεδίο διερεύνησης της σύνθεσης χορογραφιών που εντάσσουν αυτά τα είδη.

1.4. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας

Η χορογραφία που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας συνιστά χορογραφία hip hop χορού. Όπως κάθε είδος χορού έτσι και το hip hop διαθέτει συγκεκριμένα χαρακτηριστικά και, ως εκ τούτου, η χορογραφική σύνθεση που δημιουργήθηκε άπτεται συγκεκριμένων αρχών. Τα κινητικά μοτίβα των ελληνικών παραδοσιακών χορών που επιλέχθηκαν για να ενσωματωθούν στη χορογραφία, έπρεπε να τροποποιηθούν με τέτοιο τρόπο ώστε να διατηρείται ο χαρακτήρας του hip hop. Κατά συνέπεια, λαμβάνοντας υπόψιν το έντονο ύφος του hip hop και τη γρήγορη ταχύτητα με την οποία χορεύεται, οι ελληνικοί χοροί που επιλέχθηκαν διακρίνονται αντίστοιχα από έντονο και δυναμικό ύφος και εξελίσσονται σε γρήγορη ρυθμική αγωγή. Εξαιτίας της φύσης του hip hop και της υφολογίας του, υπήρχε περιορισμένος αριθμός ελληνικών χορών που θα μπορούσαν να αξιοποιηθούν στη χορογραφική σύνθεση και να οδηγήσουν σε ένα αρμονικό αποτέλεσμα.

Περιορισμό συνιστά ακόμη το γεγονός ότι μέχρι σήμερα δεν έχει διεξαχθεί κάποια έρευνα που επιχειρεί την ανάμιξη των δύο αυτών ειδών χορού σε μια χορογραφία. Η ερευνήτρια παραθέτει μια δική της άποψη για το πως αυτό μπορεί να επιτευχθεί και ακολουθεί μια συγκεκριμένη τακτική κατά τη σύνθεση της χορογραφίας, στην οποία μάλιστα απουσιάζει η μουσική συνοδεία. Παρά ταύτα, θα παρουσίαζε πολύ μεγάλο ενδιαφέρον η εκτενέστερη μελέτη και η ανάδειξη και άλλων τρόπων ένταξης του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε χορογραφίες hip hop, πέραν του τρόπου που προτείνει η ερευνήτρια.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ Π. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

2.1. Η έννοια του αυτοσχεδιασμού στον χορό

Η έννοια του αυτοσχεδιασμού προσδιορίζεται και ερμηνεύεται σε πληθώρα λεξικών. Κατά τον Μπαμπινιώτη (2004), ο όρος αυτοσχεδιασμός αναφέρεται στην αυθόρμητη, χωρίς προμελέτη ενέργεια, σύμφωνα με την έμπνευση και τη διάθεση της στιγμής. Αντιστοίχως, στην εγκυκλοπαίδεια «Δομή» (οπ. αναφ. στο Δήμα, 2010, σελ. 37) ορίζεται ως «η ικανότητα του ατόμου να εκτελεί ή να λέει κάτι χωρίς προετοιμασία,-χωρίς προηγούμενο σχέδιο- σύμφωνα με την έμπνευση της στιγμής, συχνά βέβαια υπό την πίεση μιας αντικειμενικής ανάγκης». Στους παραπάνω ορισμούς εμπεριέχεται η έννοια του προχείρου, του απροετοίμαστου, εξαιτίας της οποίας μπορεί να δημιουργηθεί αρνητική προδιάθεση για το τελικό αποτέλεσμα του αυτοσχεδιασμού (Δήμας, 2010). Εντούτοις, κατά τον Δρανδάκη (1993, οπ. αναφ. στο Δήμα, 2010), εάν δημιουργηθούν οι κατάλληλες συνθήκες, ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να αναχθεί σε τέχνη. Έτσι, σύμφωνα με το λήμμα της Μ.Σ.Ε (οπ. αναφ. στο Τυροβολά, 1999, σελ. 102), ο αυτοσχεδιασμός ορίζεται ως «δημιουργία ενός έργου τέχνης κατά τη διάρκεια της εκτέλεσης χωρίς προετοιμασία», δηλαδή ως «δημιουργική εργασία καλλιτεχνών οι οποίοι αναπαράγουν τα έργα τους κατά την ώρα της εκτέλεσης/παράστασης βασιζόμενοι συνήθως πάνω σε δοσμένα θέματα».

Όπως αναφέρει ο Carter (2000), ο αυτοσχεδιασμός έχει εφαρμοστεί σχεδόν σε όλες τις μορφές τέχνης μεταξύ των οποίων συμπεριλαμβάνονται ο χορός, το θέατρο, η μουσική και η ποίηση. Μολονότι η μελέτη του αυτοσχεδιασμού στις προαναφερθείσες μορφές τέχνης παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, η υποενοότητα που ακολουθεί εστιάζει κυρίως στον τρόπο που ο αυτοσχεδιασμός εντοπίζεται στον χορό, εξαιτίας του ότι αυτός συνιστά το αντικείμενο αυτής της εργασίας. Ως μορφή τέχνης που χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα (Markula, 2006, οπ. αναφ. στο Γιατρά, 2009), ο χορός αντιμετωπίζει την κίνηση ως διαδικασία ανακάλυψης τρόπων ανθρώπινης επικοινωνίας (Nadel & Strauss, 2003, οπ. αναφ. στο Γιατρά,

2009) και παρέχει μια εξαιρετική ευκαιρία για ανάπτυξη της εφευρετικότητας και της φαντασίας (Markula, 2006, οπ. αναφ. στο Γιατρά, 2009).

Στον χορό και, συγκεκριμένα, σε όλα τα είδη του, εμφανίζονται φόρμες αυτοσχεδιασμού που χαρακτηρίζονται από αυθόρμητες κινήσεις, οι οποίες δεν επαναλαμβάνονται, προκύπτουν στιγμιαία και, ως εκ τούτου, θεωρούνται μοναδικές (Τυροβολά, 2007). Στο πλαίσιο του χορού, ο αυτοσχεδιασμός συνδέεται με την ικανότητα δημιουργίας μιας χορογραφίας στην οποία θα πρέπει να είναι ευδιάκριτη η αρχή, η μέση και το τέλος, προκειμένου αυτή να θεωρείται ολοκληρωμένη (<http://apollondancestudio.blogspot.com/2013/11/xoros-kai-autoschediasmos.html>). Όταν ένας χορευτής αυτοσχεδιάζει με σκοπό τη σύνθεση μιας χορογραφίας, αποκτά ταυτόχρονα και τον ρόλο του χορογράφου. Ο ρόλος αυτός είναι ιδιαιτέρως απαιτητικός, με δεδομένο ότι η δημιουργία μιας χορογραφίας δεν συνιστά μια απλή ένωση συστατικών στοιχείων, αλλά ένα δομημένο σύνολο, του οποίου η μορφή και η σπουδαιότητα έγκεινται στις σχέσεις και αλληλεξαρτήσεις ανάμεσα στα συστατικά στοιχεία και τα διάφορα μέρη του (Τυροβολά, 2007).

Σύμφωνα με την Τυροβολά (2007), η διαδικασία δημιουργίας μιας φόρμας αυτοσχεδιασμού, προϋποθέτει από τη μεριά του χορογράφου-χορευτή, τον συνδυασμό της καλής γνώσης του κινητικού συστήματος και της δημιουργικής ικανότητας (δημιουργικότητα). Η έννοια της δημιουργικότητας λοιπόν εμπεριέχεται στη διαδικασία σύνθεσης μιας χορογραφίας (Τυροβολά, 2007) και, κατά συνέπεια, έχει άμεση σχέση με την έννοια του αυτοσχεδιασμού. Στον χορό, η δημιουργική ικανότητα εκφράζεται ως δημιουργική κίνηση και, όπως αναφέρουν οι Ward (1974) και Wyrick (1968) (οπ. αναφ. στο Λυκεσάς & Κουτσούμπα, 2008), ορίζεται ως η νοητική οργάνωση και η εκτέλεση καινούργιων κινητικών μοντέλων που μπορεί να είναι είτε απαντήσεις σε ερεθίσματα, είτε λύσεις σε δεδομένα προβλήματα, είτε έκφραση ιδεών μέσω του σώματος, το οποίο αποτελεί εργαλείο για δράση και επικοινωνία. Κατά ανάλογο τρόπο, ο αυτοσχεδιασμός στον χορό, ξεκινά με ένα κινητικό πρόβλημα, το οποίο είναι ανοιχτό σε έναν αριθμό διαφορετικών λύσεων (Clark-Rapley, 1999). Ως

διαδικασία, οδηγεί τους χορευτές στην ανακάλυψη νέων τρόπων κίνησης και έκφρασης, συμβάλλει στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων τους και τους βοηθά στην επικοινωνία με τους άλλους (Καλογεροπούλου & Χαχάμη, 2014).

Στον χορό παρατηρούνται δύο είδη φόρμας αυτοσχεδιασμού: η φόρμα προγραμματισμένου ή κλειστού αυτοσχεδιασμού και η φόρμα ελεύθερου ή ανοιχτού αυτοσχεδιασμού. Αναλυτικότερα, στη φόρμα κλειστού αυτοσχεδιασμού παρέχονται οι κατευθυντήριες γραμμές βάσει των οποίων ο χορευτής διαμορφώνει τις κινήσεις και τις εναλλαγές των χορευτικών φράσεων. Ο αυτοσχεδιασμός αυτού του τύπου χρησιμοποιεί τυποποιημένα στοιχεία, όπως κλιμακώσεις, λύσεις που δίνονται ως επίλογος, η αποσπασματική λογική, η διαδοχή των γεγονότων και οι θεωρίες σύνθεσης. Από αυτόν τον αυτοσχεδιασμό δύνανται να προκύψουν συγκεκριμένες κινητικές ακολουθίες, που ανάλογα με τη διάθεση του χορευτή, επαναχρησιμοποιούνται αυτούσιες ή συνδυάζονται με άλλες κινήσεις.

Απεναντίας, στη φόρμα ανοιχτού αυτοσχεδιασμού απουσιάζει κάποιο συγκεκριμένο θέμα ή μια κεντρική κατεύθυνση. Δεν υπάρχουν σαφή όρια και η χορογραφία συντίθεται από την παρορμητική αντίδραση και την κινητική ικανότητα του χορευτή (Τυροβολά, 2007). Συχνά, για τον ανοιχτό αυτοσχεδιασμό, δίνεται η εντύπωση πως στα είδη χορού όπου αυτός εντοπίζεται, ο χορευτής έχει τη δυνατότητα να λειτουργεί όπως επιθυμεί, χωρίς να περιορίζεται από συγκεκριμένους κανόνες. Ωστόσο, αυτό είναι κάτι που δεν ισχύει. Κάθε είδος χορού, αναγνωρίζεται από τη χρήση ειδικού τύπου κινήσεων και από τις μορφές που λειτουργούν στο πλαίσιο ενός συγκεκριμένου περιβάλλοντος. Με άλλα λόγια, έχει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά. Κατά συνέπεια, οι φόρμες που δημιουργούνται ως αποτέλεσμα τόσο του κλειστού, όσο και του ανοιχτού αυτοσχεδιασμού, οφείλουν να υπακούν στις συμβάσεις που ορίζει το κάθε είδος χορού και να ενσωματώνουν στοιχεία από τα χαρακτηριστικά του (Τυροβολά, 2007).

Καταληκτικά, ο αυτοσχεδιασμός συνιστά βασικό εργαλείο χορογραφικής σύνθεσης. Συνδέεται άμεσα με τη δημιουργική κίνηση και συμβάλλει μαζί με

αυτή, στην ανακάλυψη νέων τρόπων επικοινωνίας και κινητικής έκφρασης, καθώς επίσης και στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων των ατόμων. Στον χορό παρουσιάζει δύο τύπους, τον ανοιχτό και τον κλειστό αυτοσχεδιασμό, οι οποίοι διαφέρουν μεταξύ τους ως προς τον τρόπο που εφαρμόζονται. Στον κλειστό αυτοσχεδιασμό δίνεται η κατεύθυνση βάσει της οποίας ο χορευτής ενεργεί και διαμορφώνει τις κινήσεις και τις εναλλαγές των χορευτικών φράσεων, ενώ στον ανοιχτό αυτοσχεδιασμό ο χορευτής δρα χωρίς να βασίζεται σε κάποιο συγκεκριμένο θέμα. Ωστόσο και στη μια, αλλά και στην άλλη περίπτωση, το τελικό αποτέλεσμα υποχρεούται να συμφωνεί με τους κανόνες και τα χαρακτηριστικά του είδους χορού, στο πλαίσιο του οποίου πραγματοποιείται ο αυτοσχεδιασμός.

2.2. Hip hop

2.2.1. Hip hop: η αρχή

Η ανάδυση της hip hop κουλτούρας πραγματοποιήθηκε στις αρχές της δεκαετίας του 1970 στο Μπρόνξ της Νέας Υόρκης μέσα από τη συνύπαρξη στην περιοχή αυτή ατόμων διαφορετικής πολιτισμικής προέλευσης όπως Αφροαμερικανοί, Πουερτορικανοί, Λατίνοι και Αφρικανοί μετανάστες από την Καραϊβική (Rajakumar, 2012). Ειδικότερα, η συνύπαρξη και η γόνιμη αλληλεπίδραση μεταξύ αυτών των πληθυσμιακών ομάδων είχε ως αποτέλεσμα τον συνδυασμό πολιτισμικών στοιχείων και τη δημιουργία ενός νέου εκφραστικού πολιτισμικού είδους, του hip hop, με εμφανείς επιδράσεις από τις Δυτικές Ινδίες και τους πληθυσμούς της Αφρικανικής Διασποράς (Ards, 2004).

Η εμφάνιση και η ανάπτυξη του hip hop δεν ήταν τυχαία. Συνέπεσε με μια από τις πιο δυσχερείς οικονομικά και κοινωνικά περιόδους τόσο για το Μπρόνξ, όσο και για ολόκληρη την πόλη της Νέας Υόρκης (Rajakumar, 2012). Ωστόσο, η περίοδος όταν το hip hop έκανε την εμφάνισή του, δεν ήταν δύσκολη μόνο για την περιοχή της Νέας Υόρκης και των προαστίων της, αλλά και για την ευρύτερη

αμερικανική κοινωνία, η οποία, ήδη, από τις προηγούμενες δεκαετίες βίωνε αντίξοες καταστάσεις σε κοινωνικό και οικονομικό επίπεδο.

Πιο συγκεκριμένα, μεταξύ 1920 και 1960, οι άνδρες Αφροαμερικανοί απασχολούνταν σε τομείς εργασίας όπως η χαλυβουργία, τα εργοστάσια κατασκευής αυτοκινήτων και τα ταχυδρομεία, γεγονός που τους παρείχε οικονομική ασφάλεια και ευκαιρίες για τη δημιουργία οικογένειας. Εντούτοις, από τη δεκαετία του 1960 και μετά, οι θέσεις εργασίας χρηματοδοτούνταν πλέον από ιδιώτες για περιορισμένο χρονικό διάστημα, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση μιας ασταθούς και αβέβαιης οικονομικής κατάστασης των Αφροαμερικανών, καθώς επίσης και την αποδυνάμωση του θεσμού της οικογένειας (Hazzard-Donald, 2004).

Γενικότερα, για την ευρύτερη περιοχή της Αμερικής, η δεκαετία του 1960 συνιστούσε μια περίοδο σημαντικών οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών, βασική αιτία των οποίων ήταν ο πόλεμος του Βιετνάμ (Fitzgerald, 2008, σπ. αναφ. στο Γιατρά, 2009). Την περίοδο αυτή, τα κρατικά χρηματοδοτούμενα προγράμματα που απευθύνονταν στις κοινότητες των μαύρων και αφορούσαν στους τομείς της εκπαίδευσης, της κοινωνίας και της οικονομίας, υπέστησαν πλήθος περικοπών και τελικά καταργήθηκαν. Παράλληλα, στη χώρα υπήρχε έντονη δραστηριοποίηση για τη διεκδίκηση των ανθρωπίνων δικαιωμάτων και των δικαιωμάτων του έγχρωμου πληθυσμού (Hazzard-Donald, 2004).

Ειδικότερα για το Μπρονξ, από το 1955 ως και τη δεκαετία του 1970, το δημοτικό αυτό διαμέρισμα βρισκόταν σε μια τεράστια κοινωνικοοικονομική παρακμή εξαιτίας της έλλειψης πόρων και της κακής διαχείρισης των χρηματοοικονομικών (Rajakumar, 2012). Επιπρόσθετα, η κατασκευή του αυτοκινητοδρόμου Cross Bronx Expressway και η ανάγκη δημιουργίας χώρου για την εγκατάσταση των επίγειων τμημάτων του μετρό, είχαν ως αποτέλεσμα την καταστροφή κατοικιών και τη μετακίνηση προς τα προάστια πολλών, λευκών κυρίως, πληθυσμιακών ομάδων μεσαίας κοινωνικής τάξης. Όσοι κάτοικοι αδυνατούσαν να υποστηρίξουν οικονομικά αυτή τη μετακίνηση, παρέμειναν στο Μπρονξ αντιμετωπίζοντας τα ολοένα και αυξανόμενα προβλήματα της περιοχής.

Συγκεκριμένα, την περιοχή μάστιζε η ανεξέλεγκτη πώληση ηρωίνης, η υπέρμετρη αστυνομική βαρβαρότητα, οι φυλετικές εντάσεις, οι καταστροφές και η βία μεταξύ αντίπαλων συμμοριών (Rajakumar, 2012).

Στη βάση των παραπάνω, η hip hop κουλτούρα εμφανίστηκε σε μια κρίσιμη στιγμή μεταβιομηχανικού τέλματος, το οποίο επηρέασε αρνητικά τον θεσμό της οικογένειας και εξασθένησε τον αγώνα για τα οικονομικά και πολιτικά δικαιώματα του έγχρωμου πληθυσμού (Hazzard-Donald, 2004). Προέκυψε από την ανάγκη έκφρασης διαμαρτυρίας για την κοινωνικοοικονομική ανισότητα, την αύξηση του ποσοστού ανεργίας, τη φτώχεια, την παιδική εκμετάλλευση, τον ρατσισμό, την εγκληματικότητα των συμμοριών, την έλλειψη επαγγελματικής κατάρτισης και την απουσία ευκαιριών μεταξύ των κατοίκων των υποβαθμισμένων συνοικιών της Νέας Υόρκης (Γιατρά, 2009).

Κατά τη Γιατρά (2009), το hip hop διηγείται και εκφράζει την ιστορία των νέων που ανήκουν στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα των προαστίων των αμερικάνικων μεγαλουπόλεων έτσι όπως αυτή περιγράφεται παραπάνω. Παρά τη διαφορετική πολιτισμική και εθνική τους προέλευση, οι νέοι αυτοί, παραμερίζοντας τις όποιες διαφορές τους, δημιούργησαν μια νέα τάξη (Amin, 2002) και χρησιμοποίησαν τις πρακτικές της hip hop και, συγκεκριμένα, τη μουσική rap, τον χορό και το γκράφιτι, προκειμένου να αντισταθούν και να διαμαρτυρηθούν για τις δυσμενείς συνθήκες της καθημερινότητάς τους. Στην πραγματικότητα, το hip hop αναδύθηκε ως υποκουλτούρα στο πλαίσιο της κυρίαρχης αμερικάνικης κουλτούρας που προσπαθούσε να επιβάλλει συγκεκριμένα πρότυπα συμπεριφοράς, διασκέδασης και καλλιτεχνικής έκφρασης, τα οποία δεν έβρισκαν σύμφωνους τους νέους Αφροαμερικανούς, καθώς επίσης και άλλους λατινογενείς πληθυσμούς.

Αναλυτικότερα, ως ανεπίσημο, περιθωριακό («underground») μουσικοχορευτικό είδος, το οποίο προέκυψε από τον αυτοσχεδιασμό και τον πειραματισμό των νέων, το hip hop εκπροσωπείτο από «καλλιτέχνες του δρόμου» (Γιατρά, 2009). Οι δημόσιοι και ημι-δημόσιοι κοινωνικοί χώροι όπως τα πάρκα, τα μπαρ, τα κλαμπ, τα άδεια εγκαταλελειμμένα κτίρια και οι γωνίες των δρόμων,

συνιστούσαν τόπους συνάθροισης, συναγωνισμού, αλληλεπίδρασης, έκφρασης και επικοινωνίας για πληθυσμιακές ομάδες που βρίσκονταν στο περιθώριο. Για τις ομάδες αυτές, ο δρόμος αποτέλεσε επίσης οργανισμό κοινωνικοποίησης, ο οποίος διέθετε ένα ανεπίσημο αξιακό σύστημα και έναν ηθικό κώδικα που επηρέαζε τη συμπεριφορά και τη στάση των ατόμων (Oliver, 2006).

Στην προσπάθειά τους να κοινωνικοποιηθούν και να ορίσουν την κοινωνική τους ταυτότητα, οι νέοι υιοθέτησαν δικό τους κινητικό λεξιλόγιο (Forman & Neal, 2004), στυλ εμφάνισης, μουσικής και καλλιτεχνικής έκφρασης. Τα στοιχεία αυτά και, συγκεκριμένα, ο χορός, η μουσική και το γκράφιτι (graffiti), έμελλε να αποτελέσουν τις πρακτικές της hip hop κουλτούρας, οι οποίες είναι μεταξύ τους αλληλένδετες και αλληλοεπηρεαζόμενες (Γιατρά, 2009).

2.2.2. Η hip hop κουλτούρα

Ο όρος hip hop κουλτούρα χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει την αστική νεανική κουλτούρα της Αμερικής (Smitherman, 1997) που περιλαμβάνει στοιχεία όπως, ο έμμετρος λόγος (rapping), η μουσική, ο χορός και η ζωγραφική γκράφιτι (Damien, 2006). Τα στοιχεία αυτά, σε συνδυασμό με την υιοθέτηση ιδιαίτερου στυλ εμφάνισης, προφοράς και στάσης ζωής σχετικά με την επιβίωση, τη διαχείριση των αγαθών και την εξέλιξη του ατόμου, χρησιμοποιήθηκαν από την περιθωριοποιημένη νεολαία του Μπρονξ ως μέσο έκφρασης των κοινωνικών και οικονομικών προβληματισμών της (Dimitriadis, 2004).

Στο σύνολό της, η hip hop κουλτούρα λειτούργησε ως διέξοδος για τη νεολαία των υποβαθμισμένων προαστίων της Νέας Υόρκης, η οποία αγνοούνταν από τους κρατικούς θεσμούς. Επιπλέον, αναδείχθηκε ως εναλλακτική λύση στη βία των συμμοριών, οι οποίες πλέον μπορούσαν να διευθετούν τις διαφορές τους χωρίς σωματικές συγκρούσεις, αλλά μέσα από διαγωνισμούς χορού και τραγουδιού (rapping) (Rajakumar, 2012). Ως και τη δεκαετία του 1980, η κουλτούρα και ο χορός που αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της, εξαπλώθηκαν στα προάστια της Αμερικής και εξελίχθηκαν σε πανεθνικό φαινόμενο (Rajakumar, 2012). Σήμερα,

το hip hop έχει αναχθεί σε διεθνές φαινόμενο που εστιάζει στη νεολαία (Strovall, 2006) και συνιστά καλλιτεχνική, αλλά και κοινωνική κινητοποίηση (Γιατρά, 2009).

Βασικά χαρακτηριστικά της hip hop κουλτούρας είναι η αυθεντικότητα (Damien, 2006), η δημιουργικότητα (Γιατρά, 2009), η αυτοέκφραση και ο σεβασμός (Rajakumar, 2012). Κατά τον Damien (2006), η αυθεντικότητα ορίζεται ως η κατάσταση του να είσαι γνήσιος, αξιόπιστος και αληθινός. Η ενεργή συμμετοχή στις καλλιτεχνικές εκφράσεις της hip hop δεν απαιτεί ειδική εκπαίδευση και είναι επιτρεπτή σε όλους. Η μοναδική προϋπόθεση είναι η διατήρηση της αυθεντικότητας (Γιατρά, 2009). Εξίσου σημαντική με την αυθεντικότητα, κρίνεται και η δημιουργικότητα. Η σημασία της έγκειται στην επινόηση και την κατάκτηση των κινήσεων και όχι στην απλή εκτέλεση ή μίμηση αυτών (Γιατρά, 2009). Η αυτοέκφραση και ο σεβασμός είναι, επίσης, βασικά χαρακτηριστικά της hip hop κουλτούρας. Ο εκάστοτε χορευτής καλείται να προσαρμόσει την κίνηση στο σώμα του, ακόμη και στις περιπτώσεις που εκτελεί χορογραφημένες κινήσεις στο πλαίσιο μιας χορευτικής ομάδας. Η υποβάθμιση της ατομικότητας δεν έχει θέση στην hip hop. Αντίθετα, ο σεβασμός στην ιδιοσυγκρασία και στο προσωπικό στυλ είναι διάχυτος μεταξύ αυτών που ασπάζονται τις πρακτικές της hip hop κουλτούρας (Γιατρά, 2009).

Οι βασικές αξίες της hip hop είναι κοινές τόσο για τους χορευτές, όσο και για όσους καλλιτέχνες ασχολούνται με τα υπόλοιπα στοιχεία της κουλτούρας (Rajakumar, 2012). Έτσι, η παραγωγή της hip hop μουσικής εξαρτιόνταν από τη δημιουργικότητα των μουσικών (DJ), οι οποίοι, έχοντας κουραστεί από τη μεγάλη απήχηση της ντίσκο κυρίως μεταξύ των λευκών, συνδύασαν δείγματα προϋπαρχόντων ειδών όπως η ντίσκο (disco), η φανκ (funk), η τζαζ (jazz) και η μπλουζ (blues) μουσική, δημιουργώντας τα λεγόμενα διαλείμματα (breaks) στα μουσικά κομμάτια. Παρόμοια, οι καλλιτέχνες ζωγραφικής γκράφιτι αξιολογούνταν με βάση την επιδεξιότητα, την τεχνική, τον αριθμό των χρωμάτων που χρησιμοποιούσαν και την επιλογή της τοποθεσίας όπου θα ζωγράφιζαν. Όσο δυσκολότερη ήταν η πρόσβαση στην τοποθεσία, τόσο πιο παραγωγικοί και

δημιουργικοί θεωρούνταν (Rajakumar, 2012). Τέλος, οι τραγουδιστές της hip hop, οι λεγόμενοι ράπερς (rappers), διαδραμάτιζαν μαζί με τους DJs σπουδαίο ρόλο στην επιτυχία των hip hop πάρτυ της νεολαίας του Μπρονξ. Η ικανότητά τους να διατηρούν τους χορευτές σε κίνηση κατά τη διάρκεια των πάρτυ, βρισκόταν σε άμεση σχέση με την εφευρετικότητα και τον αυθορμητισμό στην κατασκευή ριμών (έμμετρος λόγος-rapping), πάνω στα μουσικά κομμάτια των DJs (Rajakumar, 2012).

Εκτός της αυθεντικότητας και της δημιουργικότητας, χαρακτηριστικό της hip hop συνιστά, επίσης, η χρήση της μητρικής γλώσσας και της αργκό διαλέκτου στα τραγούδια του είδους (Γιατρά, 2009). Η μητρική γλώσσα στοχεύει στην κατανόηση των τραγουδιών από το ευρύ κοινό, ενώ η αργκό διάλεκτος επιδιώκει την αφύπνιση του κοινού και υπονοεί την αντίδραση και τη διαμαρτυρία για τον τρόπο έκφρασης των προηγούμενων γενεών, καθώς, επίσης, και της κυρίαρχης (mainstream) καλλιτεχνικής κοινότητας (Γιατρά, 2009).

Τα παραπάνω στοιχεία της hip hop κουλτούρας διακρίνονται, σύμφωνα με τη Γιατρά (2009), σε βασικά και δευτερεύοντα. Στα βασικά συμπεριλαμβάνονται ο χορός, η μουσική και το γκράφιτι, ενώ στα δευτερεύοντα, οι στυλιστικές επιλογές εμφάνισης, ο έμμετρος λόγος (rapping), η συρραφή των τραγουδιών και η αργκό διάλεκτος. Ο στόχος της παρούσας εργασίας εξυπηρετείται κατά κύριο λόγο από τη μελέτη και την κατανόηση του χορού που διαμορφώθηκε και αναπτύχθηκε στο πλαίσιο της κουλτούρας αυτής. Ως εκ τούτου, έπειτα από τη συνοπτική παρουσίαση των συνθηκών που οδήγησαν στην ανάπτυξη της hip hop κουλτούρας και έπειτα από την αναφορά στα βασικά της χαρακτηριστικά, η υποενότητα που ακολουθεί εστιάζει στον χορό hip hop, εμβαθύνοντας στα κινητικά του χαρακτηριστικά, στα επιμέρους στυλ που περιλαμβάνει και στα μηνύματα που εκφράζει.

2.2.3. Ο χορός στο πλαίσιο της hip hop κουλτούρας

Ο χορός hip hop προέκυψε ως χορός του δρόμου από τον αυτοσχεδιασμό και τον πειραματισμό των επιτελεστών. Συνιστά ένα αστικό είδος εξαιτίας της καταγωγής

και της προέλευσής του (Μπρονξ Νέας Υόρκης) και είναι θορυβώδης, προκλητικός, αθλητικός και δημιουργικός (Γιατρά, 2009). Παράλληλα, εμπεριέχει ένα εξαιρετικά λειτουργικό σύστημα συμβόλων, το οποίο επηρεάζει την ανάπτυξη της ατομικής ταυτότητας, των ομάδων που δημιουργούνται μεταξύ των συνομήλικων νέων των νεοϋορκέζικων υποβαθμισμένων προαστίων, καθώς επίσης και τη δυναμική των ομάδων αυτών (Hazzard-Donald, 2004).

Η ποικιλία των χειρονομιών και των κινήσεων στον χορό hip hop αντικατοπτρίζει την περιθωριοποίηση αυτών που τον ανέπτυξαν και, συγκεκριμένα, των νέων Αφροαμερικανών, των Πουερτορικανών και των νέων από τις Δυτικές Ινδίες (Hazzard-Donald, 2004). Ωστόσο, η φύση των κινήσεων δε συνδέεται αποκλειστικά με τον κοινωνικοοικονομικό αποκλεισμό της νεολαίας, αλλά και με τις διακρίσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών Αφροαμερικανών που υπάρχουν στην αμερικανική κοινωνία. Οι γυναίκες Αφροαμερικανές αντιμετωπίζονται σε σχέση με τους άνδρες ευνοϊκότερα, εξαιτίας της καχυποψίας, του φόβου και της απειλής που αισθάνεται η αμερικανική κοινωνία από την παρουσία των ανδρών Αφροαμερικανών (Hazzard-Donald, 2004). Επομένως, όπως αναφέρει η Hazzard-Donald (2004), ο χορός hip hop εκφράζει την αποξένωση των Αφροαμερικανών ανδρών από την κυρίαρχη (mainstream) κοινωνία και τις γυναίκες, αλλά και την αλλοτρίωση της νέας γενιάς από την παλαιότερη.

Όταν πρωτοεμφανίστηκε, ο χορός εκτελούνταν είτε ατομικά, από έναν άνδρα κυρίως, είτε ομαδικά χωρίς να υπάρχει απαραίτητα συγχρονισμός μεταξύ των χορευτών (Hazzard-Donald, 2004). Εξαιτίας της αθλητικής του φύσης και της εκτέλεσής του σε δημόσιους χώρους, περιορίστηκε μεταξύ ατόμων κάτω των 25 ετών (Hazzard-Donald, 2004), τα οποία συγκροτούσαν χορευτικές ομάδες (crews), εξασκούσαν στον χορό και συναγωνίζονταν για την επίδειξη του ταλέντου και της υπεροχής τους.

Σε ό,τι αφορά την κίνηση αυτή καθαυτή, από την καταγραφή της Γιατρά (2009), προκύπτει πως ο hip hop χορός παρουσιάζει τα εξής κινητικά χαρακτηριστικά: γρήγορες και απρόσμενες εναλλαγές επιπέδων και κατευθύνσεων, χρήση ακροβατικών και πρωτότυπων στηρίξεων, υψηλή

ικανότητα στην αίσθηση και τη χρήση του ρυθμού, χρήση πολύπλοκων μουσικών φαινομένων όπως ο πολύ-ρυθμός και η συγκοπή, έντονη χρήση των απομονώσεων σε ποικίλους ρυθμούς, μεγάλο εύρος κίνησης στη σπονδυλική στήλη, αυξημένη αίσθηση του ελέγχου του σώματος, απουσία «χαριτωμένων» και στυλιζαρισμένων κινήσεων, αδρές και ανεπιτήδευτες κινήσεις, απουσία στερεοτυπικών κινήσεων, διατήρηση του κέντρου βάρους του σώματος σε χαμηλό επίπεδο, κοντά στο έδαφος, εναλλαγή και ποικιλία στην ποιότητα και δυναμική της κίνησης, διατήρηση του στοιχείου του αυτοσχεδιασμού και του ατομικού ύφους, και, διατήρηση της αυθεντικότητας της κίνησης.

Στο πλαίσιο της hip hop ενσωματώνονται ποικίλα χορευτικά στυλ. Όπως αναφέρει η Γιατρά (2009), το χορευτικό στυλ αφορά τόσο στον τρόπο με τον οποίο εκφράζεται η κίνηση, όσο και στην ουσία της κίνησης και στον τρόπο με τον οποίο επιτελείται. Αρχικά, τα χορευτικά στυλ λειτούργησαν ως ανεξάρτητα το ένα από το άλλο. Ωστόσο, με την πάροδο των χρόνων αλληλοεπηρεάστηκαν και ενσωματώθηκαν στις διάφορες χορογραφίες, ανάλογα με την επινοητικότητα, την εφευρετικότητα και την ικανότητα των χορευτών (Γιατρά, 2009). Το πιο χαρακτηριστικό και σημαντικό στυλ του χορού hip hop είναι το break-dance που αναπτύχθηκε ταυτόχρονα με τη ντίσκο, μεταξύ 1973 και 1974, και συνδέθηκε με την αφροαμερικάνικη νεανική υποκοουλτούρα των ανδρικών ομάδων του δρόμου, των γνωστών και ως crews (Hazzard-Donald, 2004). Αποτελούσε μια μορφή αυτοσχέδιου χορού, η οποία ξεκίνησε εστιάζοντας στον ίδιο τον χορευτή και το ατομικό του στυλ και ταλέντο (Rajakumar, 2012).

Αρχικά, ο χορός break-dance συνιστούσε ένα παιχνίδι ανταγωνισμού μεταξύ των νέων του Μπρονξ, στο οποίο καλούνταν να αναδείξουν τις σωματικές τους ικανότητες και τη δημιουργικότητά τους. Οι χορευτές διαγωνίζονταν με χρήση ακροβατικών και παντομίμας σε μέρη που ονομάζονταν breaks, τα οποία πραγματοποιούνταν στα αντίστοιχα κομμάτια της μουσικής που λέγονταν, επίσης, breaks (Banes, 2004). Οι χορευτικές ομάδες (τα crews), που αριθμούσαν συνήθως μέχρι 10 μέλη, μάχονταν μεταξύ τους και, μάλιστα, πολλές φορές έλυναν τις διαφορές τους ειρηνικά μέσω των χορευτικών διαγωνισμών (Rajakumar, 2012). Εκτός από τις μάχες μεταξύ των διαφόρων crews, οι χορευτές μάχονταν επίσης

μεταξύ τους, προκειμένου να γίνουν αποδεκτοί σε μια ομάδα. Στη χορευτική αυτή ‘μάχη’, έπρεπε να δώσουν μια εικόνα της προσωπικότητάς τους και να δείξουν πώς θα μπορούσαν να ενισχύσουν τη φήμη της ομάδας που επιθυμούσαν να ενταχθούν (Rajakumar, 2012).

Ο χορός break-dance εκτελούνταν στο κέντρο ενός κύκλου (jam), που δημιουργούνταν από τους χορευτές και τους θεατές. Οι χορευτές εισέρχονταν στον κύκλο, ακολουθώντας τη σειρά τους και διέθεταν από δέκα έως τριάντα δευτερόλεπτα για την παρουσίαση της χορογραφίας τους (Banes, 2004). Σε ό,τι αφορά τη μορφή, το break-dance παρουσίαζε δύο παραλλαγές. Η πρώτη παραλλαγή αφορούσε κινήσεις που εκτελούνταν ενώ ο χορευτής ήταν όρθιος και περιλάμβανε μιμήσεις, χειρονομίες και εικόνες που παρίσταναν την κίνηση ρομπότ ή μηχανής. Αυτή η παραλλαγή φέρει την ονομασία uprock (Banes, 2004). Η δεύτερη παραλλαγή, που είχε το όνομα downrock (Τυροβολά, 2016) απαρτιζόταν από κινήσεις που εκτελούνταν στο έδαφος όπως ακροβατικά, μεταφορές βάρους και περιστροφές σε διάφορα μέρη του σώματος (Hazzard-Donald, 2004). Οι κινήσεις αυτές εκτελούνταν χωρίς η λεκάνη να ακουμπά στο έδαφος.

Σε γενικές γραμμές, το break-dance εμπεριείχε ακροβατικές κινήσεις όπως οι περιστροφές με στήριξη στο κεφάλι, την πλάτη, το ένα ή και τα δύο γόνατα. Επιπλέον, περιελάμβανε freezes, δηλαδή απότομες παύσεις των κινήσεων που εκτελούνταν προς το τέλος της χορογραφίας όταν ολοκληρωνόταν η σειρά του χορευτή, με σκοπό την κατάπληξη των θεατών (Rajakumar, 2012). Ακόμη, στο break-dance εκτελούνταν απομονωμένες κινήσεις του θώρακα, των ισχίων και των χεριών (άνω άκρα) με ταυτόχρονες μετακινήσεις των ποδιών (κάτω άκρα).

Πίνακας 2.1: Συστατικά στοιχεία hip hop χορού

Συστατικά στοιχεία	Hip hop χορός
	<ul style="list-style-type: none"> <li data-bbox="644 1780 1369 1861">▪ Γρήγορες και απρόσμενες εναλλαγές επιπέδων και κατευθύνσεων. <li data-bbox="644 1877 1369 1957">▪ Υψηλή ικανότητα στην αίσθηση και τη χρήση του ρυθμού.

Κίνηση	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Διατήρηση του κέντρου βάρους του σώματος σε χαμηλό επίπεδο, κοντά στο έδαφος. ▪ Χρήση πολύπλοκων μουσικών φαινομένων όπως ο πολύ-ρυθμός και η συγκοπή. ▪ Μεγάλο εύρος κίνησης στη σπονδυλική στήλη και αυξημένη αίσθηση του ελέγχου του σώματος. ▪ Απουσία «χαριτωμένων» και στυλιζαρισμένων κινήσεων, αδρές και ανεπιτήδευτες κινήσεις. ▪ Εναλλαγή και ποικιλία στην ποιότητα και δυναμική της κίνησης. ▪ Διατήρηση του στοιχείου του αυτοσχεδιασμού, του ατομικού ύφους και της αυθεντικότητας της κίνησης. ▪ Στο χορευτικό στυλ break-dance εντάσσονται κινήσεις που εκτελούνται από όρθια στάση όπως χειρονομίες, μιμήσεις και αναπαραστάσεις ρομπότ ή μηχανής (uprock) και ακροβατικές κινήσεις του εδάφους όπως περιστροφές σε διάφορα μέρη του σώματος (downrock). Επιπλέον εκτελούνται απότομες παύσεις των κινήσεων (freezes) και απομονώσεις άνω και κάτω άκρων.
Χορευτές	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Κυρίως άνδρες κάτω των 25 ετών. ▪ Χορευτικές ομάδες (crews) με έως 10 μέλη, που διαγωνίζονταν μεταξύ τους.
Οπτικό περιβάλλον	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Δημόσιοι και ημι-δημόσιοι κοινωνικοί χώροι όπως πάρκα, μπαρ, κλαμπ, άδεια εγκαταλελειμμένα κτίρια. ▪ Τοποθεσίες που είχαν διακοσμηθεί με ζωγραφική γκράφιτι. ▪ Ιδιαίτερες στυλιστικές επιλογές εμφάνισης των χορευτών.
Ακουστικά στοιχεία	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Μουσική των DJs οι οποίοι συνδύαζαν δείγματα funk, disco, jazz και blues μουσικής και δημιουργούσαν τα breaks. ▪ Τραγούδι των rappers που κατασκεύαζαν ρίμες πάνω

	στα μουσικά breaks, χρησιμοποιώντας την αργκό διάλεκτο της αφροαμερικάνικης διασποράς.
Συμπλέγματα	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Ταυτόχρονη εμφάνιση και συνδυασμός όλων των παραπάνω συστατικών στοιχείων.

Από το 1981 και μετά, όταν το break-dance παρουσιάστηκε στο ευρύ κοινό, έχασε πλέον το στοιχείο του διαγωνισμού και έπαψε να χρησιμοποιείται σε ‘μάχες’ μεταξύ αντίπαλων ομάδων (Hazzard-Donald, 2004). Σύμφωνα με τον Banes (2004), από αστικός λαϊκός χορός μετατράπηκε σε ακαδημαϊκό είδος και διακρίθηκε σε δύο κατηγορίες: το ερασιτεχνικό και το επαγγελματικό break-dancing. Οι επαγγελματίες χορευτές εξασκούσαν στην τελειοποίηση της τεχνικής τους, ενώ οι ερασιτέχνες χρησιμοποιούσαν τον χορό για τη διατήρηση της φυσικής τους κατάστασης.

Όπως αναφέρει η Γιατρά (2009), σήμερα, ο συνδυασμός του break-dance με άλλα χορευτικά στυλ του hip hop, έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία πρωτόγνωρων εντυπώσεων στο κοινό. Ο χορός break-dance συνεχώς εξελίσσεται, προσαρμόζεται στα νέα δεδομένα και εμπλουτίζεται με νέες ιδέες. Τα ποικίλα χορευτικά στυλ έχουν προκύψει από την ελευθερία των χορευτών ως προς την επινοήση δικού τους τρόπου κινητικής έκφρασης, καθώς επίσης και από τη δημιουργικότητα και την επινοητικότητά τους (Γιατρά, 2009), μέσα στα δεδομένα βέβαια πλαίσια αυτού του είδους χορού (βλ. Πίνακα 2.1).

Βάσει των όσων προαναφέρθηκαν, συνάγεται το συμπέρασμα πως στο hip hop εφαρμόζεται ο τύπος του ανοιχτού αυτοσχεδιασμού και αυτό γιατί ναι μεν στις χορογραφικές συνθέσεις οι κινήσεις των χορευτών παρουσιάζουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά, αλλά δεν υπάρχει συγκεκριμένη και δεσμευτική κατεύθυνση στον τρόπο δράσης τους. Με άλλα λόγια, οι χορευτές μπορούν να επινοούν δικές τους κινήσεις και να συνδυάζουν τα διάφορα χορευτικά στυλ όπως αυτοί επιθυμούν, χωρίς ωστόσο να προσδιορίζουν επακριβώς ποια είναι τα χορευτικά στυλ που συμπεριλαμβάνουν στις χορογραφίες τους. Στο σημείο αυτό, αξίζει επίσης να σημειωθεί, το γεγονός ότι στο hip hop ο αυτοσχεδιασμός δεν

εφαρμόζεται από συγκεκριμένους χορευτές, αλλά από όλους. Τα παραπάνω χαρακτηριστικά λοιπόν, εκτός του ότι κατατάσσουν το hip hop στον τύπο του ανοιχτού αυτοσχεδιασμού αποτέλεσαν επίσης και τη βάση της χορογραφικής σύνθεσης που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας. Επιπλέον όμως του hip hop χορού, η υπό μελέτη χορογραφική σύνθεση βασίστηκε και στην ενσωμάτωση στοιχείων ενός άλλου είδους χορού και, συγκεκριμένα, του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

2.3. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός και ο ρόλος του στην ελληνική παραδοσιακή και σύγχρονη κοινωνία

Όπως υποστηρίζει ο Δήμας (2010, σελ. 19), «με τον όρο παραδοσιακός χορός αναφερόμαστε στον 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». Ο λαϊκός παραδοσιακός χορός θεωρείται κατεξοχήν καλλιτεχνική έκφραση της αγροτικής κοινωνίας (Τυροβολά, 2001) και, σε αντίθεση με τον έντεχνο χορό, χαρακτηρίζεται από ανωνυμία και συλλογικότητα (Κουτσούμπα, 2010). Ειδικότερα, διαμορφώνεται από «ανώνυμους» δημιουργούς που διαθέτουν έντονη καλλιτεχνική ευαισθησία και οι οποίοι λειτουργούν ως ασύνειδοι φορείς της προφορικής χορευτικής παράδοσης μιας «ομοιογενούς» κοινωνίας (Τυροβολά, 2001). Μεταδίδεται προφορικά από τον συλλογικό φορέα, την κοινότητα, ενώ, κατά τη μετάβαση αυτή από γενιά σε γενιά ή από περιοχή σε περιοχή, υπόκειται σε μια σειρά αλλαγών, που αποδίδονται σε ποικίλους παράγοντες, όπως οι αισθητικές απαιτήσεις της τοπικής συμβιωτικής ομάδας, η εκτελεστική δεξιοτεχνία και δημιουργικότητα, η έννοια της πρωτοτυπίας, η συμφωρματική συμπλήρωση των κενών της μνήμης και η προσαρμογή του σε τοπικά ή περιστασιακά δεδομένα (Τυροβολά, 2001).

Στην Ελλάδα, σύμφωνα με τις Άντζακα-Βέη και Λουτζάκη (1999, οπ. αναφ. στο Πραντσίδη, 2004), ως παραδοσιακοί ή δημοτικοί χοροί αναγνωρίζονται οι χοροί των αγροτικών κυρίως περιοχών, οι οποίοι συνήθως αποτελούν προϊόν προφορικής παράδοσης. Ο όρος παραδοσιακός ή δημοτικός χορός μπορεί επίσης,

κατά τις ίδιες ερευνήτριες, να προσδιορίζει ένα σύνολο κινητικών, ηχητικών, λεκτικών και πολιτισμικών μορφών που διαρθρώνονται σε ενότητες. Οι ενότητες αυτές συγκροτούνται, συντηρούνται και αναπτύσσονται από ένα οργανωμένο σύνολο ανθρώπων, βρίσκονται σε άμεση συνάρτηση με τον υλικό, κοινωνικό και πνευματικό τους βίο, και εκφράζουν τις ψυχικές τους καταστάσεις, τις ηθικές και κοινωνικές αξίες, καθώς επίσης και τις αισθητικές τους αντιλήψεις.

Όπως αναφέρει ο Πραντσίδης (2004), ο χορός ως εκφραστικό και επικοινωνιακό μέσο αποτελεί μια εκ των σημαντικότερων κοινωνικών εκδηλώσεων του ανθρώπου και έχει άμεση σχέση με την ιστορία, τον πολιτισμό και την εξέλιξη μιας κοινωνίας. Δημιουργείται από την ανάγκη του ανθρώπου για αυτοέκφραση και επικοινωνία, ενώ χρησιμοποιείται από την εκάστοτε κοινωνία, για τη μεταφορά μηνυμάτων και νοημάτων, κατά τρόπο ανάλογο με τη γλώσσα (Πραντσίδης, 2004). Κατά τον Γουλιμάρη (1997, οπ. αναφ. στο Δήμα, 2010), ο λαϊκός παραδοσιακός χορός μαζί με το τραγούδι και τη μουσική που τον συνοδεύουν συνιστά ένα εκ των σημαντικότερων στοιχείων της πολιτισμικής συνέχειας και παράδοσης του ελληνικού λαού. Διαμορφώθηκε και συνεχίζει να διαμορφώνεται από την ιστορική ύπαρξη και εξέλιξη της ελληνικής κοινωνίας ανά τους αιώνες και εκφράζει τον τρόπο ζωής, τα ήθη, τα έθιμα, την κοινωνική υπόσταση και υποδομή, καθώς επίσης και το κοινωνικό και ιστορικό γίνεσθαι του λαού (Μαυροβουνιώτης, Μαλκογεώργος & Αργυριάδου, 2013).

Όπως διαπιστώνεται από την ελληνική ιστορία, οι Έλληνες υπολήπτονταν πάντοτε τον χορό και τους χορευτές (Πραντσίδης, 2004). Στο πλαίσιο της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας, η λέξη χορός έχει διττή ερμηνεία και μπορεί να αναφέρεται τόσο σε έναν συγκεκριμένο χορό όπως, για να παράδειγμα, στον ζωναράδικο, τον τσάμικο ή τον συρτό, όσο και σε ένα χορευτικό γεγονός (Πραντσίδης, 2004). Κατά τον Λουκάτο (1960, οπ. αναφ. στο Πραντσίδη, 2004), ο χορός τοποθετείται στο επίκεντρο της κοινωνικής ζωής των Ελλήνων και έχει ιδιαίτερη σημασία για αυτούς, κάτι το οποίο φαίνεται και από την πληθώρα των σχετικών εκφράσεων και παροιμιών που χρησιμοποιούν.

Τουλάχιστον ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, ο χορός αποτελεί μια από τις σπουδαιότερες κοινωνικές εκδηλώσεις της ελληνικής παραδοσιακής κοινωνίας.

Σύμφωνα με τον Δήμα (1989), αναγνωρίζεται ως «θεσμός» που αντανακλά και επιβάλλει συγκεκριμένους τρόπους συμπεριφοράς, οι οποίοι διευθετούνται από κανόνες και εξυπηρετούν ορισμένους σκοπούς, ενώ, παράλληλα, δρα και ως μηχανισμός αναπαραγωγής τους. Επιπλέον, δεν απουσιάζει από καμία γιορτή θρησκευτικού, κοινωνικού ή εθνικού χαρακτήρα και κυριαρχεί σε όλα τα εθμικά δρώμενα και στις γιορτινές περιόδους του χρόνου όπως το Δωδεκαήμερο, οι Απόκριες και το Πάσχα (Καρφής & Ζιάκα, 2009). Κατά τον Hubert (1974, οπ. αναφ. στο Πραντσίδη, 2004) εκτός από ψυχαγωγία και καλλιτεχνική δημιουργία ο χορός συνιστά επίσης μέσο διαπαιδαγώγησης, εξαιτίας της μύησης που εξασφαλίζει στο σύστημα συλλογικών παραστάσεων, πολιτιστικών αξιών και κοινωνικών συμβόλων.

Σύμφωνα με τους Καρφή και Ζιάκα (2009, σελ. 11), «ο λαϊκός παραδοσιακός χορός, μαζί με τη μουσική και το τραγούδι που τον συνοδεύουν, αποτελούν ένα μεγάλο κομμάτι του λαϊκού πολιτισμού και συνάμα την πιο αυθεντική έκφραση της λαϊκής δημιουργίας». Στην παραδοσιακή κοινωνία, μέσω του χορού εκφράζεται και διατυπώνεται η συλλογική γνώση και μνήμη μιας κοινότητας (Ρόμπου -Λεβίδη, 2004). Διαμέσου του ελληνικού παραδοσιακού χορού και των στοιχείων που τον συνθέτουν, συγκεκριμένα, της κίνησης, της μουσικής και του λόγου (Τυροβολά, 2001), το άτομο επικοινωνεί με τα υπόλοιπα μέλη της συμβιωτικής ομάδας και κατανοεί τον κόσμο που το περιβάλλει, ακολουθώντας συμβάσεις και κανόνες που είναι κοινοί για όλα τα μέλη (Ρόμπου -Λεβίδη, 2004).

Στην παραδοσιακή κοινωνία, ο χορός λειτουργεί κατά βάση συμβολικά. Τα εκφραστικά μέσα που διαθέτει η κοινότητα για τη συμβολική διατύπωση των αξιών και των αντιλήψεών της συμπεριλαμβάνουν μια σειρά από συστατικά στοιχεία όπως το σχήμα, η κατεύθυνση, οι κινήσεις, η δυναμική και η έντασή τους, η σχέση των ατόμων που χορεύουν, το ύφος, ο ρυθμός της μουσικής, τα μουσικά όργανα, ο στίχος και ο τρόπος εκτέλεσης του τραγουδιού, της μουσικής και των βημάτων του χορού. Στη συμβολική λειτουργία του χορού, σπουδαίο ρόλο διαδραματίζει, επίσης, ο τόπος και ο χρόνος επιτέλεσης του χορού (Adshead, 2007). Πιο συγκεκριμένα, κάθε χορός επιτελείται σε ορισμένο χώρο και χρόνο στο πλαίσιο των οποίων επαναπροσδιορίζεται η συλλογική ταυτότητα

των μελών της ομάδας, οι αναμεταξύ τους σχέσεις και η ιστορία τους (Κουτσούμπα, 2010).

Τα πολιτιστικά δημιουργήματα της παραδοσιακής κοινωνίας, ένα εκ των οποίων είναι και ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, έχουν συγκεκριμένη δομή και λειτουργία, η οποία συνδέεται άμεσα με τη δομή και τη λειτουργία των θεσμών του περιβάλλοντος. Σύμφωνα με τον Δήμα (1999, οπ. αναφ. στο Μαυροβουνιώτη, Μαλκογεώργο & Αργυριάδου, 2013), μεταπολεμικά, η αθρόα μετακίνηση των κατοίκων της υπαίθρου προς τα αστικά κέντρα του εσωτερικού και του εξωτερικού, καθώς επίσης και η ανάπτυξη των μέσων συγκοινωνίας και μεταφοράς, οδήγησαν σε αλλαγές των κοινωνικών και πολιτικών θεσμών, του τρόπου ζωής των ανθρώπων, αλλά και των αξιών και αντιλήψεών τους.

Κατά τον Σαρρή (1999, οπ. αναφ. στο Μαυροβουνιώτη, Μαλκογεώργο & Αργυριάδου, 2013), οι λαϊκοί χοροί δεν αποτελούν τυχαία δημιουργήματα. Αντίθετα, καθένας από αυτούς ανταποκρίνεται σε κάποια συλλογική ή ατομική ανάγκη που έχει προκύψει από την κοινωνική οργάνωση. Όπως υποστηρίζει ο ίδιος ερευνητής, ως αποτέλεσμα των αλλαγών που επήλθαν μετά το πέρας του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, ο λαϊκός χορός απώλεσε τη λειτουργικότητα που είχε στο πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας. Σε αντίθεση με την «πρώτη ύπαρξη» του χορού, όταν αυτός συνιστούσε αναπόσπαστο κομμάτι όλων των μελών της κοινότητας, στη μεταπολεμική ελληνική κοινωνία αποτελεί μέρος μεμονωμένων ατόμων ή ομάδων. Το φαινόμενο αυτό αποδίδεται από πληθώρα Ελλήνων και ξένων ερευνητών με τον όρο «δεύτερη ύπαρξη» του χορού (Koutsouba, 1997; Κουτσούμπα, 2009, 2010).

Η μετάβαση λοιπόν της ελληνικής κοινωνίας από την αγροτική μορφή στην αστική, είχε ως αποτέλεσμα ποικίλες αλλαγές στον ελληνικό παραδοσιακό χορό αυτόν καθ'αυτόν, αλλά και στη λειτουργικότητά του. Οι αλλαγές αυτές μπορούν να γίνουν κατανοητές εάν κάποιος εξετάσει τα χαρακτηριστικά της «πρώτης» και της «δεύτερης ύπαρξης» του χορού. Στην «πρώτη ύπαρξη», ο χορός αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του συνόλου των κατοίκων της κοινότητας. Χαρακτηρίζεται από αυτοσχεδιασμό, τόσο στο επίπεδο των χορευτών, όσο και στον πρωτοχορευτή, και, μαθαίνεται από μικρή ηλικία μέσω της συμμετοχής στις

μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις της κοινότητας. Επιπλέον, βιώνεται ασυνείδητα. Τουναντίον, στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης», ο χορός συνιστά μέρος μεμονωμένων ατόμων ή ομάδων που παρουσιάζουν ενδιαφέρον για αυτόν. Το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού απουσιάζει και αντικαθίσταται από την πανόμοια επιτελούμενη χορευτική κίνηση. Ακόμη, ο χορός μαθαίνεται με διδασκαλία σε αίθουσες χορευτικών συλλόγων, σχολείων και πανεπιστημίων, ενώ βιώνεται και αναβιώνεται συνειδητά μέσα από χορευτικές παραστάσεις (Κουτσούμπα, 2010).

Ανακεφαλαιώνοντας, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά ενδεικτικά παραδείγματα της ιδιοσυγκρασίας, της ιστορίας και της πολιτιστικής ταυτότητας του ελληνικού λαού. Θεωρείται προϊόν της αγροτικής κοινωνίας και διαδραματίζει σπουδαίο ρόλο σε όλες τις εκφάνσεις της ζωής των Ελλήνων. Συνδέεται άμεσα με το περιβάλλον δημιουργίας του και, ως εκ τούτου, ακολουθεί και συμβαδίζει πάντοτε με τις αλλαγές που πραγματοποιούνται σε αυτό, στο διάβα του χρόνου.

2.4. Συστατικά στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Όπως κάθε είδος χορού, έτσι και ο ελληνικός παραδοσιακός χορός παρουσιάζει συγκεκριμένα αναγνωρίσιμα συστατικά στοιχεία τα οποία συνοπτικά αναφέρονται στην κίνηση, που περιλαμβάνει στοιχεία χώρου και χρόνου, στους χορευτές, στο οπτικό περιβάλλον, στα ακουστικά στοιχεία και στα συμπλέγματα αυτών (Τυροβολά, 2007). Ειδικότερα, σε ό,τι αφορά την κίνηση στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, αυτή βασίζεται κυρίως στη χρήση των κάτω άκρων (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006). Ως προς τον χώρο και, συγκεκριμένα, σε ό,τι αφορά το χορευτικό σχήμα, στην παραδοσιακή αγροτική κοινωνία οι χοροί χορεύονταν σε ανοιχτό κύκλο, σε κλειστό κύκλο, σε διπλοκάγκελο, τριπλοκάγκελο ή τετραπλοκάγκελο (δύο ή και περισσότεροι αλληπάλληλοι κύκλοι), αντικριστά, σε ευθεία γραμμή ή και σκόρπια. Εκτός των παραπάνω, υπήρχαν επίσης και χοροί που δεν ήταν ομαδικοί, αλλά χορεύονταν από μεμονωμένα άτομα.

Με εξαίρεση τους χορούς που χορεύονταν αντικριστά, σκόρπια ή και από ένα άτομο, σε όλες τις άλλες περιπτώσεις οι χορευτές είχαν λαβή που μπορεί να ήταν

είτε από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες, είτε από τις παλάμες με τεντωμένους τους αγκώνες κάτω, είτε αγκαζέ, είτε σταυρωτή, είτε από τους ώμους. Στους κυκλικούς χορούς, οι χορευτές πραγματοποιούσαν συντονισμένα μια βασική χορευτική φράση και κινούνταν δεξιόστροφα, αριστερόστροφα, προς το κέντρο του κύκλου ή προς την περιφέρεια. Στις περιπτώσεις των αντικριστών, των σκόρπιων και των ατομικών χορών οι χορευτές κινούνταν με μεγαλύτερη ελευθερία στον χώρο και είχαν την ευχέρεια να παραλλάσουν τη βασική χορευτική φράση (Δήμας, 2010).

Κατά βάση, οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί είναι ομαδικοί και προϋποθέτουν άλλοτε τη συμμετοχή μόνο των ανδρών, άλλοτε τη συμμετοχή μόνο των γυναικών και άλλοτε και των δύο φύλων. Στις περιπτώσεις που οι χοροί ήταν μικτοί, η διάταξη των φύλων στο χορευτικό σχήμα είχε άμεση σχέση με την ίδια την κοινωνία και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνονταν τον ρόλο του άνδρα και της γυναίκας (Δήμας, 2010). Στους κυκλικούς χορούς και, συγκεκριμένα, σε αυτούς που χορεύονταν σε ανοιχτό κύκλο, ο πρωτοχορευτής είχε «αρχηγικό» ρόλο (Δρανδάκης, 1993), έσερνε τον χορό και είχε την ευχέρεια να παραλλάζει τόσο το σχήμα του ανοιχτού κύκλου, όσο και την ίδια τη χορευτική φράση με διάφορους αυτοσχεδιασμούς (Δήμας, 2010).

Στην παραδοσιακή κοινωνία, ο χώρος τέλεσης του ελληνικού παραδοσιακού χορού ήταν η πλατεία της κοινότητας, το πανηγύρι, ο αυλόγυρος της εκκλησίας το μεσοχώρι, αλλά και τα καφενεία και τα σπίτια. Οι χορευτές φορούσαν την παραδοσιακή ενδυμασία της περιοχής τους και, συχνά, χρησιμοποιούσαν ενώ χόρευαν (ανάλογα βέβαια με την περιοχή) διάφορα αντικείμενα, χαρακτηριστικότερο εκ των οποίων ήταν το μαντήλι. Αναπόσπαστο στοιχείο του ελληνικού παραδοσιακού χορού ήταν επίσης και η μουσική. Οι χοροί συνοδεύονταν είτε από οργανικούς σκοπούς, είτε από μουσική και τραγούδι, είτε μόνο από τραγούδι (Τυροβολά, 1992).

2.5. Η ‘κατασκευή’ του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Σύμφωνα με τον Κάβουρα (1992, οπ. αναφ. στο Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008) στα τοπικά όρια της κοινότητας, ο χορός αποτελεί το μέσο για τη δημιουργία λαϊκού πολιτισμού και, παράλληλα, το προϊόν ή την έκφρασή της. Λειτουργεί ως συλλογικό εκφραστικό μέσο και συνεκτικό στοιχείο και, ταυτοχρόνως, συνιστά δείκτη προσδιορισμού της τοπικής χορευτικής παράδοσης εφόσον αναγνωρίζεται από τους κατοίκους της κοινότητας με βάση το όνομα και τα μορφοσυντακτικά του χαρακτηριστικά (Koutsouba, 1991, 1997). Στην ελληνική πραγματικότητα παρατηρείται μεγάλη ποικιλία χορευτικών μορφών (Πραντσιδής, 2004). Η προσέγγιση της δομής και της μορφής του ελληνικού παραδοσιακού χορού και, ως εκ τούτου, η κατανόηση του τρόπου με τον οποίο έχει προκύψει η ποικιλομορφία που παρουσιάζει, προϋποθέτει τη μελέτη των μορφοσυντακτικών του χαρακτηριστικών, καθώς επίσης και του τρόπου με τον οποίο αυτά συνδυάζονται (Τυροβολά, Κουτσούμπα & Ταμπάκη, 2008).

Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, η έμφαση δίνεται στη χρήση των κάτω άκρων (δείκτες στήριξης) (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006). Οι δυνατότητες των δεικτών στήριξης σε σχέση με τη βαρύτητα είναι οι εξής: α) στήριξη με το βάρος του σώματος και στους δύο δείκτες (δ:α), β) μετακίνηση από τον έναν δείκτη στήριξης στον άλλο με την αντίστοιχη μεταφορά του βάρους του σώματος (δ+α) και γ) στήριξη-παραμονή στον έναν δείκτη στήριξης με το βάρος του σώματος και ταυτόχρονη άρση του άλλου δείκτη και το αντίθετο [(δ)α; ή (α)δ;] (Matrin & Pessovar, 1963, οπ. αναφ. στο Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006).

Μερικοί από τους πιο χαρακτηριστικούς συνδυασμούς των δεικτών στήριξης που παρουσιάζονται στον ελληνικό παραδοσιακό χορό είναι οι: α) στήριξη+στήριξη (δ+α), β) στήριξη+άρση+στήριξη και στους δύο δείκτες [δ+(δ)α;+α:δ] γ) στήριξη+στήριξη+στήριξη [δ+(α-δ) ή α+(δ-α)]. Οι παραπάνω κινητικές δομές όταν συνδυαστούν σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου συγκροτούν κινητικά μοτίβα (μικρότερη συνθετική μονάδα του χορού που αντιστοιχεί σε ένα μουσικό μέτρο). Με άλλα λόγια, συνιστούν απλά δομικά σχήματα που συναντώνται σε επίπεδο κινητικού μοτίβου (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006).

Κατά ανάλογο τρόπο, ο συνδυασμός των κινητικών μοτίβων ως προς τις παραμέτρους του χρόνου και του χώρου, έχει ως αποτέλεσμα τη συγκρότηση μεγαλύτερων δομικών επιπέδων, των χορευτικών φράσεων. Στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, σε επίπεδο σύνθεσης χορευτικής φράσης, παρουσιάζονται δύο βασικά δομικά σχήματα, το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα τρία» και του χορού «στα δύο». Τεχνοτροπικά, σύμφωνα με τον Καρφή (2018), ο χορός «στα τρία» προκύπτει από ένα κινητικό μοτίβο που αποτελείται από τη δυαδική αντίθεση ($\delta+\alpha$) και από δύο καταληκτικά κινητικά μοτίβα που είναι αντιθετικά ως προς τη χρήση των δεικτών στήριξης και συμμετρικά ως προς τη χρήση του χώρου. Συγκεκριμένα, διαμορφώνουν τη σχέση [$\delta+(\delta)\alpha;$] και [$\alpha+(\alpha)\delta;$]. Σε ό,τι αφορά τη χρήση του χρόνου, οι κινήσεις σε κάθε κινητικό μοτίβο είναι ισόχρονες (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006). Από την άλλη, ο χορός «στα δύο» προκύπτει από τον συνδυασμό δύο αντιθετικών κινητικών μοτίβων διπλής εναλλαγής, τα οποία διαμορφώνουν τη σχέση [$\delta+(\alpha-\delta)$]+[$\alpha+(\delta-\alpha)$] (Καρφής, 2018). Σε αυτήν την περίπτωση οι κινήσεις σε κάθε κινητικό μοτίβο είναι ανισόχρονες, με την πρώτη να είναι χρονικά διπλάσια των επόμενων (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006).

Όπως αναφέρουν οι Τυροβολά και Κουτσούμπα (2006), οι ελληνικοί χοροί συγκροτούνται από τους ποικίλους συνδυασμούς των κινητικών μοτίβων που εμπεριέχονται στη δομή του χορού τύπου «στα τρία» και τύπου «στα δύο». Τα δύο αυτά βασικά δομικά σχήματα αποτελούν τη βάση για τη δημιουργία μεγαλύτερων συνθέσεων, σε επίπεδο χορευτικής φράσης, που προκύπτουν από την επανάληψή τους ή τη μίξη τους σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου και σε συνάρτηση με τη δημιουργική σκέψη και το δημιουργικό άτομο (Καρφής, 2018).

Σύμφωνα με την Κουτσούμπα (2010), η φύση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ενέχει τις έννοιες της δημιουργικότητας και του αυτοσχεδιασμού. Στο πλαίσιο της παραδοσιακής κοινωνίας, ο αυτοσχεδιασμός εφαρμόζεται από τον πρωτοχορευτή και πραγματοποιείται πάντοτε σε πλαίσια αποδεκτά από την κοινωνία. Ο παραδοσιακός χορευτής, αφού έχει αφομοιώσει τα υιοθετημένα και καθιερωμένα χορευτικά πρότυπα της περιοχής του, προχωρά στον δημιουργικό συνδυασμό τους, δηλαδή αυτοσχεδιάζει (Τυροβολά, 1999), και δημιουργεί την εν

λόγω ποικιλομορφία της ελληνικής παραδοσιακής χορευτικότητας (Καρφής, 2018). Βάσει των παραπάνω, συμπεραίνεται πως σε αυτό το πλαίσιο εφαρμόζεται ο κλειστός αυτοσχεδιασμός, ο οποίος μάλιστα, στην περίπτωση του ελληνικού παραδοσιακού χορού, ποικίλει από περιοχή σε περιοχή και εξαρτάται από διάφορους παράγοντες που σχετίζονται τόσο με τον ίδιο τον χορευτή (ηλικία, φύλο, δημιουργικότητα, φαντασία, σωματική διάπλαση, ύψος), όσο και με το περιβάλλον (μουσική συνοδεία, χορευτικό σχήμα και λαβή, σχέση οργανοπαικτών και χορευτή) (Δήμας, 2010).

Καταλήγοντας, με σημείο αναφοράς όλα όσα αναπτύχθηκαν στο παρόν κεφάλαιο σχετικά με το hip hop και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, και, συγκεκριμένα, σχετικά με την κίνηση που εντοπίζεται σε κάθε ένα από αυτά τα είδη χορού, συντίθεται η χορογραφική σύνθεση της παρούσας εργασίας. Επί της ουσίας, η χορογραφία αυτή συνιστά χορογραφία hip hop χορού, που όμως ενσωματώνει και κινητικά μοτίβα ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ως εκ τούτου, στα κεφάλαια που ακολουθούν αναλύεται και παρουσιάζεται εκτενώς με τη χρήση των αντίστοιχων επιστημονικών εργαλείων, προκειμένου εν τέλει, να προσδιοριστούν επακριβώς ποια είναι τα στοιχεία του ελληνικού παραδοσιακού χορού που εμπεριέχονται σε αυτήν.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΙΙΙ. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ

Η χορογραφία της παρούσας εργασίας συντίθεται στη βάση των αρχών που διέπουν το hip hop και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στο παρόν κεφάλαιο παρουσιάζονται εκτενώς τα επιστημονικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται προκειμένου αυτή να αναλυθεί. Συγκεκριμένα, παρουσιάζεται η μορφολογική μέθοδος ανάλυσης του χορού.

3.1. Περί μορφολογικής προσέγγισης του χορού

Σύμφωνα με την Τυροβολά (2001, σελ. 45), «ο βασικός στόχος της μορφολογικής προσέγγισης είναι η μελέτη της δομής και της μορφής του χορού, καθώς και η εξέλιξη της μορφής». Η χορευτική μορφή εμπεριέχει τις έννοιες της δομής και του ύφους, γεγονός, που κατά την Τυροβολά (2010, σελ. 140), «συνεπάγεται την αναγνώρισή τους σε συνάρτηση με το σύνολο ή τα κοινά σημεία του εκφραστικού-παραστατικού χορευτικού συστήματος, τα μέσα της χορευτικής έκφρασης και το σύστημα των δομικο-μορφολογικών συστατικών στοιχείων του χορού». Κατά συνέπεια, το σχήμα που προτείνεται για την ανάλυση και τη μελέτη της μορφής του χορού είναι το σχήμα: Μορφή= Δομή + Ύφος (Τυροβολά, 2001, 2010). Όπως αναφέρει η Τυροβολά (2001, σελ. 46), «στη χορολογική πρακτική ο όρος μορφή χρησιμοποιείται αποκλειστικά με την έννοια της σύνθεσης, δηλαδή της εσωτερικής διευθέτησης των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού, που συνδυάζει την κίνηση του ανθρώπινου σώματος με τη μουσική και τον ρυθμό και οδηγεί στην έκφραση». Κατά την ίδια ερευνήτρια, ο προσδιορισμός της μορφής προϋποθέτει την ανάλυση της δομής του χορού ως και τα μικρότερα συνθετικά στοιχεία που τον απαρτίζουν, εφόσον η μορφή καθορίζεται σωστά αφού προηγουμένως έχει αναλυθεί σε βάθος ο τρόπος οργάνωσης των στοιχείων αυτών.

Στη βάση των παραπάνω, η μέθοδος ανάλυσης της χορευτικής μορφής απαρτίζεται από ένα σύνολο τεχνικών ανάλυσης, μέσω των οποίων επιδιώκεται η κατανόηση της δομής, του ύφους και, ως εκ τούτου, της μορφής του χορού.

Ειδικότερα, συνιστά ενοποιημένη ερευνητική μέθοδο η οποία δανείζεται στοιχεία από τις μεθόδους ανάλυσης των Martin & Pessovar (ως προς την εκ των έσω ανάλυση της μορφής του χορού σε σχέση με τη μουσική συνοδεία), της χορολογικής ομάδας του ICTM (ως προς την ορολογία και τη σχέση των επιπέδων μουσικής και χορού), της Adshead (ως προς τον τρόπο ταξινόμησης των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού για την αναγνώριση της χορευτικής μορφής) και των Martin και Pessovar (ως προς τη χρήση του όρου δείκτης στήριξης) (Τυροβολά, 2001).

Συγκεκριμένα η μέθοδος αναφέρεται: 1) στην περιγραφή των συστατικών στοιχείων και μερών του χορού, η οποία περιλαμβάνει α) την ανάλυση της χορογραφίας και της κίνησης σε σχέση με τον ρυθμό και τη μουσική συνοδεία, β) τη σημειογραφική καταγραφή και γ) τη χορογραφική απεικόνιση (κωδικοποίηση), και 2) στην αναγνώριση της χορευτικής μορφής α) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων, β) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων σε μια δεδομένη χρονική στιγμή, γ) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων κατά τη ροή του χρόνου και δ) στις σχέσεις των συστατικών στοιχείων ανάμεσα σε μια χρονική στιγμή και στη γραμμική ανάπτυξη του χορού (Τυροβολά, 2001).

3.1.1. Τα δομικά επίπεδα του χορού και οι έννοιες του κινητότυπου και του μορφότυπου

Η ανάλυση της κίνησης και της χορογραφίας του χορού σε σχέση με τη μουσική συνοδεία και τα συστατικά του στοιχεία, αφορά, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), στα δομικά επίπεδα του χορού και στις σχέσεις που δημιουργούν όταν εξετάζονται παράλληλα με τα δομικά επίπεδα της μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, τα δομικά επίπεδα του χορού αναφέρονται στις μικρότερες και στις μεγαλύτερες συνθετικές μονάδες του χορού και είναι το κινητικό στοιχείο, το κύτταρο, το κινητικό μοτίβο, το τμήμα και μέρος του χορού και η χορογραφική σύνθεση (Τυροβολά, 2001). Το σύνολο των συνθετικών αυτών μονάδων και ο αναλυτικός ορισμός τους παρατίθενται στον παρακάτω πίνακα (Πίνακας 3.1).

Πίνακας 3.1: Τα δομικά επίπεδα του χορού

Μικρότερες συνθετικές μονάδες του χορού	
Κινητικό στοιχείο	Η μικρότερη συνθετική μονάδα του χορού που δεν μπορεί να αναλυθεί παρά μόνο να συνδυαστεί με άλλα κινητικά στοιχεία. Αν και χαρακτηρίζεται ως αδιαίρετο μπορεί να περιγραφεί και να αναπτυχθεί στον χώρο και τον χρόνο. Κινητικά στοιχεία αποτελούν όλες οι εν δυνάμει κινήσεις του σώματος (Τυροβολά, 2001).
Κύτταρο	Είναι ο συνδυασμός τουλάχιστον δύο κινητικών στοιχείων σε κάποιο μέρος του μουσικού μέτρου ή σε όλη την έκτασή του. Στο πλαίσιο του μουσικού μέτρου εξαρτάται από άλλα κινητικά στοιχεία ή κύτταρα και, συνεπώς, δεν έχει αυτόνομη λειτουργία (Τυροβολά, 2001).
Κινητικό μοτίβο	Η μικρότερη συνθετική μονάδα του χορού που απαρτίζεται από συνδυασμούς κινητικών στοιχείων ή μεγαλύτερων δομικών μονάδων, των κυττάρων. Η ένωσή του με άλλα κινητικά μοτίβα δημιουργεί μεγαλύτερες δομικές ενότητες, τις χορευτικές φράσεις. Όταν ο χορός συνοδεύεται εκτός από τραγούδι και από οργανική μουσική, παρατηρείται αντιστοιχία μεταξύ κινητικού μοτίβου και μουσικού μέτρου (Τυροβολά, 2001).
Μεγαλύτερες συνθετικές μονάδες του χορού	
Χορευτική φράση	Το πιο απλό οργανικό συνθετικό σύνολο του χορού, που αντικατοπτρίζει το βασικό περιεχόμενο και την ιδέα της φόρμας του χορού. Μπορεί να αποτελείται από ίδια ή διαφορετικά κινητικά μοτίβα (Τυροβολά, 2001).
Χορευτικό τμήμα	Η μεγαλύτερη δομική ενότητα που συγκροτείται από την ένωση δύο ή περισσότερων χορευτικών φράσεων που είναι ίδιες ή συναφείς (Τυροβολά, 2001).
Χορευτικό μέρος	Είναι το πληρέστερο δομικό σύνολο του χορού και προσδιορίζεται από διαφορετικά ή όμοια επαναλαμβανόμενα χορευτικά τμήματα ή φράσεις. Είναι

	πάντοτε ευδιάκριτο (Τυροβολά, 2001).
Χορογραφική σύνθεση	Η ενοποιημένη μορφή ολόκληρου του χορού που αντιστοιχεί πλήρως στην ολοκληρωμένη χορευτική μελωδία. Το μεγαλύτερο συνθετικό σύνολο του χορού στο πλαίσιο του οποίου όλα τα συστατικά του στοιχεία και τα δομικά του επίπεδα ενώνονται σε ένα κλειστό και πλήρες σχέδιο (Τυροβολά, 2001)

Στο σημείο αυτό, και εφόσον έχει προηγηθεί εκτενής ανάλυση των δομικών επιπέδων του χορού, κρίνεται απαραίτητος ο προσδιορισμός των εννοιών του κινητότυπου και του μορφότυπου, με δεδομένο ότι αυτοί χρησιμοποιούνται ως εργαλεία για τη χορογραφική απεικόνιση. Έτσι, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010, σελ. 165), «ο κινητότυπος προσδιορίζει τη χρήση των δεικτών στήριξης σε κάθε κινητικό μοτίβο καθώς και τους συνδυασμούς σε σχέση με τη χρήση του χώρου και του χρόνου σε αφαιρετική και κωδικοποιημένη διαδικασία». Κατά την ίδια ερευνήτρια, ο κινητότυπος αναφέρεται: α) στη στήριξη με το βάρος του σώματος και στους δύο δείκτες (δ:α), β) στη μετακίνηση από τον έναν δείκτη στήριξης στον άλλο με την αντίστοιχη μεταφορά του βάρους του σώματος (δ+α) και γ) στη στήριξη-παραμονή στον έναν δείκτη με το βάρος του σώματος και ταυτόχρονη άρση του άλλου δείκτη και το αντίθετο [(δ)α:] ή [(α)δ:]. Επιπλέον, συνιστά τυπολογική διάκριση με την οποία σηματοδοτείται η δομή του κινητικού μοτίβου και η δομή της χορευτικής φράσης.

Από την άλλη, «ο μορφότυπος αναπαριστά ολόκληρη τη χορευτική φράση ή τη χορογραφία του χορού σε σχέση με τα δομικά επίπεδα χορού και μουσικής, καθώς και όλα τα μορφοσυντακτικά του χαρακτηριστικά και τις αναμεταξύ τους σχέσεις σε χωροχρονική αλληλουχία. Είναι η πληρέστερη τυπολογική ενότητα στην οποία παρουσιάζονται όλα τα συστατικά στοιχεία και επίπεδα του χορού σε σχέση με τη μουσική συνοδεία σε αφαιρετική διαδικασία και κωδικοποίηση» (Τυροβολά, 2010, σελ. 165).

3.1.2. Η έννοια της φόρμας του χορού

Κατά την Τυροβολά (2010, σελ. 149) «στη χρηστική της διάσταση, η έννοια της φόρμας του χορού, αντιδιαστέλλεται με αυτήν της μορφής και παρουσιάζεται μέσα από δύο προοπτικές: α) αφενός ως το δομημένο και αναγνωρίσιμο σύνολο ενός χορού με βάση τα συστατικά στοιχεία, τα μέρη και τα δομικά του επίπεδα σε συνδυασμό με τη μουσική συνοδεία (μορφή) και, β) ως το μοντέλο που προκύπτει με βάση την ανάλογη διευθέτηση των παραπάνω χαρακτηριστικών σε σχέση με την επαναληπτικότητα, την αλλαγή, την επιμήκυνση ή τη διερεύνησή τους (φόρμα)».

Στον λαϊκό παραδοσιακό χορό οι φόρμες προκύπτουν από έναν περιορισμένο αριθμό μοντέλων, τα οποία σχεδιάζονται στη βάση δύο διαφορετικών αρχών σύνθεσης, που άπτονται της παραστατικής δομής της αντίθεσης. Πιο συγκεκριμένα, οι αρχές αυτές είναι η αρχή της παρατακτικής σύνδεσης και η αρχή της ομαδοποίησης (Τυροβολά, 2010). Αναλυτικότερα, στις φόρμες που δομούνται βάσει της αρχής της παρατακτικής σύνδεσης παρατηρείται συνεχής επανάληψη μιας και μόνο χορευτικής φράσης, της οποίας τα δομικά επίπεδα εμφανίζονται ως ανεξάρτητα και δεν καθορίζονται αυστηρά. Ως αποτέλεσμα, οι σχέσεις των δομικών επιπέδων της χορευτικής φράσης μπορεί να μην παρουσιάζονται με σταθερότητα και άρα να δημιουργούν φόρμες που είναι άλλοτε ομοιογενείς, άλλοτε ετερογενείς και άλλοτε παραλλαγμένες. Από την άλλη, οι φόρμες που σχεδιάζονται βάσει της αρχής της ομαδοποίησης, εμφανίζουν παγιωμένες σχέσεις σε επίπεδο μερών (Τυροβολά, 2010). Στις φόρμες αυτές, «τα μέρη συγκροτούνται από χορευτικές φράσεις ίσης σημασίας οι οποίες συνδέονται με κάποια ισορροπία και ισοσταθμίζονται από εσωτερικές σχέσεις που δεν επιτρέπουν ιδιαίτερες διαφοροποιήσεις» (Τυροβολά, 2010, σελ. 151). Έτσι, δημιουργούνται φόρμες που έχουν δύο, τρία ή και περισσότερα μέρη, τα οποία μπορεί να είναι μεταξύ τους εναλλασσόμενα ή μη εναλλασσόμενα (Τυροβολά, 2010).

Στο πλαίσιο του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εμφανίζονται φόρμες που δομούνται σύμφωνα με την αρχή της παρατακτικής σύνδεσης, αλλά και με την

αρχή της ομαδοποίησης. Επιπλέον, εμφανίζονται φόρμες αυτοσχεδιασμού και, συγκεκριμένα, φόρμες κλειστού αυτοσχεδιασμού, τόσο στο επίπεδο του χορού του πρωτοχορευτή, όσο και στο επίπεδο των χορών που έχουν ελεύθερη χορογραφική δομή (καρσιλαμάς, αντικριστά ζειμπέκικα, μάλιοι) (Τυροβολά, 2010). Απεναντίας, στο hip hop, που συνιστά και το είδος χορού πάνω στο οποίο δομείται, εν μέρει, η υπό μελέτη χορογραφική σύνθεση, εμφανίζονται αποκλειστικά φόρμες αυτοσχεδιασμού.

3.2. Βασικά δομικά σχήματα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό

Στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας, η χορογραφική σύνθεση που δημιουργείται αποτελεί κατά βάση χορογραφία hip hop χορού. Αυτό που την ξεχωρίζει, είναι η ένταξη σε αυτήν κινητικών μοτίβων που απαντώνται σε επιλεγμένες από τη συγγραφέα, χορευτικές φόρμες του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ως εκ τούτου, σε αυτό το σημείο, κρίνεται αναγκαία η εκτενέστερη ανάλυση των βασικών δομικών σχημάτων που εμφανίζονται σε επίπεδο κινητικού μοτίβου και χορευτικής φράσης, στο πλαίσιο αυτού του είδους χορού.

Σύμφωνα με τις Τυροβολά & Κουτσούμπα (2006), ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στηρίζεται κυρίως στη χρήση των δεικτών στήριξης, δηλαδή των κάτω άκρων. Κατά τις ίδιες ερευνήτριες, σε επίπεδο σύνθεσης κινητικού μοτίβου, οι συνηθέστεροι συνδυασμοί των δεικτών στήριξης που παρουσιάζονται σε αυτό το είδος χορού είναι οι εξής (βλ. Πίνακα 3.2):

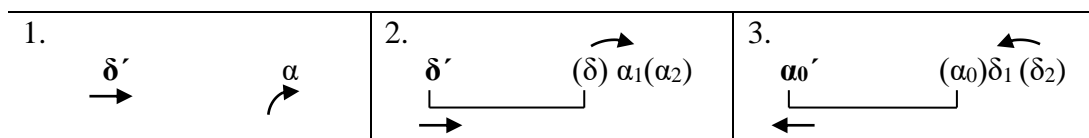
Πίνακας 3.2: Βασικά δομικά σχήματα του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε επίπεδο σύνθεσης κινητικού μοτίβου

Στήριξη + στήριξη	($\delta+\alpha$)
Στήριξη + άρση + στήριξη και στους δύο δείκτες	[$\delta+(\delta)\alpha;+\alpha:\delta$]
Στήριξη + στήριξη + στήριξη	[$\delta+(\alpha-\delta)$ ή $\alpha+(\delta-\alpha)$]

Ο συνδυασμός των κινητικών αυτών δομών με βάση τις παραμέτρους του χρόνου και του χώρου έχει ως αποτέλεσμα τη συγκρότηση κινητικών μοτίβων (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006).

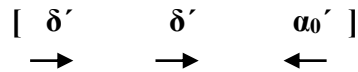
Παρομοίως, όταν τα κινητικά μοτίβα συνδυάζονται με βάση τις παραμέτρους του χρόνου και του χώρου διαμορφώνουν μεγαλύτερες δομικές ενότητες, τις χορευτικές φράσεις. Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός εμφανίζει δύο βασικά δομικά σχήματα σε επίπεδο σύνθεσης χορευτικής φράσης, το βασικό δομικό σχήμα του χορού «στα τρία» και του χορού «στα δύο» (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006).

Αναλυτικότερα, σύμφωνα με την Τυροβολά (2010), η χορευτική φράση του χορού «στα τρία» αποτελείται από τρία μέτρα των 4/4, καθένα εκ των οποίων αντιστοιχεί σε ένα κινητικό μοτίβο. Σε κάθε ένα από τα κινητικά μοτίβα αντιστοιχούν δύο κινήσεις που είναι μεταξύ τους ισόχρονες (2/4). Όλες οι κινήσεις δημιουργούν, συνολικά, τρεις ομάδες κινήσεων, που επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου οι μουσικές και χορευτικές δομές παρουσιάζουν παράλληλη εξέλιξη. Στο επίπεδο των επιμέρους κινητικών μοτίβων, χρησιμοποιούνται τρία θέματα που στη γενικότερη έννοια της επανάληψης διαμορφώνουν ομοιογενή φόρμα, η οποία στηρίζεται στην αρχή της παρατακτικής σύνδεσης. Ο χορός χαρακτηρίζεται ακόμη από ισομετρία, ισορρυθμικότητα και αντιστοιχία, ενώ σε όλη την πορεία εξέλιξής του στον χρόνο, παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιείται στον εξής κινητότυπο:



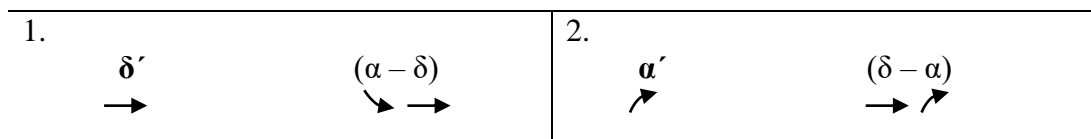
Σχήμα 3.1. Κινητότυπος του χορού «στα τρία» (Πηγή: Τυροβολά, 2010, σελ. 160)

Τα ισχυρά μέρη των τριών μέτρων αντίστοιχα δίνουν τη σχέση:



Σχήμα 3.2. Σχέση των ισχυρών μερών των τριών μέτρων του χορού «στα τρία» (Πηγή: Τυροβολά, 2010, σελ. 160)

Όπως προκύπτει από την ανάλυση της Τυροβολά (2010), το δεύτερο βασικό δομικό σχήμα, ο χορός «στα δύο», αποτελείται από δύο μέτρα των 4/4, καθένα εκ των οποίων αντιστοιχεί σε ένα κινητικό μοτίβο. Κάθε κινητικό μοτίβο από αυτά, έχει τρεις κινήσεις των δεικτών στήριξης που είναι ανισόχρονες μεταξύ τους. Όλες οι κινήσεις δημιουργούν, συνολικά, δύο ομάδες κινήσεων που επαναλαμβάνονται καθ' όλη τη διάρκεια επανάληψης των κινητικών μοτίβων. Σε επίπεδο κινητικού/ρυθμικού μοτίβου οι μουσικές και χορευτικές δομές παρουσιάζουν, όπως και στον χορό «στα τρία», παράλληλη εξέλιξη. Εδώ χρησιμοποιούνται δύο θέματα στο επίπεδο των επιμέρους κινητικών μοτίβων, που στη γενικότερη έννοια της επανάληψης συγκροτούν και σε αυτήν την περίπτωση ομοιογενή φόρμα, που στηρίζεται στην αρχή της παρατακτικής σύνδεσης. Στην πορεία εξέλιξης του χορού παρατηρείται η ίδια εναλλαγή των «δεικτών στήριξης», η οποία κωδικοποιημένα εμφανίζεται στον εξής κινητότυπο:



Σχήμα 3.3. Κινητότυπος του χορού «στα δύο» (Πηγή: Τυροβολά, 2010, σελ. 161)

Τα ισχυρά μέρη των δύο μέτρων αντίστοιχα δίνουν τη σχέση:



Σχήμα 3.4. Σχέση των ισχυρών μερών των δύο μέτρων του χορού «στα δύο» (Πηγή: Τυροβολά, 2010, σελ. 161)

Τα δύο βασικά δομικά σχήματα, του χορού «στα τρία» και «στα δύο», είναι ιδιαίτερος σημαντικά, δεδομένου ότι, όπως αναφέρει η Τυροβολά (2010), όλοι οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί δομούνται πάνω σε αυτά, είτε με αυτούσιες μεταφορές ολόκληρων των χορευτικών φράσεων, είτε με μεταφορές επιμέρους κινητικών μοτίβων και τον συνδυασμό τους σε ποικίλους ρυθμούς, ρυθμικά σχήματα, χρονικές αγωγές, χρήσεις του χώρου, χορευτικές διατάξεις, λαβές κ.α. (βλ. Πίνακα 3.3) Η πληθώρα αυτών των συνδυασμών, είναι και αυτή που δημιουργεί την ποικιλομορφία που παρουσιάζει στο σύνολό του ο ελληνικός παραδοσιακός χορός. Φαίνεται λοιπόν, ότι ως προς τη συγκρότηση των ελληνικών χορών, οι επιλεκτικές δυνατότητες είναι πολυποίκιλες και έχουν να κάνουν τόσο με τη διαμόρφωση της δομής των χορευτικών φράσεων βάσει των δεικτών στήριξης και των διαστάσεων του χρόνου και του χώρου, όσο και με τα υπόλοιπα συστατικά στοιχεία της μορφής και, συγκεκριμένα, των χορευτών, του οπτικού περιβάλλοντος, των ακουστικών στοιχείων και των συμπλεγμάτων τους (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006).

Σημαντικό ρόλο στον τρόπο με τον οποίο συνδυάζεται το σύνολο των συστατικών αυτών στοιχείων διαδραματίζει το ύφος (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006), το οποίο τελικά είναι και αυτό που διαφοροποιεί τον χορό μιας κοινότητας από τον χορό μιας άλλης. Ειδικότερα, σύμφωνα με τη Grau (1979, οπ. αναφ. στο Κουτσούμπα, 2005, σελ. 114), το ύφος είναι «ο τρόπος με τον οποίο κάτι γίνεται και συνίσταται πιθανά από μια ανάμειξη χρήσης του χώρου και της ενέργειας, και του είδους και του τρόπου με τους οποίους οι κινήσεις εκτελούνται». Κατά την ίδια ερευνήτρια, «το ύφος δεν εμφανίζεται από το πουθενά, αλλά είναι επιλέξιμο και σκόπιμο, σταθερό για ένα συγκεκριμένο διάστημα, αλλιώς θα ήταν αδύνατο να διακριθεί, και τελικά, επειδή ακριβώς είναι επιλέξιμο, το ύφος είναι αντιπροσωπευτικό της ταυτότητας του κατόχου του» (Grau 1979, οπ. αναφ. στο Κουτσούμπα, 2005, σελ. 114).

Από τα παραπάνω, συνάγεται το συμπέρασμα, πως οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί αποτελούν τελικά συνθέσεις, που προκύπτουν: α) αφενός, στη βάση ποικίλων συνδυασμών των κινητικών μοτίβων που εντάσσονται στη δομή των χορών «στα τρία» και «στα δύο» και β) αφετέρου, στη βάση των ποικίλων

συνδυασμών των υπολοίπων συστατικών στοιχείων της μορφής, δηλαδή των χορευτών, του οπτικού περιβάλλοντος, των ακουστικών στοιχείων και των συμπλεγμάτων αυτών. Αμφότεροι οι συνδυασμοί αυτοί επηρεάζονται από την υφολογική ιδιαιτερότητα κάθε περιοχής-κοινότητας, η οποία εν τέλει καθορίζει και το τελικό αποτέλεσμα ως προς το μοντέλο της χορευτικής φόρμας και ως προς την τοπική υφολογία (Τυροβολά & Κουτσούμπα, 2006).

Στο σημείο αυτό, αξίζει να σημειωθεί πως το εγχείρημα της εργασίας εστιάζει, κυρίως, στην ποικιλομορφία που παρουσιάζει ο ελληνικός παραδοσιακός χορός σε επίπεδο κινητικών μοτίβων και όχι χορευτικής φράσης, δεδομένου ότι στην υπό μελέτη χορογραφική σύνθεση ενσωματώθηκαν, κατά κύριο λόγο, κινητικά μοτίβα ελληνικών παραδοσιακών χορών και όχι αυτούσιες χορευτικές φράσεις. Η ποικιλομορφία αυτή, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι στην Ελλάδα υπάρχουν χοροί που αποδίδονται υφολογικά με έντονες και δυναμικές κινήσεις (και άρα θα μπορούσαν κατά κάποιον τρόπο να εναρμονιστούν με τον έντονο χαρακτήρα του *hip hop* χορού), κατέστησε σχετικά εύκολη τη διαδικασία επιλογής και τροποποίησης των κινητικών μοτίβων που θα συμπεριλαμβάνονταν στη χορογραφία.

Πίνακας 3.3: Συγκριτικός πίνακας συστατικών στοιχείων των χορών «στα τρία» (WD1) και «στα δύο» (WD2) (Πηγή: Τυροβολά, 2010, σελ.160).

Όνομασία χορού	Χορός «στα τρία» της Ηπείρου (WD1)	Χορός «στα δύο» της Ηπείρου (WD2)
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη	Βασική χορευτική φράση συνεχώς επαναλαμβανόμενη
Βήματα	Αργά εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα	Αργά εναλλασσόμενα με στηρίξεις στο πέλμα
Λαβή	Από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες (W)	Από τις παλάμες με λυγισμένους τους αγκώνες (W)
Χρήση χώρου	Κυκλικό- κατεύθυνση προς τα δεξιά	Κυκλικό- κατεύθυνση προς τα δεξιά
Χορευτές	Άνδρες και Γυναίκες	Άνδρες και Γυναίκες
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 4/4 (2+2)	Μέτρο 4/4 (2+2)

Ρυθμική οργάνωση	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή. Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό	Ταχύτητα εκτέλεσης σχετικά αργή. Επίπεδο έντασης σχετικά χαλαρό
Μουσική συνοδεία	Οργανική συνοδεία και τραγούδι	Οργανική συνοδεία και τραγούδι
Τρόπος ερμηνείας	Μεγάλα βήματα και άρσεις	Σχετικά μικρά βήματα-διπλές εναλλαγές
Μοντέλο φόρμας	Ομοιογενής αλυσιδωτή	Ομοιογενής αλυσιδωτή

ΚΕΦΑΛΑΙΟ IV. ΠΑΡΟΥΣΙΑΣΗ ΚΑΙ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΗΣ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΚΗΣ ΣΥΝΘΕΣΗΣ HIP HOP

Στο παρόν κεφάλαιο πραγματοποιείται ανάλυση της χορογραφικής σύνθεσης που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της εργασίας, στη βάση της μεθόδου ανάλυσης της χορευτικής μορφής, όπως αυτή περιγράφεται στο κεφάλαιο της Μεθοδολογίας. Συγκεκριμένα, ταξινομούνται και παρουσιάζονται τα συστατικά στοιχεία της χορογραφίας και επιπλέον, παρατίθεται η κωδικοποίησή της. Ακόμη, δεδομένου ότι η χορογραφική σύνθεση είναι χορογραφία hip hop χορού, που όμως εντάσσει κινητικά μοτίβα ελληνικών παραδοσιακών χορών, παρουσιάζονται διεξοδικά τα κινητικά αυτά μοτίβα και οι χοροί από τους οποίους έχουν προέλθει.

4.1. Η δημιουργία της χορογραφικής σύνθεσης

Η χορογραφική σύνθεση της παρούσας εργασίας δημιουργήθηκε στη βάση δύο ειδών χορού και, συγκεκριμένα, του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Αναλυτικότερα, πρόκειται για χορογραφία hip hop χορού στην οποία έχει γίνει προσπάθεια ένταξης στοιχείων από τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Το hip hop είναι ένα είδος χορού που διακρίνεται για την αθλητική του φύση, τη γρήγορη ταχύτητα εκτέλεσης, τις έντονες και επιθετικές του κινήσεις και την προκλητικότητά του. Όπως όλα τα είδη χορού, παρουσιάζει συγκεκριμένα κινητικά χαρακτηριστικά μεταξύ των οποίων είναι οι γρήγορες και απρόσμενες εναλλαγές επιπέδων και κατευθύνσεων, η αυξημένη αίσθηση του ελέγχου του σώματος, η διατήρηση του κέντρου βάρους του σώματος χαμηλά, κοντά στο έδαφος, και η εναλλαγή στην ποικιλία και την ποιότητα της δυναμικής της κίνησης (Γιατρά, 2009). Όλες οι hip hop χορογραφίες που δημιουργούνται, βασίζονται στον αυτοσχεδιασμό των χορευτών, οι οποίοι ενεργούν βάσει της έμπνευσης της στιγμής (πάντοτε μέσα στα επιτρεπτά πλαίσια που ορίζει το είδος) και παράγουν δημιουργικά αποτελέσματα.

Από την άλλη, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός συνιστά επίσης ένα είδος χορού που εμπεριέχει την έννοια της δημιουργικότητας και του αυτοσχεδιασμού

(Κουτσούμπα, 2010). Παρουσιάζει μεγάλη ποικιλομορφία, η οποία έχει προκύψει ως αποτέλεσμα ποικίλων συνδυασμών των κινητικών μοτίβων που εμπεριέχονται στη δομή των χορών «στα τρία» και «στα δύο». Στο διάβα του χρόνου, οι παραδοσιακοί χορευτές, αφού αφομοίωσαν τα χορευτικά πρότυπα της περιοχής τους, αυτοσχεδίασαν και, ως αποτέλεσμα, δημιούργησαν ποικίλες χορευτικές μορφές στον ελλαδικό χώρο. Το ύφος των κινήσεων αυτού του είδους χορού διαφέρει από περιοχή σε περιοχή και έτσι, υπάρχουν περιοχές όπου το ύφος είναι έντονο και δυναμικό και άλλες όπου δεν είναι.

Λαμβάνοντας υπόψιν τα βασικά κινητικά χαρακτηριστικά που διέπουν το hip hop, αλλά και την ποικιλομορφία που παρουσιάζει ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, η χορογραφική σύνθεση της παρούσας εργασίας συντέθηκε με τέτοιο τρόπο ώστε να αξιοποιηθούν ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί που θα εμπλούτιζαν το hip hop και θα διατηρούσαν τον χαρακτήρα και τη φύση του. Προκειμένου αυτό να επιτευχθεί, επιλέχθηκαν χοροί που θα μπορούσαν με κάποιες τροποποιήσεις, κυρίως ως προς την απόδοση των κινήσεων, να εναρμονιστούν με το hip hop, που όπως έχει ήδη αναφερθεί, είναι επιθετικός χορός και εκτελείται με γρήγορη ταχύτητα.

Ειδικότερα, τα κριτήρια που τέθηκαν ως προς την επιλογή των ελληνικών παραδοσιακών χορών ήταν το ύφος, το οποίο έπρεπε να είναι έντονο και δυναμικό, και η ταχύτητα εκτέλεσης που έπρεπε να είναι σχετικά γρήγορη. Από τον μεγάλο αριθμό χορευτικών μορφών που είχε η ερευνήτρια στη διάθεσή της και οι οποίες πληρούσαν τις παραπάνω προϋποθέσεις, επιλέχθηκαν οι εξής χοροί: η Κόρη Ελένη (από την περιοχή της Πέλλας), ο Μέρμηγκας Κεφαλονιάς, η Βλάχα Νάξου (από την περιοχή του Κινιδάρου), η Σούστα Κρήτης, η Χασαπιά από την περιοχή του Έβρου, ο Καβοντορίτικος Καρυστίας, το Στις Τρεις με καταγωγή από τη Βόρεια Θράκη, η Τάμσαρα και το Κότσαρι του Πόντου και η Τασιά από την περιοχή των Τρικάλων.


Στο σημείο αυτό αξίζει να σημειωθεί ότι από τους παραπάνω χορούς, με εξαίρεση τους χορούς «Σούστα Κρήτης» και «Τασιά» των οποίων οι φράσεις ενσωματώθηκαν ολόκληρες, συμπεριλήφθηκαν στη χορογραφία συγκεκριμένα

κινητικά μοτίβα και όχι αυτούσιες χορευτικές φράσεις, Αυτή ήταν μια καθαρά προσωπική επιλογή της ερευνήτριας, η οποία ήθελε να δομήσει τη χορογραφία της κατά αυτόν τον τρόπο. Σε καμία περίπτωση αυτό δεν σημαίνει ότι σε μελλοντικές αντίστοιχες χορογραφίες δε θα μπορούσαν να ενταχθούν αυτούσιες χορευτικές φράσεις ελληνικών παραδοσιακών χορών.


Στην υποενότητα που ακολουθεί παρουσιάζονται οι εμπλουτισμένοι κινητότυποι των ελληνικών χορών που αξιοποιήθηκαν στην παρούσα χορογραφική σύνθεση. Εν συνεχεία, παρουσιάζεται η κωδικοποίηση της χορογραφίας hip hop και ακολούθως, προσδιορίζονται τα στοιχεία της χορογραφίας που είναι εμπνευσμένα από τον ελληνικό χορό.

4.2. Εμπλουτισμένοι κινητότυποι των ελληνικών παραδοσιακών χορών που αξιοποιήθηκαν στη χορογραφία

Πίνακας 4.1: Εμπλουτισμένος κινητότυπος του χορού «Κόρη Ελένη» (Πηγή: Καρφής, 2018)

	Κόρη Ελένη ή Έλενο μόμε, νομός Πέλλας 7/8 (2+2+3/8), Α/ΟΦ, Α-Γ, 		
F	$\underline{\underline{W}}1[\underline{\alpha_0^{2/8}+(\widehat{\alpha_0})\delta_7^{2/8}+(\delta^{3/16}-\underline{\alpha}^{3/16})}]$	$\underline{\underline{W}}2[\delta^{2/8}+\underline{\alpha}^{2/8}+(\delta^{3/16}-\underline{\alpha}^{3/16})]$	$\underline{\underline{W}}3[\underline{\delta}^{2/8}+(\widehat{\delta})\underline{\alpha}^{2/8}+(\alpha_0^{3/16}-\underline{\delta}_0^{3/16})]$

Πίνακας 4.2: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Μέρμηγκας Κεφαλονιάς» (Πηγή: Καρφής, 2018)

	Μέρμηγκας, Κεφαλονιά 4/4, ΑΒ, Α/εν.Φ, ΑΓ, 		
F1	$\underline{\underline{T}}1[\underline{\delta}^{2/4}+\underline{\alpha}^{2/4}]$	$\underline{\underline{T}}2[\underline{\delta}^{2/4}+(\widehat{\delta})\underline{\alpha}_{2,7}^{2/4}]$	$\underline{\underline{T}}3[\underline{\alpha_0}^{2/4}+(\alpha_0)\underline{\delta}_7^{2/4}]$
F2	$\underline{\underline{T}}1[\underline{\delta}^{2/4}+\underline{\alpha}^{2/4}]$	$\underline{\underline{T}}2[\{\underline{\delta}/(\widehat{\delta})\underline{\alpha}_{2,7}\}^{2/4}+(\alpha_0^{1/4}-\underline{\delta}_0^{1/4})]$	$\underline{\underline{T}}3[\underline{\alpha_0}^{2/4}+(\widehat{\alpha_0})\underline{\delta}_7^{2/4}]$

Πίνακας 4.3: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Βλάχα Νάξου» (Πηγή: Καρφής, 2018)

	Βλάχα, Κινίδαρος Νάξου, αποκριατικός χορός AB/A/εν.Φ, ΑΓ, 4/4, \curvearrowright		
F1	$\underline{T1}[\delta^{2/4} + \vec{\alpha}^{2/4}]$	$\underline{T2}[\delta^{2/4} + (\delta)\alpha_7^{2/4}]$	$\underline{T3}[\alpha_o^{2/4} + (\alpha_o)\delta_3^{2/4}]$
F2	$\underline{T1}[\delta/(\delta:\alpha)^{2/4} + \{(\delta)\alpha_7^{1/4} - \vec{\alpha}^{1/4}\}]$	$\underline{T2}[\delta/(\delta)\alpha_7^{2/4} + (\delta)\alpha_8^{2/4}]$	$\underline{T3}[\alpha_o/(\alpha_o)\delta_7^{2/4} + (\alpha_o)\delta_8^{2/4}]$

Πίνακας 4.4: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Σούστα Κρήτης» (Πηγή: Καρφής, 2018)

	Σούστα Κρήτης, 2/4, AN,Z/ΦΚΑ, ΑΓ, Αντικριστός χορός με ελεύθερη χρήση του χώρου	
F	$\widehat{\Psi1}[\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4} + \{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{1/8} - \delta/(\delta)\alpha_9^{1/8}\}]$	$\widehat{\Psi2}[\alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{1/4} + \{\delta/(\delta)\alpha_9^{1/8} - \alpha_o/(\alpha_o)\delta_9^{1/8}\}]$

Πίνακας 4.5: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Χασαπιά Έβρου» (Πηγή: Καρφής, 2018)

	Χασαπιά, Έβρος 2/4, AB, A/M.εν.Φ (παλιά)/εν.Φ (νεότερα), A-Γ, \curvearrowright		
F1	$\underline{T1}[\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}]$	$\underline{T2}[\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_7^{1/4}]$	$\underline{T3}[\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_7^{1/4}]$
F2	$\underline{T1}[\{(\alpha)\delta - \delta\}^{1/4} + \{(\delta)\alpha - \alpha\}^{1/4}]$	$\underline{T2}[\{\delta/(\delta:\alpha)\}^{1/4} + (\delta)\alpha_8^{1/4}]$	$\underline{T3}[\{\alpha_o^{1/8} - \alpha_o\delta_o^{1/8}\} + \alpha_o^{1/4}]$

Πίνακας 4.6: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Καβοντορίτικος Καρυστίας» (Πηγή: Καρφής, 2018)

	Καβοντορίτικος ή σταυρωτός Καρυστίας, Κάρυστος Εύβοιας 4/4, ABΓ, A(BΓ)/M.εν.Φ, BΓ/εν.Φ, ΑΓ, \curvearrowright \curvearrowright	
F1	$\underline{X1}[(\delta:\alpha)^{2/4} + (\delta:\alpha)^{2/4}]$	
F2	$\underline{X1}[\delta^{2/4} + (\alpha_o^{1/4} - \delta^{1/4})]$	$\underline{X2}[\alpha^{2/4} + (\delta^{1/4} - \vec{\alpha}^{1/4})]$
	$\underline{X3}[\delta/(\delta:\alpha)^{2/4} + \{(\delta)\alpha_7^{1/4} - (\delta)\alpha_7^{1/4}\}]$	$\underline{X4}[\alpha_o/(\alpha:\delta)^{2/4} + \{(\alpha_o)\delta_7^{1/4} - (\alpha_o)\delta_7^{1/4}\}]$
F3	$\underline{X1}[\delta_o^{2/4} + (\alpha_o^{1/4} - \delta_o^{1/4})]$	$\underline{X2}[\alpha_o^{2/4} + (\delta_o^{1/4} - \alpha_o^{1/4})]$

Πίνακας 4.7: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Στις Τρεις» (Πηγή: Καρφής, 2018)

Στις τρεις ή Σ'τρεις ή Στα τρία, Νέο Μοναστήρι Δομοκού 2/4, ΑΒ(ΓΔ), Α/εν.Φ, Α-Γ, \smile ή \frown			
F1	$\overrightarrow{M1}$ [$\delta^{1/4} + \alpha^{1/4}$]	$\overrightarrow{M2}$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_4^{1/4}$]	$\overrightarrow{M3}$ [$\alpha_o^{1/4} + \delta_o^{1/4}$]
	$\overleftarrow{M4}$ [$\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_4^{1/4}$]	$\overleftarrow{M5}$ [$\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_4^{1/4}$]	$\overleftarrow{M6}$ [$\alpha_o^{1/4} + (\alpha_o)\delta_4^{1/4}$]
F2	$\overrightarrow{M1}$ [$\{(\hat{\alpha})\delta_7^{1/8} - \delta^{1/8}\} + \{(\hat{\delta})\alpha_7^{1/8} - \alpha^{1/8}\}$]		$\overrightarrow{M2}$ [$\{(\hat{\alpha})\delta_7^{1/8} - \delta^{1/8}\} + \{\alpha(\hat{\delta})\chi^{1/8} - \delta^{1/8}\}$]
	$\overleftarrow{M3}$ [$\{(\hat{\delta})\alpha_7^{1/8} - \alpha_o^{1/8}\} + \{(\hat{\alpha}_o)\delta_8^{1/8} - \delta^{1/8}\}$]		$\overleftarrow{M4}$ [$\{(\hat{\delta})\alpha_7^{1/8} - \alpha_o^{1/8}\} + \{\chi(\hat{\alpha}_o)\delta^{1/8} - \alpha_o^{1/8}\}$]
	$\overrightarrow{M5}$ [$\{(\hat{\alpha})\delta_7^{1/8} - \delta^{1/8}\} + \{\alpha(\hat{\delta})\chi^{1/8} - \delta^{1/8}\}$]		$\overrightarrow{M6}$ [$\{(\hat{\delta})\alpha_7^{1/8} - \alpha_o^{1/8}\} + \{\chi(\hat{\alpha}_o)\delta^{1/8} - \alpha_o^{1/8}\}$]

Πίνακας 4.8: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Γάμσαρα» (Πηγή: Καρφής, 2018)

Γάμσαρα ή Γάμζαρα, Απέξ Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 9/8 (2+2+2+3/8), \odot	
F	$\overrightarrow{W1}$ [$\delta^{2/8} + (\delta)\alpha_7^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta_4^{3/8}$]
	$\overleftarrow{W2}$ [$\delta^{2/8} + (\delta)\alpha_7^{2/8} + \alpha_o^{2/8} + (\alpha_o)\delta_4^{3/8}$]
	$\overleftarrow{M3}$ [$\delta^{2/8} + (\delta)\alpha_7^{2/8} + (\hat{\delta}:\alpha)^{2/8} + (\hat{\delta}:\alpha)^{3/8}$]
	$\overleftarrow{M4}$ [$(\hat{\delta}:\alpha)^{2/8} + (\hat{\delta}:\alpha)^{2/8} + (\hat{\delta}:\alpha)^{2/8} + (\hat{\delta}:\alpha)^{3/8}$]

Πίνακας 4.9: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Κότσαρι» (Πηγή: Καρφής, 2018)

Κότσαρι, Καρς (Πόντος) Α/ΟΦ, ΑΓ, Μ.μ.: 2/4 ή 4/8 (2+2/8), \odot	
F	$\overleftarrow{T1}$ [$\{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8\}^{2/8} + (\alpha_o)\delta_4^{2/8}$]
	$\overleftarrow{T2}$ [$\{\alpha_o/(\alpha_o)\delta_8\}^{2/8} + (\alpha_o)\delta_7^{2/8}$]
	$\overleftarrow{T3}$ [$\delta^{2/8} + \alpha^{2/8}$]
	$\overleftarrow{T4}$ [$\delta^{2/8} + (\delta)\alpha_{v,7,8}^{2/8}$]

Πίνακας 4.10: Εμπλουτισμένος Κινητότυπος του χορού «Τασιά» (Πηγή: Καρφής, 2018)

	Τασιά, συγκαθιστός, περιοχή Τρικάλων 2/4 ή 4/8, ΑΝ/ΦΚΑ, ΑΓ	
F	$\Psi_1 [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{2/8}]$	$\Psi_2 [(\alpha^{1/8} - \delta > \alpha^{1/8}) + \alpha^{2/8}]$

4.3. Παρουσίαση της χορογραφικής σύνθεσης hip hop

4.3.1. Κωδικοποίηση χορογραφίας

Πίνακας 4.11: Κωδικοποίηση χορογραφικής σύνθεσης hip hop

Χορογραφική σύνθεση hip hop Ρυθμός εκτέλεσης 2/4		
F	$\Psi_1 [\alpha_0^{1/4} + (\delta \neq : \hat{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_2 [(\delta^{\uparrow 1/8} - \hat{\alpha}_0^{1/8}) + (\alpha_0)\delta_1^{1/4}]$
	$\Psi_3 [\{ \delta^{1/8} - (\delta)\alpha_7^{1/8} \} + (\alpha_0^{1/8} - \hat{\delta}_0^{1/8})]$	$\Psi_4 [\{ \alpha^{1/8} - (\alpha)\delta_7^{1/8} \} + (\delta^{1/8} - \hat{\alpha}^{1/8})]$
	$\Psi_5 [(\hat{\delta} : \hat{\alpha})^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$	$\Psi_6 [\hat{\alpha}_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_4^{1/4}]$
	$\Psi_7 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \hat{\delta}_0^{1/8})]$	$\Psi_8 [\alpha_0^{1/4} + (\hat{\alpha}_0)\delta_{11}^{1/4}]$
	$\Psi_9 [\delta/(\hat{\delta} : \alpha)^{1/4} + \{ (\hat{\delta})\alpha_7^{1/8} - \hat{\alpha}^{1/8} \}]$	$\Psi_{10} [(\hat{\delta} : \hat{\alpha})^{2/4}]$
	$\hat{\Psi}_{11} [(\hat{\delta} : \hat{\alpha})^{2/4}]$	$\Psi_{12} [\chi(\alpha_0) \delta_0^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$
	$\hat{\Psi}_{13} [\delta/(\delta)\alpha_9^{1/4} + \{ \alpha_0/(\alpha_0) \delta_9^{1/8} - \delta/(\delta)\alpha_9^{1/8} \}]$	$\hat{\Psi}_{14} [\alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/4} + \{ \delta/(\delta)\alpha_9^{1/8} - \alpha_0/(\alpha_0)\delta_9^{1/8} \}]$
	$\hat{\Psi}_{15} [(\hat{\delta} : \hat{\alpha})^{1/4} + (\hat{\delta})\alpha_6^{1/4}]$	$\Psi_{16} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$
	$\Psi_{17} [(\alpha_0)\delta_9^{1/4} + (\hat{\delta} : \hat{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{18} [(\delta)\alpha_9^{1/4} + (\hat{\delta} : \hat{\alpha})^{1/4}]$

$\Psi_{19} [(\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \overset{\curvearrowleft}{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{20} [(\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \overset{\curvearrowleft}{\alpha})^{1/4}]$
$\Psi_{21} [\{ \overset{\curvearrowright}{\alpha_0} \delta_7^{1/8} - \delta^{1/8} \} + \{ (\delta) \alpha_7^{1/8} - \alpha^{1/8} \}]$	$\Psi_{22} [\{ (\overset{\curvearrowright}{\alpha_0}) \delta_7^{1/8} - \delta^{1/8} \} + \{ \overset{\curvearrowright}{\alpha} (\delta) \chi^{1/8} - \delta_0^{1/8} \}]$
$\Psi_{23} [\{ \overset{\curvearrowright}{\alpha} (\delta) \chi^{1/8} - \delta_0^{1/8} \} + \alpha_0 / (\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{24} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$
$\Psi_{25} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{26} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$
F $\Psi_{27} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{2/4}]$	$\Psi_{28} [(\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$
$\Psi_{29} [\delta_0 \neq^{1/4} + \overset{\curvearrowright}{\alpha_0}^{1/4}]$	$\Psi_{30} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + \chi (\overset{\curvearrowright}{\alpha}) \delta_0^{1/4}]$
$\Psi_{31} [(\delta : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + \overset{\curvearrowright}{\alpha_0} / (\alpha_0) \delta_8^{1/4}]$	$\Psi_{32} [\delta^{1/4} + (\delta) \alpha_{v,7}^{1/4}]$
$\Psi_{33} [\{ \alpha_0 / (\alpha_0) \delta_8 \}^{1/4} + (\alpha_0) \tilde{\delta}_4^{1/4}]$	$\Psi_{34} [\{ \alpha_0 / (\alpha_0) \delta_8 \}^{1/4} + (\alpha_0) \delta_7^{1/4}]$
$\Psi_{35} [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{1/4}]$	$\Psi_{36} [(\alpha_0^{1/8} - \delta > \alpha_0^{1/8}) + \alpha_0^{1/4}]$
$\Psi_{37} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{38} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$
Όπου ≠ σύμβολο από Labanotation για το γόνατο και ⇐ μετακίνηση διατηρώντας την επαφή με το έδαφος	

4.4. Ανάλυση της μορφής της χορογραφίας

4.4.1. Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων

Η χορογραφία της παρούσας εργασίας αποτελεί φόρμα αυτοσχεδιασμού και προέκυψε έπειτα από την ανάμειξη του hip hop με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Κινητικά μοτίβα του hip hop σε συνδυασμό με κινητικά μοτίβα εμπνευσμένα από τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, συγκροτούν μια χορογραφία που παρουσιάζει συγκεκριμένη χορογραφική δομή. Η χορογραφική σύνθεση είναι solo και χορεύεται από μια χορεύτρια, ενώ εκτελείται με ρυθμό 2/4 (1+1) και χωρίς τη συνοδεία μουσικής.

Τα βήματα που εκτελούνται είναι μεγάλα και γρήγορα και οι στηρίξεις στα κάτω άκρα εναλλάσσονται τότε στον έναν και τότε και στους δύο δείκτες στήριξης. Εκτελούνται επίσης πολλά άλματα. Σε ό,τι αφορά τη χρήση των χεριών, δεν υπάρχει λαβή εφόσον πρόκειται για solo χορογραφία, και τα χέρια συμμετέχουν ενεργά βοηθώντας τις κινήσεις του σώματος. Κατά τη διάρκεια του χορού εκτελούνται κινήσεις με κατεύθυνση προς τα εμπρός, προς τα δεξιά, προς τα αριστερά, αλλά και στον τόπο. Το σώμα πραγματοποιεί μεγάλες μετακινήσεις σε σχέση με τη χρήση του χώρου.

Η αναλυτική ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων της χορογραφικής σύνθεσης της εργασίας παρουσιάζεται στον παρακάτω πίνακα (Πίνακας 4.12).

Πίνακας 4.12: Ταξινόμηση και περιγραφή των συστατικών στοιχείων της χορογραφικής σύνθεσης

Ονομασία της χορογραφίας	Χορογραφική σύνθεση hip hop με επιρροές ελληνικού παραδοσιακού χορού
Χορογραφία	Συγκεκριμένη χορογραφική δομή
Κινητική ενότητα	Κινητικά μοτίβα hip hop χορού και ελληνικών παραδοσιακών χορών που συνδυάζονται και δημιουργούν ενότητες
Βήματα	Γρήγορα βήματα, στηρίξεις και στον ένα

	αλλά και στους δύο δείκτες στήριξης, πολλά άλματα
Λαβή	Δεν υπάρχει λαβή, τα χέρια συμμετέχουν ενεργά και βοηθούν τις κινήσεις του σώματος
Χρήση του χώρου	Κίνηση προς τα εμπρός, προς τα δεξιά, προς τα αριστερά αλλά και στον τόπο.
Χορευτές	Μια χορεύτρια
Ρυθμικό σχήμα	Μέτρο 2/4 ⇔ 1+1
Μουσική συνοδεία	Απουσία μουσικής συνοδείας
Τρόπος ερμηνείας	Μεγάλα βήματα, μεγάλες μετακινήσεις του σώματος στον χώρο, πολλά άλματα.
Μοντέλο φόρμας	Φόρμα αυτοσχεδιασμού

4.4.2. Ανάλυση της χορογραφικής δημιουργίας

Η προσπάθεια ανάμιξης του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο πλαίσιο μιας χορογραφίας είχε ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας χορογραφικής σύνθεσης που αποτελείται από 38 μέτρα των 2/4, τα οποία αντιστοιχούν σε 38 κινητικά μοτίβα. Κάθε ένα από αυτά τα κινητικά μοτίβα συμπεριλαμβάνει διαφορετικό αριθμό κινήσεων και έτσι, υπάρχουν κινητικά μοτίβα που αποτελούνται από 2 ισόχρονες κινήσεις, διάρκειας 1/4 η καθεμιά, κινητικά μοτίβα που αποτελούνται από 3 ανισόχρονες κινήσεις που άλλοτε εμφανίζουν τη χρονική σχέση $1/4 + 1/8 + 1/8$ και άλλοτε τη σχέση $1/8 + 1/8 + 1/4$, κινητικά μοτίβα που αποτελούνται από 4 ισόχρονες κινήσεις διάρκειας 1/8 η καθεμιά και τέλος, κινητικά μοτίβα που αποτελούνται από μια κίνηση διάρκειας 2/4. Ο δίσημος ρυθμός βάσει του οποίου δομείται η χορογραφία δίνει τη δυνατότητα εκτέλεσης ζωηρών, δυναμικών και έντονων κινήσεων, χαρακτηριστικά τα οποία διέπουν το hip hop που είναι το είδος χορού που κυριαρχεί στη χορογραφία.

Με δεδομένο ότι η χορογραφική σύνθεση προέκυψε στη βάση δύο ειδών χορού και, συγκεκριμένα, του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού, στο πλαίσιο της συναντώνται κινητικά μοτίβα που είναι εμπνευσμένα από το hip

hor, και, άλλα, που προέρχονται από ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς. Αναλυτικότερα και όσο αναφορά στα κινητικά μοτίβα που είναι εμπνευσμένα από το hip hor, διαπιστώνεται ότι σε επίπεδο σύνθεσης κινητικού μοτίβου εντοπίζονται τα εξής δομικά σχήματα: θέση+ στήριξη και στους δύο δείκτες (Ψ_1), εναλλαγή + άρση (Ψ_2), στήριξη και στους δύο δείκτες + στήριξη και στους δύο δείκτες ($\Psi_5, \Psi_{12}, \Psi_{19}, \Psi_{20}, \Psi_{24}, \Psi_{25}, \Psi_{26}, \Psi_{28}, \Psi_{30}, \Psi_{37}, \Psi_{38}$), στήριξη με το βάρος του σώματος ταυτόχρονα και στους δύο δείκτες ($\Psi_{10}, \Psi_{11}, \Psi_{27}$), άρση + στήριξη και στους δύο δείκτες (Ψ_{17}, Ψ_{18}), εναλλαγή + στήριξη και στους δύο δείκτες (Ψ_{23}) και, στήριξη και στους δύο δείκτες + άρση (Ψ_{31}). Επιπλέον, χρησιμοποιούνται κινητικά μοτίβα στα οποία εντοπίζεται το δομικό σχήμα θέση + άρση (Ψ_6, Ψ_{16}), αλλά και απλές εναλλαγές (Ψ_{29}).

Σχετικά με τα κινητικά μοτίβα της χορογραφικής σύνθεσης που έχουν ως σημείο αναφοράς συγκεκριμένους ελληνικούς χορούς, από τη σύγκριση του κινητότυπου της χορογραφικής σύνθεσης της παρούσας εργασίας με τους κινητότυπους των χορών «Κόρη Ελένη», «Μέρμηγκα Κεφαλονιάς», «Βλάχα Νάξου», «Σούστα Κρήτης», «Χασαπιά Έβρου», «Καβοντορίτικος Καρυστίας», «Στις Τρεις», «Τάμσαρα», «Κότσαρι» και «Τασιά», όπως αυτοί παρατίθενται στην υποενότητα 4.2, προκύπτουν σχέσεις δομικής συνάφειας.

Πιο συγκεκριμένα, από την παρατήρηση του εμπλουτισμένου κινητότυπου του χορού «Κόρη Ελένη» (βλ. Πίνακα 4.1) σε αντιστοιχία με τον κινητότυπο της χορογραφίας hip hor, διαπιστώνεται ότι, δομικά, τα κινητικά μοτίβα Ψ_3 και Ψ_4 της χορογραφίας είναι συναφή με τα κινητικά μοτίβα W_3 και W_1 αντίστοιχα, του συγκεκριμένου μακεδονικού χορού. Αυτό που διαφέρει στην προκειμένη περίπτωση είναι το στοιχείο του χρόνου, καθώς η «Κόρη Ελένη» έχει μουσικό μέτρο $7/8$ και, άρα, οι κινήσεις στα κινητικά της μοτίβα είναι ανισόχρονες και εμφανίζουν τη σχέση $2/8+2/8+3/16+3/16$, ενώ στο πλαίσιο της χορογραφίας hip hor όπου ο ρυθμός είναι $2/4$, οι κινήσεις στα κινητικά μοτίβα Ψ_3 και Ψ_4 είναι ισόχρονες, παρουσιάζοντας τη σχέση $1/8+1/8+1/8+1/8$.

Στην περίπτωση του χορού «Μέρμηγκα» (βλ. Πίνακα 4.2) διαπιστώνεται δομική συνάφεια μεταξύ των κινητικών μοτίβων Ψ_7 και Ψ_8 της χορογραφίας με τα

κινητικά μοτίβα T_2 και T_3 αντίστοιχα, της χορευτικής φράσης του δεύτερου μέρους του κεφαλονίτικου χορού. Εν προκειμένω, το στοιχείο του χρόνου διαφέρει, εφόσον ο «Μέρμηγκας Κεφαλονιάς» έχει μουσικό μέτρο 4/4 με τις κινήσεις στο κινητικό μοτίβο T_2 να έχουν τη χρονική σχέση $2/4+1/4+1/4$ και στο κινητικό μοτίβο T_3 τη σχέση $2/4+2/4$. Αντιθέτως, στη χορογραφία hip hop το μουσικό μέτρο είναι 2/4 και, άρα, στο κινητικό μοτίβο Ψ_7 υπάρχει η χρονική σχέση $1/4+1/8+1/8$ και στο κινητικό μοτίβο Ψ_8 η σχέση $1/4+1/4$. Ένα ακόμη στοιχείο που διαφέρει είναι η ποιότητα της άρσης στο κινητικό μοτίβο Ψ_8 της χορογραφίας όπου εκεί ο δείκτης είναι 11, σε αντίθεση με τον δείκτη της άρσης στο T_3 του συγκεκριμένου χορού της Κεφαλονιάς όπου ο δείκτης είναι 7.

Η σύγκριση του κινητότυπου της χορογραφίας με τον εμπλουτισμένο κινητότυπο του χορού «Βλάχα Νάξου» (βλ. Πίνακα 4.3), αναδεικνύει επίσης μια σχέση μεταξύ της δομής του κινητικού μοτίβου Ψ_9 της χορογραφικής σύνθεσης και του κινητικού μοτίβου T_1 , της χορευτικής φράσης του δεύτερου μέρους του ναξιώτικου χορού. Το στοιχείο του χρόνου διαφέρει και σε αυτήν την περίπτωση, διότι το μουσικό μέτρο του χορού «Βλάχα» είναι 4/4 και, άρα, στο μοτίβο T_1 οι κινήσεις έχουν τη χρονική σχέση $2/4+1/4+1/4$, ενώ το μουσικό μέτρο της χορογραφίας hip hop είναι 2/4 με τις κινήσεις στο Ψ_9 να έχουν τη σχέση $1/4+1/8+1/8$.

Κατά ανάλογο τρόπο και από τη σύγκριση του εμπλουτισμένου κινητότυπου του χορού «Σούστα» (βλ. Πίνακα 4.4) με τον κινητότυπο της χορογραφικής σύνθεσης hip hop, διαπιστώνεται η σχέση μεταξύ των κινητικών μοτίβων Ψ_{13} και Ψ_{14} της χορογραφίας και των κινητικών μοτίβων Ψ_1 και Ψ_2 του κρητικού αυτού χορού. Επί της ουσίας, στη χορογραφία hip hop φαίνεται να ενσωματώνεται ολόκληρη η χορευτική φράση της «Σούστας». Το στοιχείο του χρόνου είναι κοινό, με τις κινήσεις στο σύνολο των 4 κινητικών μοτίβων να εμφανίζουν τη σχέση $1/4+1/8+1/8$. Απεναντίας, το στοιχείο του χώρου διαφοροποιείται, καθώς στη χορογραφική σύνθεση τα κινητικά μοτίβα Ψ_{13} και Ψ_{14} εκτελούνται με κατεύθυνση προς τα εμπρός, ενώ τα κινητικά μοτίβα Ψ_1 και Ψ_2 της σούστας έχουν κατεύθυνση δεξιά και αριστερά αντίστοιχα.

Αντιστοίχως, το κινητικό μοτίβο Ψ_{15} της χορογραφικής σύνθεσης της εργασίας παρουσιάζει δομική συνάφεια με το κινητικό μοτίβο T_2 της χορευτικής φράσης του δεύτερου μέρους του χορού «Χασαπιά» (βλ. Πίνακα 4.5) από τον Έβρο. Σε αυτά τα κινητικά μοτίβα εμφανίζεται το δομικό σχήμα της ταυτόχρονης στήριξης και στους δύο δείκτες + στήριξη στο δεξί και ταυτόχρονη άρση αριστερού. Το στοιχείο του χρόνου είναι ίδιο εφόσον το μουσικό μέτρο τόσο της «Χασαπιάς», όσο και της χορογραφίας είναι $2/4$ και, άρα, οι κινήσεις στα κινητικά μοτίβα παρουσιάζουν τη σχέση $1/4+1/4$. Αυτό που διαφέρει είναι η ποιότητα της άρσης του αριστερού, καθώς, όπως φαίνεται από τη σύγκριση των κινητότυπων στη περίπτωση του χορού «Χασαπιά» ο δείκτης της άρσης είναι 8, ενώ στη χορογραφία hip hop είναι 6.

Από τη σύγκριση του εμπλουτισμένου κινητότυπου του «Καβοντορίτικου» χορού (βλ. Πίνακα 4.6) και του κινητότυπου της χορογραφίας φαίνεται επίσης πως τα κινητικά μοτίβα Ψ_{19} και Ψ_{20} έχουν την ίδια δομή με το κινητικό μοτίβο X_1 του πρώτου μέρους του συγκεκριμένου ελληνικού χορού. Στη χορογραφία hip hop οι κινήσεις στα κινητικά μοτίβα Ψ_{19} και Ψ_{20} έχουν τη χρονική σχέση $1/4+1/4$, ενώ στον «Καβοντορίτικο» χορό οι κινήσεις στο κινητικό μοτίβο X_1 έχουν τη σχέση $2/4+2/4$.

Μια ακόμη σχέση εντοπίζεται επίσης μεταξύ των κινητικών μοτίβων Ψ_{21} και Ψ_{22} της χορογραφικής σύνθεσης με τα κινητικά μοτίβα M_1 και M_2 της χορευτικής φράσης του δεύτερου μέρους του χορού «Στις Τρεις» (βλ. Πίνακα 4.7) από τη Βόρεια Θράκη. Στα κινητικά αυτά μοτίβα εντοπίζονται 2 κύτταρα των δύο κινήσεων, ενώ ο χρόνος διάρκειας κάθε κίνησης είναι $1/8$. Το στοιχείο λοιπόν του χρόνου είναι κοινό μεταξύ των κινητικών μοτίβων του χορού «Στις τρεις» και των αντίστοιχων κινητικών μοτίβων της χορογραφίας.

Σε ό,τι αφορά τον χορό «Τάμσαρα», από τη σύγκριση του εμπλουτισμένου κινητότυπού του (βλ. Πίνακα 4.8) με τον κινητότυπο της χορογραφίας hip hop, διαπιστώνεται συνάφεια μεταξύ των κινητικών μοτίβων Ψ_{24} , Ψ_{25} και Ψ_{26} της χορογραφίας και του κινητικού μοτίβου M_4 του ποντιακού αυτού χορού. Σε αυτήν την περίπτωση το στοιχείο του χρόνου διαφέρει. Η «Τάμσαρα» έχει μουσικό

μέτρο $9/8$. Το κινητικό μοτίβο M_4 περιλαμβάνει 4 κινήσεις οι οποίες έχουν χρονικά τη σχέση $2/8+2/8+2/8+3/8$. Στη χορογραφία hip hop επειδή το μουσικό μέτρο είναι $2/4$, σε κάθε ένα από τα κινητικά μοτίβα Ψ_{24} , Ψ_{25} και Ψ_{26} περιλαμβάνονται 2 κινήσεις οι οποίες μάλιστα έχουν τη χρονική σχέση $1/4+1/4$. Σε κάθε περίπτωση όμως, αυτό που εξετάζεται είναι η δομή των κινητικών μοτίβων. Από την παρατήρηση των προαναφερθέντων κινητικών μοτίβων της χορογραφίας, φαίνεται ξεκάθαρα η δομική σχέση που αυτά έχουν με το κινητικό μοτίβο M_4 της «Τάμσαρας» και αυτό, διότι, στο σύνολο όλων των κινητικών μοτίβων εντοπίζονται στηρίξεις ταυτόχρονα και στους δύο δείκτες στήριξης, οι οποίες μάλιστα εκτελούνται παράλληλα με ένα έντονο λύγισμα (τσάκισμα) στις αρθρώσεις των γονάτων.

Ένας ακόμη ποντιακός χορός που συναντάται στη χορογραφική σύνθεση που μελετάται είναι ο χορός «Κότσαρι» (βλ. Πίνακα 4.9). Πιο συγκεκριμένα, από τη σύγκριση των κινητότυπων φαίνεται ότι τα κινητικά μοτίβα Ψ_{32} , Ψ_{33} και Ψ_{34} της χορογραφίας ομοιάζουν με τα κινητικά μοτίβα T_4 , T_1 και T_2 αντίστοιχα από τον ποντιακό χορό «Κότσαρι». Το στοιχείο του χρόνου είναι κοινό, εφόσον τόσο το μουσικό μέτρο του ποντιακού χορού, όσο και το μουσικό μέτρο της χορογραφίας είναι $2/4$. Οι κινήσεις σε κάθε ένα από τα παραπάνω κινητικά μοτίβα είναι δύο και η χρονική τους σχέση είναι $1/4+1/4$.

Παρομοίως, προκύπτει ότι τα κινητικά μοτίβα Ψ_{35} και Ψ_{36} της χορογραφίας αντιστοιχούν στον χορό «Τασιά» (βλ. Πίνακα 4.10) και συγκεκριμένα στα κινητικά μοτίβα του Ψ_1 και Ψ_2 . Από τη σύγκριση των κινητότυπων φαίνεται ότι ολόκληρη η χορευτική φράση του χορού αυτού ενσωματώνεται στη χορογραφική σύνθεση hip hop. Το στοιχείο του χρόνου είναι κοινό. Οι κινήσεις σε κάθε ένα από τα κινητικά μοτίβα Ψ_1 και Ψ_2 του χορού «Τασιά», όπως και οι κινήσεις σε κάθε ένα από τα κινητικά μοτίβα Ψ_{35} και Ψ_{36} , είναι τρεις και η χρονική σχέση που έχουν είναι $1/8+1/8+1/4$.

Συμπερασματικά, το αποτέλεσμα του εγχειρήματος της δημιουργίας μιας χορογραφίας hip hop και της ενσωμάτωσης σε αυτήν κινητικών μοτίβων ελληνικών παραδοσιακών χορών, ήταν μια χορογραφική σύνθεση 38 κινητικών

μοτίβων. Σε αυτήν εντοπίζονται κινητικά μοτίβα που έχουν ως σημείο αναφοράς το hip hop και δημιουργήθηκαν από τον αυτοσχεδιασμό και την εμπειρία της ερευνήτριας στο συγκεκριμένο είδος χορού, αλλά και κινητικά μοτίβα που προέρχονται από επιλεγμένους από την ερευνήτρια ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς. Ο Πίνακας 4.13 συνοψίζει το σύνολο των ελληνικών παραδοσιακών χορών που αξιοποιήθηκαν στη σύνθεση του χορογραφήματος, καθώς επίσης και τις αντιστοιχίες των κινητικών μοτίβων τους με τα κινητικά μοτίβα της χορογραφίας που είναι εμπνευσμένα από αυτούς.

Πίνακας 4.13: Αντιστοιχίες μοτίβων ελληνικών παραδοσιακών χορών με τα κινητικά μοτίβα όπου αυτά συναντώνται στη χορογραφία Hip Hop

Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός	Κινητικά Μοτίβα Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού	Αντίστοιχα Κινητικά Μοτίβα της Χορογραφίας Hip Hop
Κόρη Ελένη Μακεδονίας	W ₃	Ψ ₃
	W ₁	Ψ ₄
Μέρμηγκας Κεφαλονιάς	T ₂	Ψ ₇
	T ₃ *(Από τη χορευτική φράση του 2 ^{ου} μέρους του χορού)	Ψ ₈
Βλάχα Νάξου	T ₁ *(Από τη χορευτική φράση του 2 ^{ου} μέρους του χορού)	Ψ ₉
Σούστα Κρήτης	Ψ ₁	Ψ ₁₃
	Ψ ₂	Ψ ₁₄
Χασαπιά Έβρου	T ₂ *(Από τη χορευτική φράση του 2 ^{ου} μέρους του χορού)	Ψ ₁₅
Καβοντορίτικος Καρυστίας	X ₁ *(Από τη χορευτική φράση του 1 ^{ου} μέρους του χορού)	Ψ ₁₉ και Ψ ₂₀
Στις Τρεις Βόρειας Θράκης	M ₁	Ψ ₂₁
	M ₂ *(Από τη χορευτική φράση	Ψ ₂₂

	του 2 ^{ου} μέρους του χορού)	
Τάμσαρα Πόντου	M ₄	Ψ ₂₄ , Ψ ₂₅ και Ψ ₂₆
Κότσαρι Πόντου	T ₄ T ₁ T ₂	Ψ ₃₂ Ψ ₃₃ Ψ ₃₄
Τασιά Τρικάλων	Ψ ₁ Ψ ₂	Ψ ₃₅ Ψ ₃₆

Οι επιρροές του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη χορογραφία hip hop αποτυπώνονται ως εξής:

Πίνακας 4.14: Επιρροές ελληνικού παραδοσιακού χορού στη χορογραφική σύνθεση hip hop

<i>Χορογραφική σύνθεση hip hop</i> Ρυθμός εκτέλεσης 2/4	
$\Psi_1 [\alpha_0^{1/4} + (\delta \neq : \overset{\rightarrow}{\alpha})^{1/4}]$ ↑	$\Psi_2 [(\overset{\uparrow}{\delta}^{1/8} - \overset{\uparrow}{\alpha_0}^{1/8}) + (\alpha_0)\delta_1^{1/4}]$ ↑
$\Psi_3 [\{ \overset{\rightarrow}{\delta}^{1/8} - (\delta)\alpha_7^{1/8} \} + (\alpha_0^{1/8} - \overset{\leftarrow}{\delta_0}^{1/8})]$ ↔	$\Psi_4 [\{ \alpha^{1/8} - (\alpha)\delta_7^{1/8} \} + (\delta^{1/8} - \overset{\rightarrow}{\alpha}^{1/8})]$ →
Επιρροές από «Κόρη Ελένη Μακεδονίας»	
$\Psi_5 [(\overset{\rightarrow}{\delta} : \overset{\wedge}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$ ↔	$\Psi_6 [\overset{\rightarrow}{\alpha_0}^{1/4} + (\alpha_0)\delta_4^{1/4}]$ ←
$\Psi_7 [\delta/(\delta)\alpha_7^{1/4} + (\alpha_0^{1/8} - \overset{\leftarrow}{\delta_0}^{1/8})]$ ↔	$\Psi_8 [\alpha_0^{1/4} + (\overset{\rightarrow}{\alpha_0})\delta_{11}^{1/4}]$ ←
Επιρροές από «Μέρμηγκα Κεφαλονιάς»	
$\Psi_9 [\delta/(\delta : \overset{\wedge}{\alpha})^{1/4} + \{ (\delta)\alpha_7^{1/8} - \overset{\rightarrow}{\alpha}^{1/8} \}]$ →	$\Psi_{10} [(\overset{\rightarrow}{\delta} : \overset{\wedge}{\alpha})^{2/4}]$ ↓
Επιρροή από «Βλάχα Νάξου»	

$\widehat{\Psi}_{11} [(\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{2/4}]$	$\Psi_{12} [\underbrace{\chi(\alpha_0)}_{\curvearrowright} \delta_0^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$
$\widehat{\Psi}_{13} [\underbrace{\delta/(\delta)}_{\uparrow} \alpha_9^{1/4} + \{ \underbrace{\alpha_0/(\alpha_0)}_{\downarrow} \delta_9^{1/8} - \underbrace{\delta/(\delta)}_{\downarrow} \alpha_9^{1/8} \}]$	$\widehat{\Psi}_{14} [\underbrace{\alpha_0/(\alpha_0)}_{\uparrow} \delta_9^{1/4} + \{ \underbrace{\delta/(\delta)}_{\downarrow} \alpha_9^{1/8} - \underbrace{\alpha_0/(\alpha_0)}_{\downarrow} \delta_9^{1/8} \}]$
Επιρροές από «Σούστα Κρήτης»	
$\widehat{\Psi}_{15} [(\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{1/4} + (\widehat{\delta})\alpha_6^{1/4}]$	$\Psi_{16} [\alpha_0^{1/4} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$
Επιρροή από «Χασαπιά Έβρου»	
$\Psi_{17} [(\alpha_0)\delta_9^{1/4} + (\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{18} [(\delta)\alpha_9^{1/4} + (\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{1/4}]$
$\Psi_{19} [(\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$	$\Psi_{20} [(\delta : \alpha)^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$
Επιρροές από «Καβοντορίτικο Καρυστίας»	
$\widehat{\Psi}_{21} [\{ \underbrace{\alpha_0}_{\rightarrow} \delta_7^{1/8} - \delta^{1/8} \} + \{ \underbrace{(\widehat{\delta})}_{\uparrow} \alpha_7^{1/8} - \alpha^{1/8} \}]$	$\widehat{\Psi}_{22} [\{ \underbrace{(\alpha_0)}_{\uparrow} \delta_7^{1/8} - \delta^{1/8} \} + \{ \underbrace{\alpha}_{\leftarrow} (\delta)\chi^{1/8} - \delta_0^{1/8} \}]$
Επιρροές από «Στις Τρεις»	
$\Psi_{23} [\{ \alpha (\delta)\chi^{1/8} - \delta_0^{1/8} \} + \alpha_0/(\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{24} [(\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{1/4} + (\widehat{\delta} : \widehat{\alpha})^{1/4}]$
Επιρροή από «Γάμσαρα Πόντου»	

$\Psi_{25} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$	$\Psi_{26} [(\overset{\curvearrowleft}{\delta} : \overset{\curvearrowleft}{\alpha})^{1/4} + (\delta : \alpha)^{1/4}]$
Επιρροές από «Γάμψαρα Πόντου»	
$\Psi_{27} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{2/4}]$	$\Psi_{28} [(\delta : \alpha)^{1/4} + (\overset{\curvearrowleft}{\delta} : \overset{\curvearrowleft}{\alpha})^{1/4}]$
$\Psi_{29} [\delta_0 \neq^{1/4} + \overset{\curvearrowright}{\alpha}_0^{1/4}]$	$\Psi_{30} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + \chi(\overset{\curvearrowright}{\alpha})\delta_0^{1/4}]$
$\Psi_{31} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + \underbrace{\alpha_0 / (\alpha_0)} \delta_8^{1/4}]$	$\Psi_{32} [\delta^{1/4} + (\delta)\alpha_{v,7}^{1/4}]$ Επιρροή από «Κότσαρι Πόντου»
$\Psi_{33} [\underbrace{\{\alpha_0 / (\alpha_0)\delta_8\}^{1/4}}_{\leftarrow} + (\alpha_0)\tilde{\delta}_4^{1/4}]$	$\Psi_{34} [\underbrace{\{\alpha_0 / (\alpha_0)\delta_8\}^{1/4}}_{\leftarrow} + (\alpha_0)\delta_7^{1/4}]$
Επιρροές από «Κότσαρι Πόντου»	
$\Psi_{35} [(\delta^{1/8} - \alpha > \delta^{1/8}) + \delta^{1/4}]$	$\Psi_{36} [(\alpha_0^{1/8} - \delta > \alpha_0^{1/8}) + \alpha_0^{1/4}]$
Επιρροές από «Γασιά Τρικάλων»	
$\Psi_{37} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$	$\Psi_{38} [(\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4} + (\overset{\curvearrowright}{\delta} : \overset{\curvearrowright}{\alpha})^{1/4}]$

ΚΕΦΑΛΑΙΟ V. ΣΥΖΗΤΗΣΗ-ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

5.1. Συζήτηση

Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας επιχειρήθηκε η δημιουργία μιας χορογραφίας hip hop χορού και η ένταξη σε αυτήν κινητικών μοτίβων που προέρχονταν από ένα άλλο είδος χορού, τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Ανεξαρτήτως του είδους χορού, η σύνθεση μια χορογραφίας συνιστά αναμφίβολα μια απαιτητική διαδικασία και αυτό διότι, το τελικό αποτέλεσμα πρέπει να αποτελεί ένα δομημένο σύνολο, όπου όλα τα συστατικά στοιχεία και τα μέρη του πρέπει να σχετίζονται και να αλληλοεξαρτώνται (Τυροβολά, 2007). Μάλιστα, εάν λάβει κάποιος υπόψιν την πρόκληση που αντιμετωπίζει εκείνος που προσπαθεί να συγκεράσει δύο φαινομενικά ‘αντίθετα’ είδη χορού, όπως το hip hop και ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, αντιλαμβάνεται ακόμη περισσότερο τη δυσκολία της διαδικασίας.

Παρά ταύτα, το σύνολο των ερεθισμάτων που δέχτηκα στην Ειδίκευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» και, συγκεκριμένα, των κινητικών ερεθισμάτων μέσω της διδασκαλίας πληθώρας ελληνικών χορών, σε συνδυασμό με την εμπειρία μου στο hip hop, κατέστησαν τη σύνθεση της χορογραφίας ευκολότερη διαδικασία σε σχέση με αυτό που εξ αρχής φανταζόμουν όταν ξεκίνησα να εργάζομαι πάνω στο θέμα. Το εγχείρημα αυτό, δηλαδή του συνδυασμού αυτών των δύο ειδών χορού, μου έδωσε από τη μια την ευκαιρία να έρθω ξανά σε επαφή με το hip hop, το οποίο είχα χρόνια σταματήσει εξαιτίας του ότι ο ελληνικός παραδοσιακός χορός είχε μονοπωλήσει το ενδιαφέρον μου και, από την άλλη, την ευκαιρία να ανακαλύψω κοινά μονοπάτια μεταξύ των δύο αυτών ειδών χορού που έχω γνωρίσει και αγαπήσει.

Ο συνδυασμός του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε μια χορογραφική σύνθεση, απέδειξε πως αυτά τα είδη μπορούν μαζί να δώσουν ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Αν και η παρούσα έρευνα είναι η πρώτη που διεξάγεται σε ό,τι αφορά το «πάντρεμα» των συγκεκριμένων ειδών χορού, οι επιρροές που

μπορεί ο ελληνικός παραδοσιακός χορός να ασκήσει σε άλλα είδη χορού έχουν ξεκινήσει να διερευνώνται ήδη από το παρελθόν. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η έρευνα «απόγειος», της χορεύτριας και χορογράφου της ομάδας σύγχρονου χορού Creo, Πωλίνας Κρεμαστά. Σε αυτή την έρευνα, διερευνώνται οι επιρροές που θα μπορούσε ο παραδοσιακός χορός να ασκήσει στον σύγχρονο χορό, αλλά και οι τρόποι με τους οποίους το παραδοσιακό επαναπροσδιορίζεται μέσα από το σύγχρονο (<https://dancedays.gr/>). Εκτός από την έρευνα της Κρεμαστά, η εξερεύνηση του παραδοσιακού χορού μέσα από σύγχρονο πρίσμα έχει επίσης επιχειρηθεί από τους χορογράφους Koen Augustinen και Rosalba Torres Guerrero, οι οποίοι σε σχετική ακρόαση στην Ελλάδα, το 2019, αναζήτησαν χορευτές σύγχρονου χορού με καλή γνώση ελληνικών παραδοσιακών χορών, με σκοπό τη δημιουργία παράστασης με θέμα την παρουσίαση του Ηπειρώτικου μοιρολογιού και του ελληνικού παραδοσιακού χορού με σύγχρονη οπτική (<https://www.dancetheater.gr>). Μια ακόμη παράσταση που είχε ως σημείο αναφοράς τον ελληνικό και τον σύγχρονο χορό ήταν η παράσταση «The Thread» (<http://thethread.eu/index-gr.html>).

Γενικά, η διερεύνηση του τρόπου με τον οποίο μπορούν να αναμειχθούν διαφορετικά είδη χορού και, εν προκειμένω, το hip hop και ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, είναι μια διαδικασία που προσφέρει πολλά οφέλη τόσο σε αυτόν που αντιμετωπίζει την πρόκληση, όσο και στα ίδια τα χορευτικά είδη. Ο αυτοσχεδιασμός, που συνιστά το βασικότερο εργαλείο σύνθεσης μιας χορογραφίας, αναδεικνύει σε αυτήν την περίπτωση νέους τρόπους επικοινωνίας και κινητικής έκφρασης, καθώς επίσης και κοινούς κινητικούς μηχανισμούς μεταξύ δύο φαινομενικά αταίριαστων ειδών χορού. Στο παράδειγμα που μελετάται, η χορογραφική σύνθεση είναι χορογραφία hip hop χορού που προκύπτει μέσα από τον αυτοσχεδιασμό της χορογράφου, η οποία, να μεν δημιουργεί στη βάση των χαρακτηριστικών του hip hop χορού, αλλά αναζητά επίσης κινητικά σύνολα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό με σκοπό την κατάλληλη τροποποίησή τους και, στη συνέχεια, την ένταξή τους στη χορογραφία. Ως αποτέλεσμα, και έπειτα από την κατάλληλη τροποποίηση των κινητικών αυτών δομών προκειμένου αυτές να εναρμονιστούν με τις αρχές του

hip hop, δημιουργείται ένα δομημένο σύνολο στο οποίο τα δύο είδη χορού αλληλοσυμπληρώνονται. Στο σημείο αυτό κρίνεται αναγκαίο να αναφερθεί πως πολλά από τα κινητικά μοτίβα της χορογραφικής σύνθεσης που είναι εμπνευσμένα από το hip hop, βασίζονται στο δομικό σχήμα «στήριξη και στους δύο δείκτες» και «στήριξη και στους δύο δείκτες». Αυτή η επιλογή δεν ήταν τυχαία, δεδομένου ότι ήθελα οι χορευτικές φράσεις, έτσι όπως ήταν διαμορφωμένες στο μυαλό μου, να αρχίζουν και να τελειώνουν με αυτό το δομικό σχήμα, έτσι ώστε να είναι εύκολη η συνέχεια, η εξέλιξη της χορογραφίας και η ένταξη κινητικών μοτίβων ελληνικών παραδοσιακών χορών.

Ο πειραματισμός στον συνδυασμό του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού μπορεί, εκτός των άλλων, να ανοίξει νέες προοπτικές χρήσης και διδασκαλίας και στα δύο είδη χορού. Η διδασκαλία χορογραφιών hip hop με επιρροές ελληνικού παραδοσιακού χορού μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή για τους χορευτές να γνωρίσουν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, μέσω μιας διαδικασίας που διαφέρει από αυτήν με την οποία θα τον γνώριζαν αν πήγαιναν σε κάποιον σύλλογο και υποβάλλονταν στη συνήθη ολική-μμητική μέθοδο. Όσοι χορευτές αγαπούν το hip hop, είναι πολύ πιθανό να αγαπήσουν και τον ελληνικό παραδοσιακό χορό αν αντιληφθούν τις προοπτικές που αυτός έχει για την εξέλιξη του hip hop και τον εμπλουτισμό των χορογραφιών τους.

Δεν θα πρέπει να παραληφθεί επίσης το γεγονός ότι ο συγκερασμός δύο ειδών χορού σε μια χορογραφία μπορεί να διεγείρει τη φαντασία και τη δημιουργικότητα των χορευτών, αλλά και των ίδιων των χορογράφων. Μέσω αυτής της διαδικασίας, οι χορογράφοι και ενδεχομένως και οι χορευτές, μπορούν να αντιληφθούν τον χορό ως τρόπο επικοινωνίας μέσω του σώματος και να αξιοποιήσουν από το κάθε είδος εκείνα τα στοιχεία που εκφράζουν τα συναισθήματά τους. Εντούτοις, αυτό που προσωπικά θα ήθελα να τονίσω μέσα από την εμπειρία μου στην πορεία της σύνθεσης της χορογραφίας της παρούσας εργασίας, είναι η ανάγκη να είναι κανείς γνώστης και των δύο ειδών που επιθυμεί να «παντρέψει». Για να γίνω πιο σαφής, στη συγκεκριμένη εργασία, το ζητούμενο που εξαρχής τέθηκε ήταν η δημιουργία χορογραφίας hip hop χορού με στοιχεία

ελληνικού παραδοσιακού χορού. Αυτόματα, αυτό που θα έπρεπε ως χορογράφος να εξασφαλίσω ήταν ότι τα στοιχεία του παραδοσιακού χορού που θα εντάσσονταν, θα τροποποιούνταν με τέτοιον τρόπο, ώστε να διατηρούν τον χαρακτήρα του hip hop. Για να το πετύχω αυτό, χρησιμοποίησα συγκεκριμένα κριτήρια για την επιλογή και την τροποποίηση των κινητικών μοτίβων του ελληνικού παραδοσιακού χορού, που είχαν να κάνουν με την ταχύτητα και την υφολογία των χορών. Ως αποτέλεσμα, δεν μπορούσα, για παράδειγμα, να εντάξω στη χορογραφία κινητικά μοτίβα από τον Πωγωνίσιο χορό, από τη στιγμή που ο συγκεκριμένος χορός δε συμφωνεί με τα κριτήρια που τέθηκαν εξ αρχής. Μπορεί ο συγκεκριμένος χορός να με εκφράζει, αλλά εφόσον δεν εξυπηρετούσε τον σκοπό της εργασίας, δηλαδή τη σύνθεση μιας χορογραφίας hip hop, δεν μπορούσε να συμπεριληφθεί.

Μια ακόμη σημαντική διαπίστωση μέσα από τη διαδικασία της σύνθεσης της παρούσας χορογραφίας, ήταν ότι η μορφολογική μέθοδος ανάλυσης του χορού, έτσι όπως αυτή διδάσκεται στην Ειδικευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» της ΣΕΦΑΑ ΕΚΠΑ, συμβάλει στη βελτίωση του τρόπου με τον οποίο μπορεί κάποιος να μετρήσει μια χορογραφία hip hop. Για να γίνω πιο συγκεκριμένη, ως χορεύτρια hip hop θυμάμαι πως οι χορευτικές φράσεις που μάθαινα μετρούνταν σε οχτάρια. Κατά τη διδασκαλία, δεν ήταν απόλυτα κατανοητός ο διαχωρισμός των κινήσεων ανά κινητικό μοτίβο (άλλωστε δεν ήξερα καν τι είναι το κινητικό μοτίβο τότε). Η επαφή μου με τη μορφολογική μέθοδο με βοήθησε να μάθω να μετρώ ανά κινητικό μοτίβο και να συνειδητοποιήσω πόσο σημαντικός είναι αυτός ο τρόπος μετρήματος για τη άμεση κατανόηση των κινήσεων σε τέτοιου είδους χορογραφίες, κατά τις οποίες εκτελούνται πολλές κινήσεις και γρήγορα. Έτσι λοιπόν, κατέληξα στο συμπέρασμα πως αν θελήσω ποτέ να διδάξω σε κάποιον το δημιούργημά μου θα μετρώ ανά κινητικό μοτίβο και όχι σε φράσεις των 8.

Το μέτρημα ανά κινητικό μοτίβο, πέραν της άμεσης κατανόησης των κινήσεων και της εξασφάλισης της καθαρότητας αυτών, κατέληξα ότι συμβάλει επίσης και στην κατανόηση του ρυθμού με τον οποίο πρέπει κάποιος να χορέψει μια χορογραφία. Μέσα από την προφορά των αριθμών, ο χορογράφος μπορεί να

κρατά εύκολα τον ρυθμό και να δίνει έμφαση όπου εκείνος κρίνει. Είναι διαφορετικό να προσπαθείς να κρατήσεις τον ρυθμό μετρώντας από το 1 ως το 8 και διαφορετικό μετρώντας κάθε φορά από το 1 ως το 2, το 3 ή το 4, ανάλογα πάντα με τις κινήσεις που συμπεριλαμβάνονται στα κινητικά μοτίβα. Στο σημείο αυτό, θα ήθελα, επίσης, να αναφέρω ότι η επιλογή μου να μην χρησιμοποιήσω μουσική συνοδεία στη χορογραφία δεν ήταν τυχαία. Κατά τη διαδικασία της σύνθεσης και, επειδή, εξαρχής το εγχείρημα του συγκεκριμένου του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού δε μου φάνηκε τόσο εύκολο, πίστεψα πως η μουσική συνοδεία θα με περιόριζε κάπως και πως θα «εγκλωβιζόμουν» στην προσπάθεια να εναρμονίσω τις κινήσεις με αυτήν. Έτσι, αποφάσισα δημιουργήσω τη χορογραφία χωρίς μουσική συνοδεία και να περιοριστώ στην εκτέλεσή της με ρυθμό 2/4.

Καταληκτικά, η σύνθεση μιας χορογραφίας hip hop με επιρροές από τον ελληνικό παραδοσιακό χορό είναι μια ιδιαίτερος δημιουργική και ευχάριστη διαδικασία για τον χορογράφο και, ενδεχομένως, και για τον χορευτή που στη συνέχεια τη μαθαίνει. Μπορεί να οδηγήσει σε νέες προοπτικές χρήσης και διδασκαλίας των ειδών και να εγείρει το ενδιαφέρον της ενασχόλησης με αυτά. Παρ όλα αυτά, όσοι επιχειρούν το «πάντρεμα» δύο ειδών χορού θα πρέπει εξαρχής να θέτουν κριτήρια και να ακολουθούν συγκεκριμένη τακτική στη σύνθεση της χορογραφίας από την αρχή ως το τέλος, προκειμένου ο ιδιαίτερος χαρακτήρας κάθε είδους χορού να διατηρείται και, ταυτόχρονα, να οδηγεί σε ένα αρμονικό αποτέλεσμα.

5.2. Συμπεράσματα

Η πορεία προς τη δημιουργία μιας χορογραφικής σύνθεσης hip hop με επιρροές από τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και, εν τέλει, η παρουσίαση και η ανάλυσή της μέσω συγκεκριμένων επιστημονικών εργαλείων, απέδειξε πως τα παραπάνω είδη χορού δύνανται να συνδυαστούν και να δώσουν ένα αρμονικό αποτέλεσμα. Οι επιθετικές και δυναμικές κινήσεις του hip hop εμπλουτίστηκαν μέσα από κινητικά μοτίβα ελληνικών παραδοσιακών χορών όπως η Κόρη Ελένη της

Μακεδονίας, ο Μέρμηγκας της Κεφαλονιάς, το Κότσαρι και η Τάμσαρα του Πόντου και η Τασιά των Τρικάλων, διαδικασία που οδήγησε σε μια χορογραφία άκρως ολοκληρωμένη. Η κατάλληλη τροποποίηση των κινητικών μοτίβων των ελληνικών χορών που αξιοποιήθηκαν, προκειμένου αυτά να εναρμονιστούν με τη φύση του hip hop και να μην μοιάζουν «ξένα» στη χορογραφία, συνέβαλε καθοριστικά στο να διατηρηθεί ο χαρακτήρας του hip hop.

Η προσπάθεια ένταξης του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε μια χορογραφική σύνθεση hip hop, πάντοτε με γνώμονα όλες τις αρχές που διέπουν το hip hop, είναι μια διαδικασία δημιουργική, εφόσον ο χορογράφος, αυτοσχεδιάζοντας, προσπαθεί να αναζητήσει νέες κινητικές δομές για την εξέλιξη και αναβάθμιση της χορογραφίας του, αξιοποιώντας, όχι μόνο τα κινητικά πρότυπα που έχει υπόψιν του στο hip hop, αλλά και την εμπειρία του πάνω σε ένα άλλο είδος χορού, τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Στην περίπτωση αυτή, ο ίδιος ο δημιουργός της χορογραφίας, αλλά και ενδεχομένως και οι χορευτές που στη συνέχεια τη διδάσκονται, αντιλαμβάνονται πως, αν και πρόκειται για δύο εντελώς διαφορετικά είδη χορού, έχουν κοινά στοιχεία που μπορούν να λειτουργήσουν έτσι ώστε να αλληλοσυμπληρώνονται.

Η ανάμειξη δύο ειδών χορού, εκτός των άλλων, μπορεί να έχει θετικά αποτελέσματα στην ίδια τη διαδικασία της διδασκαλίας, η οποία κατά αυτόν τον τρόπο, καθίσταται ευχάριστη και εξάπτει τη φαντασία των χορευτών. Οι χορογραφικές συνθέσεις hip hop με στοιχεία ελληνικού παραδοσιακού χορού μπορούν να λειτουργήσουν ως πρόκληση για τους χορευτές, καθώς αυτοί αντιλαμβάνονται ότι γνωρίζουν ταυτόχρονα, πέρα από το hip hop και ένα άλλο είδος χορού. Οι χορογραφίες που είναι σχεδιασμένες με αυτόν τον τρόπο, μπορούν να δώσουν μια εικόνα σχετικά με την ποικιλομορφία του ελληνικού παραδοσιακού χορού, η οποία ποικιλομορφία είναι πιθανόν να προσελκύσει το ενδιαφέρον των χορευτών και να φέρει πολλούς από αυτούς στις αίθουσες διδασκαλίας ελληνικού χορού.

Ακόμη, αξίζει να σημειωθεί ότι τα κινητικά πρότυπα του hip hop (άλματα, γρήγορη εκτέλεση κινήσεων), δίνουν τη βάση για τη διδασκαλία ελληνικών

χορών που θεωρούνται απαιτητικοί εξαιτίας κυρίως των πολλών αλμάτων και της γρήγορης εκτέλεσής τους. Γίνεται λοιπόν αντιληπτό ότι το hip hop και οι συναρμοστικές ικανότητες που αναπτύσσει, μπορούν να οδηγήσουν σε μια γρηγορότερη εκμάθηση κάποιων ελληνικών χορών που θεωρούνται «δύσκολοι», και για τον λόγο αυτόν διδάσκονται μόνο σε προχωρημένα επίπεδα.

Η πορεία του παρόντος εγχειρήματος έδειξε πως το θέμα της σύνθεσης χορογραφιών που ενσωματώνουν δύο ή και περισσότερα είδη χορού, χρήζει περαιτέρω διερεύνησης, καθώς τέτοιου είδους χορογραφικές συνθέσεις μπορούν αν μη τι άλλο να συνεισφέρουν στη διδασκαλία του χορού. Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας, η χορογραφία που δημιουργήθηκε είναι μια solo χορογραφία, στην οποία μάλιστα απουσιάζει μουσική συνοδεία. Επιπλέον, είναι μια χορογραφία που συντέθηκε στη βάση δύο ειδών χορού και, συγκεκριμένα, του hip hop και του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Ως προτάσεις για περαιτέρω έρευνα θα μπορούσαν να διατυπωθούν οι ακόλουθες:

- σύνθεση παρόμοιας solo χορογραφίας με μουσική συνοδεία
- σύνθεση χορογραφίας hip hop με επιρροές από περισσότερους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς
- δημιουργία ομαδικής χορογραφίας στην οποία οι χορευτές θα αλληλεπιδρούν μεταξύ τους
- διεξαγωγή ερευνών που να εντάσσουν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό και σε χορογραφίες άλλων ειδών χορού
- δημιουργικό «πάντρεμα» διαφόρων ειδών χορού εν γένει που να επικεντρώνεται στον χορό γενικότερα και όχι μόνο στα επιμέρους είδη του.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Adshead, J. (ed.) (2007). *Ανάλυση του χορού. Θεωρία και πράξη*. (επιμέλεια και μετάφραση ελληνικής έκδοσης Β. Τυροβολά-Μ. Κουτσούμπα). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Amin, A. (2002). Ethnicity and the multicultural city: living with the diversity. *Environment and Planning A: Economy and Space*, 34, 959-980. Doi:10.1068/a3537.
- Ards, A. (2004). Organizing the Hip Hop Generation. Στο M. Forman & M.A. Neal, *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader* (pp. 311-323). New York: Routledge.
- Banes, S. (2004). Breaking. Στο M. Forman & M.A. Neal, *That's the Joint. The Hip-Hop Studies Reader* (pp. 13-20). New York: Routledge.
- Clark-Rapley, E. (1999). Dancing Bodies: Moving Beyond Marxian Views of Human Activity, Relations and Consciousness. *Journal of the Theory of Social Behaviour*, 29(2), 89-108. Doi:10.1111/1468-5914.00093
- Carter, L. C. (2000). Improvisation in dance. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), 181-190. Doi:10.2307/432097.
- Γιατρά, Α. (2009). *Οι χοροί του δρόμου και η εξελικτική δυναμική του hip hop*. (Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή). Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Damien, A. (2006). Authenticity and the Consumption in the Australian Hip Hop Culture. *Qualitative Market Research: an International Journal*, 9(2), 140-156. Doi: 10.1108/13522750610658784.
- Δήμας, Η. (1989). *Ο παραδοσιακός χορός στο Συρράκο. Λαογραφική και ανθρωπολογική προσέγγιση*. (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).

Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Ιωάννινα. Ανακτήθηκε από:
<https://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/2183#page/2/mode/2up>

Δήμας, Η. (2010). Κοινωνία και ελληνικός παραδοσιακός χορός. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα, *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 17-42). Αθήνα: αυτό-έκδοση.

Dimitriadis, G. (2004). Hip Hop: From Live Performance to Mediated Narrative. Στο M. Forman & M.A. Neal, *That's the Joint. The Hip Hop Studies Reader* (pp. 421-435). New York: Routledge.

Δρανδάκης, Λ. (1993). *Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό δημοτικό χορό*. Αθήνα: αυτο-έκδοση.

Forman, M., & Neal, M. (2004). *That's the joint. The hip hop studies reader*. New York: Routledge.

Hazzard-Donald, K. (2004). Dance in hip hop culture. Στο M. Forman & M.A. Neal, *That's the Joint. The Hip Hop Studies Reader* (pp. 505-516). New York: Routledge.

Καλογεροπούλου, Ν. & Χαχάμη, Γ. (2014). *Ο αυτοσχεδιασμός στον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Η χορογραφική σύνθεση «Νίγω» στο νησί της Νάξου*. (Πτυχιακή εργασία). Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

Καρφής, Β. & Ζιάκα, Μ. (2009). *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση. Προτάσεις διδασκαλίας*. Θεσσαλονίκη: Βιβλιοδιάπλους.

Καρφής, Β. (2018). *Ελληνικός παραδοσιακός χορός: Δομή, μορφή και τυπολογία της ελληνικής παραδοσιακής «χορευτικότητας»*. (Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή). Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.

- Koutsouba, M. (1991). *The Greek Dance Groups of Plaka: A Case of "Airport Art"*. (Unpublished M.A. dissertation). Department of Dance, University of Surrey, UK.
- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in Motion: Dance and Cultural Identity on the Greek Ionian Island of Lefkada*. (unpublished Ph.D. thesis). Music Department, Goldsmiths College, University of London, London, UK.
- Κουτσούμπα, Μ. (2005). *Σημειογραφία της χορευτικής κίνησης*. Αθήνα: Προπομπός.
- Κουτσούμπα, Μ. (2009). Παράδοση και φολκλόρ στον ελληνικό λαϊκό παραδοσιακό χορό: Η περίπτωση του χορού «Μηλιά» της Λευκάδας. *Επιστήμη του Χορού*, 3, 16-33. Διαθέσιμο στο: <http://elepex.gr/images/stories/tritostomos/koutsouba-paradosi-full-text-gr.pdf>
- Κουτσούμπα, Μ. (2010). Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά, & Μ. Κουτσούμπα, *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 101-126). Αθήνα: αυτό-έκδοση.
- Λυκεσάς, Γ., & Κουτσούμπα, Μ. (2008). Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού στη σχολική εκπαίδευση με την υιοθέτηση δημιουργικών μεθόδων διδασκαλίας. *Αθλητική Απόδοση και Υγεία*, 6, 37-49.
- Μαυροβουνιώτης, Φ., Μαλκογεώργος, Α., & Αργυριάδου, Ε. (2013). *Ελληνικοί λαϊκοί χοροί*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Μπαμπινιώτης, Γ. (2004). *Λεξικό για το σχολείο και το γραφείο*. Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Oliver, W. (2006). "The Streets": An Alternative Black Male Socialization Institution. *Journal of Black Studies*, 36(6), 918-937. Διαθέσιμο στο: <http://www.jstor.org/stable/40034352>.

- Πραντσίδης, Γ. (2004). *Ο χορός στην ελληνική παράδοση και η διδασκαλία του*. Αιγίνιο: Εκδοτική Αιγινίου.
- Rajakumar, M. (2012). *Hip hop dance*. Santa Barbara, California: Greenwood.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (2004). Παράδοση και νεωτερικότητα στο χορό. *Αρχαιολογία και Τέχνες*, 93, 8-15. Διαθέσιμο στο: <https://www.archaiologia.gr/wp-content/uploads/2011/07/93-9.pdf>
- Smitherman, G. (1997). "The Chain Remain the Same": communicative practices in the hip hop nation. *Journal of Black Studies*, 28(1), 3-25. Διαθέσιμο στο: <https://www.jstor.org/stable/2784891>.
- Strovall, D. (2006). We can learn hip-hop culture, critical pedagogy, and the secondary classroom. *Urban Education*, 41(6), 585-602. Doi: 10.1177/0042085906292513.
- Τυροβολά, Β. (1992). *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. (1999). Η έννοια του αυτοσχεδιασμού στην ελληνική λαϊκή δημιουργία. Στο Κ. Σαχινίδης (επιμ.), *Παραδοσιακός χορός και λαϊκή δημιουργία* (σσ. 100-131). Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση.
- Τυροβολά, Β. (2001). *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός: μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β., & Κουτσούμπα, Μ. (2006). Μορφολογική μέθοδος διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Το παράδειγμα των Ποντιακών χορών. *Μουσική σε Πρώτη Βαθμίδα*, 1, 19-32. Διαθέσιμο στο: <https://mspv.primarymusic.gr/mspv/images/stories/VOL1.pdf>
- Τυροβολά, Β. Κ. (2007). Επίμετρο. Στο J. Adshead (Ed.), *Ανάλυση του Χορού. Θεωρία και Πράξη* (σσ. 245-277). (μτφρ./επιμ. Β.Κ. Τυροβολά & Μ.Ι. Κουτσούμπα). Αθήνα: Πασχαλίδης.
- Τυροβολά, Β., Κουτσούμπα, Μ., & Ταμπάκη, Α. (2008). Η δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Το παράδειγμα των μοτίβων των χορών «στα δύο» και «στα τρία» στους χορούς της Κρήτης. *Επιστήμη του Χορού*, 2, 31-37. Διαθέσιμο στο: http://www.elepex.gr/volumes/vol2/Tirovola_paper.pdf

Τυροβολά, Β. (2010). Φορμαλισμός και μορφολογία. Η εννοιολογική οπτική και η μεθοδολογική χρήση τους στην προσέγγιση και την ανάλυση της μορφής του χορού. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα, *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σσ. 127-178). Αθήνα: αυτό-έκδοση.

Τυροβολά, Β. Κ. (2016). Η μουσικο-χορευτική «κουλτούρα χιπ-χοπ». Από έκφραση του κοινωνικού «περιθωρίου» στην εμπορευματοποίηση και τη διεθνή κοινωνική «αφομοίωση». *Επιστήμη του Χορού*, 9, 18-52. Διαθέσιμο στο: http://elepex.gr/images/stories/enatostomos/tyrovola_full_text.pdf

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

Παράρτημα 1. Χορογραφική σύνθεση hip hop (βίντεο)

Η χορογραφική σύνθεση hip hop που δημιουργήθηκε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας επισυνάπτεται σε CD στην έντυπη μορφή της, η οποία βρίσκεται στη Βιβλιοθήκη της ΣΕΦΑΑ-ΕΚΠΑ.