

ETHNOLOGHIA ON-LINE

Ετήσιο Επιστημονικό Ηλεκτρονικό Περιοδικό

Εκδοτική Επιμέλεια: Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας

An Annual Scholarly Electronic Journal

Published by the Greek Society for Ethnology



**Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα»
των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου**

Συγγραφείς - Authors: Ελένη Φιλιππίδου, Μαρία Κουτσούμπα, Βασιλική Τυροβολά

Πηγή - Source: Ethnologia on-line, Vol.: 5, Μάρτιος 2014 (σσ. 1-29) - March 2014 (pp. 1-29)

Εκδοτική Επιμέλεια: Ελληνική Εταιρεία Εθνολογίας - Published by: The Greek Society for Ethnology

www.societyforethnology.gr

Επικοινωνία - Contact: societyforethnology@yahoo.com

Stable URL:

http://www.societyforethnology.gr/site/pdf/Syntheseis_kai_Anasyntheseis_tou_Trisypostatou_Chorou_Mpounartzia.pdf

Δευτέρα 31 Μαρτίου 2014 - Monday 31, March 2014

Τα άρθρα που κατατίθενται στο *Ethnologia on line* αποτελούν πνευματική ιδιοκτησία των συγγραφέων τους. Άρθρα του *Ethnologia on line* που μεταφράζονται ή επανατυπώνονται αλλού οφείλουν να παραπέμπουν στην πρωτότυπη δημοσίευση.

Articles submitted to the journal are the intellectual property of the writer. Translations or reprints of articles from *Ethnologia On Line* should refer to the original publication.

Το ηλεκτρονικό περιοδικό *Ethnologia on line* αποτελεί ετήσια επιστημονική έκδοση της Ελληνικής Εταιρείας Εθνολογίας και εκδίδεται παράλληλα με το έντυπο περιοδικό σύγγραμμα *Εθνολογία*. Στόχος του είναι να προβάλλει το θεωρητικό και επιστημονικό υπόβαθρο μελετών που άπτονται του γνωστικού αντικείμενου της Ανθρωπολογίας και της Εθνολογίας και να δώσει την ευκαιρία σε επιστήμονες εθνολόγους και ανθρωπολόγους άμεσης παρουσίας της δουλειάς τους.

The electronic journal *Ethnologia On Line* is an annual scholarly publication of the Greek Society for Ethnology, distinct from its annual printed journal *Ethnologia*. Its aim is to stimulate and promote discourse in the disciplines of Anthropology and Ethnology with an emphasis on issues of theory and methodology, while also giving anthropologists and ethnologists a venue to present their work speedily.

ISSN: 1792-9628



**Συνθέσεις και ανασυνθέσεις
του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα»
των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου**

Περίληψη

Οι Γκαγκαβούζηδες συνιστούν τουρκόφωνη εθνοτική ομάδα, ορθόδοξου χριστιανικού δόγματος, της οποίας ένα μεγάλο μέρος μετά τη συνθήκη της Λωζάννης εγκαταστάθηκε στην περιοχή του βορείου Έβρου και, κυρίως, σε κοινότητες της Ορεστιάδας, όπως αυτή της Οινόης. Οι Γκαγκαβούζηδες της Οινόης, εξαιτίας της τουρκοφωνίας τους, αντιμετωπίστηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα απαξιωτικά από τους ελληνόφωνους της περιοχής, καθώς η γλωσσική τους ετερότητα αμφισβητούσε την «ελληνικότητά» τους. Αποτέλεσμα αυτού υπήρξε ο σταδιακός παραμερισμός της τουρκοφωνίας τους και του τουρκόφωνου μουσικο-χορευτικού ρεπερτορίου τους, καθώς και η βαθμιαία υιοθέτηση του ομογενοποιημένου ελληνόφωνου θρακιώτικου ρεπερτορίου. Ωστόσο, στην πορεία του χρόνου, οι Γκαγκαβούζηδες της Οινόης, ενώ συνεχίζουν να χρησιμοποιούν το ομογενοποιημένο θρακιώτικο ρεπερτόριο, αρχίζουν παράλληλα να αναβιώνουν επί σκηνής και διάφορες πλευρές της εθνοτικής τους ταυτότητας, με το χορό και το τουρκόφωνο τραγούδι να κατέχει σημαίνουσα θέση στην προσπάθειά τους αυτή. Παρατηρείται συνεπώς ότι στην κοινότητα της Οινόης ο χορός πέρασε από διάφορα στάδια ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες και περιστάσεις έως ότου καταλήξει στη σημερινή του μορφή. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί και ο χορός «Μπουνάρτζια ή Παϊτούσκα», ο οποίος από την ανάλυση των δεδομένων διαπιστώθηκε ότι στα ποικίλα στάδιά του, εμφανίζει διάφορες χορευτικές πρακτικές που προκύπτουν από την ποικιλότητα διάσπαση και ανασύνθεση του τριπτύχου μουσική-τραγούδι-χορός. Οι διαφορετικές αυτές χορευτικές πρακτικές αναδεικνύουν διαφορετικές πολιτικές χρήσης του χορού σε συνάρτηση με το ιστορικό-κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο.

Λέξεις κλειδιά: χορός "Παϊτούσκα", ταυτότητα, Γκαγκαβούζηδεςχορός "Παϊτούσκα", ταυτότητα, Γκαγκαβούζηδες.



Abstract:

The Gagavouz people are Turkish-speaking ethnic group, with orthodox Christian principles, a large part of which settled in the northern region of Evros and especially in the communities of Orestiada like that of Inoi after the Treaty of Lausanne. The Gagavouz people of Inoi, due to their Turkish language, encountered problems from the local Greek-speaking population and they were treated with disdain; because their linguistic diversity challenged the "Greek origin" of them.

As a result, there was a gradual decline in the spoken Turkish language and Turkish-speaking the Music repertoire, while on the other hand occurred the gradual adoption of the homogenized Hellenophone Thracian repertoire. However, in course of time, the Gagavouz people of Inoi continued to use the homogenised Thracian repertoire and in parallel they gradually begun to revive on stage various aspects of their ethnic identity through dance and Turkish-speaking songs which played an important role in this effort. Therefore, it is observed that in the community of Inoi, dance passed through various stages depending on the conditions and circumstances until it reached its present form. A typical example is the case of dance "Bounartzia or Paitouska" in which the analysis of the data encountered in varying stages, reveals various dance practices stemming from diverse decompositions and reformulations of the triptych music-song-dance. These different dance practices reveal different political uses of dance in relation to the historical, social and political context.

Keywords: dance "Paitouska", identities, Gagavouz people.



Εισαγωγή

Ο χορός, με βάση τους ορισμούς που έχουν δοθεί μέχρι σήμερα, έχει προσδιοριστεί ως πράξη νοηματική, συμβολική, αισθητική, κοινωνικά προσδιορισμένη και κωδικοποιημένη που εκδηλώνεται δια μέσου της κινητικής και συμβολικής δραστηριότητας του σώματος, και αποτελεί ένα πολύπλευρο φαινόμενο, το οποίο έχει προσεγγιστεί ερευνητικά από διάφορες πλευρές (Σαρακατσιάνου, 2011). Ωστόσο, τις τελευταίες δεκαετίες οι μελέτες για τον παραδοσιακό χορό έχουν επικεντρωθεί στη διερεύνηση της σχέσης της πολιτισμικής ταυτότητας και του χορού, καθώς ο χορός ως ιδιαίτερο είδος πολιτισμικής γνώσης (Sklar, 1991) μπορεί να εξωτερικεύει συγκεκριμένο περιεχόμενο και αφηρημένες έννοιες (Κουτσούμπα, 1999, 2002; Lange, 1981; Ζωγράφου, 1999). Ως ακολούθως, οι πολιτισμικές πρακτικές, μέρος των οποίων αποτελούν η μουσική, το τραγούδι και ο χορός, ενσωματωμένες σε κοινωνικο-οικονομικό, πολιτικό και ιδεολογικό πλαίσιο, συνιστούν κατά βάση τους μηχανισμούς μέσω των οποίων πραγματώνεται, εντός ποικίλων μετασχηματισμών, η διαμόρφωση της πολιτισμικής και χορευτικής ταυτότητας (Φιλιππίδου, 2011). Σύμφωνα με την Desmond, «...από τη μελέτη του χορού και της χορευτικής κίνησης μπορεί να κατανοηθεί ο τρόπος με τον οποίο σηματοδοτούνται, σχηματίζονται και εισάγονται οι ταυτότητες...» (Desmond 1998, όπου αναφορά στο Κουτσούμπα, 2002:20).

Κατά τον Wolf, «...σε δεδομένες περιστάσεις οι άνθρωποι, ως δρώντα υποκείμενα, ενεργοποιούν ιδέες και πολιτισμικές πρακτικές τις οποίες διαχειρίζονται ανάλογα, τις αναδιαμορφώνουν και τις αναδημιουργούν...» (Wolf 1982:391). Οι άνθρωποι δηλαδή, «...επιλέγουν και αναπτύσσουν στρατηγικές με τις οποίες υιοθετούν, χειραγωγούν ή αμφισβητούν σύμβολα και αλλάζουν το νόημά τους προσωρινά ή μόνιμα...» (Μάνος, 2004:56). Μια από αυτές τις πρακτικές και στρατηγικές αποτελεί και η διαδικασία συγκρότησης της ταυτότητας μέσα από τη χρήση συμβόλων, όπως είναι ο χορός. Έτσι, η ταυτότητα εμφανίζεται ρευστή και μη καθορισμένη, εξαρτάται από τους όρους και το πλαίσιο μέσα στο οποίο πραγματοποιείται και εμφανίζεται ως αντικείμενο επιλογής και διαχείρισης από τους ανθρώπους, οι οποίοι δεν λειτουργούν ως παθητικοί δέκτες, αλλά ως ενεργητικοί αποδέκτες που βρίσκονται συνέχεια σε διαλεκτική σχέση με το κοινωνικό περιβάλλον (Φιλιππίδου, 2011).

Κατά αυτήν την οπτική, ο χορός, νοούμενος ως μία πολιτισμική πρακτική και στρατηγική, αποτελεί ένα από τα μέσα που χρησιμοποιούν τα άτομα στη διαδικασία συγκρότησης της



ταυτότητας (Μάνος, 2004). Οι πολιτισμικές πρακτικές κατά συνέπεια, μέρος των οποίων αποτελεί και ο χορός, «...όχι μόνο αναπαριστούν αλλά και διαμορφώνουν την ταυτότητα...» (Κουτσούμπα, 2002:19). Ο χορός κατά συνέπεια, σχετίζεται άμεσα με την «κατασκευή» της ταυτότητας και παρέχει τα νοήματα μέσω των οποίων οι ιεραρχίες του τόπου γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης, μετασχηματίζονται (Stokes, 1994) και συμβάλλουν στη συμβολική ανασυγκρότηση του τόπου και των κοινωνικών ομάδων (Παπακώστας, 2007), αποτελώντας όμως ταυτόχρονα και αναπαράσταση της ταυτότητας.

Το ερευνητικό πεδίο αυτής της εργασίας είναι η περιοχή του Έβρου, στην οποία, από τη διαμόρφωση του ελληνικού κράτους και μετά, συνυπάρχουν σχεδόν για έναν αιώνα άτομα από διάφορες εθνοτικές ομάδες, όπως γηγενείς (Μεταξαδιώτες, Μάρηδες, Παραπάγκοι, Σουφλιώτες), πρόσφυγες Ανατοlikορωμυλιώτες (Καβακλιώτες, Ορτακιοϊώτες και Χασκοβίτες) και Ανατοlikοθρακιώτες (Αρβανίτες, Γκαγκαβούζηδες (Κοζαρίδης, 2009; Φιλιππίδου, 2011), κ.ά. διάσπαρτες κοινότητες), Καππαδόκες, Πόντιοι (από τον Πόντο και την πρώην ΕΣΣΔ), Σαρακατσάνοι, καθώς και Τουρκογενείς μουσουλμάνοι, Πομάκοι και Τσιγγάνοι (Φιλιππίδου, 2010, 2011). Οι περισσότερες από αυτές τις εθνοτικές ομάδες μετοίκισαν στην περιοχή, ύστερα από εκούσιες μεταναστεύσεις μετά τη Συνθήκη της Λωζάννης, το 1923. Οι νεοεισελθόντες κατατάχθηκαν στην κατηγορία των «προσφύγων», αλλά ξέχωρα από τη στιγματισμένη ταυτότητα που τους αποδόθηκε και τις ποικίλες και αρνητικές ή υποτιμητικές προσφωνήσεις που τους προσάπτονταν, θεωρήθηκαν ως ομόθρησκοι και Έλληνες. Όμως, παρά την αίσθηση της κοινής ταυτότητας που βασιζόταν στη θρησκεία, υπήρχαν διακρίσεις στους πληθυσμούς της περιοχής, εξαιτίας του ότι κατάγονταν από περιοχές που υπάγονταν πλέον σε γειτονικά κράτη, αλλά και εξαιτίας των διαφορετικών διαλέκτων τους και πολιτισμικών πρακτικών τους (Φιλιππίδου, 2011). Μία από αυτές τις εθνοτικές ομάδες που αντιμετωπίζονταν με ανασφάλεια, δυσπιστία και εχθρότητα ήταν και οι Γκαγκαούζοι ή Γκαγκαβούζηδες (Φιλιππίδου, 2011).

Οι Γκαγκαούζοι συνιστούν μία τουρκόφωνη εθνοτική ομάδα ορθόδοξου χριστιανικού δόγματος, η οποία εντοπίζεται κυρίως στη νότια Μολδαβία, αλλά και στη Ρουμανία, στην Ουκρανία και στη Βουλγαρία. Μετά την ανταλλαγή των πληθυσμών, το 1923, ένα μεγάλο μέρος της ομάδας αυτής εγκαταστάθηκε και στην Ελλάδα, όπου φέρει την ονομασία Γκαγκαβούζηδες, με την πλειονότητά της να εντοπίζεται στην περιοχή του βορείου Έβρου και, ειδικότερα, σε



κοινότητες της περιοχής του Τριγώνου, του Διδυμοτείχου και κυρίως σε οικισμούς της Ορεστιάδας. Ένας από τους οικισμούς αυτούς είναι και οι Οινόη (Φιλιππίδου, 2011).

Οι Γκαγκαβούζηδες της Οινόης, εξαιτίας της τουρκοφωνίας τους, αντιμετώπιστηκαν για μεγάλο χρονικό διάστημα απαξιωτικά από τους ελληνόφωνους κατοίκους της ευρύτερης περιοχής του Έβρου, καθώς η ελλαδική κοινωνία υπήρξε εξαιρετικά επιφυλακτική με όλους τους πρόσφυγες και ακόμη περισσότερο με τους αλλόγλωσσους Γκαγκαβούζηδες (Φιλιππίδου, 2011). Ως ακολούθως, η γλωσσική τους ετερότητα αμφισβητούσε την «ελληνικότητά» τους, με αποτέλεσμα να θεωρηθούν ως μια ομάδα δυνάμει ταυτόσημη με το γειτονικό κράτος της Τουρκίας, δηλαδή με τον «εθνικό αντίπαλο» (Φιλιππίδου, 2011). Στηριζόμενοι επομένως στη διαφορετική γλώσσα των Γκαγκαβούζηδων, τους διαχώριζαν εθνολογικά, προσάπτοντάς τους χαρακτηρισμούς, όπως «Τούρκοι» και «Τουρκόσποροι», θεωρώντας ότι ανήκουν σε άλλη «ράτσα», ότι δηλαδή δεν είναι Θρακιώτες (Φιλιππίδου, 2011). Αποτέλεσμα των παραπάνω, υπήρξε ο σταδιακός παραμερισμός της τουρκοφωνίας τους και του τουρκόφωνου μουσικο-χορευτικού ρεπερτορίου τους, καθώς και η βαθμιαία υιοθέτηση του ομογενοποιημένου ελληνόφωνου θρακιώτικου ρεπερτορίου (Φιλιππίδου, 2011), δηλαδή ενός τυποποιημένου χορευτικού ρεπερτορίου (Χτούρης, 1999) που διαμορφώθηκε στην περιοχή και το οποίο χαρακτήριζε τους κατοίκους της περιοχής ως Θρακιώτες και τους ξεχώριζε από τους μη Θρακιώτες, τους «ξένους».

Ωστόσο, στην πορεία του χρόνου, οι Γκαγκαβούζηδες της Οινόης, ενώ συνεχίζουν να χρησιμοποιούν το ομογενοποιημένο θρακιώτικο ρεπερτόριο, αρχίζουν παράλληλα να αναβιώνουν επί σκηνής και διάφορες πλευρές της εθνοτικής τους ταυτότητας, με το χορό και το τουρκόφωνο τραγούδι να κατέχει σημαίνουσα θέση στην προσπάθειά τους αυτή (Φιλιππίδου, 2011). Εντούτοις, σε όλη αυτή τη διαδρομή ο χορός στην Οινόη πέρασε από διάφορα στάδια ανάλογα με τις εκάστοτε συνθήκες και περιστάσεις έως ότου καταλήξει στη σημερινή του μορφή. Ένα χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα».

Ο χορός «Μπουνάρτζια», που στην τουρκική γλώσσα σημαίνει *πηγάδια*, πήρε το όνομά του από τα λόγια του τραγουδιού που το συνόδευε και χορευόταν μόνο από γυναίκες στους «μαχαλάδες», δηλαδή στις γειτονιές της Οινόης, με αντιφωνικό τραγουδιστικό χαρακτήρα. Αποτελούσε χορό τον οποίο χόρευαν γύρω από το πηγάδι του κάθε «μαχαλά» σε κλειστό κύκλο, τραγουδώντας το ομώνυμο τραγούδι. Αργότερα, όταν συμμετείχαν πλέον και άντρες στο χορό, ο



κύκλος του άνοιξε, το τραγούδι συνοδευόταν και από μουσικά όργανα ή μόνο από μουσικά όργανα, ο χορός πήρε τη σύγχρονη μετονομασία «Παϊτούσκα» και η ρυθμική του αγωγή έγινε γρηγορότερη.

Σκοπός της εργασίας αυτής είναι η μελέτη του χορού στους Γκαγκαβούζηδες της Οινόης Έβρου σε συνάρτηση με τα ιστορικό-κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα. Ειδικότερα, μέσα από τη διερεύνηση των σταδίων του χορού "Μπουνάρτζια" ή "Παϊτούσκα" των Γκαγκαβούζηδων στις διάφορες χρονικές φάσεις, επιχειρείται να αναδειχθούν οι πολιτικές χρήσης του χορού σε σχέση με τις διαδικασίες ταυτοτικού προσδιορισμού τους.

Μεθοδολογία

Η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων έγινε με βάση την επιτόπια εθνογραφική μέθοδο (Buckland, 1999α, 1999β; Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Giurchesku, & Torp, 1991; Kaeppler, 1999; Koutsouba, 1999; Κυριακίδου-Νέστορος, 1981, 1993; Lange, 1984; Λυδάκη, 2001; Sklar, 1991). Πιο συγκεκριμένα, η εθνογραφική μέθοδος βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Οι πρωτογενείς πηγές αναφέρονται στα δεδομένα που προέρχονται από την επιτόπια έρευνα: α) με τη μορφή της συμμετοχικής παρατήρησης (Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Κυριακίδου-Νέστορος, 1981; Λυδάκη, 2001; Πετρονώτη, 2002), η οποία θεωρείται ως η βασική μέθοδος της επιτόπιας έρευνας (Λυδάκη, 2001), διότι ο ερευνητής, προκειμένου να συλλάβει, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει την «κοινωνική πραγματικότητα» καθώς και τις ενέργειες των ατόμων της κοινότητας που ερευνά, πρέπει να «βιώσει» με τον «εντόπιο» τρόπο τις συμπεριφορές και τις ενέργειές τους, και β) με τη μορφή της συνέντευξης από τους πληροφορητές (Tompson, 2002).

Η μέθοδος προσέγγισης των δεδομένων της έρευνας είναι αυτή της προφορικής ιστορίας, μέσω της οποίας προβάλλεται η μνήμη της καθημερινότητας των ανθρώπων ως ένα ερευνητικό πεδίο της κοινωνικής ιστορίας (Thompson, 2002). Η προφορική ιστορία αποτελεί μέρος της προφορικής παράδοσης, είναι τμήμα αφήγησης και έκφρασης προφορικού λόγου και η ύπαρξή της εξαρτάται από τη δράση των ζωντανών προσώπων της κοινότητας μέσω της μνήμης τους (Hirschon-Φιλιππάκη, 1993). Σύμφωνα με την Κυριακίδου-Νέστορος, «...στόχος της προφορικής ιστορίας είναι η συλλογική εμπειρία συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων και ο τρόπος με τον



οποίο αυτή η εμπειρία μετουσιώνεται σε συλλογική μνήμη...» (Κυριακίδου-Νέστορος 1993:263). Η συλλογική μνήμη αποτελεί στοιχείο της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας εφόσον με την ανάκληση των εμπειριών αναδημιουργείται και αναβιώνει το παρελθόν. Με αυτόν τον τρόπο οι πληροφορητές, ως φορείς της συλλογικής μνήμης, ιδιαίτερα εκείνοι της μεγαλύτερης ηλικίας που μεταφέρουν εντονότερα τις διηγήσεις και τις μνήμες από τους παππούδες, γονείς, συγγενείς ή γείτονες, αποτελούν το σημείο αναφοράς, το κοινό υπόβαθρο και το θεμέλιο πάνω στο οποίο ανασυγκροτείται η ζωή της κοινότητας (Σαρακατσιάνου, 2011).

Οι δευτερογενείς πηγές αναφέρονται στην ανασκόπηση και χρήση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας (Παρασκευόπουλος, 1993; Thomas, & Nelson, 2003), η οποία κινήθηκε στον εντοπισμό τόσο πρωτογενών όσο και δευτερογενών πηγών. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στην άμεση πρόσβαση σε πρωτότυπα κείμενα συγγραφέων, ενώ οι δευτερογενείς πηγές αναφέρονται στα συγγράμματα άλλων μελετητών, οι οποίοι αξιολογούν και εξετάζουν τις πρωτογενείς πηγές.

Για την καταγραφή του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» και συγκεκριμένα της δομής των κινήσεων χρησιμοποιήθηκε το σημειογραφικό σύστημα του Laban και το σύστημα πηγαίας προσπάθειας του Laban (Hutchinson, 1977). Το σημειογραφικό σύστημα του Laban (Labanotation) έχοντας ως επίκεντρο το βασικό συστατικό στοιχείο του χορού, το στοιχείο της κίνησης, σε συνάρτηση με το χώρο και τον χρόνο, μπορεί να περιγράφει, να αναλύει και να αποτυπώνει στο χαρτί οποιαδήποτε μορφή κίνησης (Κουτσούμπα, 2005). Από την άλλη, το σύστημα πηγαίας προσπάθειας του Laban (Effort), καταγράφει τη δυναμική ή αλλιώς την ποιοτική διάσταση της κίνησης. Για την ανάλυση του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» χρησιμοποιήθηκε η μορφολογική μέθοδος (Τυροβολά, 1994, 2001). Η σημαντικότητα της μορφολογικής μεθόδου είναι ιδιαίτερη, καθώς καθορίζει όχι μόνο την εξωτερική δομή των χορών, αλλά και το ύφος τους. Η δομική άποψη στην μορφολογική προσέγγιση συνοψίζεται στη θέση ότι τα πληροφοριακά δομικά χαρακτηριστικά του χορού αναζητούνται στον ίδιο τον χορό και όχι στον ανώνυμο δημιουργό ή στο κοινωνικό του περιβάλλον (Τυροβολά, 2001).

Τέλος, η ερμηνεία των δεδομένων της έρευνας, προκειμένου να προσεγγιστεί η εθνοτική ταυτότητα των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης, θα βασιστεί στη θεωρητική οπτική της πολιτισμικής και κοινωνικής κατασκευής ή αλλιώς του κονστρουκτιβισμού (Anderson, 1991; Hobsbawn, & Ranger, 1983). Πρόκειται για θεωρία η οποία, εννοιολογώντας τα άτομα πολιτισμικά και



προβάλλοντας τη δράση και τις κοινωνικές τους σχέσεις ως «πολιτισμικές» και «κοινωνικές» κατασκευές και όχι ως δεδομένες ιδιότητες από τη φύση, αναδεικνύει μια διαδικασία δράσης που επιτυγχάνεται μέσα στα προϋπάρχοντα πολιτισμικά όρια και τις επικρατούσες νοηματικές συνάψεις (Ingold, 1996; Γκέφου-Μαδιανού, 1997; Παπαταξιάρχης, 2006). Σύμφωνα με τον Πασχαλίδη, η διαδικασία αυτή σύνεστησε ένα καινούργιο παράδειγμα στο χώρο των κοινωνικών επιστημών στηριζόμενη, στην παραδοχή ότι «...ο πολιτισμός δεν υφίσταται ως μονολιθικό, κοινά αποδεκτό και σταθερό σύστημα συμβόλων και αξιών, αλλά ως ο εγγενώς διαφοροποιημένος και ιστορικά δυναμικός τρόπος με τον οποίο νοηματοδοτούμε τον κόσμο και τη θέση μας μέσα σε αυτόν...» (Πασχαλίδης 2000 76).

Η τρισυπόστατη διάσταση του χορού

Ο άνθρωπος από καταβολής κόσμου ανέπτυξε διάφορες μορφές επικοινωνίας, όπως τη μουσική, το λόγο και το χορό, στοιχεία που κατείχαν ανέκαθεν σημαντική θέση στη ζωή των ανθρώπων ως αλληλένδετες μορφές έκφρασης. Ειδικότερα, στο ξεκίνημά της η ανθρωπότητα ήταν οργανωμένη σε ένα κληρονομικό ενστικτώδες σχήμα ως «μικρή αγέλη/ομάδα/πατρία» (Λέκκας, 2003). Χαρακτηριστικό των πρωτόγονων κοινωνιών ήταν η αρχική ομοιογένεια μεταξύ των μελών τους. Όσο όμως οι ομάδες αναπτύσσονταν και εξελίσσονταν άρχισαν να ξεχωρίζουν και να αναλαμβάνουν ηγετικό ρόλο άτομα με χαρακτηριστικές ικανότητες. Η αρχική ομοιογένεια λοιπόν στη συνέχεια αντικαταστάθηκε σταδιακά από την ετερογένεια, με την ανάδειξη των ιδιαίτερων ατομικών ικανοτήτων (ταλέντων) (Λέκκας, 2003). Έτσι κατά την περίοδο αυτή όπου δημιουργούνται οι πρώτες καλλιτεχνικές συνθέσεις, γεννήθηκε και το σύνθετο τελετουργικό δρώμενο, αποτελούμενο από ποιητική σύνθεση, δηλαδή από λόγο, από χορό, με άλλα λόγια από ελεύθερη ή τυποποιημένη σωματική κίνηση, και από μουσική. Η ύπαρξη των τριών αυτών αδιαχώριστων συνιστωσών, δηλαδή της μελωδίας, της όρχησης και της αφήγησης, οδήγησε στην επονομασία του πρωτογενούς δρωμένου ως τριφυούς, τρισυπόστατου, τριαδικού κ.λπ. (Μαστοράκη, 2003-2004).

Το τριφύες δρώμενο βρίσκει την πλήρη του έκφραση, όταν συνυπάρχουν και οι τρεις συνιστώσες (κίνηση, λόγος, μέλος), εκεί όπου ο δημιουργός είτε σε ατομικό είτε σε συλλογικό επίπεδο συνδυάζει και τους τρεις ρόλους, δηλαδή του ποιητή, του χορευτή και του τραγουδιστή,



όπως για παράδειγμα συναντάται μέχρι σήμερα στα ποικίλα λαϊκά δρώμενα. Ωστόσο, ανάλογα με την ιστορική περίοδο, το τριφυές δρώμενο εμφανίζεται διασπασμένο σε ζεύγη ή και σε αυτόνομη μορφή σε κάθε μία από τις συνιστώσες του ή και σε μορφή πλήρους ανασύνθεσης και των τριών συνιστωσών του, κατά την οποία όμως επικρατούν διαφορετικοί όροι συγκρότησης. Έτσι, ανά καιρούς και περιστάσεις προέκυψαν επιμέρους διασπάσεις σε μονάδες ή ζεύγη των δύο, προκειμένου για την μέγιστη αξιοποίηση του δυναμικού της ομάδας.

Ως ακολούθως, το πρωτογενές τριφυές δρώμενο μπορεί να αναλυθεί θεωρητικά σε τρία πιθανά επιμέρους ζεύγη: α) *μουσική και χορός* (χωρίς λόγο), β) *μουσική και λόγος* (χωρίς χορό) και γ) *χορός και λόγος* (χωρίς μουσική). Η πρώτη περίπτωση είναι ο χορός πάνω στη μουσική, δηλαδή ο χορός με συνοδεία οργανικής μουσικής, απόντος του ποιητικού ή του αφηγηματικού περιεχομένου. Η δεύτερη περίπτωση είναι το τραγούδι μετά μουσικής, δηλαδή σύνθεση ποιητικού ή αφηγηματικού περιεχομένου και μελωδίας. Πρόκειται για είδος ωδικό ή αδόμενο (τραγούδια της τάβλας ή καθιστικά, ριζίτικα κ.ά.). Η τελευταία περίπτωση του ζεύγους χορού και λόγου χωρίς όμως μουσική συναντάται σε σπάνιες περιπτώσεις, αποτελώντας βασικά ένα είδος απαγγελίας σε συνδυασμό με κάποια, έστω υποτυπώδη κίνηση ή χειρονομία. Ακόμα κι εδώ όμως, όπου απουσιάζει η μουσική, η ρυθμικότητα της εκφοράς του λόγου και της κίνησης νοούνται ως «μουσική» (Λέκκας, 2003).

Συγκεκριμένα, το ζεύγος μουσική και χορός μας κατευθύνει συνειρμικά στο μύθο, όπου σύμφωνα με αυτόν ο Θησέας με τους συντρόφους του γυρίζοντας από την Κρήτη, σταμάτησαν στη Δήλο και χόρεψαν τη «...Γέρανο μιμούμενοι τις στροφές και τα γυρίσματα του λαβύρινθου...» (Burkert, 1993:229). Σύμφωνα με την Κατάκη (2010), «...σε σύγκριση με το πρώτο ζεύγος όπου απουσιάζει ο λόγος, στο δεύτερο ζεύγος, μουσικής-λόγου εκλείπει ο χορός, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι στην παρουσίασή του δεν επιστρατεύεται κάποια υποτυπώδης, έστω, σωματική δράση. Ειδικότερα, στο ζεύγος αυτό, η μουσική συνοδεύει, εξάρει αλλά και υποτάσσεται απόλυτα στο λόγο, ο οποίος είναι φύσει μουσικός με την ύπαρξη των μακρών και βραχέων φθόγγων της αρχαίας ελληνικής γλώσσας. [...]. Η εξάρτηση της μουσικής από το λόγο είναι απόλυτη, ο ρυθμός του στίχου καθορίζει το ρυθμό της μελωδίας και από τα ποιητικά μέτρα γεννώνται τα μουσικά...». Τέλος, το τρίτο ζεύγος, αυτό του χορού-λόγου στερείται εντελώς της μουσικής. Το ζεύγος αυτό



συναντάται σε σπάνιες περιπτώσεις και «...πρόκειται για πομπικό χορό που επιτυγχάνεται με υποτυπώδεις σωματικές κινήσεις και με εμμελή απαγγελία...».

Στις αρχαϊκές κοινωνίες το τριφυές υπήρξε κυρίως με την μορφή του διθυράμβου και σκοπό είχε να εκφράσει με τελετουργικό τρόπο το άτομο και την ομάδα στην οποία ανήκει, ενώ στην κλασική εποχή εμφανίσθηκε με την μορφή του δράματος (Λέκκας, 2003). Τα επόμενα χρόνια κάτω από την επίδραση των κοινωνικών ανακατατάξεων ο ρόλος του χορού μειώθηκε. Κατά την βυζαντινή περίοδο, η εκκλησία διαχώρισε πλήρως το τρισυπόστατο, καθώς απέκλεισε τα μουσικά όργανα και τον χορό ως άσεμνα στοιχεία. Ωστόσο, παράλληλα, και σε όλη τη διάρκεια της βυζαντινής περιόδου, η λαϊκή μουσικο-χορευτική παράδοση ζει και λειτουργεί ως ζωντανό κομμάτι του λαού εκφράζοντας το πρωτογενές τριφυές δρώμενο στην αυτούσια μορφή του.

Με την πάροδο λοιπόν του χρόνου, τα δύο πρώτα ζεύγη διασπώνται, αλλά και ανασυντίθενται. Οι τέχνες της ποίησης, της λογοτεχνίας, του θεάτρου και της όπερας δεν είναι παρά τμήματα των δύο ζευγών που προήλθαν από την διάσπαση αλλά και την ανασύνθεση μετά την ανάλυση (Λέκκας, 2003). Ως εκ τούτου, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός, ως αυτόνομη και αυτοτελής τέχνη, αντλεί από το πρωτογενές τριφυές δρώμενο. Η συνθετική έκφραση του λόγου, της μουσικής και της κίνησης έχει κοινή φυσική αφετηρία το «σωματικό ρυθμό» γιατί είναι ένα φαινόμενο που δεν περιορίζεται μόνο στο χορό, όπου συμμετέχει ολόκληρο το σώμα, αλλά επεκτείνεται στο λόγο και τη μουσική, όπου και παρατηρείται μία παράλληλη έρρυθμη σωματική κίνηση (δράση), τόσο από την πλευρά του συμμετέχοντος ενεργά τραγουδιστή με την ενσώματη παραγωγή και διαμόρφωση της φωνής του, όσο και από την πλευρά του μουσικού-οργανοπαίκτη, όταν παίζει ένα μουσικό όργανο. Η συνθετική λοιπόν μορφή του λόγου, της μουσικής και της κίνησης εκφράζεται σήμερα μέσα από τη μουσικοχορευτική παράδοση.

Εντούτοις, το νέο ελληνικό κράτος, στη βάση του ιδεολογικού ρομαντισμού που οδήγησε στη δημιουργία των εθνικών κρατών κατά τη διάρκεια του 19ου αιώνα, υποχρεώθηκε να καθορίσει την εθνική και πολιτισμική του ταυτότητα, με βασικά σημεία αναφοράς τον αρχαίο ελληνικό και τον βυζαντινό πολιτισμό. Εξαιτίας αυτού, ο όρος «Ελληνικότητα» χρησιμοποιήθηκε για να περιγράψει μια «...θεωρητική ταυτότητα, κοντολογίς μια αφηρημένη φόρμα, έναν ιστορικό τύπο, στον οποίο κάθε περίοδος της ιστορίας, κάθε μεταγενέστερη έκφραση του γένους, όφειλε να χωρεί και να επαληθεύεται...» (Γεωργουσόπουλος, 1983:206).



Αναλυτικότερα, το νέο ελληνικό κράτος οδηγήθηκε στην «κατασκευή» μιας εθνικής ταυτότητας, μέσω «...της οριοθέτησης και τυποποίησης μιας ιδιαίτερης εθνικής παράδοσης, η οποία θα χρησιμοποιούνταν ως αποκλειστικό και κρυσταλλωμένο ιδεολόγημα...» (Μαστοράκη, 2003-2004). Έτσι, υιοθετήθηκε το σχήμα «όμαιμον-ομόθησκον-ομόγλωσσον», το οποίο ενσάρκωσε την επιθυμία για μια ομογενοποιημένη εθνική ταυτότητα, η οποία θα στηριζόταν επάνω στην αρχαιότητα. Οποιαδήποτε απόκλιση από τα στοιχεία του σχήματος αυτού, από τα στοιχεία δηλαδή της ελληνικότητας, κρίθηκε ως στοιχείο εθνικής διαφοροποίησης και ο φερόμενος αυτού «ύποπτος» εθνικής συνοχής.

Όσον αφορά το ομόγλωσσον, υπήρχε ο ισχυρισμός ότι, όσο πιο κοντά στην γλώσσα των αρχαίων βρισκόταν η ομιλούμενη, τόσο πιο αυθεντικοί ήταν και οι Έλληνες που την μιλούν. Στη βάση αυτή κάθε άλλη γλώσσα εκτός της ελληνικής παραγνωρίστηκε, καθώς η ελληνική γλώσσα ανακηρύχθηκε ως επίσημη γλώσσα του ελληνικού κράτους. Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός ήδη από το 1830, με την ίδρυση του ελληνικού κράτους, είχε διαμορφώσει το πλαίσιο στο οποίο θα στηριζόταν ο ιδεολογικός εθνικός πυρήνας του: «...Το φαντασιακό πρότυπο της κοινής γλώσσας, θρησκείας και καταγωγής από το 1830 και εφεξής σηματοδοτούσε το μόνο και κυρίαρχο χαρακτήρα του νεοελληνικού κράτους...» (Τσιτσελίκης, 1999:785-789). Στη βάση αυτού, όλοι οι αλλόγλωσσοι πληθυσμοί αποτέλεσαν στόχο αφομοιωτικών πολιτικών, «...καθώς το ελληνόγλωσσο-ορθόδοξο στερεότυπο επιβλήθηκε είτε άμεσα είτε έμμεσα, περιθωριοποιώντας οποιαδήποτε άλλη ιδιαιτερότητα...» (Τσιτσελίκης, 1999:785-789).

Το γεγονός αυτό είχε συνέπεια και την εξαφάνιση των αλλόγλωσσων τραγουδιών που συνόδευαν τους παραδοσιακούς χορούς σε περιοχές όπως η Μακεδονία και η Θράκη, αλλά και αλλού. Σύμφωνα με τον Κωστόπουλο (2000), οι στίχοι των τραγουδιών αυτών ανήκουν στην «απαγορευμένη γλώσσα» και εύλογα έχουν περιπέσει στη δυσμένεια και στην αφάνεια. Η μισαλλογλωσσία αυτή φαίνεται τόσο στην έκκληση του δημοτικού συμβουλίου της Έδεσσας, το 1936, το οποίο προτρέπει τους δημότες «...μετά φανατισμού αποφεύγωσι την χρήσιν οιασδήποτε ξένης γλώσσης, ομιλώσι δε αποκλειστικώς την ελληνικήν, τόνον εν ταις συναλλαγαίς αυτών όσον και κατ' ιδίαν εν τη ιδιωτική ζωή αυτών...» (Κωστόπουλος, 2000:165), όσο και στην επιστολή-πρόσκληση που αποστέλλει η επιτροπή της κοινότητας Ατραπού Φλώρινας, το 1959. Η επιστολή αυτή αναφέρεται σε μια τελετή υπόσχεσης των κατοίκων της κοινότητας, στην οποία



καθομολογούν ότι: «...θα παύσωμεν να ομιλώμεν το τρισκατάρατον ξενικόν ιδίωμα, το οποίον ουδεμίαν σχέσιν έχει με την ελληνικότατην καταγωγή μας και θα ομιλώμεν εφεξής άπαντες την ένδοξον ελληνικήν γλώσσαν...» (Κωστόπουλος, 2000:239).

Σύμφωνα με τον Σουλιώτη, «...αν υποστηρίζαμε πως τα παραδοσιακά τραγούδια της Φλώρινας δεν έχουν ή δεν είχαν ποτέ στίχους θα έμοιαζε σα να δεχόμαστε την παρασκευή σκορδαλιάς χωρίς σκόρδο, καθώς η σύνθεση τραγουδιού ως γελοιογραφίας χωρίς λόγια είναι αδιανόητη...» (Σουλιώτης 2005:xxv). Και συνεχίζοντας διερωτάται «τί απέγιναν λοιπόν οι στίχοι;». Η απάντηση θεωρεί ότι βρίσκεται στην «απαγορευμένη γλώσσα». Κατά τον ίδιο «...πολλοί στίχοι των σωζόμενων μουσικών σκοπών (ανήκοντες στην ‘απαγορευμένη γλώσσα’) θα απωθήθηκαν στο τοπικό συλλογικό υποσυνείδητο, με συνέπεια πολλοί να σβήσουν από τη λαϊκή μνήμη, ενώ ελάχιστοι υφέρπουν στις οικογενειακές και τις ιδιωτικές στιγμές των τραγουδιστών...» (Σουλιώτης, 2005:xxvii).

Αποτέλεσμα των παραπάνω υπήρξε ο διαχωρισμός του τρισυπόστατου του ελληνικού παραδοσιακού χορού, δηλαδή της χορευτικής κίνησης, της μουσικής και του τραγουδιού, καθώς αποκλείστηκε από το τριαδικό αυτό σχήμα το τραγούδι, ως ύποπτο εθνικής διαφοροποίησης (Φιλιππίδου, 2011). Έτσι, ο παραδοσιακός χορός έμεινε μόνο με δύο από τις διαστάσεις του, δηλαδή με τη μουσική και με τη χορευτική κίνηση. Ωστόσο, τη διάσπαση αυτή και σε ορισμένες μόνο περιπτώσεις, ακολούθησε αμέσως μετά μια ανασύνθεση, η οποία αναφέρεται από τον Σουλιώτη ως «...αλλοίωση των τοπικών δημοτικών σκοπών με λόγια χωρίς αισθητική αξία και ξένα προς τη φύση του μουσικού ύφους και ήθους...», η οποία συντελείται «...σκόπιμα και συστηματικά...» (Σουλιώτης 2005: xxix). Παρ’ όλα αυτά, ακόμη και με αυτό τον τρόπο ο χορός απέκτησε και πάλι τις τρεις διαστάσεις του, μέσα από την συνύπαρξη των οποίων βρίσκει την πλήρη έκφρασή του (Φιλιππίδου, 2011).



Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα»

Όπως προειπώθηκε, ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» των Γκαγκαβούζηδων πέρασε από διάφορα στάδια, τα οποία αντιστοιχούν σε διαφορετικές χρονικές περιόδους, έως ότου καταλήξει στη σημερινή του μορφή (βλέπε Πίνακα 1). Αναλυτικότερα, από τη δεκαετία του 1920 μέχρι τη δεκαετία του 1960, ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» της Οινόης ακολουθούσε το τοπικό ιδίωμα της κοινότητας και συνοδευόταν από τουρκόφωνα τραγούδια, ενώ τα μουσικά όργανα που τον συνόδευαν ήταν η θρακιώτικη λύρα, η γκάνιντα, το καβάλι και το νταούλι (Φιλιππίδου, 2011). Όμως, η γλωσσική ετερότητα των Γκαγκαβούζηδων αμφισβητούσε την «ελληνικότητά» τους, με αποτέλεσμα να θεωρηθούν από τους ελληνόφωνους της περιοχής ως μια ομάδα δυνάμει ταυτόσημη με το γειτονικό κράτος της Τουρκίας, δηλαδή με τον «εθνικό αντίπαλο», αποδίδοντας τους μια στιγματισμένη και υποδεέστερη ταυτότητα (Φιλιππίδου, 2011). Το γεγονός αυτό λειτουργούσε αποτρεπτικά όσον αφορά την ανάπτυξη σχέσεων μεταξύ των ομάδων και είχε ως αποτέλεσμα το σχηματισμό και τη διατήρηση αποστάσεων μεταξύ των ελληνόφωνων της περιοχής και των τουρκόφωνων Γκαγκαβούζηδων, με απόρροια οι τελευταίοι να εμποδίζονται από μια ανοδική κινητικότητα (Φιλιππίδου, 2011).

Παρεπόμενο των παραπάνω υπήρξε ο σταδιακός παραμερισμός της τουρκοφωνίας τους, καθώς η επιμονή στην γκαγκαουζική θεωρούνταν κατάλοιπο της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και εκλαμβάνονταν ως άρνηση ενσωμάτωσης στο ελληνικό κράτος, ιδιαίτερα κατά την περίοδο της μεταξικής δικτατορίας, οπότε και η γλωσσική ετερότητα αποτέλεσε αντικείμενο διώξεων (Φιλιππίδου, 2011). Η παρακμή λοιπόν της γκαγκαβούζικης γλώσσας ήταν αναπόφευκτη, καθώς βρισκόταν στο περιθώριο της επίσημης ελληνικής γλώσσας, η κατάπτωσή της όμως δεν ήταν μόνο υπόθεση της εθνικής γλωσσικής καταπίεσης. Στο μαρμασμό της συνέργησαν και οι ίδιοι οι Γκαγκαβούζηδες, οι οποίοι γνωρίζοντας ότι η ελληνική γλώσσα παρέχει περισσότερους οδούς για κοινωνική ανέλιξη της κοινωνίας τους και προκειμένου να γίνουν αποδεκτοί από τους «άλλους», περιόρισαν την γλωσσική τους ιδιαιτερότητα στο σπίτι και στη μεταξύ τους επικοινωνία, ταυτιζόμενοι σταδιακά και γλωσσικά με τους ελληνόφωνους συμπατριώτες τους (Φιλιππίδου, 2011).

Η ενοχοποίηση όμως αυτή της τουρκοφωνίας αντικατοπτριζόταν και στις διάφορες μουσικο-χορευτικές περιστάσεις της κοινότητας, όπου το τουρκόφωνο τραγούδι σταμάτησε να



τελείται και έπαυσε τελείως να χρησιμοποιείται, τόσο στους «μαχαλάδες» όσο και στο δημόσιο χορό του πανηγυριού (Φιλιππίδου, 2011). Όλοι οι παραπάνω λόγοι σε συνδυασμό με την παρέμβαση των μουσικών οργανοπαικτών που δεν γνώριζαν τη γλώσσα των Γκαγκαβούζηδων, συντέλεσαν στον διαχωρισμό του τουρκόφωνου τραγουδιού από τους γκαγκαβούζικους χορούς (Φιλιππίδου, 2011). Έτσι, ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» για ένα πολύ μικρό χρονικό διάστημα συνοδευόταν μόνο από οργανική μουσική με τα ίδια μουσικά όργανα.

Ωστόσο, όπως έχει ήδη ειπωθεί, ο χορός έχει τρισυπόστατη δομή, αποτελείται δηλαδή από λόγο, μουσική και σωματική κίνηση. Εάν εκλείψει η μία υπόσταση από τις τρεις, ο χορός δεν έχει ολοκλήρωση, είναι ατελής, καθώς μόνο μέσα από την συνύπαρξη των τριών διαστάσεων του βρίσκει την πλήρη έκφρασή του. Επομένως, η περίεργη αυτή κατάσταση διήρκεσε για μικρό χρονικό διάστημα και αμέσως μετά, από τα μέσα της δεκαετίας του '60, τα τουρκόφωνα τραγούδια αντικαταστάθηκαν από ελληνόφωνα, τα οποία «δανείστηκαν» από γειτονικές ελληνόφωνες κοινότητες, ως ένδειξη κοινωνικής ενσωμάτωσης και προκειμένου να αποκτήσουν μια κοινωνική άνοδο (Φιλιππίδου, 2011). Το γεγονός αυτό και σύμφωνα με τους πληροφορητές, δεν είναι σύγχρονο φαινόμενο. Ενδεικτική είναι η άποψη ενός μεσήλικα πληροφορητή : *«...Δεν είναι παράξινό ένα χουριό να μιλάει Γκαγκαβούζ'κα κι να τραβουδάει ελληνικά; Κι όμως, μιλούσαμε Γκαγκαβούζ'κα κι τραβουδούσαμε ελληνικά ή μάλλον κι ελληνικά. Ήταν μάλιστα κάτι μπάμπις, που δεν ήξιραν γρι ελληνικά, αλλά τραβουδούσαν ελληνικά τραβούδια, αφού τ' άκουαν απ' τ'ς άλλους. Όταν όμους έρχονταν στου μινάκ' τραβουδούσαν Γκαγκαβούζ'κα...»*.

Μετά λοιπόν από την αφαίρεση του τουρκόφωνου τραγουδιού και την αναπόφευκτη διάσπαση των τριών διαστάσεων του χορού σε μουσική και κίνηση, υπήρξε μια ανασύνθεση (Φιλιππίδου, 2011). Έτσι ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» απέκτησε και πάλι τρισυπόστατη δομή, άλλα ήταν και πάλι ατελής, διότι μπορεί να ξαναβρήκε την τρίτη του υπόσταση, ωστόσο αυτή δεν ήταν η δική του, αλλά μία «ξένη». Και αυτό διότι δεν υπήρξε καμιά μεταφραστική απόπειρα των γκαγκαβούζηκων τραγουδιών, παρά ένας δανεισμός τραγουδιών από γειτονικές ελληνόφωνες κοινότητες, με διαφορετική ιστορία από αυτή των Γκαγκαβούζηδων και οπωσδήποτε με διαφορετική θεματολογία τραγουδιών από τη δική τους (Φιλιππίδου, 2011).

Το γεγονός αυτό της αντικατάστασης των τουρκόφωνων τραγουδιών το αποδίδουν οι πληροφορητές στην επίδραση της εκπαίδευσης, όμως αυτός δεν είναι και ο μοναδικός λόγος. Όπως



έχει ήδη ειπωθεί, στην περιοχή του Έβρου κατοικούν και δραστηριοποιούνται διάφορες εθνοτικές ομάδες. Κάθε μια από τις ομάδες αυτές, με τον ερχομό της στην περιοχή, έφερε μαζί της τα ήθη και τα έθιμά της, τους χορούς και τα τραγούδια της. Ωστόσο, κοινό τόπο αποτελεί το γεγονός ότι τα στοιχεία της παράδοσης, συμπεριλαμβανομένου και του χορού, στη μακρόχρονη διαχρονική τους πορεία δεν παραμένουν σταθερά, αλλά με το πέρασμα των χρόνων μεταβάλλονται, επηρεαζόμενα από τις εκάστοτε ιστορικές, θρησκευτικές, πολιτικές και κοινωνικές εξελίξεις (Φιλίππιδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2008). Έτσι με το πέρασμα του καιρού διαμορφώθηκε στην περιοχή ένα τυποποιημένο χορευτικό ρεπερτόριο, το οποίο χαρακτήριζε τους κατοίκους της περιοχής ως Θρακιώτες και τους ξεχώριζε από τους μη Θρακιώτες, τους «ξένους» (Φιλίππιδου, 2011).

Στο γεγονός αυτό συνέβαλαν κατά κόρον και οι μουσικοί οργανοπαίκτες, οι οποίοι κάλυπταν μουσικά τα περισσότερα χωριά του βορείου Έβρου, χωρίς ωστόσο να γνωρίζουν ούτε το τοπικό μουσικο-χορευτικό ιδίωμα της κάθε κοινότητας, ούτε και το τοπικό γλωσσικό της ιδίωμα. Σύμφωνα με τους πληροφορητές «...όλα τα χωριά δεν είχαν δικούς τους οργανοπαίκτες και αναγκάζονταν να παίρνουν απ' έξω...». «...Οι μουσικοί οργανοπαίκτες έπαιζαν [...] σε όλα τα χωριά. [...] Τη μια έπαιζαν στο Τρίγωνο, την άλλη στο Διδυμότειχο και την παρ' άλλη στην Ορεστιάδα...». Ως ακολούθως, οι εθνοτικές ομάδες της περιοχής που διέθεταν ένα διαφορετικό ρεπερτόριο από το καθιερωμένο «θρακιώτικο», αναγκάστηκαν να το προσαρμόσουν σε αυτό το αποδεκτό πρότυπο, προκειμένου και αυτοί να γίνουν αποδεκτοί στην περιοχή και να μην ξεχωρίζουν από τους «άλλους», διατηρώντας ωστόσο κατά τύπους ορισμένες διαφοροποιήσεις, δηλωτικές της ταυτότητάς τους (Φιλίππιδου, 2011).

Στη βάση αυτή, ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» υιοθέτησε τη χορευτική φόρμα του ομογενοποιημένου θρακιώτικου ρεπερτορίου. Την εποχή αυτή τους χορούς των Γκαγκαβούζηδων συνόδευαν οι λεγόμενες κομπανίες, αποτελούμενες από κλαρίνο, ούτι και βιολί, ενώ αργότερα εισχώρησε και το τουμπερλέκι, κυρίως από τα χορευτικά τμήματα των νεοσύστατων συλλόγων της ευρύτερης περιοχής (Φιλίππιδου, 2010).

Παρά το γεγονός αυτό, από το 2000 και μετέπειτα, όποτε και η εχθρική αντιμετώπιση των Γκαγκαβούζηδων από τους ελληνόφωνους άρχισε να φθίνει, ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» στην Οινόη επέστρεψε στην προηγούμενή του μορφή, καθώς μέσω του Συλλόγου



Γυναικών της περιοχής προβάλλονται επί σκηνής οι γκαγκαβούζικοι χοροί και τα τουρκόφωνα τραγούδια της κοινότητας με τη συνοδεία των μουσικών οργάνων του πρώτου σταδίου, δηλαδή της λύρας, της γκάιντας, του καβαλιού και του νταουλίου. Ωστόσο, οι κάτοικοι της Οινόης συνεχίζουν να χορεύουν στα μεταξύ τους χορευτικά γεγονότα τους χορούς του ομογενοποιημένου θρακιώτικου ρεπερτορίου, συνοδευμένους από ελληνόφωνα τραγούδια, με τη συνοδεία των μουσικών οργάνων που συγκροτούν τις κομπανίες, αλλά και περισσότερο σύγχρονων, όπως είναι τα πλήκτρα και τα ντραμς (Φιλιππίδου, 2011). Συνεπώς, μετά τη διάσπαση της τριαδικής του υπόστασης, σε μουσική και χορευτική κίνηση και την μετέπειτα αλλαγή της μορφής του με την αντικατάσταση του τουρκόφωνου τραγουδιού από ελληνόφωνο, ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» επέστρεψε και πάλι στην αρχική του μορφή με την επάνοδο του τουρκόφωνου τραγουδιού, το οποίο αυτή τη φορά δεν αντικατέστησε το ελληνόφωνο αλλά πορεύτηκε παράλληλα μαζί του.

Εντούτοις τον τελευταίο χρόνο, ο σύλλογος της κοινότητας Οινόης ύστερα από αντιδράσεις για την προβολή των γκαγκαβούζικων χορών και ιδιαίτερα των τουρκόφωνων τραγουδιών πραγματοποίησε μία συγχώνευση των δύο ρεπερτορίων, του τουρκόφωνου και του ελληνόφωνου, δημιουργώντας ένα νέο «χορευτικό μόρφωμα» (Φιλιππίδου, 2011). Έτσι σήμερα ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» χορεύεται σύμφωνα με το τοπικό χορευτικό ιδίωμα των Γκαγκαβούζιδων, αλλά συνοδεύεται από ελληνόφωνα τραγούδια.



Ελένη Φιλιππίδου, Μαρία Κουτσούμπα, Βασιλική Τυροβολά, 03/2014
«Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια»

Πίνακας 1: Στάδια του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα»

	ΜΕΛΩΔΙΑ		ΛΟΓΟΣ/ΤΡΑΓΟΥΔΙ	ΚΙΝΗΣΗ/ΧΟΡΟΣ
Δεκαετία '20 - Δεκαετία '60	Θρακιώτικη λύρα Γκάντα Καβάλι Νταούλι		Τουρκόφωνο	Γκαγκαβούζικος
1962	Θρακιώτικη λύρα Γκάντα Καβάλι Νταούλι		-	Γκαγκαβούζικος
1962-2000	Κλαρίνο Ούτι Βιολί Τουμπερλέκι		Ελληνόφωνο	Ομογενοποιημένο θρακιώτικο ρεπερτόριο
2000-2010	Θρακ. λύρα Γκάντα Καβάλι Νταούλι	Κλαρίνο Ούτι Βιολί Τουμπερλέκι	Τουρκόφωνο / Ελληνόφωνο	Γκαγκαβούζικος / ομογενοποιημένο θρακιώτικο ρεπερτόριο
2010-2011	Κλαρίνο Ούτι Βιολί Τουμπερλέκι	Θρακ. λύρα Γκάντα Καβάλι Νταούλι	Ελληνόφωνο	Γκαγκαβούζικος



Μπαϊντούσκα

5/8 [] = ♩

Σχήμα 1. Σημειογραφική καταγραφή του χορού Μπαϊντούσκα του ομογενοποιημένου θρακιώτικου ρεπερτορίου



Μπουνάρτζια

Σχήμα 2. Σημειογραφική καταγραφή του χορού Μπουνάρτζια του γκαγκαβούζικου ρεπερτορίου



$$\begin{array}{l}
 \text{WD4} \\
 5/8(\mu\mu\mu) \\
 \text{ΑΓΑΓ} \\
 \text{Ιρ. Ιμ. Πμ}
 \end{array}
 \left\{
 \begin{array}{l}
 \rightarrow \{W1[(\alpha):\delta_7^{28}-\delta^{38}]\} + W2[(\delta):\alpha_7^{28}-\alpha^{38}] + W3[(\alpha):\delta_7^{28}-\delta^{38}] + W4[(\delta):\alpha_7^{28}-\alpha\alpha^{38}] \\
 \leftarrow W5[\delta_0^{28}+\alpha_0^{38}] + W6[\delta_0^{28}+\alpha_0^{38}] + W7[\delta_0^{28}+\alpha_0^{38}] + W8[(\alpha):\delta_7^{28}-\delta^{38}] + W9[(\delta):\alpha_7^{28}-\alpha_0^{38}] \\
 \rightarrow +W10 \{ \sqrt{(\alpha_0)\delta}^{28}-\alpha^{38} \}
 \end{array}
 \right.$$

Σχήμα 3. Μορφότυπος του χορού Μπαϊντούσκα του ομογενοποιημένου θρακιώτικου ρεπερτορίου

$$\begin{array}{l}
 \text{MD16} \\
 5/8(\mu\mu\mu) \\
 \text{ΑΑΓΓ} \\
 \text{Ιρ. Ιμ. Πμ}
 \end{array}
 \left\{
 \begin{array}{l}
 \rightarrow \{M1 [(\alpha)\delta_7^{28}-\delta^{38}] + M2[(\delta)\alpha_7^{28}-\alpha^{38}] + M3[(\alpha)\delta_7^{28}-\delta^{38}] + M4[(\delta)\alpha_7^{28}-\alpha^{38}] \\
 \rightarrow +M5[\delta^{28}+\alpha_0^{38}] + M6[\delta_0^{28}+\alpha_0^{38}] + M7[\delta_0^{28}+\alpha_0^{38}] + M8[(\alpha)\delta_7^{28}-\delta^{38}] + M9[(\delta)\alpha_7^{28}-\alpha_0^{38}] \\
 \rightarrow +M10 \{ (\alpha_0)\alpha_5^{58} \}
 \end{array}
 \right.$$

Σχήμα 4. Μορφότυπος του χορού Μπουνάρτζια του γκαγκαβούζικου ρεπερτορίου



Συμπερασματικά

Στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα και κατά το πρότυπο των εθνικών κρατών, το νεοσύστατο ελληνικό κράτος προσπάθησε να δημιουργήσει μια ελληνική εθνική ταυτότητα για όλους τους κατοικούντες εντός των συνόρων του, με βασικά δομικά στοιχεία τη γλώσσα και το θρήσκευμα. Οι όποιες αποκλείσεις από τα δομικά αυτά στοιχεία της «ελληνικότητας» κρίνονταν ως προβληματικές και οι εθνοπολιτισμικές διαφορές θεωρούνταν ως διασπαστικά στοιχεία (Μάργαρη 2004; Παπακώστας 2004). Ως ακολούθως, όσοι δεν διέθεταν τα πολιτισμικά αυτά χαρακτηριστικά που επέβαλε ως απαραίτητα η εθνική ιδεολογία απορρίπτονταν ως «άλλοι» και αποκλείονταν από τη συμμετοχή τους στο έθνος. Αυτός ήταν και ο λόγος που οι Γκαγκαβούζηδες της Οινόης, εξαιτίας του ότι μιλούσαν τουρκόφωνα, επέλεξαν να απεμπολήσουν την τουρκόφωνη γλώσσα τους προκειμένου να ομοιάσουν με τους ελληνόφωνους της περιοχής, να ανέβουν κοινωνικά και να πάνσουν να θεωρούνται «ύποπτοι» διαφοροποίησης (Φιλιππίδου, 2011).

Η προσπάθεια αυτή των Γκαγκαβούζηδων αντανακλάται και στη μουσικο-χορευτική τους παράδοση, όπου μέσα από τη μελέτη του τριπτύχου (μουσική-χορός-τραγούδι) του χορού «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα», διαπιστώθηκε ότι χρησιμοποιούν τον χορό επιλεκτικά προκειμένου να κατασκευάσουν και να ανακατασκευάσουν τη συλλογική τους ταυτότητα σε συνάρτηση με τις κοινωνικο-πολιτικές περιστάσεις. Έτσι, από τη μία μεριά, υιοθετώντας τη χορευτική φράση της «Παϊτούσκας» του ομογενοποιημένου θρακιώτικου ρεπερτορίου, προβάλλουν την ελληνικότητά τους, καθιστώντας τους «εαυτούς» τους όμοιους με τους «άλλους» γεγονός που τους προσφέρει κοινωνική αναγνώριση και άνοδο. Με αυτό τον τρόπο, ενστερνιζόμενοι δηλαδή τις σημαντικότερες πλευρές του πολιτισμού των ελληνόφωνων της περιοχής, μια από τις οποίες είναι και ο χορός, ελαχιστοποιούν τις διαφορές τους καθώς αυτοπροσδιορίζονται και ετεροπροσδιορίζονται ως ελληνόφωνοι Θρακιώτες (Φιλιππίδου, 2011).

Από την άλλη, προβάλλοντας το τοπικό χορευτικό ιδίωμα της «Παϊτούσκας» (Μπουνάρτζια) που συνοδεύεται από τουρκόφωνο τραγούδι, επιδεικνύουν τη γκαγκαβούζη ταυτότητά τους, διακρίνοντας με αυτόν τον τρόπο τους «εαυτούς» τους από τους «άλλους». Έτσι, αυτοπροσδιορίζονται και ετεροπροσδιορίζονται ως τουρκόφωνοι Γκαγκαβούζηδες (Φιλιππίδου, 2011). Ωστόσο, σε μία τρίτη περίπτωση επιχειρούν να συνταιριάξουν τις δύο αυτές αντικρουόμενες ταυτότητες, αφαιρώντας από το χορό «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» τον τουρκόφωνο λόγο,



προκειμένου να προβάλλουν μεν την ιδιαίτερή τους ταυτότητα, αλλά και να γίνουν αποδεκτοί από τους «άλλους» και να μην αντιμετωπίζονται ως «ξένοι». Η πολιτική/στρατηγική αυτή που χρησιμοποιούν οι Γκαγκαβούζηδες της Οινόης τους παρέχει τη δυνατότητα να συνδυάσουν την κοινωνική αναγνώριση και άνοδο με την προβολή της γκαγκαβούζικης τους ταυτότητας (Φιλιππίδου, 2011). Συνεπώς, ο χορός στην κοινότητα της Οινόης του βορείου Έβρου, ως πολιτισμικό στοιχείο που εξελίσσεται διαρκώς, διαμορφώνει και αναδιαμορφώνει την εθνική ταυτότητα της ομάδας των Γκαγκαβούζηδων.

Συμπερασματικά, ο χορός «Μπουνάρτζια» ή «Παϊτούσκα» των Γκαγκαβούζηδων εμφανίζει διάφορες χορευτικές πρακτικές που προκύπτουν από την ποικιλότητα διάσπαση και ανασύνθεση του τριπτύχου μουσική-τραγούδι-χορός. Οι διαφορετικές αυτές χορευτικές πρακτικές αναδεικνύουν διαφορετικές πολιτικές χρήσης του χορού σε συνάρτηση με το ιστορικό-κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο (Φιλιππίδου, Κουτσούμπα, Τυροβολά, & Μάνος, 2012).



Βιβλιογραφία

- Anderson D., 1991, *Imagined communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*, Verso, London & New York.
- Buckland Th. J., 1999α, [Re]constructing meanings: The dance ethnographer as keeper of the truth. Στο Τ. J. Buckland (επιμ.), *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography* (σσ. 197-207), Macmillan Press Ltd, London.
- Buckland Th. J., 1999β, Introduction: Reflecting on dance ethnography. Στο Τ. Buckland (Ed.), *Dance in the Field. Theory Methods and Issues in Dance Ethnography* (pp. 1-10), Macmillan Press Ltd, Great Britain.
- Burkert W., 1993, *Αρχαία ελληνική θρησκεία. Αρχαϊκή και Κλασική εποχή* (μτφρ. Ν. Μπεζεντάκος-Α. Αβαγιανού), Καρδάμιτσα, Αθήνα.
- Γεωργουσόπουλος Κ., 1983, Ελληνικότητα και θέατρο. Στο Δ.Γ. Τσαούση (επιμ.), *Ελληνισμός και ελληνικότητα*, Εστία, Αθήνα.
- Γκέφου-Μαδιανού Δ., 1997, *Πολιτισμός και Εθνογραφία. Από το ρεαλισμό στην πολιτισμική Κριτική*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Cohen A.P., 1969, *Custom and politics in urban Africa: A study of Hausa migrants in Yoruba towns*, Routledge and Kegan Paul, London.
- Desmond, J.C, 1998, Embodying difference: Issues in dance and cultural studies. In A. Carter (επιμ.), *The Routledge dance studies reader* (σσ.154-162), Routledge, London & New York.
- Ζωγράφου Μ., 1999, *Ο χορός στην ελληνική παράδοση*, Αθήνα.
- Giurchescu A., & Torp L, 1991, «Theory and methods in dance research: A european approach to the holostic study of dance», *Yearbook for Traditional Music* 23: 1-10.
- Hirschon-Φιλίππική R., 1993, Μνήμη και ταυτότητα. Οι Μικρασιάτες πρόσφυγες της Κοκκινιάς. Στο Ε. Παπαταξιάρχης & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.), *Ανθρωπολογία και Παρελθόν. Συμβολές στην Κοινωνική Ιστορία της νεότερης Ελλάδας* (σελ. 327-356), Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Hobsbawn E., & Ranger T. (επιμ.), 1983, *The invention of tradition*. Cambridge University Press, Cambridge.
- Hutchinson A., 1977, *Labanotation. The system of analyzing and recording movement*, Dance Books, London (3rd edition, revised).



- Ingold T. (επιμ.), 1996, *Key debates in anthropology*. Routledge London & New York.
- Kaeppler A. L., 1999, The mystique of fieldwork. Στο T. J. Buckland (Ed.), *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography* (pp. 13-25), Macmillan Press LTD, London.
- Κατάκη Ζ., 2010, *Το πρωτογενές τελετουργικό δρώμενο της μουσικής, του χορού και του λόγου*. Ανακτήθηκε στις 11/11/10 από [http:// www.archive.gr/news.php?readmore=108](http://www.archive.gr/news.php?readmore=108).
- Κοζαρίδης Χρήστος Στ., 2009, *Εμείς οι Γκαγκαβούζηδες. Ταυτότητες-Ιστορικές πηγές και η Πορεία μας μέσα στο χρόνο*. Παρατηρητής της Θράκης, Κομοτηνή.
- Koutsouba M., 1999, 'Outsider' in an 'inside' world, or dance ethnography at home. Στο T. J. Buckland (επιμ.), *Dance in the Field. Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography* (σσ. 186-195), Macmillan, London.
- Κουτσούμπα I.M., 1999, Η δυναμική του χορού στις μετασχηματικές διαδικασίες διαμόρφωσης της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας. Στα *Πρακτικά του 1^{ου} Πανελληνίου Συνεδρίου Λαϊκού Πολιτισμού*, Τ.Ε.Φ.Α.Α. Σερρών, Σέρρες.
- Κουτσούμπα I.M., 2002, Πολιτισμική ταυτότητα και χορός: Μια πρώτη προσέγγιση. Στο *Η Τέχνη του Χορού Σήμερα: Εκπαίδευση, Παραγωγή, Παράσταση*, Πρακτικά Συνεδρίου Έντεχνου Χορού (σελ. 17-24), Σύνδεσμος Υποτρόφων Κοινωφελούς Ιδρύματος Αλέξανδρος Σ. Ωνάσης, Αθήνα.
- Κουτσούμπα I.M., 2005, *Σημειογραφία της Χορευτικής κίνησης. Το πέρασμα από την προϊστορία στη ιστορία του χορού*, Προπομπός, Αθήνα.
- Κυριακίδου-Νέστορος Α., 1981, *Λαογραφία και ανθρωπιστικές σπουδές*, Θεσσαλονίκη.
- Κυριακίδου-Νέστορος Α., 1993, «Προφορική ιστορία και λαογραφία», *Λαογραφικά Μελετήματα 2*: 252-261.
- Κωστόπουλος Τ., 2000, *Η απαγορευμένη γλώσσα: Κρατική καταστολή των σλαβικών διαλέκτων στην ελληνική Μακεδονία*, Μαύρη Λίστα, Αθήνα.
- Lange R., 1981, «Semiotics and dance», *Dance Studies* 5:13-21
- Lange R, 1984, «Guidelines for field work on traditional dance methods and checklist» *Dance Studies* 8: 7-48.
- Λέκκας Δ., 2003. Το πρωτογενές δρώμενο: Ιστορική βάση και λειτουργίες. Στο Στ. Βιρβιδάκης, Ν. Γράψας, Μ. Γρηγορίου, Μ. Ζωγράφου, Δ. Λέκκας & Κ. Παπαοικονόμου-Κηπουρού (επιμ),



- Τέχνες II: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού, τόμος Α* (σελ.217-222), Ε.Α.Π., Αθήνα.
- Λυδάκη Α., 2001, *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Καστανιώτης, Αθήνα.
- Μάνος Ι., 2004, Ο χώρος ως μέσο για τη συγκρότηση και διαπραγμάτευση της ταυτότητας στην περιοχή της Φλώρινας. Στο Ευ. Αυδίκος-Ρ. Λουτζάκη-Χρ. Παπακώστας (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σελ. 51-71), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Μάργαρη Ν.Ζ., 2004, Χορός και ταυτότητα: Έλληνες εκτός Ελλάδος. Στο Αυδίκος, Λουτζάκη, Παπακώστας (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σελ. 95-110), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Μαστοράκη Α., 2003-2004, *Τριφύες τελετουργικό δρώμενο και σύγχρονη ελληνική πολιτιστική πραγματικότητα*. Ανακτήθηκε από <http://www.pnevma.gr>, στις 11/11/2010.
- Παπακώστας Χ., 2004, Εντο-ποιος; Χορός και ρομικός χώρος. Στο Ευ. Αυδίκος, Ρ. Λουτζάκη, Χρ. Παπακώστας (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα* (σελ. 73-94), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα.
- Παπακώστας Χ., 2007, *Χορευτική-μουσική ταυτότητα και ετερότητα: Η περίπτωση των Ρομά της Ηράκλειας του νομού Σερρών*. Αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας, Τρίκαλα.
- Παπαταξιάρχης Ε., 2006, Ο κόσμος του καφενείου: Ταυτότητα και ανταλλαγή στον αντρικό συμποσιασμό. Στο Ε. Παπαταξιάρχης, & Θ. Παραδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και Φύλο στη Σύγχρονη Ελλάδα: Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις* (3η εκδ., (σελ. 209-250), Αλεξάνδρεια, Αθήνα.
- Παρασκευόπουλος Ι.Ν., 1993, *Μεθοδολογία Επιστημονικής έρευνας Ι*. Αυτοέκδοση, Αθήνα.
- Πασχαλίδης Γ., 2000, Η πολιτισμική ταυτότητα ως δικαίωμα και ως απειλή. Η διαλεκτική της ταυτότητας και η αμφιθυμία της κριτικής. Στο Χ. Κωνσταντοπούλου, Λ. Μαράτου-Αλιμπράντη, Δ. Γερμανός, & Θ. Οικονόμου (Επιμ.), *"Εμείς" και οι "Άλλοι". Αναφορά στις Τάσεις και τα Σύμβολα* (σελ. 73-83), Τυπωθήτω, Αθήνα.
- Πετρονάτη Μ., 2002, «Κατασκευάζοντας προφορικές ιστορίες. Συνδιαλλαγές, συγκρούσεις, ανατροπές» *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 107 Α: 71-82.
- Σαρακατσιάνου Ζ., 2011, *Εθνοτικές ομάδες και χορευτικές πρακτικές στο Στενήμαχο Ν. Ημαθίας Μακεδονίας. Το έθιμο του Αγίου Τρύφωνα ως δείκτης της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α. Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα.
- Sklar D., 1991, «On dance Ethnography» *Dance Research Journal* 23(1): 6-10.



- Σουλιώτης Μ., 2005, Τι απέγιναν οι στίχοι των τραγουδιών;. Στο Π. Καβακόπουλος, *Σκοποί και χοροί της βορειοδυτικής Μακεδονίας* (σελ. xxv-xxix), Ινστιτούτο Έρευνας Μουσικής και Ακουστικής, Αθήνα.
- Stokes M., 1994, Introduction: Ethnicity, identity and music. Στο M. Stokes (επιμ.), *Ethnicity, Identity and Music* (σσ. 1-28), Berg Publishers, Oxford.
- Thomas J., & Nelson J. K., 2003, *Μέθοδοι Έρευνας στη Φυσική Δραστηριότητα I & II* (επιμ. Ελλ. έκδ. Κ. Καρτερολιώτης), Ιατρικές εκδόσεις Πασχαλίδη, Αθήνα.
- Thompson P., 2002, *Φωνές από το Παρελθόν: Προφορική Ιστορία*, Πλέθρον, Αθήνα.
- Τσιτσελίκης Κ., 1999, Η αντιμετώπιση των μειονοτικών γλωσσών στην Ελλάδα και το ευρωπαϊκό νομικό περιβάλλον στα πρόθυρα του 21ου αιώνα. Στο Α.Φ. Χριστίδης (επιμ.), Πρακτικά διεθνούς συνεδρίου, «*Ισχυρές*» και «*ασθενείς*» γλώσσες στην *E.E. Όψεις του γλωσσικού ηγεμονισμού*, 2 (σελ. 785-793), Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, Θεσσαλονίκη.
- Τυροβολά Κ.Β., 1994, *Ο Χορός «στα τρία» στην Ελλάδα. Δομική-Μορφολογική και Τυπολογική Προσέγγιση*, Δημοσιευμένη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Μουσικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα.
- Τυροβολά Κ.Β., 2001, *Ο Ελληνικός Χορός: Μια Διαφορετική Προσέγγιση*, Gutenberg, Αθήνα.
- Φιλιππίδου Φ.Ε., 2010, *Ανακυκλώνοντας της παράδοση: Ο χορός στη Νέα Βύσσα βορείου Έβρου*, Δήμος Βύσσας, Αλεξανδρούπολη.
- Φιλιππίδου Φ.Ε., 2011, *Χορός και ταυτοτική αναζήτηση: Τακτικές επιπολιτισμού και επαναφύλιτισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Έβρου*, Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή, Πανεπιστήμιο Αθηνών-Τ.Ε.Φ.Α.Α., Αθήνα.
- Φιλιππίδου Φ.Ε., Κουτσούμπα Ι. Μ., & Τυροβολά Κ. Β.. 2008, Βίωση και αναβίωση της παράδοσης: Το πέρασμα του χορού από τη συν-παράσταση στην αναπαράσταση στον Πεντάλοφο του Έβρου. Στο *Proceedings of the 22th World Congress on Dance Research*, ΔΟΛΤ, Αθήνα (cd-rom).
- Φιλιππίδου Ε., Κουτσούμπα Μ. Τυροβολά Β. & Μάνος Ι., 2012. Χορός και πολιτική: Πολιτικές χρήσης και χορευτικές πρακτικές του χορού "Μπουνάρτζια" ή "Παϊτούσκα" των Γκαγκαβούζηδων της Οινόης Έβρου. Στα *Πρακτικά 20ου Διεθνές Συνεδρίου Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού* (σελ.2-3), Τ.Ε.Φ.Α.Α. Κομοτηνής, Κομοτηνή.



Ελένη Φιλιππίδου, Μαρία Κουτσούμπα, Βασιλική Τυροβολά, 03/2014
«Συνθέσεις και ανασυνθέσεις του τρισυπόστατου του χορού «Μπουνάρτζια»

Wolf E.R., 1982, *Europe and the people without history*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles & London.

Χτούρης Σ., 1999, Μια σύνθετη πολιτισμική γεωγραφία. Στο *Μουσικές της Θράκης*, (σελ. 39-119). Σύλλογος οι Φίλοι της Μουσικής, Αθήνα.



Βιογραφικά

Η **Ελένη Φιλιππίδου** είναι υποψήφια διδάκτορας του Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών στο γνωστικό αντικείμενο της Λαογραφίας-Ανθρωπολογίας του Χορού με μεταπτυχιακό δίπλωμα στο ίδιο αντικείμενο. Έχει πραγματοποιήσει ερευνητικές ανακοινώσεις σε διεθνή συνέδρια και έχει δημοσιεύσει ερευνητικές εργασίες σε επιστημονικά περιοδικά σχετικά με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό. Παράλληλα, έχει γράψει μία μονογραφία για τους χορούς της Νέας Βύσσης Έβρου και έχει διδάξει παραδοσιακούς χορούς του νομού Έβρου σε πολλά σεμινάρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό.

Η **Μαρία Κουτσούμπα** είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Τμήματος Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει εργασθεί πολλά χρόνια σε διάφορες βαθμίδες και μορφές εκπαίδευσης και είναι Σύμβουλος-Καθηγήτρια στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο. Συμμετείχε σε πολλά επιστημονικά συνέδρια και συμπόσια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς και σε ερευνητικά προγράμματα και παρουσιάζει ποικίλο συγγραφικό έργο. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα και το δημοσιευμένο έργο της αφορούν στις ανθρωπιστικές και κοινωνικές προσεγγίσεις του χορού με έμφαση στην εθνοχορολογία, την ανάλυση και σημειογραφία του χορού, και σε εκπαιδευτικές καινοτομίες στη διδασκαλία του χορού.

Η **Βασιλική Τυροβολά** είναι Καθηγήτρια στο Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών. Έχει εργασθεί πάρα πολλά χρόνια σε όλες τις βαθμίδες της Εκπαίδευσης και είναι Σύμβουλος-Καθηγήτρια στο Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο στο αντικείμενο της Ελληνικής Μουσικής και Χορού. Τα ερευνητικά της πεδία αφορούν στη δομική-μορφολογική και τυπολογική προσέγγιση του Ελληνικού χορού, στην ανάλυση και κριτική του χορού, καθώς και στα πεδία της τελετουργίας-μαγείας και του συμβολισμού στα πλαίσια των ανθρωπιστικών-κοινωνικών επιστημών. Συμμετείχε σε πολλά συνέδρια και συμπόσια και έχει διδάξει σε ποικίλα σεμινάρια. Είναι μέλος επιστημονικών Εταιρειών στην Ελλάδα και το εξωτερικό και έχει γράψει ποικίλα άρθρα σχετικά με τον Ελληνικό χορό σε επιστημονικά περιοδικά. Παράλληλα, συμμετείχε σε ερευνητικά προγράμματα και έχει γράψει τέσσερις μονογραφίες για τον Ελληνικό χορό.