



**ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
«ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ & ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ»**

**«ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ» ΖΩΕΣ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ:
ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ *ΤΑΝΧΑΪΖ* ΣΤΗΝ ΟΥΓΓΑΡΙΑ**

Χαρίτων Χαριτωνίδης

**Μεταπτυχιακή Διατριβή
ΠΕΔΙΟ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΚΟΙΝΩΝΙΚΕΣ & ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ - ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΧΟΡΟΥ**

ΑΠΡΙΛΙΟΣ 2018

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

Μέλη της Εξεταστικής Επιτροπής

Βασιλική Τυροβολά
Ομότιμη Καθηγήτρια Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού - Μορφολογίας του
Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού
(Επιβλέπουσα Καθηγήτρια)
Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής & Αθλητισμού
Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Μαρία Κουτσούμπα
Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού
Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής & Αθλητισμού
Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Γεώργιος Λυκεσάς
Επίκουρος Καθηγητής Διδακτικής Ελληνικών Παραδοσιακών Χορών
Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής & Αθλητισμού
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

Εθνικών και Καποδιστριακών

Πανεπιστημίων Αθηνών

ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837

ΣΧΟΛΗ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΤΜΗΜΑ ΕΠΙΣΤΗΜΗΣ ΦΥΣΙΚΗΣ ΑΓΩΓΗΣ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΥ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ "ΦΥΣΙΚΗ ΑΓΩΓΗ ΚΑΙ ΑΘΛΗΤΙΣΜΟΣ"

ΠΡΑΚΤΙΚΟ
ΤΡΙΜΕΛΟΥΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗΣ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗΣ ΔΙΑΤΡΙΒΗΣ

Του Χαρίτων Χαριτωνίδη

Η τριμελής εξεταστική επιτροπή, που ορίστηκε από τη Γ.Σ.Ε.Σ. της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών στη συνεδρία της 22/7/2014 για την κρίση και αξιολόγηση της μεταπτυχιακής διατριβής του **κ. Χαρίτων Χαριτωνίδη** με τίτλο: ««Παράλληλες» ζωές και χορευτικές παραδόσεις: Το ελληνικό tárcház στην Ουγγαρία» αποτελούμενη από τους κ.κ. **Β. Τυροβολά**, Ομότιμη Καθηγήτρια της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών (επιβλέπουσα), **Μ. Κουτσούμπα**, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, **Γ. Λυκεσά**, Επίκουρο Καθηγητή της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, εκλήθησαν σήμερα 20/4/2018 ημέρα Παρασκευή και ώρα 12:30 ύστερα από επίσημη έγγραφη πρόσκληση στο Αμφιθέατρο Ε. Παυλίνη της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, προκειμένου να κρίνουν και αξιολογήσουν την παραπάνω διατριβή.

Μετά από διεξοδική συζήτηση και ανταλλαγή απόψεων μεταξύ των μελών της εξεταστικής επιτροπής κατέληξαν ότι η κρίνόμενη διατριβή πληροί όλους τους όρους εκπόνησής της, είναι πρωτότυπη και προάγει την επιστημονική γνώση και ως εκ τούτου κρίνεται αποδεκτή και εγκρίνεται.

Τα μέλη της εξεταστικής επιτροπής:

Β. Τυροβολά, Ομότιμη Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών

Μ. Κουτσούμπα, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια του Πανεπιστημίου Αθηνών

Γ. Λυκεσάς, Επίκουρος Καθηγητής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης

Έκφραση Ευχαριστιών

Στο σημείο αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά όλους εκείνους που συνέβαλαν στην πραγματοποίηση της παρούσας μεταπτυχιακής διατριβής.

Αρχικά, θέλω να εκφράσω την ευγνωμοσύνη μου στην Ομότιμη Καθηγήτρια Βασιλική Τυροβολά και να την ευχαριστήσω για την εμπιστοσύνη, την υπομονή, την επιμονή, την καθοδήγηση και την έμπνευση σε όλα τα στάδια αυτής της ερευνητικής προσέγγισης της «υλικής» και «άυλης» διάστασης του χορού.

Επίσης, ευχαριστώ την Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Μαρία Κουτσούμπα για τη συμπαράσταση και την έμπρακτη στήριξή της σε δυσκολίες και θεωρητικούς προβληματισμούς που προέκυψαν στην πορεία, αλλά κυρίως για τη δυνατότητα που μου έδωσε -κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών- να έρθω σε επαφή με τη διεθνή ερευνητική κοινότητα του χορού. Σε ένα πλαίσιο γόνιμης αλληλεπίδρασης, είχα την τύχη και την τιμή να συναντήσω τους ερευνητές-συγγραφείς-καθηγητές-ανθρώπους πίσω από τα κείμενα που μελετούσα και μελετώ. Η συνάντηση με δύο εξ αυτών, την Anca Giurghescu (Ρουμανία) και τον László Felföldi (Ουγγαρία) ήταν καθοριστική και καταλυτική.

Οφείλω να ευχαριστήσω επίσης τον Επίκουρο Καθηγητή Γεώργιο Λυκεσά (μέλος της τριμελούς εξεταστικής επιτροπής) και την τέως Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Ειρήνη Λουτζάκη (μέλος της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής) για τη συμβολή τους στην ολοκλήρωση της διατριβής.

Ένα πολύ μεγάλο ευχαριστώ οφείλω να εκφράσω στους ανθρώπους που αποτέλεσαν τον κορμό και την ψυχή αυτής της έρευνας, καταθέτοντας πτυχές της ζωής τους και συν-γράφοντας το εθνογραφικό κείμενο. Χωρίς αυτούς, δεν θα είχε πραγματοποιηθεί ποτέ αυτή η διατριβή. Τους ευχαριστώ για όλα...

Θα ήθελα ακόμη να ευχαριστήσω τον Καθηγητή Γλωσσολογίας Λαδίσλαο-Ανδρέα Κατόνη (Katona), για την πολύτιμη βοήθειά του σε γλωσσικά ζητήματα, τον Καθηγητή Φυσικής Αγωγής Βασίλειο Καρφή και τους «συνοδοιπόρους» Κωνσταντίνο Δημόπουλο και Γεώργιο Φούντζουλα για τις γόνιμες συζητήσεις και αναζητήσεις.

Θερμές ευχαριστίες οφείλω επίσης στην Κλεονίκη Καραχάλιου και την Ανδρονίκη Χαριτωνίδου, οι οποίες ήταν και είναι συνέχεια δίπλα μου, και στον Συγγραφέα-Γνωσιολόγο Ιωάννη Γ. Τσάτσαρη για τη σύνδεση του χορού με τη ζωή...

«ΠΑΡΑΛΛΗΛΕΣ» ΖΩΕΣ ΚΑΙ ΧΟΡΕΥΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΔΟΣΕΙΣ: ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΤÁNCHÁZ ΣΤΗΝ ΟΥΓΓΑΡΙΑ

Περίληψη

Η παρουσία μιας μουσικοχορευτικής παράδοσης στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο αποτελεί μια θεωρητική πρόκληση που αφορά στην έννοια του «παραδοσιακού» χορού και τις ποικίλες εκφάνσεις και λειτουργίες του. Εστιάζοντας στη ζωή της Ελληνικής μειονότητας στην πρωτεύουσα της Ουγγαρίας (Βουδαπέστη), παρατηρούμε τη διαμόρφωση, στη βάση διαφορετικών τοπικών παραδόσεων (των τόπων προέλευσης), μίας κοινής «υπερ-τοπικής» μουσικοχορευτικής παράδοσης τόσο σε «παραστασιακό» (*presentational*) όσο και σε «συμμετοχικό» (*participatory*) πλαίσιο (Nahachewsky, 1995).

Σκοπός της έρευνας είναι η μελέτη της μουσικοχορευτικής παράδοσης των Ελλήνων (πολιτικών) προσφύγων στην Ουγγαρία, όπως αυτή διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό του 20ού αιώνα, όταν ο Εμφύλιος Πόλεμος είχε ως αποτέλεσμα τον εκπατρισμό ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού από τη Βόρεια κυρίως Ελλάδα προς χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Ξεχωριστό πεδίο εφαρμογής αυτής της πολιτισμικής «ζύμωσης» αποτέλεσε στα μέσα της δεκαετίας του 1970, η υιοθέτηση από τους Έλληνες της Ουγγαρίας του ουγγρικού μοντέλου του *tánc ház* (*dance-house*), μιας συγχρόνως ψυχαγωγικής και εκπαιδευτικής χορευτικής πρακτικής με ρίζες στη μουσικοχορευτική παράδοση της Τρανσυλβανίας.

Χρησιμοποιώντας τα μεθοδολογικά εργαλεία της «νέας» αναστοχαστικής εθνογραφίας -συμμετοχική παρατήρηση, συνεντεύξεις και βιβλιογραφική ανασκόπηση, υπό το πρίσμα της «πυκνής περιγραφής» (Geertz, 2003)-, η έρευνα εστιάζει στο φαινόμενο του ελληνικού *tánc ház*, και διερευνά τον σύνθετο χαρακτήρα αυτής της έκφανσης του «ελληνικού παραδοσιακού χορού» μακριά από τον τόπο καταγωγής του.

Από την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων, αναδεικνύονται οι διαφορετικές «υπάρξεις» (*existences*) της χορευτικής παράδοσης των Ελλήνων της Ουγγαρίας, υπό το θεωρητικό πρίσμα της διχοτόμησης μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού (Hoerburger, 1965, 1968). Συμπερασματικά, στο παράδειγμα του ελληνικού *tánc ház*, η έρευνα τεκμηριώνει έναν «ενδιάμεσο» χώρο, ένα σημείο συνάντησης και «συν-ύπαρξης» (*co-existence*) χαρακτηριστικών των δύο παραπάνω θεωρητικά αντιτιθέμενων εννοιών, σε επίπεδο «φορέων», τρόπου βίωσης ή ανα-βίωσης, τρόπου εκμάθησης/ενσωμάτωσης και χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του ίδιου του χορού ή του «χορεύειν».

Λέξεις κλειδιά: *tánc ház* (*dance-house*), «παραδοσιακός» χορός, «συμμετοχικός» (*participatory*) χορός, «πρώτη/δεύτερη ύπαρξη» (*first/second existence*), «συν-ύπαρξη» (*co-existence*), Ουγγαρία, ελληνική μειονότητα

“PARALLEL” LIVES AND TRADITIONS: THE GREEK DANCE-HOUSE IN HUNGARY

Chariton Charitonidis

School of Physical Education and Sport Science

National and Kapodistrian University of Athens

Abstract

The presence of a dance culture in the contemporary urban context forms a great theoretical challenge regarding the concept of “folk/traditional” dance and its various aspects or functions. Focusing on the life of the Greek minority in the capital city of Hungary (Budapest), we realize the formation of a common “supra-local” dance tradition -both in “participatory” and “presentational” contexts (Nahachewsky, 1995)- based on different local traditions (according to the place of origin).

The aim of the research is to study the dance culture of the Greek (political) refugees in Hungary, revealing the way it was configured during the second half of the 20th century, when the Civil War resulted in the expatriation of a large part of the population -mainly originating from North Greece- to countries of East Europe. During the middle of 1970s, the adaptation of the Hungarian dance-house (*táncház*) model -a simultaneously recreational and educational dance practice originating from Transylvanian dance culture- by the Greek population in Hungary, constituted an individual scope of this cultural “fermentation”.

Using the methodological tools of “new” reflexive anthropology -participatory observation, interviews and literature review, in the light of “thick description” (Geertz, 2003)-, the research focuses on the phenomenon of the Greek dance-house and investigates the complex nature of this peculiar aspect of “Greek traditional dance”, far away from its place of origin.

The analysis of the ethnographic data through Hoerburger’s (1965, 1968) conceptual dichotomy of “first” and “second existence”, highlights the diverse “existences” of Greek traditional dance in Hungary. Consequently, considering the “bearers”, the way of (re-)living, learning or incorporating and the features of the dance or dancing, the research documents upon the example of Greek dance-house, an “in-between” area, a “common ground” where characteristics from both opposing theoretical concepts “co-exist”.

Keywords: dance-house (*táncház*); folk/traditional dance; participatory dance; first/second existence; co-existence; Hungary; Greek minority

ΠΙΝΑΚΑΣ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ

Πρακτικό της Εξεταστικής Επιτροπής για την κρίση της μεταπτυχιακής διατριβής	iv
Έκφραση Ευχαριστιών	v
Περίληψη στην ελληνική γλώσσα	vi
Περίληψη στην αγγλική γλώσσα (Abstract)	vii
Πίνακας Περιεχομένων	viii
Κατάλογος Σχημάτων	xi
Κατάλογος Πινάκων	xi

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗσελ. 1

1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος.....	σελ. 1
1.2. Σημασία της έρευνας.....	σελ. 7
1.3. Σκοπός της έρευνας.....	σελ. 8
1.4. Ερευνητικά ερωτήματα	σελ. 8
1.5. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας	σελ. 9
1.6. Διευκρίνιση όρων	σελ. 10

II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣσελ. 15

2.1. Μια αναδρομή στο παρελθόν - Το πλαίσιο ανάδυσης των «αναβιώσεων» του λαϊκού πολιτισμού στην Ουγγαρία.....	σελ. 15
2.1.1. Από την αυτοκρατορία των Αψβούργων έως την ανάδυση του ανεξάρτητου Ουγγρικού κράτους	σελ. 15
2.1.2. Ένα «μπουκέτο από μαργαριτάρια» κατά την περίοδο του μεσοπολέμου	σελ. 17
2.1.3. Η σοσιαλιστική περίοδος	σελ. 17
2.2. Το πλαίσιο ανάδυσης του «κινήματος» του <i>táncsház</i>	σελ. 19
2.3. Το αρχέτυπο του <i>táncsház</i>	σελ. 24
2.4. Το «σύγχρονο» <i>táncsház</i>	σελ. 25
2.4.1. Εναρκτήρια περίοδος του <i>táncsház</i> (1972-1982).....	σελ. 25
2.4.2. Περίοδος θεσμοθέτησης του <i>táncsház</i> (1982-2000)	σελ. 30
2.4.3. Το <i>táncsház</i> στον 21ο αιώνα (2001-σήμερα).....	σελ. 32
2.5. Η «διεθνική φύση» του <i>táncsház</i>	σελ. 32
2.6. Ένα «ουγγρικό μοντέλο» για τη διάδοση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.....	σελ. 34
2.7. Το ελληνικό <i>táncsház</i>	σελ. 36
2.7.1. Η εναρκτήρια περίοδος του ελληνικού <i>táncsház</i>	σελ. 38
2.7.2. Από τη διαφύλαξη της παράδοσης στη διασκέδαση	σελ. 39
2.7.3. Το «νέο» ελληνικό <i>táncsház</i>	σελ. 39
2.7.4. Η «κοινή χορευτική γλώσσα»	σελ. 41
2.8. Ο παραδοσιακός χορός σε «μη παραδοσιακό» πλαίσιο	σελ. 43
2.8.1 «Παράλληλες» χορευτικές παραδόσεις	σελ. 44
2.8.2 Μεταβαίνοντας από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού.....	σελ. 45

2.8.3 Μεταβαίνοντας από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» του ελληνικού παραδοσιακού χορού.....	σελ. 50
--	---------

III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣσελ. 65

3.1. Η «νέα», αναστοχαστική εθνογραφία	σελ. 65
3.2. Συμμετοχική παρατήρηση και ερμηνευτική προσέγγιση	σελ. 69
3.3. Η «νέα», αναστοχαστική εθνογραφία στη μελέτη του χορού	σελ. 71
3.4. Μεθοδολογία της ερευνητικής διαδικασίας.....	σελ. 74
3.4.1. Συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων	σελ. 75
3.4.1.1. Πριν την επιτόπια έρευνα	σελ. 77
3.4.1.2. Η διαδικασία της επιτόπιας έρευνας	σελ. 79
3.4.2. Ανάλυση και ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων	σελ. 81
3.4.2.1. Οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του «παραδοσιακού» χορού.....	σελ. 83
3.4.2.2. Οι έννοιες του «συμμετοχικού» (<i>participatory</i>) και του «παραστασιακού» (<i>presentational</i>) χορού.....	σελ. 85
3.4.2.3. Η έννοια της «ανακλαστικότητας» (<i>reflectiveness</i>)	σελ. 87

IV. ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑσελ. 91

4.1. Οι Έλληνες της Ουγγαρίας	σελ. 91
4.1.1. Η πρώτη διασπορά.....	σελ. 91
4.1.2. Η δεύτερη διασπορά	σελ. 93
4.1.2.1. Τα «αποχωρισμένα παιδιά»	σελ. 93
4.1.2.2. Η «αναγκαστική υπερорία»	σελ. 95
4.1.2.3. Το «κοινόβιο των Ελλήνων».....	σελ. 100
4.1.3. Η ελληνική μειονότητα της Ουγγαρίας.....	σελ. 103
4.1.4. Η διατήρηση της εθνικής ταυτότητας.....	σελ. 105
4.1.5. Η έννοια της «πατρίδας».....	σελ. 110
4.2. Η μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας	σελ. 111
4.2.1. Από το τοπικό στο «υπερ-τοπικό».....	σελ. 111
4.2.2. «Υπερ-τοπική» μουσική και μουσικοί.....	σελ. 113
4.2.3. Η «υπερ-τοπική» παράδοση σε διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο.....	σελ. 116
4.2.4. «Εισαγόμενα» μουσικοχορευτικά πρότυπα	σελ. 121
4.3. Το ελληνικό <i>táncsház</i> ή ελληνικό «σπίτι για χορό»	σελ. 123
4.3.1. Μια «ελκυστική» μουσικοχορευτική παράδοση.....	σελ. 127
4.3.2. Η «κοινότητα» (“ <i>táncsházask</i> ”) του ελληνικού <i>táncsház</i>	σελ. 130
4.3.3. Το ρεπερτόριο του ελληνικού <i>táncsház</i>	σελ. 134
4.4. Η σύγκρουση του «παλαιού» με το (νέο) «παλαιότερο»	σελ. 141
4.5. Η ελληνικότητα της μουσικοχορευτικής παράδοσης.....	σελ. 145
4.6. Εντόπιες ερμηνείες του όρου <i>táncsház</i>	σελ. 147

V. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ - ΣΥΖΗΤΗΣΗ.....σελ. 153

5.1. Μια «ενδιάμεση» χορευτική «ύπαρξη».....	σελ. 156
5.2. Το πλαίσιο «συν-ύπαρξης».....	σελ. 160

VI. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ.....	σελ. 163
6.1. Ανακεφαλαίωση - Συμπεράσματα	σελ. 163
6.2. Προτάσεις - Μελλοντική προοπτική	σελ. 170
VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	σελ. 173
7.1. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία	σελ. 173
7.2. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία	σελ. 177
VIII. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ.....	σελ. 183
8.1. Φωτογραφίες από το «πεδίο» της έρευνας	σελ. 183
8.2. Κατάλογος Πληροφορητών	σελ. 198
8.2.1. Κατάλογος πληροφορητών ελληνικής καταγωγής	σελ. 198
8.2.2. Κατάλογος πληροφορητών ουγγρικής καταγωγής	σελ. 199

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΣΧΗΜΑΤΩΝ

Σχήμα 3.1. Σχηματική απεικόνιση «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού, σύμφωνα με τον Hoerburger (1968).....	σελ. 83
Σχήμα 5.1. Οι πολλαπλές «υπάρξεις» του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εστιάζοντας στο παράδειγμα της Ουγγαρίας	σελ. 156
Σχήμα 5.2. Οι πολλαπλές «υπάρξεις» του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εστιάζοντας στο παράδειγμα της Ουγγαρίας, συμπεριλαμβανομένου του ελληνικού <i>táncsház</i>	σελ. 157
Σχήμα 5.3. Σχηματική απεικόνιση πλαισίου «συν-ύπαρξης», τροποποιώντας το θεωρητικό μοντέλο του Hoerburger (1968).....	σελ. 160

ΚΑΤΑΛΟΓΟΣ ΠΙΝΑΚΩΝ

Πίνακας 2.1. Συγκριτικός πίνακας των βασικών χαρακτηριστικών ενός <i>táncsház</i> στην Τρανσυλβανία (αρχέτυπο) και στην Ουγγαρία («σύγχρονο»)	σελ. 29
Πίνακας 2.2. Συγκριτικός πίνακας μεταξύ των βασικών χαρακτηριστικών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού.....	σελ. 46
Πίνακας 3.1. Τροποποιημένος συγκριτικός πίνακας μεταξύ των βασικών χαρακτηριστικών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού.....	σελ. 85
Πίνακας 4.1. Ηλικιακή κατανομή των πρώτων «αποχωρισμένων» παιδιών και των συνοδών τους που έφτασαν στην Ουγγαρία τον Απρίλιο του 1948.....	σελ. 94
Πίνακας 4.2. Ο «πυρήνας» του ρεπερτορίου ενός ελληνικού <i>táncsház</i> , σύμφωνα με τον εντόπιο λόγο και διαχωρισμό.....	σελ. 137

I. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

1.1. Ορισμός και διατύπωση του προβλήματος

Με τη λέξη «παράδοση» ορίζουμε «...το σύνολο αλλά και το καθένα χωριστά από τα στοιχεία του παρελθόντος ενός πολιτισμού, που διασώζονται προφορικά και μεταδίδονται από στόμα σε στόμα και από γενιά σε γενιά...» (Μπαμπινιώτης, 2005, σελ. 1324). Ο γενικός αυτός ορισμός μιας έννοιας σχετικά «αόριστης», σύμφωνα με πολλούς μελετητές (Δήμας, 2010), εμπεριέχει αφενός τη διάσταση του χρόνου, έχοντας ως σημείο αναφοράς το παρελθόν και αφετέρου, τη διαδικασία της μεταφοράς, παράδοσης και παραλαβής των πολιτιστικών αγαθών. Βέβαια, αυτοί που παραλαμβάνουν, φέρουν και μετα-φέρουν τα στοιχεία του παρελθόντος στο εκάστοτε «παρόν», είναι τα άτομα-μέλη μιας κοινωνίας, ενώ η έννοια «κλειδί» σε αυτή τη διαδικασία είναι αυτή της «προφορικότητας». Εφόσον λοιπόν σήμερα διακρίνουμε άτομα «φορείς» και εν δυνάμει «δότες» στοιχείων του παρελθόντος ενός πολιτισμού, τα οποία παρέλαβαν προφορικά από την προηγούμενη γενιά, κάνουμε λόγο για «ζωντανή παράδοση». Σε αντίθετη περίπτωση, η «παράδοση» αφορά σε οριοθετημένο χρονικό πλαίσιο στο οποίο έλαβε χώρα η «από στόμα σε στόμα» και από γενιά σε γενιά μετάδοση.

Στη βάση του παραπάνω ορισμού, 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...» (Δήμας, 2010, σελ. 19). Οι «παραδοσιακές» διαδικασίες αφορούν «...στην ανωνυμία και στην προφορικότητα, στη συλλογική μνήμη, στον κοινωνικό έλεγχο, στη συλλογική επεξεργασία και διάδοση...» (Δήμας, 2010, σελ. 18). Είναι σαφές ότι ο παραδοσιακός χορός αποτελεί στοιχείο της ζωής των ατόμων-μελών μιας κοινότητας και συνεπώς, οριοθετείται στον τόπο και τον χρόνο όπου ζει η συγκεκριμένη ομάδα. Εξ ορισμού λοιπόν, μεταφέροντας με «σύγχρονες» διαδικασίες τον χορό πέρα από τα όρια της τοπικής κοινωνίας και των λειτουργών-«φυσικών» φορέων μιας παράδοσης, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι παύουμε να μιλάμε για παραδοσιακό χορό.

Το φαινόμενο της μετα-φοράς στοιχείων του παρελθόντος στις σύγχρονες αστικές κοινωνίες εμπεριέχεται στην έννοια του «φολκλορισμού» (Δήμας, 2010; Μερακλής, 1972). Σε αυτό το πλαίσιο, όπου ο πρότερος «παραδοσιακός» χορός «...αναπαριστάνεται και αναβιώνεται έξω από το αρχικό του περιβάλλον, με διαφορετικές λειτουργίες και τρόπους εκμάθησής του...» (Δήμας, 2010, σελ. 36), προτείνεται ο όρος «φολκλορικός» χορός (Δήμας, 2010; Τυροβολά, 2013). Η Τυροβολά (2013) γράφει:

Ο «φολκλορικός» χορός, είναι δημιούργημα της αστικής-βιομηχανικής εποχής στο μεταίχμιο ιστορικών και κοινωνικών αλλαγών, δεν είναι εξέλιξη αλλά ούτε και εκφυλισμός της λαϊκής δημιουργίας. Εγγράφεται στο ενδιάμεσο πεδίο δανειζόμενος στοιχεία τόσο από το αγροτικό κοινοτικό/λαϊκό περιβάλλον όσο και από το αστικό. Εάν παρομοιάζαμε τα προαναφερόμενα πεδία με κύκλους, τότε ο «φολκλορικός» χορός και ο

«λαϊκός-παραδοσιακός» χορός θα συνιστούσαν έναν κοινό τεμνόμενο κύκλο τόσο με τη λαϊκή όσο και με την αστική παράδοση. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο «φολκλορικός» χορός συνιστά ιδιαίτερη στιγμή στην εξέλιξη του αγροτικού λαϊκού-παραδοσιακού χορού στο σύνολό του. Συνεπώς, δεν μπορεί να ενσωματωθεί είτε στον αστικό είτε στον λαϊκό πολιτισμό με σαφείς διακριτότητες, εφόσον κατέχει ιδιαίτερη θέση στην εξέλιξη της λαϊκής χορευτικής κουλτούρας των λαών και των κοινωνιών της Ευρώπης (σελ. 382).

Κατά την ίδια (2013):

Στον ελληνικό χώρο, η μελέτη του «φολκλορικού» χορού δεν έχει βρει ακόμα τη θέση που της αρμόζει, εφόσον οι αφοριστικές αναφορές σε αυτόν από τους ανθρώπους του χορού ή τους κοινωνικούς επιστήμονες εμπίπτουν στην κατηγορία της πολεμικής, στενεύοντας τα περιθώρια της ενασχόλησης με την υλικότητά του, τον τρόπο παραγωγής του, το επίπεδο της κατανόησης των νοημάτων και των κωδίκων του, την ιδεολογία του, την αισθητική του αξία, τις διαδικασίες της παραγωγής και της χρήσης του, τον τρόπο πρόσληψής του και τους τελικούς αποδέκτες του (σελ. 381-382).

Ωστόσο, η παραπάνω διάκριση μεταξύ «παραδοσιακού» και «φολκλορικού» δεν ήταν πάντοτε σαφής στον ακαδημαϊκό λόγο, όπου επικρατούσε η χρήση του όρου «παραδοσιακός χορός», ανεξαρτήτως του πλαισίου λειτουργίας του. Άλλωστε, στην πράξη, ο «φολκλορικός» είθισται να αυτο-προσδιορίζεται ως «παραδοσιακός». Ήδη από το 1965 ο Hoerburger, διαπιστώνοντας την προβληματική χρήση του όρου «παραδοσιακός» χορός, πρότεινε το θεωρητικό δίπολο της «πρώτης ύπαρξης» (*first existence*) και «δεύτερης ύπαρξης» (*second existence*) του λαϊκού-παραδοσιακού χορού. Αν και συσχετίζει την έννοια της «πρώτης ύπαρξης» με αυτήν της «αυθεντικής παράδοσης» (*original tradition*) και τη «δεύτερη ύπαρξη» με την «αναβίωση» ή και διασκευή της πρώτης, ο Hoerburger (1968) τονίζει ότι οι δύο «υπάρξεις» δεν δηλώνουν αξίες -δεν έχουν αξιολογικό χαρακτήρα- και συνεπώς σε καμία περίπτωση δεν υπονοείται η ανωτερότητα της «πρώτης» σε σχέση με τη «δεύτερη» και αντίστροφα. Ο διαχωρισμός ανάμεσα σε «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη» αφορά, σύμφωνα με τον ίδιο, σε δύο «...εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους φαινόμενα...» (Hoerburger, 1968, σελ. 30), αν και στην πράξη «...δεν υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στις δύο αυτές κατηγορίες [...]. Στην πραγματικότητα, υπάρχουν πολλές σκιές και ενδιάμεσα στάδια...» (Hoerburger, 1968, σελ. 30).

Στη διαρκή αναζήτηση σαφούς και χρήσιμης ορολογίας που να επιλύει θεωρητικά προβλήματα τα οποία αφορούν στην έννοια του «παραδοσιακού» χορού, ο Nahachewsky (1995) πρότεινε τις έννοιες του «συμμετοχικού» (*participatory*) και του «παραστασιακού» (*presentational*) χορού. Κατά τον Nahachewsky (1995), «...οι “συμμετοχικοί” χοροί λαμβάνουν χώρα σε κοινωνικά γεγονότα, όπου τα μέλη μιας συγκεκριμένης κοινωνίας συναντιούνται για να γιορτάσουν. [...] Οι “παραστασιακοί” χοροί συχνά παρουσιάζονται σε “επίσημες” σκηνές και σε άλλους χώρους, όπου η φυσική και πολιτισμική απόσταση ανάμεσα στους χορευτές και τους θεατές είναι μεγαλύτερη...» (σελ. 1). Ο συγγραφέας τονίζει ότι στην πράξη, πολλές φορές οι έννοιες του «συμμετοχικού» και του

«παραστασιακού» χορού δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους, αφού αποτελούν τους «...δύο αντίθετους πόλους ενός θεωρητικού συνεχούς. Συγκεκριμένες χορευτικές παραδόσεις μπορούν να λειτουργήσουν μέσα σε οποιαδήποτε όρια αυτού του νοητικού άξονα...» (σελ. 1). Η όποια «μετακίνηση» σε αυτόν τον νοητικό άξονα συνεπάγεται αλλαγές στη λειτουργία και τη μορφή του χορού.

Η προσωπική μου σχέση με τον «λαϊκό-παραδοσιακό» και «φολκλορικό» χορό ξεκίνησε στο αστικό πλαίσιο της Αθήνας, όταν σε οικογενειακά γλέντια, παιδί ακόμη, έβλεπα τους συγγενείς μου να χορεύουν με τρόπο που άλλοτε δήλωνε την καταγωγή τους και άλλοτε τον τόπο διαμονής τους, την Αθήνα. Οι γονείς του πατέρα μου ήταν πρόσφυγες από τη Μικρά Ασία, από την Καισάρεια και την Προύσα. Οι γονείς της μητέρας μου κατάγονταν από την Τήνο και τη Μεσσηνία. Η σχέση μου με τον «ελληνικό παραδοσιακό χορό» επισημοποιήθηκε στην πρωτοβάθμια εκπαίδευση, αφενός στο σχολείο και αφετέρου στα τμήματα εκμάθησης χορού του Συλλόγου Γονέων και Κηδεμόνων. Ακολούθησε η μαθητεία-συμμετοχή μου σε χορευτικές ομάδες της τοπικής αυτοδιοίκησης (Δήμος Αργυρούπολης), σε εθνο-τοπικούς συλλόγους (Ποντίων, Κρητών, Ηπειρωτών) και σε συλλόγους-σωματεία με «πανελλήνιο» χορευτικό ρεπερτόριο (Ελληνικό Κέντρο Λαογραφικών Μελετών, Λύκειον των Ελληνίδων), παρουσιάζοντας χορούς επί σκηνής (κυρίως ερασιτεχνικά αλλά και επαγγελματικά) σε παραστάσεις, εκδηλώσεις, φεστιβάλ εντός και εκτός ελληνικών συνόρων. Η χορευτική μου εμπειρία περιλαμβάνει επίσης την παρακολούθηση πλήθους σεμιναρίων και συνεδρίων που αφορούν στον «ελληνικό παραδοσιακό χορό» αλλά και τη συμμετοχή μου σε γλέντια στην Αθήνα, καθώς και σε πανηγύρια και γλέντια σε χωριά.

Φοιτώντας στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, στο Τμήμα Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών, ακολούθησα την Ειδίκευση «Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός» (1997-1998). Επιπρόσθετα, μετά τις σπουδές μου άρχισα να διδάσκω πλέον σε συλλόγους, σωματεία, στην τοπική αυτοδιοίκηση καθώς και σε σεμινάρια στην Ελλάδα και το εξωτερικό, σε Έλληνες και ξένους. Σε όλα τα παραπάνω ήρθε να προστεθεί και η παράλληλη ενασχόλησή μου με τα «παραδοσιακά» πνευστά (φλογέρες, γκάιντα, τσαμπούνα) και η συμμετοχή μου με το ρόλο του μουσικού σε συναυλίες, χορευτικές/θεατρικές παραστάσεις, γλέντια, σεμινάρια και ηχογραφήσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Η παραπάνω σύντομη βιογραφική αναφορά στη σχέση-ενασχόλησή μου με τον ελληνικό χορό, στοχεύει να αναδείξει τους διαφορετικούς τρόπους (πόλη/χωριό, εσωτερικό/εξωτερικό, αίθουσα διδασκαλίας, θεατρική σκηνή, πλατεία, χοροστάσι, κέντρο διασκέδασης) και το εκάστοτε πλαίσιο (διδακτικό/ψυχαγωγικό, «παραστασιακό»/«συμμετοχικό»), όπου λαμβάνει χώρα ο «παραδοσιακός» χορός σήμερα, αλλά και τους διαφορετικούς τρόπους συμμετοχής μου που υποδηλώνουν οι άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο διακριτοί στην πράξη ρόλοι (μαθητής/χοροδιδάσκαλος, χορευτής/μουσικός).

Σημαντικός σταθμός στην ενασχόλησή μου με τον χορό και τη μουσική ήταν η παραμονή μου στην Ουγγαρία από τον Ιανουάριο του 2006 έως τον Φεβρουάριο του 2010. Συγκεκριμένα, το παραπάνω χρονικό διάστημα εργάστηκα ως χορευτής στο επαγγελματικό -καλλιτεχνικό όπως το αποκαλούν οι ίδιοι- συγκρότημα “Duna” (*Duna Művészegyüttes*) στη Βουδαπέστη. Μέσα στο εργασιακό-

καλλιτεχνικό πλαίσιο του “Duna” γνώρισα στοιχεία της Ουγγρικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, σε αίθουσες διδασκαλίας και προβών, τα οποία μέσα από την καλλιτεχνική ματιά του εκάστοτε χορογράφου παρουσιάζονταν από το συγκρότημα επί σκηνής, σε πλήθος παραστάσεων στην Ουγγαρία αλλά και σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Επιπλέον, διαπίστωσα τη σημαντική θέση του χορού και ιδιαίτερα του «παραδοσιακού» στην ουγγρική πρωτεύουσα, μέσα από τη λειτουργία τεσσάρων επαγγελματικών χορευτικών συγκροτημάτων (με σημείο αναφοράς τον ουγγρικό παραδοσιακό χορό), την Εθνική Ακαδημία Χορού με τις διαφορετικές ειδικεύσεις στο πεδίο του παραδοσιακού χορού (παιδαγωγός, χορογράφος, χορευτής/performer) και το Εθνικό Θέατρο Χορού.

Εκτός όμως από το διδακτικό ή το «παραστασιακό» πλαίσιο, ήρθα σε επαφή με μια ιδιαίτερα δημοφιλή «συμμετοχική» χορευτική πρακτική στην Ουγγαρία, το ονομαζόμενο “*táncház*”. Η λέξη “*táncház*” είναι σύνθετη και αποτελείται από τις λέξεις «χορός» (*tánc*) και «σπίτι» (*ház*) και αφορά στη μουσικοχορευτική παράδοση της Τρανσυλβανίας, όπου *táncház* «...είναι χώροι (όπως ένα δωμάτιο μιας κατοικίας ή ένας αχυρώνας), τους οποίους χρησιμοποιούν οι νέοι του χωριού για να χορέψουν. Τους ενοικιάζουν για τον σκοπό αυτό για μεγάλα χρονικά διαστήματα, ενώ πληρώνουν το ενοίκιο με εργασία, καλλιεργήσιμα αγαθά ή χρήματα...» (Csonka-Takács & Havay, 2011, σελ. 9). Οι χορευτικές αυτές συναντήσεις αποτέλεσαν το μοντέλο το οποίο, όπως θα δούμε στην πορεία, υιοθετήθηκε από το αστικό «κίνημα» του *táncház*, το οποίο ήταν αποτέλεσμα «...συνδυασμού προσπαθειών στους χώρους της λαογραφικής έρευνας, της δημόσιας εκπαίδευσης και των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων...» (Csonka-Takács & Havay, 2011, σελ. 11), αλλά και συγκεκριμένων πολιτικών, οικονομικών και κοινωνικών παραγόντων.

Σύμφωνα με τις Csonka-Takács και Havay (2011), ουσιαστικό στοιχείο του *táncház* αποτελεί η επαφή των νέων της σημερινής Ουγγαρίας με τους «φυσικούς φορείς» της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Εκτός από τη «φυσική», πρόσωπο με πρόσωπο επαφή με εκείνους, λαμβάνει χώρα και μια «εξ αποστάσεως» αλληλεπίδραση μαζί τους μέσω αρχειακού υλικού, καρπό συστηματικών ερευνών και καταγραφών αρχικά των Bartók και Kodály στις αρχές του 20ού αιώνα, καθώς και των Ούγγρων χορολόγων στη συνέχεια. Σε κάθε περίπτωση, το έργο των παραπάνω υπήρξε καινοτόμο, ενώ αποτέλεσε διεθνώς σημείο αναφοράς για τις εξελίξεις των επιστημονικών κλάδων της Εθνομουσικολογίας και της Εθνοχορολογίας (Dégh, 1990; Τυροβολά, 2006, 2013). Στην προκείμενη περίπτωση, το *táncház* αποτέλεσε και αποτελεί ένα πεδίο για εφαρμογή των εξελίξεων αυτών, καθώς λειτουργεί ως ο συνδετικός κρίκος μεταξύ θεωρίας και πράξης (Halmos, 2006, 2007). Δεν είναι τυχαίο ότι η «μέθοδος» του *táncház* ψηφίστηκε από την UNESCO ως «ένα ουγγρικό μοντέλο για τη μετάδοση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς» (Csonka-Takács & Havay, 2011; UNESCO, 2011a, 2011b).

Πώς όμως συνδέονται τα προαναφερθέντα με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό;

Στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, καθοριστικά ιστορικά γεγονότα στην Ελλάδα (Εμφύλιος Πόλεμος), είχαν ως αποτέλεσμα τον εκτοπισμό από τον ελλαδικό χώρο ενός σημαντικού αριθμού ανθρώπων, οι οποίοι σταδιακά από το 1948 εγκαταστάθηκαν στο ουγγρικό κράτος (Batsios, Raptisz, Szteripulosz &

Vlahosz, 2009; Γιαννακάκης, 2012; Ζιανός, 2009; Μιχαηλίδης, 2012; Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Φωκάς, 2006). Η ελληνική αυτή διασπορά μετέφερε μαζί της από τους διάφορους τόπους καταγωγής των μελών της, τις αντίστοιχες τοπικές λαϊκές παραδόσεις. Στο νέο περιβάλλον, η υποχρεωτική συνύπαρξη των τοπικών αυτών λαϊκών παραδόσεων είχε ως αποτέλεσμα να διαμορφωθεί ένα κοινό «υπερ-τοπικό» μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο αφενός σε «συμμετοχικό» και, αφετέρου, σε «παραστασιακό» πλαίσιο. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, το γεγονός αυτό οδήγησε στη μετάβαση της μουσικοχορευτικής παράδοσης από το «τοπικό» στο «εθνικό» και λειτούργησε ως «θεματοφύλακας» της εθνικής ταυτότητας και ως σύμβολο του «ομογενοποιημένου» ελληνισμού, όχι μόνο σε σχέση με την Ουγγαρία αλλά κυρίως σε σχέση με την Ελλάδα. Επιπρόσθετα, οι Έλληνες στην Ουγγαρία, υιοθετώντας το ουγγρικό μοντέλο του *táncsház* και οργανώνοντας το 1974 το πρώτο ελληνικό *táncsház*, ήταν η πρώτη ομάδα που διαμόρφωσε ένα μη ουγγρικό *táncsház*, το οποίο μέχρι και σήμερα έχει ενεργή παρουσία.

Η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας η οποία αφορά στα αστικά ουγγρικά *táncsház* (Abkarovits, 2005; Halmos, 2000, 2006; Mills, 2004; Pettan, 2010) έδειξε ότι η οποιαδήποτε αναφορά σε «ελληνικό χορό» εξυπηρετεί την ανάδειξη του «διεθνικού» χαρακτήρα των *táncsház*, που από το ξεκίνημά τους ήταν και παρέμειναν «ανοιχτά» στις χορευτικές παραδόσεις άλλων εθνοτικών ομάδων. Από την άλλη πλευρά, οι βιβλιογραφικές αναφορές στον ελληνισμό της Ουγγαρίας είναι ως επί το πλείστον ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές, ενώ η οποιαδήποτε αναφορά στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, πόσο μάλλον στο ελληνικό *táncsház*, είναι στοιχειώδης. Μοναδική διεισδυτική «ματιά», η οποία επικεντρώνεται στη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας αποτελεί η πρόσφατη ανθρωπολογική-εθνογραφική έρευνα της Vincze (2007, 2010). Η συγγραφέας, εστιάζοντας στο πλαίσιο μιας εθνικής γιορτής (την επέτειο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821) και πιο συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο ελληνικός χορός, αφενός επί σκηνής και αφετέρου, στο γλέντι που ακολουθεί μετά τη σκηνική παράσταση, εξετάζει τις διαφορετικές εκφάνσεις αυτής της παράδοσης -με κριτήριο τη διατήρηση ή μη του «παραδοσιακού» ύφους- στο εκάστοτε πλαίσιο της ελληνικής μειονότητας και συγκεκριμένα στις τρεις γενιές προσφύγων στην Ουγγαρία, στις ορχήστρες, στα χορευτικά συγκροτήματα, στις μουσικοχορευτικές παραστάσεις, στις ελληνικές γιορτές-γλέντια καθώς και στα ελληνικά *táncsház*.

Αναλυτικότερα, από την έρευνα της Vincze (2007, 2010) προκύπτει ότι το ελληνικό *táncsház* αφορούσε και αυτό, σύμφωνα με το αρχέτυπό του, τους ελληνικής καταγωγής νέους εκείνης της εποχής, βασικός στόχος των οποίων ήταν να γνωρίσουν τους χορούς, τη μουσική και γενικότερα τη λαϊκή παράδοση των γονιών τους και των παππούδων τους. Ωστόσο, αντίθετα με το ουγγρικό πρότυπο, βασικό στοιχείο διαφοροποίησης και μοναδικότητας του ελληνικού *táncsház* αποτελεί η παρουσία(ση) της αστικής και σύγχρονης ελληνικής μουσικής δίπλα στην «παραδοσιακή» μουσική. Το γεγονός αυτό είχε θετικό αντίκτυπο στην δημοτικότητα των ελληνικών *táncsház*. Όμως η συμμετοχή σε αυτά όλο και περισσότερων Ούγγρων νέων, για τους οποίους οι ελληνικοί και γενικότερα οι βαλκανικοί κυκλικοί χοροί θεωρούνταν «εύκολοι» ως προς την εκμάθησή τους,

ήταν «νέοι» και «εξωτικοί» και αποτελούσαν μια «εκλεπτυσμένη» μορφή διασκέδασης, οδήγησε στον μετασχηματισμό της μορφής και λειτουργίας των χορών. Η Vincze (2007, 2010) παρατηρεί πως σταδιακά η διαφύλαξη της παράδοσης έπαψε να αποτελεί τον βασικό στόχο του ελληνικού *táncsház*, με αποτέλεσμα τη διαμόρφωση μιας «παραποιημένης» χορευτικής παράδοσης με κύριο σκοπό την ψυχαγωγία και τη διασκέδαση των συμμετεχόντων. Η συγγραφέας τεκμηριώνει την «παραποίηση» αυτή συγκρίνοντας τον τρόπο με τον οποίο χορεύουν στα ελληνικά *táncsház* με εκείνον που προκύπτει από αντίστοιχες για τον εκάστοτε χορό αναφορές στην «Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Χορού» του Άλκη Ράφτη (1995).

Από τα παραπάνω διαπιστώνεται ότι η μέχρι σήμερα έρευνα για το ελληνικό *táncsház* στην Ουγγαρία είναι περιορισμένη, ενώ η υπάρχουσα επικεντρώνεται σε συγκεκριμένες μόνο πλευρές του φαινομένου αυτού, τονίζοντας την απομάκρυνση από τον «γνήσιο» ελληνικό παραδοσιακό χορό ή τον «αυθεντικό» τρόπο με τον οποίο χορεύουν/γλεντούν οι Έλληνες. Ωστόσο, από την παρατήρηση γίνεται αντιληπτό πως το πλαίσιο μέσα στο οποίο διαμορφώθηκε η «παραποιημένη», σύμφωνα με τη Vincze (2007, 2010), παράδοση του ελληνικού *táncsház*, είναι ιδιαίτερα σύνθετο, καθώς το ελληνικό *táncsház* αποτελεί σημείο συνάντησης ποικίλων και ποικιλόμορφων μουσικοχορευτικών πλαισίων:

α) Ο ελλαδικός χώρος, τα χωριά, οι τόποι καταγωγής των Ελλήνων προσφύγων, με την αντίστοιχη τοπική, «γνήσια», «αυθεντική», αλλά και «ζωντανή» μουσικοχορευτική παράδοση, με την οποία διακόπηκε η επαφή κατά την περίοδο του εκπατισμού για να αποκατασταθεί σταδιακά στις αρχές της δεκαετίας του 1980.

β) Οι τόποι εγκατάστασης των Ελλήνων προσφύγων, όπου συντελείται η μετάβαση από την «τοπική» στην «εθνική» χορευτική παράδοση σε «συμμετοχικό» (*participatory*) ή «κοινωνικό» (*social*) πλαίσιο (γλέντια, ευκαιρίες για διασκέδαση) και σε «παραστατικό» (*presentational*) πλαίσιο (εθνικές εορτές, χορευτικές παραστάσεις).

γ) Τα χορευτικά συγκροτήματα των Ελλήνων της Ουγγαρίας.

δ) Τα μουσικά σχήματα των Ελλήνων της Ουγγαρίας.

ε) Το «ελληνικό» χορευτικό συγκρότημα των Ούγγρων.

Το ελληνικό *táncsház* αποτελεί το πεδίο όπου συναντιούνται και αλληλεπιδρούν στοιχεία από όλα τα παραπάνω σε ένα «σύγχρονο» εκπαιδευτικό και συγχρόνως ψυχαγωγικό πλαίσιο. Το σύνθετο αυτό πλαίσιο παρουσιάζει ξεχωριστό ερευνητικό ενδιαφέρον, καθώς αναδεικνύει σαφώς το θεωρητικό πρόβλημα, το οποίο προκύπτει έμμεσα από τον γραπτό λόγο όπου το (ελληνικό) *táncsház* μεταφράζεται στην ελληνική γλώσσα ως «χοροεσπερίδα» (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Szieben, 2005), «χορευτική βραδιά» (Σιδηρόπουλος, 1998) και «βραδιά ελληνικού λαϊκού χορού» (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001) ή εξισώνεται με το «γλέντι» (Vincze, 2007, 2010). Επιπλέον, εγείρονται θεωρητικά ζητήματα που αφορούν στις ποικίλες εκφάνσεις του «ελληνικού παραδοσιακού χορού» σε διαφορετικό κάθε φορά πλαίσιο και άπτονται της προβληματικής χρήσης του όρου «παραδοσιακός χορός», πριν ακόμη του δοθεί ο εθνικός προσδιορισμός «ελληνικός».

Το «πρόβλημα» γίνεται ακόμη πιο εμφανές όταν λάβουμε υπόψη τα εννοιολογικά δίπολα των θεωρητικών αναζητήσεων για τον περιορισμό της έννοιας του «παραδοσιακού» χορού, που προκύπτουν από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας και τα οποία έχουν ως αφετηρία τις έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» (*first/second existence*) (Hoerburger, 1968). Ο Nahachewsky (2001) ασκεί κριτική στο προηγούμενο μοντέλο εστιάζοντας στον ανάλογο βαθμό «ανακλαστικότητας» (*reflectiveness*) ή «αυτό-επίγνωσης» (*self-consciousness*) των συμμετεχόντων, ενώ προτείνει και τις αντίστοιχες σε ένα βαθμό έννοιες «κοινωνικός» (*social*)/«εθνικός» (*national*) χορός (Nahachewsky, 1994), καθώς και «συμμετοχικός» (*participatory*)/«παραστασιακός» (*presentational*) χορός (Nahachewsky, 1995), χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα τον παραδοσιακό χορό στο πλαίσιο της ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά.

Στην παρούσα περίπτωση, για ποια μορφή ή ποιες μορφές παραδοσιακού χορού μιλάμε όταν αναφερόμαστε στις διαφορετικές εκφάνσεις της μουσικοχορευτικής παράδοσης των Ελλήνων της Ουγγαρίας; Συγκρίνοντας το ελληνικό «σπίτι χορού» με το ουγγρικό αρχέτυπό του, είναι εύλογο το ερώτημα για το ποια (ελληνική) μουσικοχορευτική παράδοση μεταδίδεται από γενιά σε γενιά ή καθίσταται «ζωντανή» σε ένα «μη παραδοσιακό» πλαίσιο; Εστιάζοντας στο ελληνικό *táncház*, είναι φανερό η θεωρητική πρόκληση που έγκειται στην εξέταση του συγκεκριμένου χορευτικού φαινομένου στο ειδικότερο ή «βαθύτερο» -από εκείνο της ευρύτερης έννοιας του φολκλορισμού- επίπεδο του μοντέλου του Hoerburger (1968), στο επίκεντρο του οποίου βρίσκεται ο «παραδοσιακός» χορός. Από την ανασκόπηση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας, διαπιστώθηκε ότι απουσιάζει η μελέτη του ελληνικού *táncház* ως σύνθετου μουσικοχορευτικού φαινομένου υπό τους όρους της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης», του βαθμού «ανακλαστικότητας» ή «αυτό-επίγνωσης» των συμμετεχόντων και των εννοιών του «συμμετοχικού» και «παραστασιακού» χορού. Ανάλογη προσέγγιση απουσιάζει και από τη σχετική με το ουγγρικό *táncház* βιβλιογραφία.

Στη βάση των παραπάνω διαμορφώθηκαν και οι προβληματισμοί για τη διεξαγωγή της παρούσας έρευνας που επιχειρεί να συμβάλει στη βαθύτερη κατανόηση του τρόπου λειτουργίας του φαινομένου που καλούμε «παραδοσιακός χορός», χρησιμοποιώντας ως παράδειγμα το σύνθετο πλαίσιο του ελληνικού *táncház* στην Ουγγαρία. Ένα πλαίσιο, το οποίο διαμορφώνεται μεταξύ περισσότερων από δύο «παράλληλων παραδόσεων» -συνυφασμένων με ιστορικά γεγονότα και ανθρώπινες ζωές- και το οποίο σχηματίζει τη δική του, ξεχωριστή «παραδοση»...

1.2. Σημασία της έρευνας

Η έρευνα μελετά τη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων στην Ουγγαρία και εστιάζει στο φαινόμενο του ελληνικού *táncház* στην ουγγρική πρωτεύουσα. Η σημασία της έρευνας αυτής αφορά σε πολλαπλά επίπεδα θεωρίας αλλά και παραδείγματος:

α) στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού εκτός των γεωγραφικών συνόρων της Ελλάδας.

β) στη μελέτη της σχέσης και αλληλεπίδρασης μεταξύ του ελληνικού χορού εκτός συνόρων και του τόπου καταγωγής του, συνιστώντας μια διακρατική έρευνα μεταξύ Ελλάδας και Ουγγαρίας, η οποία εστιάζει στον παραδοσιακό χορό.

γ) στη μελέτη των διαφορετικών εκφάνσεων του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο αστικό πλαίσιο της Ουγγαρίας και του τρόπου με τον οποίο αυτές συνυφαίνονται με τις ζωές-δράσεις των εκάστοτε φορέων της.

δ) στη μελέτη του παραδοσιακού χορού στην Ουγγαρία και την ανάδειξη του πλαισίου ανάπτυξης του «κινήματος» του *táncsház* και πώς αυτό οδήγησε στη δημιουργία του ελληνικού *táncsház*.

ε) στη μελέτη του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο πλαίσιο του *táncsház* και ειδικότερα, στην ανάλυση του φαινομένου υπό τους όρους των «χορο-κεντρικών» θεωρητικών μοντέλων της «πρώτης/δεύτερης ύπαρξης» (*first/second existence*) (Hoerburger, 1965, 1968), του «συμμετοχικού» (*participatory*)/«παραστασιακού» (*presentational*) χορού (Nahachewsky, 1995), καθώς και του βαθμού «ανακλαστικότητας» (*reflectiveness*) ή «αυτό-επίγνωσης» (*self-consciousness*) των συμμετεχόντων (Nahachewsky, 2001). Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας προκύπτει η απουσία ανάλογης προσέγγισης και ανάλυσης τόσο του ελληνικού *táncsház*, όσο και του αρχέτυπού του, του ουγγρικού *táncsház*.

Πέρα όμως από τη σημασία της παρούσας εργασίας στο εκάστοτε προαναφερθέν πεδίο και την κάλυψη των ερευνητικών κενών, δια μέσου του παραδείγματος του ελληνικού *táncsház* στην Ουγγαρία αναδεικνύεται ένα μέρος των πολλαπλών ζώων του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε έναν κόσμο που κινείται -σε επίπεδο ερμηνείας- μεταξύ «παράδοσης» και «φορκλόρ(-ισμού)».

1.3. Σκοπός της έρευνας

Σκοπός της εργασίας είναι η μελέτη του τρόπου λειτουργίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε ένα «συμμετοχικό» πλαίσιο αστικού περιβάλλοντος μακριά από τον τόπο καταγωγής του. Ειδικότερα, η έρευνα στοχεύει μέσα από τη μελέτη του ελληνικού *táncsház* στην Ουγγαρία να αναδείξει τις «παράλληλες» εκφάνσεις της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, οι οποίες συνυφαίνονται με τις ζωές των εκάστοτε φορέων της.

1.4. Ερευνητικά ερωτήματα

Με βάση τα παραπάνω, η παρούσα εργασία θέτει τα ακόλουθα ερευνητικά ερωτήματα:

1. Ποιο είναι το πλαίσιο γέννησης και ανάπτυξης του *táncsház* στην Ουγγαρία;
2. Ποια είναι η λειτουργία του *táncsház* στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο της Ουγγαρίας;
3. Ποιος ήταν και ποιος είναι ο τρόπος λειτουργίας του *táncsház* στο πλαίσιο της ουγγρικής μουσικοχορευτικής παράδοσης;
4. Ποιες είναι οι διαφορετικές εκφάνσεις του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην Ουγγαρία και πώς διαμορφώθηκαν;
5. Ποιο είναι το πλαίσιο γέννησης και ανάπτυξης του ελληνικού *táncsház* στην Ουγγαρία;

6. Ποια είναι η λειτουργία του ελληνικού *táncház* στην Ουγγαρία;
7. Ποιος είναι ο τρόπος λειτουργίας του ελληνικού *táncház*;
8. Ποιοι είναι οι συμμετέχοντες στα ελληνικά *táncház*;
9. Ποιο είναι το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο στα ελληνικά *táncház* και πώς διαμορφώθηκε;
10. Διαφοροποιείται το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο στα ελληνικά *táncház* σε σχέση με άλλα «συμμετοχικά» χορευτικά γεγονότα της ελληνικής μειονότητας στην Ουγγαρία;
11. Μπορεί το φαινόμενο του ελληνικού *táncház* στην Ουγγαρία να ιδωθεί μέσα από το θεωρητικό σχήμα της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού;
12. Εάν όχι, ποιο θεωρητικό μοντέλο καλύπτει το συγκεκριμένο μουσικοχορευτικό φαινόμενο;

1.5. Οριοθετήσεις και περιορισμοί της έρευνας

Η επιστημονική προσέγγιση ενός ζητήματος απαιτεί την οριοθέτηση αφενός του πεδίου και αφετέρου του σκοπού της έρευνας. Η παρούσα μελέτη εξετάζει τη μουσικοχορευτική παράδοση της ελληνικής μειονότητας στην Ουγγαρία και ειδικότερα τους τρόπους με τους οποίους η «εκπατρισμένη» αυτή παράδοση εκδηλώνεται και λειτουργεί στο αστικό πλαίσιο της Βουδαπέστης. Ως εκ τούτου, η ελληνική κοινότητα της ουγγρικής πρωτεύουσας και οι εκφάνσεις της εκεί ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης αποτελούν το γενικό πεδίο της έρευνας, το οποίο οριοθετείται χρονικά από την εγκατάσταση των Ελλήνων προσφύγων στη Βουδαπέστη (1948-1950) μέχρι την ολοκλήρωση της παρούσας επιτόπιας έρευνας (2016). Η εστίαση σε μια συγκεκριμένη χορευτική πρακτική, το ελληνικό *táncház* και όσους εμπλέκονται άμεσα ή έμμεσα με αυτό, αποτελεί το ειδικό πεδίο της έρευνας.

Η παραπάνω οριοθέτηση του πεδίου της έρευνας συνιστά συγχρόνως και περιορισμό, καθώς αφορά στις εκφάνσεις του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο εκάστοτε πλαίσιο -«συμμετοχικό» και «παραστασιακό»- της ελληνικής κοινότητας της Βουδαπέστης. Συνεπώς, η έρευνα περιορίζεται στον αστικό χώρο της ουγγρικής πρωτεύουσας και δεν επεκτείνεται σε άλλες περιοχές της Ουγγαρίας ή στο χωριό «Μπελογιάννης» (*Beloianisz*), το ελληνικό χωριό σε απόσταση 60 περίπου χιλιομέτρων νότια της Βουδαπέστης. Η οριοθέτηση αυτή και ο απορρέων περιορισμός οφείλονται στο γεγονός ότι ο κύριος όγκος της ελληνικής μειονότητας στην Ουγγαρία κατοικεί πλέον στην ουγγρική πρωτεύουσα, όπου αφενός αναδύθηκαν και αφετέρου λειτούργησαν και λειτουργούν συστηματικά τα ελληνικά *táncház*.

Η ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων μέσα από το θεωρητικό πρίσμα της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» (*first/second existence*) του παραδοσιακού χορού (Hoerburger, 1965, 1968) αποτελεί μία επιπλέον οριοθέτηση και ταυτόχρονα περιορισμό της έρευνας, καθώς το θεωρητικό αυτό δίπολο αφενός οριοθετεί και αφετέρου περιορίζει το πλαίσιο ανάλυσης και ερμηνείας των ερευνητικών δεδομένων. Ο περιορισμός αφορά στο γεγονός ότι το αντικείμενο της έρευνας -στην παρούσα περίπτωση, ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στο πλαίσιο της

ελληνικής μειονότητας στην Ουγγαρία- μπορεί να προσεγγιστεί και να μελετηθεί με ποικίλους τρόπους, καθώς και να ιδωθεί μέσα από διαφορετικά θεωρητικά σχήματα. Η επιλογή των εννοιών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» έγκειται αφενός στον «χορο-κεντρικό» χαρακτήρα τους, καθώς αφορούν συγκεκριμένα στην έννοια του «παραδοσιακού» χορού και αφετέρου, στον σαφή διαχωρισμό των διαφορετικών εκφάνσεων του στη βάση συγκεκριμένων κριτηρίων («φορείς», λειτουργία, τρόπος μετάδοσης/εκμάθησης και γνώρισμα της χορευτικής πράξης). Η εξέταση των εθνογραφικών δεδομένων υπό το σαφώς οριοθετημένο θεωρητικό πρίσμα της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» εξυπηρετεί την ανάλυση και ερμηνεία των πολλαπλών εκφάνσεων του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο συγκεκριμένο παράδειγμα της Ουγγαρίας.

1.6. Διευκρίνιση όρων

Χορός (*dance*): Ο χορός ορίζεται ως «...ο συγκεκριμένος συνδυασμός βημάτων, κινήσεων του κορμού και των άκρων, που αντιστοιχεί κάθε φορά σε ορισμένο μουσικό είδος ή ρυθμό [...]. Κάθε τέτοιο ρυθμικό είδος που παγιώνεται μέσα στον χρόνο και επαναλαμβάνεται με τον ίδιο τρόπο ή παραλλάσσει κατά γεωγραφική περιοχή, εμπλουτίζεται και τροποποιείται, συχνά από συγκεκριμένους δημιουργούς...» (Μπαμπινιώτης, 2005, σελ. 1959). Συνοψίζοντας τους μέχρι σήμερα δοθέντες ορισμούς του χορού στην ελληνική και ξένη βιβλιογραφία, η Τυροβολά (2013) αναφέρει:

Συνοπτικά και περιγραφικά, ο χορός ορίζεται ως πράξη νοηματική, συμβολική, αισθητική, κοινωνικά προσδιορισμένη και κωδικοποιημένη, που εκδηλώνεται δια μέσου της κινητικής και συμβολικής δραστηριότητας του σώματος. Πρόκειται για σύνθετη μορφή ανθρώπινης ενεργητικότητας και συμπεριφοράς, που εκφράζεται με ποικίλους, κατά περίπτωση, συνδυασμούς χώρο/χρονικών σχημάτων και συνιστά αναπόσπαστο μέρος της τελετουργικής πρακτικής και της συνολικής δομής ενός πολιτισμικού επικοινωνιακού συστήματος (σελ.21).

Επιπρόσθετα, όπως επισημαίνει η Τυροβολά (2013):

Ο χορός δεν είναι κάτι άυλο και υπερβατικό. Έχει υπόσταση, συνεπώς έχει μορφή που γίνεται αισθητά αντιληπτή μέσω των αισθήσεων. Αυτή η μορφή μας φέρνει σε επαφή μαζί του και αποτελεί τον πρωταρχικό πυρήνα της γνώσης για αυτόν. Με άλλα λόγια, μας βοηθά να μαθαίνουμε να αναγνωρίζουμε τα χαρακτηριστικά του ή τις ομάδες των χαρακτηριστικών του, ως συγκεκριμένο αντικείμενο στον υλικό ή προσωπικό μας κόσμο. Η μορφή δεν είναι πράγμα, αλλά διαδικασία. Συνιστά σύστημα σχέσεων μέσα στο οποίο συντελείται η παραγωγή του κοινωνικού νοήματος (σελ. 22).

Παραδοσιακός/Λαϊκός χορός (*traditional/folk dance*): 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...» (Δήμας,

2010, σελ. 19). Κατά την Τυροβολά (2001), η εναλλακτικά χρησιμοποιούμενη έννοια του «λαϊκού» χορού αναφέρεται σε «...ένα αυτονομημένο σύνολο με τρισδιάστατη συνθετική ύλη (λόγος-μουσική-κίνηση)...» (σελ. 26), το οποίο «...χαρακτηρίζεται ως η κατεξοχήν καλλιτεχνική έκφραση της αγροτικής κοινωνίας. Διαπλάθεται από “άνωνμους”, προικισμένους με ιδιαίτερη καλλιτεχνική ευαισθησία δημιουργούς, που λειτουργούν ως ασύνειδοι φορείς της προφορικής χορευτικής παράδοσης μιας “ομοιογενούς” κοινωνίας, και μεταδίδεται προφορικά από τον συλλογικό φορέα, την κοινότητα...» (σελ. 26). Ο χορός αυτός, καθώς «παραδίδεται» από γενιά σε γενιά ή από περιοχή σε περιοχή, «...υφίσταται μια σειρά από αλλαγές, οι οποίες οφείλονται στις αισθητικές απαιτήσεις της τοπικής συμβιωτικής ομάδας, στην εκτελεστική δεξιότητα και δημιουργικότητα, στην έννοια της πρωτοτυπίας, στη συμφωρματική συμπλήρωση των κενών μνήμης και στην προσαρμογή του σε τοπικά ή περιστασιακά δεδομένα (τοπικό χορευτικό ιδίωμα, τοπικές παραδόσεις, πρόσφατα γεγονότα, επιδράσεις κ.λ.π.)...» (Τυροβολά, 2001, σελ. 27). Σύμφωνα με τα παραπάνω, βασικά χαρακτηριστικά της έννοιας του «παραδοσιακού» ή «λαϊκού» χορού είναι η «δυναμικότητα» και η «ρευστότητα», χαρακτηριστικά τα οποία συνάδουν με την υιοθέτηση -στην παρούσα έρευνα- μιας δυναμικής και ρευστής έννοιας της (λαϊκής) «παραδόσης», τα στοιχεία της οποίας υπόκεινται σε μετασχηματισμούς, ως προς τη μορφή και τη λειτουργία τους, στο εκάστοτε νέο/διαφορετικό πλαίσιο.

Φολκλωρικός χορός: Η έννοια του «φολκλωρικού» χορού αφορά στην ερμηνεία του αγροτικού «λαϊκού-παραδοσιακού» χορού υπό τους «νέους» όρους της αστικοποίησης και του φαινομένου του «φολκλωρισμού». Κατά την Τυροβολά (2013):

Ο «φολκλωρικός» χορός, είναι δημιούργημα της αστικής-βιομηχανικής εποχής στο μεταίχμιο ιστορικών και κοινωνικών αλλαγών, δεν είναι εξέλιξη αλλά ούτε και εκφυλισμός της λαϊκής δημιουργίας. Εγγράφεται στο ενδιαμέσο πεδίο δανειζόμενος στοιχεία τόσο από το αγροτικό κοινοτικό/λαϊκό περιβάλλον όσο και από το αστικό. Εάν παρομοιάζαμε τα προαναφερόμενα πεδία με κύκλους, τότε ο «φολκλωρικός» χορός και ο «λαϊκός-παραδοσιακός» χορός θα συνιστούσαν έναν κοινό τεμνόμενο κύκλο τόσο με τη λαϊκή όσο και με την αστική παράδοση (σελ. 382).

Στη βάση των παραπάνω, η Τυροβολά (2013) επισημαίνει πως «...ο “φολκλωρικός” χορός συνιστά ιδιαίτερη στιγμή στην εξέλιξη του αγροτικού λαϊκού-παραδοσιακού χορού στο σύνολό του. Συνεπώς, δεν μπορεί να ενσωματωθεί είτε στον αστικό είτε στον λαϊκό πολιτισμό με σαφείς διακριτότητες, εφόσον κατέχει ιδιαίτερη θέση στην εξέλιξη της λαϊκής χορευτικής κουλτούρας των λαών και των κοινωνιών της Ευρώπης...» (σελ. 382). Επιπρόσθετα, η ίδια διατυπώνει το συμπέρασμα πως «...η λαϊκή παράδοση μέσω του “φολκλωρικού” χορού, δεν συνιστά κάτι παγιωμένο. Αντίθετα, παράγει κίνητρα για την περαιτέρω ανάπτυξή της. Συνεπώς, η έννοια του “φολκλωρικού” χορού είναι πρώτα από όλα κοινωνική σχέση...» (σελ. 382).

Συμμετοχικός χορός (participatory dance): Ο «συμμετοχικός» χορός λαμβάνει χώρα «...σε κοινωνικά γεγονότα, όπου τα μέλη μιας συγκεκριμένης κοινωνίας

συναντιούνται για να γιορτάσουν...» (Nahachewsky, 1995, σελ. 1). Στο επίκεντρο αυτής της συμμετοχικής δραστηριότητας βρίσκεται ο ίδιος ο χορευτής, ενώ αυτό που έχει σημασία είναι η διαδικασία του «χορεύειν». Η επιτυχία ενός χορού έγκειται στην αίσθηση την οποία δημιουργεί στους χορευτές. Επιπλέον, στον «συμμετοχικό» χορό η προσοχή των χορευτών εστιάζει στη μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Ως εκ τούτου, οι συμμετέχοντες χρησιμοποιούν «μικροσκοπικά» κινητικά στοιχεία για να καλύψουν επικοινωνιακά τη μικρή απόσταση που τους χωρίζει (Nahachewsky, 1995).

Παραστασιακός χορός (*presentational dance*): Ο «παραστασιακός» χορός συχνά παρουσιάζεται «...σε “επίσημες” σκηνές και σε άλλους χώρους, όπου η φυσική και πολιτισμική απόσταση ανάμεσα στους χορευτές και τους θεατές είναι μεγαλύτερη...» (Nahachewsky, 1995, σελ. 1). Οι «παραστασιακοί» χοροί τείνουν να αφορούν στο προϊόν (της παράστασης) και όχι τη διαδικασία, καθώς η επιτυχία μιας χορευτικής παράστασης έγκειται στην *εικόνα*, στο «πώς φαίνεται». Καθώς ο «παραστασιακός» χορός απευθύνεται σε ένα «εξωτερικό» κοινό, οι χορευτές χρησιμοποιούν «μακροσκοπικές» κινητικές ενότητες ώστε να καλύψουν τη μεγαλύτερη απόσταση που τους χωρίζει από τους θεατές (Nahachewsky, 1995).

Κοινωνικός χορός (*social dance*): Η έννοια του «κοινωνικού» χορού χρησιμοποιείται από τον Nahachewsky (1994), για να ορίσει τους «συμμετοχικούς» χορούς που λάμβαναν χώρα σε γάμους και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις στο πλαίσιο της ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, οι χοροί αυτοί είχαν τις ρίζες τους στις «γνήσιες» παραδόσεις της Δυτικής Ουκρανίας. Σε αντιδιαστολή με τον «κοινωνικό» χορό, ο Nahachewsky (1994) χρησιμοποιεί την έννοια του «εθνικού» χορού (*national dance*), ο οποίος προορίζεται για σκηνική παρουσίαση. Οι όροι «κοινωνικός» και «εθνικός» χορός αφορούν σε δύο διαφορετικές παραδόσεις, με διαφορετικούς στόχους. Η πρώτη έχει ως στόχο τη διασκέδαση, ενώ η δεύτερη την τόνωση της εθνικής συνείδησης.

Tánc ház (*dance-house*): Η λέξη “*tánc ház*” (προφέρεται *τάντσαζ*) είναι σύνθετη και αποτελείται από τις λέξεις «χορός» (*tánc*) και «σπίτι» (*ház*) και αφορά στη μουσικοχορευτική παράδοση της Τρανσυλβανίας, όπου *tánc ház* «...είναι χώροι (όπως ένα δωμάτιο μιας κατοικίας ή ένας αχυρώνας), τους οποίους χρησιμοποιούν οι νέοι του χωριού για να χορέψουν. Τους ενοικιάζουν για τον σκοπό αυτό για μεγάλα χρονικά διαστήματα, ενώ πληρώνουν το ενοίκιο με εργασία, καλλιεργήσιμα αγαθά ή χρήματα...» (Csonka-Takács & Havay, 2011, σελ. 9). Η συγγρική αυτή λέξη είχε πάντοτε διττή σημασία, δηλώνοντας αφενός τον τόπο όπου χορεύει κανείς και αφετέρου τη χορευτική περίσταση, την ευκαιρία για να χορέψει κανείς (Abkarovits, 2005; Halmos, 2000, 2006). Οι χορευτικές αυτές συναντήσεις αποτέλεσαν το μοντέλο το οποίο υιοθετήθηκε από το αστικό «κίνημα» (*movement*) του *tánc ház*. Ο Halmos (2006) επισημαίνει:

Αν είναι να γεννηθεί ποτέ ένα κίνημα -χωρίς να συνυπολογίσουμε την ακμή του-, εξαρτάται από το κοινωνικό πλαίσιο. Κάτι που μερικοί άνθρωποι κάνουν ως χόμπι θα μετατραπεί σε κίνημα μόνο στην περίπτωση που η συγκεκριμένη δραστηριότητα συναντήσει τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα

της πλειοψηφίας, και εφόσον το πολιτικό και πολιτιστικό περιβάλλον λειτουργήσουν ευνοϊκά προς αυτή την κατεύθυνση (σελ. 12).

Το «κίνημα» των «σπιτιών χορού» ή «σπιτιών για χορό» (προσωπική μετάφραση του όρου) μετέφερε τη «συμμετοχική» αυτή χορευτική πρακτική στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο, μετασχηματίζοντάς τη σε ένα δημοφιλές ψυχαγωγικό και συγχρόνως εκπαιδευτικό χορευτικό γεγονός.

Ανακλαστικότητα (*reflectiveness*): Ο Nahachewky (2001), προσεγγίζοντας τον παραδοσιακό χορό ως μια ιστορική οντότητα, εισάγει την έννοια της «ανακλαστικότητας» ή «αυτοεπίγνωσης» (*self-consciousness*), η οποία έγκειται στην «εκ των έσω» (*emic*) αντίληψη των συμμετεχόντων-χορευτών και αφορά στην ανάκλαση ή αντανάκλαση στο παρόν στοιχείων του παρελθόντος -δηλαδή μιας προηγούμενης φάσης από την ιστορία του χορού ή μιας χορευτικής παράδοσης- ενώ χορεύουν.

Παράλληλος/Παράλληλη (*parallel*): Η έννοια της «παραλληλίας» χρησιμοποιείται εδώ μεταφορικά για ζωές και χορευτικές παραδόσεις οι οποίες συμπίπτουν χρονικά. Ως εκ τούτου, μεταξύ «παράλληλων» ζώων και παραδόσεων δεν απουσιάζουν τα σημεία τομής και αλληλεπίδρασης.

Πολιτικός πρόσφυγας: Η χρήση του όρου «πολιτικός πρόσφυγας» αποτελεί μια ελληνική ιδιαιτερότητα, καθώς σύμφωνα με τις Βουτηρά και Μπρούσκου (2012), «...οι συνδηλώσεις της έννοιας του πρόσφυγα καθιερώθηκαν στο σύγχρονο νεοελληνικό φαντασιακό, ως απόρροια της ιστορικής εμπειρίας της έλευσης ενάμισι εκατομμυρίου Μικρασιατών “προσφύγων” κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα...» (σελ. 202). Στο πλαίσιο της διεθνούς πρακτικής, ο επίσημος ορισμός της έννοιας του «πρόσφυγα» καθορίζεται από τη Διεθνή Συνθήκη του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών το 1951, στη βάση συγκεκριμένων κριτηρίων, τα οποία παραθέτουν οι Βουτηρά και Μπρούσκου (2012):

Πρώτον, ο πρόσφυγας πρέπει να βρίσκεται εκτός της χώρας καταγωγής του. Δεύτερον, δεν μπορεί ή δεν θέλει να επιστρέψει πίσω στον τόπο καταγωγής του, λόγω του φόβου δίωξής του εκεί. Τρίτον, [...] έχει διαφορετική εθνικότητα από αυτήν που έχει η χώρα υποδοχής, στην οποία βρίσκεται (σελ. 203).

Κατά τις ίδιες, «...αυτά τα τρία κριτήρια ισχύουν στην περίπτωση των Ελλήνων που βρίσκουν άσυλο στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης...» (σελ. 203) στα μέσα του 20ού αιώνα, ως απόρροια του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα.

II. ΑΝΑΣΚΟΠΗΣΗ ΤΗΣ ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑΣ

Στο κεφάλαιο αυτό παρουσιάζεται αναλυτικά η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, η οποία εστιάζει σε τρεις κύριους άξονες. Ο πρώτος άξονας αφορά στο ουγγρικό *táncsház*, δια μέσου του οποίου επιτυγχάνεται αφενός η κατανόηση του φαινομένου και αφετέρου, η ανάδειξη του πλαισίου μέσα στο οποίο αναπτύχθηκε το αντίστοιχο ελληνικό *táncsház*. Ο δεύτερος άξονας αφορά στις έρευνες που έχουν γίνει με θέμα το ελληνικό *táncsház* στην Ουγγαρία. Ο τρίτος άξονας αφορά στις έρευνες που σχετίζονται με τον θεωρητικό διαχωρισμό των διαφορετικών εκφάνσεων του παραδοσιακού χορού ή μιας χορευτικής παράδοσης.

2.1. Μια αναδρομή στο παρελθόν - Το πλαίσιο ανάδυσης των «αναβιώσεων» του λαϊκού πολιτισμού στην Ουγγαρία

Στη σχετική με τον ουγγρικό λαϊκό/παραδοσιακό χορό βιβλιογραφία γίνεται αναφορά σε τρεις σημαντικές χρονικές περιόδους κατά τις οποίες συντελέστηκαν καθοριστικά γεγονότα που διαμόρφωσαν το πλαίσιο ανάδυσης των «αναβιώσεων» του λαϊκού πολιτισμού στην Ουγγαρία, με αποκορύφωμα το «κίνημα του *táncsház*» στα τέλη του εικοστού αιώνα. Η πρώτη περίοδος αφορά στα χρόνια της Αυστροουγγαρίας ή Αυστροουγγρικής Αυτοκρατορίας (1867-1918), η δεύτερη στην περίοδο του μεσοπολέμου (1918-1939) και η τρίτη στη σοσιαλιστική περίοδο της Ουγγαρίας (1945-1989).

2.1.1. Από την αυτοκρατορία των Αψβούργων έως την ανάδυση του ανεξάρτητου Ουγγρικού κράτους

Η Dégh (1990), στο άρθρο της με τίτλο «Η θεσμική χρήση της λαϊκής παράδοσης στην Ουγγαρία» (*The institutional application of folklore in Hungary*), εξετάζει, ξεκινώντας από τον 18ο αιώνα, τους τρόπους με τους οποίους οι κάτοχοι εξουσίας (κρατικός μηχανισμός, στρατός, κλήρος, ακαδημαϊκοί κ.ά.) διαχειρίστηκαν τη λαϊκή παράδοση -την οποία ορίζει ως την ανεπιτήδευτη και αυθόρμητη τέχνη των ανθρώπων της υπαίθρου- και τη χρησιμοποίησαν ως ένα «ιδεολογικό όπλο» ώστε να υπηρετήσουν, να προπαγανδίσουν και να επιβάλουν τους διάφορους στόχους τους. Πηγή αναφοράς σε αυτή τη μελέτη αποτελεί η ίδια η λαϊκή παράδοση, μέσω των παραδοσιακών ιστορικών τραγουδιών, τα οποία προσεγγίζονται ως ένα αξιόπιστο «φερέφωνο» πολιτικών ζητημάτων της εποχής τους. Άλλωστε, όπως αναφέρει η Loutzaki (2001), το τραγούδι, η μουσική και ο χορός μπορούν να θεωρηθούν ως ένας σχολιασμός, μια έμμεση κρίση ή ως μια έκφραση της πολιτικής κατάστασης και συμπεριφοράς ή μπορούν ακόμα να ιδωθούν ως προπαγάνδα. Σε κάθε περίπτωση, τα σύμβολα της λαϊκής παράδοσης επιφορτίζονται με έναν έντονο πολιτικό χαρακτήρα.

Για την Dégh (1990), η λαϊκή παράδοση -ή οτιδήποτε μοιάζει με στοιχείο αυτής- αποτελεί το πιο ισχυρό εργαλείο ή μέσο άσκησης πειθούς και επιρροής. Στο πλαίσιο της αυτοκρατορίας των Αψβούργων, «πατριώτες» εκπαιδευτικοί, κληρικοί, δημόσιοι υπάλληλοι, συγγραφείς και ακαδημαϊκοί επιδόθηκαν στη

δημιουργία μιας κοινής, ενιαίας γραμματείας στη βάση της λαϊκής παράδοσης, υπηρετώντας έτσι την εθνικιστική ιδεολογία που υπαγόρευε τη διαμόρφωση μίας ξεχωριστής εθνικής ταυτότητας.

Ο Nemes (2001), στο άρθρο του για την πολιτική στις αίθουσες χορού στην Ουγγαρία του 19ου αιώνα, περιγράφει την προσπάθεια της αριστοκρατίας να διαμορφώσει μια «εθνική» παράδοση στη βάση του λαϊκού πολιτισμού. Στις χοροεσπερίδες (*balls*) της εποχής, ο χορός *csárdás*¹ -ο «εθνικός» πλέον χορός- ήρθε να εκτοπίσει τα βαλς. Παράλληλα, καθιερώθηκε η χρήση της ουγγρικής γλώσσας και του «εθνικού» ενδύματος. Σύμφωνα με τον ίδιο, η πολιτική η οποία εφαρμόστηκε στις αίθουσες χορού ήταν σαφώς μια μορφή αντίστασης απέναντι στο καθεστώς της Βιέννης. Σύμφωνα με την Taylor (2004), ο 19ος αιώνας αντιστοιχεί στην εποχή του Ρομαντισμού, κατά την οποία ιδρύονται το Εθνικό Μουσείο, η Ουγγρική Ακαδημία Επιστημών, το Εθνικό Θέατρο και αργότερα η Μουσική Ακαδημία “Liszt”.

Η Dégh (1990; πρβλ. Dégh, 1984), χαρακτηρίζει την περίοδο αυτή ως την «κλασική» εποχή ενδιαφέροντος για τον λαϊκό πολιτισμό της Ουγγαρίας, η οποία καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τη μελλοντική διαπλοκή μεταξύ λαϊκής παράδοσης (*folklore*) και διαχείρισης των στοιχείων αυτής, αλλά και τη συχνά εσκεμμένη για διάφορους λόγους παραποίηση τους (*fakelore*). Ωστόσο, η συγγραφέας επισημαίνει πως η «καθαρή», «αυθεντική», «γνήσια» λαϊκή παράδοση δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη «νοθευμένη» της εκδοχή (*fakelore*) ή από το φαινόμενο του φολκλορισμού. Οι δύο πλευρές είναι αλληλένδετες και αλληλεξαρτώμενες σε μια συνεχή και μεταβαλλόμενη κοινή πορεία, όπου θα πρέπει να παρατηρούνται μαζί ως μία παραδοσιακή διαδικασία. Λαμβάνοντας υπόψη τις μεταβαλλόμενες τάσεις αυτής της διαπλοκής, η Dégh (1990) διακρίνει τρεις ιστορικές περιόδους. Η πρώτη αφορά στον εορτασμό των χιλίων χρόνων του Ουγγρικού έθνους το 1896, η δεύτερη στην περίοδο του μεσοπολέμου και η τρίτη στην καθοριστική αλλαγή το 1949 με την εφαρμογή μιας «μαρξιστικού-λενινιστικού» τύπου πολιτιστικής πολιτικής.

Σύμφωνα με την Dégh (1990), το 1896 γιορτάστηκαν τα χίλια χρόνια του Ουγγρικού έθνους σε ένα κλίμα εθνικής αναγέννησης. Στο πλαίσιο των εορτασμών, επαγγελματίες εθνογράφοι επιμελήθηκαν την κατασκευή σε πάρκο της Βουδαπέστης ενός εθνογραφικού χωριού, το οποίο αποτελούνταν από 24 πλήρως επιπλωμένα σπίτια, αντιπροσωπευτικά δείγματα της αρχιτεκτονικής και λαϊκής τέχνης της υπαίθρου. Παράλληλα, το μεγάλο «θέαμα» της γιορτής ήταν η παρέλαση με τοπικές παραδοσιακές φορεσιές, καθώς και η «χορογραφημένη» χορευτική παράσταση με ανθρώπους από τα χωριά. Για τη συγγραφέα, οι εκδηλώσεις αυτές αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης για τους νεαρούς τότε Béla Bartók και Zoltán Kodály και τις μετέπειτα επιτόπιες μουσικές καταγραφές τους στην ύπαιθρο, με στόχο τη συλλογή «αρχαϊκών» μελωδιών, που στα χέρια επαγγελματιών συνθετών θα αποτελούσαν τη βάση μιας νέας «εθνικής» μουσικής. Επιπλέον, η «νέα» αυτή μουσική, η οποία ενσωμάτωσε τα πιο παλιά στοιχεία της μουσικής παράδοσης της υπαίθρου, είχε μεγάλη απήχηση στα νεαρά μέλη της αστικής ελίτ.

2.1.2. Ένα «μπουκέτο από μαργαριτάρια» κατά την περίοδο του μεσοπολέμου

Σύμφωνα με την Dégh (1984, 1990), κατά την περίοδο του μεσοπολέμου² (1918-1939), η χρήση της λαϊκής παράδοσης καθορίστηκε από σημαντικά πολιτικά ζητήματα και συγκρούσεις, λόγω της κοινωνικής αδικίας, της φτώχειας, της απώλειας εδαφών, της αστικοποίησης και της εκβιομηχάνισης. Πέρα από τη μουσική επανάσταση των Bartók και Kodály και τον αντίκτυπο αυτής, συναντούμε πλήθος αναφορών σε μια προσπάθεια αναπαραγωγής και διάδοσης της λαϊκής παράδοσης μέσω του «κινήματος» του “*Gyöngyös Bokréta*” (Μπουκέτο από μαργαριτάρια/*Bouquet of Pearls*) (Abkarovits, 2005; Dégh, 1984, 1990; Halmos, 2000, 2006). Το «κίνημα» αυτό (1931-1944) αναφέρεται στην ετήσια παράσταση οργανωμένων μουσικών και χορευτικών σχημάτων της υπαίθρου, τα οποία -με την κρατική υποστήριξη- παρουσίαζαν στη Βουδαπέστη έθιμα, χορούς και τραγούδια από τον τόπο τους, εν μέρει «ανακατασκευασμένα». Τα τελευταία χρόνια οι παραστάσεις έγιναν πιο συχνές, ενώ επεκτάθηκαν και σε άλλες πόλεις υπό την αιγίδα του Συνδέσμου “*Bokréta*”. Στις παραστάσεις αυτές συμμετείχαν περισσότερα από 100 χωριά.

Κατά την Taylor (2004), την επιμέλεια-επίβλεψη των παραστάσεων είχε αρχικά το Υπουργείο Θρησκείας και Πολιτισμού και στη συνέχεια η Ουγγρική Εθνογραφική Κοινότητα. Η συγγραφέας επισημαίνει ότι σύμφωνα με τους ερευνητές του χορού στην Ουγγαρία, το “*Gyöngyös Bokréta*” είχε σημαντική συμβολή στη διατήρηση του παραδοσιακού χορού και επηρέασε τις μελλοντικές πρακτικές που αφορούσαν στη λαϊκή παράδοση και τον φολκλορισμό (πρβλ. Abkarovits, 2005).

Για τον Halmos (2000, 2006), το κίνημα του «Μπουκέτου από μαργαριτάρια» αποτέλεσε την πρώτη σημαντική «αναβίωση» της λαϊκής παράδοσης μέσα στον εικοστό αιώνα. Η επίδραση αυτού του κινήματος ήταν διττή, καθώς οι άνθρωποι της πόλης ήρθαν σε επαφή με χορούς και μουσικές της λαϊκής παράδοσης από «πρώτο χέρι», ενώ συγχρόνως, οι άνθρωποι της υπαίθρου συνειδητοποίησαν τη σημασία και την αξία της «δικής τους» τέχνης.

2.1.3. Η σοσιαλιστική περίοδος

Η Dégh (1990) αναφέρει πως κατά τη διάρκεια της σοσιαλιστικής περιόδου της Ουγγαρίας (1945-1989), εφαρμόστηκε ο «σταλινικός» ορισμός του πολιτισμού, ενός πολιτισμού «...εθνικού στη μορφή και σοσιαλιστικού στο περιεχόμενο...» (σελ. 204). Σύμφωνα με τη συγγραφέα, μέσα σε αυτό το πλαίσιο ξεκίνησε μια νέου τύπου ωφελιμιστική εκμετάλλευση της λαϊκής παράδοσης. Η ίδρυση του Υπουργείου Λαϊκής Εκπαίδευσης το 1950 σήμανε την έναρξη της οργανωμένης δημόσιας καθοδήγησης-κατήχησης των μαζών μέσω του λαϊκού πολιτισμού. Ακολούθησε η ίδρυση του Ινστιτούτου Λαϊκής Τέχνης το 1951, με στόχο την υποστήριξη και διάδοση των μορφών λαϊκής τέχνης, συμβάλλοντας έτσι στην «πολιτιστική επανάσταση». Το ινστιτούτο υποστήριξε λαογραφικές καταγραφές στο πεδίο και άρχισε η συστηματική συλλογή-καταγραφή εθίμων και «ζωντανών» μουσικοχορευτικών παραδόσεων. Καθώς το αστικό κυρίως περιβάλλον απόκτησε πρόσβαση στο λαογραφικό αυτό υλικό, η λαϊκή παράδοση και συγκεκριμένα ο χορός, το τραγούδι και η μουσική έγιναν σύντομα μια ψυχαγωγική δραστηριότητα

στο πλαίσιο χορευτικών συγκροτημάτων, που αναπτύχθηκαν σε ολόκληρη τη χώρα. Επιπρόσθετα, ιδρύθηκαν επαγγελματικά συγκροτήματα παραδοσιακού χορού, τα οποία επέλεξαν ταλαντούχους χορευτές από τον χώρο των ερασιτεχνικών χορευτικών σχημάτων. Ωστόσο, αυτό το δίκτυο ερασιτεχνικής-επαγγελματικής ενασχόλησης με τον λαϊκό πολιτισμό λειτουργούσε κάτω από αυστηρό ιδεολογικό έλεγχο. Η λαϊκή παράδοση θεωρούνταν ως η μοναδική έκφραση της συλλογικής πολιτισμικής ταυτότητας. Ο στόχος του καθεστώτος ήταν να ενώσει όλα τα κοινωνικά στρώματα στη βάση της κοινής πολιτιστικής κληρονομιάς, διαμορφώνοντας έτσι τον κοινό σοσιαλιστικό προσανατολισμό του πολιτισμού (Dégh, 1990).

Για τον Halmos (2000, 2006), η περίοδος από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 έως τις αρχές της δεκαετίας του 1950 αποτέλεσε ένα «κίνημα τρόμου», καθώς επιβλήθηκε στους ανθρώπους να τραγουδούν «παραδοσιακά» τραγούδια και να χορεύουν «παραδοσιακούς» χορούς, οδηγώντας τους σε μια αποστροφή απέναντι στον λαϊκό πολιτισμό. Ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο, από τα τέλη της δεκαετίας του 1950, τα χορευτικά συγκροτήματα που δημιουργήθηκαν -στα πρότυπα των διάσημων σοβιετικών συγκροτημάτων-, αν και περιορίζονταν στην παρουσίαση επί σκηνής «παραδοσιακών» χορών στη βάση διδαχθέντων χορογραφιών, αποτέλεσαν τον χώρο όπου διατηρήθηκε «ζωντανός» ο παραδοσιακός χορός (και η μουσική) και παράλληλα διαμόρφωσαν το γόνιμο έδαφος για το μελλοντικό «κίνημα» του *táncsház*.

Κατά την Dégh (1990), τα διάφορα φεστιβάλ και οι συναντήσεις χορευτικών συγκροτημάτων αποτέλεσαν το γόνιμο πεδίο καλλιτεχνικών και επιστημονικών αναζητήσεων και συζητήσεων που αφορούσαν στα θέματα της «αυθεντικότητας», της λαϊκής παράδοσης, του φαινομένου του φολκλορισμού και της επίδρασής του στην «εξέλιξη» της παράδοσης, καθώς και στο μέλλον της επιστήμης της λαογραφίας.

Ο Halmos (2000, 2006) αναφέρει πως στα τέλη της δεκαετίας του 1960 μεταδόθηκε στην ουγγρική τηλεόραση μια σειρά εκπομπών για νέα ταλέντα στον χώρο της παραδοσιακής μουσικής, με τίτλο “*Röpülj Páva*” (σημαίνει «Παγώνι πέτα!» και είναι στίχος από ουγγρικό παραδοσιακό τραγούδι). Η εκπομπή οδήγησε σε μια «αναβίωση» της παραδοσιακής μουσικής, η προσέγγιση της οποίας έγινε με τον ίδιο τρόπο με τον οποίο θα γινόταν αργότερα από το «κίνημα» του *táncsház*. Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, η παραδοσιακή μουσική -και γενικότερα ο λαϊκός πολιτισμός- είχε αξία ακριβώς «όπως ήταν» και δεν είχε ανάγκη τον «εξευγενισμό» στα πρότυπα της κλασικής μουσικής ή την επεξεργασία των θεμάτων της. Οι μουσικοί που έλαβαν μέρος σε αυτή την εκπομπή διαμόρφωσαν αργότερα τις πρώτες ορχήστρες που έπαιζαν στα *táncsház*.

Όπως παρατηρεί η Dégh (1990), στις αρχές της δεκαετίας του 1970, νέοι καλλιτέχνες, επηρεασμένοι από την έννοια του φολκλορισμού που εισήγαγε ο Bartók και ορμώμενοι από μια γνήσια ανάγκη για καλλιτεχνική έκφραση, χρησιμοποίησαν την αρχαϊκή αγροτική τέχνη ως τη βασική πηγή για την «ανανέωση» της παράδοσης. Συνέβαλλαν έτσι, στη διαμόρφωση του νεανικού κινήματος που αναζητούσε μια νέα «συλλογική» τέχνη. Αποτέλεσμα αυτής της αναζήτησης, σύμφωνα με τη συγγραφέα, ήταν η ανάπτυξη του *táncsház*, ως το

θεσμικό πλαίσιο εφαρμογής αυτής της «συλλογικής» τέχνης, υπό την αιγίδα και επιμέλεια του Ινστιτούτου Λαϊκής Τέχνης.

2.2. Το πλαίσιο ανάδυσης του «κινήματος» του *táncház*

Σύμφωνα με τις Giurchescu και Torp (1991), η ανάδυση του κινήματος του *dance-house* στην Ουγγαρία αποτέλεσε ένα κίνημα αναζήτησης και αναβίωσης στοιχείων αξιών του παρελθόντος, σε μια προσπάθεια αποσύνδεσης από το αστικό περιβάλλον, γεγονός το οποίο διαμόρφωσε «...γόνιμο έδαφος για τη διατήρηση και αναβίωση χορών, ειδών χορού και μουσικών, που διαφορετικά θα χάνονταν...» (σελ. 8).

Ο Ronström (1997) υποστηρίζει ότι το κίνημα του ουγγρικού *táncház* ήταν μέρος ενός διεθνούς φαινομένου αναβίωσης της λαϊκής παράδοσης. Κατά τον συγγραφέα, οι βασικοί παράγοντες που οδήγησαν σε αυτό το φαινόμενο ήταν η απότομη αύξηση του πληθυσμού μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, η ακόλουθη οικονομική ανάπτυξη και η αστικοποίηση. Πολλοί νέοι άνθρωποι εγκατέλειψαν την αγροτική ζωή, ώστε να δουλέψουν σε εργοστάσια στις γρήγορα αναπτυσσόμενες πόλεις. Παράλληλα με την αστικοποίηση αναπτύχθηκε και ο συγκεντρωτισμός της εξουσίας, που έθεσε σε εφαρμογή, μέσω «κατασκευών» που επιβλήθηκαν από «πάνω» προς τα «κάτω», τη δημιουργία του «νέου ανθρώπου». Ήταν μια περίοδος εκσυγχρονισμού και ανάπτυξης της τεχνολογίας, με αποτέλεσμα να διευρυνθεί το κενό ανάμεσα στο «παλιό» και το «νέο», ανάμεσα στην παράδοση και τον νεωτερισμό.

Ωστόσο, είναι σημαντικό το γεγονός ότι το «παλιό», τουλάχιστον στην περίπτωση της Ουγγαρίας, είχε εκτενώς και συστηματικά καταγραφεί και είχε μετατραπεί σε «πολιτιστική κληρονομιά». Κατά τον Ronström (1997), η διατήρηση αυτής της διαφορετικής και πολύτιμης καλλιτεχνικά κληρονομιάς ήταν ευθύνη των μουσείων και των ειδικών. Από την άλλη πλευρά, συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές αναδείχθηκαν σε «λίκνο» πολιτισμού, καθώς διατηρούνταν «αληθινές», «αυθεντικές», ανέπαφες από τον εκσυγχρονισμό. Όμως στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον υπήρχαν δύο εκδοχές για το «αληθινό» και «αυθεντικό» παρελθόν. Η μία εκδοχή ήταν αυτή των ειδικών και των ακαδημαϊκών -στα μουσεία και την επιστημονική βιβλιογραφία-, ενώ η άλλη διατηρούνταν και παρουσιαζόταν από ερασιτέχνες χορευτές και μουσικούς. Οι πρώτοι διαχειρίζονταν τα αρχεία διαφυλάσσοντας τα «απομεινάρια» μιας «εθνικής» παράδοσης, ενώ οι δεύτεροι διασκεύαζαν την ίδια παράδοση, ώστε να εξυπηρετεί τις σύγχρονες ανάγκες. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το κενό ανάμεσα στις δύο εκδοχές διευρύνθηκε μέσα στο πλαίσιο ενός σταδιακά αυξανόμενου συγκεντρωτισμού και της πολιτικής ανάγκης για ιδεολογικό έλεγχο. Με κρατική υποστήριξη, αναπτύχθηκαν μεγάλα επαγγελματικά χορευτικά και μουσικά συγκροτήματα στη βάση του μπαλέτου και της δυτικής κλασικής μουσικής, τα οποία παρουσίαζαν επί σκηνής τη «σύγχρονη» εκδοχή της παράδοσης.

Ο Halmos (2006; πρβλ. Halmos, 2000) επισημαίνει ότι:

Αν είναι να γεννηθεί ποτέ ένα κίνημα -χωρίς να συνυπολογίσουμε την ακμή του-, εξαρτάται από το κοινωνικό πλαίσιο. Κάτι που μερικοί άνθρωποι κάνουν ως χόμπι θα μετατραπεί σε κίνημα μόνο στην περίπτωση που η

συγκεκριμένη δραστηριότητα συναντήσει τις ανάγκες και τα ενδιαφέροντα της πλειοψηφίας, και εφόσον το πολιτικό και πολιτιστικό περιβάλλον λειτουργήσουν ευνοϊκά προς αυτή την κατεύθυνση (σελ. 12).

Σύμφωνα με τον ίδιο, οι πιο σημαντικοί και ευνοϊκοί παράγοντες ως προς το κίνημα του *táncház* υπήρξαν οι εξής:

1) Η σταδιακή «χαλάρωση» της πολιτικής πίεσης μετά την επανάσταση του 1956³, που οδήγησε σε μια φιλελευθεροποίηση του καθεστώτος και την άνοδο του βιοτικού επιπέδου. Οι άνθρωποι μπορούσαν πλέον να επιλέξουν ελεύθερα τι θα τραγουδήσουν, τι θα χορέψουν.

2) Το ακόλουθο σταδιακό «άνοιγμα» των συνόρων και το τέλος της «διεθνούς απομόνωσης», που είχε ως αποτέλεσμα την επαφή με ουγγρικούς πληθυσμούς εκτός συνόρων, με άλλες κουλτούρες, με σύγχρονα είδη μουσικής διεθνούς επιρροής (*beat music*), με τις αναβιώσεις παραδοσιακού τραγουδιού που λάμβαναν χώρα στη Δυτική Ευρώπη και τις Ηνωμένες Πολιτείες.

3) Οι σημαντικές εξελίξεις στον χώρο της έρευνας της ουγγρικής παραδοσιακής μουσικής και η ανάδειξη της έρευνας του παραδοσιακού χορού σε ξεχωριστό επιστημονικό κλάδο, καθώς και η συνεργασία των επιστημονικών κλάδων σε πολλαπλά επίπεδα. Η επιστημονική έρευνα είχε πλέον στη διάθεσή της μέσα καταγραφής της σύγχρονης τεχνολογίας.

4) Ο «ζωντανός» και «ακμάζων» λαϊκός πολιτισμός των πληθυσμών της Τρανσυλβανίας μέσα στη δεκαετία του 1970, που διαμόρφωσε τη βάση του κινήματος του *táncház*.

Επιπλέον, ο Halmos (2000, 2006) αναφέρεται σε συγκεκριμένες «αρνητικές» κοινωνικές εξελίξεις, οι οποίες λειτούργησαν ως κινητήρια δύναμη στη γέννηση του κινήματος του *táncház*. Κατά τον συγγραφέα και μουσικό (2006):

Μία πρωτεύουσα αρνητική συγκυρία ήταν το γεγονός ότι λίγο πριν τη δεκαετία του 1970, η λαϊκή παραδοσιακή τέχνη και ο λαϊκός πολιτισμός είχαν σχεδόν εξαφανιστεί στην Ουγγαρία. Αυτό ήταν φυσική εξέλιξη μιας ψεύτικης-υποκριτικής ιδεολογίας και μιας επιβεβλημένης αστικοποίησης, παράγοντες οι οποίοι μετέτρεψαν πλήρως τον τρόπο ζωής των αγροτικών κοινωνιών. Ο κόσμος της υπαίθρου έφτασε στο σημείο να απαρνηθεί τον ίδιο του τον (λαϊκό) πολιτισμό (σελ. 13).

Κατά τον ίδιο (2006), ο λαϊκός πολιτισμός «υποβαθμίστηκε» στο πλαίσιο ενός σχολικού μαθήματος, όπου «...ένα παιδί είτε θα μάθαινε παραδοσιακά τραγούδια με τον ίδιο τρόπο που μάθαινε άλγεβρα, είτε θα έφτανε στο σημείο να τα μισήσει ως κάτι που το κατάπινε με το ζόρι. Σε κάθε περίπτωση, δεν θα σκεφτόταν ποτέ να τραγουδήσει παραδοσιακά τραγούδια για προσωπική του ευχαρίστηση...» (σελ. 13). Επιπλέον, ο «αυθεντικός» παραδοσιακός χορός είχε εκλείψει από την καθημερινότητα και τις ευκαιρίες για διασκέδαση, ενώ στο πλαίσιο των χορευτικών συγκροτημάτων διδασκόταν και παρουσιαζόταν (επί σκηνής) έχοντας χάσει την «αρχική» του μορφή, καθώς αποτελούνταν από χορογραφικές συνθέσεις διαφόρων παραδοσιακών χορευτικών «βημάτων».

Ωστόσο, όπως αναφέρει ο Halmos (2000, 2006), στα τέλη της δεκαετίας του 1960, ένα μεγάλο μέρος των νέων που κατοικούσε στην πρωτεύουσα και τα αστικά κέντρα, είχε αποκτήσει ακαδημαϊκή μόρφωση και ακροαζόταν τις σύγχρονες

φωνές του Δυτικού κόσμου, που καλούσαν σε ατομική ενεργοποίηση, ανάληψη πρωτοβουλιών και αμφισβήτηση των προηγούμενων γενεών. Μέσα σε αυτό το κλίμα, παρατηρείται η σταδιακή γεφύρωση της πνευματικής, χρονικής και λόγω χώρου απόστασης από την «παλιά» παράδοση, η οποία άρχισε να βγαίνει από την αφάνεια. Το ραδιόφωνο άρχισε να μεταδίδει για πρώτη φορά ηχογραφήσεις της «γνήσιας», «αυθεντικής» παραδοσιακής μουσικής. Οι αρχαίοι ήχοι αφενός απείχαν πολύ από τη στερεότυπη -εκείνη την περίοδο- «συμφωνική» εκδοχή της παραδοσιακής μουσικής και αφετέρου, ήταν καινούργιοι και άγνωστοι, ξένοι όσο και οι ήχοι της σύγχρονης *rock* μουσικής. Παράλληλα, οι νέοι απέκτησαν άμεση πρόσβαση σε αρχειακό υλικό (καταγραφές, ηχογραφήσεις, κινηματογραφήσεις κ.ά.) μέσω ερευνών και ερευνητών του λαϊκού πολιτισμού. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, η «ανακάλυψη» αυτή τους ώθησε σε μια ανεπίσημη-ερασιτεχνική προσέγγιση της «αυθεντικής» μουσικοχορευτικής παράδοσης, την οποία σταδιακά ανήγαγαν σε έναν εναλλακτικό τρόπο ζωής, καθώς η παραδοσιακή μουσική και ο χορός άρχισαν να λειτουργούν ως ένα μέσο κοινωνικοποίησης και διασκέδασης. Η νέα ενασχόληση με τη μουσική και τον χορό εστίαζε πλέον αφενός στη διαδικασία και όχι στο προϊόν και αφετέρου, στην ενεργό συμμετοχή σε μια «ελεύθερη» κοινωνική δραστηριότητα-εμπειρία μακριά από αυστηρές πρόβες, επίσημες ή τυποποιημένες παραστάσεις επί σκηνής, θεσμοθετημένα φεστιβάλ και διαγωνισμούς, μακριά από μεγαλοστομίες, σημαίες και πανό. Ήταν σαφώς μια μορφή αντίστασης απέναντι στον ιδεολογικό έλεγχο του συγκεντρωτικού πολιτικού συστήματος.

Ο Pettan (2010) αναφέρει ότι το ουγγρικό *táncsház* είχε σαφώς πολιτικούς υπαινιγμούς. Για τον συγγραφέα, η παραπάνω «σύγκρουση» εκφράζεται στο δίπολο «ανατολικής»-«δυτικής» προσέγγισης του λαϊκού πολιτισμού, στη βάση του «ανατολικού» (κομμουνιστικού) και «δυτικού» (καπιταλιστικού) πολιτικού-οικονομικού-ιδεολογικού διαχωρισμού της Ευρώπης του εικοστού αιώνα. Το κυρίαρχο «ανατολικό» μοντέλο βασιζόταν σε κρατικά καλλιτεχνικά σχήματα, τα οποία παρουσίαζαν τον παραδοσιακό χορό, έντονα χορογραφημένο και «ενδεδυμένο» με παραδοσιακές φορεσιές, προσαρμοσμένο στις ανάγκες ενός σκηνικού θεάματος. Σε αντίθεση με αυτό το μοντέλο, όπου όλα ήταν αυστηρά καθορισμένα, από τις μουσικές-χορευτικές διασκευές μέχρι τον αριθμό και τη φυσική εμφάνιση των χορευτών, το «δυτικό» μοντέλο -στο οποίο αντιστοιχεί το μοντέλο του *táncsház*- προσέφερε μια πιο «χαλαρή», αυθόρμητη και ευέλικτη ενασχόληση με την παράδοση. Όπως σημειώνει και η Mills (2004), το ουγγρικό κίνημα του *táncsház* προσέφερε μια προσέγγιση «...διατήρησης της λαϊκής παράδοσης ζωντανής...» (σελ. 40), η οποία έδινε έμφαση στον «κοινωνικό» χορό και όχι στην παράσταση. Ο Pettan (2010) παρατηρεί πως και στις δύο προσεγγίσεις του λαϊκού πολιτισμού («ανατολική»/«δυτική») το αρχειακό υλικό αποτελούσε πηγή αναφοράς για νέες δημιουργίες, ενώ «...τα κίνητρα των συμμετεχόντων ποίκιλαν ανάμεσα στον καλλιτεχνικό πειραματισμό και τον εθνικό ιδεαλισμό...» (σελ. 130).

Πηγή αναφοράς του «νεανικού κινήματος» δεν ήταν μόνο το αρχειακό υλικό, αλλά και οι ηλικιωμένοι φορείς της «ζωντανής» παράδοσης σε απομακρυσμένες περιοχές. Κατά τον Ronström (1997), ο αντίκτυπος της επαφής των νέων με αυτούς τους ανθρώπους στον «φυσικό» τους χώρο ήταν μεγάλος, καθώς διαπίστωσαν ότι

η μουσική και ο χορός είναι μόνο ένα μέρος ενός ευρύτερου πλαισίου. Οδηγήθηκαν έτσι σε μια νέα αντίληψη για τον λαϊκό πολιτισμό. Σκοπός τους τότε έγινε το να μυηθούν στην παράδοση -κατανοώντας την ως μία δημιουργική διαδικασία- και να τη συνεχίσουν, παρά να αναπαράγουν τα «απομεινάρια» που βρίσκονταν σε μουσεία και αρχεία. Για να το πετύχουν αυτό, δεν είχαν παρά να υλοποιήσουν στην πράξη τις θεωρίες που είχαν ήδη αναπτύξει οι Ούγγροι ερευνητές. Μαθαίνοντας πέρα από το «λεξιλόγιο» της μουσικής και του χορού, τη «γραμματική» και το «συντακτικό» τους, πίστευαν ότι είναι δυνατό να δημιουργήσουν νέα μουσική και χορό με «αυθεντικό» τρόπο και παραδοσιακό ύφος. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, κλειδί σε αυτό το εγχείρημα αποτελούσε η έννοια του «αυτοσχεδιασμού», στη βάση της οποίας διαμορφώθηκε το κίνημα αναβίωσης της μουσικοχορευτικής παράδοσης και συνεπώς του *táncsház*. Ωστόσο, η έννοια του αυτοσχεδιασμού είχε και πολιτικές προεκτάσεις. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ronström (1997):

Εδώ λοιπόν είναι το σημείο τομής των δύο άκρων: η αναπαραγωγή, αντιγράφοντας, κάτι που στην πραγματικότητα έκαναν πολλοί, εξισώθηκε με την παθητικότητα, τη λήψη εντολών από πάνω, το συγκεντρωτισμό, τη μαζική κατανάλωση. Το να αυτοσχεδιάζεις, ή τουλάχιστον να προσπαθείς, έγινε ένας τρόπος να «διοικείς», αποκτώντας εξουσία τουλάχιστον πάνω στον εαυτό σου και τις πράξεις σου. Έτσι ο χορός και η μουσική [ως ενεργητική διαδικασία] έγιναν το πεδίο όπου μπορούσε να αναπτυχθεί και να εκφραστεί η ατομικότητα, στο πλαίσιο μιας κοινωνίας που έμοιαζε να αφήνει πολύ λίγο χώρο για ατομική έκφραση (σελ. 6).

Για την Giurchescu (1994), ο αυτοσχεδιασμός αποτέλεσε το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της λαϊκής δημιουργίας σε αντιδιαστολή με τα στερεοτυπικά σύμβολα τα οποία επέβαλε το κομμουνιστικό καθεστώς της Ουγγαρίας και ως εκ τούτου, «...το ευρέως διαδεδομένο κίνημα του *táncsház* βασίστηκε κατά κύριο λόγο στην αρχή του αυτοσχεδιασμού...» (σελ. 21). Ο Kraft (2004) γράφει:

Μνήμες-αναφορές στο ξεκίνημα του κινήματος του *táncsház* δείχνουν πως ήταν ένα νεανικό κίνημα, μια εναλλακτική αντι-πολιτισμική πρακτική απέναντι στην καθεστηκυία τάξη. Σε μια περίοδο διεθνούς κομμουνισμού, το κίνημα του *táncsház* αποτελούσε έναν τρόπο για να είναι κανείς ουσιαστικά Ούγγρος. Την ίδια στιγμή, οι συμμετέχοντες υιοθετούσαν συνήθειες ένδυσης και εμφάνισης που τους έκαναν να μοιάζουν με τη γενιά των *hippies* στη Βόρειο Αμερική και τη Δυτική Ευρώπη. Σχεδίαζαν την «επιστροφή στη φύση» (σελ. 51).

Ωστόσο, η Taylor (2004) επισημαίνει ότι το κράτος παρείχε τα μέσα και το πλαίσιο ώστε να λειτουργήσει το *táncsház*, όπως συνέβη και παλαιότερα με το “*Gyöngyös Bokréta*. Αφενός οι εμπλεκόμενοι σε θέσεις «κλειδιά» προήλθαν από κρατικούς διαγωνισμούς και αφετέρου, οι χώροι των δημόσιων πολιτιστικών κέντρων φιλοξένησαν τις δραστηριότητες των νέων. Μολαταύτα, το *táncsház* διαφοροποιούνταν σαφώς από τα κρατικά σχέδια, ως μια δραστηριότητα «από τα κάτω».

Σύμφωνα με τον Abkarovits (2005), «...το καθεστώς δεν τολμούσε να απαγορεύσει αυτό το νέο κίνημα, το οποίο είχε τον χαρακτήρα μιας μικρής πολιτικής

διαμαρτυρίας, τονίζοντας το εθνικό στοιχείο μέσα σε ένα κομμουνιστικό περιβάλλον βασισμένο στον διεθνισμό...» (σελ. 170). Κατά τον ίδιο, η αναβίωση της λαϊκής παράδοσης στην Ουγγαρία οφείλεται αφενός στην πλούσια πολιτισμική της κληρονομιά και αφετέρου στην οικονομική «οπισθοδρόμηση» -αποτέλεσμα της κομμουνιστικής κακοδιοίκησης-, η οποία όμως δημιούργησε ευνοϊκές συνθήκες για τη διατήρηση του πολιτισμού της υπαίθρου.

Ο Abkarovits (2005) παρατηρεί ότι το φαινόμενο αυτό ήταν εντονότερο στους κόλπους της «απομονωμένης» και «καταπιεσμένης» ουγγρικής μειονότητας της Ρουμανίας, υπό την «κομμουνιστική δικτατορία» του Τσαουσέσκου. Επιπρόσθετα, επισημαίνει πως η διάσωση του λαϊκού πολιτισμού οφείλεται στη συνειδητή προσέγγισή του από επιστήμονες, σκοπός των οποίων δεν ήταν απλά η συλλογή ευρημάτων ώστε να γίνουν μουσειακά εκθέματα, αλλά η εφαρμογή των ευρημάτων στην πράξη και η μετατροπή τους σε «ζωντανή» παράδοση. Στον αντίποδα αυτής της προσέγγισης, υπήρχε ένα καθεστώς που διοικούσε στο όνομα του λαού και ζητούσε από τον λαό να τραγουδά «παραδοσιακά» τραγούδια και να χορεύει «παραδοσιακούς» χορούς με έναν «τεχνητό» τρόπο. Κατά τον συγγραφέα, η ανακάλυψη και προβολή του «αληθινού» τρόπου οδήγησε, το 1972, «...στο πιο επιτυχημένο σύγχρονο κύμα αναβίωσης του ουγγρικού χορού και της μουσικής...» (σελ. 153), το αστικό *tánccház*, το οποίο αποτελούσε τη μεταφορά μιας παραδοσιακής χορευτικής πρακτικής από την Τρανσυλβανία στο αστικό περιβάλλον της Ουγγαρίας.

Συγκεκριμένα, το αστικό *tánccház* βασίστηκε στα κοινωνικά και χορευτικά πρότυπα του χωριού *Szék* στην Τρανσυλβανία. Όπως επισημαίνει ο Siklós (2006), για τους Novák Ferenc και Martin György οι χοροί του *Szék* ήταν μέρος μιας «ζωντανής», «απτής» στον «φυσικό» της χώρο παράδοσης, ενώ η εκμάθυσή τους θεωρούνταν σχετικά «εύκολη». Ωστόσο, σύμφωνα με την Taylor (2004), ο György Martin δεν ενθάρρυνε την απλή προσέγγιση της μουσικοχορευτικής παράδοσης του *Szék*, αλλά την κατανόηση του πολιτισμικού-αισθητικού πλαισίου αυτής.

Σύμφωνα με τον Abkarovits (2005), τον δρόμο για αυτή την αναβίωση άνοιξαν ο χορογράφος Ferenc Novák, ο οποίος συνέλεξε χορούς από το *Szék* τη δεκαετία του 1960, ο συνθέτης László Lajtha, ο οποίος είχε συλλέξει την οργανική μουσική του *Szék* καθώς και ο ερευνητής του χορού György Martin, ο οποίος συνέλεξε και ανέλυσε χορούς. Επίσης, ο λαογράφος Zoltán Kallós, ο οποίος, μεταξύ άλλων, συνέλεξε παραδοσιακά τραγούδια και «μπαλάντες» και συμβούλευε οποιονδήποτε ήθελε να πραγματοποιήσει επιτόπια έρευνα στην Τρανσυλβανία. Η περιοχή αυτή χαρακτηριζόταν από τη σχετικά «αμετάβλητη» και «ζωντανή» μουσικοχορευτική παράδοση, η οποία όμως απειλούνταν από την αυξανόμενη αστικοποίηση και την πολιτική του κράτους της Ρουμανίας (πρβλ. Taylor, 2004).

Ο Sebő (2006), μέλος της ορχήστρας που έπαιξε στο πρώτο «σύγχρονο» *tánccház*, προλογίζει τη δεύτερη έκδοση του βιβλίου του Siklós (2006) “*Tánccház*”, όπου αναφέρει ότι:

Αυτό το παγκοσμίου φήμης πλέον ουγγρικό κίνημα αναβίωσης (“*revival*”) δεν ξεκίνησε με εμάς, αλλά το «έχτισαν» προηγούμενες γενιές αρχίζοντας από τη δεκαετία του 1930. Πάντοτε οι αλλαγές της πολιτικής κατάστασης «παραμόρφωναν» τις καλές προθέσεις και εμπόδιζαν αυτή τη διαδικασία, την οποία ήθελε αυτή η πολυβασανισμένη κοινωνία να ενισχύσει, στην πορεία,

με τις παραδόσεις της, ώστε να προσδιορίσει τον εαυτό της ξανά και ξανά (σελ. 6).

Για τον Sebő (2006), η επιστημονική έρευνα και οι «καρποί» αυτής αποτέλεσαν το «δίχτυ ασφαλείας» στις δυσκολίες που είχε να αντιμετωπίσει η γενιά του. Επιπλέον, αναφέρει χαρακτηριστικά ότι «...ο *Martin György*, οι αδελφοί *Pesovár*, ο *Lányi Gusztáv*, ο *Vargyas Lajos*, ο *Sztanó Pál* δεν μας έδιναν μόνο τα πιο σύγχρονα αποτελέσματα των ερευνών τους (τις περισσότερες φορές αδημοσίευτα) αλλά μετέφεραν και το πνεύμα των *Kodály* και *Bartók*...» (σελ. 7).

2.3. Το αρχέτυπο του *táncház*

Η λέξη *táncház* (*dance-house*) είναι σύνθετη και αποτελείται από τις λέξεις «χορός» (*tánc*) και «σπίτι» (*ház*). Η συγγενική αυτή λέξη είχε πάντοτε διττή σημασία, δηλώνοντας αφενός τον τόπο όπου χορεύει κανείς και αφετέρου τη χορευτική περίσταση, την ευκαιρία για να χορέψει κανείς (Abkarovits, 2005; Halmos, 2000, 2006). Σύμφωνα με τη χορευτική παράδοση της Τρανσυλβανίας, οι νέοι επέλεγαν ένα σπίτι όπου συναντιόνταν για να χορέψουν⁴. Κατά τη διάρκεια του χειμώνα χόρευαν σε ένα από τα δωμάτια του σπιτιού, ενώ το καλοκαίρι στον υπόστεγο χώρο ενός παραπήγματος, στον εξωτερικό χώρο του σπιτιού, που χρησίμευε για την αποθήκευση εργαλείων ή της σοδειάς. Το *táncház* αφορούσε αποκλειστικά άγαμους νέους και νέες. Σύμφωνα με τον Halmos (2006), «...έναν παντρεμένο άντρας ο οποίος ήθελε να χορέψει, θα έπρεπε να περιμένει μια γιορτή, έναν γάμο ή έναν χορό...» (σελ. 8). Γι' αυτόν το *táncház* ήταν «απαγορευμένη περιοχή» (πρβλ. Halmos, 2000).

Ο ίδιος συγγραφέας (2006) αναφέρει:

Για ολόκληρες γενιές, το *táncház* ήταν η μόνη μορφή ψυχαγωγίας για τους νέους και τις νέες των χωριών της Τρανσυλβανίας. Η λειτουργία του *táncház* υπόκειτο σε εθιμικούς κανόνες. Οι νέοι του χωριού, ή μια συγκεκριμένη ομάδα νέων του χωριού, επέλεγαν τους εκπροσώπους τους, τους αποκαλούμενους «διαχειριστές». Αυτοί επέλεγαν το σπίτι που θα νοικιάζανε ως το *táncház* του χωριού, «έκλειναν» τους μουσικούς, διαχειρίζονταν τα έξοδα και διασφάλιζαν την απουσία προβλημάτων κατά τη διάρκεια του χορού. Η συμφωνίες με τον ιδιοκτήτη του σπιτιού και τους μουσικούς ήταν προφορικές και αφορούσαν συγκεκριμένο χρονικό διάστημα. Οι μουσικοί γενικά δεσμεύονταν για δέκα συνεχόμενες Κυριακές, ενώ το σπίτι νοικιαζόταν για έναν χρόνο ή και περισσότερο. Όλοι οι νέοι που σύχναζαν στο *táncház* συνεισέφεραν στην πληρωμή του ενοικίου και των μουσικών με χρήματα, εργασία ή αγαθά προϊόντα (σελ. 8-9).

Κατά τον Halmos (2000, 2006), σε κάθε χωριό της Τρανσυλβανίας χορεύονταν μόνο οι τοπικοί χοροί. Σε χωριά που αποτελούνταν από διάφορες εθνότητες, οι άνθρωποι μάθαιναν τους χορούς κάθε εθνοτικής ομάδας και είχαν την ευκαιρία να τους χορέψουν σε κοινές χορευτικές περιστάσεις. Ωστόσο, στο δικό της *táncház*, κάθε εθνοτική ομάδα θα χόρευε μόνο τους δικούς της χορούς. Οι νέοι μάθαιναν τους τοπικούς χορούς μέσα από μια μακροχρόνια διαδικασία, η οποία ξεκινούσε

από την παιδική ηλικία, στο πλαίσιο της προφορικής παράδοσης, ενώ στο *táncsház* δεν γινόταν διδασκαλία χορού και μοναδικός στόχος των νέων ήταν η διασκέδαση.

Οι μουσικοί οι οποίοι έπαιζαν στο *táncsház* ήταν συνήθως Τσιγγάνοι και σπάνια θα συναντούσε κανείς ουγγρική ορχήστρα. Αν και η ενασχόληση με τη μουσική δεν θεωρούνταν «δουλειά», ο Halmos (2000, 2006) επισημαίνει ότι οι μουσικοί ήταν ημι-επαγγελματίες και μάθαιναν μουσική στο ίδιο πλαίσιο της προφορικής παράδοσης. Οι περισσότεροι από αυτούς έπαιζαν στις χορευτικές περιστάσεις μιας ευρύτερης περιοχής και συνεπώς γνώριζαν το ρεπερτόριο διαφορετικών χωριών ή εθνοτικών ομάδων.

2.4. Το «σύγχρονο» *táncsház*

Σύμφωνα με το κείμενο της πρότασης της ουγγρικής επιτροπής στη συνεδρίαση της UNESCO (2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011) για την άυλη πολιτιστική κληρονομιά, διακρίνονται τρεις περίοδοι «εξέλιξης» του «σύγχρονου» ουγγρικού *táncsház*:

- 1) Η εναρκτήρια περίοδος (1972-1982).
- 2) Η περίοδος της θεσμοθέτησης (1982-2000).
- 3) Η «παρούσα» περίοδος (2001-σήμερα).

2.4.1. Εναρκτήρια περίοδος του *táncsház* (1972-1982)

Το πρώτο *táncsház* οργανώθηκε στη Βουδαπέστη το 1972, υπό την καθοδήγηση του György Martin, από δύο χορευτικά συγκροτήματα της πρωτεύουσας (*Bihari* και *Bartók*) και τους αντίστοιχους υπεύθυνους-χορογράφους (Ferenc Novák⁵ και Sándor Timár) με τη συμβολή του μουσικού σχήματος “Sebő” -του οποίου μέλη ήταν οι Ferenc Sebő και Béla Halmos. Στο *táncsház* συμμετείχαν μόνο τα μέλη των δύο συγκροτημάτων (Abkarovits, 2005; Csonka-Takács & Havay, 2011; Halmos, 2000, 2006; Kraft, 2004; Taylor, 2004; Siklós, 2006: 11; UNESCO 2011a).

Μέχρι το 1973, άρχισαν να οργανώνονται, ανά τακτά χρονικά διαστήματα, «ανοιχτά» προς το κοινό *táncsház* με ζωντανή μουσική και διδασκαλία χορού. Ο Halmos (2006; πρβλ. Halmos, 2000) αναφέρει ότι:

Την άνοιξη του 1973 το Πολιτιστικό Κέντρο της Πρωτεύουσας (*Fővárosi Művelődési Ház*) φιλοξενούσε *táncsház* σε εβδομαδιαία βάση, όπου κάθε φορά παρέχόταν διδασκαλία χορού. Τον ίδιο χρόνο ακόμα, συγκροτήθηκε η δεύτερη ορχήστρα για *táncsház*, το μουσικό σχήμα “*Muzsikás*”, και από το 1974 λάμβαναν χώρα δύο *táncsház* την εβδομάδα: το ένα με την ορχήστρα “*Sebő*” και το άλλο με την ορχήστρα “*Muzsikás*”. Και στις δύο περιπτώσεις, δάσκαλοι χορού ήταν ο Sándor Timár και μέλη του χορευτικού συγκροτήματος “*Bartók*”. Το κίνημα του *táncsház* βρισκόταν σε εξέλιξη. Διαμορφώθηκαν αρκετά νέα μουσικά σχήματα (“*Virágvilágyi*”, “*János*”, “*Téka*”), ενώ παντού «ξεπηδούσαν» νέα *táncsház* (σελ. 15).

Ο Siklós (2006) σημειώνει στο βιβλίο του (έτος πρώτης έκδοσης 1977), το οποίο αποτελεί μια ανασκόπηση των πρώτων πέντε ετών του κινήματος του *táncsház*, ότι η σύνθετη αυτή λέξη ήταν άγνωστη στους Ούγγρους, ενώ είναι χαρακτηριστικό το κείμενο μιας πρόσκλησης που παραθέτει:

Táncház! Τι είναι αυτό; Ένα θαύμα, σίγουρα! Θαύμα επίσης είναι που δεν άκουσες τίποτε ή μόνο λίγα γι' αυτό, αφού εδώ και 3 χρόνια στη Βουδαπέστη το *táncház* αποτελεί τη νέα καλλιτεχνική μορφή διασκέδασης! Αρέσει σε πολλούς και κάθε εβδομάδα αυτό είναι το κύριο πρόγραμμά τους. Η ουσία του: στη θέση της *beat* μουσικής, παραδοσιακός χορός και τραγούδι, κοινή μουσική δημιουργία. Ανάμεσα: προβολή φιλμ και σλάιντ, χορευτικές και θεατρικές παραστάσεις, λαογραφικές παρουσιάσεις, λαϊκά ήθη κι έθιμα, παιχνίδι, εκθέσεις (σελ. 8).

Όταν ο ίδιος συγγραφέας (2006) επισκέφτηκε για πρώτη φορά έναν τέτοιο χώρο, περιγράφει πως «...ακούγεται μουσική από τη μεγάλη αίθουσα, αλλά αυτή η μουσική είναι... παράξενη. Δεν την έχουν συνηθίσει τα αυτιά μου...» (σελ. 9).

Ο Siklós (2006), αναφερόμενος στην εναρκτήρια περίοδο του κινήματος, διακρίνει δύο τύπους *táncház*. Ο πρώτος τύπος αφορά σε εκείνα που γίνονται με κύριο στόχο τη διασκέδαση, χωρίς αυστηρούς κανόνες και πρόγραμμα, με «ελεύθερη» δομή. Ο δεύτερος τύπος αφορά σε αυτά που λειτουργούν υπό μορφή «λέσχης»-συνλόγου, με τακτικά μέλη, συγκεκριμένο πρόγραμμα και παράλληλες δραστηριότητες. Ωστόσο, σύμφωνα με τον ίδιο, δεν έλειψαν αυτοί οι οποίοι αντιμετώπισαν καχύποπτα ή με φόβο αυτή την «αναβίωση» θεωρώντας την ως μια μόδα ή ως ένα κίνημα το οποίο εμπεριείχε στοιχεία εθνικιστικής ιδεολογίας. Ο χρόνος απέδειξε ότι η συγκεκριμένη μόδα δεν υπήρξε ένα παροδικό φαινόμενο. Όπως προκύπτει από το κείμενο του Siklós (2006), ο György Martin αποδίδει την επιτυχία του κινήματος της παραδοσιακής μουσικής, σε αντιδιαστολή με εκείνο της «σύγχρονης» του *beat* μουσικής, στο γεγονός ότι συνοδεύτηκε από μια καθοριστική «χορευτική μόδα».

Το φαινόμενο εξαπλώθηκε σε όλες τις γωνιές της πρωτεύουσας και τελικά σε ολόκληρη τη χώρα. Μετατράπηκε έτσι σε ένα «πανεθνικό» κοινωνικό κίνημα το οποίο προσέλκυσε χιλιάδες νέους. Στην άμεση και μεγάλη δημοτικότητα του κινήματος συνέβαλαν, εκτός από τους παράγοντες που αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα, το ενδιαφέρον των δημοσίων μέσων ενημέρωσης, καθώς και η δημιουργική συμμετοχή-αρωγή ερευνητών, καλλιτεχνών και εκπαιδευτών (UNESCO, 2011a; Csonka-Takács & Havay, 2011).

Ο Voigt (1998) επισημαίνει ότι παρόλο που υπάρχουν και σε άλλες χώρες ανάλογα παραδείγματα με αυτό του ουγγρικού κινήματος του *táncház*, το τελευταίο διαθέτει μοναδικά θετικά χαρακτηριστικά. Πρώτον, η ψυχαγωγική δραστηριότητα λειτούργησε στη βάση μιας «επαγγελματικής» γνώσης. Η διεθνούς φήμης ουγγρική ερευνητική προσέγγιση του παραδοσιακού χορού φρόντισε για την «ακρίβη» αναπαράσταση των χορών και την αποφυγή «χορογραφικών» παρεμβάσεων. Δεύτερον, το σύγχρονο, «αστικό» *táncház* αποτελούσε μια ευχάριστη φυσική άσκηση και συλλογική δράση, που ταίριαζε απόλυτα στον τρόπο ζωής και τις ανάγκες των νέων, στην αναζήτηση συντρόφων και την ένταξη σε μια ομάδα-κοινωνία. Το τρίτο ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του ουγγρικού κινήματος του *táncház* ήταν η -από την πρώτη στιγμή- «διεθνική» του φύση, η οποία δεν αποτελούσε μόνο μια ιδεολογική ασφαλιστική δικλίδα και σίγουρα δεν ήταν αποτέλεσμα ενός «ομογενοποιητικού» διεθνισμού, αλλά αντανakλούσε περισσότερο την επαγγελματική και ηθική στάση των Ούγγρων χορολόγων.

Σύμφωνα με τον Halmos (2000, 2006), ένα σημαντικό στάδιο στην ανάπτυξη του κινήματος, ήταν η οργάνωση από το Ουγγρικό Ινστιτούτο Πολιτισμού ενός διετούς εκπαιδευτικού προγράμματος (από το 1976 έως το 1978) με στόχο την κατάρτιση μουσικών και δασκάλων χορού για *táncsház*. Αποτέλεσμα αυτού του σεμιναρίου ήταν ένα κύμα από νέα *táncsház* τόσο στη Βουδαπέστη, όσο και σε επαρχιακές πόλεις της Ουγγαρίας. Παράλληλα, διευρύνθηκε το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο, καθώς έγιναν γνωστοί οι χοροί κι άλλων περιοχών της Τρανσυλβανίας -πέρα από τη μουσικοχορευτική παράδοση του χωριού *Szék*, στη βάση της οποίας «χτίστηκε» το «σύγχρονο» *táncsház*- αλλά και της Ουγγαρίας. Επιπρόσθετα, ο Halmos (2006) αναφέρει ότι «...οι χοροί των εθνικών μειονοτήτων της Ουγγαρίας - ρουμάνικοι, νοτιοσλαβικοί και τσιγγάνικοι χοροί- ήταν από τους πρώτους που διδάχθηκαν. Σύντομα, δημιουργήθηκαν ανεξάρτητα *táncsház* άλλων εθνικών ομάδων: νοτιοσλαβικά, ελληνικά, βουλγαρικά, και ούτω καθεξής...» (σελ. 15).

Κατά τον Abkarovits (2005), οι μουσικοί στην Ουγγαρία διαπίστωσαν σιγά-σιγά ότι η μουσική και χορευτική παράδοση δεν επιβίωσε μόνο στην Τρανσυλβανία, αλλά και στη σύγχρονη Ουγγαρία, καθώς και σε γειτονικές χώρες (στους κόλπους της ουγγρικής μειονότητας). Ως εκ τούτου, άρχισαν να ενσωματώνονται στο ρεπερτόριο των *táncsház* χοροί και μουσικές από διάφορες (πολιτισμικές) περιοχές της σημερινής Ουγγαρίας (*Szatmár, Rábaköz, Sárköz, Palócföld, Bodroghöz* κ.ά.). Ιδιαίτερα δημοφιλείς έγιναν οι χοροί των Ουγγρικών πληθυσμών *Csángók/Csangos*⁶ της Μολδαβίας, από την ευρύτερη περιοχή στα ανατολικά Καρπάθια όρη της Ρουμανίας. Η χορευτική παράδοση των πληθυσμών αυτών περιλαμβάνει πολλούς αρχαϊκούς κυκλικούς χορούς, οι οποίοι θεωρούνται σχετικά εύκολοι για τους συμμετέχοντες στα *táncsház*, σε σύγκριση με τους υπόλοιπους περισσότερο σύνθετους και τεχνικά δύσκολους -με υψηλό βαθμό αυτοσχεδιασμού- «μονήρεις» ή σε ζευγάρια χορούς.

Ποιες ήταν όμως οι ομοιότητες και διαφορές του αστικού-«σύγχρονου» *táncsház* σε σύγκριση με το αρχέτυπό του; Κατά τον Halmos (2000, 2006), το κοινωνικό-πολιτιστικό αυτό κίνημα διατήρησε αναλλοίωτη την ουσιαστική λειτουργία του αρχετυπικού *táncsház*, αφού το να χορεύει κανείς παραδοσιακούς χορούς δεν αποτελούσε πλέον μονάχα μια σκηνική παραγωγή αλλά μια μορφή ψυχαγωγίας, στην οποία η μουσική και ο χορός λειτουργούσαν ως «μητρική γλώσσα» των συμμετεχόντων (μουσική γλώσσα και γλώσσα του σώματος). Βέβαια, αφότου το *táncsház* μεταφέρθηκε σε αστικό περιβάλλον, πολλά στοιχεία του λειτούργησαν με διαφορετικό τρόπο σε σχέση με το αρχέτυπο. Η ουσιαστικότερη διαφορά για τον συγγραφέα, έγκειται στο γεγονός ότι το αστικό *táncsház* δεν αφορούσε μια «ομοιογενή» αγροτική κοινότητα της Τρανσυλβανίας, αλλά τον ιδιαίτερα «ετερογενή», αστικό πληθυσμό μιας ουγγρικής πόλης. Ο Halmos (2006) σημειώνει ότι «...αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο εντάσσουμε το κίνημα του *táncsház* στην κατηγορία του “φολκλωρισμού”, και από τον οποίο απορρέουν όλες οι υπόλοιπες διαφορές μεταξύ των δύο ειδών *táncsház*...» (σελ. 10).

Ο Halmos (2000, 2006), επισημαίνοντας τις διαφορές αυτές, αναφέρει ότι το «σύγχρονο» *táncsház* είναι «ανοιχτό» σε όποιον ενδιαφέρεται για την παραδοσιακή μουσική και τον χορό, χωρίς περιορισμούς ηλικίας ή οικογενειακής κατάστασης (έγγαμος-άγαμος). Άρχισαν να λειτουργούν μάλιστα ειδικά *táncsház* για παιδιά ηλικίας 3 έως 10 χρονών. Στο αστικό πλαίσιο, η μουσική και ο χορός δεν

μεταδίδονται από γενιά σε γενιά -όπως συνέβαινε σύμφωνα με τους κανόνες της προφορικής παράδοσης- αλλά ενσωματώθηκαν σε ένα διαμορφωμένο ρεπερτόριο, ως αποτέλεσμα αξιολογικών κρίσεων βασισμένων στη συγκριτική μελέτη του παραδοσιακού υλικού. Οι συμμετέχοντες στα «σύγχρονα» *táncsház*, αντί να γίνονται παθητικοί καταναλωτές των τεχνητών προϊόντων της μουσικής βιομηχανίας, καλούνται να διαδραματίσουν ενεργό ρόλο στη δική τους ψυχαγωγία. Ο ρόλος αυτός απαιτεί, κατά τον συγγραφέα, προσπάθεια και χρόνο σε μια πορεία εκμάθησης που γίνεται απόλαυση.

Επιπλέον, στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο, η ορχήστρα ενός *táncsház* αποτελείται γενικά από Ούγγρους μουσικούς και πολύ σπάνια από Τσιγγάνους μουσικούς της πόλης. Τα μέλη της ορχήστρας και οι δάσκαλοι χορού -αν και αυτοί επιλέγονται συχνά από τους μουσικούς- αναλαμβάνουν πλέον την οργάνωση και διαχείριση ενός *táncsház*. Αυτοί έρχονται σε συνεννόηση, υπογράφουν συμβόλαιο με τα κρατικά πολιτιστικά κέντρα, τα οποία μέχρι σήμερα, αποτελούν τον πιο συνηθισμένο χώρο για ένα *táncsház*. Το πολιτιστικό κέντρο παρέχει την αίθουσα για χορό, το προσωπικό (τεχνικούς, υπεύθυνους υποδοχής, υπεύθυνους βεστιαρίου, υπεύθυνους πάγκου με ποτά, κ.ά.) και πληρώνει τους μουσικούς και τους δασκάλους χορού. Τέλος, οι συμμετέχοντες πληρώνουν ένα αντίτιμο εισόδου, το οποίο όμως δεν αρκεί για να καλύψει τα έξοδα λειτουργίας. Για αυτόν τον λόγο, η λειτουργία σχεδόν κάθε *táncsház* βασίζεται σε κρατικές χορηγίες.

Ο Abkarovits (2005, σελ. 155-156) συνοψίζει και συγκρίνει μεταξύ τους τα βασικά χαρακτηριστικά του «σύγχρονου» αστικού *táncsház* στην Ουγγαρία και του προτύπου του στο αγροτικό πλαίσιο της Τρανσυλβανίας, στη βάση των περιγραφών του Béla Halmos:

Πίνακας 2.1.: Συγκριτικός πίνακας των βασικών χαρακτηριστικών ενός *táncsház* στην Τρανσυλβανία (αρχέτυπο) και στην Ουγγαρία («σύγχρονο»)

	ένα τυπικό <i>táncsház</i> στην Τρανσυλβανία	ένα τυπικό <i>táncsház</i> στην Ουγγαρία
τόπος	ένα δωμάτιο ενός σπιτιού τον χειμώνα ή ο αχυρώνας το καλοκαίρι	ένα κέντρο διασκέδασης (<i>club</i>) ή ένα πολιτιστικό κέντρο
μουσικοί	τοπική Τσιγγάνικη ορχήστρα (ή από κοντινό χωριό) ή κατά εξαίρεση Ούγγροι μουσικοί	Ούγγροι μουσικοί
ιδιότητα των μουσικών	ημι-επαγγελματίες, μπορούν να εργάζονται παράλληλα πάνω σε άλλο αντικείμενο	ημι-επαγγελματίες, συνήθως εργάζονται ή είναι φοιτητές
μουσική παιδεία των μουσικών	διδάχτηκαν από τις προηγούμενες γενιές / δεν μπορούν να διαβάσουν μουσική	διαθέτουν συχνά κλασική μουσική παιδεία / έμαθαν να παίζουν παραδοσιακή μουσική με φίλους μουσικούς και μέσω της παρατήρησης λαϊκών οργανοπαιχτών
οργάνωση του <i>táncsház</i>	από μερικούς νεαρούς	από μέλη της ορχήστρας ή δασκάλους χορού
χορευτικό ρεπερτόριο	τοπικοί χοροί	χοροί από διάφορες περιοχές της Ουγγαρίας, αλλά και από άλλες χώρες (συνήθως ένα <i>táncsház</i> ειδικεύεται σε μία ή περισσότερες ουγγρικές περιοχές ή σε χορούς μιας άλλης εθνότητας)
μουσικό ρεπερτόριο	μουσική των τοπικών εθνοτικών ομάδων (ή και των γειτονικών χωριών)	οι μουσικοί ειδικεύονται είτε σε μία-δύο μουσικές διαλέκτους είτε στις μουσικές ενός μεγάλου εύρους περιοχών της ιστορικής Ουγγαρίας / μερικές ορχήστρες γνωρίζουν μουσικές άλλων εθνοτικών ομάδων ή ειδικεύονται σ' αυτές
χορευτές	μόνο ανύπαντρα (νεαρά) άτομα	οποιοσδήποτε, κυρίως όμως νέοι άνθρωποι
διδασκαλία χορού	όχι στον χώρο-χρόνο του <i>táncsház</i> / ωστόσο, τα μικρά παιδιά συμμετέχουν σε μια «εκπαιδευτική» διαδικασία πριν την έναρξη του <i>táncsház</i>	στον χώρο-χρόνο του <i>táncsház</i> από εξειδικευμένους δασκάλους (συνήθως ζευγάρι χορευτών)
χρηματοδότηση	οι χορευτές μοιράζονται το κόστος	υπάρχει εισιτήριο, που ωστόσο δεν καλύπτει τα έξοδα, τα οποία καλύπτονται από κρατικές επιχορηγήσεις ή χορηγούς
τραγούδι	η ορχήστρα δεν έχει τραγουδιστή / μερικοί ταλαντούχοι παίκτες βιολιού μπορούν και τραγουδούν ενώ παίζουν / τραγουδούν οι χορευτές	οι ορχήστρες διαθέτουν τραγουδιστή/τραγουδίστρια

Κατά τον Pettan (2010), τα χαρακτηριστικά στοιχεία του «σύγχρονου» *táncsház* είναι ο αυθορμητισμός, η ευελιξία, η περιεκτικότητα και ο αυτοσχεδιασμός. Οι μουσικοχορευτικές αυτές συναντήσεις αποτελούν έναν θαυμάσιο συνδυασμό εκπαιδευτικής και ψυχαγωγικής δραστηριότητας, τον οποίο ορίζει ως “*edutainment*”. Ο όρος αυτός αποτελεί νεολογισμό που δηλώνει τη συνύπαρξη εκπαίδευσης (*education*) και ψυχαγωγίας (*entertainment*).

Αξίζει να σημειωθεί ότι, ενώ η ιδέα του *táncsház* πηγάζει από την Τρανσυλβανία, πέντε χρόνια μετά την έναρξη της συγκεκριμένης χορευτικής πρακτικής στην ουγγρική πρωτεύουσα, εμφανίστηκαν στις πόλεις της Τρανσυλβανίας τα πρώτα «αστικά» *táncsház*, στα πρότυπα πλέον της Βουδαπέστης. Ωστόσο, κατά τον Abkarovits (2005), αυτή η «επιστροφή» στον τόπο προέλευσης ήταν βραχύβια, εξαιτίας των δυσκολιών που έθετε το καταπιεστικό καθεστώς του Τσαουσέσκου έως το 1989, όταν με την αλλαγή του καθεστώτος δόθηκε νέα πνοή στο κίνημα των *táncsház* στο πλαίσιο της ουγγρικής μειονότητας στην Τρανσυλβανία.

Σύμφωνα με τον Quigley (1998), η Τρανσυλβανία αποτελεί ένα σύνθετο διεθνικό και πολυπολιτισμικό περιβάλλον. Το κίνημα του *táncsház* «οικειοποιήθηκε» -αναδιαμόρφωσε και έκανε «δικά του»- συγκεκριμένα στοιχεία/χαρακτηριστικά της παραδοσιακής μουσικής και του χορού αυτής της περιοχής και στη συνέχεια, μετέδωσε πίσω στην «πηγή» τη «δική του» ερμηνεία αυτών των στοιχείων. Η ουγγρική μειονότητα της Τρανσυλβανίας (ξανα)υιοθέτησε το «σύγχρονο» μοντέλο, ως μια αναπαράσταση της «ουγγρικότητάς» της. Η πολιτιστική αυτή συναλλαγή σηματοδεύτηκε από ασύμμετρους συσχετισμούς δυνάμεων ανάμεσα στις δύο πλευρές, κυρίως σε οικονομικό επίπεδο.

2.4.2. Περίοδος θεσμοθέτησης του *táncsház* (1982-2000)

Το χρονικό διάστημα από το 1982 έως το 2000 ορίζεται ως η περίοδος θεσμοθέτησης του *táncsház* (UNESCO, 2011a; Csonka-Takács & Havay, 2011). Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, αναπτύχθηκαν εκπαιδευτικά προγράμματα και σεμινάρια, τα οποία στόχευαν στην προετοιμασία μουσικών και χοροδιδασκάλων για τη λειτουργία των *táncsház*. Ήδη από το 1981, το πλούσιο αρχειακό υλικό του χορού στεγαζόταν σε εξειδικευμένο κέντρο (*Folk Dance Resource Center*), όπου το κοινό είχε άμεση πρόσβαση στους «πόρους» του παραδοσιακού χορού. Παράλληλα, παρατηρείται η αύξηση εκδόσεων (βιβλίων και οπτικοακουστικού υλικού), οι οποίες αφορούσαν στη μουσικοχορευτική παράδοση (UNESCO, 2011a; Csonka-Takács & Havay, 2011).

Το 1982 έλαβε χώρα στη Βουδαπέστη το πρώτο «Εθνικό Φεστιβάλ *Táncsház*» με την παράλληλη «Εκθεση/Αγορά Ειδών Λαϊκής Τέχνης». Έκτοτε, επαναλαμβάνεται σε ετήσια βάση και αποτελεί τη μεγαλύτερη συνάντηση φορέων και ατόμων που δραστηριοποιούνται -είτε επαγγελματικά, είτε ερασιτεχνικά- στον χώρο της πολιτιστικής κληρονομιάς. Σύμφωνα με στοιχεία που δίνονται στο κείμενο της πρότασης της ουγγρικής επιτροπής προς την UNESCO (2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011), το ετήσιο αυτό φεστιβάλ προσελκύει 15.000-17.000 επισκέπτες⁷, ενώ εμπλέκονται στη λειτουργία του 2.000-2.500 συνεργάτες.

Μια ακόμη εξέλιξη που σχετίζεται με το κίνημα του *táncsház*, είναι ο πολλαπλασιασμός των θερινών κατασκηνώσεων, που λαμβάνουν χώρα κυρίως

στην Ουγγαρία και την Τρανσυλβανία, αλλά και σε άλλες γειτονικές χώρες. Οι κατασκευαστές αυτές αποτελούν ένα είδος σεμιναρίου, στο οποίο οι συμμετέχοντες μπορούν να μάθουν την τοπική συνήθως μουσικοχορευτική παράδοση (του τόπου όπου οργανώνεται η κατασκευή) και να έρθουν γενικότερα σε επαφή με τη λαϊκή παράδοση ενός τόπου στον «φυσικό» της χώρο και με τους «φυσικούς» της φορείς. Επιπλέον, οι συμμετέχοντες έχουν τη δυνατότητα να γνωρίσουν -μεταξύ άλλων- την παραδοσιακή κουζίνα, την αρχιτεκτονική και τη χειροτεχνία (Abkarovits, 2005).

Ο Ronström (1997) παρατηρεί ότι 25 χρόνια αφότου ξεκίνησε η αναβίωση της λαϊκής παράδοσης, η πρώτη γενιά -που συμμετείχε στην ίδρυση του *táncház*- «μεγάλωσε» και μια νέα γενιά, με διαφορετικές εμπειρίες, αρχίζει να αναλαμβάνει ενεργό ρόλο στο κίνημα. Η αναβίωση αυτή αποτελεί για τους «... νέους οπαδούς της παράδοσης...» (σελ. 6) μια υπάρχουσα πραγματικότητα, καθώς γεννήθηκαν μέσα σε αυτήν. Ως εκ τούτου, είναι μια δραστηριότητα που αφορά καθαρά στον χορό και τη μουσική και δεν είναι φορτισμένη ιδεολογικά ως μια μορφή αντίστασης. Κατά τον συγγραφέα, οι νέοι είναι συνήθως καλύτερα εκπαιδευμένοι στη μουσική και τον χορό, και λιγότερο «φανατικοί»-προσκολλημένοι στο παρελθόν, ενώ είναι πρόθυμοι να δοκιμάσουν νέα πράγματα. Η «αυθεντικότητα» αποτελεί ακόμα μια σημαντική έννοια, ωστόσο για πολλούς νέους δεν έγκειται στην προέλευση, σε μια αναφορά δηλαδή σε άλλα άτομα, σε διαφορετικό χώρο και χρόνο, αλλά στο να είναι κανείς -σύμφωνα με τη ρομαντική έννοια του «καλλιτέχνη»- αληθινός απέναντι στον εαυτό του, στις εμπειρίες του και την εκφραστικότητά του.

Από την άλλη πλευρά, τα μέλη της πρώτης γενιάς «οπαδών της παράδοσης» σύμφωνα με τον Ronström (1997):

...αφού τελείωσαν τις ακαδημαϊκές τους σπουδές, έγιναν επαγγελματίες μουσικοί και χορευτές, δάσκαλοι, ραδιοφωνικοί παραγωγοί, δικηγόροι, δημοσιογράφοι, εθνολόγοι, μουσικολόγοι κ.ά. Ως αποτέλεσμα των φιλοδοξιών και προσπαθειών τους, η παραδοσιακή μουσική και ο χορός έγιναν μέρος της κανονικής μουσικής εκπαίδευσης σε όλα τα επίπεδα. Τώρα, υπάρχουν φεστιβάλ, περιοδικά, ραδιοφωνικές εκπομπές, δίσκοι και δισκογραφικές εταιρίες, βιβλία... Εν ολίγοις, το κίνημα της παραδοσιακής μουσικής και του χορού έχει θεσμοθετηθεί (σελ. 6-7).

Όμως, η θεσμοθέτηση αυτή έχει για τον Ronström (1997) θετική και αρνητική πλευρά. Ό,τι ξεκίνησε ως μια προσπάθεια δημιουργίας μιας εναλλακτικής πρακτικής απέναντι στην κατεστημένη πολιτιστική ζωή, τώρα το ίδιο εδραιώθηκε ως ένα παγιωμένο κομμάτι αυτής της ζωής. Στην προκειμένη περίπτωση, η αναγωγή της λαϊκής παράδοσης σε «επάγγελμα» -η επαγγελματική ενασχόληση με τη λαϊκή παράδοση είχε ξεκινήσει κατά την προηγούμενη περίοδο-, είχε ως αποτέλεσμα να βρεθούν «επί σκηνής» σημαντικοί μουσικοί και χορευτές, με καθεστώς πλήρους απασχόλησης. Έτσι, το κίνημα στο σύνολό του διέγραψε έναν ολόκληρο κύκλο. Έχοντας ως αφετηρία του τον διαχωρισμό από τις «σκηνικές παρουσιάσεις» της λαϊκής παράδοσης των δεκαετιών του 1950 και 1960, και τονίζοντας την ανεπισημότητα, την κοινωνικοποίηση, τη διασκέδαση και την ενεργοποίηση, κατέληξε σε μια μαζική επιστροφή στις (θεατρικές) σκηνές, ενώ προσαρμόστηκε στις ανάγκες των φεστιβάλ, των δισκογραφικών εταιριών και της

παγκόσμιας βιομηχανίας θεάματος. Ως εκ τούτου, ο Ronström (1997) καταλήγει ότι από πολλές απόψεις η πρώτη γενιά επέστρεψε στο σημείο απ' όπου ξεκίνησε κάποτε, με τη διαφορά ότι τώρα είχε η ίδια τον έλεγχο των στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού. Στη βάση αυτού του συμπεράσματος, ο συγγραφέας δεν αποκλείει μια αντίδραση της νέας γενιάς σε αυτή την πολιτισμική διαχείριση.

Ήδη σχεδόν μία δεκαετία πριν από την παραπάνω διαπίστωση, ο Satory (1986) παρατηρούσε τη συνεχή συνύπαρξη (αλλά και αλληλεπίδραση) του *táncsház* με τον χορογραφημένο (επί σκηνής) χορό. Ωστόσο, παρόλη τη θεσμοθέτηση της παραδοσιακής μουσικής και του χορού κατά την περίοδο αυτή, ο Voigt (1998) διατυπώνει την ικανοποίησή του ότι το *táncsház* κατάφερε να διατηρήσει την απόστασή του από την πολιτική εξουσία, δεν μετατράπηκε σε υποχείριο κανενός κόμματος και δεν αποτέλεσε πεδίο συγκρούσεων.

2.4.3. Το *táncsház* στον 21ο αιώνα (2001-σήμερα)

Σε συνέχεια όλων των παραπάνω, τα τελευταία χρόνια έχουν συστηθεί μη κυβερνητικοί οργανισμοί και σύλλογοι από ειδικούς ή «εμπειρικούς», από ολόκληρες κοινότητες ή ομάδες ατόμων που σχετίζονται -με ποικίλους τρόπους- με το κίνημα του *táncsház*. Οι οργανισμοί αυτοί διακρίνονται σε όλα τα επίπεδα, από το τοπικό έως το εθνικό επίπεδο. Οι στόχοι τους περιλαμβάνουν τη διασφάλιση της ανταλλαγής πληροφοριών, την κατασκευή και εφαρμογή συστημάτων αξιολόγησης, την οργάνωση εκδηλώσεων (*táncsház*, παραστάσεων, κατασκηνώσεων, φεστιβάλ, εκθέσεων κ.ά.), την πραγματοποίηση εκδόσεων, την εφαρμογή των νέων στοιχείων που προκύπτουν από την επιτόπια έρευνα, και τέλος τη συμβολή σε εκπαιδευτικά προγράμματα (UNESCO, 2011a; Csonka-Takács & Havay, 2011).

Στην Ουγγαρία λειτουργούν πλέον σε εβδομαδιαία βάση περίπου 50 *táncsház*, ενώ το ετήσιο «Εθνικό Φεστιβάλ *Táncsház*» με την «Εκθεση/Αγορά Ειδών Λαϊκής Τέχνης», το οποίο οργανώνεται στο κλειστό εθνικό γήπεδο της Βουδαπέστης, αποτελεί ένα πολύ μεγάλο (με ποσοτικά κριτήρια) και σημαντικό πολιτιστικό-καλλιτεχνικό γεγονός. Παράλληλα, οργανώνονται 80-100 θερινές κατασκηνώσεις σε διάφορα μέρη εντός και εκτός συνόρων. Όσον αφορά την ακαδημαϊκή εκπαίδευση, το 2007 ξεκίνησε προπτυχιακό και το 2010 μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών στο *Liszt Ferenc University of Music* στην «Οργανική παραδοσιακή μουσική», ενώ το 2010 συστήθηκε στην Ουγγρική Ακαδημία Χορού μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών για «Παιδαγωγούς παραδοσιακού χορού» (UNESCO, 2011a; Csonka-Takács & Havay, 2011).

Όλα τα παραπάνω αποτελούν μέρος ενός μεγάλου, «ανοικτού», «αυτοσυντηρούμενου» πολιτιστικού δικτύου, το οποίο λειτουργεί χωρίς κεντρικό έλεγχο, με τη συνεργασία μη κυβερνητικών οργανισμών, οι οποίοι εξασφαλίζουν τη δημόσια πρόσβαση σε αυτό (UNESCO, 2011a; Csonka-Takács & Havay, 2011).

2.5. Η «διεθνική φύση» του *táncsház*

Όπως είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα, ένα πολύ σημαντικό χαρακτηριστικό του «σύγχρονου» ουγγρικού *táncsház* είναι το γεγονός ότι από την πρώτη κιόλας

περίοδο λειτουργίας του δεν «περιορίστηκε» στην ουγγρική μουσικοχορευτική παράδοση. Σύμφωνα με τον Halmos (2000, 2006), οι μη ουγγρικές πολιτισμικές παραδόσεις αντιμετωπίστηκαν ως «ισότιμοι θησαυροί», με αποτέλεσμα να ενσωματωθούν σε αυτό χοροί εθνικών μειονοτήτων της Ουγγαρίας, όπως ρουμάνικοι, «νοτιοσλαβικοί»⁸ και τσιγγάνικοι. Ο ίδιος επισημαίνει πως ο σεβασμός απέναντι στους πολιτισμούς των «άλλων» και η συνύπαρξη στοιχείων από αυτούς τους πολιτισμούς στην πράξη, στο πλαίσιο του ουγγρικού *táncház*, συμφωνούσε με τη βασική αρχή που πρόβλεψε η ιδέα του «Κοινού Ευρωπαϊκού Σπιτιού», την οποία εισήγαγε ο Mikhail Gorbachev το 1981.

Για τον Voigt (1998), όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, η «διεθνική φύση» του *táncház* δεν αποτελούσε μόνο μια ιδεολογική ασφαλιστική δικλίδα και σίγουρα δεν ήταν αποτέλεσμα ενός «ομογενοποιητικού» διεθνισμού, αλλά αντανάκλαζε περισσότερο την επαγγελματική και ηθική στάση των Ούγγρων χορολόγων.

Παράλληλα με τα ουγγρικά *táncház*, αναπτύχθηκαν ανεξάρτητα *táncház* άλλων εθνοτήτων, τα οποία αφορούσαν στις αντίστοιχες μουσικοχορευτικές παραδόσεις. Ο Halmos (2000, 2006) αναφέρει ότι από τα πρώτα χρόνια λειτούργησαν μεταξύ άλλων «νοτιοσλαβικά», ελληνικά και βουλγαρικά *táncház*. Όσον αφορά τα «τελευταία χρόνια», ο συγγραφέας παρατηρεί προσπάθειες για τη συγκρότηση *táncház* αφιερωμένων αποκλειστικά στην τσιγγάνικη, εβραϊκή, φλαμένκο και *Cajun* χορευτική παράδοση.

Η Mills (2004) αναφέρεται σε βαλκανικές και ελληνικές «χορευτικές βραδιές», κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς της στη Βουδαπέστη. Ο Abkarovits (2005) σημειώνει την ύπαρξη ελληνικών και σερβικών *táncház*. Ενώ, ο Pettan (2010) κάνει λόγο για «εξειδικευμένα» *táncház* σε ελληνικό, «νοτιοσλαβικό» και *Klezmer* ρεπερτόριο.

Επιστρέφοντας πάλι στα «ουγγρικά» *táncház*, διακρίνουμε μια άλλη διάσταση της «διεθνικής» τους φύσης, η οποία αφορά στη διάδοση-υιοθέτηση του «μοντέλου» του *táncház* πέρα από τα εθνικά σύνορα της Ουγγαρίας. Σύμφωνα με τον Halmos (2000, 2006), σε εκπαιδευτικά προγράμματα της δεύτερης περιόδου (1982-2000), κυρίως σεμινάρια και καλοκαιρινές κατασκηνώσεις με αντικείμενο την παραδοσιακή μουσική και τον χορό, συμμετείχαν-μαθήτευαν όλο και περισσότεροι Ούγγροι οι οποίοι ζούσαν έξω από τη χώρα. Ο Halmos (2006) καταλήγει:

Για αυτόν τον λόγο, το κίνημα του *táncház* δεν άργησε να διασχίσει τα ουγγρικά σύνορα: δημιουργήθηκαν *táncház* στη Ρουμανία, στα τότε κράτη της Τσεχοσλοβακίας και της Γιουγκοσλαβίας, στη Γερμανία και την Ελβετία, καθώς και στις υπερπόντιες χώρες του Καναδά, των Ηνωμένων Πολιτειών και της Αυστραλίας. Όμως, τα *táncház* δεν προσέλκυαν μόνο Ούγγρους του εξωτερικού. Σήμερα, θα βρει κανείς ανάμεσα στους μουσικούς και τους χορευτές των *táncház* ανθρώπους κάθε εθνικότητας. Το κίνημα του *táncház* έγινε πραγματικά διεθνές (σελ. 15).

Σύμφωνα με το κείμενο της πρότασης της ουγγρικής επιτροπής στη συνεδρίαση της UNESCO (2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011) για την άυλη

πολιτιστική κληρονομιά, το μοντέλο του *táncsház* «εξαπλώθηκε» σε τρεις φάσεις που αντιστοιχούν σε τρία «κύματα» διάδοσης:

1) Η πρώτη φάση αφορά στην εμφάνιση του *táncsház* στη Βουδαπέστη στις αρχές της δεκαετίας του 1970 και την ακόλουθη, άμεση εξάπλωσή του σε ολόκληρη τη χώρα.

2) Η δεύτερη φάση αντιστοιχεί στην ανάδυσή του, πριν το 1985, σε ουγγρικές κοινότητες σε γειτονικές χώρες αλλά και στη Βόρειο Αμερική (πρβλ. Dégh, 1984; Satory, 1986).

3) Η τρίτη φάση ξεκινά με την υιοθέτηση του *táncsház* σε άλλες χώρες από μη Ούγγρους, καθώς το συγκεκριμένο μοντέλο εφαρμόζεται στην Ευρώπη -το 1994 στην Πολωνία, το 2000 στη Σλοβενία (Pettan, 2010), το 2002 στη Σλοβακία-, στη Βόρειο Αμερική και την Ασία.

Στο ίδιο κείμενο της UNESCO (2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011), αναφέρεται:

Η διεθνής αναγνώριση αποδεικνύεται από την εφαρμογή του μοντέλου του *táncsház* σε άλλες χώρες (Σλοβακία, Πολωνία, Ουντμουρτία), ώστε να διατηρήσουν τη δική τους πολιτιστική κληρονομιά, ή από τα τακτικά ουγγρικά *táncsház* στο εξωτερικό (Γερμανία, Ιαπωνία, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Ουρουγουάη, κ.ά.), όπου διαμορφώθηκαν κοινότητες οι οποίες μαθαίνουν και εξασκούν τον ουγγρικό πολιτισμό (σελ. 7).

Η «διασπορά» του ουγγρικού *táncsház* διαμόρφωσε εν τέλει ένα διεθνές πολιτιστικό δίκτυο με κοινή φιλοσοφία και περιεχόμενο. Η κοινή φιλοσοφία αφορά στη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και της ποικιλομορφίας της (UNESCO, 2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011). Κατά τις Csonka-Takács και Havay (2011):

Το κοινό περιεχόμενο αφορά στην ουγγρική μουσικοχορευτική παράδοση, καθώς και στον παραδοσιακό πολιτισμό εθνοτήτων που συνυπάρχουν στην Κεντροανατολική Ευρώπη (Ρουμάνοι, Σλοβάκοι, Τσιγγάνοι, Γερμανοί, Σέρβοι, Κροάτες, κ.ά.) και σε τμήμα των Βαλκανίων (Βούλγαροι, Μακεδόνες [sic], Έλληνες). Μέσα στο πλαίσιο του *táncsház*, οι παραδόσεις αυτές παρουσιάζονται και λειτουργούν ως κοινή συλλογική γνώση (σελ. 29).

2.6. Ένα «ουγγρικό μοντέλο» για τη διάδοση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς

Τον Νοέμβριο του 2011, στο Μπαλί της Ινδονησίας έλαβε χώρα η έκτη συνεδρίαση της διακυβερνητικής επιτροπής του Εκπαιδευτικού, Επιστημονικού και Πολιτιστικού Οργανισμού των Ηνωμένων Εθνών (UNESCO - *United Nations Educational, Scientific, and Cultural Organization*) για τη διαφύλαξη-προστασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Εκεί, η ουγγρική αντιπροσωπεία κατέθεσε πρόταση ώστε να αναγνωριστεί η «μέθοδος» του *táncsház*, ως ένα «ουγγρικό μοντέλο» για τη διάδοση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς⁹. Η πρόταση ήταν υπογεγραμμένη από τους γραμματείς του κυβερνώντος κόμματος και του Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού, από την Ουγγρική «Στέγη των Παραδόσεων» (*Hagyományok Háza/Hungarian Heritage House*) και από τα μέλη

του Ουγγρικού Συμβουλίου Λαϊκής Τέχνης (*Magyar Népművészeti Tanács/Hungarian Folk Art Council*)¹⁰ (UNESCO, 2011a; Csonka-Takács & Havay, 2011). Το γεγονός αυτό δείχνει και την επίσημη θεσμοθέτηση και συστηματοποίηση στην Ουγγαρία των θεμάτων που άπτονται της πολιτιστικής κληρονομιάς.

Στο κείμενο της πρότασης (UNESCO, 2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011), το *tánc ház* περιγράφεται ως «...ένα ανοιχτό, λαϊκό, ελεύθερα προσβάσιμο πολιτιστικό δίκτυο, το οποίο δημιουργήθηκε από τις συντονισμένες προσπάθειες της λαογραφικής έρευνας, της εκπαίδευσης και των καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων για τη διάδοση της παραδοσιακής άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς...» (σελ. 3). Επιπλέον, δίνεται μια σύντομη περιγραφή της ουσίας της «μεθόδου»:

Στοιχεία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς συλλέγονται κατευθείαν από τις αγροτικές κοινωνίες -όπου επιβιώνουν μέχρι σήμερα ως τρόπος ζωής- καθώς και από αρχειακές συλλογές, υπό τη διαρκή καθοδήγηση από ειδικούς και ερευνητές. Ο ζωντανός πολιτισμός της υπαίθρου «μεταφυτεύεται» σε εντελώς διαφορετικά κοινωνικο-πολιτιστικά περιβάλλοντα, επανεκτιμώντας την αξία του στον νέο τόπο και διασφαλίζοντας την ιδιότητά του να ανανεώνεται. Το «μοντέλο» είναι υποδειγματικό καθώς διαθέτει μια ευέλικτη, ευπροσάρμοστη μεθοδολογία για τη διαφύλαξη και διάδοση «χέρι με χέρι»- της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς κάθε κοινωνίας, διαφυλάσσοντας και συντηρώντας έτσι την ποικιλομορφία της. Η ενεργός συμμετοχή των εμπλεκόμενων δημιουργεί μια αίσθηση «κοινότητας», η οποία ανανεώνεται και διατηρείται στον χρόνο μέσα από επανειλημμένες ευκαιρίες για κοινωνική αλληλεπίδραση και ψυχαγωγία. Η μέθοδος της άμεσης και ενεργούς εμπλοκής στην «εκμάθηση» της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, διευκολύνει την ενσωμάτωσή της στην καθημερινή ζωή των συμμετεχόντων, οι οποίοι γίνονται πλέον «φορείς», μεταδότες και αναδημιουργοί της κληρονομιάς (σελ. 3-4).

Τέλος, στην πρόταση (UNESCO, 2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011) τονίζεται ότι «...παρόλο που το *tánc ház* λαμβάνει μια “περιορισμένη” κρατική επιχορήγηση και έχει θεσμοθετηθεί σε έναν βαθμό, παραμένει μια αυτάρκης και αυτοσυντηρούμενη κοινωνική-πολιτιστική δράση...» (σελ. 4).

Στη βάση των παραπάνω, η «μέθοδος» του *tánc ház* επιλέχτηκε το 2011 από την UNESCO, ως ένα «πρόγραμμα» το οποίο αντανακλά με τον καλύτερο τρόπο τις αρχές και τους αντικειμενικούς στόχους της Συνθήκης για τη διαφύλαξη-προστασία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Στο κείμενο της απόφασης γίνεται μια συνοπτική περιγραφή αυτού του «προγράμματος» και του μεθοδολογικού του πλαισίου (UNESCO, 2011b; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011):

Το μοντέλο διδασκαλίας παραδοσιακού χορού και μουσικής του *tánc ház* συνδυάζει τους παραδοσιακούς τρόπους απόκτησης γνώσης με τις σύγχρονες παιδαγωγικές και ακαδημαϊκές μεθόδους. Οι συμμετέχοντες αποκτούν χορευτική γνώση από έμπειρα μέλη ή φορείς της παράδοσης μέσω της άμεσης παρατήρησης και μίμησης, με τη συνοδεία ζωντανής μουσικής, ενώ χρησιμοποιούν την ατομική δημιουργικότητά τους ώστε να βελτιώσουν την επάρκεια και τη χορευτική τους ικανότητα. Ο χορός συμπληρώνεται με διδασκαλία τραγουδιού, χειροτεχνίες και εθνογραφικές παρουσιάσεις.

Καθένας, ανεξαρτήτου ηλικίας, επάρκειας ή προηγούμενης εμπειρίας μπορεί να συμμετέχει ενεργά. Ο σκοπός είναι να καθιερωθεί μια συλλογική, βασισμένη σε αξίες, διασκεδαστική-ψυχαγωγική και συγχρόνως εκπαιδευτική δραστηριότητα, μέσω της πρακτικής εφαρμογής και της διάδοσης της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Οι μέθοδοι του *táncsház* εφαρμόζονται επίσης σε καλλιτεχνικές σχολές και σε όλες τις βαθμίδες εκπαίδευσης, ενώ επηρεάζουν τις παραστάσεις παραδοσιακού χορού και μουσικής. Το ετήσιο Εθνικό Φεστιβάλ *Táncsház* (με την παράλληλη Έκθεση) αποτελεί τη μεγαλύτερη συνάντηση «φυσικών» φορέων [της λαϊκής παράδοσης], ειδικών και θιασωτών, ενώ παράλληλα έχουν αναπτυχθεί εξειδικευμένα *táncsház* με βάση την ηλικία ή το περιεχόμενο, καθώς επίσης σεμινάρια, κατασκηνώσεις, παιχνιδότοποι και κέντρα χειροτεχνίας. Ο όλο και μεγαλύτερος αριθμός εκδόσεων αυξάνει τη δημοτικότητα του *táncsház* και συμβάλει στη βελτίωση και διάδοση της μεθοδολογίας του. Παράλληλα, τα κέντρα διαχείρισης των αρχείων-πηγών του παραδοσιακού χορού και της μουσικής παρέχουν στο κοινό πρόσβαση σε αρχειακές καταγραφές. Το μοντέλο αυτό προσαρμόζεται εύκολα ούτως ώστε να διαφυλάξει και να μεταβιβάσει «χέρι με χέρι» την άυλη πολιτιστική κληρονομιά οποιασδήποτε κοινότητας. Ως εκ τούτου, συμβάλει στη διατήρηση της ποικιλομορφίας της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς (σελ. 17-19).

2.7. Το ελληνικό *táncsház*

Όπως είδαμε στην ενότητα που αφορά στη «διεθνική φύση» του *táncsház*, στη σχετική με το ουγγρικό *táncsház* βιβλιογραφία συναντούμε απλές αναφορές για την ύπαρξη ανεξάρτητου ελληνικού *táncsház* (*görög táncsház/Greek dance-house*) παράλληλα με το ουγγρικό, από τα πρώτα μόλις χρόνια ζωής του κινήματος έως την παρούσα περίοδο (Abkarovits, 2005; Halmos, 2000, 2006; Mills, 2004; Pettan, 2010).

Η Menyhárt (2000), αναφερόμενη στα βουλγαρικά χορευτικά συγκροτήματα στην Ουγγαρία, παρατηρεί ότι αναπτύχθηκαν -όπως και τα χορευτικά συγκροτήματα άλλων εθνοτικών ομάδων- στο πλαίσιο του ουγγρικού κινήματος του *táncsház*. Πέρα από τους ουγγρικούς χορούς, το κίνημα κατέστησε δημοφιλείς στο ευρύ κοινό και τους χορούς των μειονοτήτων, με αποτέλεσμα να αναπτυχθούν βουλγαρικά, ελληνικά και σερβικά *táncsház*, στα οποία συμμετέχουν τα μέλη των μειονοτήτων αλλά και Ούγγροι. Παράλληλα, το κίνημα του *táncsház* ενέπνευσε τις αντίστοιχες εθνοτικές ομάδες να καλλιεργήσουν τη χορευτική τους παράδοση. Η συγγραφέας σημειώνει ότι για τους Ούγγρους νέους που μαθαίνουν τους «εξωτικούς» βαλκανικούς χορούς στο πλαίσιο των *táncsház*, οι ελληνικοί χοροί θεωρούνται ως οι πιο εύκολοι και «μελωδικοί», ότι συνοδεύονται δηλαδή από τις πιο ωραίες μουσικές, σε σύγκριση με τους δυσκολότερους «νοτιοσλαβικούς» και τους πολύπλοκους βουλγαρικούς χορούς.

Από την άλλη πλευρά, στη σχετική με τη ζωή των Ελλήνων στην Ουγγαρία βιβλιογραφία, όπου οι συγγραφείς είναι στην πλειοψηφία τους ελληνικής καταγωγής και μέλη της εν λόγω παροικίας, συναντούμε σύντομες αναφορές για το ελληνικό *táncsház*. Ο Papadopoulos (1996), αναφερόμενος στην πολιτιστική

δραστηριότητα του ελληνισμού στην Ουγγαρία, παρατηρεί ότι παρουσίασε άνθιση το 1980, όταν «...στη Βουδαπέστη και στην ύπαιθρο έγινε της μόδας πια η διοργάνωση βραδιών ελληνικού λαϊκού χορού. Σ' αυτές Έλληνες και Ούγγροι νέοι συμμετείχαν και συμμετάσχουν [sic] και σήμερα μαζί...» (σελ. 48). Επιπλέον, αναφέρει ότι «...οι χοροεσπερίδες αυτές άσκησαν ενθαρρυντική επίδραση στην παραπέρα ανάπτυξη των μουσικών και χορευτικών συγκροτημάτων των Ελλήνων...» (σελ. 48).

Αντίστοιχα, ο Σιδηρόπουλος (1998), περιγράφοντας τις κοινωνικο-πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της ελληνικής μειονότητας της Ουγγαρίας και εστιάζοντας στα πρώτα χρόνια της εγκατάστασης των Ελλήνων στην Ουγγαρία, παρατηρεί ότι:

Την εποχή εκείνη οι συναναστροφές με τους Ούγγρους ήταν ελάχιστες, οι φιλίες μεταξύ Ελλήνων και Ούγγρων σπάνιο φαινόμενο και οι μικτοί γάμοι σχεδόν άγνωστοι. [...] Η ικανότητα προσαρμογής στο νέο πολιτισμικό περιβάλλον δεν μπόρεσε να αναπτυχθεί, καθώς τόσο οι εθνικές γιορτές και οι επετειακές εκδηλώσεις, όσο και οι εθιμικές ασχολίες των ελεύθερων ωρών μοναδικό σκοπό είχαν να καλλιεργούν την ελληνική ταυτότητα. Στην ενδυνάμωση του αισθήματος της εθνικής συνοχής αποσκοπούσαν και οι διάφορες πολιτιστικές και αθλητικές εκδηλώσεις που πραγματοποιούνταν με αποκλειστικούς σχεδόν συντελεστές τους ίδιους τους Έλληνες (σελ. 49).

Σύμφωνα με τον ίδιο (1998), το παραπάνω γεγονός έρχεται «...σε αντίθεση με τις σύγχρονες χορευτικές βραδιές των πνευματικών κέντρων, όπου εμφανής είναι η αριθμητική υπεροχή του ουγγρικού στοιχείου...» (σελ. 49).

Μοναδική «διδασκαλική ματιά» στο φαινόμενο του ελληνικού *táncház* αποτελεί η ανθρωπολογική-εθνογραφική έρευνα της ουγγρικής καταγωγής Vincze (2007), που αποτυπώνεται στη διατριβή της με τίτλο «Παράδοση και κατασκευή ταυτότητας. Γιορτή και χορός σε τρεις γενιές Ελλήνων της Βουδαπέστης» (*Hagyomány és identitásalkotás. Ünnepek és tánc a budapesti görögök három generációjában*). Στη βάση της παραπάνω εργασίας, η Vincze (2010) δημοσίευσε άρθρο με τίτλο «Χορός για όλους σε αντιδιαστολή με τον χορό επί σκηνής. Ο ρόλος του παραδοσιακού χορού σε μια ελληνική εθνική γιορτή» (*Színpad kontra össztánc(ház). A hagyományörző tánc szerepe egy görög nemzeti ünnepen*). Στο επίκεντρο της έρευνας της Vincze (2007, 2010) βρίσκεται ο «ελληνικός παραδοσιακός χορός». Η συγγραφέας αναφέρεται άμεσα ή έμμεσα στις διαφορετικές του εκφάνσεις, σύμφωνα με τον τρόπο που εκτελείται, εστιάζοντας σε τρεις γενιές προσφύγων και τονίζοντας ζητήματα «αυθεντικότητας».

Βασικό στοιχείο των δύο παραπάνω κειμένων είναι ο συσχετισμός από τη συγγραφέα, του γλεντιού που ακολουθεί το επίσημο, επί σκηνής καλλιτεχνικό πρόγραμμα μιας εκδήλωσης της ελληνικής κοινότητας της Βουδαπέστης -με αφορμή την εθνική γιορτή της Επανάστασης του 1821-, με το ελληνικό *táncház*. Ο συσχετισμός αυτός είναι ήδη φανερός στον τίτλο του άρθρου της, με τη χρήση της σύνθετης λέξης “*össztánc(ház)*”, η οποία συνδυάζει τον χορό «για όλους» ή χορό στον οποίο συμμετέχουν όλοι (*össztánc*) με το *táncház*. Επιπλέον, η Vincze (2007, 2010) επισημαίνει τη «μοναδικότητα» του ελληνικού *táncház*, το οποίο διαφοροποιείται από το ουγγρικό πρότυπό του, καθώς δεν εισήγαγε αποκλειστικά την «παραδοσιακή», αλλά και την αστική, «σύγχρονη» ελληνική μουσική.

Στις ενότητες που ακολουθούν παρουσιάζονται αναλυτικά τα στοιχεία που αφορούν στην ανάπτυξη και διαμόρφωση του ελληνικού *táncsház*, τα οποία προκύπτουν από την έρευνα της Vincze (2007, 2010).

2.7.1. Η εναρκτήρια περίοδος του ελληνικού *táncsház*

Σύμφωνα με τη Vincze (2007, 2010), το ελληνικό *táncsház* ήταν το πρώτο μη ουγγρικό *táncsház* και διοργανώθηκε για πρώτη φορά, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, στο πολιτιστικό κέντρο “*Dési Huber*” (στο 9ο διοικητικό διαμέρισμα της Βουδαπέστης), με πρωτοβουλία των Ελλήνων που ζούσαν σε εκείνη την περιοχή. Η συγγραφέας Vincze (2007, 2010) αναφέρει ότι την ιδέα για τη διοργάνωση ελληνικού *táncsház* «...έδωσε το αντίστοιχο ουγγρικό κίνημα και η λειτουργία του ελληνικού *táncsház* ήταν -κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων- άμεσα συνυφασμένη με αυτό...» (σελ. 39, σελ. 141). Σύμφωνα με το ουγγρικό πρότυπο, στα ελληνικά *táncsház* -τα οποία διοργανώνονταν τις Κυριακές- συμμετείχαν μετά από πρόσκληση διάφοροι καλλιτέχνες, όπως η ορχήστρα “*Sebő*”, το συγκρότημα “*Muzsikás*”, η τραγουδίστρια Márta Sebestyén, καθώς και Έλληνες μουσικοί, μέλη της τοπικής μειονότητας (Vincze, 2007).

Το ελληνικό *táncsház* αφορούσε, όπως και το ουγγρικό, τους νέους εκείνης της εποχής, βασικός στόχος των οποίων ήταν να γνωρίσουν τους χορούς, τη μουσική και γενικότερα τη λαϊκή παράδοση των γονιών τους και των παππούδων τους. Ως εκ τούτου, η διδασκαλία χορού αποτελούσε αναπόσπαστο, «ενεργό» μέρος κάθε ελληνικού *táncsház* και μόνο αφού ολοκληρωνόταν ακολουθούσε «ελεύθερος» χορός (Vincze, 2007, 2010).

Ωστόσο, οι συμμετέχοντες σε ένα ελληνικό *táncsház* δεν ήταν αποκλειστικά Έλληνες. Για τους Ούγγρους νέους, οι ελληνικοί -και γενικότερα οι βαλκανικοί- κυκλικοί χοροί θεωρούνταν «εύκολοι» ως προς την εκμάθησή τους, ήταν «νέοι» και «εξωτικοί», ενώ αποτελούσαν μια «εκλεπτυσμένη» μορφή διασκέδασης (Vincze, 2007, 2010). Χαρακτηριστικό είναι το κείμενο του György Martin το οποίο παραθέτει η Vincze (2007, 2010):

Ο χορός σε κλειστό κύκλο, με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αποτελεί το χορευτικό σχήμα της ομάδας-κοινωνίας, το οποίο δεν συνεπάγεται απλά τον «συντονισμένο» χορό, αλλά το γεγονός ότι το ίδιο το σχήμα εξισώνει τους συμμετέχοντες, τους θέτει την ίδια απαίτηση, ενώ τους παρέχει τις ίδιες δυνατότητες, και το άτομο σχεδόν «απρόσωπα» γίνεται ένα με το σύνολο (σελ. 40, σελ. 141).

Στη συνέχεια, άρχισαν να οργανώνονται ελληνικά *táncsház* στο πολιτιστικό κέντρο “*Tőrekvés*” (στο 8ο διοικητικό διαμέρισμα της Βουδαπέστης), καθώς και στο Πάρκο της Νεολαίας στη Βούδα (*Budai Ifjúsági Park*). Στο τελευταίο συμμετείχαν πλέον και πολλοί Ούγγροι νέοι. Κατά τη Vincze (2007), το Πάρκο της Νεολαίας ήταν ο τελευταίος χώρος όπου στην «εκτέλεση» των χορών πρωταγωνιστούσε, ως κυρίαρχη άποψη, η διαφύλαξη της παράδοσης. Ως τεκμήριο αυτής της άποψης, η συγγραφέας παραθέτει ένα απόσπασμα από συνέντευξη με έναν άνδρα 45 ετών, ο οποίος ανήκει στη δεύτερη γενιά προσφύγων: «...τον πρώτο καιρό στο Πάρκο της Νεολαίας ήταν 200 Έλληνες και 20 Ούγγροι. Τότε αυτό ήταν

[το ίδιο] όπως χόρευαν στην Ελλάδα. Όταν χορεύαμε τσάμικο, τότε οι 200 άνθρωποι κάνανε κάθισμα ταυτόχρονα, μετά εκτινάσσονταν, ώστε [να φωνάζουν] “χέι-χο” και έτσι συνέχιζε ο χορός...” (σελ. 40).

2.7.2. Από τη διαφύλαξη της παράδοσης στη διασκέδαση

Λόγω της δημοτικότητας που απέκτησε το ελληνικό *táncsház*, άρχισαν να διοργανώνονται ελληνικά *táncsház* σε μεγάλα πολιτιστικά κέντρα (“*Danubia*”, “*Ganz-Mánag*”, κ.ά.), τα οποία μπορούσαν να δεχθούν πολύ περισσότερο κόσμο. Σύμφωνα με τη Vincze (2007, 2010), κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου έλαβε χώρα η «...αλλαγή λειτουργίας των χορών...» (σελ. 40, σελ. 141), καθώς μέσα στο πλαίσιο του ελληνικού *táncsház* αναπτύχθηκε ένα σύνολο ατόμων -στην πλειοψηφία τους ουγγρικής καταγωγής- τα οποία στερούνταν του «ιδεολογικού περιεχομένου» των χορών. Κατά τη συγγραφέα, για τα άτομα αυτά οι χοροί δεν εξυπηρετούσαν τη διαφύλαξη των εθνικών αξιών ή της παράδοσης και αποτελούσαν απλά μια μορφή διασκέδασης.

Ως εκ τούτου, η διδασκαλία χορού έπαψε να αποτελεί «ενεργό» μέρος του προγράμματος και άρχισε να λαμβάνει χώρα πριν την έναρξη του *táncsház*. Η Vincze (2007, 2010) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Αν κάποιος ήθελε να μάθει, θα έπρεπε να πάει στην εκδήλωση μία ώρα νωρίτερα. Ωστόσο, πολλοί έβλεπαν τα βασικά βήματα των χορών κατά τη διάρκεια του *táncsház* από αυτούς που βρίσκονταν μπροστά τους. Έτσι, ο τρόπος που χόρευαν ήταν αποτέλεσμα πολλών ειδών χορευτικών βημάτων. Οι γνωστοί πλέον χοροί άλλαξαν προς αντίθετη κατεύθυνση σε σχέση με τους ελληνικούς χορούς, μιμούμενοι κυρίως σχηματοποιημένα βήματα. Εξαιτίας αυτού, πολλοί μεταξύ των Ελλήνων αποξενώθηκαν από το *táncsház* (σελ. 40, σελ. 141-142).

2.7.3. Το «νέο» ελληνικό *táncsház*

Όπως αναφέρει η Vincze (2007, 2010), «...τα βασικά βήματα των ελληνικών κυκλικών χορών είναι απλά, μπορεί να τα μάθει κανείς εύκολα, ενώ μετά από ένα χρονικό διάστημα η εκτέλεσή τους μετατρέπεται σε “μονοεπίπεδη”...» (σελ. 41, σελ. 148) και ως εκ τούτου, ευνοείται η ανάπτυξη αυτοσχεδιασμών. Κατά τη συγγραφέα, παρατηρείται λοιπόν το φαινόμενο οι συμμετέχοντες στα ελληνικά *táncsház*, οι οποίοι πηγαίνουν παράλληλα σε «νοτιοσλαβικά» και βουλγαρικά *táncsház*, να συνδυάζουν τα βασικά «βήματα» από διαφορετικούς χορούς που τους χαρακτηρίζει ο όμοιος ρυθμός. Ως εκ τούτου, οι Ούγγροι νέοι, οι οποίοι πηγαίνουν στα *táncsház* κυρίως για να διασκεδάσουν, αντί των βασικών «βημάτων» ενός χορού, πολλές φορές μαθαίνουν να χορεύουν «κατασκευασμένες», «διευρυμένες» χορευτικές φόρμες.

Για τη Vincze (2007, 2010), οι αυτοσχεδιασμοί των νέων πηγάζουν από την προσπάθειά τους αφενός να εντυπωσιάσουν και αφετέρου να μετατρέψουν, να διαμορφώσουν τον χορό σύμφωνα με την ιδιοσυγκρασία και τη φαντασία τους. Ωστόσο, όπως παρατηρεί ή ίδια:

Πολλές φορές, τονίζουν υπερβολικά τις κινήσεις των χεριών ή των ποδιών, συχνά κινούν τα χέρια τους ή σηκώνουν πολύ ψηλά τα πόδια τους. Συνηθίζουν επίσης να χρησιμοποιούν επιφωνήματα, τα οποία είναι άγνωστα στους ελληνικούς χορούς, ή κάνουν συχνή χρήση της λέξης «όπα», η οποία υφίσταται μόνο σε μερικούς Θρακιώτικους χορούς. Χαρακτηριστικό είναι ακόμα το γεγονός ότι ενσωματώνουν στην «εκτέλεση» ενός χορού όλες τις βασικές φιγούρες (σελ. 41, σελ. 148).

Η Vincze (2007) χρησιμοποιεί ως παράδειγμα τον ανδρικό, «πηδηχτό» χορό Τσάμικο, τον οποίο χαρακτηρίζει ως έναν «...από τους πιο συνηθισμένους χορούς...» (σελ. 41) στην Ελλάδα, «...σύμβολο ανδρισμού και ηρωισμού...» (σελ. 41). Η συγγραφέας παρατηρεί ότι στο πλαίσιο του ελληνικού *táncház*, «...μπορεί κανείς να βρει τουλάχιστον έξι στοιχεία αυτοσχεδιασμού...» (σελ. 41). Κατά την ίδια, «...στην Ελλάδα, σε μια δεδομένη “εκτέλεση” αυτού του χορού, δεν χρησιμοποιούν περισσότερα από δύο ή τρία στοιχεία, σε αντιδιαστολή με τα ελληνικά *táncház* στη Βουδαπέστη, όπου χρησιμοποιούν όλες τις αυτοσχεδιαστικές φιγούρες...» (σελ. 41-42).

Αναφορικά με το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο στο πλαίσιο του ελληνικού *táncház*, η Vincze (2007) τονίζει το γεγονός ότι επικρατούν -εκτός ελαχίστων εξαιρέσεων- οι χοροί με γρήγορη ρυθμική αγωγή, όπως για παράδειγμα ο Χασάπικος ή ο Καλαματιανός. Όπως αναφέρει η ίδια, «...οι πιο δημοφιλείς είναι οι χοροί του Πόντου, οι περισσότεροι εκ των οποίων είναι έντονου ρυθμού, γρήγοροι, ενώ στο παραδοσιακό πλαίσιο ήταν πολεμικοί χοροί που χορεύονταν από άνδρες...» (σελ. 42). Αντίθετα, σπανίζουν οι χαρακτηριστικά αργοί χοροί, όπως το Τσιφτετέλι ή ο Πωγωνίσκος, καθώς και «τοπικοί» χοροί, όπως ο Λεβέντικος της Φλώρινας και ο Ζωναράδικος της Θράκης και της Ανατολικής Ρωμυλίας.

Επιπρόσθετα, η συγγραφέας παρατηρεί ότι, στο πλαίσιο των ελληνικών *táncház*, ο ρυθμός της μουσικής έγινε γρηγορότερος «αλλοιώνοντας» την «παραδοσιακή» χορευτική κίνηση. Η Vincze (2007) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Φυσικά, οι ορχήστρες προσαρμόζονται στις ανάγκες του κοινού κι έτσι είναι αναγκασμένες να υιοθετήσουν τον γρήγορο ρυθμό, στον οποίο όμως δεν μπορούν να χορέψουν εκείνοι οι νέοι που ακολουθούν το παραδοσιακό ύφος. Οι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί είναι πιο αργοί, χορεύονται με ευθυτενή στάση του σώματος, χωρίς πρόσθετες κινήσεις πέρα από τα βήματα του χορού (σελ. 42).

Τα παραπάνω αποτελούν χαρακτηριστικά ενός «νέου» ελληνικού *táncház* και συγχρόνως, ενός συνόλου ατόμων που συχνάζουν σε αυτό και συμμετέχουν ενεργά στη διαμόρφωσή του. Η Vincze (2007, 2010) ταυτίζει τα άτομα αυτά (*“táncházások”*) με το ίδιο το *táncház*, ενώ κάνει λόγο για γενιές *táncházások* οι οποίες αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο του ελληνικού *táncház* από τη δεκαετία τους 1970 έως «σήμερα». Επιπλέον, παρατηρεί ότι η βασική επιδίωξη των *táncházások* δεν είναι η διαφύλαξη της παράδοσης, αλλά η διασκέδαση και ο εντυπωσιασμός και ως εκ τούτου, παραλλάσσουν και προσαρμόζουν τον ελληνικό χορό σύμφωνα με τη δική τους ιδιοσυγκρασία και φαντασία. Η Vincze (2007) σημειώνει ότι «...όσοι Έλληνες νέοι “εκτελούν” τους ελληνικούς χορούς διατηρώντας την

παραδοσιακή τους μορφή, επικρίνουν τη διαδικασία αυτή ως φθορά και την απορρίπτουν...» (σελ. 60).

2.7.4. Η «κοινή χορευτική γλώσσα»

Η Vincze (2010), περιγράφοντας το «κοινό» περιεχόμενο ενός ελληνικού *táncsház* και ενός «χορού»-γλεντιού που ακολουθεί τις ελληνικές γιορτές στη Βουδαπέστη, επισημαίνει ότι από την πλευρά των μουσικών καθοριστικό παράγοντα στη διαμόρφωση του προγράμματος αποτελεί η προσπάθεια τους να φέρουν τον κόσμο στο κέφι, να του δημιουργήσουν την επιθυμία να γλεντήσει, να διασκεδάσει (Vincze, 2010). Ως εκ τούτου, όπως αναφέρει η Vincze (2010), «...η σειρά των χορών δεν είναι καθορισμένη, ωστόσο ανάμεσα στους μουσικούς και τους νέους που συμμετέχουν στα *táncsház* διαμορφώθηκε μια “κοινή χορευτική γλώσσα”, η οποία εξυπηρετεί τις ανάγκες και των δύο...» (σελ. 148). Στην παραπάνω αναφορά είναι εμφανής και η ταύτιση του *táncsház* με το γλέντι, που ακολουθεί εν προκειμένω μια εθνική γιορτή.

Όσον αφορά το μουσικό μέρος αυτής της «κοινής χορευτικής γλώσσας», η Vincze (2010) διακρίνει δύο διαφορετικά είδη, την ελληνική «παραδοσιακή» ή «δημοτική» μουσική και την αστική «λαϊκή» ή «μουσική ταβέρνας». Σύμφωνα πάντα με τη συγγραφέα, στην πρώτη περίπτωση, επικρατούν οι μουσικές των περιοχών από όπου προήλθε το μεγαλύτερο μέρος των Ελλήνων προσφύγων, καθώς και εκείνων που έγιναν δημοφιλείς με το πέρασμα του χρόνου (Ηπειρος, Μακεδονία, Πόντος, Θράκη, Νησιά). Από την άλλη πλευρά, η αστική «λαϊκή» μουσική διακρίνεται στο ρεμπέτικο και το «λαϊκό» τραγούδι, που με τη σειρά του διαχωρίζεται από τη συγγραφέα στο επηρεασμένο από τη σύγχρονη δυτική μουσική «λαϊκό», στο αναμειγμένο με στοιχεία σύγχρονης και ανατολικής μουσικής «σκυλάδικο» καθώς και στο «έντεχνο», το οποίο χαρακτηρίζεται από «παραδοσιακά» στοιχεία και μελοποιημένους στίχους ποιητών, συχνά με πολιτικές αναφορές. Σε ένα *táncsház* ή μια ελληνική γιορτή ακούγονται όλα τα παραπάνω μουσικά είδη. Η Vincze (2010) περιγράφει το μουσικό-χορευτικό ρεπερτόριο μιας τέτοιας εκδήλωσης:

Στο μέρος της παραδοσιακής μουσικής, πρωταγωνιστούν εξίσου οι αργοί ηπειρώτικοι (*Στα δύο, Στα τρία*), οι γρηγορότεροι και δυναμικότεροι νησιώτικοι (*Ικαριώτικος, Πεντοζάλης, Πηδηχτός Ρόδου*), οι θρακιώτικοι (*Ζωναράδικος, Συγκαθιστός*) και οι ποντιακοί χοροί (*Διπάτ, Ομάλ, Σερανίτσα*). Καθώς εξελίσσεται το γλέντι, χορεύονται οι πιο «ζωηροί» χοροί, όπου ξεχωρίζουν οι ποντιακοί, καθώς και *pop* διασκευές παραδοσιακών τραγουδιών (Goran Bregovits). Κατ' απαίτηση του κοινού λαμβάνουν χώρα βουλγαρικοί-μακεδονικοί [*sic*] χοροί (*Μπαϊντούσκα, Eleno mome, Kopanitsa, Kraj Dunavsko*) κι εκείνα τα μακεδονικά [*sic*] τραγούδια (*Ajde Jano, Sote mori sote, Ramo-ramo*), με τα οποία χορεύουν στα νοτιοσλαβικά *táncsház* “*Čoček syrto*” (σερβική ονομασία χορού) [...]. Στην κορύφωση του γλεντιού εντάσσουν μια ενότητα με ρεμπέτικα και λαϊκά, τα οποία περιέχουν τα περισσότερα σολιστικά και αυτοσχεδιαστικά χορευτικά στοιχεία. Οι χοροί που χορεύονται στην Ελλάδα -γνωστοί στις περιοχές της ηπειρωτικής χώρας- και στις τοπικές [*στην Ουγγαρία*] ελληνικές εκδηλώσεις με αυτές τις

μουσικές, είναι ο *Χασάπικος*, ο καταγόμενος από τα αρχαία χρόνια αργός κυκλικός χορός *Συρτός* ή οι μικρασιατικής καταγωγής *Καρσιλαμάς*, *Τσιφτετέλι* και *Ζεϊμπέκικο*. Αυτοί οι χοροί, που αντιστοιχούν στον τύπο του «ρεμπέτικου», είναι ελληνικοί παραδοσιακοί χοροί, με εξαίρεση το *Ζεϊμπέκικο*, το οποίο μπορεί να οριστεί ως ο χορός που χορεύουν κατά κύριο λόγο οι «μάγκες» των αστικών κέντρων (σελ. 149-150).

Η συγγραφέας επισημαίνει επίσης την παρουσία τουρκικών τραγουδιών («*Τσιφτετέλι τούρκικο*», “*Çadırının üstüne*” ή “*Rampri rampri*”) στο άκουσμα των οποίων χορεύουν Καρσιλαμά και Τσιφτετέλι. Επιπλέον, τονίζει ότι με μουσικές-τραγουδία που ανήκουν στο είδος του «ρεμπέτικου» ή των «λαϊκών», οι συμμετέχοντες, βασιζόμενοι στον ρυθμό της μουσικής, επιλέγουν να χορέψουν έναν αντίστοιχο παραδοσιακό χορό. Για τη Vincze (2010), το γεγονός αυτό έρχεται σε αντίθεση με την Ελλάδα, όπου με τα «λαϊκά» δεν χορεύουν κάποιον παραδοσιακό χορό, παρά ένα είδος χορού της κοιλάδας, «...σαν χορό *disco*...» (σελ. 150) που μοιάζει με Τσιφτετέλι.

Εστιάζοντας στο «κοινό» μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο που διαμορφώθηκε μεταξύ μουσικών και συμμετεχόντων στα *tánczás* και τα γλέντια, η Vincze (2010) ξεχωρίζει ένα παραδοσιακό τραγούδι, το “*Makedonsko devojce*” (κορίτσι από τη Μακεδονία). Η ερευνήτρια παρατηρεί ότι στα «νοτιοσλαβικά» *tánczás* το τραγούδι αυτό -και ο αντίστοιχος χορός που λέγεται *Makedonsko oro*- δεν έχει κάποια ιδιαίτερη βαρύτητα, είναι απλά ένας ακόμη χορός. Αντίθετα, στα ελληνικά γλέντια επιτελεί έναν ξεχωριστό ρόλο. Στη βάση του χορού Καλαματιανού, που αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο τραγούδι, δημιουργήθηκε και διδάχτηκε στο πλαίσιο των *tánczás* «...μια τεχνητή χορογραφία...» (σελ. 153). Παρατηρείται λοιπόν το φαινόμενο να συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο αφενός οι “*tánczásasok*” που ακολουθούν την «τεχνητή» χορογραφία και αφετέρου οι Έλληνες, οι οποίοι χορεύουν επιδεικτικά τον παραδοσιακό Καλαματιανό. Ωστόσο, αμφότεροι γνωρίζουν τους στίχους και τραγουδούν όλοι μαζί. Κατά τη Vincze (2010), το “*Makedonsko devojce*” «...για τους Έλληνες με μακεδονική [sic] καταγωγή σημαίνει πολύ περισσότερα από ένα τραγούδι. Τραγουδώντας δυνατά, δηλώνουν κατά κάποιο τρόπο πως “είναι κι αυτοί παρόντες”...» (σελ. 154).

Η Vincze (2010), χρησιμοποιώντας το θεωρητικό δίπολο “*insider*”- “*outsider*” -το οποίο διαχωρίζει το άτομο που βρίσκεται «μέσα» στο υπό εξέταση πολιτισμικό πλαίσιο (ως «φυσικός», «τοπικός», «αναγνωρισμένος» φορέας του πολιτισμού αυτού) από εκείνο που βρίσκεται «έξω», είναι «ξένο» στο εν λόγω πλαίσιο (Koutsouba, 1999)- θεωρεί ότι οι Ούγγροι νέοι βρίσκονται «έξω» (*outsiders*) από τον ελληνικό πολιτισμό, εφόσον δεν έχουν ελληνική καταγωγή και δεν γνωρίζουν την ελληνική γλώσσα. Συγχρόνως όμως, παρατηρεί πως αυτοί οι «ξένοι» γνώρισαν την ελληνική μουσική και χορευτική κουλτούρα λαμβάνοντας ενεργά μέρος στα *tánczás* (σε εβδομαδιαία βάση) και τις ελληνικές γιορτές, συμμετέχοντας στη διαμόρφωση της προαναφερθείσας «κοινής χορευτικής γλώσσας». Η συγγραφέας διαπιστώνει ότι στο πλαίσιο του ελληνικού γλεντιού, στο επίπεδο της ενεργούς συμμετοχής και συνύπαρξης -και όχι στο επίπεδο των χορευτικών ιδιομορφιών- επιτυγχάνεται ένα είδος «ομογενοποίησης» των συμμετεχόντων, τα εθνικά όρια παύουν να υφίστανται και οι μη Έλληνες μετατρέπονται σε “*insiders*”.

2.8. Ο παραδοσιακός χορός σε «μη παραδοσιακό» πλαίσιο

Η παρουσία στοιχείων του λαϊκού ή παραδοσιακού πολιτισμού στο σύγχρονο, «μη παραδοσιακό» περιβάλλον περικλείεται στην έννοια του «φολκλορισμού», η οποία σύμφωνα με τον Μερακλή (2007), «...αναφέρεται στην αναβίωση, αλλά και συνέχιση (δηλαδή χωρίς να έχουν για ένα διάστημα διακοπεί, ώστε να μιλάμε για αναβίωση) μορφών παλαιότερου τρόπου ζωής, που δεν παίζουν κατ' ανάγκην οργανικό και απαραίτητο ρόλο στη σύγχρονη ζωή, αλλά προκαλούν ευχαρίστηση...» (σελ. 33). Ο Voigt (1998) αναφέρει ότι για τους Ούγγρους ο φολκλορισμός δεν είναι ένας υποτιμητικός όρος, αλλά αποτελεί μια σύνθετη, πολύπλευρη, μη-αξιολογική έννοια. Ο Halmos (2000) ορίζει τον «ουγγρικό φολκλορισμό» (*Hungarian folklorizmus*) ως την «...προσαρμογή [ή διασκευή] των στοιχείων και μοτίβων της λαϊκής παράδοσης από επαγγελματίες καλλιτέχνες...» (σημείωση τέλους 1). Ο ρόλος των καλλιτεχνών είναι καθοριστικός και για την Dégh (1990), η οποία παρατηρεί ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1970, νέοι καλλιτέχνες, επηρεασμένοι από την έννοια του φολκλορισμού που εισήγαγε ο Bartók και ορμώμενοι από μια γνήσια ανάγκη για καλλιτεχνική έκφραση, χρησιμοποίησαν την αρχαϊκή αγροτική τέχνη ως τη βασική πηγή για την ανανέωση της παράδοσης. Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η «καθαρή», «αυθεντική», «γνήσια» λαϊκή παράδοση (*folklore*) δεν μπορεί να διαχωριστεί από τη «νοθευμένη» της εκδοχή (*fakelore*) ή από το φαινόμενο του φολκλορισμού. Οι δύο πλευρές είναι αλληλένδετες και αλληλεξαρτώμενες σε μία συνεχή και μεταβαλλόμενη κοινή πορεία, όπου θα πρέπει να παρατηρούνται μαζί ως μία παραδοσιακή διαδικασία.

Η Giurchescu (1994) τονίζει το γεγονός ότι τα άτομα που βρίσκονται «έξω» (*outsiders*) από μία δεδομένη κουλτούρα -και όχι οι «φυσικοί» φορείς οι οποίοι βρίσκονται «μέσα» σε αυτήν (*insiders*)-, είναι εκείνοι που χρησιμοποιούν και ορίζουν τις έννοιες «παράδοση», «φολκλόρ», «αυθεντικός», «αντιπροσωπευτικός» και «εθνικός». Συνεπώς, ο ορισμός της λαϊκής παράδοσης ή «φολκλόρ» ή του «παραδοσιακού χορού» αποτελεί στην ουσία ζήτημα επιλογών μιας συγκεκριμένης ομάδας, στη βάση ιδεολογικών ή πολιτικών απόψεων και στόχων. Κατά την Giurchescu (1994):

Μπορεί να διατυπωθεί η θεωρητική άποψη, ότι η «ντόπια» λαϊκή παράδοση (*folklore*) και η «επί σκηνής» λαϊκή παράδοση υφίστανται σε αδιαίρετη κι αδιάσπαστη συνέχεια. Ωστόσο, λαμβάνοντας υπόψη την τακτική μετασχηματισμού και παραποίησης των συμβόλων, είναι απαραίτητος ο διαχωρισμός των κοινωνικο-πολιτισμικών διαδικασιών της λαϊκής παράδοσης από τα επιλεγμένα προϊόντα (χοροί, μουσική, ενδυμασίες κ.λπ.) τα οποία παρουσιάζονται στο πλαίσιο ενός θεάματος (που θεωρείται φολκλορισμός ή «ψευδο-παράδοση» [*fakelore*]). Η λαϊκή παράδοση (*folklore*) ως διαδικασία δεν μπορεί να εξουσιάζεται, να ρυθμίζεται ή να πλαισιώνεται από κανένα είδος πολιτισμικής διαχείρισης. Αντίστροφα, ο φολκλορισμός προκύπτει από τον «χειρισμό» της λαϊκής παράδοσης, μέσω επιλογών, προσαρμογών και τροποποιήσεων, από άτομα που βρίσκονται «έξω» από αυτήν (*outsiders*). Η μετάβαση από τη λαϊκή παράδοση στον φολκλορισμό είναι στην ουσία ένας συμβολικός μετασχηματισμός από την κοινωνική στην καλλιτεχνική σημασία (κοινωνικό γεγονός vs σκηνική

παράσταση) και από αυτοσχέδιες σε σταθερές φόρμες (για τις κουλτούρες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης). Η έννοια του φολκκλωρισμού καθορίζεται πολιτισμικά και ως εκ τούτου η μελέτη της λειτουργίας και χρήσης της θα έπρεπε να σχετίζεται με το ευρύτερο κοινωνικό και πολιτικό πλαίσιο (σελ. 21).

Τέλος, για την Giurchescu (1994), ο λαϊκός πολιτισμός (*folklore*) και ο φολκκλωρισμός συνυπάρχουν ταυτόχρονα ως δύο συστήματα επικοινωνίας, μεταξύ των οποίων ασκείται αμοιβαία επιρροή.

Ο Bíró (1987), λαμβάνοντας υπόψη τα διαφορετικά πλαίσια του «σύγχρονου» περιβάλλοντος στα οποία παρουσιάζονται-εκδηλώνονται στοιχεία του λαϊκού ή παραδοσιακού πολιτισμού, διακρίνει τέσσερις βασικούς τύπους φολκκλωρισμού:

1. ακαδημαϊκός φολκκλωρισμός (*tudományos folklorizmus*),
2. «αναπαριστών» ή «αντιπροσωπεύων» φολκκλωρισμός (*reprezentációs folklorizmus*),
3. καθημερινός φολκκλωρισμός (*mindennapi folklorizmus*) και
4. καλλιτεχνικός φολκκλωρισμός (*művészi folklorizmus*).

Το κίνημα του *táncház* εντάσσεται από τους Ούγγρους θεωρητικούς στο φαινόμενο του φολκκλωρισμού (Bíró & Gagyí, 1987). Πολλές φορές γίνεται λόγος για «αναβίωση», «διάσωση», «οικειοποίηση», ωστόσο στη βάση του κινήματος, ο παραδοσιακός χορός, η μουσική και το τραγούδι, αλλά και η ίδια η ευκαιρία για χορό εμφανίζονται σε «νέο» περιβάλλον και λειτουργούν με διαφορετικό τρόπο. Το *táncház* λειτουργεί στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον ως μια δραστηριότητα που αφορά στον ελεύθερο χρόνο και η οποία είναι «ανοιχτή» σε όποιο άτομο την επιλέξει, καθώς δεν αφορά πλέον μια «κλειστή» ομάδα νέων. Επιπρόσθετα, αποτελεί «φυτώριο» και «πηγή» για ειδικούς και επαγγελματίες. Οι συγγραφείς τονίζουν τη σύνθετη και ιδιαίτερη φύση του *táncház*, καθώς συνδυάζει τα χαρακτηριστικά του ακαδημαϊκού και του «αναπαριστώντος» φολκκλωρισμού.

Τι συμβαίνει όμως αν επικεντρώσουμε την προσοχή μας στον παραδοσιακό χορό και ειδικότερα στον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί στο νέο «μη παραδοσιακό» πλαίσιο (σε σύγκριση με το παλαιότερο πλαίσιο της τοπικής αγροτικής κοινωνίας);

2.8.1. «Παράλληλες» χορευτικές παραδόσεις

Στα μέσα του εικοστού αιώνα αναδύθηκε ανά τον κόσμο ένα νέο «παραστασιακό» (*presentational*) (Nahachewsky, 1995) χορευτικό είδος το οποίο αφορούσε στις χορογραφικές δημιουργίες-συνθέσεις επαγγελματιών, ημι-επαγγελματιών και ερασιτεχνικών ομάδων «παραδοσιακού» χορού.

Το φαινόμενο αυτό διαμόρφωσε σύμφωνα με τον Shay (1999), δύο «παράλληλες παραδόσεις» (*parallel traditions*): αφενός, τη χορευτική παράδοση «στο πεδίο» (*folk dance in the field*) και αφετέρου, εκείνη των καλλιτεχνικών σχημάτων «παραδοσιακού» χορού (*folk dance ensembles*). Για τον ίδιο, οι «παράλληλες παραδόσεις» αν και διαχωρίζονται σαφώς, στην πράξη αλληλεπιδρούν.

2.8.2. Μεταβαίνοντας από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού

Ο Hoerburger (1968), διαπιστώνοντας την προβληματική χρήση του όρου «λαϊκός-παραδοσιακός χορός» (*folk dance*), διαχώρισε σε θεωρητικό επίπεδο δύο «...εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους φαινόμενα: τον παραδοσιακό χορό στην πρώτη του ύπαρξη (*first existence*) και τον παραδοσιακό χορό στη δεύτερή του ύπαρξη (*second existence*)...» (σελ. 30), τονίζοντας ότι ο διαχωρισμός αυτός είναι ατελής και αποτελεί μόνο μια αφετηρία για στοχασμό και περαιτέρω έρευνα. Προηγούμενη αναφορά στις δύο αυτές έννοιες γίνεται από τον ίδιο το 1965, όπου αντιστοιχίζει την έννοια της «πρώτης ύπαρξης» με αυτήν της «αυθεντικής παράδοσης» (*original tradition*) και τη «δεύτερη ύπαρξη» με την «αναβίωση» ή και διασκευή της «πρώτης». Σύμφωνα με τον Hoerburger (1968), οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» δεν δηλώνουν αξίες -δεν έχουν αξιολογικό χαρακτήρα- και συνεπώς, σε καμία περίπτωση δεν υπονοείται η ανωτερότητα της «πρώτης» σε σχέση με τη «δεύτερη» και αντίστροφα. Οι δύο έννοιες αντιπροσωπεύουν δύο αντιτιθέμενες κατηγορίες του όρου «παραδοσιακός χορός» (Hoerburger, 1965, 1968). Εντούτοις, ο Hoerburger (1968) τονίζει ότι στην πράξη «...δεν υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στις δύο αυτές κατηγορίες [...]. Στην πραγματικότητα, υπάρχουν πολλές σκιές και ενδιάμεσα στάδια...» (σελ. 30).

Κατά τον Hoerburger (1968), ο παραδοσιακός χορός στην «πρώτη του ύπαρξη» αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής μιας κοινωνίας, καθώς ο ρόλος και η λειτουργία του είναι ζωτικής σημασίας γι' αυτήν και τα μέλη της. Ως εκ τούτου, βασικά του γνωρίσματα είναι η «ρευστότητα», η μεταβλητότητα, η ελευθερία και ο αυτοσχεδιασμός μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο, όπου η εκμάθηση του χορού γίνεται «φυσικά», «πρακτικά» και αποτελεί μια δια βίου διαδικασία. Ο συγγραφέας υποστηρίζει ότι ο «φυσικός» ή πρακτικός τρόπος εκμάθησης έχει ως αφετηρία τη συνολική ιδέα του χορού (το όλον), η οποία όταν γίνει αντιληπτή από τον χορευτή, τότε αυτός είναι σε θέση να μιμηθεί, σχεδόν (εν μέρει) ασυνείδητα, συγκεκριμένα κινητικά στοιχεία (το μερικό).

Σε αντιδιαστολή με τα παραπάνω, ο παραδοσιακός χορός στη «δεύτερή του ύπαρξη» δεν ανήκει πλέον σε ολόκληρη την κοινωνία, αλλά σε ένα συγκεκριμένο σύνολο ενδιαφερομένων, ως δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου, ως χόμπι, άσκηση, θέαμα κ.ο.κ. Σε αυτή την περίπτωση, παρατηρείται η συστηματική και «εσκεμμένη» διδασκαλία παραδοσιακού χορού από ειδικούς, όπου ο χορευτής-μαθητής προσεγγίζει τον χορό από το μερικό προς το όλον. Επιπλέον, είναι εμφανής ο οριοθετημένος, σχετικά σταθερός και αμετάβλητος χαρακτήρας του χορού, με αναφορές πολλές φορές στις «παγιωμένες» καταγραφές της «πρώτης ύπαρξης», οι οποίες, σύμφωνα με τον Hoerburger (1968), αποτελούν «στιγμιότυπα» ενός διαρκώς μεταβαλλόμενου προτύπου και όχι την «ουσία» του παραδοσιακού χορού. Ο ίδιος σημειώνει ότι η «δεύτερη ύπαρξη» αφορά στη «...συνειδητή αναβίωση ή καλλιέργεια του παραδοσιακού χορού...» (σελ. 31) και με αντίστροφη διατύπωση, η καλλιέργεια του παραδοσιακού χορού προάγει τη «δεύτερη ύπαρξή» του.

Συνοψίζοντας τα παραπάνω κύρια χαρακτηριστικά των δύο «υπάρξεων» του παραδοσιακού χορού και συμπεριλαμβάνοντας την αναφορά της Κουτσούμπα (2010), η οποία συμπληρώνει ότι στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης» ο

παραδοσιακός χορός όχι μόνο αναβιώνεται αλλά και βιώνεται, προκύπτει ο ακόλουθος πίνακας (Hoerbuerger, 1968; Κουτσούμπα, 2010):

Πίνακας 2.2.: Συγκριτικός πίνακας μεταξύ των βασικών χαρακτηριστικών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού

Παραδοσιακός Χορός	
«Πρώτη ύπαρξη»	«Δεύτερη ύπαρξη»
αναπόσπαστο μέρος της ζωής όλων των μελών μιας κοινότητας	«κτήμα»/δραστηριότητα των εκάστοτε ενδιαφερόμενων ατόμων/ομάδων
μεταβλητός χαρακτήρας, αυτοσχεδιασμός σε καθορισμένο πλαίσιο	αμετάβλητος χαρακτήρας, πανομοιότυπες/παγιωμένες/προκαθορισμένες χορευτικές κινήσεις με ελάχιστες διαφοροποιήσεις
μαθαίνεται δια βίου με έναν «φυσικό», «λειτουργικό» τρόπο	μαθαίνεται/διδάσκεται συστηματικά από «ειδικούς»
βιώνεται/ενσωματώνεται εν μέρει ασυνείδητα	βιώνεται (Κουτσούμπα, 2010), αναβιώνεται και καλλιεργείται συνειδητά

Κατά την Kealiinohomoku (1972), μια από τις πιο καθοριστικές διαφορές ανάμεσα στην «πρώτη» και τη «δεύτερη ύπαρξη» έγκειται στον τρόπο μετάδοσης της χορευτικής γνώσης. Η συγγραφέας εντάσσει στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης» το φαινόμενο-κίνημα της αναβίωσης του παραδοσιακού χορού για αναψυχή (*recreational folk dance movement*) που έλαβε χώρα στις Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής κατά τον προηγούμενο αιώνα.

Σύμφωνα με τον Shay (1999), στο χορευτικό αυτό κίνημα (κατά την περίοδο 1940 έως 1990) χιλιάδες Αμερικάνοι διδάχθηκαν ένα μεγάλο ρεπερτόριο παραδοσιακών Ευρωπαϊκών χορών από διάφορους -και διαφορετικού επιπέδου δεξιοτήτων ή γνώσεων επί του αντικειμένου- δασκάλους χορού. Ειδικότερα, στα μέσα της δεκαετίας του 1960, όπως σημειώνει ο συγγραφέας, το χορευτικό κίνημα αντικατόπτριζε την ανάγκη για ανάπτυξη κοινωνικών δεσμών. Νεαρά σε ηλικία άτομα συνέρρεαν κυρίως σε εκείνα τα κέντρα διασκέδασης, όπου λάμβαναν χώρα κυκλικοί Βαλκανικοί χοροί, με έντονο κοινωνικό χαρακτήρα. Σε αυτό το ψυχαγωγικό πλαίσιο, ο στόχος ενός μέσου χορευτή ήταν η εκμάθηση πολλών χορών από πολλές διαφορετικές περιοχές. Ο Shay (1999) παρατηρεί πως σπάνια κατακτούσε κανείς τα «...υφολογικά χαρακτηριστικά που ήταν έκδηλα σε χορευτές “στο πεδίο” [στον τόπο καταγωγής των χορών]...» (σελ. 52). Ωστόσο, ο ίδιος επισημαίνει πως:

...υπήρχαν αξιοσημείωτες εξαιρέσεις σε αυτό. Μερικά άτομα «ενσωμάτωναν» σε τέτοιο βαθμό μια νέα χορευτική παράδοση, για παράδειγμα την ελληνική ή την ουγγρική, που ορισμένες φορές αποκτούσαν «(εν)τοπική» γνώση όχι μόνο της χορευτικής παράδοσης, αλλά και της γλώσσας καθώς και άλλων στοιχείων της «κιοιθετημένης» κουλτούρας τους. Κάποια άτομα άλλαξαν ακόμα και το όνομά τους και μετοίκησαν στην χώρα που τους προσέλκυε το ενδιαφέρον (σελ. 52).

Στο παραπάνω πλαίσιο «δεύτερης ύπαρξης», ο Shay (1999) σημειώνει πως την επιμέλεια και την εν τέλει «τυποποίηση» του χορευτικού ρεπερτορίου ανέλαβαν εξειδικευμένα ιδρύματα-οργανισμοί, οι οποίοι επέβλεπαν την «ορθή» απόδοση των χορών. Κατά τον συγγραφέα, «...ο “ορθός” τρόπος δεν υποδείκνυε το πώς επιτελούνταν ο χορός “στο πεδίο”, αλλά το αν χορευόταν σύμφωνα με τις τυποποιημένες οδηγίες...» (σελ. 52).

Ο Nahachewsky (1995), ασκώντας κριτική στο θεωρητικό δίπολο του Hoerburger, παρατηρεί ότι οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού είναι περισσότερο συμβατές με τις Ευρωπαϊκές χορευτικές παραδόσεις και την καλλιέργεια ή αναβίωση αυτών. Επίσης, ο ίδιος ερευνητής προσθέτει ότι «...η “πρώτη ύπαρξη” υπονοεί μια υπεραπλουστευμένη “γνήσια” κατάσταση και είναι προβληματική όταν γίνεται λόγος για αμφίδρομη αλληλεπίδραση ανάμεσα σε “ανεπίσημα”/απλά [«πρώτης ύπαρξης»] και “επισημοποιημένα” [«δεύτερης ύπαρξης»] χορευτικά ιδιώματα. Σε μερικές περιπτώσεις, για παράδειγμα, «κοινωνικές» (social) χορευτικές παραδόσεις έχουν επηρεαστεί από δράσεις αναβίωσης...» (σελ. 13). Ως εκ τούτου, θέτει το ερώτημα αν ένα τέτοιο είδος «κοινωνικού» χορού συνεχίζει να έγκειται στην έννοια της «πρώτης ύπαρξης» ή αν θα έπρεπε να γίνεται λόγος για «τρίτη ύπαρξη» (*third existence*).

Η έννοια του «κοινωνικού» χορού (*social dance*) χρησιμοποιείται από τον Nahachewsky (1994) για να ορίσει τους «συμμετοχικούς» χορούς που λάμβαναν χώρα σε γάμους και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις στο πλαίσιο της ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά, και οι οποίοι είχαν τις ρίζες τους στις «γνήσιες» παραδόσεις της Δυτικής Ουκρανίας¹¹. Σε αντιδιαστολή με τον «κοινωνικό» χορό, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την έννοια του «εθνικού» χορού (*national dance*), ο οποίος προορίζεται για σκηνική παρουσίαση. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, «κοινωνικός» και «εθνικός» χορός αφορούν σε δύο διαφορετικές παραδόσεις, με διαφορετικούς στόχους. Η πρώτη έχει ως στόχο τη διασκέδαση, ενώ η δεύτερη την τόνωση της εθνικής συνείδησης.

Αξίζει να αναφέρουμε, πως για τον Nilsson (1991), ο οποίος μελετά τον χορό στη Σκανδιναβία, οι έννοιες του «συμμετοχικού» (ως “*being together dance*”) και του «λαϊκού» χορού (ως “*peoples’ dance*”), ταυτίζονται με τον «κοινωνικό» χορό (“*social dance*”). Επιπρόσθετα, ο ίδιος παραθέτει τον διαχωρισμό της Feinberg, ανάμεσα σε «κοινωνικό» και «παραστασιακό» (*stage/performing*) χορό, όπου ο «κοινωνικός» χορός περιλαμβάνει τον «λαϊκό» χορό (*peoples’ dance*) και τον χορό «στη μόδα» (*fashion dance*). Το σημαντικότερο χαρακτηριστικό που διαφοροποιεί τα δύο τελευταία είδη, είναι ο τρόπος που μαθαίνει το άτομο να χορεύει. Ο «λαϊκός» χορός μαθαίνεται «ανεπίσημα», μέσω της συμμετοχής ή του «χορεύειν». Αντίθετα, ο χορός που είναι «στη μόδα» μαθαίνεται ή διδάσκεται «συστηματικά», ακόμη και με χρήση διδακτικών βιβλίων (*textbooks*) -μια ιδιαίτερα διαδεδομένη

πρακτική εκμάθησης τη δεκαετία του 1970, στο πλαίσιο του αποκαλούμενου «κύματος» ενδιαφέροντος για τον «παραδοσιακό» χορό και τη μουσική.

Ο Nahachewsky (2001), επιστρέφοντας στον θεωρητικό προβληματισμό του γύρω από το εννοιολογικό δίπολο του Hoerburger, ορίζει τις δύο «υπάρξεις» του παραδοσιακού χορού ως δύο διαφορετικές *φάσεις* στην ιστορία του. Ωστόσο, παρατηρεί περιπτώσεις χορευτικών παραδόσεων των οποίων η αναβίωση συμβαίνει ενώ η «πρώτη ύπαρξη» συνεχίζει να υφίσταται, ή και περιπτώσεις χορευτικών παραδόσεων (για παράδειγμα χορογραφίες του Igor Moiseyev) που «γεννιούνται» επί σκηνής, χωρίς να έχουν προηγουμένως υπάρξει σε πλαίσιο «πρώτης ύπαρξης». Επιπλέον, μελετώντας τον χορό στο πλαίσιο της Ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά -μέλος της οποίας είναι και ο ίδιος-, παρατηρεί ότι η χορευτική αυτή παράδοση είναι εν μέρει ασύμβατη με τις έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης». Συγκεκριμένα, διαπιστώνει τη μεταφορά και προσαρμογή στο «συμμετοχικό» πλαίσιο του «κοινωνικού» (*social*) χορού (όπου είναι έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού) στοιχείων από έναν «παραστασιακό» (επί σκηνής) χορό. Για μία ακόμη φορά, ο συγγραφέας θέτει το ερώτημα αν θα έπρεπε να ορίσει το παραπάνω χορευτικό γεγονός ως «τρίτη ύπαρξη» (*third existence*) και διερωτάται αν είναι δυνατή η αντίστροφη ανάδειξη ενός χορού «πρώτης ύπαρξης» μέσα από το πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης». Επιπλέον, διαπιστώνει τη σχετικότητα των όρων «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη», όταν αναφερόμαστε σε χορούς με σύνθετο «παρελθόν» ή «πολύπλοκη» ιστορία, όπου το θεωρητικό δίπολο του Hoerburger χρησιμοποιείται κατά σύμβαση.

Προσεγγίζοντας τον χορό ως μια ιστορική «οντότητα», ο Nahachewsky (2001) προτείνει ως λύση στα παραπάνω θεωρητικά αδιέξοδα, την έννοια της «ανακλαστικότητας» (*reflectiveness*) ή «αυτο-επίγνωσης» (*self-consciousness*), η οποία έγκειται στην «εκ των έσω» (*emic*) αντίληψη των συμμετεχόντων-χορευτών. Χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα χορευτικά παραδείγματα, επιχειρηματολογεί ότι «...το σημαντικό χαρακτηριστικό των αντιτιθέμενων “υπάρξεων” του Hoerburger είναι η μεγαλύτερη “αυτο-επίγνωση” των συμμετεχόντων, που αφορά σε μια προηγούμενη φάση στην ιστορία της χορευτικής παράδοσης...» (σελ. 19). Με άλλα λόγια, για τον συγγραφέα, είναι καθοριστικό το μέγεθος συνειδητοποίησης από τους χορευτές της «ανάκλασης» ή αντανάκλασης του παρελθόντος ενώ χορεύουν. Στη βάση αυτής της λογικής, ο χορός στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης» ενέχει εξ ορισμού μεγαλύτερη «ανακλαστικότητα» σε σύγκριση με το πλαίσιο της προηγούμενης «πρώτης ύπαρξης». Επιπρόσθετα, κατά τον Nahachewsky (2001), η μετάβαση ενός χορού από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» συνεπάγεται αφενός μεγαλύτερο βαθμό «ανακλαστικότητας» και αφετέρου, «...μια σχετική αλλαγή άλλων χαρακτηριστικών στοιχείων του χορού όπως το νόημά του, τα συμφραζόμενα και η μορφή του...» (σελ. 22).

Ωστόσο, ο Nahachewsky (2001) παρατηρεί πως «...μερικές χορευτικές παραδόσεις μπορούν στην πραγματικότητα να έχουν περισσότερες από δύο ιστορικές φάσεις...» (σελ. 19) και ότι «...οι φάσεις αυτές, ενδεχομένως περιέχουν συγκριτικά περισσότερη και λιγότερη “ανακλαστικότητα”...» (σελ. 19). Σύμφωνα με τον ίδιο, το μέγεθος της «ανακλαστικότητας» μεταβάλλεται στο πέρασμα του χρόνου, σε έναν βαθμό κυκλικά ή περιοδικά. Σύμφωνα με τον Nahachewsky (2006), όταν στο πλαίσιο οποιασδήποτε χορευτικής παράδοσης «...οι συμμετέχοντες έχουν ενεργά

επίγνωση μιας σύνδεσης με προηγούμενες [χορευτικές] επιτελέσεις...» (σελ. 162), τότε το γεγονός αυτό αποτελεί μια χορευτική «αναβίωση» (*dance revival*). Ωστόσο, ο συγγραφέας αναγνωρίζει πως η σχέση αυτή με το παρελθόν γίνεται αντιληπτή με διαφορετικό τρόπο από τους συμμετέχοντες (μέσω της προαναφερθείσας *emic* «ανακλαστικότητα») και από τον παρατηρητή-ερευνητή (*etic* προσέγγιση). Επιπλέον, όπως ο ίδιος διαπιστώνει, η έννοια της χορευτικής «αναβίωσης» συνδέεται στη σχετική βιβλιογραφία με τις έννοιες της «δεύτερης ύπαρξης», του «ψευδο-φολκλόρ» (*fakelore*) και του «φολκλορισμού».

Ο Nahachewsky (2006) σημειώνει ότι σε πλαίσιο «βίωσης», «...οι συμμετέχοντες εστιάζουν στη χορευτική εμπειρία “εδώ και τώρα”...» (σελ. 162), καθώς η ιστορία που πιθανώς υπάρχει πίσω από τον χορό δεν είναι σημαντική την «παρούσα» στιγμή. Επιπλέον, προσεγγίζει την έννοια του «βιωματικού» χορού (*vival dance*) ως «συμπληρωματικό ισοδύναμο» του «ανα-βιωματικού» χορού (*revival dance*). Ως εκ τούτου, κατά τον Nahachewsky (2006), οι έννοιες της «βίωσης» και «αναβίωσης» του χορού δεν διαχωρίζονται ευκρινώς μεταξύ τους, αλλά μπορούν να ιδωθούν ως *τάσεις* οι οποίες εναλλάσσονται μεταξύ τους περιοδικά. Άλλωστε, όπως επισημαίνει ο ίδιος ερευνητής (2006), στην έννοια της «ανα-βίωσης» ενυπάρχει η «βίωση», εφόσον η πρώτη αφορά «...σε μια χορευτική παράδοση η οποία “ζανα-ζεί”, όταν οι συμμετέχοντες σ’ αυτήν την ανακαλούν από το παρελθόν...» (σελ. 163).

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι όλα τα προαναφερθέντα εννοιολογικά δίπολα αποτελούν «παράλληλες παραδόσεις». Είναι εμφανής η σχέση της έννοιας της «πρώτης ύπαρξης» με τον «συμμετοχικό» ή «κοινωνικό» χορό, τον χορό «στο πεδίο» και την έννοια της «βίωσης». Αντίστοιχα, η έννοια της «δεύτερης ύπαρξης» ή «αναβίωσης» παρουσιάζει συνάφεια με τις έννοιες του «εθνικού», «παραστασιακού» ή «επί σκηνής» χορού. Ανεξάρτητα με το αν υφίσταται ή όχι οποιασδήποτε μορφής αλληλεπίδραση ανάμεσα στους δύο ευρύτερους εννοιολογικούς πόλους, το θεμελιώδες στοιχείο όλων αυτών των εννοιών είναι ο κοινός τους θεωρητικός στόχος: να (περι)ορίσουν και να ερμηνεύσουν την έννοια του «παραδοσιακού χορού» σε διαφορετικό κάθε φορά πλαίσιο.

Αν όμως εστιάσουμε στο σημείο ή τον βαθμό αλληλεπίδρασης ανάμεσα στις «παράλληλες παραδόσεις», για να προσεγγίσουμε *θεωρητικά* τις «σκιές» και τα «ενδιάμεσα στάδια» που διαπιστώνει στην πράξη ο Hoerburger (1968), η έννοια η οποία κινείται ανάμεσα στην «πρώτη» και τη «δεύτερη ύπαρξη» -παρουσιάζοντας χαρακτηριστικά κυρίως από την «πρώτη» αλλά επηρεαζόμενη από τη «δεύτερη ύπαρξη»-, είναι εκείνη του «κοινωνικού» χορού (*social dance*) την οποία χρησιμοποιεί ο Nahachewsky (1994, 1995, 2001) για να ορίσει τους «συμμετοχικούς» χορούς (με ψυχαγωγικό χαρακτήρα και έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού), οι οποίοι λάμβαναν χώρα σε γάμους και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις στο πλαίσιο της ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά, και οι οποίοι είχαν τις ρίζες τους στις «γνήσιες» παραδόσεις της Δυτικής Ουκρανίας. Ο τρόπος που υλοποιείται στην πράξη ο «κοινωνικός» χορός παρουσιάζει «ασυμβατότητα» με το *θεωρητικό* δίπολο του Hoerburger (1965, 1968) και οδηγεί τον Nahachewsky (2001) στην αναζήτηση ενός νέου θεωρητικού μοντέλου, προτείνοντας την έννοια της «ανακλαστικότητας» (*reflectiveness*).

2.8.3. Μεταβαίνοντας από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» του ελληνικού παραδοσιακού χορού

Ο Μερακλής (2011), αναφερόμενος στην ελληνική λαογραφία και ειδικότερα στο φαινόμενο του φολκλορισμού, «...της αναβίωσης δηλαδή παλαιών μορφών ζωής, εκείνων κατεξοχήν, που μπορούν να παρασταθούν σαν ένα θέαμα, και μάλιστα για τους αστούς...» (σελ.136), παραθέτει την αναφορά του Richard Wolfram σε μια «εφαρμοσμένη λαογραφία», η οποία «...μπορεί να οδηγήσει σε μια “δεύτερη ύπαρξη” του παραδοσιακού υλικού...» (σελ. 136). Σύμφωνα με τον Μερακλή (2011), η «εφαρμοσμένη λαογραφία» που προτείνει ο Wolfram έχει την έννοια της «...συνειδητής προσαρμογής [στοιχείων του παρελθόντος] σε δυνατότητες της ζωής του παρόντος...» (σελ. 137), μέσω της οποίας η λαϊκή τέχνη, η ενδυμασία, το τραγούδι, «...είναι τομείς που μπορούν να γνωρίσουν αυτή τη “δεύτερη ύπαρξη”, τη δεύτερη ζωή, με την προϋπόθεση ότι θα υπάρχει μια “γνήσια κοινωνία φορέων” [των στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού ή της παράδοσης]...» (σελ. 137). Για τον Μερακλή (2011), μια τέτοια «κοινωνία φορέων» είναι δυσεύρετη σήμερα -αν όχι ουτοπική- και σημειώνει πως αν υπήρχε τέτοια «παραδοσιακή» κοινωνία, «...δεν θα χρειαζόταν να περάσει σε μια “δεύτερη ζωή”. Απλώς θα συνέχιζε τη ζωή της!...» (σελ. 137).

Η μετάβαση και μεταφορά του ελληνικού παραδοσιακού χορού από την παραδοσιακή αγροτική κοινωνία, στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο εντάσσεται στο φαινόμενο του φολκλορισμού. Σύμφωνα με τον Ράφτη (1985):

Φολκλορικός είναι ο παραδοσιακός χορός που βρίσκεται ξεκομμένος από την παραδοσιακή κοινωνία του, οπότε στην επιφάνεια μπορεί να φαίνεται ίδιος, στο βάθος όμως είναι απόλυτα διαφορετικός. [...] Εκτελείται σαν παράσταση από συγκροτήματα ερασιτεχνικά ή επαγγελματικά, άλλοτε πάλι εμφανίζεται όχι σαν θέαμα αλλά σαν άσκηση, σαν γυμναστική. Το κύριο διακριτικό του φολκλορικού χορού είναι ότι η μετάβασή του δεν γίνεται παραδοσιακά αλλά μέσα από έναν μηχανισμό αναπαραγωγής. Οι κάθε είδους χοροδιδάσκαλοι, οι γυμναστές, αλλά και η τηλεόραση και οι εταιρείες δίσκων, ανήκουν σ' αυτόν. Περνώντας μέσα από τον μηχανισμό αναπαραγωγής χορευτικής παιδείας, ο χορός παύει να είναι παραδοσιακός, κυρίως γιατί γίνεται αντικείμενο επιλογής (σελ. 20).

Ωστόσο, ο ίδιος (1985) παρατηρεί ότι:

...υπάρχει βέβαια το δυσκολότερο θέμα του πώς θα χαρακτηρίσουμε μια ενδιάμεση έκφραση, ανάμεσα στον καθαρά παραδοσιακό και στον καθαρά φολκλορικό χορό. Αυτός που χορεύει σήμερα Ζεϊμπέκικο στα μπουζούκια [...] δεν ανήκει στα κοινωνικά στρώματα που εκφράστηκαν με το Ζεϊμπέκικο κι ούτε καν τα γνώρισε. Από την άλλη πλευρά όμως ούτε τέχνη προσπαθεί να κάνει, ούτε θέαμα, ούτε γυμναστική χορεύοντας. Δεν έχει λοιπόν ούτε παραδοσιακή χορευτική παιδεία, ούτε όμως και φολκλορική (σελ. 20).

Επιπρόσθετα, ο Ράφτης (1985) διευκρινίζει ότι δεν υπονοείται καμία αξιολόγηση, καθώς «...ο παραδοσιακός χορός δεν είναι καλύτερος, ούτε ανώτερος του φολκλορικού...» (σελ. 21).

Σε αντίθεση με την παραπάνω διάκριση ανάμεσα στον «καθαρά παραδοσιακό» και τον «καθαρά φολκλωρικό» χορό, η Τυροβολά (2013) γράφει:

Ο «φολκλωρικός» χορός, είναι δημιούργημα της αστικής-βιομηχανικής εποχής στο μεταίχμιο ιστορικών και κοινωνικών αλλαγών, δεν είναι εξέλιξη αλλά ούτε και εκφυλισμός της λαϊκής δημιουργίας. Εγγράφεται σε ενδιαμέσο πεδίο δανειζόμενος στοιχεία τόσο από το αγροτικό κοινοτικό/λαϊκό περιβάλλον όσο και από το αστικό. Εάν παρομοιάζαμε τα προαναφερθέντα πεδία με κύκλους, τότε ο «φολκλωρικός» χορός και ο «λαϊκός-παραδοσιακός» χορός θα συνιστούσαν έναν κοινό τεμνόμενο κύκλο τόσο με τη λαϊκή όσο και με την αστική παράδοση. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο «φολκλωρικός» χορός συνιστά ιδιαίτερη στιγμή στην εξέλιξη του αγροτικού λαϊκού-παραδοσιακού χορού στο σύνολό του (σελ. 382).

Στη σχετική με τον ελληνικό παραδοσιακό χορό βιβλιογραφία, η μετάβαση από τον «παραδοσιακό» στον «φολκλωρικό» χορό ερμηνεύεται με την αντίστοιχη μετάβαση από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού. Οι Καρφής και Ζιάκα (2009) αναφέρουν:

Το παραδοσιακό χοροστάσι αλλά και η παραδοσιακή διαδικασία εκμάθησης του χορού, σήμερα έχουν εκλείψει. Σε πολύ λίγα χωριά υπάρχει ακόμη ζωντανός λαϊκός πολιτισμός. Πολύ λίγα παραδοσιακά πανηγύρια έχουν διατηρηθεί. Τη θέση τους έχουν πάρει εκδηλώσεις φολκλωρικού χαρακτήρα, διοργανώσεις τοπικών φορέων (τοπική αυτοδιοίκηση, πολιτιστικοί σύλλογοι, αδελφότητες κ.λπ.) και γενικά εκδηλώσεις «δεύτερης ύπαρξης» (σελ. 15).

Σύμφωνα με τους ίδιους συγγραφείς (2009):

Ως «δεύτερη ύπαρξη» θεωρούμε κάθε περίπτωση χορού που αναπαράγεται μακριά από τον τόπο, τους ανθρώπους, το κοινωνικό πλαίσιο και το λειτουργικό περιβάλλον που τον δημιούργησαν και μεταδίδεται με διαφορετικό τρόπο. Τέτοιες περιπτώσεις είναι η αναβίωση του παραδοσιακού χορού, οι φολκλωρικές αναπαραστάσεις χορευτικών συγκροτημάτων, ο «χορός» της συνεστίασης, η διδασκαλία του χορού κ.ά. (σελ. 15).

Οι Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και Τυροβολά (2008), εξετάζοντας «το πέρασμα του χορού από τη συν-παράσταση στην αναπαράσταση στον Πεντάλοφο του [Νομού] Έβρου», διαπιστώνουν ότι στη βιβλιογραφία που αφορά αφενός στη μετάβαση του ελληνικού παραδοσιακού χορού από το «αρχικό» του περιβάλλον στις αίθουσες διδασκαλίας και στη σκηνή (με τη μορφή παράστασης) και αφετέρου, στους φορείς-θεσμούς που συνέβαλλαν σε αυτή τη μετάβαση, επικρατούν τρεις απόψεις:

- α) ότι η μεταφορά του χορού από το «λαϊκό χοροστάσι» στη θεατρική σκηνή έχει ως αποτέλεσμα την απώλεια της λειτουργικότητάς του,
- β) ότι οι δραστηριότητες των νέων θεσμών που αναδείχθηκαν είναι αποτέλεσμα των κοινωνικο-πολιτιστικών αλλαγών που συντελέστηκαν και
- γ) ότι η διατήρηση και η διάδοση του παραδοσιακού χορού από τους νέους θεσμούς έχει παράλληλα θετικά και αρνητικά αποτελέσματα (σελ. 4).

Η Κουτσούμπα (2010; πρβλ. Κουτσούμπα, 2009), αναλύοντας το θεσμικό πλαίσιο λειτουργίας της «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αναφέρει:

Μέσα στις νέες κοινωνικές συνθήκες και για την κάλυψη ποικίλων αναγκών, αναπτύχθηκαν στον ελληνικό χώρο νέοι θεσμοί διατήρησης και διάσωσης της μουσικοχορευτικής παράδοσης, μέσα από τη δημιουργία πολιτιστικών συλλόγων και σωματείων, δηλαδή μέσα από την άτυπη εκπαίδευση, αλλά και μέσα από την τυπική εκπαίδευση, σχολική ή πανεπιστημιακή, ακόμα και μέσα από θεσμούς που καλύπτονται από τη δημόσια εκπαίδευση όπως είναι ο θεσμός των Πανελλήνιων Μαθητικών Καλλιτεχνικών Αγώνων Ελληνικού Παραδοσιακού Χορού (σελ. 105).

Ωστόσο, σύμφωνα με την ίδια (2010; πρβλ. Κουτσούμπα, 2009), οι απόψεις οι οποίες διατυπώνονται στη σχετική βιβλιογραφία, αναφορικά με την εμφάνιση και ανάπτυξη των παραπάνω θεσμών, δίστανται:

Για άλλους μελετητές, η μεταφορά του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε νέα πλαίσια είναι καταδικαστέα μια και ο χορός χάνει τη λειτουργικότητά του. Για άλλους, οι νέοι αυτοί θεσμοί είναι αποδεκτοί από τη στιγμή που η αλλαγή των κοινωνικο-πολιτισμικών δεδομένων επιφέρει και αλλαγή των πολιτισμικών αγαθών, όπως, για παράδειγμα, αυτό του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Μια τρίτη κατηγορία δέχεται ότι η διατήρηση και διάδοση του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσα από τους νέους αυτούς θεσμούς έχει ταυτόχρονα αρνητικά και θετικά σημεία. Αρνητικά, αφού ο χορός τυποποιείται, στυλιζάρεται, αλλοιώνεται, αλλά και θετικά, μια και ο χορός έστω και με αυτόν τον τρόπο διατηρείται (σελ. 105).

Η Κουτσούμπα (2010), διαπιστώνοντας τη διαφορετική αξιολόγηση (θετική ή αρνητική) του πλαισίου της «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αναφέρει:

Η διέξοδος από τέτοιου είδους διλήμματα μπορεί να προέλθει μόνο εάν και εφόσον διευκρινιστεί τι εννοούμε με τον όρο αλλοίωση της μουσικοχορευτικής παράδοσης, ή ακόμα καλύτερα πώς γίνεται αποδεκτή η ίδια η έννοια της παράδοσης: αντιλαμβανόμαστε την ύπαρξη μιας «αυθεντικής», «αρχετυπικής» μορφής, για παράδειγμα, του χορού που συνιστά και την παράδοσή του οπότε η έννοια της παράδοσης εκλαμβάνεται ως αναλλοίωτη και σταθερή μέσα στον χρόνο; Ή υιοθετούμε μια δυναμική, ρευστή έννοια της παράδοσης οπότε και οτιδήποτε την συνοδεύει φέρει τα ίδια χαρακτηριστικά, δηλαδή είναι και αυτό δυναμικό και ρευστό, άρα και δεν μπορούμε να μιλάμε για αλλοίωση της παράδοσης αλλά μόνο για μετασχηματισμό της σε νέα πλαίσια; (σελ. 105).

Για την Κουτσούμπα (2010), το φαινόμενο της «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού «...εκδηλώνεται μέσα από ποικίλες διαδικασίες όπως αυτές της μουσειοποίησης, της φολκλοροποίησης, της εμπορευματοποίησης, της ψυχαγωγίας, της άσκησης, της διδασκαλίας κ.ά., διαδικασίες που σκόπιμο είναι να είναι άκρως διακριτές ως προς τον σκοπό τους και επομένως και ως προς τη χρήση του χορού σε καθεμία από αυτές...» (σελ. 103). Χαρακτηριστικό παράδειγμα της παραπάνω

ποικιλομορφίας αποτελεί η μεταπτυχιακή διατριβή-έρευνα της ίδιας (Koutsouba, 1991), η οποία επικεντρώνεται σε μια ιδιαίτερη έκφανση της «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού παραδοσιακού χορού στις ταβέρνες της Πλάκας (στο κέντρο της Αθήνας), όπου χορευτικά συγκροτήματα χορεύουν για τουρίστες. Σύμφωνα με την Koutsouba (1991), η έκφανση αυτή αφορά στο «...φαινόμενο της “τουριστικής τέχνης” στον ελληνικό χορό...» (σελ. 62).

Κατά τις Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και Τυροβολά (2008), η «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού παρουσιάζει διαφορετικές εκφάνσεις, όπως «...μεταφορά του χορού από το αρχικό του περιβάλλον μέσα σε αίθουσες μουσικών ταβερνών, ρεμπετάδικων, πολιτιστικών συλλόγων, σχολών, σχολείων πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης, Πανεπιστημίων κ.ά. ...» (σελ. 3). Οι ίδιες ερευνήτριες παρατηρούν ότι στην περίπτωση του Πενταλόφου του Νομού Έβρου, «...ο χορός αποτελεί στοιχείο έκφρασης του Συλλόγου [ως παράσταση επί σκηνής], αλλά ταυτόχρονα συνιστά λειτουργικό κομμάτι και διαδικασία καθημερινής ζωής όλων των κατοίκων της κοινότητας, οι οποίοι συμμετέχουν ενεργά τόσο στον δημόσιο χορό του πανηγυριού όσο και στις εθιμικές περιστάσεις που διατηρούνται ακόμη...» (σελ. 5). Συνεπώς, τα εθνογραφικά τους δεδομένα τεκμηριώνουν τη συνύπαρξη «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» (στον ίδιο χώρο και χρόνο), «...εφόσον η τέλεση του χορού στο πρωτογενές του περιβάλλον και η μεταφορά του στη σκηνή με τη μορφή παράστασης, γίνεται από τα ίδια άτομα, τα οποία είναι ταυτόχρονα και μέλη της κοινότητας και μέλη του Συλλόγου...» (σελ. 26).

Οι Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και Τυροβολά (2008) συγκρίνουν το (σε μεγάλο βαθμό) όμοιο χορευτικό ρεπερτόριο στα «...δύο περιβάλλοντα τέλεσης, δηλαδή και στο “λαϊκό χοροστάσι” και στη χορευτική σκηνή...» (σελ. 26), και μέσω της δομικής-μορφολογικής και τυπολογικής μεθόδου ανάλυσης εντοπίζουν διαφοροποιήσεις στα συστατικά στοιχεία των χορών, «...όπως ο χώρος και ο χρόνος τέλεσης του χορού, οι συμμετέχοντες, η μουσική συνοδεία, τα μουσικά όργανα, το επίπεδο αυτοσχεδιασμού και η διοργάνωση...» (σελ. 26). Συγκεκριμένα, οι ερευνήτριες αναφέρουν:

Μέσα από τον Σύλλογο του Πενταλόφου η χορευτική πράξη αποκόβεται από το περιβάλλον δημιουργίας της και εγκαθίσταται μέσα στην αίθουσα του Συλλόγου, καθώς και σε κλειστά ή ανοιχτά γήπεδα, σε πλατείες άλλων κοινοτήτων, σε αυλόγυρους σχολείων και εκκλησιών, σε χώρους αναψυχής, σε δημοτικά και αρχαία θέατρα και αλλού. Το χορευτικό ρεπερτόριο καθορίζεται από τις απαιτήσεις της διοργάνωσης επιδιώκοντας κάποιου είδους αισθητικό αποτέλεσμα, στοχεύοντας δηλαδή στην παραγωγή θεάματος. Ο αυθορμητισμός απουσιάζει, εφόσον είναι απύσχα και η διαλεκτική σχέση μεταξύ των μουσικών οργανοπαικτών και των χορευτών και υποκαθίσταται από μία πανόμοια επιτελούμενη χορευτική κίνηση, αφού η έμφαση δίνεται στον χορό καθαυτό αποκομμένου από οποιαδήποτε αναφορά στο άμεσο ή έμμεσο περιβάλλον του. Έτσι, η χορευτική πράξη μέσα από τον Σύλλογο, όντας διασπασμένη από τα συστατικά της στοιχεία, χάνει τον χαρακτήρα της δημιουργικότητας και του αυτοσχεδιασμού και καθίσταται μία προσχεδιασμένη διαδικασία (σελ. 26).

Σε αντιδιαστολή με τις παραπάνω (αρνητικές) επιπτώσεις της μετάβασης από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη», οι Φιλιππίδου, Κουτσούμπα και Τυροβολά (2008) αναγνωρίζουν και τη θετική πλευρά του φαινομένου. Συγκεκριμένα, οι ερευνήτριες αναφέρουν:

Όμως δεν είναι δυνατόν να αγνοήσει [κανείς] την αξιολογη προσφορά του [Συλλόγου] στην επιβίωση του λαϊκού πολιτισμού του Πενταλόφου σε μια ουδόλως ευνοϊκή εποχή, σε μια εποχή κορεσμού γι' αυτόν. Σε αυτή την εποχή, ο Σύλλογος της κοινότητας αναλαμβάνει το χρέος να διατηρήσει τον Πεντάλοφο «ζωντανό», τους εναπομείναντες κατοίκους του στην κοινότητα και τους μετανάστες Πενταλοφιώτες σε επαφή με την κοινότητα και τον παραδοσιακό της πολιτισμό, μέσα από τη δημιουργία μιας «άλλης παράδοσης» (σελ. 26).

Ο Φούντζουλας (2016), μελετώντας το χορευτικό δρώμενο «Γαϊτανάκι» στις κοινότητες Σκάλα και Δάφνη Ναυπακτίας υπό τους όρους της «πολιτικής του σώματος» και «πολιτικοποίησης της κουλτούρας», χρησιμοποιεί τις έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του χορού στην εκάστοτε κοινότητα, εστιάζοντας στο παρελθόν και το παρόν του χορευτικού δρώμενου αντίστοιχα. Ο ίδιος επισημαίνει ότι «...στην περίπτωση της “πρώτης” ύπαρξης υπάρχει βίωση, ενώ στην περίπτωση της “δεύτερης” ύπαρξης μπορεί να υπάρχει τόσο βίωση όσο και αναβίωση της παράδοσης...» (σελ. 66). Αναλυτικότερα, σύμφωνα με τον Φούντζουλα (2016):

Το έθιμο «Γαϊτανάκι» και ο χορός που τον συνοδεύει στην κοινότητα Σκάλα, εντάσσεται στο πλαίσιο της «δεύτερης» ύπαρξης τόσο σε βιωμένο και συμμετοχικό όσο και σε αναβιώμενο και παραστασιακό. Αυτό γιατί πλέον από τη μία πλευρά την οργάνωση, την εκμάθηση και την παρουσίαση την έχει αναλάβει ο πολιτιστικός σύλλογος της κοινότητας και, πιο συγκεκριμένα, ο δάσκαλος του χορευτικού τμήματος του συλλόγου αλλά από την άλλη, πολλοί χωριανοί κατά την διάρκεια της τέλεσης της αναβίωσης του εθίμου συμμετέχουν αυθόρμητα στη διαδικασία χωρίς απαραίτητα να ανήκουν στο χορευτικό τμήμα του συλλόγου. Αναλυτικότερα, είθισται πολλές φορές κατά τη διάρκεια του χορευτικού μέρους του εθίμου όπου οι μαθητές του συλλόγου χορεύουν τον χορό, ο οποιοσδήποτε από το κοινό να συμμετάσχει σε αυτή τη διαδικασία μαζί τους. Ωστόσο, στη διαδικασία αυτή οι μεγαλύτεροι σε ηλικία που συμμετείχαν στη βίωση του εθίμου παλαιότερα, δεν συμμετέχουν (σελ. 66).

Σε αντίθεση με τη Σκάλα, ο Φούντζουλας (2016) παρατηρεί ότι στην κοινότητα της Δάφνης:

...δεν συμβαίνει τίποτα από τα παραπάνω. Το έθιμο και ο χορός που το συνοδεύει έπαψε να τελείται υπό τους όρους της «πρώτης» ύπαρξης από τα τέλη της δεκαετίας του 1980. Παρ' όλες δε τις προσπάθειες που κατεβλήθησαν από τον πολιτιστικό σύλλογο της κοινότητας για την αναβίωσή του, δεν υπήρξε κανένα αποτέλεσμα. Μάλιστα, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η μόνη αναβίωση του εθίμου, υπό τους όρους της «δεύτερης»

ύπαρξης, έγινε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας από ανθρώπους της κοινότητας που το έθιμο σώζεται στη μνήμη τους (σελ. 66).

Ο ίδιος ερευνητής (2016), συγκρίνοντας τις «παρούσες» τοπικές εκφάνσεις του εθίμου/χορευτικού δρωμένου «Γαϊτανάκι», καταλήγει στο συμπέρασμα ότι στις δύο υπό μελέτη κοινότητες εμφανίζονται «...δύο διαφορετικά είδη “δεύτερης” ύπαρξης...» (σελ. 66), τα οποία «...εντάσσονται στην ευρύτερη έννοια του όρου, όμως έχουν πολύ διαφορετικά χαρακτηριστικά...» (σελ. 66).

Ο Dimopoulos (2017) εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο ο αστικός χώρος προσλαμβάνει, «φιλτράρει» και προβάλλει τη χορευτική παράδοση της υπαίθρου στο πλαίσιο της κινηματογραφικής ταινίας «Το Χώμα Βάφτηκε Κόκκινο» (1965), σε σκηνοθεσία Βασίλη Γεωργιάδη, σενάριο Νίκου Φώσκολου και μουσική Μίμη Πλέσσα. Η ταινία διαπραγματεύεται τη σύγκρουση μεταξύ τσιφλικάδων και κολίγων στον χώρο της πεδινής Θεσσαλίας, πριν τη μεγάλη αγροτική μεταρρύθμιση του 1917 και την ακόλουθη διανομή της αγροτικής γης. Ωστόσο, ο ερευνητής παρατηρεί πως οι χοροί που παρουσιάζονται από ένα χορευτικό συγκρότημα της Αθήνας (Ομίλος Ελληνικών Λαϊκών Χορών «Ελένη Τσαούλη») κατά τη διάρκεια της ταινίας, δεν αντιστοιχούν στον συγκεκριμένο τόπο και χρόνο της υπόθεσης, σε επίπεδο ρεπερτορίου, ενδυμασίας και γνωρισμάτων της χορευτικής πράξης. Ο ίδιος διατυπώνει το συμπέρασμα πως μέσα από το πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης», η ταινία δημιουργεί μια νέα, αστική χορευτική παράδοση, η οποία αντιστοιχεί σε μια ενιαία, εθνική ταυτότητα που παραβλέπει τα τοπικά χορευτικά ιδιώματα, ενώ μέσω χορογραφικών παρεμβάσεων μεταβάλλεται ο τρόπος που αυτά λειτουργούν στο υποτιθέμενο πλαίσιο «πρώτης ύπαρξης», όπου διαδραματίζεται η ιστορία.

Ο Lykesas (2018), εστιάζοντας στις μεθόδους διδασκαλίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού, αντιστοιχίζει την έννοια της «πρώτης ύπαρξης» με τον εμπειρικό-«βιωματικό» τρόπο εκμάθησης και μετάδοσης του χορού από τη μια γενιά στην άλλη. Ο ίδιος παρατηρεί πως:

Οι αλλαγές στις σύγχρονες κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες επηρέασαν τον ελληνικό παραδοσιακό χορό, ο οποίος απέκτησε έναν περισσότερο ψυχαγωγικό και τουριστικό-εμπορικό χαρακτήρα, ενώ ο διδακτικός του χαρακτήρας μετασχηματίστηκε περνώντας μέσα από δασκαλο-κεντρικές μεθόδους διδασκαλίας. Έχοντας υποστεί αυτή την αλλαγή, ο παραδοσιακός χορός ορίζεται πλέον ως η «δεύτερη ύπαρξη» του λαϊκού/παραδοσιακού χορού (σελ. 104).

Σύμφωνα με τον Lykesas (2018), η μουσικο-κινητική αγωγή και ο «δημιουργικός χορός» αποτελούν δύο δημιουργικά εκπαιδευτικά μοντέλα, στα οποία υπερισχύει η μαθητο-κεντρική μέθοδος διδασκαλίας, σε συνδυασμό με την «αποκλίνουσα παραγωγικότητα» και την «καθοδηγούμενη ανακάλυψη». Ο ίδιος αναφέρει πως «...τις μεθόδους αυτές διδασκαλίας ορίζουν η δημιουργικότητα, ο αυτοσχεδιασμός, η εκφραστικότητα, η εμπειρική και ενεργητική μάθηση, καθώς και η ανάπτυξη των κινητικών, γνωστικών, αντιληπτικών, συναισθηματικών και κοινωνικών δεξιοτήτων, στοιχεία που όλα συνάδουν με την έννοια της “πρώτης ύπαρξης” του χορού...» (σελ. 108). Κατά συνέπεια, ο Lykesas (2018) διατυπώνει το συμπέρασμα πως «...η Μουσικο-Κινητική Αγωγή και ο Δημιουργικός Χορός

μπορούν να αποτελέσουν τις παιδαγωγικές και μεθοδολογικές μεθόδους διδασκαλίας, ούτως ώστε τα παραδοσιακά πολιτισμικά στοιχεία της “πρώτης ύπαρξης” (τραγούδι, χορός, δρώμενα κ.ά.) να διασωθούν και να διατηρηθούν [στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης»] ή να επανέλθουν όσο το δυνατόν πιο κοντά στην προηγούμενή τους μορφή/κατάσταση...» (σελ. 109).

Η θεωρητική (σαφής) διχοτόμηση μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού αποτελεί ένα χρήσιμο ερμηνευτικό εργαλείο σε πλήθος πτυχιακών εργασιών που εκπονήθηκαν στο πλαίσιο της Ειδικευσης στον «Ελληνικό Παραδοσιακό Χορό», στη Σχολή Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ενδεικτικά, η Τριχάκη (2005), μελετά τις χορευτικές συνήθειες των φοιτητών και φοιτητριών του Τ.Ε.Φ.Α.Α. του Πανεπιστημίου Αθηνών, εστιάζοντας στην αίσθηση ανάγκης να χορέψουν καθώς και στη συχνότητα που χορεύουν ελληνικό παραδοσιακό χορό. Οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» χρησιμοποιούνται για να ερμηνεύσουν το πλαίσιο (τον τόπο και τον τρόπο) εκμάθησης αλλά και επιτέλεσης του χορού. Η Σεφέρη (2008) εξετάζει τα στοιχεία ενός ηπειρώτικου γάμου, ο οποίος έλαβε χώρα στο αστικό κέντρο της Αθήνας (στην Πετρούπολη) και τα συγκρίνει με το εθιοτυπικό του γάμου στα χωριά της Ηπείρου. Η συγγραφέας χαρακτηρίζει το παραπάνω φαινόμενο ως έναν «καθαρά παραδοσιακό ηπειρώτικο γάμο» στο αστικό κέντρο και εστιάζοντας στον χορό, διαπιστώνει την επιτέλεση της «πρώτης ύπαρξης» του χορού σε ένα πλαίσιο «δεύτερης ύπαρξης».

Η Μοσχάκη (2009) μελετά τη «δεύτερη ύπαρξη» ή «αναβίωση» του χορού «Εμπυρρίκιου» μετά από 50 περίπου χρόνια λήθης στο χωριό Πλατάνια της Κρήτης (περιοχή Αμαρίου), η οποία ήταν αποτέλεσμα ερευνητικής προσπάθειας ντόπιων και διδασκαλίας στο πλαίσιο χορευτικών συλλόγων. Η Βαρδαξόγλου (2011) εστιάζει στους γυναικείους καραγκούνικους χορούς του κάμπου Καρδίτσας (Θεσσαλία) και στον χορό “samba no pe” (πολιτισμικό γνώρισμα των Αφρο-Βραζιλιάνων) στο πλαίσιο προγραμματισμένων χορευτικών παραστάσεων σε Ελλάδα και Βραζιλία αντίστοιχα. Στόχος της συγγραφέως είναι η συγκριτική μελέτη της αναπαράστασης του γυναικείου φύλου στην επί σκηνής «δεύτερη ύπαρξη» των υπό μελέτη χορευτικών παραδόσεων. Οι Δελφίνη και Μαλακού (2011) ερευνούν την «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη» του εθίμου/χορού «Γιαρέντη» στην Περαχώρα Λουτρακίου. Η «πρώτη ύπαρξη» αφορά στην χρονική περίοδο 1830-1968, χαρακτηριστικά γνωρίσματα της οποίας αποτελούν η «αυθόρμητη συμμετοχή», οι «παραδοσιακές διαδικασίες» και η «βίωση». Η «δεύτερη ύπαρξη» αφορά στην «αναβίωση» του εθίμου/χορού από το Πνευματικό Κέντρο Περαχώρας (μετά από μια «νεκρή περίοδο» περίπου 20 χρόνων), όπου βασικό χαρακτηριστικό είναι η «παρακινούμενη συμμετοχή».

Ο Σταυρόπουλος (2014) εξετάζει τις χορευτικές συνήθειες των μελών του χορευτικού τμήματος του Λυκείου των Ελληνίδων Παπάγου-Χολαργού και πώς αυτές επηρεάζονται από τον «φολκλορικό» τρόπο εκμάθησης παραδοσιακού χορού σε αυτό το πλαίσιο «δεύτερης ύπαρξης» του χορού. Η Κάβουρα (2015) επικεντρώνεται στην αναπαράσταση του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσα από φωτογραφικό υλικό στο διαδίκτυο, στον σύνδεσμο «Εικόνες» της μηχανής αναζήτησης Google, όπου «...το φαινόμενο της “δεύτερης” ύπαρξης του χορού γνωρίζει μια νέα διάσταση μέσα από την ανάπτυξη της τεχνολογίας και τα συνεχώς

εξελισσόμενα τεχνολογικά μέσα...» (σελ. 4). Η συγγραφέας διαπιστώνει ότι ο ελληνικός χορός «...διανύει μια νέα “ύπαρξη”, η οποία ευνοείται από την ευρεία χρήση και διάδοση των νέων τεχνολογιών...» (σελ. 100). Ο Κορολόγος (2015) εξετάζει τις ομοιότητες και διαφορές μεταξύ της τέλεσης του Τσακώνικου χορού στον Τυρό Αρκαδίας από τον τοπικό σύλλογο, στο πλαίσιο των διαφόρων «παραστασιακών» εκδηλώσεών του, και της επιτέλεσης του (ίδιου) χορού από τους ντόπιους στις σύγχρονες «συμμετοχικές» ευκαιρίες για χορό (πανηγύρια, γάμοι, βαπτίσεις, κ.ά.). Κατά αντιστοιχία, ο συγγραφέας διαπιστώνει τη συνύπαρξη «δεύτερης» και «πρώτης ύπαρξης» του υπό εξέταση χορού, στον ίδιο τόπο και χρόνο, με πρωταγωνιστές τα ίδια άτομα-μέλη της τοπικής κοινωνίας.

Η Ταμιωλάκη (2015) διερευνά την εκτός Κρήτης «δεύτερη ύπαρξη» των κρητικών χορών μέσα από τις απόψεις δύο χοροδιδασκάλων (Ιωάννης Τσουχλαράκης και Βασίλειος Καρφής), οι οποίοι ασκούν -κυρίως αρνητική- κριτική στον τρόπο με τον οποίο διδάσκονται και παρουσιάζονται επί σκηνής οι κρητικοί χοροί στην Αθήνα. Οι Δέδε και Στρατηγός (2016), χρησιμοποιώντας τη δομικο-μορφολογική και τυπολογική ανάλυση, συγκρίνουν την τέλεση του Συρτού και Μπάλου της Κύθνου από χορευτικό σύλλογο της Χώρας Κύθνου στο «παραστασιακό» πλαίσιο «δεύτερης ύπαρξης», με την αντίστοιχη τέλεση των ίδιων χορών από χορευτικό σύλλογο της Αθήνας. Η Μαθέ (2017) μελετά τον παραδοσιακό χορό στη μέσα Μάνη Λακωνίας και επικεντρώνει την έρευνά της στον «Μανιάτικο», ο οποίος αποτελεί «χορογραφική σύνθεση» που καθιερώθηκε μέσω της διδασκαλίας και «...χορεύεται στο πλαίσιο της “δεύτερης” ύπαρξης του χορού στις σχολικές εκδηλώσεις και σε παραστάσεις συλλόγων...» (σελ. 62). Ωστόσο, η συγγραφέας διαπιστώνει ότι ο «σχολικός» χορός «Μανιάτικος», «...καταλήγει να θεωρείται ο πιο χαρακτηριστικός της περιοχής από τους κατοίκους και να αποτελεί τη μουσικοχορευτική παράδοση του τόπου...» (σελ. 62).

Ο Παγκοζίδης (2017) εξετάζει τον χορό στο έθιμο της «Αποκερασιάς» στο Βασιλίτσι Μεσσηνίας, όπου η «πρώτη ύπαρξη» του χορού αφορά στο παρελθόν, όταν το έθιμο αποτελούσε «...μια γιορτή γνωριμίας, αγάπης, διασκέδασης και συμφιλίωσης μεταξύ των κατοίκων...» (σελ. 59). Μάλιστα, ο συγγραφέας διαχωρίζει την «πρώτη ύπαρξη» σε δύο χρονικές φάσεις, με κομβικό σημείο την είσοδο των μουσικών οργάνων στη μουσικοχορευτική παράδοση του χωριού (κατά τη δεκαετία 1950-1960). Η «δεύτερη ύπαρξη» αφορά στη «σύγχρονη» τέλεση του χορού με τη συμμετοχή των μελών του τοπικού πολιτιστικού συλλόγου, στο πλαίσιο του εθίμου της «Αποκερασιάς» που πλέον λειτουργεί περισσότερο ως μια ευκαιρία για διασκέδαση και ψυχαγωγία. Τέλος, αντικείμενο έρευνας του Τασιούλη (2017), αποτελεί ο χορός του «Στέγκου» στην Άμπλιανη Ευρυτανίας. Ο συγγραφέας μελετά τους μετασχηματισμούς, ως προς τη μορφή και τη λειτουργία του χορού, κατά τη μετάβαση από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξή» του. Η «πρώτη ύπαρξη» αφορά στο παρελθόν του χορού, στιγμιότυπα του οποίου αποτυπώνονται σε καταγραφή του λαογράφου Γιώργου Αικατερινίδη, ο οποίος επισκέφτηκε το 1966 την Άμπλιανη και «...κατέγραψε τον χορό του “Στέγκου” που ακόμα χορευόταν από τους ντόπιους στο πλαίσιο της “πρώτης ύπαρξης”...» (σελ. 2). Η «δεύτερη ύπαρξη» αφορά στην αναβίωση του χορού από τον τοπικό πολιτιστικό σύλλογο (από το 1997 έως τον χρόνο της έρευνας), στη βάση τη παραπάνω καταγραφής.

Όπως διαπιστώνουμε, από την παραπάνω εκτεταμένη χρήση των εννοιών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» στην έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, το θεωρητικό μοντέλο του Hoerburger (1965, 1968) αποτελεί ένα διαδεδομένο αναλυτικό και ερμηνευτικό εργαλείο των διαφορετικών πλαισίων, μέσα στα οποία παρουσιάζεται και λειτουργεί ο (παραδοσιακός) χορός. Ωστόσο, αν και ελάχιστες στη σχετική βιβλιογραφία, δεν λείπουν και οι κριτικές προσεγγίσεις του ίδιου του θεωρητικού μοντέλου.

Σύμφωνα με τον Hoerburger (1965, 1968), οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» αφορούν σε δύο αντιτιθέμενες κατηγορίες, δύο ξεχωριστές κατηγορίες, δύο εντελώς διαφορετικά πλαίσια. Συνεπώς, η «δεύτερη ύπαρξη» αντιστοιχεί σε μια «δεύτερη ζωή» του παραδοσιακού χορού που ανα-βιώνεται σε ένα νέο περιβάλλον ή με νέους όρους. Πρώτη η Κουτσούμπα (2010), εστιάζοντας σε αυτή τη «δεύτερη ζωή», διαπιστώνει ότι η «ανα-βίωση» εμπεριέχει (εξ ορισμού) τη «βίωση». Ως εκ τούτου, η ερευνήτρια συμπληρώνει στα κύρια χαρακτηριστικά της «δεύτερης ύπαρξης» της χορευτικής πράξης το γεγονός ότι (ο χορός) *«...βιώνεται και αναβιώνεται συνειδητά...»* (σελ. 104). Αναφορά στο στοιχείο της «βίωσης» στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού, συναντούμε και στην έρευνα του Φούντζουλα (2016), η οποία επικεντρώνεται στο έθιμο «Γαϊτανάκι» στην κοινότητα Σκάλα Ναυπακτίας, το οποίο κατά τον συγγραφέα, *«...εντάσσεται στο πλαίσιο της “δεύτερης ύπαρξης” τόσο σε βιωμένο και συμμετοχικό όσο και σε αναβιώμενο και παραστασιακό [πλαίσιο]...»* (σελ. 66).

Από την άλλη πλευρά, ο Παπακώστας (2013), ερευνώντας την κοινότητα των Ρομά της Ηράκλειας Σερρών, ασκεί έμμεσα κριτική στο θεωρητικό μοντέλο του Hoerburger (1965, 1968). Θεωρώντας τις δύο «υπάρξεις» ως δύο φάσεις στην ιστορία του χορού -σύμφωνα με την κριτική προσέγγιση του Nahachewsky (2001)-, αντιστοιχίζει τη διχοτομία «πρώτη/δεύτερη ύπαρξη» με τη διχοτόμηση παρελθόν/παρόν. Όμως, όπως σημειώνει ο ερευνητής (2013):

Το παρελθόν δεν στέκεται αντιστικτικά απέναντι στο παρόν, αλλά βρίσκεται σε διαλογική σχέση μαζί του, η οποία και αναδεικνύει τις πολλαπλές υπάρξεις του χορού και την πολυσημία του. Έτσι, ο χορός δεν εγκλωβίζεται μόνο στο πριν ή μόνο στο τώρα, αλλά γίνεται αντιληπτός ως μια διαδικασία, ως «ένας ζωντανός οργανισμός» (σελ. 292-293).

Με βάση τα παραπάνω, ο Παπακώστας (2013) προτείνει τον νεολογισμό «εθνο-χοροτοπία» ή «χοροτοπία», ως ένα θεωρητικό εργαλείο που επιτρέπει και διευκολύνει *«...την ερμηνεία του χορευτικού φαινομένου μέσα από μια δυναμική προοπτική...»* (σελ. 290). Τα «εθνο-χοροτοπία» αφορούν, κατά τον ίδιο, σε *«...δυναμικά και πολυμορφικά τοπία τα οποία συγκροτούνται μέσα από μια πολυδιάστατη και συνεχή διαδικασία συναίνεσης, ρήξης, χρήσης, οικειοποίησης, απόρριψης, συντήρησης, μετασχηματισμού και διαπραγμάτευσης του χορού και του χώρου...»* (σελ. 290).

Πράγματι, όπως προκύπτει από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας που αφορά στον ελληνικό παραδοσιακό χορό, σε θεωρητικό επίπεδο οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» αντιστοιχούν σε δύο διαφορετικές ιστορικές φάσεις του. Η «πρώτη» αναφέρεται στο παρελθόν και η «δεύτερη» στο παρόν. Το παρελθόν αφορά στο «φυσικό» περιβάλλον του χορού, την αγροτική παραδοσιακή κοινότητα

και τη ζωή των «φορέων» κάθε τοπικής έκφρασης του ελληνικού χορού. Το παρόν αφορά στις σύγχρονες αστικές κοινωνίες, τους εκάστοτε φορείς και «ειδικούς», τους πολιτιστικούς συλλόγους, αλλά και τις όποιες αναπαραστάσεις και/ή «αναβιώσεις» (και «βιώσεις») του «παρελθόντος» σε αίθουσες διδασκαλίας, θεατρικές σκηνές και κέντρα διασκέδασης, στο «χοροστάσι» ή την πλατεία της τοπικής κοινότητας, στον κινηματογράφο, ακόμη και στον «κυβερνοχώρο» που δημιουργήσαν τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα. Ωστόσο, στην πράξη, συναντούμε περιπτώσεις όπου «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη» συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν στο παρόν, ως δύο διαφορετικές μορφές ή εκφάνσεις μιας τοπικής χορευτικής παράδοσης (Κορολόγος, 2015; Σεφέρη, 2008; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2008).

Όπως προαναφέρθηκε, κατά τον Hoerbuerger (1965, 1968), οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» δεν δηλώνουν αξίες -δεν έχουν αξιολογικό χαρακτήρα- και συνεπώς, σε καμία περίπτωση δεν υπονοείται η ανωτερότητα της «πρώτης» σε σχέση με τη «δεύτερη» και αντίστροφα. Οι δύο έννοιες αποτελούν δύο αντιτιθέμενες κατηγορίες του όρου «παραδοσιακός χορός». Σε αντιδιαστολή με τα παραπάνω, είναι εμφανές από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, ότι το ζήτημα της «δεύτερης ύπαρξης» στον ελληνικό παραδοσιακό χορό υπόκειται (αναπόφευκτα) πολλές φορές σε αξιολογική κρίση, ενώ παρατηρείται μια «εξιδανίκευση» της «πρώτης ύπαρξης», ως «αρχετυπικής», «αυθεντικής» και «αναλλοίωτης». Το γεγονός αυτό εγείρει θεωρητικά διλήμματα που άπτονται αφενός της έννοιας της «παράδοσης» και αφετέρου, της έννοιας του «παραδοσιακού» χορού.

Ανακεφαλαιώνοντας, το *táncház* σήμερα δεν αφορά αποκλειστικά στον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο μιας χορευτικής πρακτικής. Αποτελεί ένα ευρύτερο και σύνθετο πολιτισμικό φαινόμενο στο πλαίσιο του φολκκλωρισμού. Η επιτυχημένη αναβίωση του ουγγρικού *táncház* στο σύγχρονο περιβάλλον, μακριά από τον «φυσικό» του χώρο και χρόνο, οφείλεται πρωταρχικά στις βάσεις που έθεσε η επιστημονική προσέγγιση της λαϊκής παράδοσης στην Ουγγαρία -ιδιαίτερα της μουσικής και του χορού- αλλά και σε συγκεκριμένους πολιτικούς, οικονομικούς και κοινωνικούς παράγοντες.

Στην προκείμενη περίπτωση, το αστικό ουγγρικό *táncház* αποτελεί ένα πεδίο για εφαρμογή των επιστημονικών θεωριών και μεθόδων που αφορούν στον χορό και τη μουσική, ενώ θα μπορούσαμε να πούμε ότι λειτουργεί ως ο συνδετικός κρίκος μεταξύ θεωρίας και πράξης. Σημαντικό στοιχείο αλλά και λειτουργία του *táncház* αποτελεί η επαφή των νέων της σημερινής Ουγγαρίας, είτε «πρόσωπο με πρόσωπο» είτε «εξ αποστάσεως» -μέσω του αρχειακού υλικού-, με τους «φυσικούς» φορείς της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, οι οποίοι αποτελούν πηγή αναφοράς για την «αυθεντική», την «αληθινή» παράδοση. Η πολιτιστική αυτή ανταλλαγή συμβάλει σε έναν σύγχρονο τρόπο διατήρησης και μεταβίβασης της μουσικοχορευτικής κληρονομιάς από γενιά σε γενιά, καθιστώντας τη λειτουργική και «ζωντανή» παράδοση σε ένα νέο, «μη παραδοσιακό» πλαίσιο.

Στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, καθοριστικά ιστορικά γεγονότα είχαν ως αποτέλεσμα τον αναγκαστικό εκτοπισμό από τον ελλαδικό χώρο ενός σημαντικού

αριθμού ανθρώπων, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στο ουγγρικό κράτος. Η ελληνική αυτή διασπορά μετέφερε μαζί της τις αντίστοιχες τοπικές λαϊκές παραδόσεις από τους διάφορους τόπους καταγωγής των μελών της. Οι βιβλιογραφικές αναφορές στον ελληνισμό της Ουγγαρίας είναι ως επί το πλείστον ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές, ενώ οποιαδήποτε στοιχειώδης αναφορά σε ελληνικό χορό στοχεύει στην ανάδειξη της φροντίδας των προσφύγων για τη διάσωση και μετάδοση της πολιτισμικής τους κληρονομιάς, με απώτερο στόχο τη διατήρηση και καλλιέργεια της εθνικής παράδοσης αλλά και την ανάπτυξη πατριωτικής-αγωνιστικής συνείδησης.

Μοναδική διεισδυτική «ματιά», η οποία επικεντρώνεται στη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας, αποτελεί η ανθρωπολογική-εθνογραφική έρευνα της Vincze (2007, 2010). Η συγγραφέας, εστιάζοντας στο πλαίσιο μιας εθνικής γιορτής (την επέτειο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821) και πιο συγκεκριμένα στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται ο ελληνικός χορός αφενός επί σκηνής και αφετέρου στο γλέντι που ακολουθεί μετά τη σκηνική παράσταση, εξετάζει τις διαφορετικές εκφάνσεις αυτής της παράδοσης -με κριτήριο τη διατήρηση ή μη του «παραδοσιακού» ύφους- στο εκάστοτε πλαίσιο της ελληνικής μειονότητας και συγκεκριμένα, στις τρεις γενιές προσφύγων στην Ουγγαρία, στις ορχήστρες, στα χορευτικά συγκροτήματα, στις μουσικοχορευτικές παραστάσεις, στις ελληνικές γιορτές-γλέντια καθώς και στα ελληνικά *táncház*.

Στη σχετική με το ουγγρικό *táncház* βιβλιογραφία, οποιαδήποτε αναφορά σε ελληνικό χορό στο πλαίσιο των *táncház*, εξυπηρετεί την ανάδειξη του «διεθνικού» χαρακτήρα τους, που από τα πρώτα του σχεδόν βήματα ήταν και παρέμειναν «ανοιχτά» στις χορευτικές παραδόσεις άλλων εθνοτικών ομάδων. Ωστόσο, ο ελληνικός χορός, είτε ενταγμένος σε *táncház* βαλκανικών χωρών είτε σε αυτόνομα ελληνικά *táncház*, έκανε νωρίς την παρουσία του -διαρκής μέχρι σήμερα- στο πλαίσιο που διαμόρφωσε το ουγγρικό νεανικό κίνημα.

Από την έρευνα της Vincze (2007, 2010) προκύπτει ότι το ελληνικό *táncház* αφορούσε κι αυτό, σύμφωνα με το αρχέτυπό του, τους νέους εκείνης της εποχής, βασικός στόχος των οποίων ήταν να γνωρίσουν τους χορούς, τη μουσική και γενικότερα τη λαϊκή παράδοση των γονιών τους και των παππούδων τους. Ωστόσο, αντίθετα με το ουγγρικό πρότυπο, βασικό στοιχείο διαφοροποίησης και μοναδικότητας του ελληνικού *táncház* αποτελεί η παρουσία και παρουσίαση της αστικής και σύγχρονης ελληνικής μουσικής δίπλα στην παραδοσιακή μουσική. Το γεγονός αυτό είχε θετικό αντίκτυπο στη δημοτικότητα των ελληνικών *táncház*. Για τους μη Έλληνες, οι ελληνικοί και γενικότερα οι βαλκανικοί κυκλικοί χοροί θεωρούνταν «εύκολοι» ως προς την εκμάθησή τους, ήταν «νέοι» και «εξωτικοί», ενώ αποτελούσαν μια «εκλεπτυσμένη» μορφή διασκέδασης. Η συμμετοχή στα ελληνικά *táncház* όλο και περισσότερων Ούγγρων νέων, οδήγησε στον μετασχηματισμό της μορφής και λειτουργίας των χορών από τη διαφύλαξη της παράδοσης στην ψυχαγωγία ή διασκέδαση, στη βάση μιας «παραποιημένης» χορευτικής παράδοσης. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα τη σταδιακή «αποξένωση» των Ελλήνων από τα ελληνικά *táncház*, ενώ συνέπεσε χρονικά με τη σταδιακή αποκατάσταση της επικοινωνίας (των Ελλήνων της Ουγγαρίας) με τον τόπο καταγωγής τους -από τον οποίο ήταν για πολλά χρόνια «αποκλεισμένοι»- και

τις εκεί «γνήσιες», «αυθεντικές» χορευτικές πρακτικές, αλλά και τις νέες μουσικοχορευτικές τάσεις.

Το φαινόμενο της παρουσίας του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε διαφορετικό πλαίσιο εγείρει πολλά θεωρητικά ερωτήματα που άπτονται της προβληματικής χρήσης του όρου «παραδοσιακός χορός», πριν ακόμη του δοθεί ο εθνικός προσδιορισμός «ελληνικός». Το ιδιαίτερα σύνθετο πλαίσιο του ελληνικού *táncsház* παρουσιάζει ξεχωριστό ερευνητικό ενδιαφέρον, καθώς αναδεικνύει σαφώς το θεωρητικό πρόβλημα, το οποίο προκύπτει έμμεσα στα κείμενα όπου το (ελληνικό) *táncsház* μεταφράζεται στην ελληνική γλώσσα ως «χοροεσπερίδα» (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Szieben, 2005), «χορευτική βραδιά» (Σιδηρόπουλος, 1998) και «βραδιά ελληνικού λαϊκού χορού» (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001) ή εξισώνεται με το «γλέντι» (Vincze, 2007, 2010).

Συγκρίνοντας το ελληνικό *táncsház* με το ουγγρικό αρχέτυπό του είναι εύλογο το ερώτημα για το ποια (ελληνική) μουσικοχορευτική παράδοση μεταδίδεται από γενιά σε γενιά ή καθίσταται «ζωντανή» σε ένα «μη παραδοσιακό» πλαίσιο; Εστιάζοντας στο ελληνικό *táncsház*, είναι φανερό η θεωρητική πρόκληση που έγκειται στην εξέταση του συγκεκριμένου χορευτικού φαινομένου στο «ειδικότερο» ή «βαθύτερο» επίπεδο -από εκείνο της ευρύτερης έννοιας του φολκλωρισμού- του θεωρητικού μοντέλου του Hoerburger (1965, 1968). Εκτός από την «εξειδίκευση» της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» στον παραδοσιακό χορό, η διχοτόμηση του Hoerburger στη βάση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών της χορευτικής πράξης, αποτελεί μια σαφώς οριοθετημένη αφετηρία για να αποσαφηνίσουμε/«ξεμπερδέψουμε», όπως γράφει ο Nahachewsky (2001), «...τη σύγχυση [που προκαλείται] από ποικιλόμορφα/διαφορετικά φαινόμενα τα οποία εντάσσονται στην ίδια κατηγορία του “παραδοσιακού χορού”...» (σελ. 18).

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας, προκύπτει η απουσία αντίστοιχης έρευνας που να εξετάζει τόσο το ουγγρικό όσο και το ελληνικό *táncsház* στη βάση του θεωρητικού δίπολου του Hoerburger. Επιπλέον, είναι εμφανές το ερευνητικό κενό που αφορά σε χορευτικά φαινόμενα «συμμετοχικού» χαρακτήρα, τα οποία λαμβάνουν χώρα σε ένα «ενδιάμεσο» θεωρητικό πεδίο μεταξύ «βίωσης» και «αναβίωσης», όπως τα παραδείγματα «κοινωνικού» χορού στο πλαίσιο της Ουκρανικής κοινότητας του Καναδά, τα οποία αναφέρει ο Nahachewsky (1994, 1995, 2001). Ο συσχετισμός της έννοιας του «κοινωνικού» χορού με τα παραδοσιακά γλέντια, τους «χορούς» και τις όποιες «συμμετοχικές» χορευτικές εκδηλώσεις στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο είναι αναπόφευκτος. Επαναλαμβάνοντας το ερώτημα που θέτει ο Nahachewsky (1994, 2001), θα μπορούσαν τα παραπάνω να συνιστούν μια «τρίτη ύπαρξη»;

Επιπρόσθετα, παρατηρούμε ότι το ζήτημα της «δεύτερης ύπαρξης» στον ελληνικό «παραδοσιακό» χορό υπόκειται σε αξιολογική κρίση και εγείρει θεωρητικά διλήμματα που αφορούν αφενός στην έννοια της «παράδοσης» και, αφετέρου, στην έννοια του «παραδοσιακού» χορού. Λαμβάνοντας υπόψη το κείμενο της ουγγρικής πρότασης προς την UNESCO (2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011), όπου αναφέρεται ότι στην περίπτωση του ουγγρικού *táncsház* «...η ενεργός συμμετοχή των εμπλεκόμενων δημιουργεί μια αίσθηση “κοινότητας”, η οποία ανανεώνεται και διατηρείται στον χρόνο μέσα από επανειλημμένες ευκαιρίες για κοινωνική αλληλεπίδραση και ψυχαγωγία...» (σελ. 3-4), καθώς επίσης και το

γεγονός ότι, «...η μέθοδος της άμεσης και ενεργούς εμπλοκής στην “εκμάθηση” της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, διευκολύνει την ενσωμάτωσή της στην καθημερινή ζωή των συμμετεχόντων, οι οποίοι γίνονται πλέον φορείς, μεταδότες και αναδημιουργοί της κληρονομιάς...» (σελ. 4), θα μπορούσε να ιδωθεί το σύγχρονο *táncház* (και) με όρους «πρώτης ύπαρξης»; Εάν ναι, μια τέτοια προσέγγιση θα μπορούσε μεταξύ άλλων να «απενοχοποιήσει» τις όποιες «απώλειες» ή «προσθήκες» που λαμβάνουν χώρα στη μετάβαση από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού;

Εν κατακλείδι, η σχετική με τη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας βιβλιογραφία είναι πολύ περιορισμένη. Εξάιρεση αποτελεί η μελέτη της Vincze (2007, 2010), η οποία θέτει σε αξιολογική κρίση τις εκφάνσεις αυτής της παράδοσης στο πλαίσιο του «φολκλορισμού», όπως άλλωστε γενικότερα παρατηρούμε και στο αντίστοιχο ζήτημα της δεύτερης «ζωής/ύπαρξης» του ελληνικού χορού. Στο γενικό πλαίσιο του φολκλορισμού εντάσσεται και το φαινόμενο του *táncház*, όπου διαπιστώνεται η απουσία αντίστοιχης έρευνας που να εξετάζει τόσο το ουγγρικό όσο και το ελληνικό *táncház* στη βάση του «χοροκεντρικού» θεωρητικού δίπολου της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού (Hoerburger, 1965, 1968). Επιπρόσθετα, το (ελληνικό) *táncház*, ως ένα «κοινωνικό» χορευτικό φαινόμενο «συμμετοχικού» χαρακτήρα, το οποίο λαμβάνει χώρα σε ένα «ενδιάμεσο» θεωρητικά πεδίο μεταξύ «βίωσης» και «ανα-βίωσης», εγείρει θεωρητικά ερωτήματα (Ράφτης, 1985; Nahachewsky, 1994, 2001) τα οποία παραμένουν «ανοιχτά»/αναπάντητα στη σχετική βιβλιογραφία. Τα ερευνητικά αυτά «κενά» έρχεται να καλύψει η παρούσα έρευνα.

Σημειώσεις κεφαλαίου

¹ Η λέξη *csárdás* δηλώνει τον χορό που χορεύεται σε ταβέρνα ή πανδοχείο (*csárda*).

² Το 1920, μετά τη λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, υπογράφηκε η Συνθήκη του Τριανόν, σύμφωνα με την οποία η Ουγγαρία έχασε τα δύο τρίτα των εδαφών της. Αποτέλεσμα αυτής της απώλειας ήταν η δημιουργία μιας μεγάλης ουγγρικής εθνικής μειονότητας στις γειτονικές χώρες (Taylor, 2004).

³ Η Ουγγρική Επανάσταση του 1956, κατά άλλους «Αντεπανάσταση», ήταν μια αντισοσιαλιστική εξέγερση κατά της κυβέρνησης της Λαϊκής Δημοκρατίας της Ουγγαρίας και της Σοβιετικής πολιτικής επιρροής, η οποία διήρκεσε από τις 23 Οκτωβρίου μέχρι τις 10 Νοεμβρίου 1956.

⁴ Το *tánc ház* (*dance-house*) δεν αποτελεί στοιχείο αποκλειστικά της χορευτικής παράδοσης της Τρανσυλβανίας. Ο Horpu (2002), αναφερόμενος στον χορό στο πλαίσιο της φινλανδικής κοινωνίας του 17ου και 18ου αιώνα, κάνει λόγο για συγκεκριμένες χορευτικές περιστάσεις, τα “*dance houses*” (*dansstugor*), όταν τα νεαρά άτομα εκείνης της εποχής συνήθιζαν να συναντιούνται σε κάποιο σπίτι για να χορέψουν.

⁵ Στο κείμενο της πρότασης προς την UNESCO αναφέρεται ο Jolán Foltin (2011a, σελ. 4; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011).

⁶ Για την ανομοιογενή ουγγρική εθνοτική ομάδα των *Csángók* (*Csangos*) βλ. Benő & Murádin (2002), Tánczos (2002a, 2002b) και Vincze (2002).

⁷ Ο Siklós το 1977 αναρωτιόταν αν παραμένει *tánc ház* η διοργάνωση ενός τέτοιου γεγονότος σε ένα γήπεδο με 2.000 συμμετέχοντες, καθώς «...όπου υπάρχει τέτοιο πλήθος κόσμου, αυτό είναι “μύλος”...» (Siklós, 2006, σελ. 170).

⁸ Σύμφωνα με την Taylor (2008), «...οι επονομαζόμενοι Νοτιοσλάβοι ζούσαν -κατά την παράδοση- στην επικράτεια του Ουγγρικού κράτους. Πολλοί περισσότεροι ζουν μέσα στα όρια της “Μεγάλης Ουγγαρίας”, η οποία περιλάμβανε τμήματα της Κροατίας, της Σερβίας και της Σλοβενίας. Επιπλέον, ορισμένοι είχαν εγκατασταθεί στην περιοχή της Βουδαπέστης κατά τη διάρκεια της τουρκικής κατοχής, μεταξύ 15ου και 17ου αιώνα...» (σελ. 153).

⁹ *Register of Best Practices - Proposal no. 00515* για ένα πρόγραμμα, σχέδιο και δράση που αντανακλά με τον καλύτερο τρόπο τις αρχές και τους αντικειμενικούς σκοπούς της Συνθήκης για τη διαφύλαξη της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

¹⁰ Μέλη του συμβουλίου είναι: 1) η Στέγη Ουγγρικής Κληρονομιάς, 2) ο Σύλλογος του *Tánc ház* (*Tánc ház Egyesület/Dance-House Guild*), 3) ο Σύνδεσμος Συλλόγων Λαϊκής Τέχνης (*Népművészeti Egyesületek Szövetsége/Association of Hungarian*

folk Artists), 4) ο Σύλλογος Λαϊκής Τέχνης *Muharay Elemér* (*Muharay Elemér Népművészeti Szövetség*), 5) ο Σύλλογος Παραδοσιακού Χορού *Martin György* (*Martin György Néptáncszövetség*), και 6) ο Σύλλογος Λαϊκής Τέχνης για Παιδιά «Κληρονομιά» (*Örökség-Gyermek Népművészeti Egyesület/“Heritage”-Children’s Folk Art Association*).

¹¹ Μέχρι το 1914, περίπου 170.000 Ουκρανοί, προερχόμενοι από την Αυστροουγγρική επαρχία της *Galicia*, εγκαταστάθηκαν στον Δυτικό Καναδά. Στη συνέχεια, ακολούθησαν άλλα δύο μεταναστευτικά κύματα που σύμφωνα με τον Nahachewsky (1994), είχαν ως αποτέλεσμα τη δημιουργία «...μιας σημαντικής [ουκρανικής] εθνικής κοινότητας στον Καναδά...» (σελ. 73).

III. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΑ ΤΗΣ ΕΡΕΥΝΑΣ

Στο κεφάλαιο αυτό περιγράφονται και αναλύονται οι πτυχές της έρευνας που αφορούν στη μεθοδολογία. Αναλυτικότερα, θα συζητηθεί το θεωρητικό πλαίσιο και τα αναλυτικά εργαλεία της μεθόδου που ακολουθήθηκε, αναδεικνύοντας τον τρόπο με τον οποίο συλλέχθηκαν, αναλύθηκαν και ερμηνεύτηκαν τα εθνογραφικά δεδομένα.

3.1. Η «νέα», αναστοχαστική εθνογραφία

Σύμφωνα με την Γκέφου-Μαδιανού (2010), η έννοια του «πολιτισμού», παρά τις μεταλλαγές και σταδιακές διαφοροποιήσεις τις οποίες έχει υποστεί, «...εξακολουθεί να αποτελεί ένα αναλυτικό εργαλείο για την ανθρωπολογία...» (σελ. 30) για περισσότερο από έναν αιώνα. Ωστόσο, η συγγραφέας παρατηρεί πως αν κι ο όρος «πολιτισμός» χρησιμοποιείται ευρέως στον κοινό καθημερινό λόγο, «...η ίδια η έννοια του “πολιτισμού” δεν προσέφερε τα μέσα για τη συγκρότηση μιας πιο συνεκτικής θεωρίας για την ανθρώπινη συμπεριφορά, ούτε μας διευκόλυνε στην αποσαφήνιση της πρόσθετης σύγχυσης που επιφέρουν οι νέες αντιλήψεις για την πολυπολιτισμικότητα και την πολιτισμική σύγκρουση...» (σελ. 30). Κατά την ίδια, «...παρ’ όλη τη διακύμανση στη θεωρητική συγκρότηση και τη ρευστότητα στην ερμηνευτική διασάφηση της έννοιας και του περιεχομένου του όρου “πολιτισμός”, παραμένει αδιαμφισβήτητο το ότι ο τόπος ανάδυσης της πολιτισμικής γνώσης είναι η εθνογραφία...» (σελ. 215). Επιπρόσθετα, η συγγραφέας σημειώνει πως «...έχει υποστηριχθεί ότι η εθνογραφική έρευνα συνιστά ένα ξεχωριστό χαρακτηριστικό της σύγχρονης ανθρωπολογίας που τη διαφοροποιεί από τις άλλες κοινωνικές επιστήμες...» (σελ. 215).

Η Γκέφου-Μαδιανού (2010) επισημαίνει ότι στις αρχές της δεκαετίας του 1980 και στο παραπάνω διαμορφωμένο «ασαφές» πεδίο, ήρθαν στο φως «...τα τεχνάσματα που χρησιμοποιούσε η ανθρωπολογική γραφή για να κατασκευάσει την αυθεντία της και να νομιμοποιήσει τον επιστημονικό χαρακτήρα της...» (σελ. 31). Παράλληλα, τέθηκαν υπό αμφισβήτηση τα όρια της εθνογραφικής μεθόδου - άρρηκτα συνδεδεμένης με την έννοια της «επιτόπιας έρευνας» ως προς την παρατήρηση, καταγραφή και εμπλοκή στην καθημερινή ζωή μιας άλλης κουλτούρας (πρβλ. Malinowski, 1966)-, «...η οποία κατηγορήθηκε ως παράγοντας επιβολής και εδραίωσης ηγεμονικών λόγων...» (Γκέφου-Μαδιανού, 2010, σελ. 30-31). Σε αυτό το πλαίσιο αμφισβήτησης, ήρθε να αντιπαρατεθεί απέναντι στην «κλασική», η «νέα» αναστοχαστική εθνογραφία (*reflexive anthropology*).

Η αμφισβήτηση της κλασικής εθνογραφίας άρχισε με τους Marcus και Cushman (1982), οι οποίοι αναγνώρισαν το εξουσιαστικό περιεχόμενο του ανθρωπολογικού λόγου και τον μη ουδέτερο ή υποκειμενικό τρόπο γραφής των παλαιότερων εθνογραφιών, όπου επικρατούσε ο λεγόμενος «εθνογραφικός ρεαλισμός». Η Γκέφου-Μαδιανού (2010), σημειώνει ότι «...η κλασική ολιστική μονογραφία (“the total ethnography”) με την “αντικειμενική” περιγραφή, σε τρίτο πρόσωπο, του “γνώστη” ανθρωπολόγου που παρατηρούσε “αφ’ υψηλού” και αμερόληπτα την κοινωνία που μελετούσε, σαν να κρατούσε μια παντοδύναμη κάμερα που κατέγραφε

ρεαλιστικά τα πάντα όπως ήταν “στην πραγματικότητα”, αμφισβητείται πλέον έντονα...» (σελ. 288).

Η συζήτηση συνεχίστηκε με τους Clifford και Marcus (1986) στην καινοτόμο και με μεγάλη επιρροή ανθολογία τους «Γράφοντας τον Πολιτισμό», όπου ο Clifford (1986), αναφέρει ότι «...η εθνογραφία είναι ενεργά τοποθετημένη ανάμεσα σε ισχυρά συστήματα νοήματος. Θέτει τα ερωτήματά της στα όρια πολιτισμών, κουλτουρών, τάξεων, φυλών και φύλων. Η εθνογραφία αποκωδικοποιεί και επανακωδικοποιεί, περιγράφοντας περιοχές συλλογικής τάξης και ποικιλομορφίας, ένταξης και αποκλεισμού. [...] Η εθνογραφία είναι ένα εξελισσόμενο διεπιστημονικό φαινόμενο...» (σελ. 2-3).

Βασικό στοιχείο της «νέας» εθνογραφίας είναι ο «εντόπιος λόγος», ο οποίος μετατρέπεται σε γραπτό λόγο μέσω του εθνογράφου που «ακροβατεί» ανάμεσα στην επιστημονική πραγματεία και τη λογοτεχνία. Κατά την Γκέφου-Μαδιανού (2010), ο ντόπιος πληροφορητής ανάγεται σε «...“ομιλούν υποκείμενο” που παρατηρεί ενώ παρατηρείται, διατυπώνει ερωτήματα ενώ δέχεται ερωτήσεις και ερμηνεύει συνομιλώντας με τον εθνογράφο...» (σελ. 359). Ωστόσο, η ίδια σημειώνει:

Τα κείμενα, έστω και διαλογικά, δεν παύουν να είναι και τα ίδια αναπαραστάσεις. Ο εθνογράφος είναι αυτός που επιλέγει τα γράμματα, τις λέξεις και τις φράσεις και διατυπώνει στο χαρτί τα κείμενα, αποφασίζοντας τελικά ποιους διαλόγους να αναπαραστήσει. Ως εκ τούτου, η εξουσία της εκπροσώπησης παραμένει στα χέρια του, μόνο που τώρα έχει γίνει φανερή και αποτελεί μέρος της εθνογραφίας του (σελ. 360).

Για την Γκέφου-Μαδιανού (2010), «...αυτό που οι ανθρωπολόγοι παρουσιάζουν ως πολιτισμό των “άλλων” είναι αυτό που έχουν συγκατασκευάσει μέσα από διαλόγους με τους εντόπιους...» (σελ. 361).

Παράλληλα, οι Marcus και Fischer (1986), εστιάζοντας στην παρουσία του εθνογράφου στο πεδίο της έρευνας, τονίζουν τα μεθοδολογικά ζητήματα που ανακύπτουν με την εφαρμογή της «επιστημονικής» συμμετοχικής παρατήρησης, η οποία, σύμφωνα με την Γκέφου-Μαδιανού (2010), «...έχει αναμφισβήτητα έναν παρεμβατικό χαρακτήρα που εμποδίζει την απόκτηση αντικειμενικών δεδομένων. Με την εφαρμογή της παραβιάζονται τα όρια του εντόπιου πληθυσμού και ασκείται κάποιου βαθμού “βία”, γιατί ο ανθρωπολόγος παρεμβαίνει με τρόπο άμεσο και έντονο στην ιδιωτική ζωή και τις προσωπικές σχέσεις άλλων ανθρώπων...» (σελ. 264). Στο μεθοδολογικό αυτό ζήτημα, ο Stocking (1992) προτείνει την αύξηση του χρονικού διαστήματος παραμονής του ανθρωπολόγου στην υπό μελέτη κοινωνία, ούτως ώστε να μειωθεί η επιρροή που ασκεί η παρουσία του, η οποία παύει να γίνεται αισθητή με το πέρασμα του χρόνου.

Η απομάκρυνση της ανθρωπολογίας από την «αντικειμενική»-«επιστημονική» εθνογραφία είναι πλέον γεγονός, ενώ συντελείται η στροφή της στη μελέτη των ιδίων των εθνογραφικών κειμένων (Marcus & Fischer, 1986). Κατά την Γκέφου-Μαδιανού (2010; πρβλ. Γκέφου-Μαδιανού, 1998), «...αυτή η στροφή υπαγορεύεται από την αυξημένη απαίτηση για αναγωγή στη συνάφεια, στον αναστοχασμό έπειτα από την κατάρρευση των μεγάλων θεωριών και το τέλος των βεβαιοτήτων...» (σελ. 362).

Στο ίδιο πλαίσιο, ο Rabinow (1977) υποστηρίζει ότι η επιτόπια έρευνα αποτελεί πολιτισμική δραστηριότητα και ως τέτοια, είναι υποκειμενική και εμπειρική. Με άλλα λόγια, όπως σημειώνει η Γκέφου-Μαδιανού (2010), ο Rabinow «...ορίζει την επιστήμη της ανθρωπολογίας ως μία καθαρά αναστοχαστική, εμπειρική και κριτική διαδικασία...» (σελ. 358), όπου ο εθνογράφος συν-διαμορφώνει μαζί με τους ερευνώμενους την πραγματικότητα την οποία περιγράφει και ως εκ τούτου, αναδύονται μέσα από τον λόγο του/τους πολλές πραγματικότητες.

Αποσαφηνίζοντας τις έννοιες του «αναστοχασμού» (reflexivity) και της «αναστοχαστικής ανθρωπολογίας» (reflexive anthropology), η Γκέφου-Μαδιανού (2010) γράφει:

Η έννοια του αναστοχασμού [...] σημαίνει την παραδοχή από τον εθνογράφο ότι η ανθρωπολογική περιγραφή, για να είναι επαρκής, χρειάζεται να αναγνωρίσει τις επιστημολογικές και πολιτικές δυνάμεις που [συν-]διαμορφώνουν την ανθρωπολογική γραφή [...]. Η προσέγγιση αυτή αμφισβήτησε τον ισχυρισμό ότι μόνο ο «εαυτός» δημιουργεί γνώση για τον «άλλο». Αποτέλεσμα της κριτικής αυτής υπήρξε η αναγνώριση εκ μέρους των ανθρωπολόγων ότι η κοινωνική πραγματικότητα καθώς και τα εθνογραφικά δεδομένα διαμορφώνονται κυρίως από τη σχέση που αναπτύσσεται ανάμεσα στον ερευνητή και τους «ερευνώμενους», τους πληροφορητές του, κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας [...]. Μελετώντας τους «άλλους», οι ανθρωπολόγοι γίνονται αναστοχαστικοί για τον δικό τους συλλογικό εαυτό, τον δικό τους πολιτισμό [...]. Με άλλα λόγια, ο αναστοχασμός εισηγείται τον επαναπροσδιορισμό και την «αντικειμενοποίηση» του «εαυτού» μέσα από τη μελέτη του «άλλου». Έτσι, η αναστοχαστική προσέγγιση στην εθνογραφική επιτόπια έρευνα προτείνεται ως στρατηγική που μειώνει την αυθεντία του «εαυτού»-εθνογράφου και αυξάνει την πιθανότητα να ακουστούν οι φωνές των «άλλων», των πληροφορητών, εξίσου δυνατά με αυτήν του ίδιου του εθνογράφου (σελ. 387-388).

Η «νέα», αναστοχαστική εθνογραφία κατέστησε σχετικά ασαφή και ρευστά τα έως τότε πάγια και αυστηρά καθορισμένα όρια μεταξύ του «γηγενούς» και του «αλλότριου», του «εντόπιου» και του «ξένου», του «εαυτού» και του «άλλου». Το δίπολο «εαυτός»-«άλλος» καθίσταται ακόμη πιο ρευστό και συγχρόνως σύνθετο στο πλαίσιο της «ανθρωπολογίας οίκου» ή «γηγενούς ανθρωπολογίας» (Αλεξάκης, 2002), η οποία σύμφωνα με την Γκέφου-Μαδιανού (2010):

...θέτει ακόμη πιο κρίσιμα μεθοδολογικά αλλά και ηθικά μερικές φορές διλήμματα για τους εθνογράφους οι οποίοι κάνουν επιτόπια έρευνα σε πολιτισμικά οικείο γι' αυτούς τόπο. Τα ζητήματα που τίθενται εδώ είναι ουσιαστικά δύο: πρώτον, πώς κατασκευάζεται ο «άλλος» -ένας «άλλος» που αποτελεί ταυτόχρονα μέρος του «εαυτού» και ο οποίος εμφανίζεται πολλαπλός, με λεπτές και επικαλυπτόμενες αλλά και συχνά αντιθετικές μεταξύ τους ιδιότητες [...] - και, δεύτερον, πώς γράφεται η εθνογραφία σε κοινωνίες που, εκτός από το γεγονός ότι είναι οικείες στους εθνογράφους και βρίσκονται κοντά στα δυτικά κέντρα παραγωγής του ανθρωπολογικού λόγου, είναι ταυτόχρονα κοινωνίες με ιστορία και ιστορικές πηγές και η οικονομία

τους είναι ενταγμένη στο παγκόσμιο σύστημα. Αναδύεται λοιπόν έντονα ο προβληματικός χαρακτήρας της διάκρισης μεταξύ υποκειμένου/αντικειμένου με το επιπρόσθετο ζήτημα της γλώσσας. Αυτές οι δύο νέες διαστάσεις καθιστούν την «ανθρωπολογία οίκου» ένα ιδιαίτερα ενδιαφέρον πεδίο για την εφαρμογή των προτάσεων της νέας εθνογραφίας (σελ. 34-35).

Η έννοια του αναστοχασμού δέχθηκε κριτική από τους Rabinow (1986) και Abu-Lughod (1991). Για τον πρώτο, ο αναστοχασμός μπορεί να οδηγήσει σε έναν ακραίο σχετικισμό εις βάρος των πολιτισμικών συγκρίσεων, ενώ για τη δεύτερη, αποτελεί μια διαδικασία κατά την οποία οι ανθρωπολόγοι αυτο-ορίζονται κατά κάποιο τρόπο ως «δυτικοί εαυτοί» και χρησιμοποιούν τη γνώση την οποία προσφέρουν οι «άλλοι» για σκοπούς που οι τελευταίοι δεν θα φαντάζονταν. Ωστόσο, παρά την κριτική, η Γκέφου-Μαδιανού (2010) επισημαίνει ότι «...ο αναστοχασμός συνεχίζει να αποτελεί ένα πολύ χρήσιμο αναλυτικό εργαλείο για την ανθρωπολογία, γιατί θέτει ερωτήματα σχετικά με το “γιατί” και το “πώς” τόσο επί της διαδικασίας της ανθρωπολογικής έρευνας όσο και επί του τελικού αποτελέσματός της, του εθνογραφικού κειμένου...» (σελ. 364).

Πέρα όμως από θέματα που άπτονται του αντικειμένου και της διαδικασίας της εθνογραφικής έρευνας και εστιάζοντας στο τελικό αποτέλεσμα, η Γκέφου-Μαδιανού (2010) γράφει:

Εξίσου σημαντικό στοιχείο είναι όμως και το για ποιον γράφουν οι ανθρωπολόγοι, πού απευθύνουν δηλαδή τα αποτελέσματα των ερευνών τους και ποιοι είναι αυτοί που τελικά διαβάζουν τα εθνογραφικά τους κείμενα. Το γεγονός ότι οι εθνογραφίες προορίζονται να διαβαστούν από ορισμένα «ακροατήρια», καθώς και η πιθανολογούμενη αντίδραση του εκάστοτε «ακροατηρίου» στο συγκεκριμένο κάθε φορά κείμενο, αφενός επηρεάζει την πορεία του και αφετέρου αντικατοπτρίζεται στην αναπαράσταση της κοινωνίας στην οποία αναφέρεται το κείμενο (σελ. 364).

Πέρα από την ίδια την επιστήμη, δέκτες του ανθρωπολογικού λόγου είναι ή θα πρέπει να είναι η κοινωνία και ο άνθρωπος. Γι' αυτόν τον λόγο, η Strathern (1990, αναφορά στην Γκέφου-Μαδιανού, 2010) αναφέρει ότι ο εθνογράφος ή ανθρωπολόγος γράφει για να επικοινωνήσει με όλους τους «άλλους». Άλλωστε, όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει η Γκέφου-Μαδιανού (2010), «...οι σχέσεις που ανακαλύπτουν και κατασκευάζουν με τη συγγραφή της εθνογραφίας οι ανθρωπολόγοι είναι αναπαράσταση των “πρακτικών” σχέσεων, της πραγματικής ζωής των ανθρώπων, με τον ίδιο τρόπο που ένας χάρτης αποτελεί τον γεωμετρικό τόπο όπου αναπαρίστανται οι πραγματικοί δρόμοι και τα μονοπάτια που χαράσσονται με την καθημερινή χρήση των ανθρώπων...» (σελ. 368-369).

Όμως, ποια πολιτισμική πραγματικότητα αναδεικνύει η αναπαράσταση αυτή; Η Γκέφου-Μαδιανού (2000) υποστηρίζει ότι «...στην πραγματικότητα η εθνογραφική πρακτική μπορεί να πάρει τόσες μορφές όσοι και οι ανθρωπολόγοι που πραγματοποιούν επιτόπια έρευνα...» (σελ. 294). Εξάλλου, όπως παρατηρεί η Νιώρα (2009; πρβλ. Buckland, 1999c), «...στις πολιτισμικές μελέτες δεν μπορούμε να ξέρουμε ολόκληρη την αλήθεια ή να ισχυριζόμαστε ότι την ξέρουμε...» (σελ. 46). Σύμφωνα με τον Clifford (1986), κατά την εθνογραφική έρευνα «...δεν μπορεί να

υπάρξει μια πλήρης εικόνα [...] καθώς η αντίληψη και το γέμισμα ενός κενού οδηγεί στην αναγνώριση άλλων κενών...» (σελ. 18).

Εν κατακλείδι, η Γκέφου-Μαδιανού (2010) αναφέρει:

Η εθνογραφία ως έννοια εμπεριέχει ταυτόχρονα τόσο το αποτέλεσμα της ανθρωπολογικής διαδικασίας, που είναι το εθνογραφικό κείμενο, όσο και την ίδια τη διαδικασία της ανθρωπολογικής έρευνας, μέσω της οποίας προετοιμάζεται, παράγεται, συγγράφεται και κυκλοφορεί αυτό το κείμενο. Ασφαλώς η διαδικασία επηρεάζει το τελικό προϊόν, αλλά αυτό γίνεται μέσα από πολύπλοκες διαδικασίες και άγνωστους δρόμους. Κι αυτό γιατί τόσο η επιτόπια έρευνα του ανθρωπολόγου όσο και το προϊόν της εντάσσονται σε ευρύτερα κοινωνικο-πολιτικά, συμβολικά, οικονομικά και ιστορικά πλαίσια σε τοπικό και παγκόσμιο επίπεδο. Από τη στιγμή της εισόδου στην επιτόπια έρευνα μέχρι τη δημοσιοποίηση της έκθεσης ή του βιβλίου με τα αποτελέσματα της έρευνάς του, ο ανθρωπολόγος θα πρέπει να κινηθεί σε δύο επίπεδα: το πρώτο είναι η καθημερινή γνώση που οι εντόπιοι χρησιμοποιούν για να τα βγάζουν πέρα με τη ζωή τους και στην οποία ο ανθρωπολόγος πρέπει να εισχωρήσει, τόσο για να ανακαλύψει τις τοπικές σημασίες, την τοπική λογική και τα κίνητρα, όσο και για να επιβιώσει κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας. Στο δεύτερο επίπεδο ο ανθρωπολόγος μέσα από τις σημειώσεις του πρέπει να συσχετίσει, να συγκρίνει και να προβάλλει προς τα έξω αυτά που έχει προσλάβει κατά την παραμονή του στην τοπική κοινωνία, μεταμορφώνοντας έτσι αυτή την «πρώτη γνώση» σε «δεύτερη γνώση». Δεν πρόκειται πλέον για προσωπική γνώση, μια γνώση που του επιτρέπει να επικοινωνήσει με τους ανθρώπους γύρω του, αλλά για μια κριτική γνώση του πώς μπορεί να συγκρίνει κανείς μια κοινωνία και έναν πολιτισμό με άλλους και, ενδεχομένως, με τον ίδιο του τον πολιτισμό (σελ. 294-295).

3.2. Συμμετοχική παρατήρηση και ερμηνευτική προσέγγιση

Ο ερευνητής-ανθρωπολόγος καλείται να εισέλθει σε μια κοινωνική πραγματικότητα, πολιτισμικά άγνωστη ή και «εξωτερικά» γνωστή -στην περίπτωση της ανθρωπολογίας «οίκου»- προς αυτόν, η οποία όμως δεν είναι «αληθινή» και «αντικειμενική» όπως είναι ο φυσικός κόσμος, αλλά «σχετική» και «ρευστή» καθώς συγκροτείται από υποκειμενικά νοήματα. Σε αυτό το πλαίσιο, κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας, ο ερευνητής δεν μπορεί να είναι ένας απλός παρατηρητής. Όπως διατυπώνει η Γκέφου-Μαδιανού (2010), «...ο ανθρωπολόγος δεν παρατηρεί απλώς αλλά ερμηνεύει το νόημα και τις σημασίες των φαινομένων που παρατηρεί...» (σελ. 279) και επιπλέον, «...για να είναι [...] σε θέση να συλλάβει και να ερμηνεύσει τις ενέργειες των ατόμων ανάμεσα στα οποία διεξάγει επιτόπια έρευνα, δεν αρκεί μόνο να τις παρατηρεί...» (σελ. 279). Στο σημείο αυτό, εισέρχεται η έννοια και η πράξη της «συμμετοχικής παρατήρησης» όπου ο ερευνητής «βιώνει» με τον «εντόπιο» τρόπο συμπεριφορές και ενέργειες των ατόμων ανάμεσα στα οποία διεξάγει επιτόπια έρευνα. Ως εκ τούτου, κατά την Γκέφου-Μαδιανού (2010), η συμμετοχική παρατήρηση «...δεν είναι απλώς μια έρευνα αλλά και ένα είδος διαντίδρασης ανάμεσα στον ανθρωπολόγο και στα μέλη

της κοινότητας που μελετά...» (σελ. 240), καθώς ο πρώτος μεταμορφώνεται «...από “εξωτερικός” παρατηρητής σε “εσωτερικό” συμμετέχοντα, από “αντικειμενικός” κριτής σε “υποκειμενικό” αναλυτή, και εντέλει από “ξένος” σε “δικό”...» (σελ. 281).

Η ίδια (2010) επισημαίνει πως «...η επιτόπια εθνογραφική έρευνα με συμμετοχική παρατήρηση δεν είναι απλώς μια μέθοδος, αλλά μια σύνθεση από αρχές, στρατηγικές, διαδικασίες, μεθόδους και τεχνικές έρευνας...» (σελ. 242) που περιλαμβάνει, μεταξύ άλλων, τα ακόλουθα κύρια χαρακτηριστικά:

α) «Δείχνει ενδιαφέρον για την αλληλεπίδραση των μελών μιας κοινωνίας και για τα νοήματα όπως αυτά αποδίδονται από τη σκοπιά των μελών της κοινωνίας, εξετάζει δηλαδή τα νοήματα “από μέσα”...» (σελ. 242).

β) «Προσλαμβάνει την ανθρωπολογική έρευνα ως μια ανοιχτή και ευέλικτη διαδικασία, η οποία αναθεωρεί συνεχώς και επανορίζει το εκάστοτε “πρόβλημα” στη βάση δεδομένων και στη συγκεκριμένη κάθε φορά πολιτισμική συνάφεια...» (σελ. 242).

γ) «Θεωρεί την άμεση παρατήρηση ως μία από τις βασικές μεθόδους της συλλογής δεδομένων, ενώ παράλληλα ορίζει ότι ο ρόλος του συμμετέχοντος ανθρωπολόγου κατά την επιτόπια έρευνα είναι η δημιουργία και η διατήρηση στενών σχέσεων με τα μέλη της εντόπιας κοινωνίας...» (σελ. 242).

Όπως διαπιστώνει η Γκέφου-Μαδιανού (2010):

Με όποιο τρόπο και αν ορίσουμε τη συμμετοχική παρατήρηση, ως μέθοδο, ως στρατηγική ή και ως τεχνική έρευνας, [...], οι περισσότεροι ερευνητές θεωρούν ότι αποτελεί τον βασικότερο και περισσότερο επίπονο τρόπο ανθρωπολογικής έρευνας. Κι αυτό γιατί αφενός απαιτεί τη συμμετοχή του ανθρωπολόγου στις καθημερινές δραστηριότητες και την εμπλοκή του στην εντόπια ζωή της κοινότητας, καθώς και την επικοινωνία στην τοπική γλώσσα, και αφετέρου ζητά από τον εθνογράφο να παρατηρεί και να αναλύει τα συμβάντα στην καθημερινή πολιτισμική τους συνάφεια (σελ. 242-243).

Όμως, ο όρος «συμμετοχική παρατήρηση» αποτελεί σχήμα οξύμωρο, αφού σύμφωνα με τα παραπάνω είναι εύλογο το ερώτημα «...πώς μπορεί ο ανθρωπολόγος να είναι ταυτόχρονα συμμετέχων και παρατηρητής, αφού η μεν έννοια του “συμμετέχειν” απαιτεί στενή σχέση, ενσυναίσθηση και όσο το δυνατόν περισσότερο πλησίασμα στον εντόπιο τρόπο ζωής και σκέψης, ενώ αντίθετα το “παρατηρείν” απαιτεί κάποια απόσταση και αντικειμενικότητα;...» (Γκέφου-Μαδιανού, 2010, σελ. 246). Το παράδοξο αυτό έφερε στο προσκήνιο ορισμένα επίμαχα μεθοδολογικά και θεωρητικά ζητήματα, τα οποία, σύμφωνα με τη συγγραφέα αφορούν στο «...γενικό επιστημολογικό ζήτημα της σχέσης υποκειμένου-αντικειμένου...» (σελ. 245), στη «...συνακόλουθη σχέση εξουσίας που εγκαθίσταται ανάμεσα στον παρατηρητή και τον παρατηρούμενο...» (σελ. 245) και στο «...ερώτημα του κατά πόσον υπάρχει παρατήρηση χωρίς κάποια προηγούμενη προκατάληψη εκ μέρους του παρατηρητή...» (σελ. 245).

Ωστόσο, σύμφωνα πάντα με την Γκέφου-Μαδιανού (2010):

Τα επιστημολογικά προβλήματα που προκύπτουν από την ανάγκη του ανθρωπολόγου να συμμετέχει ενεργά στην κοινωνική ζωή της κοινότητας που μελετά [...] σηματοδοτούν ταυτόχρονα τόσο τους περιορισμούς όσο και

τα πλεονεκτήματα αυτής της ανθρωπολογικής μεθόδου, τα οποία τη διαφοροποιούν από τις μεθόδους των άλλων κοινωνικών επιστημών. Ένα από τα πλεονεκτήματα είναι ότι η συμμετοχική παρατήρηση, ως ποιοτική έρευνα, μελετά τα πράγματα (κοινωνικά και πολιτισμικά φαινόμενα) όσο πιο κοντά μπορεί στη φυσική τους κατάσταση. Έτσι οι ανθρωπολόγοι μαθαίνουν να εστιάζουν σε εντόπιες, πολιτισμικά σημαντικές καταστάσεις [...]. Ένα δεύτερο σημαντικό χαρακτηριστικό της συμμετοχικής παρατήρησης είναι ότι χρησιμοποιεί ως βασικό εργαλείο έρευνας τον ίδιο τον ανθρωπολόγο, ο οποίος με αυτόν τον τρόπο καθίσταται το μέσον και ο διαμεσολαβητής της παρατήρησης [...]. Ο ερευνητής που επιλέγει να διεξάγει έρευνα με τη συγκεκριμένη μέθοδο συμμετέχει ενεργά με το πνεύμα, το πολιτισμικό του υπόβαθρο, τη σκέψη, το σώμα και όλες γενικά τις αισθήσεις του. Με τον τρόπο αυτό ο ανθρωπολόγος γίνεται συναυτουργός του πεδίου της έρευνας, γεγονός που καθιστά την εθνογραφική έρευνα μια ιδιαίτερη και μοναδική εμπειρία στη μεθοδολογία των κοινωνικών επιστημών (σελ. 281-282).

Είναι χαρακτηριστικό το λογοπαίγνιο του Stoller (1989), ότι η επιτόπια έρευνα θα πρέπει να είναι «γευστική» (*tasty fieldwork*), εφόσον ο ανθρωπολόγος οφείλει να «απορροφά» δεδομένα και να μαθαίνει μέσω όλων των αισθήσεών του, όχι μόνο με την όραση και την ακοή αλλά και με την όσφρηση, τη γεύση και την αφή.

3.3. Η «νέα», αναστοχαστική εθνογραφία στη μελέτη του χορού

Ο επαναπροσδιορισμός των όρων «πολιτισμός» και «εθνογραφία» ήταν επόμενο να επηρεάσει τον όρο «χορός», ο οποίος, κατά την Τυροβολά (2013), «...αναθεωρήθηκε και μετασχηματίστηκε τόσες φορές όσοι και οι μετασχηματισμοί του ανθρωπολογικού στοχασμού και αναστοχασμού...» (σελ. 399). Σύμφωνα με τη Σαρακατσιάνου (2011), καθώς «...ο χορός αποτελεί σημαντικό πολιτισμικό στοιχείο [...], είναι λογικό ότι συχνά χρησιμοποιείται ως είδος, ως μέσο ή ως παράδειγμα στην εθνογραφία για την ανάδυση και προβολή της πολιτισμικής γνώσης...» (σελ. 107).

Αναφερόμενη στην έρευνα του χορού στην Ελλάδα, η Τυροβολά (2013) παρατηρεί ότι «...το περιεχόμενο της “εθνοχορολογίας” έχει πλέον ταυτιστεί με την ανθρωπολογία του χορού, [...] ο χορός εκλαμβάνεται ως χορευτικό γεγονός, ως πολιτισμός ή ως πολιτισμική πρακτική και μελετάται ως ολότητα ή όψη του τοπικού πολιτισμού και οτιδήποτε αυτό εμπεριέχει χωρίς τη χρήση των δικών του μεθοδολογικών και αναλυτικών εργαλείων...» (σελ. 392-393). Κατά την ίδια, εξαιρέσεις στην παραπάνω διαπίστωση, αποτελούν πρόσφατες μεταπτυχιακές και διδακτορικές διατριβές οι οποίες εκπονήθηκαν στο πλαίσιο της Σχολής Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών.

Σε κάθε περίπτωση, η έννοια της «εθνογραφίας του χορού» (*dance ethnography*) (Buckland, 1999b) είναι συνυφασμένη με την επιτόπια έρευνα ή με την έρευνα στο πεδίο. Σύμφωνα με την Buckland (1999b), ο ανθρωπολόγος του χορού και της κίνησης, κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας βρίσκεται ουσιαστικά στη θέση «...ενός μοναχικού συμμετοχου-παρατηρητή...» (σελ. 5), ο οποίος στοχεύει να γνωρίσει σε βάθος έναν «ξένο» προς τον ίδιο πολιτισμό, μέσω του χορού, ενός ανθρώπινου δηλαδή κινητικού συστήματος, το οποίο προσεγγίζει πρακτικά και θεωρητικά. Στη δεύτερη περίπτωση, «...ο ανθρωπολόγος πασχίζει να κατανοήσει

την εννοιολόγηση των κινητικών συστημάτων μέσα από τα μάτια της ίδιας της κοινωνίας. Αυτή η στρατηγική στοχεύει να αποκαλύψει περισσότερα στοιχεία για την ίδια την κοινωνία...» (σελ. 5).

Για τον Ronström (1999), η μουσική και ο χορός μεταφέρουν σημαντικά μηνύματα και νοήματα για τους ανθρώπους, την κοινωνία και τον πολιτισμό. Συνεπώς, σύμφωνα με τον ίδιο, η λεπτομερής εθνογραφική έρευνα του χορού μπορεί να διευκολύνει τη βαθύτερη κατανόηση της ζωής των ανθρώπων, αλλά μόνο όταν συνδυάζεται με μια προσέγγιση, η οποία «...αφήνει χώρο για περισσότερα στοιχεία πέρα από τους μελωδικούς σκοπούς και τα βήματα...» (σελ. 143).

Κατά την Kaeppler (1999), μόνο μέσω της επιτόπιας έρευνας μπορεί ένας ανθρωπολόγος να συλλέξει δεδομένα που αφορούν σε κινητικά συστήματα, η μελέτη των οποίων μπορεί να «εικονογραφήσει» ένα κοινωνικο-πολιτισμικό σύστημα. Ειδικότερα, η Kaeppler (1999) αναφέρει πως:

Μέσω της συμμετοχικής παρατήρησης, τα σώματά μας και τα μάτια μας μαθαίνουν για τους ιδιαίτερους τρόπους με τους οποίους κινούνται οι άνθρωποι, πώς κατηγοριοποιούνται οι κινήσεις αυτές και αν υπάρχουν ειδικά επισημασμένα κινητικά συστήματα που να επισημοποιούν το ανεπίσημο και τα οποία θα μπορούσαν να παραγάγουν μια, παρόμοια με τη δυτική, έννοια του «χορού». Όμως το σημαντικότερο είναι ότι μαθαίνουμε επίσης για την κοινωνική δομή, την πολιτική, την οικονομία, τη λογοτεχνία, την τέχνη, τη φιλοσοφία, την αισθητική -με άλλα λόγια, για το κοινωνικο-πολιτισμικό σύστημα στο οποίο ενσωματώνονται τα κινητικά συστήματα (σελ. 17).

Για την ίδια ερευνήτρια, οι πιο σημαντικές πτυχές μιας επιτόπιας έρευνας είναι οι εξής: α) η συμμετοχική παρατήρηση, β) η γλώσσα, γ) η καταγραφή πληροφοριών και δ) οι προκαταρκτικές αναλύσεις.

Η *συμμετοχική παρατήρηση* περιλαμβάνει αφενός την παρατήρηση του περιεχομένου και του πλαισίου των χορευτικών κινήσεων και αφετέρου την έμπρακτη εκμάθηση αυτών. Στόχος είναι η κατανόηση των διαφόρων δομημένων κινητικών συστημάτων, του εντόπιου τρόπου με τον οποίο ταξινομούνται και των σχέσεων μεταξύ κινήσεων σε διαφορετικές πτυχές της ζωής των ανθρώπων, όπως π.χ. στο πλαίσιο μιας τελετουργίας, μιας γιορτής ή της «ανεπίσημης» καθημερινότητας. Πίσω από τις παρατηρούμενες ανθρώπινες εκδηλώσεις και συμπεριφορές, βρίσκονται συστήματα και προθέσεις τα οποία θα πρέπει μέσω ερωτήσεων να φέρει στην επιφάνεια. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Kaeppler (1999), «...συμπεριφορά και πρόθεση αντιστοιχούν σε δράση και είναι η ανθρώπινη δράση και αλληλεπίδραση, που ενδιαφέρει τους ανθρωπολόγους...» (σελ. 20).

Η εκμάθηση της γλώσσας πέρα από την επικοινωνία, είναι το μέσο για τη βαθύτερη κατανόηση ενός πολιτισμού και μιας κοινωνίας. Επιπλέον, σύμφωνα με την Kaeppler (1999), «...η δομή της γλώσσας μπορεί να είναι το κλειδί για τη δομή της κίνησης και για άλλες δομές...» (σελ. 20).

Η *καταγραφή των πληροφοριών* γίνεται κρατώντας σημειώσεις, σημειογράφοντας την κίνηση, βιντεοσκοπώντας μια χορευτική επιτέλεση στο πλαίσιο της καθώς και με την εκμάθηση των κινήσεων, αλλά και με το ίδιο το σώμα, μαθαίνοντας-ενσωματώνοντας τις κινήσεις (Kaeppler, 1999).

Τέλος, οι προκαταρκτικές αναλύσεις θα πρέπει να γίνονται αφενός μέσω της συμμετοχής και της παρατήρησης και αφετέρου μέσα από τα μάτια των χορευτών-επιτελεστών αλλά και των θεατών. Ο ρόλος των θεατών είναι πολύ σημαντικός για την Kaerpler (1999), αφού καθορίζουν άλλοτε σε μικρότερο και άλλοτε σε μεγαλύτερο -εφόσον απευθύνεται προς αυτούς- βαθμό την επιτέλεση μιας χορευτικής κίνησης, αλλά και την αξιολογούν.

Η Giurchescu (1999), παρατηρεί ότι η «...η έρευνα στο πεδίο είναι συναρπαστική, αλλά παραμένει μια απρόβλεπτη και υποκειμενική αναζήτηση για γνώση και κατανόηση μιας δεδομένης κοινωνικο-πολιτισμικής πραγματικότητας...» (σελ. 41). Παρόλα αυτά, σύμφωνα με την ίδια, ο ερευνητής «...αν και γνωρίζει τον μεγάλο βαθμό υποκειμενικότητας που είναι έμφυτος σε κάθε προσπάθεια μετάφρασης μιας εμπειρίας σε λέξεις, ήχο και εικόνα...» (σελ. 41), εντούτοις στοχεύει η εργασία του αυτή -μια κατασκευή «από δεύτερο χέρι»- να πλησιάσει όσο το δυνατόν περισσότερο την «από πρώτο χέρι» πραγματικότητα των ερευνώμενων. Η Giurchescu (1999) σημειώνει χαρακτηριστικά πως «...παραδόξως, [...] αυτή η υποκειμενική δραστηριότητα/προσπάθεια εστιάζει στην παραγωγή “αντικειμενικών” και “αυθεντικών” εγγράφων/κειμένων...» (σελ. 41).

Σύμφωνα με την ίδια (1999), η θεωρία και η μέθοδος της εθνογραφίας εξαρτώνται από τρεις παράγοντες: α) το κοινωνικο-πολιτισμικό και πολιτικό πλαίσιο, β) το στάδιο εξέλιξης ή ανάπτυξης ενός επιστημονικού κλάδου και γ) το επιστημονικό υπόβαθρο, την ιδεολογία και τα ενδιαφέροντα του ίδιου του ερευνητή. Στην περίπτωση της ίδιας της Giurchescu, το επιστημονικό της υπόβαθρο της παρείχε τις θεωρητικές αλλά και πρακτικές βάσεις να συνδυάσει στην «έρευνα πεδίου» την εθνοχορολογική με την ανθρωπολογική/εθνολογική προσέγγιση, παρ' όλες τις διαφορές αυτών των κλάδων.

Για την Giurchescu (1999), η έρευνα στο πεδίο αποτελεί ένα μόνο στάδιο της επίπονης (εθνογραφικής) έρευνας, η οποία περιλαμβάνει μεταξύ άλλων την απομαγνητοφώνηση, την ταξινόμηση και ερμηνεία του υλικού που συλλέγεται, καθώς και τον καθορισμό του σχετικού με την έρευνα θεωρητικού πλαισίου. Ως εκ τούτου, «...η επιτόπια έρευνα οργανώνεται σύμφωνα τους άμεσους και τελικούς σκοπούς ολόκληρης της ερευνητικής διαδικασίας...» (σελ. 42).

Η Giurchescu (1999) επισημαίνει πως σε αντίθεση με τους εθνοχορολόγους:

Οι ανθρωπολόγοι και οι κοινωνιολόγοι παραμένουν [στο πεδίο] για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, διαμένοντας ακόμη και στα σπίτια των ντόπιων κατοίκων για τουλάχιστον έναν μήνα, γεγονός το οποίο τους επιτρέπει να συμμετέχουν σε όλες τις πτυχές της ζωής τους. Μόνο μια μακροχρόνια εμπειρία στο πεδίο, σε έναν τόπο, μπορεί να οδηγήσει τόσο στη γνώση όσο και στην κατανόηση καταστάσεων, κοσμοθεωριών και συμβόλων των ανθρώπων (σελ. 46).

Εξάλλου, κατά την ίδια ερευνήτρια (1999), η επιτόπια έρευνα περιλαμβάνει «...επικοινωνιακή αλληλεπίδραση, σε πνευματικό, συγκινησιακό και εκφραστικό επίπεδο, μεταξύ του ερευνητή και των μελών μιας κοινότητας...» (σελ. 48). Η αλληλεπίδραση αυτή αποτελεί μια «ανταλλαγή» μεταξύ ερευνητή και ερευνώμενου, στην οποία «...και οι δύο (μετα)φέρουν τις προσωπικότητές τους, τις ιστορίες ζωής, τις ιδεολογίες και τις γνώσεις τους...» (σελ. 48).

Στην προκειμένη περίπτωση, σύμφωνα πάντα με την Giurchescu (1999), «...η ικανότητα να χτίσει κανείς σχέσεις και να ξεκινήσει διαλόγους με ξένους είναι το πιο προκλητικό κομμάτι της έρευνας. Τέτοιου είδους επικοινωνία απαιτεί τεχνική και γνώση, αλλά επίσης συνεπάγεται χάρισμα, αληθινό ενδιαφέρον και τη σοφία να δεχτούμε ότι δεν είναι ένας ο φύλακας της αλήθειας...» (σελ. 48). Στη σχέση αυτή που αναπτύσσεται σε μια έρευνα πεδίου, «...τόσο ο ερευνητής όσο κι ο ερευνώμενος έχουν προσδοκίες και σκοπούς που συνήθως δεν ταυτίζονται...» (σελ. 49).

Καθώς όμως η παρουσία του ερευνητή στο πεδίο, ασκεί μεγάλη επιρροή στην τοπική κοινωνία -και το αντίστροφο-, η Giurchescu (1999) προωθεί μια διακριτή και διακριτική παρουσία: «...θα συμβούλευα τον ερευνητή πεδίου, ακόμα και αν ανυπομονεί να επιδείξει συμπάθεια και κατανόηση της τοπικής κοινότητας, να μην μιμηθεί τη συμπεριφορά των πληροφορητών [...]. Οι ντόπιοι δεν περιμένουν από τον ερευνητή, ο οποίος είναι κατ' ανάγκη “ξένος” [outsider], να γίνει “ντόπιος”...» (σελ. 49).

Η πολυπλοκότητα σε μεθοδολογικό επίπεδο της σχέσης που αναπτύσσεται ανάμεσα στον εθνογράφο-ερευνητή και τον πληροφορητή-ερευνώμενο, κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνας και που σχετίζεται με την εμπλοκή του πρώτου στη ζωή του δεύτερου ή της κοινότητας, έχει αποτελέσει πολλές φορές αντικείμενο συζήτησης στο πλαίσιο της ανθρωπολογικής έρευνας και ιδιαίτερα της ανθρωπολογίας «οίκου» (Σαρακατσιάνου, 2011; Δημόπουλος, 2012). Για τον Rabinow (1977), η «ετερότητα» ανάμεσα στον ερευνητή και τον ερευνώμενο έγκειται στο παρελθόν του καθενός, με άλλα λόγια στο «...σύνολο διαφορετικών ιστορικών εμπειριών...» (σελ. 162).

Η Koutsouba (1999), εστιάζοντας στην «απόσταση» ανάμεσα στον «ντόπιο» εθνογράφο και τον ερευνώμενο ή το πεδίο γενικότερα, εξετάζει τα ηθικά και πολιτικά ζητήματα που αναδύθηκαν κατά τη διάρκεια της επιτόπιας έρευνάς της σε τόπο της πατρίδας της (Ελλάδα). Πιο συγκεκριμένα, η ερευνήτρια διαπιστώνει ότι ως εθνογράφος «οίκου» που μελετά τον χορό αλλά ιδιαίτερα ως «ειδικός» του χορού, υπήρξε ή ένωσε ή αντιμετώπιστηκε ως “outsider” σε διαφορετικά επίπεδα της ζωής ενός “inside” κόσμου. Η ιδιαίτερη και ιδιόμορφη αυτή «απόσταση» έφερε στο προσκήνιο εντάσεις και διλήμματα, καθώς η ερευνήτρια βίωσε, σύμφωνα με αναφορά του Danforth (1982, σελ. 6) την οποία παραθέτει η ίδια (1999), μια «...παράδοξη αίσθηση ταυτόχρονης απόστασης και οικειότητας, ετερότητας και ενότητας...» (σελ. 193), τόσο κατά τη διάρκεια της παραμονής της στο πεδίο της έρευνας, όσο και κατά τη μεταφορά-«μετάφραση» της εμπειρίας της σε κείμενο, υπό τους όρους της εθνογραφίας.

3.4. Μεθοδολογία της ερευνητικής διαδικασίας

Η παρούσα έρευνα πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο της «νέας», αναστοχαστικής εθνογραφίας και ειδικότερα της εθνογραφίας του χορού, όπως αυτό έχει διαμορφωθεί τα τελευταία χρόνια. Το θεωρητικό-μεθοδολογικό αυτό πλαίσιο αφορά αφενός στις παραμέτρους της εκπόνησης της εθνογραφίας με τους όρους που προαναφέρθηκαν και αφετέρου, στη διεξοδική θεωρητική και ενεργητική-πρακτική ενασχόληση με τον χορό καθαυτόν. Όπως ειπώθηκε παραπάνω, «...η εθνογραφία ως έννοια εμπεριέχει ταυτόχρονα τόσο το αποτέλεσμα της

ανθρωπολογικής διαδικασίας, που είναι το εθνογραφικό κείμενο, όσο και την ίδια τη διαδικασία της ανθρωπολογικής έρευνας...» (Γκέφου-Μαδιανού, 2010, σελ. 294), που στην περίπτωση αυτή ακολουθεί τρία στάδια ανάπτυξης:

- α) τη συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων
- β) την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων
- γ) την ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων.

3.4.1. Συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων

Η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων έγινε με βάση την επιτόπια εθνογραφική έρευνα υπό τους όρους της συμμετοχικής παρατήρησης, όπως αυτή εφαρμόζεται στη μελέτη του χορού (Buckland, 1999a; Δημόπουλος, 2012; Giurchescu, 1999; Giurchescu & Torp, 1991; Kaeppler, 1999; Koutsouba, 1997; Lange, 1984; Λουτζάκη, 1983-1985; Νιώρα, 2009; Παπακώστας, 2013; Σαρακατσιάνου, 2011; Φιλιππίδου, 2012; Φούντζουλας, 2016). Αναλυτικότερα, η συλλογή των εθνογραφικών δεδομένων βασίστηκε στη χρήση πρωτογενών και δευτερογενών πηγών. Οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στα δεδομένα τα οποία συλλέχτηκαν κατά την επιτόπια έρευνα με συμμετοχική παρατήρηση (Γκέφου-Μαδιανού, 2010; Λυδάκη, 2001) και ειδικότερα μέσω της συνέντευξης από τους πληροφορητές (Παρασκευόπουλος, 1993b; Thomas & Nelson, 2003) και της καταγραφής οπτικο-ακουστικού υλικού με τη χρήση ψηφιακών μέσων.

Η συμμετοχική παρατήρηση -το θεωρητικό πλαίσιο της οποίας συζητήθηκε παραπάνω- αποτελεί βασική μέθοδο/στρατηγική προκειμένου ο ερευνητής-εθνογράφος να συλλάβει, να αναλύσει, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει την υπό εξέταση κοινωνική πραγματικότητα, «βιώνοντας» με τον εντόπιο τρόπο ανθρώπινες δραστηριότητες, ενέργειες και συμπεριφορές. Παρόλα τα μεθοδολογικά ζητήματα που προκύπτουν από τη σχέση ερευνητή-ερευνώμενου, η συμμετοχική παρατήρηση εμφανίζει πολλά πλεονεκτήματα, καθώς όπως επισημαίνει η Γκέφου-Μαδιανού (2010), η συγκεκριμένη μέθοδος αποτελεί τη βασική στρατηγική για να αποκτήσει ο ερευνητής-ανθρωπολόγος πρόσβαση και να προσεγγίσει «...πτυχές της ανθρώπινης ζωής και εμπειρίας, οι οποίες διαφορετικά θα παρέμεναν απρόσιτες και άγνωστες...» (σελ. 239). Επιπλέον, η συμμετοχική παρατήρηση αποτελεί «...μια μέθοδο για να “ανακαλυφθούν” νέες θεωρητικές έννοιες και αναλυτικά εργαλεία τα οποία δεν ήταν γνωστά εκ των προτέρων (και επομένως ήταν δύσκολο να τα έχει προβλέψει ο ερευνητής), αλλά έχουν προκύψει μέσα από την ίδια τη συμμετοχική παρατήρηση...» (σελ. 239).

Εστιάζοντας στη σχέση μεταξύ ερευνητή και ερευνώμενου, η Γκέφου-Μαδιανού (2010) σημειώνει πως η συμμετοχική παρατήρηση συνεπάγεται «...εμβάπτιση στην ετερότητα...» (σελ. 240), με αποτέλεσμα «...ο ρόλος του ερευνητή να γίνει λιγότερο παρεμβατικός και ο ίδιος να θεωρείται λιγότερο “ξένος” μετά από ένα διάστημα...» (σελ. 240). Στην προκειμένη περίπτωση, η Λυδάκη (2001) διακρίνει τέσσερις τρόπους με τους οποίους μπορεί να διεξαχθεί μια επιτόπια έρευνα:

- α) Ο ερευνητής αποκρύπτει την ιδιότητά του επιδιώκοντας να γίνει αποδεκτός από μια -συνήθως «κλειστή»- κοινωνική ομάδα.

β) Ο ερευνητής γνωστοποιεί από την πρώτη κιόλας στιγμή την ιδιότητά του -ή μέρος αυτής- και την πρόθεσή του να μελετήσει πτυχές της ζωής των μελών μιας κοινωνίας, συμμετέχοντας στις δραστηριότητές τους.

γ) Ο ερευνητής γνωστοποιεί την ιδιότητά του και μελετά πτυχές της ζωής των ερευνώμενων παρατηρώντας από «έξω», χωρίς δηλαδή να συμμετέχει στις δραστηριότητές τους.

δ) Ο ερευνητής, αποκρύπτοντας την ιδιότητά του, δεν συνάπτει καμία σχέση με τα μέλη της υπό εξέταση κοινωνίας -τα οποία δεν γνωρίζουν πως κάποιος τους παρατηρεί- και καταγράφει αυτά που βλέπει.

Εστιάζοντας στον βαθμό και τον τρόπο «συμμετοχής» του ερευνητή στο πεδίο και με την προϋπόθεση ότι η ερευνώμενη κοινωνική ομάδα δεν απαγορεύει την είσοδο σε μη μέλη, η Λυδάκη (2001) θεωρεί τον δεύτερο, ως τον πλέον ενδεδειγμένο τρόπο, παρά τις δυσκολίες τις οποίες συνεπάγεται σε πρακτικό και θεωρητικό επίπεδο, καθώς εισάγει τον εθνογράφο στον κόσμο των «άλλων» και τον βοηθάει να τους γνωρίσει και να τους κατανοήσει σε βάθος. Ως εκ τούτου, ο τρόπος αυτός ακολουθήθηκε και στην παρούσα έρευνα.

Στον πυρήνα του «πρωτογενούς» υλικού που συλλέχθηκε στο πεδίο της έρευνας, βρίσκονται οι *προφορικές μαρτυρίες* οι οποίες καταγράφηκαν μέσω της *συνέντευξης*, η οποία προϋποθέτει την άμεση επαφή και προσωπική επικοινωνία μεταξύ ερευνητή και ερευνώμενου. Ο Παρασκευόπουλος (1993b), επισημαίνει ότι η συνέντευξη, ως διαδικασία και μέσο, παρέχει «...τη δυνατότητα για τη διεξόδυση στη βαθύτερη ουσία των σκέψεων, των βιωμάτων, των στάσεων και των συναισθημάτων...» (σελ. 129) των ερευνώμενων-ερωτώμενων. Ανάλογα με τον βαθμό δόμησης της διαδικασίας αλλά και τον βαθμό ελευθερίας που παρέχεται στον ερευνητή για τροποποιήσεις, ο ίδιος διακρίνει τρία είδη συνέντευξης, τα οποία είναι:

α) Η «πλήρως δομημένη» συνέντευξη, όπου οι ερωτήσεις και ολόκληρη η διαδικασία είναι εκ των προτέρων καθορισμένες.

β) Η «ημι-δομημένη» συνέντευξη, η οποία παρέχει στον ερευνητή την ελευθερία για τροποποίηση της διαδικασίας «καθ' οδόν».

γ) Η «μη κατευθυνόμενη» συνέντευξη, όπου ο ερευνητής συλλέγει τις απαιτούμενες πληροφορίες μέσω ελεύθερης συζήτησης γύρω από ένα ή περισσότερα θέματα.

Στην παρούσα έρευνα οι συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν ήταν «ημι-δομημένες» ή/και «μη κατευθυνόμενες», υπό τη μορφή ελεύθερης συζήτησης, ενώ πολλές φορές διενεργήθηκε συζήτηση-συνέντευξη στο πλαίσιο μικρών ομάδων ατόμων. Σύμφωνα με τους Thomas και Nelson (2003), «...στην ποιοτική έρευνα, η αυστηρά δομημένη μορφή [συνέντευξης] χρησιμοποιείται πρωταρχικά για τη συλλογή των κοινωνικών-δημογραφικών πληροφοριών. Στις περισσότερες περιπτώσεις ωστόσο, οι συνεντεύξεις είναι περισσότερο ανοικτού τύπου και λιγότερο δομημένες...» (σελ. 483). Οι συγγραφείς αναφέρονται επίσης στα πλεονεκτήματα που παρουσιάζει η διενέργεια συνεντεύξεων σε μικρές ομάδες ανθρώπων πάνω σε ένα συγκεκριμένο θέμα. Οι ομαδικές συνεντεύξεις αφενός παρέχουν «...ποιοτικούς ελέγχους στο ότι οι συμμετέχοντες έχουν την τάση να αναχαιτίζουν και να ισορροπούν ο ένας τον άλλον, πράγμα που συμβάλλει στη χαλιναγώγηση ψεύτικων ή ακραίων απόψεων...» (σελ. 484) και αφετέρου, «...είναι συνήθως ευχάριστες για τους

συμμετέχοντες και μπορεί να υπάρχει λιγότερος φόβος για την αξιολόγηση του ατόμου από τον ερευνητή εξαιτίας του ομαδικού περιβάλλοντος...» (σελ. 484).

Οι δευτερογενείς πηγές αφορούν στα υπάρχοντα βιβλία, άρθρα, έγγραφα και τις σχετικές με το θέμα έρευνες-εργασίες. Η ανάλυση, αξιολόγηση και ενσωμάτωση των δευτερογενών πηγών βασίστηκε στις αρχές της βιβλιογραφικής έρευνας¹ (Παρασκευόπουλος 1993a; Thomas & Nelson, 2003) καθώς και της «ιστοριοποιημένης»-«αρχαικής» εθνογραφικής έρευνας (Γκέφου-Μαδιανού, 2010). Σύμφωνα με την Γκέφου-Μαδιανού (2010; πρβλ. Stocking, 1992), «...οι “αρχαικές” εθνογραφίες δείχνουν ότι οι ανθρωπολόγοι που ακολουθούν αυτή την προσέγγιση διαβάζοντας “συνομιλούν” ταυτόχρονα με τα αρχεία που επεξεργάζονται και μέσα από τον διάλογο αυτό προκύπτει το εθνογραφικό τους υλικό...» (σελ. 343-344). Επιπλέον, σημαντικές δευτερογενείς πηγές αποτελούν το υπάρχον φωτογραφικό υλικό, το μεγαλύτερο μέρος του οποίου προέρχεται από τη συλλογή-αρχείο των Ιωάννη Ράπτη και Χαράλαμπου Βλάχου, καθώς και το αρχαιακό βιντεοσκοπημένο ή κινηματογραφικό υλικό.

3.4.1.1. Πριν την επιτόπια έρευνα

Η πρώτη φορά που επισκέφτηκα την Ουγγαρία ήταν τον Ιούνιο του 2001, με την ιδιότητα του χορευτή-μουσικού, ως μέλος της χορευτικής ομάδας του «Ελληνικού Κέντρου Λαογραφικών Μελετών» (ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ.), η οποία συμμετείχε σε Διεθνές Φεστιβάλ Χορού (6th International Danube Carnival) -διάρκειας 10 ημερών- που έλαβε χώρα στη Βουδαπέστη αλλά και σε άλλες πόλεις της Ουγγαρίας. Έκτοτε, έως και το 2005, κάθε Ιούνιο επισκεπτόμουν την Ουγγαρία συμμετέχοντας με την ίδια χορευτική ομάδα στο αντίστοιχο κάθε χρονιά φεστιβάλ “Duna Carnival”. Το 2006, μετά από πρόσκληση² του János Mucsi, καλλιτεχνικού διευθυντή αφενός του παραπάνω φεστιβάλ και αφετέρου, του επαγγελματικού Καλλιτεχνικού Συγκροτήματος “Duna” (Duna Art Ensemble/Duna Művészegyüttes, με έδρα τη Βουδαπέστη), έγινα μέλος του παραπάνω συγκροτήματος. Από τον Ιανουάριο του 2006 έως τον Φεβρουάριο του 2010 -τότε πήρα την απόφαση να επιστρέψω στην Ελλάδα- έζησα και εργάστηκα ως επαγγελματίας χορευτής στην Ουγγαρία. Κατά την παραμονή μου εκεί, παράλληλα με την κύρια απασχόλησή μου, δίδαξα ελληνικούς χορούς στην Ουγγρική Ακαδημία Χορού της Βουδαπέστης (2006-2007), περιστασιακά στο Καλλιτεχνικό Συγκρότημα “Duna” και στο «Ουγγρικό Κρατικό Συγκρότημα» (Hungarian State Ensemble/Magyar Állami Népi Együttes), καθώς και σε χορευτικά συγκροτήματα της ελληνικής κοινότητας στην ουγγρική πρωτεύουσα (τακτικά στα δύο πρώτα και περιστασιακά στο τρίτο):

α) «Χελιδονάκι» (Helidonaki), με μέλη εφήβους και νέους 3ης και 4ης γενιάς Ελλήνων στην Ουγγαρία (σύμφωνα με την καταγωγή του ενός εκ των δύο γονιών),

β) «Ελληνισμός» (Ellinizmosz), με μέλη γυναίκες 2ης γενιάς Ελλήνων στην Ουγγαρία και

γ) «Ηλιος» (Ilios), με μέλη ενήλικες στην πλειοψηφία τους ουγγρικής καταγωγής και με βασικό χοροδιδάσκαλο-χορογράφο επίσης ουγγρικής καταγωγής.

Θα πρέπει να επισημανθεί το γεγονός ότι κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στην Ουγγαρία και παράλληλα με τη διδασκαλία χορού, συνέχισα να χορεύω ελληνικούς χορούς «επί σκηνής» σε φεστιβάλ και εκδηλώσεις άλλοτε ερασιτεχνικά, ως μέλος της χορευτικής ομάδας του Ελληνικού Κέντρου Λαογραφικών Μελετών³ -η οποία κάθε χρόνο συμμετείχε σε καλλιτεχνικά γεγονότα στην Ουγγαρία- κι άλλοτε επαγγελματικά, παρουσιάζοντας ελληνικούς χορούς με τον Έλληνα συγχορευτή και συνάδελφο Γεώργιο Αντωνόπουλο, σε «ελληνικές» βραδιές -όπως για παράδειγμα, στην ελληνική ταβέρνα «Διόνυσος» στο κέντρο της Βουδαπέστης-, αλλά και σε παραστάσεις με το Καλλιτεχνικό Συγκρότημα “*Duna*”. Το επαγγελματικό συγκρότημα είχε εντάξει στο ρεπερτόριό του, με τη δική μας διδασκαλία και συμμετοχή, ένα μικρό δείγμα από ελληνικό χορό, «καλλιτεχνικά» προσαρμοσμένο στη σκηνή από τον καλλιτεχνικό διευθυντή και χορογράφο του συγκροτήματος⁴.

Παράλληλα, από το 2008 δραστηριοποιήθηκα επαγγελματικά και ως μουσικός (παίζοντας θρακιώτικη γκάιντα) με την ορχήστρα “*Pravo*”, αφενός παίζοντας παραδοσιακή μουσική των Βαλκανίων σε αντίστοιχα *táncsház* και συναυλίες και αφετέρου, συνοδεύοντας (μουσικά) το χορευτικό συγκρότημα “*Jantra*” της εκεί βουλγαρικής μειονότητας.

Η παραπάνω σύντομη βιογραφική αναφορά στην επαγγελματική και καλλιτεχνική μου πορεία στην Ουγγαρία, ειδικότερα κατά τα χρόνια που έζησα στη Βουδαπέστη, πριν η πόλη «μετατραπεί» σε «ερευνητικό πεδίο», γίνεται για να αναδειχθούν τα μεθοδολογικά ζητήματα που προκύπτουν από τις «πολλαπλές μου ταυτότητες» (πρβλ. Παπακώστας, 2013; Koutsouba, 1999) που προηγήθηκαν αυτής του ερευνητή-παρατηρητή και δόκιμου ανθρωπολόγου του χορού:

- α) Έλληνας προερχόμενος από την Ελλάδα και όχι Έλληνας της Ουγγαρίας,
- β) επαγγελματίας χορευτής, κυρίως ουγγρικών χορών, σε ένα αναγνωρισμένο (κρατικό) επαγγελματικό συγκρότημα, αλλά και ελληνικών χορών, σε ένα διακεκριμένο στην Ουγγαρία ελληνικό ερασιτεχνικό συγκρότημα,
- γ) πτυχιούχος Τ.Ε.Φ.Α.Α., με ειδικότητα στον ελληνικό παραδοσιακό χορό,
- δ) επαγγελματίας χοροδιδάσκαλος, με διδακτικό έργο στην τριτοβάθμια εκπαίδευση, σε επαγγελματικά και ερασιτεχνικά συγκροτήματα της Ουγγαρίας και
- ε) επαγγελματίας μουσικός.

Οι ταυτότητες αυτές και οι πολλαπλές ερμηνείες τους από την πλευρά των μετέπειτα υποκειμένων της έρευνας, σε κάθε περίπτωση διαπλέκονταν και αλληλεπιδρούσαν (από την πρώτη μου επαφή) με το «πεδίο», ιδιαίτερα σε ζητήματα που αφορούν στον ελληνικό παραδοσιακό χορό -χωρίς να συνυπολογίσουμε τις πολλαπλές ερμηνείες της ίδιας της έννοιας του «ελληνικού παραδοσιακού χορού». Για τους Ούγγρους και τους Έλληνες της Ουγγαρίας, ο «Έλληνας (επαγγελματίας) χορευτής» ή «ειδικός» του χορού από την Ελλάδα ερμηνεύεται ως «φορέας» μιας «γνήσιας», «αυθεντικής» αλλά και «ζωντανής» χορευτικής παράδοσης, την οποία μάλιστα θεωρείται ικανός να αποδώσει «καλά» και με μεγάλη «ακρίβεια», όχι μόνο λόγω καταγωγής, αλλά και λόγω της «υψηλής» τεχνικής του κατάρτισης ως επαγγελματίας χορευτής και της παράλληλης «σε βάθος» γνώσης του αντικειμένου ως δάσκαλος χορού και μουσικός.

Αναλύοντας εκ των υστέρων, με τους όρους που χρησιμοποιεί η Koutsouba (1999) για να αναδείξει τα μεθοδολογικά ζητήματα που προέκυψαν κατά την

εκπόνηση της εθνογραφικής έρευνάς της «κατ' οίκον», τη σχέση μου με τα υποκείμενα της παρούσας έρευνας, θα μπορούσα να πω ότι με την άφιξή μου στην Ουγγαρία -αναφέρομαι στο χρονικό διάστημα που προηγήθηκε της επιτόπιας έρευνας- ήμουν εξ ορισμού “outsider” σε έναν “outside” κόσμο. Η παραμονή μου εκεί για τέσσερα χρόνια και 45 ημέρες ήταν καθοριστική στη σταδιακή ανάπτυξη σχέσεων οικειότητας και εμπιστοσύνης και στη σταδιακή και εν μέρει «μετατροπή» μου σε “insider”. Πρωταρχικό παράγοντα προς αυτή την κατεύθυνση αποτέλεσε η εκμάθηση της ουγγρικής γλώσσας, η οποία ήταν βέβαια απαραίτητη για την επικοινωνία με τους Ούγγρους, αλλά και με τους Έλληνες της Ουγγαρίας, όταν η γνώση της ελληνικής γλώσσας από την πλευρά τους δεν ήταν επαρκής ή όταν (σταδιακά) η ελληνική γλώσσα άρχισε να αποτελεί μια όχι τόσο ακριβή μετάφραση της «πρωτότυπης» ουγγρικής γλώσσας και των «εντόπιων» εννοιολογήσεων πτυχών της καθημερινής ζωής.

Ωστόσο, το πιο σημαντικό στοιχείο αναφορικά με τα ζητήματα που προκύπτουν στον «χώρο» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, ήταν -από την πρώτη στιγμή- η προσέγγιση από πλευράς μου κάθε είδους χορευτικής πρακτικής στο εκάστοτε πλαίσιο, με σεβασμό και χωρίς να ασκήσω οποιαδήποτε κριτική στον τρόπο με τον οποίο χόρευαν, τραγουδούσαν και γλεντούσαν. Στα γλέντια της ελληνικής κοινότητας και στα ελληνικά *táncház* συμμετείχα πάντοτε με τον «δικό τους» τρόπο και με τους «δικούς τους» όρους. Αν ο τρόπος αυτός της συμμετοχής μου ερμηνευόταν από τους ίδιους ως μια εκδήλωση έγκρισης του «δικού τους» τρόπου, στον αντίποδα αυτής της ερμηνείας βρισκόταν η κατάθεση της «προσωπικής» μου διδακτικής και καλλιτεχνικής προσέγγισης του ελληνικού χορού, στο πλαίσιο μιας αίθουσας διδασκαλίας και στις επί σκηνής παραστάσεις -τις οποίες επιμελήθηκα ως χοροδιδάσκαλος και χορογράφος-, αλλά και η «προσωπική απόδοση» στοιχείων της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, ως χορευτής και μουσικός. Κοιτώντας τώρα πίσω στο παρελθόν, διακρίνω έναν «διακριτικό» θαυμασμό από την πλευρά μου απέναντι στη «δική τους», συγχρόνως «οικεία» και «ξένη» χορευτική παράδοση, αλλά και μια έντονη επιθυμία για καταγραφή της. Ασυνείδητα, λειτουργούσα ως συμμετοχικός παρατηρητής σε κάθε εκδήλωση όπου πρωταγωνιστούσε ο ελληνικός χορός. Ωστόσο, πλέον γνωρίζω ότι η συμμετοχή μου σε αυτές τις εκδηλώσεις με καθιστούσε αυτομάτως παρατηρούμενο (από τη δική τους πλευρά)...

3.4.1.2. Η διαδικασία της επιτόπιας έρευνας

Η πρώτη φορά που επισκέφτηκα την Ουγγαρία ως δόκιμος ανθρωπολόγος του χορού ήταν το καλοκαίρι του 2010. Το κύριο μέρος της παρούσας επιτόπιας έρευνας πραγματοποιήθηκε στην πόλη της Βουδαπέστης, όπου αφενός ζει ο κύριος όγκος του Ελληνικού πληθυσμού και αφετέρου, ξεκινά η ιστορία των αστικών ουγγρικών αλλά και ελληνικών *táncház*. Ωστόσο, σημείο αναφοράς αποτελεί και το (ελληνικό) χωριό «Μπελογιάννης» (*Beloianisz*), το οποίο βρίσκεται 60 περίπου χιλιόμετρα νότια της ουγγρικής πρωτεύουσας. Η έρευνα διήρκεσε από το καλοκαίρι του 2010 έως τα τέλη του 2016. Αναλυτικότερα πραγματοποιήθηκαν οι ακόλουθες 5 επαναληπτικές επισκέψεις στο πεδίο:

- 1) από τις αρχές έως τα τέλη του Ιουνίου του 2010

- 2) στα τέλη του Νοεμβρίου του 2011
- 3) από τα μέσα του Οκτωβρίου έως τις αρχές του Νοεμβρίου 2012
- 4) στα μέσα του Ιουνίου του 2015
- 5) στις αρχές του Σεπτεμβρίου του 2016

Οι επαναληπτικές επισκέψεις στο πεδίο κατά την έρευνα είχαν ως σκοπό -πέρα από τη συλλογή όσο το δυνατόν περισσότερων εθνογραφικών δεδομένων- αφενός την πληρέστερη κατάρτιση ενός ερωτηματολογίου-οδηγού και αφετέρου, την οριστικοποίηση ή και επαναπροσδιορισμό των ερευνητικών ερωτημάτων και γενικότερα, των στόχων της έρευνας. Το ερωτηματολόγιο-οδηγός ήταν «ανοικτού» τύπου για «ημι-δομημένη» συνέντευξη ή και για ελεύθερη συνέντευξη με τη μορφή συζήτησης. Σε αρκετές περιπτώσεις πραγματοποιήθηκαν «ομαδικές» συνεντεύξεις, προωθώντας έτσι την αλληλεπίδραση των συμμετεχόντων σε αυτές.

Τους πληροφορητές αποτέλεσαν μέλη της ελληνικής μειονότητας της Ουγγαρίας, οι οποίοι διαμένουν κυρίως στον αστικό χώρο της Βουδαπέστης, αλλά και άτομα ουγγρικής καταγωγής που είχαν και έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με τον ελληνικό χορό και ειδικότερα με τα ελληνικά *táncház*. Οι ελληνικής καταγωγής πληροφορητές προέρχονται από 3 γενιές Ελλήνων στην Ουγγαρία. Η πρώτη γενιά αφορά στους (πολιτικούς) πρόσφυγες από τον ελλαδικό χώρο, οι οποίοι γεννήθηκαν και μεγάλωσαν ή έζησαν κάποια χρόνια στην Ελλάδα. Η δεύτερη γενιά αφορά σε εκείνους που είτε γεννήθηκαν στην Ελλάδα και εκπατρίστηκαν σε πολύ μικρή ηλικία, είτε γεννήθηκαν στην Ουγγαρία και η τρίτη γενιά, στα παιδιά των τελευταίων, που στην πλειοψηφία τους έχουν έναν γονέα με ελληνική και έναν με ουγγρική καταγωγή.

Σε κάθε περίπτωση, οι πληροφορητές επιλέχθηκαν σύμφωνα με τον βαθμό σχέσης τους με τον ελληνικό χορό στην Ουγγαρία. Η σχέση αυτή είναι άλλοτε αμεσότερη («φυσικοί» φορείς της «τοπικής» μουσικοχορευτικής παράδοσης, μουσικοί ή χορευτές ή δάσκαλοι χορού συμμετέχοντες σε ελληνικά γλέντια, *táncház* και χορευτικά συγκροτήματα της ελληνικής κοινότητας) και άλλοτε, περισσότερο έμμεση (στελέχη και εργαζόμενοι στην «τοπική» ελληνική αυτοδιοίκηση, περιστασιακοί συμμετέχοντες ή θεατές σε μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις και πρακτικές της ελληνικής κοινότητας της Βουδαπέστης).

Πέρα από τις συνεντεύξεις που πραγματοποιήθηκαν στο πεδίο της έρευνας, πραγματοποιήθηκαν συνεντεύξεις και στην Αθήνα, όπου διαμένουν πλέον ορισμένοι (πρώην) «πολιτικοί πρόσφυγες» πρώτης και δεύτερης γενιάς Ελλήνων στην Ουγγαρία, οι οποίοι επαναπατρίστηκαν. Επιπλέον, μέσα στο προαναφερθέν χρονικό διάστημα, είχα την τύχη να συναντήσω στην Αθήνα -και να συζητήσω μαζί τους- «επισκέπτες» ελληνικής και ουγγρικής καταγωγής, οι οποίοι διαμένουν μόνιμα στην Ουγγαρία και ταξίδεψαν στην Ελλάδα για διακοπές ή τουρισμό. Τέλος, μου δόθηκε η ευκαιρία να πραγματοποιήσω συμμετοχική επιτόπια έρευνα σε δύο ετήσιους «χορούς» των Ελλήνων της Ουγγαρίας που έλαβαν χώρα στην Αθήνα.

Συγκεκριμένα, ο πρώτος «χορός» πραγματοποιήθηκε στο κοσμικό κέντρο «Νέο Κάστρο» (14 Νοεμβρίου 2015), στην περιοχή της Δάφνης, δίπλα στις εγκαταστάσεις της Σχολής Επιστήμης Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού του Πανεπιστημίου Αθηνών. Ο δεύτερος «χορός» έλαβε χώρα στο «εξοχικό» κέντρο «ο Χρήστος», στο Χαλάνδρι (1 Οκτωβρίου 2016). Στις συγκεκριμένες

μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις, συναντήθηκαν για να γλεντήσουν και να διασκεδάσουν μαζί -ανακαλώντας μνήμες από το κοινό παρελθόν και διατηρώντας επαφές στο «εξ αποστάσεως» παρόν-, οι Έλληνες πρώτης και κυρίως δεύτερης γενιάς «προσφύγων», οι οποίοι είτε έζησαν στην Ουγγαρία και επαναπατρίστηκαν, είτε ζουν μόνιμα στην Ουγγαρία.

Η ένταξη στο εθνογραφικό κείμενο αποσπασμάτων από τις προφορικές μαρτυρίες, που συλλέχθηκαν μέσω των συνεντεύξεων, επιχειρεί να αναδείξει τις «εντόπιες φωνές» των δρώντων υποκειμένων και τον ενεργητικό τους ρόλο στη συγγραφή της εθνογραφίας. Οι πληροφορητές αναφέρονται με τα αρχικά γράμματα του ονόματός τους, ενώ κρίνεται απαραίτητη η αναφορά της καταγωγής τους και στην περίπτωση των Ελλήνων στην Ουγγαρία, της γενιάς στην οποία ανήκουν.

Για τον έλεγχο της εγκυρότητας και αξιοπιστίας των δεδομένων της επιτόπιας έρευνας εφαρμόστηκε η τεχνική του «πληροφορικού κορεσμού» (Bertaux, 1981), κατά την οποία, σύμφωνα με τη Φιλιππίδου (2012):

Οι συνεντεύξεις από τους πληροφορητές πρέπει να εμφανίζουν ορισμένα, τουλάχιστον, στοιχεία κανονικότητας και το περιεχόμενο της καθεμιάς από αυτές να επιβεβαιώνεται και από τις υπόλοιπες. Έτσι εντοπίζονται και ελέγχονται πληροφορίες που ενδεχομένως παρουσιάζουν προσωπικό χαρακτήρα και δεν είναι δυνατόν να εκληφθούν ως αντιπροσωπευτικές για την ομάδα την οποία εκπροσωπεί ο πληροφορητής (σελ. 57).

Σε αντίθεση με τις ποσοτικές και πειραματικές έρευνες, η αξιοπιστία και εγκυρότητα των εθνογραφικών δεδομένων της παρούσας ποιοτικής έρευνας στηρίχτηκε στην όσο το δυνατόν διακριτική -χωρίς άσκηση κριτικής- φυσική παρουσία και συμμετοχή του ερευνητή στο πεδίο έρευνας και στην αλληλεπίδραση με τους «ντόπιους» πληροφορητές, στο πλαίσιο μιας εποικοδομητικής σχέσης φιλίας, οικειότητας και εμπιστοσύνης, η οποία αναπτύχθηκε κατά τη διάρκεια της παραμονής μου στην Ουγγαρία, πριν την έναρξη της έρευνας. Άλλωστε, σύμφωνα με τους Thomas και Nelson (2003), «...η διακριτικότητα, η ειλικρίνεια και οι εποικοδομητικές προσωπικές σχέσεις με τους εξεταζόμενους αυξάνουν την εσωτερική εγκυρότητα...» (σελ. 496), προάγοντας κατά συνέπεια τη σύλληψη⁵ αυτού «...που πραγματικά υπάρχει...» (σελ. 496).

Επιπρόσθετα, μια βασική στρατηγική για τη διασφάλιση της εγκυρότητας της έρευνας είναι η «τριγωνοποίηση» (Thomas & Nelson, 2003), σε επίπεδο καταρχήν δεδομένων, χρησιμοποιώντας «...περισσότερων της μίας πηγής δεδομένων για την υποστήριξη των συμπερασμάτων του ερευνητή...» (σελ. 491), αλλά και συνδυάζοντας και εφαρμόζοντας διαφορετικές μεθόδους και θεωρίες σε όλα τα στάδια -συλλογή, ανάλυση και ερμηνεία- της παρούσας εθνογραφικής έρευνας.

3.4.2. Ανάλυση και ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων

Πέρα από τις τεχνικές και τις διαδικασίες που χαρακτηρίζουν μια εθνογραφία, αυτό που ορίζει το όλο εγχείρημα σε επίπεδο ανάλυσης και ερμηνείας των εθνογραφικών δεδομένων είναι «...το ιδιαίτερο είδος της διανοητικής προσπάθειας [...] στον χώρο της “πυκνής περιγραφής”...» (Geertz, 2003, σελ. 18). Σύμφωνα με την Γκέφου-Μαδιανού (2010), η πυκνή περιγραφή αναφέρεται σε «...ένα είδος γραφής και

περιγραφικής ανάλυσης που εμπεριέχει ταυτόχρονα την περιγραφή και την ερμηνεία...» (σελ. 407). Ειδικότερα, η ίδια σημειώνει ότι ο όρος αυτός αντιπροσωπεύει:

...τη μέθοδο με την οποία ο ανθρωπολόγος επιχειρεί να ερμηνεύσει την κοινωνική πραγματικότητα της εκάστοτε κοινωνίας, μέσα από τη σε βάθος κατανόηση των σημασιών και των νοημάτων που αυτή η πραγματικότητα περικλείει. Αυτό που κατά την άποψη του Geertz καθιστά μια εθνογραφία «πυκνή» και τη διακρίνει σαφώς από την «ισχνή» (*thin ethnography*) είναι η δυνατότητα εξαγωγής ερμηνειών σε πολλαπλά επάλληλα επίπεδα -ερμηνεία του εθνογράφου, ερμηνεία των πληροφορητών και ερμηνεία των ατόμων της υπό μελέτη κοινωνίας γενικότερα (σελ. 407).

Η έννοια του πολιτισμού που ασπάζεται ο Geertz (2003), «...είναι ουσιαστικά σημειωτική...» (σελ. 17). Ο συγγραφέας θεωρεί τον πολιτισμό ως «...έναν ιστό σημασιών...» (σελ. 17), τον οποίο έχει υφάνει ο άνθρωπος και στον οποίο (ο ίδιος ο άνθρωπος) αιωρείται ως ζωντανός οργανισμός. Ως εκ τούτου, η ανάλυση αυτού του ιστού συνιστά για τον Geertz (2003), «...όχι μια εμπειρική επιστήμη σε αναζήτηση νόμου, αλλά μια ερμηνευτική επιστήμη σε αναζήτηση νοήματος...» (σελ. 17). Ο συγγραφέας επισημαίνει ότι αναζητά την ερμηνεία «...αναλύοντας επιφανειακά αινιγματικές κοινωνικές εκφράσεις...» (σελ. 17) και διεισδύοντας σε πολλαπλά επάλληλα επίπεδα νοημάτων. Ουσιαστικά λοιπόν, αυτό που αντιμετωπίζει ο εθνογράφος στην ανάλυση και ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων είναι για τον Geertz (2003), «...μια πολλαπλότητα περίπλοκων εννοιολογικών δομών, συχνά αλληλεπικαλυπτόμενων ή συνυφασμένων μεταξύ τους, οι οποίες είναι ταυτόχρονα παράξενες, ακανόνιστες και άρρητες και τις οποίες πρέπει να φροντίσει πρώτα να τις συλλάβει και μετά να τις αποδώσει...» (σελ. 21-22).

Συνοψίζοντας τα παραπάνω, ο Geertz (2003) γράφει ότι «...ο πολιτισμός ενός λαού είναι ένα σύνολο κειμένων⁶ -σύνολα και αυτά με τη σειρά τους-, τα οποία ο ανθρωπολόγος πασχίζει να λαθραναγνώσει πάνω από τον ώμο αυτών στους οποίους κανονικά ανήκουν...» (σελ. 428). Ο συγγραφέας αναγνωρίζει τον αυξημένο βαθμό δυσκολίας, τις μεθοδολογικές παγίδες, αλλά και τις ηθικές περιπλοκές του παραπάνω (ανθρωπολογικού) εγχειρήματος και καταλήγει ότι η καθοδηγητική αρχή στην προσέγγιση, ανάλυση και ερμηνεία των συμβολικών μορφών ενός πολιτισμού είναι πάντοτε η ίδια: «...οι κοινωνίες, όπως και οι ζωές, περικλείουν τις ίδιες τους τις ερμηνείες. Χρειάζεται μόνο να μάθει κανείς να βρίσκει πρόσβαση σ' αυτές...» (σελ. 429).

Στο επίκεντρο της παρούσας εθνογραφικής έρευνας βρίσκεται ο ίδιος ο χορός. Υπό αυτόν τον όρο, η ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων προϋποθέτει την ανάλυση του χορευτικού ρεπερτορίου εστιάζοντας στο πλαίσιο του ελληνικού *táncház*. Η ανάλυση των «χορευτικών» εθνογραφικών δεδομένων, συνάδει όπως γράφει ο Δημόπουλος (2012), «...με την αντιμετώπιση του χορού -είτε με την έννοια του χορευτικού ρεπερτορίου είτε με την έννοια του χορευτικού γεγονότος στο πλαίσιο του οποίου εντάσσονται οι επί μέρους χοροί- ως σκοπού και όχι ως απλού μέσου εθνογραφικής ή ανθρωπολογικής παρατήρησης...» (σελ. 122).

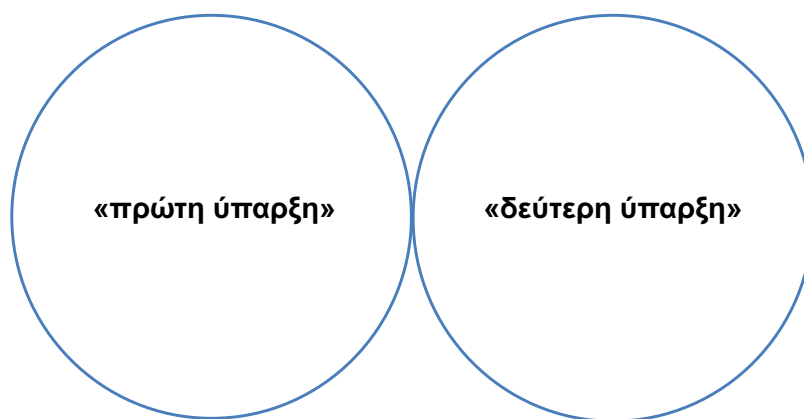
Παράλληλα, εστιάζοντας στον «ελληνικό παραδοσιακό χορό» στην Ουγγαρία, εγείρονται πολλά θεωρητικά ζητήματα που άπτονται της «προβληματικής» χρήσης

του όρου «παραδοσιακός χορός», πριν ακόμη του δοθεί ο εθνικός προσδιορισμός «ελληνικός». Για την ανάλυση και ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων που αφορούν στον υπό μελέτη χορό στο αστικό περιβάλλον της Βουδαπέστης, χρησιμοποιήθηκαν, ως αναλυτικά και ερμηνευτικά εργαλεία, τα εννοιολογικά δίπολα που παρουσιάζονται στη συνέχεια.

3.4.2.1. Οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού

Ο Hoerburger (1968), διαπιστώνοντας την προβληματική χρήση του όρου «παραδοσιακός χορός» (*folk dance*), διαχώρισε σε θεωρητικό επίπεδο δύο «...εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους φαινόμενα: τον παραδοσιακό χορό στην πρώτη του ύπαρξη (*first existence*) και τον παραδοσιακό χορό στη δεύτερή του ύπαρξη (*second existence*)...» (σελ. 30), τονίζοντας ότι ο διαχωρισμός αυτός είναι ατελής και αποτελεί μόνο μια αφετηρία για στοχασμό και περαιτέρω έρευνα.

Παραδοσιακός χορός



Σχήμα 3.1.: Σχηματική απεικόνιση «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού, σύμφωνα με τον Hoerburger (1968)

Προηγούμενη αναφορά στις δύο αυτές έννοιες γίνεται από τον ίδιο το 1965, όπου αντιστοιχίζει την έννοια της «πρώτης ύπαρξης» με αυτήν της «αυθεντικής παράδοσης» (*original tradition*) και τη «δεύτερη ύπαρξη» με την «ανα-βίωση» ή και διασκευή της «πρώτης». Σύμφωνα με τον Hoerburger (1968), οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» δεν δηλώνουν αξίες -δεν έχουν αξιολογικό χαρακτήρα- και συνεπώς, σε καμία περίπτωση δεν υπονοείται η ανωτερότητα της «πρώτης» σε σχέση με τη «δεύτερη» και αντίστροφα. Οι δύο έννοιες αντιπροσωπεύουν δύο αντιτιθέμενες κατηγορίες του όρου «παραδοσιακός χορός» (Hoerburger, 1965, 1968). Όμως, στην πράξη, ο Hoerburger (1968) τονίζει ότι «...δεν υπάρχει σαφής διάκριση ανάμεσα στις δύο αυτές κατηγορίες [...]. Στην πραγματικότητα, υπάρχουν πολλές σκιές και ενδιάμεσα στάδια...» (σελ. 30).

Ο θεωρητικός διαχωρισμός των δύο «υπάρξεων» του παραδοσιακού χορού που προτείνει ο Hoerburger (1968), στην ουσία γίνεται στη βάση τεσσάρων κριτηρίων και των χαρακτηριστικών που απορρέουν από αυτά. Το πρώτο κριτήριο αφορά στους «φορείς» του παραδοσιακού χορού, με άλλα λόγια στα άτομα τα οποία χορεύουν. Ο παραδοσιακός χορός στην «πρώτη του ύπαρξη» αφορά/ανήκει σε όλα τα μέλη μιας κοινότητας/κοινωνίας, ενώ στη «δεύτερη ύπαρξη» είναι «κτῆμα» ενός συγκεκριμένου συνόλου ενδιαφερομένων. Στην πρώτη περίπτωση, το σύνολο των «φορέων» του χορού είναι οριοθετημένο στον χώρο και τον χρόνο. Στη δεύτερη περίπτωση, μπορούμε να πούμε ότι ο παραδοσιακός χορός αφορά οποιονδήποτε επιθυμεί να χορέψει.

Το δεύτερο κριτήριο αφορά στη *λειτουργία* του παραδοσιακού χορού στο πλαίσιο της τοπικής κοινότητας ή του εκάστοτε συνόλου ενδιαφερομένων. Στην «πρώτη του ύπαρξη» ο χορός αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της ζωής της κοινότητας και ο ρόλος του είναι ζωτικής σημασίας γι' αυτήν και τα μέλη της. Ο παραδοσιακός χορός στη «δεύτερη ύπαρξη» του λειτουργεί ως δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου, ως χόμπι, ως άσκηση, ως θέαμα κ.ο.κ., με άλλα λόγια αποτελεί αντικείμενο επιλογής.

Το τρίτο κριτήριο αφορά στον *τρόπο μετάδοσης/εκμάθησης* του παραδοσιακού χορού. Στο πλαίσιο της «πρώτης ύπαρξης», η εκμάθηση του χορού γίνεται «φυσικά», «πρακτικά» και αποτελεί μια δια βίου διαδικασία. Ο Hoerburger (1968), σημειώνει ότι ο «φυσικός» ή πρακτικός τρόπος εκμάθησης έχει ως αφετηρία τη συνολική ιδέα του χορού (το όλον), η οποία όταν γίνει αντιληπτή από τον χορευτή, τότε εκείνος είναι σε θέση να μιμηθεί -σχεδόν ή εν μέρει ασυνείδητα- συγκεκριμένα κινητικά στοιχεία (το μερικό). Αντίθετα, στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης» παρατηρείται η συστηματική και «εσκεμμένη» διδασκαλία παραδοσιακού χορού από «ειδικούς», όπου ο χορευτής-μαθητής προσεγγίζει τον χορό από το μερικό προς το όλον.

Το τέταρτο κριτήριο αφορά στα ιδιαίτερα *γνωρίσματα* της ίδιας της *χορευτικής πράξης*. Βασικά γνωρίσματα του παραδοσιακού χορού στην «πρώτη του ύπαρξη» είναι η «ρευστότητα», η μεταβλητότητα, η ελευθερία και ο αυτοσχεδιασμός μέσα σε ένα καθορισμένο πλαίσιο. Στην περίπτωση της «δεύτερης ύπαρξης», παρατηρείται ο οριοθετημένος, σχετικά σταθερός και αμετάβλητος χαρακτήρας του χορού, με αναφορές πολλές φορές στις «παγιωμένες» καταγραφές της «πρώτης ύπαρξης». Όπως προαναφέρθηκε, ο Hoerburger (1965) ταυτίζει την έννοια της «δεύτερης ύπαρξης» (αποκλειστικά) με αυτήν της «αναβίωσης». Ο ίδιος (1968), σημειώνει ότι η «δεύτερη ύπαρξη» αφορά στη «...συνειδητή αναβίωση ή καλλιέργεια του παραδοσιακού χορού...» (σελ. 31).

Σε αντιδιαστολή με την παραπάνω ταύτιση, η Κουτσούμπα (2010) αναφέρει πως ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της χορευτικής πράξης σε πλαίσιο «δεύτερης ύπαρξης» είναι ότι «...βιώνεται και αναβιώνεται συνειδητά...» (σελ. 104). Επιπλέον, ο Φούντζουλας (2016), μελετώντας το έθιμο «Γαϊτανάκι» στην κοινότητα Σκάλας Ναυπακτίας, παρατηρεί ότι «...στην περίπτωση της “πρώτης” ύπαρξης υπάρχει βίωση, ενώ στην περίπτωση της “δεύτερης” ύπαρξης μπορεί να υπάρχει τόσο βίωση όσο και αναβίωση της παράδοσης...» (σελ. 66).

Συνοψίζοντας τα παραπάνω κύρια χαρακτηριστικά -στη βάση τεσσάρων κριτηρίων- των δύο «υπάρξεων» του παραδοσιακού χορού προκύπτει ο ακόλουθος πίνακας:

Πίνακας 3.1.: Τροποποιημένος συγκριτικός πίνακας μεταξύ των βασικών χαρακτηριστικών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού

Παραδοσιακός Χορός	
«Πρώτη ύπαρξη»	«Δεύτερη ύπαρξη»
«φορείς»	
όλα τα μέλη μιας κοινότητας	εκάστοτε ενδιαφερόμενα άτομα και ομάδες
λειτουργία	
αναπόσπαστο μέρος της ζωής μιας κοινότητας	δραστηριότητα του ελεύθερου χρόνου
τρόπος μετάδοσης/εκμάθησης	
μαθαίνεται δια βίου με έναν «φυσικό», «λειτουργικό» τρόπο	μαθαίνεται/διδάσκεται συστηματικά από «ειδικούς»
γνωρίσματα χορευτικής πράξης	
μεταβλητός χαρακτήρας, αυτοσχεδιασμός σε καθορισμένο πλαίσιο	αμετάβλητος χαρακτήρας, πανομοιότυπες/παγιωμένες/προκαθορισμένες χορευτικές κινήσεις με ελάχιστες διαφοροποιήσεις
βιώνεται/ενσωματώνεται εν μέρει ασυνείδητα	βιώνεται και αναβιώνεται/καλλιεργείται συνειδητά

3.4.2.2. Οι έννοιες του «συμμετοχικού» (*participatory*) και του «παραστασιακού» (*presentational*) χορού

Στη διαρκή αναζήτηση σαφούς και χρήσιμης ορολογίας που να επιλύει θεωρητικά προβλήματα, τα οποία αφορούν στην έννοια του «παραδοσιακού χορού», ο Nahachewsky (1995) πρότεινε τις έννοιες του «συμμετοχικού» (*participatory*) και του «παραστασιακού» (*presentational*) χορού. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, στους «συμμετοχικούς» χορούς, στο επίκεντρο της δραστηριότητας βρίσκεται ο ίδιος ο χορευτής, ενώ αυτό που έχει σημασία είναι η διαδικασία του «χορευείν». Η επιτυχία ενός χορού έγκειται στην *αίσθηση* την οποία δημιουργεί στους χορευτές. Αντίθετα, οι «παραστασιακοί» χοροί τείνουν να αφορούν στο προϊόν (της παράστασης) και όχι στη διαδικασία, καθώς η επιτυχία μιας χορευτικής παράστασης έγκειται στην *εικόνα*, στο «πώς φαίνεται».

Κατά τον Nahachewsky (1995), «...οι “συμμετοχικοί” χοροί λαμβάνουν χώρα σε κοινωνικά γεγονότα, όπου τα μέλη μιας συγκεκριμένης κοινωνίας συναντιούνται για

να γιορτάσουν. [...] Οι “παραστασιακοί” χοροί συχνά παρουσιάζονται σε “επίσημες” σκηνές και σε άλλους χώρους, όπου η φυσική και πολιτισμική απόσταση ανάμεσα στους χορευτές και τους θεατές είναι μεγαλύτερη...» (σελ. 1). Ο ίδιος τονίζει ότι στην πράξη οι έννοιες του «συμμετοχικού» και του «παραστασιακού» χορού πολλές φορές δεν απέχουν πολύ μεταξύ τους, αφού αποτελούν τους «...δύο αντίθετους πόλους ενός θεωρητικού συνεχούς. Συγκεκριμένες χορευτικές παραδόσεις μπορούν να λειτουργήσουν μέσα σε οποιαδήποτε όρια αυτού του νοητικού άξονα...» (σελ. 1). Η μετακίνηση σε αυτόν τον άξονα συνεπάγεται αλλαγές στη λειτουργία και τη μορφή του χορού.

Ο Nahachewsky (1995), εστιάζει στον χορό ως μια μορφή επικοινωνίας και ειδικότερα στην «...ταυτότητα του αποδέκτη του μεταδιδόμενου χορευτικού μηνύματος...» (σελ. 4). Βασιζόμενος σε συγκεκριμένα χορευτικά παραδείγματα, ο συγγραφέας παρατηρεί ότι «...το πιο σύνθετο κινητικό περιεχόμενο βρίσκεται στα δομικά επίπεδα που χρησιμοποιούνται περισσότερο στην επικοινωνία...» (σελ. 6). Στην προκείμενη περίπτωση, στον «συμμετοχικό» χορό η προσοχή των χορευτών εστιάζει στη μεταξύ τους αλληλεπίδραση. Ως εκ τούτου, οι συμμετέχοντες χρησιμοποιούν «μικροσκοπικά» κινητικά στοιχεία για να καλύψουν επικοινωνιακά τη μικρή απόσταση που τους χωρίζει. Από την άλλη πλευρά, καθώς ο «παραστασιακός» χορός απευθύνεται σε ένα «εξωτερικό» κοινό, οι χορευτές χρησιμοποιούν «μακροσκοπικές» κινητικές ενότητες ώστε να καλύψουν τη μεγαλύτερη απόσταση που τους χωρίζει από τους θεατές.

Επιπρόσθετα, ο συγγραφέας προτείνει δύο ακόμη εννοιολογικές κατηγορίες σύμφωνα με τους πιθανούς αποδέκτες του χορευτικού μηνύματος. Τον «αυτοπαθή/αντανακλαστικό» (*reflexive*) χορό, όταν ο χορευτής εστιάζει στη δική του κιναισθητική εμπειρία -πομπός και δέκτης του μηνύματος είναι το ίδιο άτομο- και τον «ιερό» (*sacred*) χορό, εφόσον «...το μήνυμα απευθύνεται σε υπερφυσικά όντα...» (Nahachewsky, 1995, σελ. 4).

Ο συσχετισμός μεταξύ των θεωρητικών μοντέλων των Hoerburger και Nahachewsky είναι αναπόφευκτη. Ωστόσο, ο δεύτερος παρατηρεί ότι οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού είναι περισσότερο συμβατές με τις ευρωπαϊκές χορευτικές παραδόσεις και την καλλιέργεια ή αναβίωση αυτών. Κατά τον Nahachewsky (1995), «...η “πρώτη ύπαρξη” υπονοεί μια υπεραπλουστευμένη “γνήσια” κατάσταση και είναι προβληματική όταν γίνεται λόγος για αμφίδρομη αλληλεπίδραση ανάμεσα σε “ανεπίσημα”/απλά [«πρώτης ύπαρξης»] και “επισημοποιημένα” [«δεύτερης ύπαρξης»] χορευτικά ιδιώματα. Σε μερικές περιπτώσεις, για παράδειγμα, κοινωνικές (*social*) χορευτικές παραδόσεις έχουν επηρεαστεί από δράσεις αναβίωσης...» (σελ. 13). Ως εκ τούτου, θέτει το ερώτημα αν ένα τέτοιο είδος («κοινωνικού») χορού συνεχίζει να έγκειται στην έννοια της «πρώτης ύπαρξης» ή αν θα έπρεπε να γίνεται λόγος για «τρίτη ύπαρξη» (*third existence*).

Η έννοια του «κοινωνικού» χορού (*social dance*) χρησιμοποιείται από τον Nahachewsky (1994) για να ορίσει τους «συμμετοχικούς» χορούς που λάμβαναν χώρα σε γάμους και άλλες κοινωνικές εκδηλώσεις στο πλαίσιο της ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά, και οι οποίοι είχαν τις ρίζες τους στις «γνήσιες» παραδόσεις της Δυτικής Ουκρανίας. Σε αντιδιαστολή με τον «κοινωνικό» χορό, ο συγγραφέας χρησιμοποιεί την έννοια του «εθνικού» χορού (*national dance*), ο

οποίος προορίζεται για σκηνική παρουσίαση. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, «κοινωνικός» και «εθνικός» χορός αφορούν σε δύο διαφορετικές παραδόσεις, οι οποίες λειτουργούν στο υπό εξέταση πλαίσιο απομονωμένες η μία από την άλλη και με διαφορετικούς στόχους. Ο «κοινωνικός» χορός έχει ως στόχο τη διασκέδαση, ενώ ο «εθνικός» χορός την τόνωση της εθνικής συνείδησης.

3.4.2.3. Η έννοια της «ανακλαστικότητας» (*reflectiveness*)

Ο Nahachewsky (2001), επικεντρώνοντας τον θεωρητικό προβληματισμό του γύρω από το εννοιολογικό δίπολο του Hoerburger (1965, 1968), ορίζει τις δύο «υπάρξεις» του παραδοσιακού χορού ως δύο διαφορετικές *φάσεις* στην ιστορία του. Ο ερευνητής παρατηρεί περιπτώσεις χορευτικών παραδόσεων των οποίων η αναβίωση συμβαίνει ενώ η «πρώτη ύπαρξη» συνεχίζει να υφίσταται, ή και περιπτώσεις χορευτικών παραδόσεων (για παράδειγμα χορογραφίες του Igor Moiseyev) που «γεννιούνται» επί σκηνής χωρίς να έχουν προηγουμένως υπάρξει σε πλαίσιο «πρώτης ύπαρξης». Επιπλέον, μελετώντας τον χορό στο πλαίσιο της Ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά -μέλος της οποίας είναι και ο ίδιος-, παρατηρεί ότι η χορευτική αυτή παράδοση είναι εν μέρει ασύμβατη με τις έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης». Συγκεκριμένα, διαπιστώνει τη μεταφορά και προσαρμογή στοιχείων από έναν «παραστασιακό» χορό επί σκηνής, στο «συμμετοχικό» πλαίσιο του «κοινωνικού» (*social*) χορού, όπου παρατηρείται έντονο το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Για μία ακόμη φορά, ο συγγραφέας θέτει το ερώτημα αν θα έπρεπε να ορίσει το παραπάνω χορευτικό γεγονός ως «τρίτη ύπαρξη» (*third existence*) και διερωτάται αν είναι δυνατή η «αντίστροφη» ανάδειξη ενός χορού «πρώτης ύπαρξης» μέσα από το πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης». Επιπλέον, διαπιστώνει τη σχετικότητα των όρων «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη», όταν αναφερόμαστε σε χορούς με σύνθετο «παρελθόν» ή «πολύπλοκη» ιστορία, όπου το θεωρητικό δίπολο του Hoerburger χρησιμοποιείται κατά σύμβαση.

Ο Nahachewsky (2001), προτείνει ως λύση στο παραπάνω θεωρητικό αδιέξοδο, την έννοια της «ανακλαστικότητας» (*reflectiveness*) ή «αυτο-επίγνωσης» (*self-consciousness*), η οποία έγκειται στην *emic* αντίληψη των συμμετεχόντων-χορευτών. Ο ερευνητής αναφέρει πως «...το σημαντικό χαρακτηριστικό των αντιτιθέμενων “υπάρξεων” του Hoerburger είναι η μεγαλύτερη “αυτο-επίγνωση” των συμμετεχόντων, που αφορά σε μια προηγούμενη φάση στην ιστορία της χορευτικής παράδοσης...» (σελ. 19). Με άλλα λόγια, για τον Nahachewsky (2001), είναι καθοριστικό το μέγεθος συνειδητοποίησης από τους χορευτές της «ανάκλασης» ή αντανάκλασης του παρελθόντος ενώ χορεύουν.

Ο χορός στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης» ενέχει εξ ορισμού μεγαλύτερη «ανακλαστικότητα» σε σύγκριση με το πλαίσιο της προηγούμενης «πρώτης ύπαρξης». Ειδικότερα, η μετάβαση ενός χορού από την «πρώτη» στη «δεύτερη ύπαρξη» συνεπάγεται κατά τον Nahachewsky (2001), αφενός μεγαλύτερο βαθμό «ανακλαστικότητας» και αφετέρου, «...μια σχετική αλλαγή άλλων χαρακτηριστικών στοιχείων του χορού όπως το νόημά του, τα συμφραζόμενα και η μορφή του...» (σελ. 22). Ο Nahachewsky (2001), επισημαίνει ότι «...μερικές χορευτικές παραδόσεις μπορούν στην πραγματικότητα να έχουν περισσότερες από δύο ιστορικές φάσεις...» (σελ. 19) και ότι «...οι φάσεις αυτές ενδεχομένως περιέχουν συγκριτικά περισσότερη

και λιγότερη “ανακλαστικότητα”...» (σελ. 19). Σύμφωνα με τον ίδιο, το μέγεθος της «ανακλαστικότητας» μεταβάλλεται στο πέρασμα του χρόνου σε ένα βαθμό κυκλικά ή περιοδικά.

Εν κατακλείδι, ο «ελληνικός παραδοσιακός» χορός στο πλαίσιο της ελληνικής μειονότητας στην Ουγγαρία και ειδικότερα, ο πολλαπλός τρόπος ύπαρξης, παρουσίας και λειτουργίας του, μπορεί να προσεγγιστεί και να μελετηθεί με ποικίλους τρόπους, καθώς και να ιδωθεί μέσα από διαφορετικά θεωρητικά σχήματα. Εστιάζοντας σε μία από τις εκφάνσεις του, όπως είναι το σύνθετο «συμμετοχικό», ψυχαγωγικό και συγχρόνως εκπαιδευτικό πλαίσιο του ελληνικού *táncsház*, παρατηρούμε ότι η εν λόγω χορευτική πρακτική προσομοιάζει στην έννοια του «κοινωνικού» χορού (*social dance*) που προτείνει ο Nahachewsky (1994, 1995, 2001, 2006), έχοντας ως παράδειγμα τους «συμμετοχικούς» χορούς στο πλαίσιο της ουκρανικής κοινότητας στον Καναδά.

Αντιπαραβάλλοντας, όπως είδαμε παραπάνω, την έννοια του «κοινωνικού» χορού με τις έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» (*first/second existence*) του παραδοσιακού χορού, ο Nahachewsky (1995, 2001) υποστηρίζει πως το θεωρητικό σχήμα που εισήγαγε ο Hoerburger (1965, 1968) δεν προσφέρεται για την ανάλυση/ερμηνεία των σύγχρονων (αστικών) «κοινωνικών» χορευτικών φαινομένων («συμμετοχικού», ψυχαγωγικού και αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα). Στην προκειμένη περίπτωση, είναι χαρακτηριστικό το ερώτημα που θέτει -και το οποίο παραμένει αναπάντητο-, για το αν ένα τέτοιο είδος («κοινωνικού») χορού συνεχίζει να έγκειται στην «υπεραπλουστευτική» (Nahachewsky, 1995) έννοια της «πρώτης ύπαρξης» ή αν θα έπρεπε να γίνεται λόγος για «τρίτη ύπαρξη» (*third existence*).

Με άλλα λόγια, το εννοιολογικό δίπολο του Hoerburger (1965, 1968) παρουσιάζεται «αδύναμο» απέναντι σε πολλαπλές (περισσότερες από δύο) «υπάρξεις» (πρβλ. Παπακώστας, 2013) του παραδοσιακού χορού και ειδικότερα, απέναντι στις σύνθετες «κοινωνικές» και «συμμετοχικές» εκφάνσεις του στο σύγχρονο αστικό περιβάλλον, σε ένα «ενδιάμεσο» θεωρητικά πεδίο μεταξύ «βίωσης» και «ανα-βίωσης».

Παρόλα αυτά, η επιλογή των «ασύμβατων» εκ πρώτης όψεως εννοιών της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» για την ανάλυση και ερμηνεία των εθνογραφικών δεδομένων της παρούσας έρευνας, έγκειται σε δύο βασικούς λόγους. Ο πρώτος λόγος, είναι ο «χορο-κεντρικός» χαρακτήρας του μοντέλου, αφού οι δύο αντιτιθέμενες έννοιες αφορούν (εξ ορισμού) στην έννοια του «παραδοσιακού χορού». Ο δεύτερος λόγος, είναι ότι ο θεωρητικός διαχωρισμός μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού, γίνεται στη βάση συγκεκριμένων κριτηρίων, σε επίπεδο «φορέων», λειτουργίας, τρόπου εκμάθησης και χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της ίδιας της χορευτικής πράξης.

Επιπρόσθετα, στην παρούσα έρευνα, οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» εκλαμβάνονται ως δύο διαφορετικά -και σαφώς διαχωρισμένα- πλαίσια λειτουργίας του παραδοσιακού χορού και όχι ως δύο ιστορικές φάσεις του. Κατά αυτόν τον τρόπο, «απομακρυνόμαστε» από τη σύμφυτη με τις δύο έννοιες χρονικότητα -η δεύτερη εξ ορισμού έπεται της πρώτης- και την απορρέουσα

διχοτόμηση παρελθόν/παρόν (πρβλ. Nahachewsky, 2001; Παπακώστας, 2013), ενώ εστιάζουμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δύο πλαισίων. Στην προκείμενη περίπτωση, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» επικεντρώνονται στο «ποιοι», «πού» και κυρίως «πώς»/με ποιον τρόπο, ενώ το «πότε» δεν αποκλείει την αλληλεπίδραση του παρελθόντος με το παρόν, χαρακτηριστικό το οποίο εμπεριέχεται στο μοντέλο, εφόσον σημείο αναφοράς της «δεύτερης ύπαρξης» είναι η «πρώτη».

Υπό αυτούς τους όρους, το εννοιολογικό δίπολο του Hoerburger (1965, 1968) αποτελεί το «εργαλείο»-αφετηρία για την ανάλυση και ερμηνεία των πολλαπλών, σύγχρονων εκφάνσεων/υπάρξεων του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο αστικό περιβάλλον της Ουγγαρίας και ειδικότερα, του σύνθετου «συμμετοχικού», ψυχαγωγικού/εκπαιδευτικού πλαισίου του ελληνικού *táncház*, στη βάση των εντόπιων ερμηνειών της υπό μελέτη χορευτικής «πραγματικότητας».

Σημειώσεις κεφαλαίου

¹ Η βιβλιογραφική έρευνα κινείται περεταίρω στον εντοπισμό των σχετικών με το θέμα πρωτογενών και δευτερογενών γραπτών πηγών. Στο πλαίσιο αυτό, οι πρωτογενείς πηγές αφορούν στις αρχικές μελέτες, σε αντιδιαστολή με τα κείμενα-συγγράμματα που αξιολογούν και αναφέρονται σε προηγούμενες μελέτες και τα οποία αποτελούν τις δευτερογενείς πηγές δεδομένων (Thomas & Nelson, 2003).

² Η πρόσκληση η οποία απευθυνόταν σε εμένα και τον συγχορευτή Γεώργιο Αντωνόπουλο -μέλος κι αυτός της χορευτικής ομάδας του Ελληνικού Κέντρου Λαογραφικών Μελετών (ΕΛ.ΚΕ.ΛΑ.Μ.)-, ήταν στην ουσία μια επαγγελματική πρόταση την οποία αποδεχτήκαμε.

³ Το 2009, στο πλαίσιο του Διεθνούς Φεστιβάλ Χορού “*Duna Carnival*” (στη Βουδαπέστη), η χορευτική ομάδα του Ελληνικού Κέντρου Λαογραφικών Μελετών κέρδισε το 1ο Βραβείο και το Βραβείο Καλύτερης Χορογραφίας στον Διεθνή Διαγωνισμό Χορού “*1st Chain Bridge International Folk Dance Competition*”. Την επόμενη χρονιά, το 2010, στον αντίστοιχο διαγωνισμό “*2nd Chain Bridge International Folk Dance Competition*”, κέρδισε το Βραβείο Καλύτερου Σολίστ. Τέλος, το 2015, κέρδισε το 1ο Βραβείο και το Βραβείο Καλύτερου Σολίστ στο “*6th Chain Bridge International Folk Dance Competition*”.

⁴ Τον Μάρτιο του 2006, συμμετέχοντας με χορευτές του καλλιτεχνικού συγκροτήματος “*Duna*” στον Διαγωνισμό Χορού “*XXII. Zalai Kamaratánc Fesztivál*” στην πόλη *Zalaegerszeg* της Ουγγαρίας, παρουσιάσαμε κρητικούς χορούς σε χορογραφία του *Mucsi János*, τους οποίους διδάξαμε ο Γεώργιος Αντωνόπουλος και εγώ, και αποσπάσαμε (χορογράφος και χοροδιδάσκαλοι) Ειδική Διάκριση της «Ένωσης Παραδοσιακού Χορού *Martin György*» (*Martin György Néptáncszövetség külföldi*) στην κατηγορία του Αυθεντικού Παραδοσιακού Χορού.

⁵ Η επιλογή της συγκεκριμένης λέξης γίνεται για την πολυσημία της, καθώς μπορεί να εκληφθεί με διαφορετικούς τρόπους: καταρχήν ως «πλήρης» κατανόηση και καταγραφή, αλλά και ως «περιορισμός» ή ακόμη, ως μια «γόνιμη» διαδικασία.

⁶ Σύμφωνα με την Γκέφου-Μαδιανού (2010), «... “κείμενα” για τον Geertz είναι όλα όσα “κείνται” μπροστά στα μάτια μας. Αυτά μπορεί να είναι τόσο τα λογοτεχνικά κείμενα όσο και άλλες μορφές πολιτισμικής επικοινωνίας, όπως οι παντός τύπου τελετουργίες...» (σελ. 354).

IV. ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΑ ΔΕΔΟΜΕΝΑ

4.1. Οι Έλληνες της Ουγγαρίας

4.1.1. Η πρώτη διασπορά

Μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης το 1453, χιλιάδες Ελληνορθόδοξοι εγκαταστάθηκαν στην Κεντρική Ευρώπη είτε ως πρόσφυγες, είτε ως έμποροι. Ήδη από τα μέσα του 16ου αιώνα και μέχρι τις αρχές του 18ου αιώνα, ένας μεγάλος αριθμός Ελλήνων -και Μακεδονοβλάχων, κατά τον όρο των πηγών του 18ου αι. (Katsiardi-Hering, 2012; Sasvári & Diószegi, 2010)-, προερχόμενων κυρίως από την Ήπειρο και τη Μακεδονία, κατέφθασε στην τότε Ουγγαρία αναπτύσσοντας έντονη εμπορική δραστηριότητα. Όπως αναφέρουν οι Sasvári και Diószegi (2010), «...η κοινή γνώμη και οι αρχές της Ουγγαρίας συνήθιζαν να αποκαλούν με τον συλλογικό όρο “Έλληνας-Έλληνες” και άλλες βαλκανικές εθνότητες, όπως τους Βλάχους κυρίως, τους Αρβανίτες, τους Βούλγαρους, αλλά και άλλους, κυρίως ελληνόφωνους χριστιανούς ορθόδοξους...» (σελ. 10). Συνεπώς, η θρησκευτική διαφοροποίηση αποτέλεσε το κύριο αναγνωριστικό στοιχείο της εθνικής ομάδας, τα διαχωριστικά χαρακτηριστικά της οποίας μπορούν να περιπλέξουν, σύμφωνα με τον Fokasz (2012), ζητήματα διγλωσσίας ή γλωσσικής αφομοίωσης.

Ο Babanaszisz (2012) αναφέρει ότι οι Έλληνες έμποροι ήταν παρόντες στα σημαντικότερα αστικά κέντρα και κωμοπόλεις -από το 1718 έως το 1774 αναπτύχθηκαν περίπου 100 σημαντικές κοινότητες-, ενώ ασκούσαν το εμπόριο μεμονωμένα, ατομικά ή ομαδικά. Κατά τον ίδιο, «...με την πάροδο του χρόνου διαμορφώθηκαν οι λεγόμενες κομπανίες, που πέρασαν από διάφορα στάδια ανάπτυξης. Στο πρώτο στάδιο δημιουργήθηκαν οι απλές εταιρίες αλληλοβοήθειας που στο δεύτερο στάδιο μετεξελίχθηκαν σε κομπανίες με χαρακτήρα συντεχνίας. Τέλος, στο τρίτο στάδιο μετεξελίχθηκαν σε κομπανίες με χαρακτήρα μετοχικής εταιρίας...» (σελ. 42).

Πέρα από το εμπορικό δίκτυο, το οποίο ανέπτυξαν οι Έλληνες της πρώτης αυτής διασποράς, δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στη διαφύλαξη της θρησκείας, η οποία αποτελούσε το βασικό συνδετικό στοιχείο του ελληνισμού, αλλά και της γλώσσας. Κατά τη διάρκεια του 18ου αιώνα σχηματίστηκαν 35 ελληνορθόδοξες ενορίες, ενώ στα τέλη του ίδιου αιώνα χτίστηκαν 16 ελληνικά σχολεία, καθώς και ένα εκπαιδευτήριο παιδαγωγών στην Πέστη, τα οποία υπηρετούσαν τη διαφύλαξη της ελληνικής συνείδησης (Diószegi & Diószegi, 2010; Sasvári & Diószegi, 2010).

Σύμφωνα με τον Babanaszisz (2012):

Ο αριθμός των Ελλήνων στην Ουγγαρία κατά τη διάρκεια του 18ου-19ου αιώνα κυμαινόταν από 3.200-10.000. Στο δεύτερο μισό του 18ου αιώνα οι Έλληνες της Ουγγαρίας -σύμφωνα με τις απογραφές και τα αρχεία της εποχής- φθάνουν περίπου τα 10.000 άτομα που αποτελεί τον μέγιστο πληθυσμό. Διαθέτουν 30 εκκλησιαστικές κοινότητες και 26 σχολεία με σχολαρχείο (σελ. 41).

Αξίζει να αναφερθεί ότι στα τέλη του 18ου αιώνα οι Έλληνες της Πέστης ήταν ακόμα ενταγμένοι στη σερβική εκκλησιαστική κοινότητα. Καθώς όμως αυξανόταν

ο αριθμός τους αιτήθηκαν και πέτυχαν την «...ίδρυση αυτόνομης ελληνικής ή Ελληνοβλαχικής ή Μακεδονοβλαχικής κοινότητας όπως αναφέρεται στα επίσημα έγγραφα του Αυστριακού κράτους. [...] Στην επίσημη ονομασία της εκκλησιαστικής οργάνωσης και των σχολείων, δίπλα στο “ελληνική” προστέθηκε και η λέξη “μακεδονοβλάχικη”. Όμως η συνύπαρξη των δύο ομάδων δεν ήταν πάντα αδιατάρακτη...» (Sasvári & Diószegi, 2010, σελ. 10).

Η Katsiardi-Hering (2012), σε άρθρο της για την ελληνική διασπορά στην Κεντρική Ευρώπη, αναφέρει ότι:

Οι συζητήσεις περί βλαχικής συνείδησης θα εμφανίζονταν αργότερα, τον 19ο [αιώνα], και κυρίως μέσα στο πλαίσιο της ανάδειξης της πολιτικής επικαιρότητας του λεγόμενου κουτσοβλαχικού ζητήματος από το ρουμανικό κράτος και εντός των πλαισίων των αντικρουόμενων εθνικισμών στα διάδοχα της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας εθνικά κράτη στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. [...] Πάντως όταν λειτουργούσαν οι ζωντανές κοινότητες, τροφοδοτούμενες με αυτονόμως μετακινούμενο πληθυσμό από τον βαλκανικό νότο και παρά τις επιμέρους συζητήσεις και ενίοτε αντιπαράθεσεις, δεν σημειώθηκε διαχωρισμός κοινοτήτων και ναών, όπως συνέβη ανάμεσα στις διακριτές εθνικές ομάδες των Ελλήνων και των Σέρβων (σελ. 32).

Ο ελληνορθόδοξος πληθυσμός διαδραμάτισε έναν εξέχοντα ρόλο στην ιστορία της Ουγγαρίας. Αφενός, ξεχωρίζει ένα πλήθος αξιωματικών και στρατιωτών με ελληνική καταγωγή, οι οποίοι έλαβαν μέρος και θυσιάστηκαν στον αγώνα για την ανεξαρτησία της Ουγγαρίας, κατά την ουγγρική επανάσταση του 1848 (Diószegi & Diószegi, 2010; Sasvári & Diószegi, 2010). Αφετέρου, εύπορες οικογένειες Ελλήνων της πρώτης διασποράς (Σίνα¹, Δούκα, Νάκου, Χατζημιχαήλ, Τακιατζή) συμμετείχαν ενεργά στην αστική ανάπτυξη της Ουγγαρίας -και όχι μόνο-, συνεισφέροντας μεταξύ άλλων στην ανέγερση της «Αλυσιδωτής» γέφυρας (*Lánchíd*) -που συνέδεσε τη Βούδα με την Πέστη-, της Ουγγρικής Ακαδημίας Επιστημών και της στρατιωτικής σχολής *Ludovika*, καθώς και στην ίδρυση ατμοπλοϊκής εταιρίας στον Δούναβη (Babanaszisz, 2012; Diószegi & Diószegi, 2010; Kerényi, 2010; Fokasz, 2012).

Ωστόσο, τον 19ο αιώνα πολλές ελληνικές οικογένειες αλλάζουν τρόπο ζωής και σύμφωνα με τους Diószegi και Diószegi (2010), τα μέλη τους «...γίνονται Ούγγροι ευγενείς και κτηματίες...» (σελ. 124) διατηρώντας την ορθόδοξη θρησκεία. Ο Babanaszisz (2012) αναφέρει πως:

Ο Ελληνισμός της πρώτης διασποράς στην Ουγγαρία έφθασε στο απόγειό του στο τέλος του 18ου και στις αρχές του 19ου αιώνα. Αργότερα η δύναμή τους άρχισε να μειώνεται. Η πτωτική τάση συνεχίστηκε και εντάθηκε στο τέλος του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα για δύο κυρίως λόγους. Ο ένας ήταν ο επαναπατρισμός τους στο Νέο Ελληνικό Κράτος. Ο δεύτερος λόγος είναι η αφομοίωση που συντελέστηκε σταδιακά. Έτσι στην περίοδο του μεσοπολέμου υπήρχαν στην Ουγγαρία λίγες ελληνικές οικογένειες από την πρώτη διασπορά (σελ. 43).

4.1.2. Η δεύτερη διασπορά

Ο όρος «δεύτερη διασπορά» αφορά στον εκπατρισμό ενός μεγάλου τμήματος του πληθυσμού, κυρίως της Βόρειας Ελλάδας, εξαιτίας του Εμφυλίου Πολέμου (1946-1949). Οι άνθρωποι αυτοί εγκαταστάθηκαν ως πρόσφυγες σε «σοσιαλιστικές» χώρες της Ανατολικής και Κεντρικής Ευρώπης, μεταξύ αυτών και στην Ουγγαρία, όπου σχηματίστηκε η «δεύτερη ελληνική παροικία» -σε αντιδιαστολή με την πρώτη διασπορά (16ος-19ος αιώνας).

4.1.2.1. Τα «αποχωρισμένα παιδιά»

Την άνοιξη του 1948 και ενώ στην Ελλάδα βρισκόταν σε εξέλιξη ο Εμφύλιος Πόλεμος, αποφασίστηκε από την «Προσωρινή Δημοκρατική Κυβέρνηση» -η οποία συστήθηκε στην περιοχή που ήταν υπό τον έλεγχο του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας (ΚΚΕ)- η μεταφορά των παιδιών σε χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Η τότε αθηναϊκή κυβέρνηση χρησιμοποίησε για τη μετακίνηση αυτή τον φορτισμένο με αρνητική σημασία όρο «παιδομάζωμα» -ένα θέμα το οποίο παραμένει αμφιλεγόμενο έως σήμερα- ενώ από τους εμπνευστές της, αλλά και από πολλά παιδιά και γονείς ή ενήλικες που διέφυγαν ως «πολιτικοί πρόσφυγες» στις «ανατολικές» χώρες, χαρακτηρίστηκε ως σωτηρία των παιδιών, ως «παιδοσώσιμο» (Λαγάνη, 2012; Φωκάς, 2006).

Ήδη από τα τέλη του 1947 συστήθηκε από την ηγεσία του Ουγγρικού Κομμουνιστικού Κόμματος η «Εθνική Επιτροπή για τη Βοήθεια του Ελληνικού Λαού», η οποία οργάνωσε μια αντίστοιχη καμπάνια-εκστρατεία. Ο Φωκάς (2006), σημειώνει ότι το ελληνικό ζήτημα θεωρούνταν «...οργανικό μέρος του διεθνούς κομμουνιστικού κινήματος...» (σελ. 19) και πως η επιτροπή αυτή επιμελήθηκε αργότερα «...την αναμενόμενη άφιξη των ελληνόπουλων...» (σελ. 19). Στις 7 Απριλίου 1948 κατέφθασαν με τρένο στην πρωτεύουσα της Λαϊκής Δημοκρατίας της Ουγγαρίας τα πρώτα «αποχωρισμένα παιδιά»² από τον ελλαδικό χώρο, ενώ στις 9 του ίδιου μήνα πραγματοποιήθηκαν δύο επιπλέον αφίξεις. Στη λεπτομερή αναφορά που συνέταξε ο Γενικός Γραμματέας της Επιτροπής Βοήθειας στις 10 Απριλίου 1948, η οποία αφορά στην κατάσταση της υγείας και τις πρώτες ενέργειες για την εγκατάσταση των παιδιών, αναφέρεται μεταξύ άλλων ότι μεγάλο μέρος των παιδιών μιλούσε τη «μακεδονική γλώσσα», γεγονός που κατέστησε δύσκολη την επικοινωνία με αυτά (Φωκάς, 2006).

Σύμφωνα με μία άλλη αναφορά ενός Ούγγρου κυβερνητικού εκπροσώπου στις 20 Απριλίου 1948, η οποία δίνει τα πρώτα συγκεντρωτικά δεδομένα, ο συνολικός αριθμός των παιδιών μαζί με τους συνοδούς³ ήταν 2.211 άτομα. Η ηλικιακή κατανομή τους δίνεται στον ακόλουθο πίνακα (Φωκάς, 2006, σελ. 23; Fokasz, 2012, σελ. 10).

Πίνακας 4.1.: Ηλικιακή κατανομή των πρώτων «αποχωρισμένων» παιδιών και των συνοδών τους που έφτασαν στην Ουγγαρία τον Απρίλιο του 1948

0-1 ετών	5	
1-5 ετών	284	
6-13 ετών	819 αγόρια	748 κορίτσια
14-18 ετών	179 αγόρια	141 κορίτσια
άνω των 19 ετών	1 άνδρας	34 γυναίκες

Στο διάστημα 1948-1950 φιλοξενήθηκαν στην Ουγγαρία γύρω στα 3.000 παιδιά, ενώ ο ακριβής αριθμός δεν είναι γνωστός⁴ (Batsios, Raptisz, Szeriopulosz & Vlahosz, 2009; Γιαννακάκης, 2012; Ζιανός, 2009; Μιχαηλίδης, 2012; Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Φωκάς, 2006). Τον Μάιο του 1948 συστήθηκε στη Βουδαπέστη η «Επιτροπή Βοήθειας για το Παιδί», η οποία ανέλαβε την οργάνωση των οικοτροφείων και της εκπαίδευσης των παιδιών σε συνεργασία με τις αρχές όλων των χωρών υποδοχής (Γιαννακάκης, 2012). Στην Ουγγαρία λειτούργησαν «ελληνικά οικοτροφεία» ή «παιδικοί σταθμοί» σε διάφορες πόλεις, όπως Βουδαπέστη, *Dég, Fehérvársurgó, Hőgyész, Balatonkenese, Balatonalmádi* κ.ά. (Batsios et al., 2009; Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001).

Κατά τη Λαγάνη (2012), κοινό τόπο των ερευνών και μαρτυριών που αφορούν στο φαινόμενο των «αποχωρισμένων» παιδιών στις χώρες της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης αποτελούν τα εξής σημεία:

1) Η ιδιαίτερη φροντίδα και μέριμνα των σοσιαλιστικών χωρών για τα «προσφυγόπουλα», με μια ωστόσο διαφοροποίηση ως προς τα κίνητρα αυτής της στάσης.

2) Η μεγάλη πολιτισμική διαφορά μεταξύ του τόπου προέλευσης των παιδιών -κατά κανόνα αγροτικές περιοχές- και των νέων τόπων υποδοχής-εγκατάστασής τους κοντά σε αστικά και βιομηχανικά κέντρα.

3) Η ένταξη των «προσφυγόπουλων» σε ειδικά διαμορφωμένα οικοτροφεία και όχι σε ντόπιες οικογένειες στις χώρες υποδοχής, «...προκειμένου να διατηρήσουν την εθνική τους συνείδηση...» (σελ. 14).

4) «Η έμφαση στη διατήρηση της ελληνικής ταυτότητας των παιδιών μέσα από την εκπαίδευση και τη διδασκαλία της μητρικής γλώσσας...» (σελ. 14).

5) «Η εκπαίδευση των σλαβομακεδονόπουλων και στη μητρική τους γλώσσα, κυρίως στις χώρες με σλαβική παράδοση...» (σελ. 14).

6) Η σταδιακή ένταξη των παιδιών στο εκπαιδευτικό σύστημα των χωρών υποδοχής -μετά την έκβαση του Εμφυλίου Πολέμου- με την παράλληλη διδασκαλία της μητρικής γλώσσας.

Ωστόσο, η συγγραφέας διαπιστώνει στους κόλπους της επιστημονικής κοινότητας μια διαφοροποίηση/τάση που αφορά στη χρήση διαφορετικής ορολογίας «...για τον χαρακτηρισμό μερίδας των παιδιών του εμφυλίου με βάση τη γλώσσα σε (ελληνόπουλα) “σλαβόφωνα” ή με βάση την εθνική καταγωγή σε “σλαβομακεδονόπουλα” ή “μακεδονόπουλα”...» (σελ. 15). Κατά την ίδια, «...η τελευταία αυτή διάκριση τείνει στην ταύτιση του όρου “Μακεδόνας” με τους

σλαβικής καταγωγής κατοίκους της γεωγραφικής περιοχής της Μακεδονίας, αποκλείοντας όμως με τον τρόπο αυτό τους Έλληνες-Μακεδόνες...» (σελ. 15).

Κατά τη διάρκεια του Εμφυλίου Πολέμου, η υπόθεση των «αποχωρισμένων» παιδιών αποτελούσε στην ελληνική και διεθνή πολιτική σκηνή ένα μείζον ζήτημα με αντικρουόμενες προσεγγίσεις και ερμηνείες. Ωστόσο, όπως αναφέρει ο Φωκάς (2006), μετά την κατάπαυση του πυρός η Μεγάλη Βρετανία αντιμετώπισε το γεγονός της απομάκρυνσης κυρίως σλαβόφωνων παιδιών, «...ως βήματα προς την ούτως ή άλλως επιθυμητή κατεύθυνση της εθνικής ομοιογένειας των βόρειων τμημάτων της Ελλάδας...» (σελ. 16). Την ίδια στιγμή, οι Ηνωμένες Πολιτείες υποστήριζαν την αποκατάσταση των διακρατικών σχέσεων μεταξύ της Ελλάδας και της τότε Γιουγκοσλαβίας και όχι τη ρύθμιση του θέματος των παιδιών. «Σιγά σιγά και η Ελλάδα αποδέχτηκε την άποψη των πατρónων της, έτσι το ζήτημα των ελληνόπουλων βγήκε από την ημερήσια διάταξη της διεθνούς πολιτικής. Στην ουσία μετατράπηκε σε ζήτημα των χωρών υποδοχής...» (Φωκάς, 2006, σελ. 16).

4.1.2.2. Η «αναγκαστική υπερρορία»

Από το 1948 έως το 1950, βρήκαν σταδιακά άσυλο στη Λαϊκή Δημοκρατία της Ουγγαρίας γονείς των παιδιών, πολλοί τραυματίες του Δημοκρατικού Στρατού Ελλάδας και άλλοι πολιτικοί πρόσφυγες. Κατά τον Σιδηρόπουλο (1998), το 1950 το σύνολο των προσφύγων έφτασε τα 7.341 άτομα, εκ των οποίων 1.734 ήταν άνδρες, 1.922 γυναίκες και 3.674 παιδιά. Το 1951 ο αριθμός τους ανήλθε στα 9.000 άτομα (πρβλ. Ζιανός, 2009; Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001).

Οι πρόσφυγες προέρχονταν κυρίως από τη Μακεδονία, την Ήπειρο, τη Θράκη και τη Θεσσαλία. Ο Papadopoulos (1996; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), σημειώνει ότι ο μεγαλύτερος όγκος των εκπατρισθέντων από τον ελλαδικό χώρο προερχόταν από την περιοχή της Μακεδονίας, ενώ στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο συσχετισμός ανάμεσα σε Έλληνες και «Σλαβομακεδόνες» ήταν πάνω από 50% υπέρ των τελευταίων⁵. Όσον αφορά το υπόλοιπο μέρος του πληθυσμού, ένας πολύ μικρός αριθμός ατόμων προερχόταν από την Αθήνα, την Πελοπόννησο και τα νησιά. Επιπλέον, αρκετοί Έλληνες είχαν γεννηθεί στη Μικρά Ασία και ως εκ τούτου, βίωσαν για δεύτερη φορά τον «ξεριζωμό» (Vincze, 2007).

Η «αναγκαστική υπερρορία» (ΚΕΠΠΕ, 1979, σελ. 35) του συνόλου των προσφύγων θεωρήθηκε από τους ίδιους ως μια «προσωρινή» κατάσταση (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001). Πράγματι, από το 1953 έως το 1954, με τη βοήθεια του Διεθνούς Ερυθρού Σταυρού και ύστερα από μια σχετική αμνηστία που δόθηκε από την τότε ελληνική κυβέρνηση, ένας μικρός αριθμός προσφύγων (περίπου 2.000 άτομα) επέστρεψε στην Ελλάδα (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Ζιανός, 2009). Όμως, για τους περισσότερους η «προσωρινότητα» του εκπατρισμού έμελλε να διαρκέσει για μεγάλο χρονικό διάστημα.

Κατά τη δεκαετία του 1960, ο συνολικός αριθμός των εκπατρισθέντων στην Ουγγαρία ανερχόταν στα 6.000 άτομα περίπου, ως αποτέλεσμα του παραπάνω επαναπατρισμού και της μετακίνησης προσφύγων σε άλλες χώρες, όπως στην Τσεχοσλοβακία (300 περίπου άτομα), τη Βουλγαρία (200 περίπου άτομα), την Αυστραλία, τον Καναδά, τις Η.Π.Α. και αλλού, καθώς επίσης και σε σοσιαλιστικές

χώρες, όπου μέσω αμοιβαίων μετακινήσεων έγινε προσπάθεια για συνένωση οικογενειών. Επιπλέον, αρκετοί «Σλαβομακεδόνες» μετοίκησαν στη «Δημοκρατία της Μακεδονίας» της τότε Γιουγκοσλαβίας (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001).

Στα τέλη της δεκαετίας του 1960 περίπου το ένα τρίτο του συνόλου των προσφύγων στην Ουγγαρία (πάνω από 2.000 άτομα) υπολογίζονταν ότι είναι «Σλαβομακεδόνες» ή «...Μακεδόνες σλαβικής καταγωγής...»⁶ (Papadopoulos, 1996, σελ. 46). Με την πάροδο του χρόνου, το σύνολο αυτών των ανθρώπων παύει να αποτελεί ένα «ξεχωριστό» τμήμα των προσφύγων από τον ελλαδικό χώρο και συνυπολογίζεται στους Έλληνες της Ουγγαρίας, καθώς οι ίδιοι δίσταζαν ή δεν ήθελαν να δηλώνουν τη «διαφορετικότητα» τους, λόγω της επίσημης πολιτικής στάσης της Ελλάδας απέναντι στο λεγόμενο «μακεδονικό ζήτημα», η οποία θα τους έφερνε σε μειονεκτική θέση, όταν για παράδειγμα θα αιτούνταν την έκδοση ελληνικού διαβατηρίου ή θα διεκδικούσαν κάποια περιουσία ή κληρονομιά στην Ελλάδα και ούτω καθεξής (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001).

Οι πολιτικοί πρόσφυγες από την Ελλάδα, με τη φροντίδα του ουγγρικού κράτους, το οποίο ανέλαβε να τους εξασφαλίσει στέγαση και εργασία, εγκαταστάθηκαν στον αστικό χώρο της Βουδαπέστης και σε άλλες επαρχιακές πόλεις (*Dunaújváros, Eger, Miskolc, Ózd, Pécs, Tatabánya* κ.ά.) και απασχολούνταν κυρίως στη βιομηχανία. Όσον αφορά την πρωτεύουσα της Ουγγαρίας, 2.000 έως 3.000 άτομα στεγάστηκαν στις εγκαταστάσεις ενός εργοστασίου καπνού (*Dohánygyár*), όπου έζησαν στο πλαίσιο μιας μικρής, «κλειστής» και συγχρόνως «υπερσυλλογικής» ελληνικής κοινωνίας (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Σιδηρόπουλος, 1998; Vincze, 2007).

Στις 6 Μαΐου 1950 ξεκίνησε, με ουγγρική κρατική χρηματοδότηση και ελληνική εθελοντική εργασία, η οικοδόμηση ενός οικισμού για τη στεγαστική αποκατάσταση μέρους των προσφύγων, σε απόσταση 60 περίπου χιλιομέτρων νότια της Βουδαπέστης, κοντά στο χωριό *Iváncsa* και το «κρατικό αγρόκτημα Σίνα». Σε σύντομο χρονικό διάστημα χτίστηκαν 413 κατοικίες καθώς και σχολείο, βιβλιοθήκη, πολιτιστικό κέντρο, το κτίριο του Κοινοτικού Συμβουλίου και ό,τι άλλο χρειαζόταν για την εξυπηρέτηση των κατοίκων. Ο νέος οικισμός λεγόταν “*Görögfalva*”, δηλαδή «Ελληνικό χωριό» ή «Ελληνοχώρι», και οι κάτοικοί του προέρχονταν από 120 περίπου χωριά της Ελλάδας (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001). Σύμφωνα με τον Ριζογιάννη (2010), «...είχαν συρρεύσει από 263 δήμους και κοινότητες της Ελλάδας. Ο αριθμός τους έφτασε το ανώτατο όριο το 1952, όταν ο οικισμός αριθμούσε 1.850 ψυχές...» (σελ. 5).

Στις 3 Απριλίου 1952 το «Ελληνικό χωριό» μετονομάστηκε σε «Μπελογιάννης» (*Beloianisz*), προς τιμήν του Νίκου Μπελογιάννη, αγωνιστή της αντίστασης κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής και μέλους της Κεντρικής Επιτροπής του ΚΚΕ, ο οποίος εκτελέστηκε στις 30 Μαρτίου 1952 (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Ριζογιάννης, 2004, 2010; Σιδηρόπουλος, 1998).

Για την επαγγελματική αποκατάσταση των κατοίκων του «Ελληνικού χωριού», ιδρύθηκε το 1951 ένας βιοτεχνικός συνεταιρισμός, όπου οι γυναίκες έπλεκαν γάντια, φανέλες και ύφαιναν χαλιά στον αργαλειό. Το 1952 ιδρύθηκε ο αγροτικός συνεταιρισμός «Ειρήνη» όπου οι άντρες ασχολούνταν αφενός με την καλλιέργεια δημητριακών και κηπουρικών προϊόντων, και αφετέρου με την κτηνοτροφία.

Τέλος, το 1954 ιδρύθηκε ένας συνεταιρισμός κατασκευής ετοιμών ενδυμάτων, όπου εργάζονταν περίπου 150 γυναίκες (Ριζογιάννης, 2004, 2010). Συγχρόνως, πολλοί εργάζονταν σε εργοστάσια της Βουδαπέστης και των γειτονικών πόλεων (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001).

Η μεγάλη πολιτισμική διαφορά μεταξύ τόπου προέλευσης και νέου τόπου εγκατάστασης που συζητήθηκε στο φαινόμενο των «αποχωρισμένων» παιδιών, ισχύει και στην περίπτωση των ενηλίκων, οι οποίοι, αφού υποχρεώθηκαν να εγκαταλείψουν την πατρίδα τους, αναγκάστηκαν -μέσα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα- να αλλάξουν συγχρόνως επάγγελμα και τρόπο ζωής. Σε αντιδιαστολή με την Ελλάδα, όπου ασχολούνταν κυρίως με τη γεωργία και την κτηνοτροφία, η πλειοψηφία των ενηλίκων προσφύγων βρήκαν απασχόληση στην Ουγγαρία ως χειρώνακτες στη βιομηχανία, ενώ αρκετοί είχαν την ευκαιρία να σπουδάσουν (Batsios et al., 2009; Vincze, 2007).

Αμέσως μετά την άφιξη των προσφύγων στη Λαϊκή Δημοκρατία της Ουγγαρίας το 1949, στον ραδιοφωνικό σταθμό της Βουδαπέστης άρχισαν να μεταδίδονται καθημερινά εκπομπές στην ελληνική γλώσσα. Παράλληλα, από το καλοκαίρι του 1950 άρχισε να εκδίδεται η εφημερίδα των προσφύγων «Λαϊκός Αγώνας», στην αρχή κάθε μέρα και στη συνέχεια δύο φορές την εβδομάδα. Η εφημερίδα αποτελούνταν από ένα μέρος στην ελληνική και ένα μέρος στη «σλαβομακεδονική» γλώσσα. Από το 1975, ο «Λαϊκός Αγώνας» κυκλοφορούσε κάθε δεύτερη εβδομάδα και μόνο στα ελληνικά ως το 1977. Όπως τονίζει ο Papadopoulos (1996), ο «Λαϊκός Αγώνας» αποτελεί «...αναπόσπαστο κομμάτι της ιστορίας της προσφυγικής κοινότητας της Ουγγαρίας...» (σελ. 47), καθώς για 27 χρόνια υπήρξε βασικός συνδετικός κρίκος που συνέδεε τους πρόσφυγες αφενός μεταξύ τους και αφετέρου με την Ελλάδα (πρβλ. Παπαδόπουλος, 2005).

Ο Papadopoulos (1996; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), επισημαίνει πως με τις πολιτικές αλλαγές που συντελέστηκαν στην Ελλάδα μετά την κατάρρευση της δικτατορίας, «...το status του πολιτικού πρόσφυγα ουσιαστικά έπαψε να υφίσταται και συνεπώς δεν συνέτρεχε λόγος για παραπέρα έκδοση της εφημερίδας...» (σελ. 47), ενώ χρειάστηκε να περάσουν 7 χρόνια ώσπου να κυκλοφορήσει το 1984 ένα ενημερωτικό δελτίο το οποίο εξελίχθηκε στο ετήσιο περιοδικό «Ελληνισμός», που κυκλοφορούσε με διακοπές μέχρι το 1993. Οι ελληνικές ραδιοφωνικές εκπομπές σταμάτησαν για τους ίδιους λόγους το 1983 (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001, 2005).

Στην αρχή, τη ζωή των προσφύγων όριζαν τοπικές διοικητικές επιτροπές και αργότερα εκλεγμένα Λαϊκά Συμβούλια, τα οποία συνεργάζονταν στενά με το ΚΚΕ. Το 1957 ιδρύθηκε ο «Σύλλογος Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στην Ουγγαρία» (*Magyarországon Élő Görög Politikai Menekültek Egyesülete*). Ο Σύλλογος είχε παραρτήματα στη Βουδαπέστη, στο χωριό Μπελογιάννης και σε άλλες πόλεις της επαρχίας, ενώ ανέπτυξε πολύπλευρη δράση μέσω διαφόρων επιτροπών, όπως Επιτροπή Παιδείας, Εκπολιτιστική Επιτροπή, Επιτροπή Νεολαίας, Επιτροπή «Σλαβομακεδόνων», Αντιδικτατορική Επιτροπή κ.ά. (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001).

Μια άλλη επιτροπή, η Κεντρική Επιτροπή Πολιτικών Προσφύγων Ελλάδας (ΚΕΠΠΕ) -με έδρα τη Βουδαπέστη- εξέδωσε τον Μάρτιο του 1979 ένα πολυσέλιδο έντυπο σε τρεις γλώσσες (ελληνικά, γαλλικά, γερμανικά), με τίτλο «30 Χρόνια

Απαγορευμένη Πατρίδα». Το έντυπο αυτό ήταν ουσιαστικά ένα αίτημα για αναγνώριση του δικαιώματος επαναπατρισμού όλων των πολιτικών προσφύγων στις χώρες της Κεντρικής και Ανατολικής Ευρώπης και την οριστική νομοθετική λύση του ζητήματος. Το αίτημα απευθυνόταν στο ελληνικό κράτος αλλά και τη διεθνή κοινότητα. Στην Ελλάδα είναι η περίοδος των πρώτων χρόνων μετά τη Μεταπολίτευση -πτώση της δικτατορίας και καθιέρωση προεδρευομένης κοινοβουλευτικής δημοκρατίας- και ενώ φαινόταν ότι ήταν «ανοιχτός», ο δρόμος του επαναπατρισμού περνούσε «...μέσα από τις συμπληγάδες της “κατ’ ατομικήν περίπτωση εξέτασεως”...» (ΚΕΠΠΕ, 1979, σελ.1). Με αυτόν τον τρόπο, πλήθος αιτήσεων επαναπατρισμού ή απλής επίσκεψης απορρίπτονταν ή έμεναν αναπάντητες για μεγάλο χρονικό διάστημα. Η έκδοση του ΚΕΠΠΕ (1979) αποτελεί ένα ντοκουμέντο για την παρατεταμένη «προσωρινότητα» που χαρακτήρισε τη ζωή αυτών των ανθρώπων:

Με 136 Βασιλικά διατάγματα, αφαίρεσαν την ελληνική ιθαγένεια από 22.266 Έλληνες πολιτικούς πρόσφυγες, άνδρες, γυναίκες και παιδιά, με το αιτιολογικό της δήθεν «αντεθνικής δράσεως εις το εξωτερικόν». [...] Και είναι χαρακτηριστικό ότι, ενώ στη διάρκεια του εμφυλίου πολέμου είχε αφαιρεθεί η ιθαγένεια από 124 άτομα, μετά τον τερματισμό του, αφαιρέθηκε από 22 χιλιάδες και πάνω. Το 1962, δεκατρία χρόνια μετά την κατάπαυση του εμφυλίου πολέμου, ειδικό νομοθετικό διάταγμα της τότε κυβέρνησης [...] το 4234/62, όριζε ότι οι Έλληνες που βγήκαν έξω από τα σύνορα της χώρας χωρίς διαβατήριο, και οι γυναίκες και τα παιδιά τους, απαγορεύεται να ξαναμπούν στο ελληνικό έδαφος. Κι αν μπόυνε, συλλαμβάνονται, φυλακίζονται και απελαύνονται. Το μέτρο αυτό έκλεινε τον δρόμο της επιστροφής και στους πολιτικούς πρόσφυγες απ’ τους οποίους δεν είχε αφαιρεθεί η ιθαγένεια. [...] Όμως τους λείπει η πατρίδα, που τίποτα δε μπορεί να την αναπληρώσει. Και δεν τους λείπει απλά. Τους είναι απαγορευμένη (σελ. 34).

Από το 1979 ξεκίνησε σταδιακά η παλιννόστηση, ενώ πήρε μεγάλες διαστάσεις στις αρχές της δεκαετίας του 1980. Το 1981, μετά από συμφωνία της ελληνικής και της ουγγρικής κυβέρνησης, έπαψε η υφιστάμενη μέχρι τότε ιδιότητα του «πρόσφυγα» για τους Έλληνες στην Ουγγαρία. Μέσα σε χρονικό διάστημα τριών μηνών έπρεπε να αποφασίσουν αφενός ποια υπηκοότητα να διαλέξουν (ελληνική ή ουγγρική) και αφετέρου σε ποια χώρα να συνεχίσουν τη ζωή τους (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Vincze, 2007). Όπως αναφέρει ο Λ.Κ. (2ης γενιάς):

Εγώ γεννήθηκα [...] πάνω στο βουνό, στο Γράμμο γεννήθηκα το 1948, 10 Ιουνίου. [...] Όταν με γέννησε η μητέρα [...] ήτανε έξι το πρωί και εννιά ήρθαν τα αεροπλάνα και ρίχναν’ τα ναπάλμ και μας καίγανε. Και τότε μπήκαμε στο ποτάμι εμείς μέσα, μου ‘λεγε η μητέρα κι απ’ το ποτάμι σιγά-σιγά βγήκαμε στην Αλβανία. Για να καταλάβεις γιατί έχουμε την πίκρα αυτή μέσα μας, ότι το ελληνικό κράτος... Εδώ, ο πόλεμος ο εμφύλιος τελείωσε το ’49. Γράφουμε 2012. Ποτέ από εμάς τα παιδιά που ‘μασταν τότε ένα μηνών, τρία μηνών, εννιά μηνών, δεν μας ζήτησε συγγνώμη που μας αφαίρεσε το δικαίωμα να λέμε ότι είμαστε Έλληνες επί 40 χρόνια. Μας αφαίρεσε το δικαίωμα να λεγόμαστε Έλληνες...

Οι Δ.Ψ. (1ης γενιάς) και Μ.Ψ. (2ης γενιάς), οι οποίοι επαναπατρίστηκαν θυμούνται πως:

-Δ.Ψ.: Στην Ελλάδα ήρθαμε το '86, στις 5 του Σεπτεμβρίου [...] οριστικά. [...] Για επίσκεψη ήρθαμε το εβδομήντα έξι. Τότε... τρομάξαμε να πάρουμε βίζα για να 'ρθούμε. Ήταν πολύ δύσκολα. Βάλαμε τα μέσα εδώ, κάτι συγγενείς και πήγαν μέχρι τον υπουργό τότε εκεί και μας έδωσαν. Δεν έδωσαν εύκολα βίζα. [...] Από το '74 που μπορούσαμε να 'ρθούμε για επίσκεψη, το '76 ήρθαμε για επίσκεψη [...]. Το 1981, προτού βγει το ΠΑΣΟΚ, ήταν ο Ράλλης. Η κυβέρνηση Ράλλη με την κυβέρνηση της Ουγγαρίας έκαναν συμφωνία με τον όρο ότι όσοι θέλαμε εμείς να πάρουμε πίσω την ελληνική ιθαγένεια [...].

-ΜΨ: Αλλοδαποί ήμασταν.

-ΔΨ: Άνευ ιθαγένειας. [...]

-ΜΨ: Τίποτα. Χωρίς ιθαγένεια. [...]. Έλληνες δεν μπορούσαμε να είμαστε [...], δεν θέλαμε να είμαστε και Ούγγροι. Ορισμένοι, πήραν και την ουγγρική [ιθαγένεια]. Όχι πάρα πολλοί. [...] Και μάλιστα όταν... Γιατί εμείς, είχαμε και φακέλους, και μάλιστα... μετά που μου δώσανε την ιθαγένεια κι αυτά και... ε, με καλέσαν κιόλας να κλείσω το φάκελό μου. [...] Η ασφάλεια είχε και φάκελο για 'μένα. Λοιπόν. Και μόλις ζήτησα, λέω, για να δω το φάκελό μου...

-ΔΨ: Και τα μωρά είχαν!

-ΜΨ: Ξέρεις τι κάναν [...]; Ήταν τόσος. Πέντε πόντους φάκελος. Τώρα, τι θα 'λεγε μέσα, ούτε που ξέρω. [...] Δεν μ' αφήσαν να το δω. Όπως ήταν έτσι, ένας τέτοιος φάκελος, τόσο, χοντρός, τόσο, βάλανε ένα άκυρο επάνω και τελείωσε! Αυτό ήτανε.

Η Λαγάνη (2012), αναφέρει πως το 1982 δόθηκε από την τότε ελληνική κυβέρνηση και η «οριστική» νομοθετική λύση του ζητήματος του συνόλου των εκπατρισθέντων, όταν κοινή υπουργική απόφαση (1068841/29.12.1982) των Υπουργείων Εσωτερικών και Δημοσίας Τάξης «...εξήγγειλε την επιστροφή των προσφύγων, αλλά αφορούσε τους “Έλληνες το γένος”...» (σελ. 81). Ως εκ τούτου, κατά την ίδια, «...εξαιρέθηκαν του επαναπατρισμού οι Σλαβομακεδόνες “ως μη Έλληνες το γένος”...» (σελ. 82). Με βάση τα παραπάνω, επαναπατρίστηκαν περίπου 1.000 Έλληνες από την Ουγγαρία. Ωστόσο, όπως σημειώνει η Λαγάνη (2012), καθώς το λεγόμενο «μακεδονικό ζήτημα» συνεχίζει να υφίσταται, για τους σλαβόφωνους της Μακεδονίας, «...η ιστορία του Εμφυλίου παραμένει επίκαιρη και εκτυλίσσεται ακόμα...» (σελ. 17). Ο Δ.Ψ. (1ης γενιάς) αναφέρει σχετικά πως:

Επιτρέπουμε, λέει [...] ο νόμος, τον επαναπατρισμό σε όλους τους πολιτικούς πρόσφυγες Έλληνες το γένος. Έτσι λέει ο νόμος. Αυτό τι σημαίνει; Μια σειρά, κάμποσες χιλιάδες ανθρώπους, οι οποίοι είναι οι σλαβόφωνοι, τους απαγόρευε κι ακόμα τους απαγορεύουν τον επαναπατρισμό [...]. Σου λέει, εσείς που είστε σλαβόφωνοι δεν είστε Έλληνες το γένος. [...] Το '82 έγινε αυτός ο νόμος. Ενώ, [δεν θα υπήρχε πρόβλημα] αν έλεγε ότι όσοι ήταν οι [...] πολιτικοί πρόσφυγες [...] Έλληνες υπήκοοι, μπορούν να γυρίσουν. [...] Οι περισσότεροι λέγαν ότι εγώ είμαι Έλληνας υπήκοος, ανεξάρτητα ότι μιλάω [...] αυτό το ιδίωμα το σλαβικό. [...] Η πλειονότητα αυτών των ανθρώπων,

[ήταν] Έλληνες [...] υπήκοοι, που ζούσαν στην Ελλάδα και τέλος πάντων έτυχε να έχουν [...] σλαβόφωνο ιδίωμα. [...] Στα χρόνια της τουρκοκρατίας τα χωριά μπερδεύονταν. Άλλοι μιλούσαν σλάβικα, άλλοι μιλούσαν ελληνικά. Έτσι δημιουργήθηκε αυτή η κατάσταση. Από την τουρκοκρατία ακόμα. Ήταν σαν, ας πούμε ψηφιδωτά οι περιοχές αυτές. [...] Αλλά, ήταν Έλληνες υπήκοοι. Πολέμησαν στην Αλβανία, πολέμησαν στη Μικρά Ασία και λοιπά. [...] Η μάζα του λαού αυτού πήρε μέρος στην Αντίσταση και στο Δημοκρατικό στρατό.

Για όσους επέλεξαν να μην επιστρέψουν στην Ελλάδα, η Ουγγαρία από καταφύγιο έγινε η «νέα» ή «δεύτερη» πατρίδα, για μια ζωή την οποία «...επέβαλε ο στρόβιλος της ευρωπαϊκής ιστορίας...» (Batsios et al., 2009, σελ. 11). Χαρακτηριστικά δείγματα τέτοιων ζωών αποτελούν αυτοβιογραφικά συγγράμματα Ελλήνων της Ουγγαρίας, όπως για παράδειγμα τα βιβλία «*Δύσκολα Χρόνια 1940-1950*» (2003) και «*Μία ζωή σε δύο πατρίδες*» (2009) του Θανάση Ζιανού, ο οποίος γεννήθηκε το 1927 στο χωριό Τρικοκκιά Γρεβενών, καθώς επίσης «*Το μωσαϊκό του βίου μου*» (2008) του Αντώνιου Θεοχαρίδη, γεννηθέντα το 1918 και με καταγωγή από την Κορνοφωλιά Έβρου. Κοινός τόπος των βιογραφικών και άλλων εκδόσεων που αφορούν στους πρόσφυγες στην Ουγγαρία, αποτελεί η ευγνωμοσύνη για τη χώρα αυτή και τον λαό της, αφενός για την αποδοχή-φιλοξενία των εκπατρισθέντων και αφετέρου, για τις δυνατότητες που τους προσέφεραν να προοδεύσουν, να «προκόψουν» (Batsios et al., 2009; Ζιανός, 2009; Θεοχαρίδης, 2008; Φωκάς, 2006; Zianósz, 2003). Όπως αναφέρουν ο Batsios και οι συνεργάτες του (2009):

Από τις τάξεις των πρώην ελλαδιτών αγροτών -οι οποίοι, ως επί το πλείστον, άρχισαν τη ζωή τους στην Ουγγαρία ως χειρώνακτες- και των Ελλήνων που έφτασαν εδώ σαν παιδιά -οι οποίοι άρχισαν τις σπουδές τους σε κρατικά οικοτροφεία- αναδείχθηκαν δάσκαλοι, μηχανικοί, οικονομολόγοι, καθηγητές πανεπιστημίου, δημοσιογράφοι, διακεκριμένοι αθλητές και καλλιτέχνες, μουσικοί, ζωγράφοι, γλύπτες, ηθοποιοί και επιτυχημένοι επιχειρηματίες (σελ. 11).

4.1.2.3. Το «κοινόβιο των Ελλήνων»

Το μεγαλύτερο μέρος των προσφύγων από την Ελλάδα, βρήκε αρχικά τόπο διαμονής στον αστικό χώρο της Βουδαπέστης. Περίπου 2.500 άτομα στεγάστηκαν στις εγκαταστάσεις ενός εργοστασίου καπνού (*Dohánygyár*) στη διασταύρωση των οδών *Hungária* και *Kőbányai*, στο 8ο διοικητικό διαμέρισμα της ουγγρικής πρωτεύουσας, όπου έζησαν κοινοβιακά. Κατά τον Σιδηρόπουλο (1998), «...επρόκειτο για έναν κόσμο κλειστό, με ξεχωριστή ατμόσφαιρα, ένα κομμάτι ελληνικής γης...» (σελ. 44). Το κοινόβιο των Ελλήνων της Βουδαπέστης ήταν μια μικρή κοινωνία με «...κοινά ήθη, δικό της πολιτισμό, μεγάλη κοινωνική συνοχή και σταθερές αξίες...» (σελ. 44).

Η Α.Τ. (1ης γενιάς), αναφερόμενη στην εγκατάσταση των προσφύγων στη Βουδαπέστη, θυμάται πως:

Τους έφεραν στο Ντόχανγκιαρ, που λέγανε. Εκεί τους συγκέντρωσαν όλους [...] και το ‘φτιασαν ένα δωμάτιο, έβαλαν και δυο κρεβάτια και μια σιδερένια [...] σόμπα για να μπορέσει ένα αντρόγυνο να μπει εκεί μέσα να ζει. Μετά ήρθαν και τα παιδιά, δεύτερο χρόνο, τρίτος ο χρόνος, μεγάλωσε η οικογένεια... Τα κάρβουνα δεν είχες που να τα βάλεις. Έπρεπε να τα βάλεις... τα σιδερένια ήταν τα κρεβάτια. Τα κάρβουνα τα βάναμε κάτω από το κρεβάτι. Έφερναν πράσα... Κάτω απ’ το κρεβάτι έβαναν και τα πράσα, με χώμα. Σε κείνο το μικρό το δωμάτιο έζησε ο κόσμος τόσα χρόνια, εκεί.

Ο Β.Ψ. (2ης γενιάς), λέει πως «...εργοστάσιο ήταν αυτό. Καπνεργοστάσιο που το αδειάσανε και το κάνανε... όχι διαμερίσματα, τρύπες. Μια οικογένεια, μια τρύπα. Τί να σου πω; Περίπου τόσο εδώ, όσο είναι αυτό, έμενε μία οικογένεια. [...] Θυμάμαι κάθε οχτώ οικογένειες είχανε ένα ντους κι ένα μάτι, μια κουζίνα...».

Η ζωή στο *Dohánygyár* ήταν καθοριστική για τα πρώτα χρόνια της εγκατάστασης των Ελλήνων στην Ουγγαρία. Από τη μία πλευρά, η συμβίωση διευκόλυνε την προσαρμογή των προσφύγων στο νέο περιβάλλον, από την άλλη όμως εμπόδιζε -με την τάση της για απομόνωση- την κοινωνική τους ένταξη. Ο Σιδηρόπουλος (1998), αναφέρει πως:

Ο κλειστός αυτός κόσμος με τους δικούς του νόμους συνετέλεσε στο να διατηρηθούν οι παραδόσεις της ελληνικής οικογένειας, συγχρόνως όμως η απομόνωση που τον συνόδευε στάθηκε εμπόδιο στην ενσωμάτωσή τους στην ουγγρική κοινωνία. [...] Οι εμπειρίες που χρειάζονταν για την πλήρη ένταξη προέρχονταν πιο πολύ από τα σχολεία και τους χώρους εργασίας (σελ. 44).

Σύμφωνα με τον Σιδηρόπουλο (1998), η περίοδος του *Dohánygyár* (από το 1950 έως τα μέσα της δεκαετίας του 1960) υπήρξε καθοριστική για τη διατήρηση «...των εθνικών παραδόσεων και εθίμων...» (σελ. 44) και της εθνικής συνείδησης, «...της συνείδησης του “Εμείς”...» (σελ. 44). Το Πνευματικό Κέντρο -η «Μεγάλη Κουλούρα» (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001)- που λειτουργούσε στις εγκαταστάσεις του καπνεργοστασίου αποτελούσε τον καθημερινό τόπο συνάντησης και ψυχαγωγίας. Ο Σιδηρόπουλος (1998), αναφέρει πως στον χώρο αυτό λάμβαναν χώρα:

Οι εθνικές και πολιτικές εκδηλώσεις, με ομιλίες και καλλιτεχνικό πρόγραμμα: στις 23 Φεβρουαρίου η επέτειος της ίδρυσης της ΕΠΟΝ (Ενιαίας Πανελλαδικής Οργάνωσης Νέων), στις 25 Μαρτίου η εθνική γιορτή των Ελλήνων, στις 27 Σεπτεμβρίου η επέτειος του ΕΑΜ (Εθνικού Απελευθερωτικού Μετώπου), στις 28 Οκτωβρίου το ιστορικό ΟΧΙ και στις 18 Νοεμβρίου η ίδρυση του ΚΚΕ (σελ. 45).

Εκείνη την περίοδο, οι εορταστικές εκδηλώσεις πέρα από τον ψυχαγωγικό τους ρόλο, εξυπηρετούσαν στην καλλιέργεια αφενός της γλώσσας και της εθνικής συνείδησης και αφετέρου της αριστερής πολιτικής ιδεολογίας (Σιδηρόπουλος, 1998), η οποία ήταν συνυφασμένη με τη ζωή των προσφύγων. Η Ε.Ζ. (2ης γενιάς) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Και ξέρεις, δεν είχαμε φαΐ, δεν είχαμε λεφτά, δεν είχαμε σπίτι, όμως είχαμε Στάλιν ολόκληρα ελληνικά [γέλια]. Έτσι ήταν. Έτσι ήταν. Εμείς όταν πήραμε το σπίτι μας τίποτα δεν είχαμε. Γιατί ξέρεις, στο *Dohánygyár* ένα δωμάτιο,

ένα οικογένεια ήταν. Τίποτα. Έπιπλα ούτε τίποτα, όμως [...] είχαμε δεκαπέντε βιβλία από το Στάλιν με δέρμα. [...] Ξέρεις, έτσι ήταν η ζωή μας...

Ο Σιδηρόπουλος (1998), παρατηρεί πως όλες οι ελληνικές γιορτές (εθνικές, πολιτικές, παλλαϊκές) που αναφέρθηκαν πιο πάνω:

...εμφανίζονταν με ιδεολογικό μανδύα [...]. Οι εκδηλώσεις αυτές ξεκινούσαν συνήθως με λόγους πολιτικού περιεχομένου, συνεχίζονταν με καλλιτεχνικό πρόγραμμα και τελείωναν με χορό που κρατούσε μέχρι το πρωί. Στα πλαίσιά τους δινόταν η ευκαιρία να συνεχιστούν οι συζητήσεις, με μόνιμο σχεδόν θέμα την Αντίσταση και τον Εμφύλιο, τα ζητήματα του Αγώνα και του Κόμματος, τις πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα και αργότερα τα προβλήματα του επαναπατρισμού (σελ. 52).

Χαρακτηριστικό ως προς το ζήτημα του επαναπατρισμού, είναι το ακόλουθο απόσπασμα από την έκδοση της Κεντρικής Επιτροπής Πολιτικών Προσφύγων Ελλάδας (ΚΕΠΠΕ, 1979):

Η Λέσχη... Η ζεστή πατριωτική γωνιά, όπου θα σμίξουν, όλοι τους, αν είναι δυνατό και κάθε βράδυ. Κι εκεί, σμίγουνε συχνά κι οι καημοί τους, οι αναμνήσεις και η ελπίδα του γυρισμού. [...] Εκεί και τα ελληνικά τα γλέντια τους, εκεί κι οι χοροί τους -καλαματιανοί, ποντιακοί, θρακιώτικοι, χασάπικοι, τσάμικοι-, με πλήθος χορευτές, με δίπλες και δίπλες, για γέρους και νιους, για παιδιά και μεσόκαιρους, που τους χορεύουν όλοι τους με το ίδιο μεράκι. Στις εκδρομές τους, πάλι, τα έθιμα και οι συνήθειες μας. Κι η πιο αγαπημένη ευχή τους: «Καλή πατρίδα!» (σελ. 41-42).

Κατά τον Papadopoulos (1996; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), εκείνα τα χρόνια οι πολιτιστικές και καλλιτεχνικές εκδηλώσεις -όπως και η διδασκαλία- γίνονταν στην ελληνική και τη «σλαβομακεδονική» γλώσσα, «...ικανοποιώντας τη μικτή σύνθεση του προσφυγικού πληθυσμού...» (σελ. 46). Παράλληλα με τις πολιτιστικές, οργανώνονταν και αθλητικές εκδηλώσεις, οι οποίες συνέβαλαν με τον τρόπο τους στην ενδυνάμωση του αισθήματος της «εθνικής συνοχής» (Σιδηρόπουλος, 1998). Ξεχωριστό αθλητικό γεγονός αποτελούσαν οι αγώνες της ελληνικής ποδοσφαιρικής ομάδας «Ολυμπος», που πολλές φορές αποτέλεσαν πεδίο συγκρούσεων μεταξύ Ελλήνων και Ούγγρων, γεγονός που οδήγησε στη διάλυση της ομάδας από την Ουγγρική Ποδοσφαιρική Ομοσπονδία (Σιδηρόπουλος, 1998).

Ο τρόπος ζωής των προσφύγων κατά τα πρώτα χρόνια εγκατάστασής τους στην Ουγγαρία, διαμορφώθηκε από το «...αίσθημα της προσωρινότητας...» (Papadopoulos, 1996, σελ. 50; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001). Ως εκ τούτου, όπως αναφέρει ο Σιδηρόπουλος (1998), «...την εποχή εκείνη οι συναναστροφές με τους Ούγγρους ήταν ελάχιστες, οι φιλίες μεταξύ Ελλήνων και Ούγγρων σπάνιο φαινόμενο και οι μικτοί γάμοι σχεδόν άγνωστοι...» (σελ. 49). Στις πολιτικές, πολιτιστικές και αθλητικές εκδηλώσεις που προαναφέρθηκαν, οι συμμετέχοντες ήταν σχεδόν αποκλειστικά οι ίδιοι οι Έλληνες. Ο συγγραφέας σημειώνει ότι το γεγονός αυτό έρχεται «...σε αντίθεση με τις σύγχρονες χορευτικές βραδιές των πνευματικών κέντρων, όπου εμφανής είναι η αριθμητική υπεροχή του ουγγρικού στοιχείου...» (σελ. 49). Με τον όρο «σύγχρονες χορευτικές βραδιές», ο Σιδηρόπουλος (1998) αναφέρεται στα ελληνικά *táncház*.

Τη δεκαετία του 1960 ο «κλειστός» και έντονα συλλογικός τρόπος ζωής άρχισε να αλλάζει καθώς όλο και περισσότεροι παραιτούνταν από το όνειρο του σύντομου επαναπατρισμού (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001). Ο Σιδηρόπουλος (1998), παρατηρεί πως τότε ξεκίνησε η σταδιακή μετακίνηση των Ελλήνων από το *Dohánygár* σε διάφορες συνοικίες της πρωτεύουσας, «...κατά κανόνα στην ίδια πολυκατοικία, την οποία ο κόσμος αποκαλούσε “ελληνικό σπίτι”, όπως συνέβαινε λ.χ. στον συνοικισμό *József Attila*. Έτσι η μεγάλη κοινωνία του κοινοβίου παραχώρησε τη θέση της στις μικρές τοπικές κοινωνίες που διατηρούσαν ωστόσο τακτικές επαφές» (σελ. 46).

Ανάλογη με τη ζωή στο «κλειστό», ελληνικό κοινόβιο της Βουδαπέστης ήταν και η ζωή στο ελληνικό χωριό Μπελογιάννης (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001), ένα εθνικά «ομοιογενές» χωριό όπως σημειώνει η Vincze (2007). Στο Μπελογιάννη καθιερώθηκε ο «παλλαϊκός» εορτασμός της 20ής Αυγούστου που αποτελούσε -και αποτελεί- τόπο συνάντησης ολόκληρου του Ελληνισμού της Ουγγαρίας.

Αναφερόμενη στην «κλειστή» ζωή του ελληνικού πληθυσμού στην Ουγγαρία κατά τα «πρώτα» χρόνια, η Ε.Ζ. (2ης γενιάς) λέει (η πλάγια γραφή αντιστοιχεί σε μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Εγώ έτσι πιστεύω, το που οι δικό μας ρίζες είναι αυτά που οι γονείς μας έκαναν εδώ στην Ουγγαρία στις πρώτα χρόνια [...], πρώτα χρόνια που έκαναν εδώ και ό,τι ιδρύθηκε στο χωριό στο Μπελογιάννη, γιατί το χωριό ήταν κλειστό ως τις, περίπου τις '80. Όχι! '81. Γιατί όταν [...] την πήραν την Ελλάδα την Ευρωπαϊκή Ένωση '81 ήταν, ε; Τότε πήραμε εμείς ελληνική υπηκοότητα. [...] Και απ' το χωριό και απ' τη Βουδαπέστη πολλές πήγαν πίσω, ε, στην Ελλάδα. Και τότες άνοιξε το χωριό και τότες άρχισαν να μετακομίζουν [...] και Ούγγροι στο Μπελογιάννη. Κι εκεί άλλαξαν όλα τα πράγματα. Μέχρι το '81 ήταν μια αληθινή/πραγματική ελληνική κοινωνία. Γι' αυτό πιστεύω ότι η δική μας κληρονομιά είναι αυτό που διαμορφώθηκε τα πρώτα χρόνια στο *Dohánygár* [...]. Εμείς μ' αυτό έχουμε σχέση/συνδεόμαστε. Εμείς ακούγαμε απ' τους γονείς μου τι έγινε στο *Dohánygár* κι όχι τι έγινε στη Ζέρμα [χωριό της Ηπείρου, τόπος καταγωγής της μητέρας της].

4.1.3. Η ελληνική μειονότητα της Ουγγαρίας

Το τέλος της δεκαετίας του 1980 σηματοδεύτηκε από την κρίση και την κατάρρευση του «υπαρκτού σοσιαλισμού» στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Το γεγονός αυτό είχε ως αποτέλεσμα μεγάλες πολιτικές και οικονομικές μεταρρυθμίσεις στην Ουγγαρία. Όπως αναφέρει ο Βερέμης (2010), «...μετά το τέλος του ψυχρού πολέμου η πρόκληση για τη δυτική και την ανατολική Ευρώπη ήρθε από μέσα από τα συστατικά στοιχεία του έθνους-κράτους και όχι πλέον από τις εξωτερικές πιέσεις των ιδεολογικών και στρατιωτικών συνασπισμών...» (σελ. 131).

Σύμφωνα με στοιχεία του Υπουργείου Εξωτερικών της Ουγγαρίας (Ministry of Foreign Affairs Budapest, 2000), το 1993 αναγνωρίστηκαν με νομοθετική πράξη (LXXVII) 13 συνολικά εθνοτικές ομάδες, ως εθνικές μειονότητες οι οποίες αποτελούν «συστατικά στοιχεία» του ουγγρικού κράτους (με αλφαβητική σειρά):

Αρμένιοι, Βούλγαροι, Γερμανοί, Έλληνες, Κροάτες, Ουκρανοί, Πολωνοί, Ρομά, Ρουθηνοί (*Ruthenians*), Ρουμάνοι, Σέρβοι, Σλοβάκοι, Σλοβένοι. Σύμφωνα με το κείμενο της νομοθετικής πράξης, το βασικό κριτήριο για την επίσημη αναγνώριση είναι η συνεχής παρουσία μιας εθνοτικής ομάδας στο έδαφος της Δημοκρατίας της Ουγγαρίας για τουλάχιστον έναν αιώνα, με την προϋπόθεση τα μέλη της να αντιπροσωπεύουν έναν σημαντικό αριθμό του συνολικού πληθυσμού της χώρας. Επιπλέον, θα πρέπει να είναι Ούγγροι πολίτες, οι οποίοι αφενός διαφοροποιούνται ως προς τη γλώσσα, τον πολιτισμό και τις παραδόσεις τους και αφετέρου, φροντίζουν ενεργά για τη διαφύλαξη των παραπάνω και την προώθηση των ενδιαφερόντων της «ιστορικής» τους ομάδας-κοινωνίας. Με βάση την απογραφή του 1990, ο πληθυσμός της ελληνικής μειονότητας εκτιμάται στα 4.000-4.500 άτομα.

Με κύριο στόχο την εξασφάλιση πολιτιστικής αυτονομίας, δόθηκε σε όλες τις παραπάνω μειονότητες το δικαίωμα ίδρυσης αυτοδιοικήσεων σε εθνικό και τοπικό επίπεδο. Τον Δεκέμβριο του 1994, αναδείχθηκε με εκλογική διαδικασία η ελληνική αυτοδιοίκηση της πόλης *Miskolc*, ενώ μέσα στο 1995 σχηματίστηκαν η Αυτοδιοίκηση Ελλήνων Ουγγαρίας (*Görög Országos Önkormányzat*) καθώς και οι τοπικές αυτοδιοικήσεις στη Βουδαπέστη, στο χωριό Μπελογιάννης και στις πόλεις *Budaörs*, *Sopron* και *Szeged* (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001).

Την ίδια χρονιά, αρχίζουν να εκδίδονται το «Ενημερωτικό Δελτίο» από την Αυτοδιοίκηση Ελλήνων Βουδαπέστης, και το περιοδικό της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας «Καφενείο», το οποίο αυτοπροσδιοριζόταν ως «χώρος πολιτικής και πολιτιστικής συζήτησης». Και τα δύο έντυπα κυκλοφορούσαν κάθε τρεις μήνες και περιείχαν θέματα στην ελληνική και την ουγγρική γλώσσα. Από το 2003, το πρώτο μετατράπηκε σε μηνιαίο περιοδικό με τον τίτλο «Ελληνισμός», ως έκδοση αρχικά των ελληνικών αυτοδιοικήσεων Ουγγαρίας και στη συνέχεια της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας. Στο μεταξύ, στην ουγγρική τηλεόραση άρχισε να μεταδίδεται ελληνόγλωσσο πρόγραμμα στο πλαίσιο της μηνιαίας εκπομπής “*Rondó*” για τις εθνικές μειονότητες, ενώ από το 1998, η ουγγρική ραδιοφωνία καθιέρωσε ελληνική εκπομπή σε εβδομαδιαία βάση (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001, 2005).

Μετά τις εκλογές του 2010, προέκυψαν ελληνικές αυτοδιοικήσεις σε 21 διοικητικά διαμερίσματα της ουγγρικής πρωτεύουσας και 16 πόλεις της χώρας. Όπως γράφει ο Ζιανός το 2009:

Σήμερα ζούνε στην Ουγγαρία γύρω στους 3.500-4.000 Έλληνες, 2.000 με 2.500 περίπου στη Βουδαπέστη και οι υπόλοιποι σε διάφορες πόλεις της Ουγγαρίας και στο χωριό «Μπελογιάννης». Σύμφωνα με τα στοιχεία που διαθέτει ο Πολιτιστικός Σύλλογος Ελλήνων Ουγγαρίας, από το σύνολο των Ελλήνων που ζούνε στην Ουγγαρία, οι 1.000-1.100 γεννήθηκαν στην Ελλάδα. Οι υπόλοιποι είναι τα παιδιά και τα εγγόνια μας. Σ’ αυτά τα 60 χρόνια έχουν πεθάνει πάνω από 1.500 πολιτικοί πρόσφυγες στην Ουγγαρία (σελ. 191).

Ο Papadopoulos αναφέρει το 1996 (πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), ότι από τους 1.200 κατοίκους του χωριού Μπελογιάννης, μόνο 360 περίπου ήταν Έλληνες ή

«Σλαβομακεδόνες» και οι υπόλοιποι Ούγγροι. Ωστόσο, στο χωριό εξακολουθεί μέχρι και σήμερα να εκλέγεται δήμαρχος ελληνικής καταγωγής.

4.1.4. Η διατήρηση της εθνικής ταυτότητας

Τον Δεκέμβριο του 2003, ιδρύθηκε το Ινστιτούτο Ερευνών Ελλήνων Ουγγαρίας, «...με σκοπό την προαγωγή και τον συντονισμό των ερευνών που αφορούν στην ιστορία, στον πολιτισμό και στην εθνική συνείδηση του Ελληνισμού στην Ουγγαρία...» (Fokasz, 2012, σελ. 9). Από τότε, έχει να επιδείξει ένα πλούσιο ερευνητικό και εκδοτικό έργο. Σύμφωνα με τον Fokasz (2012):

Αναμφίβολα, ο Ελληνισμός του 20ού αιώνα δεν έχει γενεαλογική συνέχεια με τους ελληνορθόδοξους εμπόρους που ήρθαν στην Ουγγαρία ως μετανάστες τον 18ο-19ο αιώνα. Από τη δεκαετία του '90 όμως, οι σημερινοί Έλληνες στράφηκαν προς την αναγνώριση της ταυτότητάς τους στους προγόνους τους, αναζητώντας τα ίχνη της διασποράς των Ελλήνων εμπόρων (σελ. 13).

Την κληρονομιά αυτή η σημερινή ελληνική μειονότητα της Ουγγαρίας προσπάθησε και προσπαθεί «...να ενσωματώσει στη δική της εθνοπολιτισμική ταυτότητα σαν δική της ελληνική παράδοση...» (Fokasz, 2012, σελ. 17). Με αυτόν τον τρόπο διαμορφώθηκε η «πνευματική ένωση» μεταξύ πρώτης και δεύτερης ελληνικής διασποράς στην Ουγγαρία (Diószegi & Diószegi, 2010; Sasvári & Diószegi, 2010). Ωστόσο, σε αντίθεση με την πρώτη διασπορά, όπου το βασικό συνδετικό στοιχείο του ελληνισμού υπήρξε η θρησκεία, στο πλαίσιο της δεύτερης διασποράς, τον ρόλο αυτό επιτελούν η γλώσσα και η πολιτιστική κληρονομιά⁷. Κατά τον Δ.Ψ. (1ης γενιάς), «...αξίζει κάποιος να ασχοληθεί με το πολιτιστικό μέρος. Γιατί το πολιτιστικό μέρος βοήθησε και στην ανάπτυξη των παιδιών λοιπόν, στο να πάρουν την εθνική συνείδηση, να την έχουν, να τη διατηρήσουν και να τη διατηρούν ακόμα...».

Η διαφύλαξη της εθνικής ταυτότητας και η καλλιέργεια της αγάπης για την πατρίδα αποτέλεσαν τους βασικούς στόχους της εκπαίδευσης και των πολιτιστικών δραστηριοτήτων των προσφύγων και ήταν -εκτός των άλλων- το μέσο για την επίτευξη του πολυπόθητου επαναπατρισμού. Τα θέματα που αφορούσαν στην ελληνική εκπαίδευση και τον πολιτισμό, καθοδηγούνταν κατά τη διάρκεια των πρώτων χρόνων της προσφυγιάς από το ΚΚΕ, ενώ από το 1957 ανέλαβε το συντονισμό τους ο «Σύλλογος Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στην Ουγγαρία» (*Magyarországon Élő Görög Politikai Menekültek Egyesülete*), ο οποίος μετονομάστηκε αργότερα, το 1982, σε «Πολιτιστικό Σύλλογο Ελλήνων Ουγγαρίας» (*Magyarországi Görögök Kulturális Egyesülete*). Τέλος, από το 1995 εντάσσονται στο πλαίσιο των Ελληνικών Αυτοδιοικήσεων σε εθνικό και τοπικό επίπεδο (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Vincze, 2007).

Μετά την εγκατάστασή τους στον νέο τόπο, οι πρόσφυγες από την Ελλάδα έπρεπε να μάθουν την άγνωστη σε αυτούς ουγγρική γλώσσα καλλιεργώντας παράλληλα τη μητρική τους γλώσσα, ελληνική ή «σλαβομακεδονική» (Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001). Η διδασκαλία της μητρικής αλλά και της ουγγρικής γλώσσας γινόταν αρχικά στο πλαίσιο των «ελληνικών

οικοτροφείων» ή παιδικών σταθμών (Βουδαπέστη, *Dég, Fehérvárcsurgó, Hőgyész, Balatonkenese, Balatonalmádi* κ.λπ.), καθώς και στα σχολεία του χωριού Μπελογιάννης και του *Dohánygyár*. Ο Batsios και οι συνεργάτες του (2009), αναφέρουν ότι:

Η διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας, γεωγραφίας και ιστορίας γινόταν στη μητρική ελληνική γλώσσα. Η ελληνόγλωσση διδασκαλία οργανώθηκε από την Επιτροπή Βοήθειας στο Παιδί, η δε ουγγρógλωσση διδασκαλία από το ουγγρικό κράτος. Η συντήρηση και η λειτουργία ολόκληρου του σχολικού δικτύου, τόσο οικονομικά όσο και από απόψεως σχολικής πολιτικής, ήταν αρμοδιότητα του ουγγρικού κράτους (σελ. 12-13).

Αντίστοιχα, οι ενήλικοι συνήθως μάθαιναν την ουγγρική γλώσσα σε βραδινά φροντιστηριακά μαθήματα, παράλληλα με την εργασία τους. Μεταξύ αυτών, κάποια άτομα «...απόκτησαν τίτλο ελληνόγλωσσου διδασκάλου στα φροντιστήρια παιδαγωγικής επιμόρφωσης που διοργάνωνε η Επιτροπή Βοήθειας στο Παιδί. Αυτοί δίδεξαν πρώτα στα Ελληνικά Οικοτροφεία και στη συνέχεια στα δημοτικά σχολεία των κατά τόπους μειονοτικών Αυτοδιοικήσεων...» (Batsios et al., 2009, σελ. 13).

Ο Γιαννακάκης (2012), αναφερόμενος στην εκπαίδευση των προσφύγων στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης διακρίνει τρεις χρονικές περιόδους με διαφορετικά χαρακτηριστικά. Η πρώτη περίοδος (1948-1953) χαρακτηρίζεται από την έντονη «ιδεολογικοποίηση» της εκπαίδευσης αλλά και της καθημερινής ζωής (πρβλ. Μποντίλα, 2012). Κατά τον συγγραφέα, «...οι χορωδίες και τα παραδοσιακά χορευτικά συγκροτήματα και τα επαναστατικά τραγούδια έδιναν τον τόνο στις εκδηλώσεις και στις συγκεντρώσεις μνήμης...» (σελ. 32), ενώ «...το “πατριωτικό αίσθημα” που καλλιεργούνταν στα παιδιά περιοριζόταν στη λατρεία των αγώνων του ΚΚΕ...» (σελ. 32).

Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα, στο οποίο διαφαίνεται ο ιδεολογικός χαρακτήρας της εκπαίδευσης -καθώς επίσης, η αλλαγή του τρόπου ζωής στον νέο τόπο εγκατάστασης και η πίστη στην «προσωρινότητα» της υπερορίας- κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, αποτελεί το ακόλουθο απόσπασμα από την εισαγωγή ενός βιβλίου εκμάθησης της «μαγυάρικης» γλώσσας, που εκδόθηκε το 1951 στη Βουδαπέστη και το οποίο συνέταξε ο Stürzenbaum (1951):

Η μέθοδος αυτή τυπώνεται για τους πολιτικούς πρόσφυγες από την Ελλάδα που ζουν τώρα στη Λαϊκή Δημοκρατία της Ουγγαρίας. [...] Έτσι πιστεύουμε πως θα βοηθήσουμε τους πρόσφυγες της Ελλάδας να μάθουν τη γλώσσα της χώρας που τους φιλοξενεί. Όλοι οι πρόσφυγες νιώθουν αυτή την ανάγκη γιατί καταλαβαίνουν ότι μαθαίνοντας τη γλώσσα του τόπου θα μπορούν καλύτερα να γνωρίσουν τον μαγυάρικο λαό, να καταλάβουν καλύτερα το μεγάλο έργο της οικοδόμησης του σοσιαλισμού στη Λαϊκή Δημοκρατία της Ουγγαρίας και να μετάρσχουν και οι ίδιοι με περισσότερα εφόδια σ' αυτό. Μαθαίνοντας τη γλώσσα του τόπου θα μπορέσουν καλύτερα να αφομοιώσουν την πείρα του μαγυάρικου προλεταριάτου, θα μπορέσουν να αναπτυχθούν τεχνικά, πολιτικά, ιδεολογικά. [...] Και αυτό είναι [αναφέρεται στο σύστημα γραμματικής] που πρώτα απ' όλα πρέπει να μελετήσουν οι πολιτικοί πρόσφυγες από την Ελλάδα που ζουν τώρα στη Λαϊκή Δημοκρατία της

Ουγγαρίας σαν το πιο σίγουρο θεμέλιο για την εκμάθηση της γλώσσας που μιλιέται γύρω τους στο εργοστάσιο ή στο γραφείο που δουλεύουν. Και έτσι θα είναι σε θέση να πάρουν ενεργό μέρος στην οικοδόμηση του σοσιαλισμού και να εξοπλιστούν με πλούσια πείρα που θα τους χρησιμεύσει και για τη χώρα τους (σελ. 4-5).

Στις αρχές του 2006, το παραπάνω βιβλίο αποτέλεσε και για εμένα, τη γραπτή μέθοδο εκμάθησης της ουγγρικής γλώσσας.

Κατά τη δεύτερη περίοδο (1953-1956), σύμφωνα με τον διαχωρισμό του Γιαννακάκη (2012), οι πρόσφυγες εντάσσονται στο σύστημα εκπαίδευσης και επαγγελματικής κατάρτισης των χωρών υποδοχής. Τέλος, την τρίτη περίοδο (1956-1960) μειώνεται η ένταση της ιδεολογικής εκπαίδευσης, ενώ παρατηρείται η «...σταδιακή δημιουργία μιας γενιάς με δύο πολιτισμούς...» (Γιαννακάκης, 2012, σελ. 29; πρβλ. Fokasz, 2013).

Κατά την τελευταία περίοδο, η διδασκαλία της μητρικής γλώσσας εντάχθηκε στο ουγγρικό εκπαιδευτικό σύστημα σε συγκεκριμένα σχολεία⁸, όπου γινόταν στο πλαίσιο της «ειδικής μόρφωσης» των μαθητών, παράλληλα με τη γενική μόρφωση στην ουγγρική γλώσσα. Σύμφωνα με μια έκθεση της Εκπαιδευτικής Επιτροπής του Συλλόγου Πολιτικών Προσφύγων για τη σχολική χρονιά 1975-1976, την οποία παραθέτει η Τσαρούχα (2007), η ειδική μόρφωση περιλάμβανε μαθήματα ανάγνωσης, γραμματικής, λογοτεχνίας, γεωγραφίας, ιστορίας και πατριδογνωσίας και λειτούργησε σε επτά σχολεία στη Βουδαπέστη (*József Attila, Harmat utca, Lőrinc, Órnagy, Zugló, Baranyai, Dagály*) και τρία στην επαρχία (Μπελογιάννης, *Miskolc, Pécs*). Σε όλα τα παραπάνω σχολεία διδάχθηκε η ελληνική γλώσσα, ενώ σε τρία από αυτά (στο χωριό Μπελογιάννης, στην οδό *Harmat* και στο *Zugló*) διδάχθηκε και η «σλαβομακεδονική» γλώσσα.

Στην ίδια έκθεση αναφέρεται πως οι κύριοι στόχοι της εκπαίδευσης ήταν η απόκτηση βασικών γνώσεων σύμφωνα με το ουγγρικό αναλυτικό πρόγραμμα και η παράλληλη καλλιέργεια της μητρικής γλώσσας και του «εθνικού πολιτισμού». Η ανάπτυξη της «πατριωτικής-αγωνιστικής» συνείδησης των μαθητών αποσκοπούσε στον κατά το δυνατόν γρηγορότερο επαναπατρισμό. Μεγάλη επίδραση στην πατριωτική διαπαιδαγώγηση είχαν οι εθνικές γιορτές και οι αντίστοιχες εορταστικές εκδηλώσεις. Τη συγκεκριμένη σχολική χρονιά (1975-1976), γίνεται ιδιαίτερη αναφορά στο σχολείο του χωριού Μπελογιάννης και στην πολιτιστική δράση των μαθητών του στις εθνικές επετείους. Το χορευτικό συγκρότημα του σχολείου παρουσίασε στο χωριό, αλλά και στην επαρχία, ελληνικούς και «σλαβομακεδονικούς» χορούς (Τσαρούχα, 2007).

Στο χωριό Μπελογιάννης, η διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας και της «Λαογνωσίας» συνεχίστηκε -και συνεχίζεται- αδιάλειπτα στο πλαίσιο του τοπικού σχολείου, όπου το 1996 στάλθηκε για πρώτη φορά δάσκαλος από την Ελλάδα (Παπαδόπουλος, 2001). Όσον αφορά τη Βουδαπέστη και τις άλλες πόλεις, στις αρχές της δεκαετίας του 1990, η εκμάθηση της ελληνικής γλώσσας για παιδιά και νέους εντάχθηκε στις δραστηριότητες του Πολιτιστικού Συλλόγου και στη συνέχεια (το 1995), στο «ελληνικό σχολείο» της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας, όπου το σχολικό έτος 1997-1998 δίδαξε η πρώτη αποσπασμένη εκπαιδευτικός από την Ελλάδα. Το 2004, με άδεια και χρηματοδότηση από το Υπουργείο Παιδείας της Ουγγαρίας, η Αυτοδιοίκηση Ελλήνων Ουγγαρίας ίδρυσε

το 12τάξιο Συμπληρωματικό Σχολείο Ελληνικών με έδρα στην πρωτεύουσα και παραρτήματα στην επαρχία (*Miskolc, Szeged, Tatabánya, Pécs, Dunaiújváros, Százhalombatta*) και ως εκ τούτου, η διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας εντάχθηκε στο πλαίσιο του συγγρικού εκπαιδευτικού συστήματος. Οι μαθητές και μαθήτριες του ελληνικού σχολείου της Βουδαπέστης αποτέλεσαν τα μέλη του χορευτικού συγκροτήματος «Χελιδονάκι» (1996) και του ερασιτεχνικού θιάσου «Νεανική Σκηνή» (2005) (Τσαρούχα, 2007).

Ο Papadopoulosz (1996; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), επισημαίνει ότι αμέσως μετά την άφιξη στην Ουγγαρία, οι πρόσφυγες φρόντισαν για τη διατήρηση της εθνικής τους ταυτότητας και συνείδησης, μέσω της καλλιέργειας των «εθνικών παραδόσεων», του χορού και της μουσικής. Έτσι, στο πλαίσιο των παιδικών σταθμών-οικοτροφείων και των ελληνικών κοινοτήτων, δημιούργησαν ομάδες «λαϊκών» χορών, μουσικά συγκροτήματα, χορωδίες και θεατρικές ομάδες. Τα καλλιτεχνικά αυτά σχήματα ανέπτυξαν πλούσια πολιτιστική δραστηριότητα με αποκορύφωμα τη συμμετοχή τους, κατά τη δεκαετία του 1960, σε πολιτιστικά φεστιβάλ που διοργάνωσαν οι ίδιοι στο χωριό Μπελογιάννης (1960) και στη Βουδαπέστη (1963 και 1968), αλλά και σε άλλες εκδηλώσεις ή φεστιβάλ παραδοσιακού χορού στην Ουγγαρία και στο εξωτερικό.

Ο χορός και η μουσική αποτελούσαν το κυριότερο μέσο διαφύλαξης της πολιτισμικής ιδιαιτερότητας του ελληνικού πληθυσμού. Για την Ε.Β. (2ης γενιάς), «...μέσα στην ελληνική κουλτούρα, τα πιο σημαντικά είναι ο χορός και η μουσική. Μέσω αυτών μπορεί ο πολιτισμός να συνεχίσει να υπάρχει. Αυτό έτσι είναι. Αν δεν υπάρχει κάτι άλλο, αν δεν υπάρχει η γλώσσα, τουλάχιστον υπάρχει ο χορός και η μουσική. Με κάποιον τρόπο διατηρείται...».

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει και ο Α.Κ. (2ης γενιάς):

Γιατί τη λεβεντιά μας, τον πολιτισμό μας μέσω του χορού εκφράζαμε. [...] Γιατί για μας [...] η Ελλάδα ήτανε απογορευμένη [...]. Ήμασταν πολιτικοί πρόσφυγες και [...] δείχναμε ότι είμαστε Έλληνες μέσα [...] από τα... δεν μπορώ να πω ήθη κι έθιμα. Μόνο απ' το χορό κι απ' τα τραγούδια. Τίποτα άλλο. Αυτό που μας κράτησε Έλληνες εμάς εδώ, [...] στην αναγκαστική προσφυγιά, ήτανε το ελληνικό τραγούδι κι ο χορός. [...] Δηλαδή και στο χωριό το Μπελογιάννη όταν παντρεύτηκα εγώ, πήγα στο χωριό το Μπελογιάννη, εκεί το πρώτο που έκανα, πήγα [...] στο χορευτικό. Με πιάνεις; [...] Και το ελληνικό το κράτος, γι' αυτό δεν μπόρεσε... Δηλαδή, αυτό που είχε απαγγείλει ότι, επανειλημμένα μας έλεγε ότι είμαστε γενιτσαράιοι του κομμουνισμού και τα λοιπά, ποτέ όμως δεν μπορούσε να το πετύχει αυτό, γιατί μας κράτησε ζωντανοί η παράδοση των γονιών μας. Δηλαδή, η ελληνικότητά μας ήτανε στο Ζορμπά, στο «Μήλο μου κόκκινο» [...]. Για να καταλάβεις το πόσο σημαντικό ήτανε [...], αυτό που κάνεις κι εσύ τώρα, στην ανθρωπινή υπόσταση, να νοιώθεις άνθρωπος και να νοιώθεις Έλληνας. [...] Δηλαδή, να μην μπορέσει η κοινωνία αυτή να σε αφομοιώσει.

Σύμφωνα με τον Papadopoulosz (1996; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1970, η πολιτιστική δραστηριότητα του ελληνισμού παρουσίασε μια ύφεση, για να ανθίσει πάλι το 1980, όταν «...έγινε της μόδας πια η διοργάνωση βραδιών ελληνικού λαϊκού χορού...» (σελ. 48), των ελληνικών δηλαδή

táncsház, στα οποία συμμετείχαν -και συμμετέχουν- Έλληνες και Ούγγροι νέοι. Κατά τον ίδιο, «...οι χοροεσπερίδες αυτές άσκησαν ενθαρρυντική επίδραση στην παραπέρα ανάπτυξη των μουσικών και χορευτικών συγκροτημάτων των Ελλήνων...» (σελ. 48).

Οι πρόσφυγες από την Ελλάδα κατόρθωσαν σταδιακά να ενσωματωθούν στην ουγγρική κοινωνία διαφυλάσσοντας συγχρόνως -στη βάση της μητρικής γλώσσας και γενικότερα του πολιτισμού- την εθνική τους ταυτότητα και συνείδηση (Batsios et al., 2009; Φωκάς, 2006). Η Ε.Τ.(2) (2ης γενιάς) λέει χαρακτηριστικά ότι (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Εμείς γεννηθήκαμε στην Ουγγαρία είτε μας αρέσει είτε όχι. [...] Έμαθες μια διαφορετική κουλτούρα ή καλύτερα, μεγάλωσες μέσα στην ουγγρική κουλτούρα μια φορά και παράλληλα, εκεί ήταν οι γονείς σου, η γιαγιά σου, ο παππούς σου, η ελληνική μειονότητα, όπου ήταν προκαθορισμένο ότι είσαι Έλληνας/Ελληνίδα. Αυτές οι δύο κουλτούρες συνυπάρχουν μέσα σου. Σε άλλους όχι.

Αυτή η συνύπαρξη δύο ταυτοτήτων παύει να είναι τόσο έκδηλη στο πλαίσιο της τρίτης γενιάς προσφύγων, όπου ο ένας γονιός είναι ελληνικής καταγωγής (δεύτερης γενιάς) και ο άλλος ουγγρικής. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το απόσπασμα από συνέντευξη με τους Γ.Β. και Α.Α. (2ης γενιάς):

-Γ.Β.: Δυστυχώς, τώρα οι κόρες μου ούτε πάνε στο *táncsház*. Τους αρέσει αλλά δεν θέλουνε να πάνε τώρα *táncsház*, γιατί εντάξει, δεν υπάρχει κι αυτό το ελληνικό στοιχείο όπως ήμουν εγώ. Εγώ ήμουν Έλληνας. Αυτές πια πιθανόν να μην αισθάνονται και τόσο Έλληνες... Ελληνίδες δηλαδή. [...] Δεν μπορώ να το εξηγήσω αλλιώς.

-Α.Α. : [...] *Ez a lényeg, azt kell tudni, hogy [Η ουσία είναι, αυτό πρέπει να γνωρίζεις, πως]* ο Γιάννης κι εγώ είχαμε πολύ σκληρό *identitástudat [γνώση/συνείδηση της (εθνικής) ταυτότητας]*. Τα παιδιά μας δεν έχουνε. Άμα θα τους ρωτήσεις, [...] Ουγγαρέζα είσαι; Ελληνίδα είσαι; Τι θα πει; [...] Ουγγαρέζα. Κατάλαβες;

-Γ.Β: Εμείς μεγαλώσαμε σε κλειστή κοινωνία. Μεγαλώσαμε σε ελληνική κοινωνία. Παρόλο ότι ζούσαμε εδώ, εμείς αισθανόμασταν Έλληνες. Ξέραμε ότι είμαστε Έλληνες. Ζούμε εδώ κι είμαστε Έλληνες. Τα παιδιά μου ζούνε εδώ και είναι Ουγγαρέζοι. Κατάλαβες; Έτσι αισθάνονται. [...] Είναι κι ο κόσμος σήμερα έτσι... Ξέρεις, παλιά ήταν δυνατό αυτό, γιατί θέλαμε να γυρίσουμε στην Ελλάδα. Ξέραμε ότι όλοι θέλουν να γυρίσουμε στην Ελλάδα. Θέλαμε να είμαστε μεταξύ μας, [...] τα παιδιά μας να παντρευτούν Ελληνίδες για να μπορούν να γυρίσουν στην Ελλάδα. Ξέρεις τώρα, αν παντρευτεί Ουγγαρέζα είναι δύσκολο να κατέβει κάτω [στην Ελλάδα]. Τώρα, κι η μάνα μου γιατί ήθελε Ελληνίδα; Γιατί ήθελε να με έχει στην Ελλάδα. Δεν ήθελε να μ' έχει εδώ, κατάλαβες; Ο κάθε γονιός το παιδί του ήξερε αν μπλέξει κάποιος με Ούγγρους ή με Ουγγαρέζες, υπάρχει μεγάλη πιθανότητα να μείνει εδώ.

4.1.5. Η έννοια της «πατρίδας»

Όπως παρατηρεί η Malkki (1995), σε μεγάλο μέρος της βιβλιογραφίας στο πεδίο των «Σπουδών για τους Πρόσφυγες» (*refugee studies*) κυριαρχεί η άποψη ότι «...ο ξεριζωμός ενός ατόμου από τον τόπο γέννησής του και η απομάκρυνσή του από μια εθνική κοινότητα, συνεπάγεται αυτόματα την απώλεια της ταυτότητας, των παραδόσεων και του πολιτισμού του...» (σελ. 508). Το γεγονός ότι η χώρα υποδοχής προσφύγων καθίσταται «ξένη» οφείλεται συχνά στην υπόθεση ότι «...η πατρίδα ή η χώρα καταγωγής δεν είναι μόνο το φυσιολογικό αλλά το ιδανικό περιβάλλον για να ζήσει κάθε άτομο...» (σελ. 509).

Ο Danford (2012), αναφερόμενος στο άρθρο της Malkki, σημειώνει ότι η παραπάνω άποψη δηλώνει «...τον συναισθηματικό δεσμό των ανθρώπων με έναν καθορισμένο γεωγραφικό τόπο, που όχι μόνο δίνει νόημα στη ζωή τους, αλλά τους καθιστά ικανούς να δομήσουν μια ταυτότητα που ορίζεται με σαφήνεια, με βάση τη σχέση τους με τον τόπο που ονομάζουν “πατρίδα”...» (σελ. 221). Κατά τον ίδιο, οι άνθρωποι χρησιμοποιούν τα σημαντικά γι’ αυτούς μέρη της «πατρίδας» και της «γενέτειρας» προκειμένου να ορίσουν ποιοι είναι. Η πατρίδα, «...από την άποψη του παραδοσιακού σταθερού μοντέλου, [...] είναι ένας μοναδικός, καθορισμένος τόπος, ένας τόπος καταγωγής, ένας τόπος γέννησης. Η “πατρίδα” συσχετίζεται με τους γονείς, την παιδική ηλικία και το παρελθόν. Προκαλεί αισθήματα ανακούφισης, ασφάλειας και σιγουριάς...» (σελ. 222), όσο κι αν αυτό έρχεται σε αντίθεση με την Ελλάδα κατά την περίοδο του Εμφυλίου Πολέμου.

Ωστόσο, ο Danford (2012) σημειώνει ότι πρόσφατα η «παραδοσιακή» έννοια της πατρίδας αμφισβητήθηκε «...προκειμένου να αντικατασταθεί από μια πιο σύγχρονη αντίληψη της πατρίδας ως μιας “ρευστής έννοιας”. Από αυτή την άποψη, ένα άτομο μπορεί να έχει περισσότερες από μια “πατρίδες”, ένα άτομο μπορεί να αισθάνεται ότι “βρίσκεται στην πατρίδα” σε περισσότερα από ένα μέρη...» (σελ. 222).

Όπως είδαμε και παραπάνω, ένας σημαντικός αριθμός των μελών της ελληνικής μειονότητας στην Ουγγαρία γεννήθηκαν στην Ελλάδα. Ο Σιδηρόπουλος (1998), αναφερόμενος στους πρόσφυγες από τον ελλαδικό χώρο διαχωρίζει αυτούς που εκπατρίστηκαν από την γενέτειρα σε ώριμη ή νεανική ή παιδική ηλικία, σημειώνοντας ότι οι μεγαλύτεροι σε ηλικία έλαβαν ενεργά μέρος στα γεγονότα και τις εξελίξεις της νεότερης ιστορίας της Ελλάδας (Αντίσταση και Εμφύλιο Πόλεμο). Σύμφωνα με τον ίδιο, για όλους τους παραπάνω «...η πατρίδα δεν είναι κάτι το απόμακρο και αφηρημένο, αλλά ένα βίωμα πραγματικό και χειροπιαστό, το οποίο δεν θα απαρνηθούν ποτέ...» (σελ. 43). Τα παιδιά -μέλη της γενιάς του ’40- που βρέθηκαν στην Ουγγαρία «...αντλούσαν τη συνείδηση της εθνικής ταυτότητάς τους αφενός μεν από το προσωπικό βίωμα της πατρίδας, αφετέρου δε από τις παραδόσεις και τα έθιμα, μέσω των θεσμοποιημένων ή ανεπίσημων φορέων που τα πλαισίωναν...» (σελ. 43).

Οι γονείς φρόντιζαν να κρατήσουν «ζωντανό» τον δεσμό με την Ελλάδα, ιδιαίτερα στα μέλη της επόμενης γενιάς «προσφύγων», τα οποία γεννήθηκαν στην Ουγγαρία. Αυτή η γενιά σχημάτισε μια εικόνα για την «πατρίδα» μέσα από τις αφηγήσεις, τον τρόπο ζωής, τις πολιτιστικές δραστηριότητες και την εκπαίδευση. Ο Σιδηρόπουλος (1998), επισημαίνει ότι «...πολλοί από τη γενιά αυτή κατέβαλαν συνειδητή προσπάθεια να “οπλίσουν” τον εαυτό τους με βιώματα ταύτισης με την

πατρίδα και το έθνος...» (σελ. 43) και παρατηρεί ότι «...εδώ συναντά κανείς και τις πιο ακραίες στάσεις: είτε την απόλυτη ταύτιση με το υποδεχόμενο έθνος, υπό την επίδραση των πολιτισμικών εμπειριών και της γλώσσας που τους περιβάλλουν και διαποτίζουν, είτε την επιμονή να τονίζουν σε κάθε ευκαιρία την ελληνικότητά τους και την ταύτισή τους με τον ελληνικό εθνικό κορμό...» (σελ. 43).

Στα συγγράμματα των Ελλήνων της Ουγγαρίας γίνεται συχνά λόγος για δύο «πατρίδες» (Batsios et al., 2009; Ζιανός, 2009; Θεοχαρίδης, 2008; Φωκάς, 2006, 2017; Zianósz, 2003). Ο Θεοχαρίδης (2008), ο οποίος ανήκει σε αυτούς που εκπατρίστηκαν σε ώριμη ηλικία -γεννήθηκε στην Ελλάδα το 1918-, γράφει χαρακτηριστικά ότι «...η Ουγγαρία έγινε η δεύτερη πατρίδα μας, μα η πατρίδα όπου πάλλεται η καρδιά μας και υπάρχουν οι ρίζες μας, είναι η Ελλάδα...» (σελ. 99). Στη διατήρηση του δεσμού των επόμενων γενεών προσφύγων με την «πρώτη» πατρίδα της γενιάς του Θεοχαρίδη συνέβαλε σε μεγάλο βαθμό η επαφή με την Ελλάδα, μετά από 30 περίπου χρόνια αποκλεισμού. Η Αυτοδιοίκηση Ελλήνων Ουγγαρίας οργάνωσε το 2005 τον παραθερισμό μαθητών του Ελληνικού Σχολείου σε κατασκηνώσεις στην Ελλάδα, στην προσπάθεια να αναπτύξει τη «βιωματική» σχέση των νέων με τον «έτερο» τόπο καταγωγής τους (Τσαρούχα, 2007).

4.2. Η μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας

Η έρευνα αυτή επικεντρώνεται στη ζωή της «δεύτερης διασποράς», η οποία αφορά στους (πολιτικούς) πρόσφυγες που προερχόμενοι από τον ελλαδικό χώρο, εγκαταστάθηκαν στην Ουγγαρία. Η εκπατρισμένη κοινότητα των Ελλήνων στην Ουγγαρία διαμόρφωσε στο πέρασμα του χρόνου τη «δική της» μουσικοχορευτική παράδοση, την παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας.

4.2.1. Από το τοπικό στο «υπερ-τοπικό»

Όπως είδαμε σε προηγούμενη ενότητα, οι πρόσφυγες προέρχονταν κυρίως από τη Μακεδονία, την Ήπειρο, τη Θράκη και τη Θεσσαλία. Ο Papadopoulos (1996; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), σημειώνει ότι ο μεγαλύτερος όγκος των «εκπατρισθέντων» από τον ελλαδικό χώρο, προερχόταν από την περιοχή της Μακεδονίας, ενώ στις αρχές της δεκαετίας του 1950 ο συσχετισμός ανάμεσα σε Έλληνες και «Σλαβομακεδόνες» ήταν πάνω από 50% υπέρ των τελευταίων. Σύμφωνα με τη Vincze (2007), όσον αφορά το υπόλοιπο μέρος του πληθυσμού, ένας πολύ μικρός αριθμός ατόμων προερχόταν από την Αθήνα, την Πελοπόννησο και τα νησιά, ενώ αρκετοί Έλληνες είχαν γεννηθεί στη Μικρά Ασία και ως εκ τούτου, βίωσαν για δεύτερη φορά τον «ξεριζωμό».

Κατά τον Γ.Β. (2ης γενιάς), «...εμείς ήμασταν Ηπειρώτες, άλλοι ήταν από τη Θεσσαλία, άλλοι από τον Έβρο, άλλοι ήταν από την Κεντρική Ελλάδα, Στερεά Ελλάδα... Όλοι είχαν τα δικά τους ήθη και έθιμα...». Ο ίδιος σημειώνει ότι από τα νησιά «...είχαμε λίγους, πολύ λίγους, ελάχιστους... [...] Δύο-τρεις είχαμε από Κρήτη...». Οι πολιτικοί πρόσφυγες ήταν «φορείς» τοπικών «ζωντανών» παραδόσεων της ελληνικής υπαίθρου, τις οποίες μετέφεραν στο νέο, ξένο και αστικό πλαίσιο της Ουγγαρίας. Εκεί, στην «κλειστή» αρχικά κοινωνία του *Dohánygyár* συναντήθηκαν και συνυπήρξαν οι διαφορετικές αυτές (τοπικές)

παραδόσεις στο «συλλογικό» και «συμμετοχικό» πλαίσιο. Η Ε.Ζ. (2ης γενιάς) επισημαίνει πως το «συμμετοχικό» χορευτικό ρεπερτόριο προέκυψε από μια διαδικασία «ζύμωσης» διαφορετικών στοιχείων, αφού «...ο ένας έτσι θυμόταν, ο άλλος αλλιώς θυμόταν και από αυτά συνδύασαν...».

Σύμφωνα με τον Γ.Β. (2ης γενιάς):

Το ευτύχημα όμως [...] ήταν ότι όταν μεγαλώνεις έτσι, μαθαίνεις και τα ήθη και έθιμα και των αλλωνών. Δεν μαθαίνεις μόνο της Ηπείρου. Χορεύαμε από μικροί, όλοι ξέραμε να χορεύουμε, όλοι. Δεν υπάρχει τώρα κάποιος [...] να ήτανε παιδί, νέος, να μην ήξερε να χορεύει. Όλοι ξέραμε να χορεύουμε. [...] Στα γλέντια βέβαια.

Η Μ.Ψ. (2ης γενιάς), απαντώντας στην ερώτηση πού και πώς έμαθε χορό, λέει:

Στις γιορτές. Από μικρή, στις γιορτές πρώτα. Πολύ μικροί, δεν είχαμε *táncház*. Εγώ δηλαδή [...] χόρευα στις γιορτές, που ήταν αρκετές ας πούμε. [...] Όλους [τους χορούς, απ' όλες τις περιοχές] και μάλιστα, ε, ας πούμε αυτό το συρτό το χορό, [...] που το κάναμε μόνο εμείς, στο δικό μας τέτοιο, το έχεις δει αυτό; [...] Κάναμε το ίδιο μοτίβο, παρόλα που άλλαζε η μουσική, το ίδιο μοτίβο το κάναμε συνέχεια, σ' ένα... σ' ένα χορό, [...] το Χασάπικο! Ναι, αυτό που το πηγαίναμε γύρω-γύρω το ίδιο [...]. Κυκλικά με έναν τρόπο. [...] Αυτό είναι καθαρά ουγγρικό. Αυτό το 'χουμε εμείς, δεν ξέρω από πώς ήρθε και πώς έμεινε. Το χορεύουμε αυτό μόνο, πιστεύω μόνο στην Ουγγαρία μ' αυτόν τον τρόπο, αυτό. [...] Το Καλαματιανό κανονικά. Ε, τι άλλο; Νησιώτικα έτσι δεν είχαμε από νησιώτες πάρα πολλούς και γι' αυτό δεν είχαμε... Κρητικούς δεν είχαμε σχεδόν καθόλου... [...] Επειδή πραγματικά είχαμε Μακεδόνες, που είχαμε πάρα πολλούς και είχαμε μακεδόνικους χορούς πάρα πολλούς, [...] ηπειρώτικους, [...] θεσσαλούς [...] και εβρίτικα [...].

Το γεγονός ότι το «συμμετοχικό» πλαίσιο του γλεντιού λειτούργησε ως ένα χωνευτήρι των τοπικών χορευτικών παραδόσεων φαίνεται χαρακτηριστικά στον λόγο του Δ.Ψ. (1ης γενιάς), ο οποίος κατάγεται από την Καρδίτσα (Θεσσαλία):

Εγώ θυμάμαι απ' αυτούς τους χορούς που μου άρεσε και σιγά-σιγά το 'μαθα κι εγώ, χόρευα, είναι αυτό το [...] Λένο μόμε που λένε. Είναι ένα ωραίος χορός. Γρήγορος. Σαν συρτός έρχεται. [...] Είναι σλαβόφωνο αυτό το τραγούδι, αλλά είναι ωραίο, έτσι μ' άρεσε. [...] Το θυμάμαι, μ' άρεσε αυτός ο χορός. Έμπαινα κι εγώ κάπου-κάπου λοιπόν γιατί δεν ήξερα, αλλά σ' αυτό πήγαιναν τα πόδια.

Συνεπώς, στη βάση των ποικίλων τοπικών παραδόσεων -σύμφωνα με τον τόπο προέλευσης/καταγωγής-, οι πρόσφυγες της πρώτης γενιάς διαμόρφωσαν στο αστικό πλαίσιο της Ουγγαρίας μία κοινή, «υπερ-τοπική», ελληνική χορευτική παράδοση. Χρησιμοποιώντας το θεωρητικό μοντέλο του Hoerburger (1965, 1968), η παραπάνω αστικοποίηση των διαφορετικών «πρώτων υπάρξεων» του ελληνικού χορού οδήγησε σε ένα ιδιαίτερο, «ομογενοποιημένο» χορευτικό ρεπερτόριο. Το ρεπερτόριο αυτό έγινε «κτήμα» ολόκληρης της ελληνικής «κλειστής» κοινωνίας και ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητάς της στα όποια αυτοσχέδια γλέντια, όπου μεταδιδόταν με τρόπο «φυσικό».

Η Ε.Τ.(2) (2ης γενιάς), αναφερόμενη σε εκείνους τους «συμμετοχικούς» χορούς στο *Dohánygár*, λέει πως χόρευαν «...κάθε Σάββατο, όταν τους έπιανε τα μεράκια και τότες και το βράδυ...». Κατά τη Σ.Α. (2ης γενιάς), «...γλεντούσαμε εκεί. [...] Μάθαμε απ' τους γονείς μας. Έτσι δεν είναι; [...] Κι ο Μπουρουλίτης κι οι άλλοι [δάσκαλοι χορού] που ήρθαν ύστερα, ύστερα, μαθαίνανε από τους γέρους. Γιατί, πώς μάθαμε να χορεύουμε; Πήγαινε η σειρά και τελευταία τρέχανε τα μικρά...». Επίσης, η Ε.Τ.(1) (2ης γενιάς) αναφέρει πως «...από μικρή, όταν ήταν χορός στο *Dohánygár* ή οπουδήποτε, όλο έβλεπες μικρά παιδιά στο τέλος έτρεχαν...». Τα παιδιά, οι δεύτερης γενιάς πρόσφυγες, μυήθηκαν από νωρίς στο κοινό ελληνικό ρεπερτόριο. Όπως σημειώνει η Κ.Τ. (2ης γενιάς):

Απ' όλα τα μέρη της Ελλάδος ξέραμε τους χορούς. [...] Κι όταν έρχεται κάποιος Έλληνας, [...] οπωσδήποτε ξέρω περισσότερους χορούς απ' ό,τι αυτοί. Είμαι σίγουρη γι' αυτό. Εγώ νομίζω ότι αυτό ισχύει και για τη Γερμανία [*Λαϊκή Δημοκρατία της Γερμανίας ή Ανατολική Γερμανία*] και για παντού. [...] Εμείς ήμασταν μία να πούμε ομάδα κι απ' όλα τα μέρη, ξέρεις... κι όλους τους χορούς λίγο πολύ τους ξέραμε.

Με την προϋπόθεση/παραδοχή ότι η διχοτομία του Hoerburger δεν αποτελεί αυστηρά δύο (διαδοχικές) φάσεις στην ιστορία του παραδοσιακού χορού, αλλά αφορά σε δύο διαφορετικά πλαίσια, θα μπορούσαμε να πούμε πως στο «συμμετοχικό» πλαίσιο των γλεντιών της ελληνικής κοινότητας, οι πρόσφυγες ανέπτυξαν τη δική τους «πρώτη ύπαρξη». Η «νέα», κοινή πλέον, «πρώτη ύπαρξη» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, μεταφέρθηκε σύντομα και στο «Ελληνικό Χωριό» ή «Μπελογιάννης». Ο Κ.Γ. (2ης γενιάς), αναφερόμενος στην τοπική κοινωνία του «Μπελογιάννης», σημειώνει ότι «...κάθε μήνα μια φορά σίγουρα, χώρια τις γιορτές, εθνικές γιορτές, ελληνικές, [...] στο χωριό κάναμε ή “γλέντι” το λέγαμε ή “χορό”...». Στο «χωριό» δεν είχε εκκλησία εκείνα τα χρόνια, αλλά σύμφωνα με τον ίδιο:

Κάθε 20 Αυγούστου κάναμε ελληνικό... Πώς λέγεται; Ελληνικό πανηγύρι στο χωριό. Δηλαδή, απ' όλη την Ουγγαρία, όσοι Έλληνες ζούσανε, ερχότανε όλοι στο χωριό. [...] Ακόμα γίνεται. Ναι. Κάθε 20 Αυγούστου γίνεται. Αλλά τότες... εφτά χιλιάδες κόσμος στο χωριό! Όλοι όσοι ζούσαν στην Ουγγαρία εκείνη την ημέρα ερχόταν στο χωριό. Δεν υπήρχε... Κι όλες οι ορχήστρες που είχανε. [...] Τρεις μέρες γλέντι τότες. [...] Τρεις μέρες γλέντι.

Μια ακόμη ευκαιρία για γλέντι και χορό αποτελούσαν οι γάμοι, οι οποίοι σύμφωνα με τον Κ.Γ. (2ης γενιάς), ήταν «...πολιτικοί γάμοι...», με γλέντι στο οποίο συμμετείχε όλο το χωριό. Ο ίδιος, αναφερόμενος σε όλες τις ευκαιρίες για «συμμετοχικό» χορό, επισημαίνει πως στα γλέντια αυτά χόρευαν «...απ' όλα. Όλους τους χορούς. Από ζεμπέκικα μέχρι και δημοτικά. Απ' όλα...».

4.2.2. «Υπερ-τοπική» μουσική και μουσικοί

Η ενασχόληση των προσφύγων από τον ελλαδικό χώρο με τη μουσική ακολούθησε τη σύμφυτη με τον χορό μετάβαση από το «τοπικό» στο «υπερ-τοπικό» ρεπερτόριο. Οι πρόσφυγες ήρθαν σε επαφή με τις τοπικές μουσικές παραδόσεις όλων των διαφορετικών περιοχών προέλευσης. Στο πλαίσιο του ελληνικού «κοινοβίου» του

Dohánygyár, το πρώτο μουσικό σχήμα που δημιουργήθηκε ήταν η ορχήστρα «Μπουζούκι» (πρβλ. Vincze 2007). Σύμφωνα με τον Γ.Ρ. (1ης γενιάς), ο οποίος έπαιζε κλαρίνο σε αυτό το μουσικό σχήμα:

Η ορχήστρα της Βουδαπέστης την οργάνωσε ένας Σαμαράς, Γιώργος λέγονταν, με [...] το ψευδώνυμο Καλομοίρης. [...] Απ' τ' αντάρτικο κόμμα. [...] Αυτού του κύριου, του Σαμαρά του Γιώργου, οι γονείς του και η οικογένειά του ήτανε όλοι μουσικάντοι. Ο μπαμπάς του έπαιζε κλαρίνο, τ' αδέρφια του, οι εξαδέρφες του... Όταν ακόμα ζούσε εδώ και [...] δεν μπορούσε να πάει σπίτι, στην Ελλάδα, οι αδερφές του τραγουδούσαν στο ραδιοφωνικό σταθμό Θεσσαλονίκης. [...] Αυτός ήταν η ψυχή των παιδιών εδώ πέρα που αγάπησαν κανονικά τη δημοτική και τη λαϊκή μουσική [...] στη Βουδαπέστη. [...] Γίναν' καλοί μουσικοί, δηλαδή σπούδασαν στη μουσική. Θέλω να σου πω ότι για αρχή ξεκίνησε μ' έναν άνθρωπο που είχε γνώσεις [...] γιατί εμείς δεν είχαμε ούτε καθηγητές άλλους, ούτε βιβλία δεν είχαμε, ούτε τίποτα. Ό,τι μπορούσαμε να πάρουμε, να κλέψουμε και ν' ακούσουμε.

Η ορχήστρα αυτή, κατά τον Γ.Ρ. (1ης γενιάς), στην αρχή αναφερόταν ως η ορχήστρα του Συλλόγου των Ελλήνων Ουγγαρίας, ενώ στη συνέχεια, χρησιμοποιήθηκαν ονόματα όπως «Ελλάς» και «Μπουζούκι». Ο ίδιος επισημαίνει πως:

Ήτανε, το πιο βασικό είναι να [...] παίζουμε στις [...] γιορτές μας, τις ελληνικές γιορτές να... να παίζουμε και να 'χουμε μια ορχήστρα για να πηγαίνουμε στο *Miskolc*, *Tatabánya*, *Pécs*, χωριό Μπελογιάννη, Βουδαπέστη κι αυτό το φτιάχναμε... Παίζαμε πάρα πολλές φορές. Είναι αλήθεια ότι ήτανε, σχεδόν όλα δώρα ήτανε, δεν παίρναμε πληρωμή. [...] Το φτιάχναμε έτσι μ' αφιλοκέρδεια κάπως...

Αναφορικά με το ρεπερτόριο της ορχήστρας, ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς) σημειώνει:

Επειδή ο κόσμος που ήρθε στην Ουγγαρία δεν ήτανε μόνο από Ήπειρο, μόνο από Μακεδονία, μόνο από Θεσσαλία... Ήτανε από τον Έβρο, μέχρι κι από την Αθήνα και τη Θεσσαλονίκη. Δηλαδή, ήταν πολύ σκόρπιο το... [...] Γι' αυτό προσπαθήσαμε να κάνουμε ένα ρεπερτόριο να έχουμε [...] απ' όλα τα τοπία της Ελλάδος, [...] ένα ωραίο ποτ-πουρί... να αλλάζει ο ρυθμός. Είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον, ν' αλλάζει ο ρυθμός και μ' αυτό αναγκαστήκαμε κι εμείς να πάρουμε και πάντα κάτι-κάτι από κομμάτια. [...] Ο Καλομοίρης, αυτός προσπαθούσε να μας δείξει έστω και τα πιο απλά πράγματα στις αρχές, από τα πιο απλά τραγουδάκια... Κι ύστερα προσπαθήσαμε, είχαμε στο τέλος κάποτε, ε, είχαμε φτάσει σε ένα καλό επίπεδο σε μουσικό θέμα, αλλά ύστερα σκόρπισε πάλι. Βγήκαν τα νέα τα παιδιά, έτσι οι μεγάλοι σταμάτησαν. Όπως είναι και νορμάλ, τι να κάνουμε; Κάποτε πρέπει να σταματήσουμε.

Στο πλαίσιο της πρώτης γενιάς προσφύγων, τα μουσικά όργανα στα οποία γίνεται αναφορά είναι ο ζουρνάς, η ποντιακή λύρα -«...ο *λυριτζής* λέγονταν [...] *Σιδηρόπουλος Κώστας* [...] αλλά εμείς τον ονομάζαμε "*Κότσαρη*"...» (Γ.Ρ., 1ης γενιάς)-, το βιολί, το μαντολίνο, η (χ)αρμόνικα, η κιθάρα, το σαξόφωνο, το νταούλι, το ντέφι, η γκάιντα και το κλαρίνο. Για το τελευταίο, ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς), αναφέρει ότι ο «...*Φίλιππας Τριαντάφυλλος*, με το κλαρίνο ήτανε. [...] Στη Βουδαπέστη ήτανε

[...] κι ύστερα παντρεύτηκε μια Ουγγαρέζα, αλλά έφυγε νωρίς. Το '70 περίπου πέθανε, δηλαδή δεν μπορούσαμε να το χαρούμε δηλαδή το όργανό του...».

Οι Α.Τ. (1ης γενιάς) και Κ.Τ. (2ης γενιάς) αναφέρουν σχετικά:

-Α.Τ.: Είχαμν ένα κλαρίνο απ' το χωριό μου, [...] Πυρσόγιαννη [περιοχή Κόνιτσας]. Ήταν ένας Χαλκιάς, γέρος, ηλικιωμένος ήτανε. Ήτανε από τη Δούβιανη [Βορεία Ηπειρος] ένας που είχε το βιολί και ένα παιδί που είχε το ντέφι... Είχαμν. Και παπάδες είχαμν.

-Κ.Τ.: Εγώ θυμάμαι έναν που είχε τη γκάιντα. Εκείνος ποιος ήτανε;

-Α.Τ.: Εβρίτης ήταν εκείνος με τη γάιτα.

Σύμφωνα με τη Vincze (2007; 2010), τα μουσικά σχήματα άρχισαν, από τη δεκαετία του 1960, να ενσωματώνουν στο ρεπερτόριό τους, πέρα από την παραδοσιακή μουσική, το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» τραγούδι. Λόγω του πολιτικού αποκλεισμού των χωρών της Ανατολικής Ευρώπης, η εκμάθηση «νέου» μουσικού υλικού από την Ελλάδα δεν ήταν εύκολη και γινόταν μέσω εκπομπών του τότε ραδιοφώνου ή από δίσκους που έφερναν συγγενείς και φίλοι από την Ελλάδα.

Ο Γ.Β. (2ης γενιάς) θυμάται ότι «...μπουζούκι δεν υπήρχε τότες, όταν ήμουν εγώ μικρός. Μετά πρωτοείδαμε μπουζούκι το '73, το '74. Δεν είχαμε μπουζούκι. Δεν είχαμε πρόσβαση...». Ο ίδιος ήθελε να μάθει μπουζούκι αλλά δεν ήταν δυνατόν να βρει τέτοιο όργανο και έτσι ξεκίνησε με κιθάρα, ώσπου «...κάποιος μού 'φερε ένα μπουζούκι από την Ελλάδα. Ήταν το όνειρό μου να μπορέσω να έχω ένα μπουζούκι κάποτε. Κι όταν το απόκτησα άρχισα αυτοδίδακτος [...] να βγάζω κομμάτια. Παιδευόμουνα μόνος μου τώρα από τις κασέτες, απ' τα ακούσματα...».

Η δυσκολία (εκείνη την περίοδο) της επικοινωνίας με την Ελλάδα, γεγονός το οποίο -μεταξύ άλλων- καθιστούσε δυσεύρετα τα νέα «ακούσματα», αλλά και η δίψα -ή «πείνα»- των μουσικών για υλικό από την Ελλάδα, αποτυπώνεται στον λόγο του Γ.Β (2ης γενιάς), ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά:

Όταν πήγαινε κάποιος Ελλάδα, το μόνο που ζητούσαμε, αν ερχόταν κάποιος, να μας στείλει μουσικό υλικό, οτιδήποτε, κασέτα... [...] Μετά. Όταν αρχίνησαν οι κασέτες. [...] Ή ελιές θέλαμε ή μουσικό υλικό. Τίποτα άλλο δεν ζητούσαμε από Ελλάδα. [...] Ελιές δεν βρίσκαμε, γιατί μας το είχε στερήσει η φύση, οπότε μόνο αυτό ζητούσαμε...

Σταδιακά, στο πλαίσιο της δεύτερης γενιάς προσφύγων, το μουσικό όργανο που κυριάρχησε ήταν το μπουζούκι. Αναφορικά με το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο, ο Γ.Β. (2ης γενιάς), ως νεότερος μουσικός, λέει ότι:

Όταν γινόταν κάποια γιορτή στο χωριό [στο «Μπελογιάννης»] υπήρχε ένα καλλιτεχνικό πρόγραμμα, που μετά το πρόγραμμα ακολουθούσε χορός, γλέντι ας το πούμε για όλους. Κι εκεί στο γλέντι, επειδή είχαμε, σου είπα κόσμος... Είχαμε τον κόσμο απ' όλη την Ελλάδα, έπρεπε να παίζεις και ηπειρώτικα και θρακιώτικα και Ζωναράδικα και Κότσαρι. Αλλά στο μπουζούκι όλα αυτά. Δεν γινότανε διάκριση... και κρητικούς έπρεπε να παίζεις στο μπουζούκι. Ζεμπεκιές... Από Ζεμπέκικο έπρεπε να αρχίσεις Ζωναράδικο το επόμενο τραγούδι... Αυτό μπορεί να φαίνεται λίγο τρελό,

αλλά εντάξει, [...] έτσι ήτανε. Δεν μπορούσαμε να κάνουμε διαφορετικά. Εμάς μας άρεσε κιόλας... [...] Παίζαμε τα πάντα. Απ' όλα.

Ένα σημαντικό χαρακτηριστικό της «υπερ-τοπικής» μουσικής που διαμορφώθηκε στο πλαίσιο της πρώτης γενιάς προσφύγων, ήταν το γεγονός ότι, αν και το ρεπερτόριο ήταν πολυσυλλεκτικό, ο «ήχος» ήταν άμεσα εξαρτημένος από την ενορχήστρωση, από τα όργανα δηλαδή τα οποία αποτελούσαν τις ορχήστρες. Η Ε.Τ.(1) (2ης γενιάς) επισημαίνει πως «τότε» (κατά τα παιδικά-νεανικά της χρόνια), δεν μπορούσε να ξεχωρίσει τον τόπο καταγωγής της κάθε μουσικής και χαρακτηριστικά συμπληρώνει πως «...για μένα ήταν όλες ελληνικές...». Ωστόσο, για την Ε.Β. (2ης γενιάς) η εντόπια ενορχήστρωση δεν μπορεί να αποδώσει τον ήχο και τον χαρακτήρα της παραδοσιακής μουσικής, καθώς όπως αναφέρει η ίδια, «...εμένα, αυτό είναι το πρόβλημά μου με τις ντόπιες ορχήστρες, ότι στην πραγματικότητα δεν υπάρχει μία ορχήστρα που να μπορεί να παίζει παραδοσιακή μουσική. Δεν υπάρχει καμία. Δεν υπάρχουν μουσικοί. Δεν υπάρχουν κλαρινοπαίχτες... [...] Υπάρχουν καλοί μουτζουζήδες, αλλά ως εκεί...».

Ένα επίσης σημαντικό στοιχείο της ελληνικής μουσικής στην Ουγγαρία ήταν το γεγονός ότι ήταν έντονα «πολιτικοποιημένη». Στο πλαίσιο της πρώτης και δεύτερης γενιάς προσφύγων, οι όποιες ελληνικές εκδηλώσεις, είτε «συμμετοχικού» είτε «παραστασιακού» χαρακτήρα, ήταν σύμφυτες με το πολιτικό στοιχείο. Ο Γ.Β. (2ης γενιάς) αναφέρει χαρακτηριστικά:

Παίζαμε και πολιτικά τραγούδια, γιατί στις γιορτές, ξέρεις όλα του Μίκη [Θεοδωράκη], αυτά ήταν όλα του κινήματος. Αυτά έπρεπε να τα παίζουμε. [...] Εγώ στο χωριό [«Μπελογιάννης»] έπαιζα... [...] [τραγουδιστά με τη μελωδία της «Σαμιώτισσας»] Απάνω στα ψηλά βουνά αντάρτες ΕΠΟΝ-ίτες, παλεύουν για τη λευτεριά, Ελλάδα μας, σκοτώνοντας τους φασίστες. Ω, Ελλάδα μας γλυκιά, δεν θέλουμε το βασιλιά, τον κερατά! Ω, Ελλάδα μας γλυκιά, Δημοκρατία λαϊκιά! Έτσι το λέγαμε. [...] Αυτό το συγκεκριμένο το χορεύανε Καλαματιανό. [...] Μετά παίζαμε και τα πολύ πολιτικά, ξέρω 'γω... [απαγγέλοντας] Με το τουφέκι μου στον ώμο σε πόλεις, κάμπους και χωριά, της λευτεριάς ανοίγω δρόμο, της στρώνω βάρια και περνά. Εμπρός ΕΛΑΣ [Ελληνικός Λαϊκός Απελευθερωτικός Στρατός], ΕΛΑΣ, ΕΛΑΣ, για την Ελλάδα, το δίκαιο και τη λευτεριά, σ' ακρόβουνο και σε κοιλάδα, πέτα, πολέμα με καρδιά. Ω, ΕΛΑΣ! Ένα τραγούδι είν' η πνοή σου καθώς στη μάχη ροβολάς κι αντιλαλούν απ' τη φωνή σου [...] ΕΛΑΣ! [...] Εγώ μ' αυτά μεγάλωσα στο χωριό. [...] Εγώ ζούσα σαν να είμαι στην Ελλάδα σ' ένα... σ' ένα χωριό με κομμουνιστές! Δηλαδή, αν υπήρχε τέτοιο στην Ελλάδα, έτσι ζούσαμε εμείς! Αλλά ήταν αριστερό χωριό, ξέρεις... [...] Ήτανε πολύ μονόπλευρα τα πράγματα... Δηλαδή, καλύτερα θα 'ταν να ήταν λίγο διαφορετικά τα πράγματα.

4.2.3. Η «υπερ-τοπική» παράδοση σε διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο

Οι πρόσφυγες από τον ελλαδικό χώρο, αμέσως μετά την άφιξή τους στην Ουγγαρία, φρόντισαν για τη διατήρηση της εθνικής τους ταυτότητας και συνείδησης μέσω της καλλιέργειας των εθνικών παραδόσεων, του χορού και της μουσικής

(Papadopoulos, 1996; Παπαδόπουλος, 2001; Σιδηρόπουλος, 1998). Η καλλιέργεια συνεπαγόταν τη συστηματική διδασκαλία της. Ο Γ.Β. (2ης γενιάς), αναφερόμενος στο χωριό Μπελογιάννης, λέει:

Κάναμε και μαθήματα. Είχαμε τη χορευτική λέσχη... Ποιος έκανε μαθήματα; Στην αρχή είχαμε κάποιους γέροντες που ξέραν' λίγο περισσότερο από χορό... Εντάξει, δεν είχαμε επαγγελματίες δασκάλους... [...] Ήταν του Κώστα του Γαλατούδη ο αδερφός, ήταν πολύ καλός χορευτής. [...] Ο Γιάννης... Εμάς, αυτός μας είχε αναλάβει, τους μικρούς δηλαδή.

Τα άτομα που ξεχωρίζουν στις μαρτυρίες όλων, ως οι (επαγγελματίες) χοροδιδάσκαλοι της δεύτερης γενιάς προσφύγων είναι ο «νοτιοσλαβικής» καταγωγής, χορογράφος Antal Kricskovics⁹ (κυρίως στη Βουδαπέστη) και ο γερμανικής καταγωγής László Wunsch¹⁰ (στο χωριό Μπελογιάννης). Ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς) θυμάται:

Στις αρχές όταν ήρθαμε εδώ πέρα, επειδή η Κεντρική Επιτροπή της τότες Ουγγαρίας δέχτηκε να βρούμε κάποιο χοροδιδάσκαλο, δεν είχαμε Έλληνα και προσπαθήσαμε να βρούμε έναν απ' τα Βαλκάνια. Βρήκαμε έναν Kricskovics Antal. Πιστεύω να τον έχεις ακούσει, που είναι γνωστός. Βέβαια, ούτε κι αυτός... Εγώ το θυμάμαι απ' τις αρχές. Ούτε κι αυτός δεν είχε... [γνώση της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης] Τι έκανε αυτός; Κάλεσε τους γερόντους, τους Έλληνες εκεί πέρα, κι έβαζε τη μουσική κι έβλεπε πως κάνουν και τα 'γραφε αυτού. Τα 'γραφε, τα 'γραφε... Το οποίον, ε, αν τα έχει λίγο λαθεμένα γραμμένα, φαίνεται στους χορούς που και τώρα τα παιδιά της Ουγγαρίας τα χορεύουνε μ' αυτόν το σκοπό. Δηλαδή, δεν είναι όπως είναι στην Ελλάδα, γιατί έχει μια διαφορά. Σε πολλούς χορούς φαίνεται αυτό. [...] Τα πρώτα βήματα για να μάθουν τα παιδιά, η νεολαία της Ουγγαρίας ήτανε, ήτανε... όχι ευλογία. Πώς να σου πω; Ήτανε τιμή του Kricskovics Antal που έκανε μια μεγάλη προσπάθεια, στη Βουδαπέστη, εδώ στο *Dohánygyár*, είχαμε μια μεγάλη Κουλτούρα [το πολιτιστικό κέντρο], το οποίον εκεί... Θυμάμαι εκεί έκανε και δύο μήνες... να έγραφε, έγραφε, έγραφε γιατί ήτανε διαφορετικούς χορούς. Αλλά το ίδιο έκανε κι ο Wunsch László στο χωριό Μπελογιάννη, που ήτανε 32 χρόνια χοροδιδάσκαλος. [...] Αυτός είχε τις δυνατότητες να πάει [και] στην Ελλάδα, να δει περισσότερο, να πάρει υλικό.

Η μεταφορά του χορού στο διδακτικό πλαίσιο ήταν αλληλένδετη με την προοπτική και πρόθεση της παρουσίασης του χορού «επί σκηνής», με τους όρους του «παραστασιακού» χορού. Ο Α.Λ. (2ης γενιάς), αναφερόμενος στον Antal Kricskovics επισημαίνει πως «...ο Toni, αυτός ήταν όταν, στο Σύλλογο τον παίρνανε σαν δάσκαλο, αυτός έκανε τα παιδιά δηλαδή σαν *professional* [επαγγελματίες] χορευτές...». Ο Γ.Β. (2ης γενιάς) συμπληρώνει ότι:

Υπήρχαν Έλληνες που δείχνανε τα βήματα. [...] Δεν ήταν ελληνικής καταγωγής αυτός, αλλά [...] ήταν επαγγελματίας χορογράφος κι [...] οι δικοί μας, αυτοί που ξέραν' τον κρητικό χορό, [...] του δείχναν' τα βήματα. [...] Αλλά το χορό το 'στηνε αυτός. Αυτός το 'στηνε το χορό. Αυτός έλεγε δύο βήματα αριστερά, δυο μετά, να κάνεις πίσω εσύ κι αυτά. Για την εμφάνιση πια στη σκηνή, αυτός την έδινε. Γιατί 'ντάξει, οι δικοί μας δεν ήτανε *profì*

[επαγγελματίες]. Ξέρεις, χορογράφοι, για να πεις... Ξέραν' τα βήματα, δεν ξέραν' πως θα στηθεί το πρόγραμμα, για να κάνει όλο το χορό. Γιατί εκείνο, 'ντάξει, έχει την εισαγωγή, έχει το ρεφρέν, έχει μετά τα δικά του, έχει τα ιδιαίτερα του κι ο χορός. Κι αυτός ήτανε επαγγελματίας, δάσκαλος και καθηγητής ήταν χορού ο Kricskovics. Μεγάλο όνομα για την εποχή εκείνη.

Ένας από τους μαθητές του Kricskovics, ο Φ.Π. (2ης γενιάς) αναφέρει πως:

Όταν ο Κρίτσκοβιτς ήρθε από Κροατία, [...] από κει ήρθε στη Βουδαπέστη σαν δάσκαλος, γυμναστής. Και εκεί ξεκίνησε σαν δάσκαλος και πρώτα-πρώτα όχι με τους Σέρβους της Βουδαπέστης και με τους Κροάτες έκανε το χορό, πρώτα έκανε με τους Έλληνες. Πήγαινε στο Μπελογιάννη, το χωριό, δυο μέρες τη βδομάδα, εκεί έφτιαχνε το χορό και απ' τους γέρους το βράδυ στην ταβέρνα και πίνανε, χορεύανε και τα λοιπά [...] κι έγραφε. Πώς πάει αυτός ο χορός, τι χορός και τα λοιπά και τα λοιπά. Αυτός τα μάζεψε τους χορούς εδώ πέρα. [...] Μέχρι τώρα απ' αυτό ζούμε. [...] Και το *tánc ház* που λέμε όπου κάνουμε εδώ πέρα στην Ουγγαρία, αυτά όλα απ' αυτόνα ήρθανε. [...] Ο Κρίτσκοβιτς άρχισε. Όλοι απ' αυτόν άρχισαν να μαθαίνουν. Από κανέναν άλλον. [...] Όπως εμείς χορεύαμε στο Σύλλογο, που τα παιδιά μόνο ελληνόπουλα ήτανε, χορεύαμε όπως χορεύαμε οι Έλληνες. Όπως βλέπαμε τους γέρους, τους μεγάλους και ο χορογράφος όπως μας έμαθε τους ελληνικούς χορούς, αυτά μάθαμε. [...] Είδαμε απ' τους μπαμπάδες μας, μαμάδες, όπως χορεύανε. Από κει βγάλαμε ο Κρίτσκοβιτς κι εμείς βγάλαμε την ουσία και νομίζω πήγαμε σωστά ελληνικούς χορούς. Τώρα, ελληνικοί χοροί τι ήτανε; Ήταν Χασάπικο. Ήτανε τα Καλαματιανά, ήτανε Τσάμικα, τα απλά. Τα Ποντιακά. [...] Τί ήταν; Ήταν Τσανζάρα¹¹ [...] ή «Αχ Λεμόνα». [...] Τι άλλος χορός ήτανε; Ε, τα Χασαποσέρβικα και θρακιώτικα κι από κείνα τα απλά. Κοίτα, τότες παλιά οι γονείς μας, όποιος ήξερε χορό κι αυτοί τα απλά ήξεραν. Κι εμείς αυτά τα απλά. Απ' όλη την Ελλάδα ό,τι έμαθε ο Κρίτσκοβιτς, αυτά μάθαμε κι εμείς.

Η συστηματική ενασχόληση με τον ελληνικό χορό έλαβε χώρα στο πλαίσιο του Συλλόγου Ελλήνων Πολιτικών Προσφύγων στη Βουδαπέστη, αλλά και στο χορευτικό συγκρότημα του «Μπελογιάννης». Τα συγκροτήματα αυτά παρουσίαζαν ελληνικούς χορούς αφενός στις γιορτές της ελληνικής κοινότητας και αφετέρου, σε χορευτικές εκδηλώσεις και φεστιβάλ με ουγγρικό κοινό, όπου και απέσπασαν διακρίσεις. Ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς) αναφέρει πως με το μουσικοχορευτικό συγκρότημα της Βουδαπέστης:

...είχαμε πάρει με τον Kricskovics μια χρονιά, όταν ήτανε καλό το συγκρότημα και το χορευτικό και το μουσικό, στο Kalocsa, από εικοσιεπτά χώρες, είχαμε πάρει το πρώτο βραβείο. Και στο χορευτικό και στη μουσική. Μεγάλη τιμή για τον Kricskovics τότες, γιατί αυτός λέγονταν, είναι *nemzetiségi* [εθνοτικός].

Αντίστοιχα, ο Κ.Γ. (2ης γενιάς) θυμάται πως «...το '77 κέρδισε το χωριό Μπελογιάννης [με το τοπικό χορευτικό συγκρότημα] στο μεγαλύτερο φεστιβάλ που 'χε γίνει στην Ουγγαρία με χορούς. Στο Szentendre. Είχε γίνει μεγάλη ιστορία τότες...».

Η «δεύτερη» αυτή «ζωή» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, στόχευε στην προβολή της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης και συγχρόνως, της ελληνικής εθνικής ταυτότητας απέναντι στο ουγγρικό κοινό. Συγχρόνως όμως, καλλιεργούσε την εθνική συνείδηση της δεύτερης γενιάς και εξυπηρετούσε ως εκδήλωση πατριωτισμού απέναντι στο Ελληνικό κράτος, η οποία θα προωθούσε το πάγιο αίτημα των προσφύγων για επαναπατρισμό.

Με τη σταδιακή μετεγκατάσταση των προσφύγων από το «κοινόβιο» του *Dohánygár* σε «γειτονιές» (συγκροτήματα κατοικιών) της ουγγρικής πρωτεύουσας, παράλληλα με το πλαίσιο των δύο ελληνικών χορευτικών συγκροτημάτων (στη Βουδαπέστη και στο «Μπελογιάννης»), άρχισε και η συστηματική διδασκαλία της ελληνικής «υπερ-τοπικής» μουσικοχορευτικής παράδοσης στο επίσημο πλαίσιο της σχολικής εκπαίδευσης. Σύμφωνα με την Π.Γ. (2ης γενιάς):

Αυτό ξεκίνησε από '65 και μετά. [...] Στο ελληνικό το σχολείο μαθαίναμε χορούς. Ότι μας μαθαίνανε. Και στις γιορτές [...] και το απόγευμα όταν είχαμε... Στο *parközi* [*φροντίδα των παιδιών κατά τη διάρκεια της ημέρας*], πώς να το πω στα ελληνικά; Τα μαθήματα μελετούσαμε... Μας μαθαίναν' εκεί να τραγουδάμε και να χορεύουμε. [...] Το πρωί μαθήματα, το απόγευμα μελετούσαμε. Κι εκεί μαθαίναμε χορούς... [...] Ερχόντουσαν και μας μαθαίναν' εμάς χορούς. Στο σχολείο. Γιατί στο σχολείο που πηγαίναμε είχαμε κι ελληνική δασκάλα, που διδασκανε ελληνικά εμάς.

Επιπλέον, τα νεαρά άτομα της ελληνικής κοινότητας της Βουδαπέστης άρχισαν να μαθαίνουν χορό στο (ανεπίσημο) διδακτικό-«παραστασιακό» πλαίσιο ενός χορευτικού συγκροτήματος που δημιουργήθηκε σε μία από αυτές τις «ελληνικές γειτονιές», με δάσκαλο ένα μέλος της ίδιας κοινότητας. Η Ε.Π. (2ης γενιάς) αναφέρει πως «...εγώ από παιδί χόρευα με τον Δημήτρη Μπουρουλίτη σε χορευτικό συγκρότημα. [...] Ο Δημήτρης αναζήτησε τους ηλικιωμένους και έτσι έμαθε βήματα. [...] Μάζεψε τα παιδιά στο *Lakatos-telep* [όνομα συγκροτήματος κατοικιών στο 18ο διαμέρισμα της Βουδαπέστης] και ακόμα πηγαίναμε σε παραστάσεις...».

Για τη Vincze (2007, 2010), η μετάβαση από τις διαφορετικές τοπικές παραδόσεις στη μία κοινή «υπερ-τοπική» ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση συμπίπτει με την προκειμένη μεταφορά του παραδοσιακού χορού στο διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο. Σύμφωνα με την ερευνήτρια, αφότου η πρώτη γενιά προσφύγων μετέδωσε τη «βιωματική», τοπική χορευτική γνώση της στην επόμενη γενιά, οι πρόσφυγες φρόντισαν στις εθνικές γιορτές να παρουσιάζονται οι χοροί από όλους τους τόπους προέλευσης. Διαμόρφωσαν έτσι ένα κοινό/ενιαίο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο, σύμβολο του Ελληνισμού.

Στη βάση της παραπάνω διαπίστωσης, η Vincze (2007, 2010) υποστηρίζει πως με τη συστηματική διδασκαλία και τις χορευτικές παραστάσεις, η λειτουργία του παραδοσιακού χορού άλλαξε και από οργανικό μέρος του τρόπου ζωής στην πατρίδα, μετετράπη -στο νέο προσφυγικό πλαίσιο- σε εθνικό σύμβολο. Σύμφωνα με την ίδια, στις διάφορες εκδηλώσεις επιλέγονταν οι πιο απλοί και αντιπροσωπευτικοί χοροί από κάθε τόπο καταγωγής, ώστε να παρουσιαστούν επί σκηνής. Επιπλέον, επισημαίνει πως ένα χαρακτηριστικό στοιχείο των χορευτικών παραστάσεων, που λαμβάνουν χώρα στο χρονικό διάστημα από την εγκατάσταση

των προσφύγων στην Ουγγαρία έως τη δεκαετία του 1980, είναι η χρήση «συμβολικών» ενδυμασιών μιας ενιαίας «φαντασιακής κοινότητας» (πρβλ. Άντερσον, 1997).

Οι πολιτικές αλλαγές που συντελέστηκαν στις αρχές της δεκαετίας του 1980, είχαν ως αποτέλεσμα αφενός τον επαναπατρισμό μεγάλου μέρους των προσφύγων, και αφετέρου, την απρόσκοπτη πλέον επαφή/επικοινωνία με την Ελλάδα όσων επέλεξαν να παραμείνουν στην Ουγγαρία. Ως εκ τούτου, όπως παρατηρεί η Vincze (2007), επήλθε μεγάλη αλλαγή στον χώρο του χορού και της μουσικής, καθώς τα μέλη της δεύτερης γενιάς προσφύγων στην Ουγγαρία -μέλη των χορευτικών συγκροτημάτων- ήρθαν σε επαφή με τα χορευτικά συγκροτήματα της Ελλάδας. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να γνωρίσουν «νέους» χορούς που ήρθαν να προστεθούν στο υπάρχον χορευτικό ρεπερτόριο των Ελλήνων της Ουγγαρίας.

Μετά το 1980, οι τοπικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις της Ελλάδας, όπως αυτές προβάλλονται από δασκάλους χορού και συγκροτήματα του ελλαδικού χώρου, σε εκδόσεις δίσκων και βίντεο, σε εκπομπές στην ελληνική τηλεόραση κ.λπ., αποτελούν σημείο αναφοράς για το διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία. Η Vincze (2007) επισημαίνει το γεγονός ότι τα χορευτικά συγκροτήματα προσπαθούν πλέον να χρησιμοποιήσουν για κάθε περιοχή που παρουσιάζουν την αντίστοιχη ενδυμασία (Vincze, 2007).

Κατά συνέπεια, θα μπορούσαμε να πούμε πως σύμφωνα με την οπτική της έρευνας της Vincze, οι αλλαγές που λαμβάνουν χώρα στον χώρο του «παραστασιακού» χορού, με πρωταγωνιστές τα μέλη της δεύτερης γενιάς Ελλήνων προσφύγων στην Ουγγαρία, διαγράφουν κατά μία έννοια μια κυκλική πορεία: από το «βιωματικό» τοπικό στο συμβολικό/εθνικό «υπερ-τοπικό» και πάλι στο «βιωματικό» και «αναβιωμένο» τοπικό.

Για τη Vincze (2007, 2010), οι τρεις γενιές Ελλήνων στην Ουγγαρία αντικατοπτρίζονται στον παραδοσιακό χορό και ιδιαίτερα στα χορευτικά συγκροτήματα, τα οποία αναδύθηκαν τη δεκαετία του 1990: «Χελιδονάκι», «Αητός», «Ήλιος» και «Ελληνισμός» στη Βουδαπέστη, καθώς επίσης «Αετόπουλα», «Κόκκινο Γαρύφαλλο» και «Πύργος» στο «Μπελογιάννης». Από το σύνολο των χορευτικών συγκροτημάτων, η ερευνήτρια κάνει ιδιαίτερη αναφορά στα «Χελιδονάκι» και «Ήλιος», τα οποία αντιπροσωπεύουν -τουλάχιστον επί σκηνής- δύο διαφορετικές προσεγγίσεις του ελληνικού παραδοσιακού χορού.

Το πρώτο («Χελιδονάκι») αποτελείται από νεαρά άτομα ελληνικής καταγωγής (3ης και 4ης γενιάς) και διαθέτει τρεις ομάδες: παιδική (6-12 χρονών), εφηβική (12-18 χρονών) και ενηλίκων (18-25 χρονών). Σύμφωνα με την ερευνήτρια, η υπεύθυνη διδασκαλίας -επίσης ελληνικής καταγωγής- φροντίζει ώστε ο χορός να παρουσιάζεται επί σκηνής με όσο το δυνατόν λιγότερες «χορογραφικές»¹² παρεμβάσεις και με τα στοιχεία «...που επιτρέπει η ελληνική παράδοση...» (Vincze, 2007, σελ. 49).

Το δεύτερο («Ήλιος») αποτελεί ένα «ελληνικό» συγκρότημα που αποτελείται, ως επί το πλείστον, από νεαρά άτομα ουγγρικής καταγωγής. Σύμφωνα με τη Vincze (2007, 2010), η (ουγγρικής καταγωγής) υπεύθυνη διδασκαλίας του «Ήλιου» συχνά ενσωματώνει στις υψηλού επιπέδου και «καλοδουλεμένες» σκηνικές παρουσιάσεις του συγκροτήματος, στοιχεία από βουλγαρικούς χορούς -η ερευνήτρια αναφέρεται στον τρόπο χρήσης του χώρου στο πλαίσιο μιας χορογραφίας- «...τα οποία είναι

εντελώς ξένα στους ελληνικούς κυκλικούς χορούς...» (Vincze, 2007, σελ. 49; Vincze, 2010, σελ. 144). Οι «χορογραφικές» αυτές παρεμβάσεις συμβάλλουν ώστε η χορευτική παράσταση να γίνει πιο «εντυπωσιακή», ωστόσο οι χοροί «...χάνουν τα ελληνικά χαρακτηριστικά τους...» (Vincze, 2007, σελ. 49; Vincze, 2010, σελ. 144).

Σύμφωνα με τον τρόπο «σκηνικής» παρουσίασης του ελληνικού παραδοσιακού χορού, η Vincze διατυπώνει το συμπέρασμα πως το «Χελιδονάκι» αντιπροσωπεύει την προσέγγιση που προωθεί τη διατήρηση και διαφύλαξη της παράδοσης. Η ερευνήτρια εντάσσει στην ίδια κατηγορία και το χορευτικό συγκρότημα «Ελληνισμός», με μέλη γυναίκες ελληνικής καταγωγής (2ης γενιάς) οι οποίες θέλουν, σύμφωνα με μαρτυρία που παραθέτει η ίδια, «...να γνωρίσουν καλύτερα τους αυθεντικούς ελληνικούς χορούς και να “απομακρυνθούν” λίγο από τα ελληνικά *táncsház* της Ουγγαρίας...» (Vincze, 2007, σελ. 53).

Συμπερασματικά, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, η αποκατάσταση της επαφής/επικοινωνίας με την «πατρίδα» ήταν καταλυτική και οι «φορείς» του ελληνικού παραδοσιακού χορού στην Ουγγαρία (σε διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο) ήρθαν «αντιμέτωποι» με πολλαπλές «παράλληλες» παραδόσεις:

α) «υπερ-τοπική» μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας σε «συμμετοχικό», διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο,

β) (νέες) τοπικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις της Ελλάδας σε «συμμετοχικό», διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο.

4.2.4. «Εισαγόμενα» μουσικοχορευτικά πρότυπα

Όπως προαναφέρθηκε, μέχρι το 1980 η επαφή/επικοινωνία με την Ελλάδα ήταν για πολιτικούς λόγους «προβληματική» και ως εκ τούτου, ο ελληνικός χορός στην Ουγγαρία διατηρήθηκε σε μεγάλο βαθμό ανεπηρέαστος από τις όποιες εξελίξεις στο «συμμετοχικό» και «παραστασιακό» πλαίσιο του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα. Η «απόσταση» αυτή διαγράφεται χαρακτηριστικά στον λόγο του Φ.Π. (2ης γενιάς):

Τώρα εμείς τότε, δεν είχε βίντεο, δεν είχε *YouTube*, δεν είχε τίποτα από πού να μάθουμε ελληνικούς χορούς. Τώρα αν λέγαμε Ελλάδα, σαν να λέγαμε θα πάμε όχι Αμερική... στο φεγγάρι! Ούτε μπορούσαμε να σκεφτούμε που τάχα κάποτε θα πάμε και στην Ελλάδα, θα δούμε και την Ελλάδα. Τώρα; Όποτε θέλουμε, με τα ηλεκτρονικά και τώρα είναι όλα ελεύθερα...

Παρόλα αυτά, η μουσική είχε τη δύναμη να διαπερνά τα τείχη που ύψωνε η πολιτική και έτσι, οι πρόσφυγες μπορούσαν σε κάποιο βαθμό να (παρ)ακολουθήσουν τις αλλαγές που συντελούνταν στα μουσικά δρώμενα της Ελλάδας. Το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα επιρροής από την Ελλάδα, είναι η ταινία του Μιχάλη Κακογιάννη «*Ζορμπάς ο Έλληνας*» (1964) (πρβλ. Torp, 1992). Σύμφωνα με όλες τις μαρτυρίες, η μουσική της ταινίας (σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη) και ο ρόλος του χορού μέσα σε αυτή, συνέβαλαν σε πολύ μεγάλο βαθμό στη δημοτικότητα της ελληνικής μουσικής και του χορού στο μη ελληνικό κοινό. Αναφορικά με τη δημοτικότητα αυτή, η Π.Τ. (2ης γενιάς) σημειώνει πως «...κανονικά, πανουγγρικά, με το φιλμ του Ζορμπά άρχισε. Αυτό, όπως και σ' όλη τη

γη...». Αντίστοιχα, ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς) λέει χαρακτηριστικά, «...Ζορμπά; Ο Ζορμπάς ήτανε μέρα-νύχτα! [...] Κι ακόμα είναι! [...] Και πολλές παραστάσεις είχαμε στην τηλεόραση. Κι εκεί περισσότερο είχαμε Συρτάκι και Ζορμπά, κάτι τέτοια πράγματα...».

Στην αυξημένη δημοτικότητα της ελληνικής μουσικής (και του χορού) ήρθε να προστεθεί το 1976 η διεθνής επιτυχία του μουσικού θέματος της τηλεοπτικής σειράς του βρετανικού BBC (*British Broadcasting Corporation*/Βρετανική Εταιρεία Μεταδόσεων) «Ποιος πληρώνει τον Βαρκάρη;» (*“Who pays the Ferryman?”*). Το μουσικό θέμα συνέθεσε ο Γιάννης Μαρκόπουλος και έγινε γνωστό στην Ουγγαρία ως «Βαρκάρης», «Λερίτικο(ς)» ή «Χανιώτικο(ς)». Οι δύο τελευταίες ονομασίες πηγάζουν από τη χορευτική απόδοση της μουσικής στο πλαίσιο της ελληνικής κοινότητας και του ελληνικού *táncház*. Επιπλέον, μετά την αποκατάσταση της επικοινωνίας με την Ελλάδα, μία ακόμη ταινία, η οποία επηρέασε σε μεγάλο βαθμό το ελληνικό μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο στην Ουγγαρία, ήταν το «Ρεμπέτικο» (1983) του Κώστα Φέρρη¹³.

Μέσα σε αυτό το κλίμα της αυξανόμενης δημοτικότητας της ελληνικής μουσικής και της αλληλένδετης επιτυχίας των ελληνικών *táncház*, αναπτύχθηκαν αρκετά νέα ελληνικά μουσικά σχήματα στον αστικό χώρο της Βουδαπέστης, τα μέλη των οποίων ήταν πλέον ελληνικής αλλά και ουγγρικής καταγωγής. Το 1980 δημιουργήθηκε η ορχήστρα «Συρτός» (Szieben, 2005; πρβλ. Vincze, 2007) και μέσα στα επόμενα χρόνια συστήθηκαν οι ορχήστρες «Μασκαράδες» (1987) (Papadopoulos, 2005; πρβλ. Vincze, 2007), «Παλιό Μπουζούκι» (1990), «Ζευς» (1997), «Ορφέας» (1999) και «Μύδρος» (2001) (Vincze, 2007).

Η Vincze παρατηρεί το 2010 πως «...σήμερα δεν υπάρχει κάποια ελληνική ορχήστρα στη Βουδαπέστη, η οποία να εκπροσωπεί ένα μόνο είδος μουσικής...» (σελ. 147). Στη βάση αυτής της παρατήρησης, ο ιδιαίτερος «χαρακτήρας» κάθε ορχήστρας καθορίζεται για την ερευνήτρια, κυρίως από το είδος που παίζεται/ακούγεται συχνότερα, πέρα από την παραδοσιακή μουσική. Κατά την ίδια, η ορχήστρα «Συρτός» πέρα από τα παραδοσιακά, παίζει κυρίως «λαϊκά» μουσικά κομμάτια, ενώ οι «Μασκαράδες» ρεμπέτικα. Το νεότερο μουσικό σχήμα «Μύδρος» εκτός από την ελληνική παραδοσιακή και λαϊκή μουσική που καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του ρεπερτορίου του, παίζει ρεμπέτικα, διασκευές *pop* τραγουδιών, καθώς επίσης κάποια σέρβικα, βουλγάρικα, «μακεδονικά» [sic] και τουρκικά παραδοσιακά μουσικά κομμάτια.

Ένα επιπλέον «εισαγόμενο» στοιχείο, σύμφωνα με τη Vincze (2010), είναι η χρήση από τα παραπάνω μουσικά σχήματα μουσικών οργάνων «...άγνωστων στην ελληνική μουσική παράδοση...» (σελ. 147), όπως το συνθεσάιζερ και το ηλεκτρικό μπάσο. Ωστόσο, η ερευνήτρια αναγνωρίζει πως αφενός η ποικιλία του ρεπερτορίου και τα μουσικά όργανα των ελληνικών μουσικών σχημάτων και αφετέρου, η δυνατότητα της ελληνικής μουσικής να ανανεώνεται διαρκώς -με διασκευές ή νέες συνθέσεις στη βάση της παραδοσιακής μουσικής- συνέβαλ(λ)αν στη δημοτικότητα της μουσικής αυτής στην Ουγγαρία (πρβλ. Vincze, 2007).

Το μουσικό σχήμα που έχει καταφέρει, με την αδιάλειπτη (από το 1980) παρουσία του, να ταυτιστεί το όνομά του με την ελληνική μουσική (αλλά και τον χορό) είναι η ορχήστρα «Συρτός». Το συγκρότημα ξεκίνησε τη «σταδιοδρομία» του με τα «ελληνικά σπίτια χορού» (πρβλ. Szieben, 2005) και από τότε έχει να

επιδείξει ένα πλούσιο καλλιτεχνικό έργο με συναυλίες τόσο στην Ουγγαρία όσο και στο εξωτερικό (και στην Ελλάδα), μουσικές βραδιές -κυρίως στην ελληνική ταβέρνα «Διόνυσος» στη Βουδαπέστη- και ηχογραφήσεις. Από τους 5 μουσικούς που αποτελούν το σχήμα (από τα μέσα της δεκαετίας του 1980), ο ένας είναι ελληνικής καταγωγής, ενώ οι υπόλοιποι τέσσερις έχουν ουγγρική καταγωγή. Όλοι τους τραγουδούν στην ελληνική γλώσσα, ενώ στο σύνολο, τα μουσικά όργανα που παίζουν είναι το μπουζούκι, ο τζουράς, ο μπαγλαμάς, το λαούτο, το βιολί, το ακορντεόν, το καβάλ, το συνθεσάιζερ (πλήκτρα), το (ηλεκτρικό) μπάσο, το τουμπε(ρ)λέκι και το νταούλι.

4.3. Το ελληνικό *táncsház* ή ελληνικό «σπίτι για χορό»

«...*Táncsház* ξέρεις τι θα πει; “Χορός στο σπίτι”. Αυτά ξεκίνησαν, ε... γύρω στο 1970...» (Κ.Γ., 2ης γενιάς).

Ο Siklós (2006), στο βιβλίο του με τίτλο “*Táncsház*”, επιχειρεί να προσεγγίσει και να κατανοήσει το συγκεκριμένο φαινόμενο της σύγχρονης αστικής ανα-βίωσης της μουσικοχορευτικής παράδοσης στην Ουγγαρία. Το βιβλίο αυτό -εν μέρει «κοινωνιο-γραφία», εν μέρει αποτύπωση των στοιχείων της πραγματικότητας και εν μέρει μυθιστόρημα, όπως παρατηρεί ο Halmos (2000)- αποτελεί μια ανασκόπηση των πέντε πρώτων χρόνων του κινήματος του *táncsház*. Ο Siklós (2006), αναφερόμενος στον «διεθνικό» χαρακτήρα του *táncsház*, γράφει:

Στις 4 Απριλίου 1976 -ημέρα Κυριακή- πέρασα από το Πολιτιστικό Κέντρο της Πρωτεύουσας [*Fővárosi Művelődési Ház*], όπου ήθελα απλά «να ρίξω μια ματιά» αλλά τελικά «κόλλησα» εκεί. Όλοι μαζί κινούνται στον χώρο «πλεγμένοι» σε έναν κύκλο δίχως τέλος. Στο κέντρο του κύκλου, μπροστά στον πρώτο χορευτή ένας μελαχρινός άνδρας παίζει ένα μουσικό όργανο - που αργότερα έμαθα ότι λέγεται λύρα- το οποίο έχει σηκώσει ψηλά στο ύψος του κεφαλιού. Ο κύκλος «κυματίζει», γυρίζει στον ρυθμό. Χορεύουν τον χορό Τσανζάρα, έναν αρχαίο ελληνικό χορό τον οποίο χόρευαν κάποτε οι Λαζοί, ένα έθνος που κατάγεται από τον Καύκασο. Πριν από αυτόν χόρεψαν *Zajecsarka*, ένα σερβικό *Kolo* [κυκλικός χορός], έμαθαν *Trno tome*, ένα μακεδονικό [*sic*] *Kolo* και Σέρρα, έναν ελληνικό ανδρικό πολεμικό χορό. Για ξεκούραση χορεύουν τον αργό χορό Ομάλ. Κάπου ανάμεσα, με ένα τεράστιο τύμπανο να κρέμεται από το λαιμό του, στέκεται ένας άνδρας με την έκσταση να αντανakλάται στο πρόσωπό του, ο οποίος χτυπά με τον κόπανο και τη βέργα το τύμπανο [νταούλι], ενώ από την εξέδρα συνοδεύει ορχήστρα με κιθάρες. Παρατηρώντας τους χορευτές με τα ενθουσιασμένα, αναψοκοκκινισμένα πρόσωπα, αναγνωρίζω πολλούς νέους που συχνάζουν κι αλλού [σε άλλα *táncsház*]. Με το ίδιο πάθος που μαθαίνουν τους χορούς των *Gyimesi Csángók*¹⁴, χορεύουν σερβικούς κι ελληνικούς χορούς. Είναι πιθανό, να μην χαίρονται όλοι αυτονόητα γι’ αυτό. Εγώ το βρίσκω υπέροχο και ως ένα αποδεικτικό στοιχείο [για την ίση αντιμετώπιση του λαϊκού πολιτισμού άλλων εθνοτήτων στο πλαίσιο του *táncsház*]. Καθώς επίσης το γεγονός ότι ο άνδρας που «λάμπει»/«αστράφτει» στο κέντρο του κύκλου υπό το βάρος του τεράστιου τυμπάνου είναι ο Kricskovics Antal, ο υπεύθυνος-χορογράφος του χορευτικού συγκροτήματος του Ουγγρικού Κέντρου Εθνοτήτων, στον οποίο

μάλιστα σήμερα απονεμήθηκε το βραβείο “*Erkel Ferenc*” ως αναγνώριση για το έργο του. Οι νέοι τον συγχαίρουν διαδοχικά (σελ. 126).

Το παραπάνω απόσπασμα περιγράφει στιγμιότυπα μίας συγκεκριμένης χορευτικής περίπτωσης, ενός *tánc ház* όπου συνυπάρχουν και συν-λειτουργούν διαφορετικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις της ευρύτερης περιοχής των Βαλκανίων. Με άλλα λόγια, αφορά σε ένα «βαλκανικό» *tánc ház*, βασικό συστατικό στοιχείο του οποίου είναι -μεταξύ σερβικών και «μακεδονικών» [sic] χορών- ο ελληνικός χορός ή πιο συγκεκριμένα, χοροί των Ελλήνων του Πόντου.

Όπως είδαμε στο κεφάλαιο της ανασκόπησης, το πρώτο αστικό ουγγρικό *tánc ház* έλαβε χώρα στη Βουδαπέστη το 1972, και σύντομα πήρε τη μορφή «κινήματος». Ο Γ.Β. (2ης γενιάς) παρατηρεί πως «...εκείνο [το ουγγρικό *tánc ház*] στήθηκε πιο σχεδιασμένα. Δεν ήταν όπως το δικό μας [το ελληνικό]. Το δικό μας ήταν, αυθόρμητα ήρθε...». Ο Α.Λ. (2ης γενιάς) συμπληρώνει πως «...γεννήθηκε επειδή υπήρξε ανάγκη γι’ αυτό. Ο κόσμος το ήθελε...». Σύμφωνα με την Ε.Β. (2ης γενιάς, μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Οι Ούγγροι είχαν μεγαλύτερη ανάγκη το ελληνικό tánc ház από τους εδώ Έλληνες. Για τους ντόπιους Έλληνες υπήρχαν οι ελληνικές εκδηλώσεις, εθνικές γιορτές [...]. Τουλάχιστον πέντε-έξι φορές τον χρόνο υπήρχαν τέτοιες μεγάλες ελληνικές εκδηλώσεις, όπου συναντιούνταν οι Έλληνες. [...] Συνεπώς, το tánc ház δεν ξεκίνησε από τους Έλληνες, αλλά οι Ούγγροι κάνανε ελληνικά tánc ház με τη βοήθεια των Ελλήνων, γιατί οι Ούγγροι το είχαν ανάγκη.

Οι μαρτυρίες συγκλίνουν πως η δημιουργία αυτόνομου «χορού σε ελληνικό σπίτι» πραγματοποιήθηκε μόλις το 1974, στο Πολιτιστικό Κέντρο “*Dési Huber*” (*Dési Huber Művelődési Ház*), στο συγκρότημα κατοικιών *József Attila*, όπου έμεναν πολλές ελληνικές οικογένειες. Ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς, μουσικός), θυμάται:

*Τα Ουγγαρεζόπουλα, επειδή έρχονται στις γιορτές μας και γνώρισαν τους χορούς μας, τους αγάπησαν και ζήτησαν [...] από το Σύλλογο των Ελλήνων για να γίνει [...] tánc ház με ελληνική μουσική, να πηγαίνουν τα παιδιά να βλέπουν και να χορεύουν. Ζήτησαν οι Ούγγροι... Κι εμείς ζητήσαμε βέβαια. Κι εμείς το θέλαμε. [...] Το φτιάξαμε στο Dési Huber, στο ένατο διαμέρισμα. [...] Και γέμισε τόσο πολύ που ήταν πια μικρό. Ύστερα, πηγαίναμε, πηγαίναμε, πηγαίναμε, φτάσαμε στο τέλος, παίζαμε [...] στη Βούδα [*Πάρκο της Νεολαίας στη Βούδα (Budai Ifjúsági Park)*], στο ανοιχτό το μέρος αυτό, [...], το οποίο μαζεύονταν εκεί δύο με τρεις χιλιάδες άτομα [*ο αριθμός είναι υπερβολικός*] κι από αυτά ήταν τα ογδόντα τα εκατό Ούγγροι. Πάρα πολύ μεγάλες επιτυχίες είχαμε στο tánc ház εκεί πέρα κι από ‘κει συνέχισε, συνέχισε... Ύστερα τα νέα τα παιδιά βγήκανε μπροστά. Εμείς, η δικιά μας ηλικία που είμαστε λίγο πιο μεγάλοι βγήκαμε από το χορό και το συνέχισαν, ακόμα και σήμερα παίζουνε. Δηλαδή, κανονικά η αρχή περίπου αυτή ήταν η αρχή, [...] έτσι όπως το θυμάμαι εγώ. [...] Κι ακόμα και τώρα δεν έχει ησυχάσει.*

Η διεθνούς φήμης τραγουδίστρια Márta Sebestyén (ουγγρικής καταγωγής), η οποία ξεκίνησε την καριέρα της στα ουγγρικά *tánc ház*, αναφέρει σχετικά με τα

πρώτα ελληνικά «σπίτια για χορό» που οργανωνόντουσαν στο Πάρκο της Νεολαίας στη Βούδα:

Εκεί πάνω, το καλοκαίρι πάντοτε είχε táncsház. Και ελληνικό táncsház και άλλα [...]. Ήταν θεϊκό. [...] Μεσογειακή ατμόσφαιρα στις όχθες του Δούναβη... Ήταν μαγευτικό. [...] Την πρώτη φορά, ήταν πολύ ενδιαφέρον για εμένα το γεγονός ότι οι χοροί δεν είναι σε ζευγάρια, όπως οι ουγγρικοί χοροί, αλλά σε κύκλο και πάντα υπάρχει ένας οδηγός. Για εμένα, αυτό ήταν μια ενδιαφέρουσα εμπειρία, κάτι καινούργιο. Φυσικά, πήγα τότε και σε νοτιοσλαβικό táncsház και είδα πως και το Kolo [σερβικός κυκλικός χορός] είναι έτσι και όλα, αλλά το ελληνικό ήταν ακόμη πιο ενδιαφέρον και ξεχωριστό. [...] Είχε ψυχή τότε...

Με το ελληνικό *táncsház*, οι μουσικοί είχαν την ευκαιρία να παίζουν σε εβδομαδιαία βάση και όχι μόνο στις γιορτές και τα γλέντια της ελληνικής κοινότητας. Όπως χαρακτηριστικά διατυπώνει ο Α.Λ. (2ης γενιάς), ο οποίος έπαιζε μουσική στα πρώτα *táncsház*, «...γιατί να περιμένουμε μέχρι να γίνει πάλι ξανά γιορτή; Γιατί να μην το κάνουμε κι εμείς κάθε βδομάδα; Αυτή ήταν η αιτία...». Ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς, μουσικός), αναφερόμενος στους λόγους για τους οποίους οι Έλληνες μουσικοί ήθελαν να παίζουν σε *táncsház*, λέει:

Τότες έσπασε αυτό που λέγανε ότι οι ορχήστρες μας θα εξυπηρετούν τους Έλληνες της Ουγγαρίας για τις εθνικές γιορτές κτλ. κτλ., το οποίο κατά τη γνώμη μου, καλά έγινε που έσπασε έτσι, γιατί τώρα, να πας να δώσεις ένα πρόγραμμα και ενενήντα τα εκατό ήταν λίγο πολιτικά αυτά τα προγράμματα. Δεν ήτανε λαϊκά, εθνικά, δεν ήτανε... Ήτανε, περισσότερο πολιτικό είχε...

Συνεπώς, πέρα από το γεγονός ότι τους δίνονταν περισσότερες ευκαιρίες για να παίζουν μουσική, για τους μουσικούς, το *táncsház* ήταν ο χώρος όπου θα μπορούσαν να παίζουν απαλλαγμένοι από το πολιτικό στοιχείο, με μοναδικό κριτήριο το τι αρέσει στους ίδιους αλλά και στον κόσμο (στους συμμετέχοντες). Ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς) σημειώνει ότι έπαιζαν μουσικές «...από όλη την Ελλάδα. Και στο τέλος βάζαμε τα μπουζούκια, βάζαμε το Χασαποσέρβικο, που τους τρέλαινε στο τέλος πάρα πολύ...».

Ένα επιπλέον κίνητρο για τους μουσικούς ήταν και το οικονομικό, ωστόσο δεν βιοπορίζονταν από αυτό. Κατά τον ίδιο (Γ.Ρ., 1ης γενιάς):

Βέβαια τότες πια τα *Művelődési Ház* [Πολιτιστικά Κέντρα] που μας καλούσανε για να πάμε [...] πληρωνόμασταν. Τότες παίρναμε και πληρωμή. Δεν θυμάμαι τώρα τι... Πολλά πράγματα δεν παίρναμε. Κάνα πεντακόσια φιορίνια τη βραδιά παίρναμε. Αυτό ήτανε το *gázsí* [πληρωμή] γιατί έπρεπε να δώσαμε και *vizsga* [εξέταση], να πάρουμε άδεια σαν ορχήστρα να έχουμε το δικαίωμα να βγαίνουμε [...] κι αποδείξεις κτλ. κτλ. Πέτυχε κι αυτό... Εγώ νομίζω, το καιρό αυτό, για μας εμείς νομίζαμε ότι ήταν μεγάλη επιτυχία να δείξουμε και να γνωρίσουμε μάλλον περισσότερο τα τραγούδια και τους χορούς στους Ουγγαρέζους και εγώ νομίζω τους αγάπησαν κιόλας.

Από την άλλη πλευρά, με την έναρξη των ελληνικών *táncsház*, οι Έλληνες συμμετέχοντες είχαν την ευκαιρία να χορέψουν, να γλεντήσουν και συγχρόνως, να εμπλουτίσουν τις χορευτικές τους γνώσεις. Αυτό που διαφοροποιούσε τον «χορό σε ελληνικό σπίτι» από ένα κοινό ελληνικό γλέντι ήταν πρωτίστως το γεγονός ότι

απευθυνόταν στους Ούγγρους και σε όσους επιθυμούσαν να γνωρίσουν την ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση στην πράξη. Ως εκ τούτου και σύμφωνα με το συγγραφικό πρότυπό του, η διδασκαλία χορού ήταν αναπόσπαστο στοιχείο του ελληνικού *táncsház*.

Αναφερόμενος στον δάσκαλο και τη διδασκαλία χορού ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς) θυμάται πως στην αρχή είχαν τον καταγόμενο «από τα Βαλκάνια» Kricskovics Antal και πως:

...ύστερα, οργανώθηκαν κάποια παιδιά που [...] το είχε ο Kricskovics Antal [μαθητές του]. Τον Παπαβασιλείου Φίλιππα, ένας πάρα πολύ καλός χορευτής που είχε [...] και δίδασκε χορούς. Κι ένας Μπουρουλίτης και δύο-τρία άλλα παιδιά, το οποίο... Στα συγκροτήματα που δίνανε προγράμματα [δηλ. έπαιζαν σε *táncsház*] είχαν κι ένα δάσκαλο, που πρώτα αρχινούσε με τα μαθήματα και ύστερα μόλις τέλειωνε το μάθημα βάζαμε χορό κι έδειχνε εκεί πέρα.

Από τα συγκροτήματα που δίνανε τα «προγράμματα», το μακροβιότερο, με αδιάλειπτη παρουσία στον χώρο από το 1980 έως σήμερα, είναι το μουσικό σχήμα «Συρτός» το οποίο συνέδεσε το όνομά του με τα «ελληνικά σπίτια χορού» (πρβλ. Szieben, 2005). Σύμφωνα με τον Γ.Β. (2ης γενιάς, μέλος της ορχήστρας):

Στην αρχή εμείς το κάναμε σαν γλέντι, δεν το είχαμε τόσο επαγγελματικά [δηλ. σε «επαγγελματικό»/υψηλό επίπεδο]. [...] Ξεκινήσανε, ερχόντουσαν συνήθως οι Έλληνες. Αυτοί, τους βασικούς χορούς τους ξέρανε. Δεν πήγε ο νους μας τώρα, να ξεκινήσουμε να έχουμε *táncsanitás* [διδασκαλία χορού] για να [...] μάθουν τα πρώτα βήματα. Στην πορεία όμως, διαπιστώσαμε ότι... ακούγανε οι Ούγγροι ότι υπάρχει ένα ωραίο *táncsház*, ξέρω 'γω στο *Danuvia*. [...] Έτυχε να είναι τριάντα με πενήντα άτομα καινούργιοι που ήρθανε, πρωτιάρηδες. Αυτοί δεν ξέρανε να χορεύουν ακόμα. [...] Μπαίνανε μέσα, άντε, προσπαθούσαν μέσα στο χορό, μέσα στο ψαχνό, για να μάθουν χορό.

Εξαιτίας της μεγάλης προσέλευσης ατόμων που δεν είχαν προηγούμενη εμπειρία/γνώση του ελληνικού χορού, το συγκρότημα αποφάσισε να γίνεται διδασκαλία χορού πριν την έναρξη του «συμμετοχικού» χορού, ούτως ώστε, σύμφωνα πάντα με τον Γ.Β. (2ης γενιάς, μέλος της ορχήστρας), οι «καινούργιοι» «...να έχουν κάποιον τρόπο, να έχουν πρόσβαση στους χορούς, να μην μπαίνουν αμέσως χωρίς να ξέρουν. Κι άρεσε πάρα πολύ...». Ο ίδιος αναφέρει πως «...στην αρχή είχαν βάλει τον Μπουρουλίτη ο οποίος ήταν Έλληνας. Μ' αυτόνα ξεκινήσανε. Ήταν πάρα πολύ καλός χορευτής [...] Είχαμε και το Φίλιππα ένα φεγγάρι... [...] Μετά είχαμε βάλει έναν Ούγγρο...».

Κατά το χρονικό διάστημα 2010-2016, μέσα στο οποίο πραγματοποιήθηκε η επιτόπια έρευνα, το ελληνικό *táncsház* με την ορχήστρα «Συρτός» λάμβανε χώρα σε εβδομαδιαία βάση (από τον Οκτώβριο έως τον Μάιο) σε πολιτιστικό κέντρο της Βουδαπέστης (*Óbudai Kulturális Központ*), αλλά και περιστασιακά κατά τη διάρκεια του καλοκαιριού, στο πλαίσιο πολιτιστικών εκδηλώσεων στην πρωτεύουσα και σε επαρχιακές πόλεις της Ουγγαρίας. Ένα τυπικό *táncsház* με το μουσικό σχήμα «Συρτός» διαρκεί συνολικά τέσσερις ώρες, αρχίζοντας με διδασκαλία χορού (διάρκειας μίας ώρας) και συνεχίζοντας με «συμμετοχικό» χορό

για όλους. Στο πολιτιστικό κέντρο στην *Óbuda* συμμετείχαν κάθε εβδομάδα περισσότερα από 100 άτομα, κυρίως μη ελληνικής καταγωγής.

4.3.1. Μια «ελκυστική» μουσικοχορευτική παράδοση

Η μουσικοχορευτική παράδοση των ελληνικών «σπιτιών χορού» ήταν και συνεχίζει να είναι ιδιαίτερα «ελκυστική» στους μη Έλληνες. Πέρα από τη γοητεία που ασκούσε η «μελωδική» (Menyhárt, 2000) ελληνική μουσική, με αποκορύφωμα τη διεθνή απήχηση της μουσικής του «Ζορμπά», ένας πολύ βασικός παράγοντας ήταν το κυκλικό χορευτικό σχήμα, το οποίο κυριαρχεί στους ελληνικούς χορούς. Σύμφωνα με την Ε.Β. (2ης γενιάς, μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Το ελληνικό tánccház ήταν ελκυστικό. Χορεύουν πιασμένοι όλοι μαζί και συγχρονισμένα... [...] Οι περισσότεροι ουγγρικοί χοροί είναι σε ζευγάρια και είναι πιο εύκολο για έναν άνθρωπο να μπει σε έναν «συλλογικό» κύκλο να χορέψει, παρά με κάποιον σε ζευγάρι. Είναι ψυχολογικό το θέμα. Για κάποιον που δεν χορεύει ή δεν ξέρει να χορεύει καλά, πιο εύκολα μπαίνει σε έναν κύκλο να χορέψει μαζί με άλλους, από το να αναζητήσει παρτενέρ... [...] Ξεπερνά αυτό το εμπόδιο και μπαίνει στον χορό. Στον ζευγαρωτό χορό πάντα υπάρχει ένας τοίχος. Πρέπει να βρεις ζευγάρι. [...] Γι' αυτό είναι καλύτεροι οι κυκλικοί χοροί, οι «συλλογικοί» χοροί. Και πιστεύω ότι εξαιτίας αυτού οι Ούγγροι ξεκίνησαν να πηγαίνουν σε ελληνικά tánccház, γιατί είδαν τους Έλληνες πως χορεύουν, όπως φυσικά και οι Σέρβοι ή οι Βούλγαροι...

Όπως αναφέρει ο Γ.Ρ. (1ης γενιάς), «...δεν χρειάζεται να έχεις ζευγάρι. Δεν πας με το ζευγάρι. Πας να χορέψεις, πιάνεις το χέρι όπου θέλεις, εκεί. [...] Ύστερα [...] ήτανε λίγο πιο ανοιχτοί οι δικοί μας οι χοροί [...] από τους Ουγγρικούς...». Ο Γ.Β. (2ης γενιάς) προσθέτει και το στοιχείο του «χαρακτήρα» των Ελλήνων:

*Ο Έλληνας είναι ανοιχτός χαρακτήρας, με φιλότιμο... [...] Υπήρχε ωραίο κλίμα, ατμόσφαιρα [...]. Άρεζε στους Ούγγρους, ζεστό κλίμα... ξέρεις τώρα οι χοροί, έμπαινες ο καθένας, ξέρω 'γω, αν χορεύαμε Καλαματιανά, μπαίνεις όπου θέλες, χορεύεις... [...] Δεν είναι όπως είναι *ráros tánc* [χορός σε ζευγάρι], όπως στους Ούγγρους. Κι αυτό [...] άρεζε πάρα πολύ στο κοινό.*

Ο Α.Λ. (2ης γενιάς, μουσικός) συμπληρώνει πως (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Τα ελληνικά [tánccház] είναι για τους Ούγγρους συμπαθή κι εξωτικά όπως τα Κουβανέζικα. Δημιουργήθηκε μια συμπάθεια... Κυρίως ο χαρακτήρας των Ελλήνων ήταν τέτοιος, που προσέλκυε αυτούς τους ανθρώπους. Για παράδειγμα, μέχρι σήμερα ο άνθρωπος πηγαίνει σε πολλά tánccház και λέει ότι γι' αυτό του αρέσει να έρχεται εδώ επειδή εδώ «γεμίζει». [...] Κάτι παίρνουν από τη μουσική, κάτι λαμβάνουν από τον χορό... Το tánccház σημαίνει πολλά για τους Ούγγρους κι όχι μόνο για τους Έλληνες. [...] Η επιτυχία του ελληνικού tánccház οφείλεται σε μεγάλο βαθμό ότι ο ελληνικός χορός δεν είναι χορός σε ζευγάρια. Δεν πρέπει να περιμένεις κάποιον να έρθει να σε ζητήσει στον χορό. [...] Μπες στον χορό [στον κύκλο], είσαι κορίτσι, αγόρι, ποιος είσαι, τι είσαι, ηλικιωμένος είσαι, νέος είσαι, δεν έχει σημασία τί είσαι. Έλα και μπες στον

χορό! Αυτή είναι νομίζω η φιλοσοφία των ελληνικών χορών, ότι δεν αποκλείουν κανέναν.

Σύμφωνα με την Ε.Τ.(1) (2ης γενιάς), στα ελληνικά «σπίτια χορού» κάθε άτομο:

Πηγαίνει άνετα. Όπου θέλει μπαίνει. Όποτε θέλει. Χορεύει ώσπου να το μάθει. Κανείς δεν την κοιτάει, κανείς δεν λέει ότι άντε, τώρα φύγε. Επίσης ήταν συγχρόνως ψυχοθεραπεία. Απόλυτα. Ο ελληνικός χορός είναι *kōzōsségi* [ανήκει ή αναφέρεται στο κοινωνικό σύνολο]. Τώρα αυτό δεν μπορώ να το πω στα ελληνικά. Ξέρεις. Πιάνονται μαζί [...] κι αισθανότανε ότι έχει κόσμο γύρω του.

Σχεδόν όλες οι μαρτυρίες των Ούγγρων συμμετεχόντων σε ελληνικά *táncsház*, συγκλίνουν στο στοιχείο της «ευκολίας» να ενσωματώσει κανείς τους χορούς, αλλά και να ενσωματωθεί ο ίδιος στον «χώρο» και τον χορό. Κατά τον Ι.Β. (ουγγρικής καταγωγής), οι ελληνικοί χοροί «...είναι πιο εύκολοι...», σε σύγκριση με τους ουγγρικούς ζευγαρωτούς ή σολιστικούς χορούς, έντονα αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα. Ο Ζ.Μ. (ουγγρικής καταγωγής) λέει ότι «...οι ουγγρικοί χοροί είναι σε ζευγάρια και για εμένα είναι πιο δύσκολοι [...]. Ενώ τα ελληνικά βήματα είναι εύκολα. Τα έμαθα πολύ γρηγορότερα από τους ουγγρικούς χορούς...». Ο ίδιος συγκρίνει το ελληνικό *táncsház* με το αντίστοιχο ουγγρικό και αναφέρει πως:

Στο ελληνικό táncsház πρωταγωνιστεί ο χορός, ενώ στο ουγγρικό táncsház υπάρχει περίπτωση να είναι δευτερεύων ο ρόλος του χορού. Εκεί καθόμαστε, διασκεδάζουμε, πίνουμε και παράλληλα χορεύουμε κιόλας. Στο ελληνικό táncsház όμως, η αλήθεια είναι ότι οι άνθρωποι έρχονται να χορέψουν. Μπορεί να πιει κανείς 1-2 ποτήρια μύρα [...], αλλά σε ελληνικό táncsház δεν είδα κάποιον που θα μεθούσε.

Όπως αναφέρει η Α.Μ. (ουγγρικής καταγωγής), «...εδώ [στα ελληνικά *táncsház*], ήταν φανταστικά. Δεν ήταν δύσκολο. Όταν μπαίνει κανείς στον χορό, τότε πολύ γρήγορα μπορεί να ενσωματωθεί...». Η επιτυχία των ελληνικών «σπιτιών χορού», είχε ως αποτέλεσμα την προσέλκυση μεγάλου αριθμού «συμμετεχόντων», γεγονός, το οποίο δημιουργούσε μια ευχάριστη ατμόσφαιρα. Η Σ.Β. (ουγγρικής καταγωγής), σημειώνει ότι ξεκίνησε να πηγαίνει σε ελληνικά *táncsház* «...για τη μουσική. Ήταν ασυνήθιστη [...] δεν είχα ακούσει τέτοια ζωντανή μουσική [...], ήταν ασυνήθιστα τα μουσικά όργανα και όλα. Ήταν ωραία και δεν απέκλειε κανέναν [...] και τότε [τέλη δεκαετίας 1980] ερχόντουσαν πάρα πολλοί. [...] Ήταν πολύ ωραία...».

Η Ε.Ρ. (ουγγρικής καταγωγής, μουσικός), η οποία ήρθε σε επαφή με την ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση στο πλαίσιο των πρώτων *táncsház* με την ορχήστρα «Συρτός» και έκτοτε, έγινε και η ίδια βασικό μέλος της ορχήστρας, επισημαίνει πως:

Όλο και περισσότεροι Ούγγροι έρχονταν στα táncsház [...] Τους ασκούσε έλξη κυρίως η μουσική, η οποία είναι πολύ ωραία και στα αυτιά των Ούγγρων ακούγεται εξωτική αλλά και συνειρμικά η θάλασσα και όλα αυτά που γνωρίζουν για την Ελλάδα. Αυτό είναι ένα πολύ ελκυστικό πράγμα. [...] Στο táncsház υπήρχε αλληλεπίδραση σε επίπεδο φύλων, γλωσσών και πολιτισμών. Ήταν ένα χωνευτήρι...

Όπως φαίνεται και στην παραπάνω προφορική μαρτυρία, ένα ακόμη σημαντικό στοιχείο το οποίο καθιστούσε -και εξακολουθεί να καθιστά- ελκυστική την ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση, ήταν οι συνειρμοί που προκαλούσε ο εθνικός προσδιορισμός «ελληνική». Για τους Έλληνες συμμετέχοντες στα *táncház*, ήταν η ίδια τους η ταυτότητα, η καταγωγή τους, ο «δικός τους» τρόπος, στοιχεία τα οποία προέβαλαν αλλά και «μοιράζονταν» μαζί με τους Ούγγρους συμμετέχοντες. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι τα στοιχεία αυτά είναι και το περιεχόμενο της «ανακλαστικότητας» (*reflectiveness*) (Nahachewsky, 2001), ο βαθμός της οποίας επηρεάζεται σε μεγάλο βαθμό από την παρουσία των «άλλων», δηλαδή των μη Ελλήνων.

Παράλληλα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Ε.Π. (2ης γενιάς), «...υπήρχαν κι αυτοί [μη ελληνικής καταγωγής] που βρήκαν τις ρίζες τους μέσα στα ελληνικά *táncház* και αισθάνονται επίσης λιγάκι Έλληνες...». Όσον αφορά την πλειοψηφία των συμμετεχόντων, που είναι πλέον ουγγρικής καταγωγής, η «ανακλαστικότητα» έγκειται στην αντανάκλαση της εικόνας ή μνήμες που έχουν για την Ελλάδα, την ιστορία της, τον ελληνικό/μεσογειακό τρόπο ζωής, την ελληνική νοοτροπία, την ελληνική κουζίνα, τον ήλιο, τη θάλασσα, και ό,τι άλλο ανακαλούν συνειρμικά στο παρόν. Άλλωστε, υπάρχουν παραδείγματα Ούγγρων που μαθαίνουν την ελληνική γλώσσα, ταξιδεύουν στην Ελλάδα για διακοπές, ακούν ελληνική μουσική στην καθημερινότητά τους, χορεύουν σε ελληνικό χορευτικό συγκρότημα («Ήλιος»), «διακοσμούν» το αυτοκίνητό τους με την ελληνική σημαία και γενικότερα, θαυμάζουν ό,τι «ελληνικό».

Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Ούγγρου πρέσβη στην Αθήνα, Erik Haupt, τον οποίο συνάντησα σε ετήσιο «χορό» των Ελλήνων της Ουγγαρίας που έλαβε χώρα στην Αθήνα (14 Νοεμβρίου 2015, στο κοσμικό κέντρο «Νέο Κάστρο», στην περιοχή της Δάφνης). Στη συγκεκριμένη μουσικοχορευτική εκδήλωση, συναντήθηκαν για να γλεντήσουν και να διασκεδάσουν μαζί -ανακαλώντας μνήμες από το κοινό παρελθόν και διατηρώντας επαφές στο «εξ αποστάσεως» παρόν-, οι Έλληνες πρώτης και κυρίως δεύτερης γενιάς «προσφύγων», οι οποίοι είτε έζησαν στην Ουγγαρία και επαναπατρίστηκαν, είτε ζουν μόνιμα στην Ουγγαρία. Ένας από τους παρευρισκόμενους και ενεργά συμμετέχοντες ήταν και ο (ουγγρικής καταγωγής) Erik Haupt, ο οποίος γνωρίζει προσωπικά πολλούς Έλληνες της Ουγγαρίας, με τους οποίους ανέπτυξε στο παρελθόν φιλικές σχέσεις. Αφορμή αυτής της γνωριμίας ήταν, σύμφωνα με τον ίδιο -από προσωπική επικοινωνία μαζί του στην ελληνική γλώσσα-, η συμμετοχή του στα ελληνικά *táncház*, όπου ήρθε σε επαφή με τον ελληνικό πολιτισμό και ειδικότερα, με τον ελληνικό χορό.

Πέρα από την έλξη που ασκεί η ίδια η ελληνική μουσικοχορευτική παράδοση στα μη ελληνικής καταγωγής άτομα, ένα σημαντικό στοιχείο είναι το πώς αντιμετωπίζουν οι ίδιοι οι μουσικοί την τέχνη τους, ως «φορείς» αυτής της κληρονομιάς και διαμεσολαβητές στη σχέση του κόσμου με τον ελληνικό χορό. Ο Α.Α. (2ης γενιάς, μουσικός) αναφέρει σχετικά πως (η πλάγια γραφή αντιστοιχεί σε μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Η τέχνη για εμένα είναι όταν μπορούμε να μετατρέψουμε κάτι σε συναίσθημα. Τη μουσική και τον χορό δεν πρέπει να τα καταλάβεις, αλλά να τα χαρείς. Όταν προσφέρουμε στους ανθρώπους κάτι, ένα συναίσθημα... τι καλό είναι αυτό, όταν κάτι συμβαίνει κάτω, [...] πάνω, ανάμεσά μας, όταν οι ενέργειες

μεταδίδονται. Αυτό είναι τέχνη. [...] Η ουσία δεν είναι [...] να κόψουμε το ξύλο [...], αλλά [...] πρέπει να κάνουμε κάτι, ώστε να μπορέσουμε να εξωτερικεύσουμε συναισθήματα από τους ανθρώπους, όχι με χειραγώγηση, αλλά με καλλιτεχνικό τρόπο.

4.3.2. Η «κοινότητα» (*“tánc házasok”*) του ελληνικού *tánc ház*

Στη σύντομη περιγραφή της «μεθόδου» του ουγγρικού *tánc ház*, στο κείμενο της πρότασης προς την UNESCO (2011a; πρβλ. Csonka-Takács & Havay, 2011), αναφέρεται ότι «...η ενεργός συμμετοχή των εμπλεκόμενων δημιουργεί μια αίσθηση “κοινότητας”, η οποία ανανεώνεται και διατηρείται στον χρόνο μέσα από επανειλημμένες ευκαιρίες για κοινωνική αλληλεπίδραση και ψυχαγωγία...» (σελ. 3-4), καθώς επίσης και το γεγονός ότι, «...η μέθοδος της άμεσης και ενεργούς εμπλοκής στην “εκμάθηση” της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, διευκολύνει την ενσωμάτωσή της στην καθημερινή ζωή των συμμετεχόντων, οι οποίοι γίνονται πλέον φορείς, μεταδότες και αναδημιουργοί της κληρονομιάς...» (σελ. 4)

Η «ύπαρξη» του ελληνικού *tánc ház*, είναι αλληλένδετη με τη δημιουργία ενός «πυρήνα»/συνόλου ανθρώπων (πέρα από τους μουσικούς), στην πλειοψηφία τους μη ελληνικής καταγωγής, οι οποίοι συμμετείχαν (και συμμετέχουν) συστηματικά και ενεργά σε αυτά. Τα άτομα αυτά αποτελούν μια «κοινότητα», τα μέλη της οποίας αυτο-/ετεροπροσδιορίζονται ως *“tánc házasok”*, που στην ουγγρική γλώσσα σημαίνει «εκείνοι οι οποίοι σχετίζονται με το *tánc ház*». Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο I.B. (ουγγρικής καταγωγής), μέλος αυτής της κοινότητας, μέσω της συστηματικής του συμμετοχής σε ελληνικά *tánc ház* για πάνω από 25 χρόνια, «...το *tánc ház* ήταν κομμάτι της ζωής μου και της παρέας...».

Οι *tánc házasok* καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο των «σπιτιών για χορό», καθώς τόσο η διδασκαλία χορού όσο και το «συμμετοχικό γλέντι» που ακολουθούσε, απευθύνονταν σε εκείνους. Η διδασκαλία χορού απέβλεπε στο να τους εκπαιδεύσει, να τους μυήσει σε αυτή τη μουσικο-κινητική «γλώσσα», ώστε να είναι σε θέση να συμμετέχουν στον κύκλο του χορού, όπου σε συνδυασμό με τις μουσικές (και χορευτικές) επιλογές της ορχήστρας, ο κύριος στόχος ήταν να διασκεδάσουν, να «περάσουν καλά».

Για τους Έλληνες της Ουγγαρίας, ο όρος *“tánc házasok”* ταυτίζεται με εκείνους που έμαθαν ελληνικό χορό στο πλαίσιο των «σπιτιών για χορό» και συγκεκριμένα με τα άτομα μη ελληνικής καταγωγής, τα οποία αποτελούν πλέον την πλειοψηφία των συμμετεχόντων στα *tánc ház* και συνεπώς, ορίζουν το όλο χορευτικό γεγονός. Ως εκ τούτου, οι όποιες χορογραφικές παρεμβάσεις και αποκλίσεις από τον «γνήσιο», ελληνικό, παραδοσιακό «τρόπο» που παρατηρούνται στον χώρο του *tánc ház*, αποδίδονται στους *tánc házasok* και στην «επιφανειακή» ή «ελλιπή» γνώση από πλευράς τους της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης.

Η Σ.Τ. (2ης γενιάς), αναφέρει χαρακτηριστικά πως «...φαίνονται ποιοι είναι οι Έλληνες στο *tánc ház*, ποιος πήγε κι έμαθε τους χορούς στο *tánc tanítás* [στη διδασκαλία χορού] και ποιος στο *buli* [στο γλέντι]...». Αντίστοιχα, η Σ.Α. (2ης γενιάς) σημειώνει ότι «...εγώ βλέπω τη διαφορά, πώς χορεύουμε αυτοί που ξέρουμε από όταν γεννηθήκαμε και πώς, ποιος χορεύει κάποιος που μαθαίνει. [...] Έχει διαφορά...».

Συγχρόνως, το γεγονός ότι η (μη ελληνικής καταγωγής) «κοινότητα» των *táncházások* είναι η «κυρίαρχη» ομάδα στον χώρο των ελληνικών *táncház*, αποτελεί για τον G.S. (ουγγρικής καταγωγής, μουσικός στο συγκρότημα «Μύδρος») «πρόβλημα»:

Είναι πρόβλημα επειδή [...] στους Έλληνες της Ουγγαρίας δεν τους αρέσουν καθόλου αυτοί [...] οι táncházások, διότι για εκείνους [τους Έλληνες], ο ελληνικός χορός αποτελεί μορφή έκφρασης, αφού είναι Έλληνες. Τον γνωρίζουν και είναι γι' αυτούς τρόπος διασκέδασης. [...] Και νομίζω ότι διαισθάνονται ότι εκείνοι οι άνθρωποι [οι táncházások] αυτό το έχουν χάσει ή... και δεν αισθάνονται πολύ καλά μέσα στο táncház, επειδή είναι πάντοτε λιγότεροι από τους Ούγγρους. Παλιότερα, όταν στον «Συρτό» πήγαιναν περίπου 800 άνθρωποι [...], τότε ήταν πολλοί Έλληνες και πολύ-πολύ παλιά [...] η πλειοψηφία ήταν Έλληνες και μερικοί Ούγγροι. Κι εγώ πιστεύω ότι όταν αυτό αντιστράφηκε, και τώρα πια οι Έλληνες είναι η μειοψηφία στο δικό τους γλέντι, εκεί πλέον δεν αισθάνονται καλά. Πολλές φορές μου λένε ότι τους βγάζουν από τον κύκλο [...] και πολλές φορές δεν γνωρίζουν αυτούς τους χορούς και είναι ένα ακόμη πλήγμα γι' αυτούς όταν παίζουμε έναν μακεδονικό χορό, το οποίο γνωρίζουν οι táncházások, ενώ αυτοί όχι... Γιατί οι Έλληνες δεν έρχονται ποτέ στη διδασκαλία χορού.

Ο Β.Ψ. (2ης γενιάς) αναφέρει σχετικά πως:

Μαζεύτηκαν πάρα πολλοί Μαγυάροι, οι οποίοι άρχισαν να 'χουν άλλη άποψη για το χορό. Άλλο τους δίδασκε ο Φίλιππας ξέρω 'γω... [...] κι άλλα χορεύανε αυτοί. Κι άμα δεις μέχρι σήμερα λοιπόν, τους βλέπεις όταν χορεύουν μόνοι τους, κάνουν κάτι κινήσεις, σηκώνουν χέρια όταν δεν χρειάζεται, πάνε μπροστά, πάνε πίσω όταν δεν εξηγείται, δεν δικαιολογείται και οι Έλληνες, μετά από 2-3 φορές που επισκέφτηκαν όλοι λοιπόν, το εγκαταλείψανε. [...] Πολλοί Μαγυάροι τρελαίνονται μέχρι σήμερα λοιπόν, αλλά αλλιώς χορεύουν. Τους πρόσεξες πώς χορεύουν; [...] Εμ, αυτό είναι. Αυτό είναι το πρόβλημα. Εκεί είναι η βάση, η ουσία του προβλήματος. [...] Δεν άρεσε στους Έλληνες ότι πηγαίνουν να χορέψουν ελληνικά και αυτοί πηγαίνουν και κάνουν φιγούρες εκεί που δεν δικαιολογείται ας πούμε.

Για την Ε.Π. (2ης γενιάς), το ελληνικό *táncház* «...δεν είναι πολύ ελληνικό. Εγώ καταλαβαίνω/αισθάνομαι ότι βρίσκομαι ανάμεσα σε Ούγγρους, αλλά δεν με ενοχλεί...». Η ίδια αιτιολογεί τη «διαφορετικότητα» των *táncházások* λέγοντας ότι «...οι Έλληνες χορεύουν [ελληνικούς χορούς] με την ψυχή τους, ενώ οι Ούγγροι χορεύουν τους ουγγρικούς χορούς με την ψυχή τους. Τους ελληνικούς [χορούς] δεν μπορούν... Δεν βγαίνει απ' την ψυχή τους...».

Η Κ.Τ. (2ης γενιάς), παρομοιάζει τον «παραφρασμένο» τρόπο με τον οποίο χορεύουν οι Ούγγροι με το παιχνίδι «χαλασμένο τηλέφωνο»:

Είναι ένα παιδικό παιχνίδι, δεν ξέρω αν το ξέρεις. Είμαστε στη σειρά. Ο ένας λέει κάτι στο αυτί, εκείνος το λέει στον... [...] Λοιπόν, το ίδιο πράγμα είναι. Εγώ μπορεί να σου είπα κάτι και στο τέλος βγήκε εντελώς άλλο. Αυτό είναι το táncház. [...] Και μπερδευόντουσαν χοροί. [...] Δηλαδή το Τσιφτετέλι

μπήκε στην Καραγκούνα. Καμία σχέση. [...] Αλλά ότι μας ξέρουνε και αγαπάνε την ελληνική μουσική, σε συγκινεί οπωσδήποτε. Έτσι;

Με την υπεροχή σε αριθμό των Ούγγρων συμμετεχόντων, οι Έλληνες άρχισαν σιγά-σιγά να «αποξενώνονται» από το «δικό τους σπίτι για χορό». Όπως χαρακτηριστικά λέει η Ε.Β. (2ης γενιάς, μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Αυτό το σιλ του táncház είναι λίγο ξένο για εμένα. Για παράδειγμα, εμένα γι' αυτό δεν μου αρέσει αυτό το σιλ, όλοι μαθαίνουν τους χορούς [...] αρκετά καλά και χορεύουν σαν στρατιώτες. Όλοι συγχρονισμένοι. Κανένας αυτοσχεδιασμός, καμία ατομικότητα. Χορεύουν πολύ ομοιόμορφα. Όμως οι Έλληνες δεν χορεύουν έτσι. [...] Εκεί όλοι αυτοσχεδιάζουν, μπροστά, πίσω... Όχι; Συνεπώς, μπορείς να δεις ποιοι είναι εκείνοι οι οποίοι συχνάζουν σε ελληνικά táncház. [...] Στην αρχή ήταν μισοί-μισοί και σταδιακά συμμετείχαν όλο και περισσότεροι Ούγγροι. Όλο και λιγότεροι Έλληνες...

Για τον Φ.Π. (2ης γενιάς), η απουσία Ελλήνων χορευτών, οι οποίοι θα λειτουργούσαν ως πρότυπο τόσο σε επίπεδο διδασκαλίας, όσο και στο πλαίσιο του «συμμετοχικού» χορού, ήταν ένας επιπλέον παράγοντας που συντέλεσε στο να χάσει ο χορός την «καθαρότητά» του, αφού «...όπως λέμε στα ουγγαρέζικα *elmosódik* [ξεθωριάζει], φεύγει το σιλ, φεύγει ο χορός, φεύγει η ουσία του. [...] Γίνεται μαύρος ο χορός, *fekete, piszkos* όπως λέμε. Βρώμικος είναι, δεν είναι καθαρός. Και γι' αυτό κάνουμε τις πρόβες. Θέλουμε δεν θέλουμε, πάντα λερώνεται ο χορός, χωρίς να το πάρουμε χαμπάρι...».

Σε αντιστοιχία με την παραπάνω άποψη, ο G.S. (ουγγρικής καταγωγής, μουσικός) συνδέει τις όποιες «παραποιήσεις» ή «παραφράσεις» του χορού αλλά και της μουσικής, με την απουσία ενός «ειδικού» σε επίπεδο διδασκαλίας:

Στη μουσική δεν υπάρχει κάποιο «κόσκινο» που θα πει εσύ είσαι καλός εσύ όχι. Το ίδιο συμβαίνει και στον χορό. Δεν υπάρχει αυτός που θα πει εσύ είσαι καλός, εσύ δεν είσαι καλός. [...] Κι όταν κανείς δεν σου λέει ότι κάτι δεν το κάνεις καλά, τότε εσύ πιστεύεις ότι είσαι καλός. Κι είναι καλό που βρίσκεστε εδώ γιατί η γνώμη σας μετράει πολύ. Πιστεύω ότι ποτέ δεν υπήρξε εδώ ένας τόσο καταρτισμένος χορευτής, αλλά εσείς δεν ασκείτε κριτική σε κανέναν [...]. Είμαστε μόνοι μας στη μουσική και στον χορό...

Από την άλλη πλευρά, ένας *táncház*as, ο I.B. (ουγγρικής καταγωγής) αναφερόμενος στην απουσία των Ελλήνων από το ελληνικό *táncház*, λέει:

Το ότι είναι Έλληνες δεν σημαίνει ότι θα έρθουν στο ελληνικό táncház. Κι εμείς είμαστε Ούγγροι, αλλά κανένας δεν πηγαίνει στο ουγγρικό táncház. Δεν είναι υποχρεωτικό. [...] Αν ζω ας πούμε στον Καναδά κι εκεί γίνεται ένα ουγγρικό táncház, ούτε τότε θα πηγαίνω... Στον Καναδά, θα πάει σε ουγγρικό táncház εκείνος που του αρέσει να κινείται, ή του αρέσει [...] αυτή η παράδοση. Όποιος δεν πηγαίνει, κάθεται σπίτι και σερφάρει στο ίντερνετ ή δεν ξέρω, πηγαίνει να κυνηγήσει ή δεν ξέρω... βρίσκει κάτι άλλο για τον εαυτό του.

Εξχωριστό ενδιαφέρον έχει η “outside” οπτική της Α.Β. (ουγγρικής καταγωγής), η οποία δεν ανήκει στην κοινότητα των *táncház*asok, διότι δεν συχνάζει σε ελληνικά «σπίτια χορού», αλλά είχε την τύχη να παρευρεθεί σε ένα από αυτά:

Πάντοτε είναι περίεργο, ό,τι χορός κι αν είναι, [...] όταν δημιουργείς μια τεχνητή κατάσταση, που διαφέρει από μια γιορτή όπου οι άνθρωποι πίνουν και έτσι χορεύουν και εκεί ο χορός είναι στη θέση του, η μουσική είναι στη θέση της, όλα είναι στη θέση τους... Εδώ, μια τεχνητή διαδικασία παραμένει πάντοτε ένα τεχνητό πράγμα. [...] Αλλά δεν πειράζει, διότι οι άνθρωποι γι' αυτό πηγαίνουν εκεί. Ξέρουν τι περιμένουν [...]. Δεν περιμένουν ένα αυθεντικό περιβάλλον, όπου βλέποντας αυθεντική θέα, εισπνέοντας αυθεντικό αέρα και πίνοντας αυθεντικά ποτά θα χορέψουν αυθεντικούς χορούς, αλλά όλοι μαζί εκτελούν τα δικά τους τεχνητά χορευτικά σχήματα. [...] Όντως, στο επίκεντρο δεν βρίσκεται απαραίτητα η πρόθεση να είναι αυθεντικό, αλλά ίσως είναι σημαντικότερο το να βρεθούν όλοι μαζί παρά το γεγονός ότι η ορχήστρα στην πραγματικότητα παίζει ελληνική μουσική [...] κάτι εισαγόμενο...

Πέρα από τις όποιες διαφορές μεταξύ Ελλήνων και Ούγγρων στο πλαίσιο των «σπιτιών για χορό», οι προφορικές μαρτυρίες των πρώτων συγκλίνουν στην άποψη ότι το ελληνικό *táncház* και κατ' επέκταση η «κοινότητά» του ωφελούν τον ελληνισμό της Ουγγαρίας, αλλά και την Ελλάδα. Το ακόλουθο απόσπασμα από συνέντευξη με μια ομάδα γυναικών ελληνικής καταγωγής (δεύτερη γενιά) είναι αντιπροσωπευτικό της παραπάνω άποψης (η πλάγια γραφή αντιστοιχεί σε μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

-Ε.Τ.(2): Αυτό [το ελληνικό *táncház*] σίγουρα προσφέρει πολλά.

-Π.Τ.: Και γι' αυτό πρέπει να είμαστε ευγνώμονες...

-Ε.Τ.(2): *Επιεικείς* [γέλια].

-Π.Τ.: Ναι. Και να μην τους μαλώνουμε [...]. Αυτοί κρατάνε ζωντανά τον Ελληνισμό. Όχι μόνο εμάς, αλλά κάνουνε και διαφήμιση για την Ελλάδα. Γιατί [...] όσο πιο πολλοί πηγαίνουνε, πάντα πιο πολλοί πηγαίνουνε κάτω στην Ελλάδα κάθε χρόνο. [...] Απ' τη μια πλευρά, πάρα πολύ χαίρομαι, γιατί κρατάει έτσι ζωντανά πάντα και κάνει διαφήμιση για την Ελλάδα. Όμως απ' την άλλη πλευρά λέω κάπου θα χαθεί το αυθεντικό. Εκεί είναι που είμαι... όταν λέμε το ένα μάτι μου κλαίει και το άλλο γελάει. Αυτό [το *táncház*] καλό είναι. Καλό είναι που υπάρχει...

Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι η «μέθοδος» του *táncház* αποτελεί για την UNESCO ένα «ουγγρικό μοντέλο» για τη διάδοση της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, σε ποιο βαθμό το καταφέρνει αυτό το ελληνικό *táncház*; Στην προκείμενη περίπτωση, πόσο συμβατό είναι το ελληνικό «σπίτι για χορό» με τη συγκεκριμένη «μέθοδο»; Η Márta Sebestyén (ουγγρικής καταγωγής, μουσικός) δίνει τη δική της απάντηση στο παραπάνω ερώτημα:

Είναι táncház τη στιγμή που υπάρχει ζωντανή μουσική, είναι εκεί η ορχήστρα, στην αρχή υπάρχει πάντοτε ένας χοροδιδάσκαλος, ο οποίος ασχολείται με εκείνους που δεν γνωρίζουν καθόλου και ύστερα διασκέδαση για όλους. Στη βάση αυτών είναι táncház. Αλλά σε πόσο βάθος πηγαίνει ή σε ποιο βαθμό μπορεί να μεταδώσει τις ελληνικές παραδόσεις, [...] αυτό εξαρτάται από τους ανθρώπους.

4.3.3. Το ρεπερτόριο του ελληνικού *táncház*

Σύμφωνα με τον G.S. (ουγγρικής καταγωγής, μουσικός):

*Όταν ήρθαν εδώ οι Έλληνες πρόσφυγες, αρχικά κάνανε μόνοι τους γλέντια. Στη συνέχεια, όταν ξεκίνησαν τα *táncház* δεν είχαν χορευτικό «αντικείμενο», από το οποίο να διδάζουν. Μόνο θυμόντουσαν κάτι από «έζω» [από την Ελλάδα], αλλά δεν ήταν «επαγγελματίες» χορευτές. Κι έτσι, ήξεραν για παράδειγμα έναν-δύο ποντιακούς χορούς, έναν κρητικό... Πεντοζάλης. Από τότε έναν μόνο κρητικό χορό γνωρίζουν όλοι. Κι αυτοί δίδαξαν μερικούς Ούγγρους κι αυτό έγινε ο πυρήνας όλου. Κι αυτοί οι χοροί, όπως τους θυμόντουσαν εκείνοι οι Έλληνες έγινε ο πυρήνας και παραμένει ο ίδιος από τότε.*

Ο «πυρήνας» του ρεπερτορίου δημιουργήθηκε στο πλαίσιο των «σπιτιών χορού» που ξεκίνησαν με μουσικούς που ανήκαν στην πρώτη γενιά προσφύγων και αποτελούσαν την ορχήστρα του Συλλόγου Ελλήνων Ουγγαρίας ή «Μπουζούκι». Τα πρώτα αυτά «σπίτια για χορό» αποτέλεσαν τη βάση για το διάδοχο *táncház* με το μουσικό σχήμα «Συρτός». Οι Γ.Β. και Α.Λ. (2ης γενιάς), μέλη του μουσικού αυτού σχήματος, θυμούνται:

-Γ.Β.: Και είδαμε ότι οι Ούγγροι πια αρχίσανε το κίνημα το *táncház* [...] και λέμε γιατί να μην προσπαθήσουμε κι εμείς... Φυσικά δεν το ξεκινήσαμε εμείς. [...] *Táncház* ξεκίνησανε, υπήρχαν οι ηλικιωμένοι, [...] που υπήρχε η ορχήστρα Μπουζούκι λεγότανε [...] Αυτό ήταν το επίσημο συγκρότημα του Συλλόγου. [...] Ο Σερταρίδης, ο Σαμαράς [...] ο Καλομοίρης [*ψευδώνυμο του Σαμαρά*] ήταν η ψυχή μουσικής, της διδασκαλίας της ελληνικής μουσικής...

-Α.Λ.: κι ο Ράπτης... [...]

-Γ.Β.: Κι από αυτούς πήραμε την πρώτη κρυάδα. Δηλαδή, αυτοί είχαν κάνει πια *táncház* και άρεσε και σε μας. Είδαν ότι... το ελληνικό στοιχείο πιάνει... κι εσύ σίγουρα εδώ έχεις ζήσει ότι οι Ούγγροι μας έχουν κάποια ιδιαίτερη συμπάθεια σαν μεσογειακό λαό, μας συμπαθούσαν.

Ωστόσο, τα ελληνικά «σπίτια για χορό» αποτέλεσαν έναν χώρο, όπου συναντήθηκαν διαφορετικές εκφάνσεις του εντόπιου ελληνικού χορού. Οι ελληνικής καταγωγής νέοι που συμμετείχαν σε αυτά, ήταν «φορείς» τόσο της κοινής «υπερ-τοπικής» παράδοσης που λειτουργούσε στο πλαίσιο των «συλλογικών», «συμμετοχικών» γλεντιών της ελληνικής κοινότητας, όσο και εκείνης που λειτουργούσε στο διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο των χορευτικών συγκροτημάτων. Παράλληλα, κυρίως οι μη ελληνικής καταγωγής συμμετέχοντες στα ελληνικά «σπίτια για χορό», μάθαιναν/οικειοποιούνταν το ρεπερτόριο μέσα σε ένα διδακτικό και συγχρόνως ψυχαγωγικό πλαίσιο από δασκάλους-χορογράφους και χορευτές προερχόμενους από τα χορευτικά συγκροτήματα.

Στο ήδη σύνθετο πλαίσιο ήρθαν να προστεθούν οι «εισαγόμενες» επιρροές από την Ελλάδα και το γεγονός ότι σταδιακά η πλειοψηφία των συμμετεχόντων (μουσικών, χοροδιδασκάλων, χορευτών) ήταν μη ελληνικής καταγωγής. Όπως αναφέρει η Ε.Π. (2ης γενιάς), «...σήμερα είναι περισσότεροι Ούγγροι και περισσότεροι χοροί. Παλιότερα δεν χορεύαμε τόσους...». Τέλος, θα πρέπει να

συνυπολογίσουμε τις επιλογές της ίδιας της ορχήστρας που άπτονταν του ρεπερτορίου, καθώς οι μουσικοί επέλεγαν τι θα παίζουν και τότε, με κριτήριο το τι αρέσει στους ίδιους, αλλά το κυριότερο, τι αρέσει στο κοινό, τι παρακινεί τους συμμετέχοντες σε χορό.

Λαμβάνοντας υπόψη όλα τα παραπάνω, το ελληνικό *táncház*, αποτέλεσε το πεδίο ζύμωσης μιας ξεχωριστής μουσικοχορευτικής παράδοσης. Το απόσπασμα από συνέντευξη με τους Α.Λ. και Γ.Β. (2ης γενιάς, μέλη της ορχήστρας «Συρτός»), που παρατίθεται στη συνέχεια, περιγράφει συνοπτικά όλους τους παράγοντες που διαμόρφωσαν το περιεχόμενο αυτής της παράδοσης:

- Α.Λ.: Το *táncház* που πώς έγινε, ό,τι έγινε, όπως έγινε, στην αρχή, δεν είχαμε πολλούς χορούς. Είχαμε το Χασαποσέρβικο, είχαμε το Χασάπικο, είχαμε το Καλαματιανό, είχαμε τα ηπειρώτικα, [...] ένα Τσάμικο, να πούμε ένα ποντιακό, κάνα μακεδόνικο. Κι αυτά αλλάζαν' συνέχεια [επαναλαμβάνονταν]. Μετά, το ήθελαμε να το κάνουμε πιο, [...] να το πλουτύνουμε, να 'ρθουν κι άλλα βήματα... Και μετά ψάχναμε το νησιώτικο, ένα Ικαριώτικο, μετά θρακιώτικο απ' το Θράκη, ένα Μαντηλάτος, ένα Ζωναράδικο... Δηλαδή όλα αυτά, σιγά-σιγά μαζεύτηκαν κι έγινε αυτό που έγινε. [...] Μπασταρδεμένα είναι, ε;
- Γ.Β.: [...] Είναι παράδοση. Πλέον, είναι παράδοση. [...] Έχει καθιερωθεί...
- Α.Λ.: [...] Αυτό έτσι χτίστηκε που ο χορογράφος πάντα έδειχνε και μετά...
- Γ.Β.: Καθιερώθηκε.
- Α.Λ.: Κι αυτά τα γκρουπ [χορευτικά συγκροτήματα] που ερχότανε, κάθε ένας έκανε τα δικά του.
- Γ.Β.: Ο Μενούσης είχε καθιερωθεί. Αυτό χορευόταν έτσι.
- Α.Λ.: Εγώ θυμάμαι... Μάλλον ο Kricskovics [δίδαξε τη χορογραφία του Μενούση]. [...] Αλλά ξέρεις τι κάναμε εμείς; Εμείς δεν σταματούσαμε το χορό. Επ! Σταματήστε γιατί δεν είναι αυτό σωστό! Ό,τι θέλει κάθε ένας κάνει. Το δείχνουμε, αν το θέλει το παίρνει, άμα δεν το θέλει ας χορεύει. Αφού εγώ, όταν βλέπω που το Ζωναράδικο δεν το χορεύουν έτσι... ε, τώρα τι να πω; Τους είπα δέκα φορές. Δεν το θέλουνε. Τότες τι να τους πω; Όχι παιδιά δεν θα παίζω εγώ άμα δεν θα το χορέψετε έτσι; Αφού έτσι το πίνουνε. Άστο, δεν πειράζει. Όπως τους αρέσει. [...] Δεν το χτίσαμε εμείς. Αυτό χτίστηκε. Δεν μπορούμε να πούμε εμείς ο Γιάννης το 'χτισε, ο Ανδρέας το 'χτισε ή ξέρω 'γω κάποιος... Όχι. Αυτό χτίστηκε μόνο του.

Η Ε.Ρ. (ουγγρικής καταγωγής, μέλος της ορχήστρας «Συρτός»), αναφερόμενη στον τρόπο που διαμορφώθηκε το ρεπερτόριο του ελληνικού *táncház*, λέει χαρακτηριστικά πως:

Πάντοτε υπήρχε κάποιος που έδειχνε πώς πρέπει. Βέβαια στην πορεία φάνηκε ότι δεν ήταν απαραίτητα σύμφωνα με την παράδοση της Ελλάδας, αλλά έτσι, όπως αυτός θυμόταν [...]. Κάποιες φορές καλά, κάποιες άλλες όχι ακριβώς και αυτό το μετέδιδε στους άλλους, σαν ένα παραδοσιακό παραμύθι, ξέρεις, στην προφορική παράδοση, [...] που αλλάζει και στο τέλος δεν ξέρεις από που ξεκίνησε...

Ο ουγγρικής καταγωγής Z.M., ο οποίος δίδαξε και διδάσκει χορό σε ελληνικά *táncsház*, αναφέρει σχετικά με την επιλογή των χορών, που έδειχνε στο πλαίσιο του «σπιτιού για χορό» με την ορχήστρα «Συρτός»:

*Όταν δίδασκα στην αρχή [η διδασκαλία στην αρχή διαρκούσε μία ώρα] επέλεγα τους χορούς σύμφωνα με... Πάντα υπάρχουν καινούργιοι. Πέντε, έξι, οχτώ, δέκα άνθρωποι και σύμφωνα με το πόσοι καινούργιοι ήταν ή οι πιο βασικοί χοροί, οι πιο απλοί χοροί, τα πιο απλά βήματα. Και επέλεγα με βάση το σκεπτικό να μάθουν εκείνους τους χορούς τους οποίους μπορούν [να χορέψουν] στο σαράντα με πενήντα τοις εκατό του *táncsház*. Τους πιο συνηθισμένους χορούς. Το Χασαποσέρβικο, ο Συρτός, ο Καρσιλαμάς, Χασάπικο, Ζωναράδικος... Αυτά τα πέντε να μάθει και ας πούμε τα απλά βήματα του Λάζικου και μετά μπορεί να χορέψει στο μισό *táncsház* γιατί αυτά παίζουν. [...] Βλέπω καμιά φορά καινούργιους [...], που προσπαθούν να μάθουν έναν χορό και δεν τα καταφέρνουν και τους λέω, αυτόν τον χορό θα τον δούμε στο διάλειμμα.*

Ωστόσο, είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι οι συμμετέχοντες στα ελληνικά «σπίτια για χορό» δεν μάθαιναν τους χορούς μόνο κατά τη διάρκεια της διδασκαλίας. Ένα μεγάλο μέρος των συμμετεχόντων, όπως και η T.R. (3ης γενιάς), ενσωμάτωναν τις χορευτικές κινήσεις μέσω της συμμετοχής τους στον κύκλο του χορού και έχοντας ως πρότυπο τους «ειδικούς» (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Εγώ έτσι έμαθα αυτούς τους χορούς, βλέποντας τους άλλους και δεν ήξερα ποιος το χορεύει καλά ή πόσο καλά. Κυρίως πρόσεχα αυτούς που ήταν στο χορευτικό συγκρότημα που πηγαίνω [αναφέρεται στο συγκρότημα «Ηλιος»]. Και πιστεύω πως, βλέπω πολλούς που προσπαθούν να μάθουν με αυτόν τον τρόπο τα βήματα κι αυτό είναι τελείως διαφορετικό...

Όπως προκύπτει από τις προφορικές μαρτυρίες και τη συμμετοχική παρατήρηση, το ρεπερτόριο των ελληνικών «σπιτιών για χορό» χτίστηκε στη βάση ενός συνόλου χορών (με την τρισυπόστατη έννοια: λόγος-μέλος-κίνηση), οι οποίοι διαχωρίζονται -τουλάχιστον από την πλευρά των μουσικών- σε δύο κατηγορίες. Σύμφωνα με τον εντόπιο λόγο, στον οποίο ανήκουν και οι ονομασίες των χορών, η μία κατηγορία αφορά στα «δημοτικά» και η δεύτερη στα «μπουζούκια», «ρεμπέτικα» ή «λαϊκά». Στον πίνακα που ακολουθεί αποτυπώνεται ο «πυρήνας» του ρεπερτορίου ενός ελληνικού *táncsház*, στη βάση του παραπάνω διαχωρισμού.

Πίνακας 4.2.: Ο «πυρήνας» του ρεπερτορίου ενός ελληνικού *táncsház*, σύμφωνα με τον εντόπιο λόγο και διαχωρισμό

«Δημοτικά»	«Μπουζούκια» ή «Ρεμπέτικα» ή «Λαϊκά»
• Καλαματιανό(ς) • Συρτό(ς) • Τσάμικο(ς) • Ηπειρώτικο(ς) • Μενούσης • Καραγκούνα • Λάζικο ή Ποντιακό • Κότσαρι • (Αχ) Λεμόνα ή Τσανζάρα • Θρακιώτικο(ς) ή Ζωναράδικο(ς) • Πεντοζάλι ή Πεντοζάλης • Μακεντόνσκο ντέβοϊτσε • Ελένο μόμε • Ικαριώτικο(ς)	• Καρσιλαμά(ς) • Τσιφτετέλι • Ζεϊμπέκικο(ς) • Χασάπικο(ς) • Χασαποσέρβικο(ς) • Ζορμπάς
• Βαρκάρης ή Λερίτικο(ς) ή Χανιώτικο(ς)	

Το πιο χαρακτηριστικό στοιχείο του ρεπερτορίου ενός ελληνικού *táncsház* είναι το κυκλικό χορευτικό σχήμα. Έτσι, ακόμα και οι χοροί Καρσιλαμάς, Χασάπικο, Τσιφτετέλι και Ζεϊμπέκικο «μεταφέρονται» σε κύκλο, όπου οι χορευτές «δίνουν τα χέρια» και χορεύουν. Από τη μία πλευρά, ο μετα-σηματισμός αυτός έχει τις ρίζες του στην εντόπια «υπερ-τοπική» χορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας και από την άλλη, λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο των «σπιτιών για χορό». Οι χοροί Καρσιλαμάς και Χασάπικο ανήκουν στην πρώτη περίπτωση, ενώ το Τσιφτετέλι και το Ζεϊμπέκικο στη δεύτερη.

Στο ένθετο ενός ψηφιακού μέσου (*cd* και *dvd*) το οποίο εξέδωσε η ορχήστρα «Συρτός» το 2008, με τίτλο “*SIRTOS görök táncok / greek dances*”, αναφέρεται πως (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Ο Καρσιλαμάς έχει τις ρίζες του στη Μικρά Ασία και την Ανατολική Θράκη. Το όνομα του χορού σημαίνει: «αντικριστά» ο ένας με τον άλλον, χαιρετισμός με τα μάτια. Παραδοσιακά χορεύουν ένας άνδρας με μία γυναίκα, οι οποίοι αντικρίζουν ο ένας τον άλλον, με τα χέρια στο ύψος των ματιών, χτυπώντας τα δάκτυλα και λικνίζοντας τους γοφούς στον ρυθμό των 9/8.

Σύμφωνα με μαρτυρία της Ε.Ζ. (2ης γενιάς), ο αρχικά αντικριστός Καρσιλαμάς μετα-σηματίστηκε στο «συμμετοχικό» πλαίσιο των γλεντιών της ελληνικής κοινότητας, όταν «τεχνικοί» λόγοι επέβαλαν τη χορευτική συν-ύπαρξη με άλλη εθνότητα:

Πολλές φορές τα ελληνικά γλέντια ήταν στο βουλγάρικο κέντρο. Όταν ήταν κλειστό το *Törekvés* [Πολιτιστικό Κέντρο, όπου γίνονταν οι ελληνικές

γιορτές] και μαζί γλεντάζαμε με τους Βούλγαρους. Και οι Βουλγάροι έτσι χορεύουν τον Καρσιλαμά [σε κύκλο] και γι' αυτό έτσι έμαθαν οι Έλληνες της Ουγγαρίας.

Ο μετα-σχηματισμός τόσο του Καρσιλαμά όσο και του Χασάπικου στο «συμμετοχικό» πλαίσιο της ελληνικής κοινότητας της Ουγγαρίας, πριν οι χοροί ενσωματωθούν στο διδακτικό-ψυχαγωγικό πλαίσιο του *táncsház*, διαφαίνεται και από το γεγονός ότι ακόμη και σήμερα, οι Έλληνες της Ουγγαρίας χορεύουν τους δύο αυτούς χορούς σε κύκλο. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό, είναι το παράδειγμα δύο ετήσιων «χορών» των Ελλήνων της Ουγγαρίας που έλαβαν χώρα σε κοσμικά κέντρα της Αθήνας (στη Δάφνη το 2015 και στο Χαλάνδρι το 2016), όπου συναντήθηκαν για να γλεντήσουν και να διασκεδάσουν μαζί -ανακαλώντας μνήμες από το κοινό παρελθόν και διατηρώντας επαφές στο «εξ αποστάσεως» παρόν-, οι Έλληνες πρώτης και κυρίως δεύτερης γενιάς «προσφύγων», οι οποίοι είτε έζησαν στην Ουγγαρία και επαναπατρίστηκαν, είτε ζουν μόνιμα στην Ουγγαρία.

Από την άλλη πλευρά, το Τσιφτετέλι και το Ζεϊμπέκικο μετα-σχηματίστηκαν σε κυκλικούς χορούς μέσα στο πλαίσιο του *táncsház*, όπου σταδιακά οι Ούγγροι υπερτερούσαν σε αριθμό στο σύνολο των συμμετεχόντων. Η Ε.Ζ. (2ης γενιάς) επισημαίνει πως (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

*Παλιά όταν ήταν Τσιφτετέλι για παράδειγμα, τότε γινόταν πάρα πολύ μεγάλο γλέντι/κέφι. Οι καλύτερες/-οι χορεύτριες/χορευτές έμπαιναν στο κέντρο του κύκλου και όλοι χτυπούσαν παλαμάκια γι' αυτές/-ούς και... χόρευαν μαζί τους. [...] Δεν ήταν κυκλικός χορός [...]. Οι Ούγγροι που πήγαιναν στο ελληνικό *táncsház* ντρέπονταν να λικνίζονται μόνοι τους και εκείνοι ανακάλυψαν αυτό [το Τσιφτετέλι στον κύκλο]. [...] Αυτό είναι μια ουγγρική-ουγγρική συνήθεια. [...] Αυτή είναι η παράδοση του *táncsház*.*

Αντίστοιχα το Ζεϊμπέκικο, παύει να αποτελεί έναν «ελεύθερο», αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα χορό και σε επίπεδο κίνησης ταυτίζεται με το Χασάπικο -χορεύεται στον κύκλο, με τα χέρια στους ώμους- και κατά συνέπεια, διαφοροποιείται μόνο ως προς τον λόγο και τη μελωδία. Κατά αυτόν τον τρόπο, το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού οριοθετείται/περιορίζεται και όπως παρατηρεί η Ε.Ζ. (2ης γενιάς), «αποδυναμώνεται» (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Απ' τη μία πλευρά είναι “αδύναμοι” οι μεγάλοι σε διάρκεια αυτοσχεδιασμοί, καθώς οι υπόλοιποι [συμμετέχοντες] δεν αφήνουν. Το να διασκεδάζει αυτός [ο ένας ή ο πρωτοχορευτής] κι εμείς όχι, δεν υπάρχει κάτι τέτοιο. Δεν το αφήνουν οι υπόλοιποι. Γι' αυτό είναι “αδύναμοι”. Ωστόσο πρέπει να δείξουν ότι διαφέρουν κι ότι γνωρίζουν περισσότερα και γι' αυτό χορεύουν χορογραφία...

Συνεπώς, ένα επιπλέον στοιχείο που χαρακτηρίζει το βασικό ρεπερτόριο του ελληνικού *táncsház* είναι οι χορογραφικές «παρεμβάσεις», οι οποίες είτε προέρχονταν από το «παραστασιακό» πλαίσιο των ελληνικών χορευτικών συγκροτημάτων είτε δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο των «σπιτιών για χορό». Σε κάθε περίπτωση, οι μαρτυρίες συγκλίνουν πως ο κύριος υπεύθυνος για τις «παρεμβάσεις» αυτές ήταν ο χορογράφος Antal Kricskovics, ο οποίος δίδαξε χορό και στα δύο αυτά πλαίσια, αλλά και οι χορευτές Φίλιππας Βασιλείου και τα αδέρφια

Μπουρουλίτη. Η διδασκαλία τους είχε ως αποτέλεσμα να καθιερωθούν «χορογραφήματα» τα οποία αποτελούσαν και αποτελούν οργανικό μέρος του *táncház*, όπως το Τσάμικο, το Ηπειρώτικο, ο Μενούσης, η Λεμόνα, ο Ζορμπάς και το «Μακεντόνσκο ντέβοϊτσε» (*Makedonsko devojce*, δηλαδή «Κορίτσι από τη Μακεδονία»).

Ο Φ.Π. (2ης γενιάς), αναφερόμενος στο χορογράφημα με τη μουσική του «Ζορμπά», σημειώνει πως «...αυτό το 'κανε ο Κρίσκοβιτς [...] πριν 40 χρόνια και... Στο Σύλλογο όταν χορεύαμε το 'κανε το Ζορμπά. [...] Και 'κείνο και το Ηπειρώτικο και το Τσάμικο...». Ο Ζ.Μ. (ουγγρικής καταγωγής) αναφέρει σχετικά με τις χορογραφικές «παρεμβάσεις»:

*Υπάρχει στο Ηπειρώτικο ένα «βήμα» το οποίο σίγουρα δεν είναι αυθεντικό, αλλά τριάντα χρόνια πριν, έτσι μου το δίδαξαν. [...] Εγώ δεν ήξερα ότι δεν είναι έτσι και το υποψιάστηκα όταν σε μια ελληνική γιορτή που εμφανίστηκαν Έλληνες-Ελληνες, οι οποίοι δεν ζουν στην Ουγγαρία. Αυτοί δεν χόρευαν έτσι. Ο Μενούσης [...], ποιος το εξέλιξε ώστε να γίνει λίγο πιο θεαματικό, να έχει περισσότερα βήματα, όχι μόνο ένα βασικό, δεν το γνωρίζω. Τον Μενούση, με αυτή τη μορφή, τον διδάσκουν πάνω από τριάντα χρόνια στο ελληνικό *táncház*.*

Όσον αφορά το “*Makedonsko devojce*”, η Vincze (2010) παρατηρεί πως στα «νοτιοσλαβικά» *táncház* το τραγούδι αυτό δεν έχει κάποια ιδιαίτερη βαρύτητα, είναι απλά ένας ακόμη χορός. Αντίθετα, στα ελληνικά γλέντια επιτελεί έναν ξεχωριστό ρόλο. Στη βάση του χορού Καλαματιανού, που αντιστοιχεί στο συγκεκριμένο τραγούδι, δημιουργήθηκε και διδάχτηκε στο πλαίσιο των *táncház* «...μια τεχνητή χορογραφία...» (σελ. 153). Παρατηρείται λοιπόν το φαινόμενο να συνυπάρχουν στον ίδιο χώρο αφενός οι “*táncházások*” που ακολουθούν την «τεχνητή» χορογραφία και αφετέρου οι Έλληνες, οι οποίοι χορεύουν επιδεικτικά τον παραδοσιακό Καλαματιανό. Ωστόσο, αμφότεροι γνωρίζουν τους στίχους και τραγουδούν όλοι μαζί. Κατά τη Vincze (2010), το “*Makedonsko devojce*” «...για τους Έλληνες με μακεδονική [sic] καταγωγή σημαίνει πολύ περισσότερα από ένα τραγούδι. Τραγουδώντας δυνατά, δηλώνουν κατά κάποιο τρόπο πως “είναι κι αυτοί παρόντες”...» (σελ. 154).

Σύμφωνα με την Ε.Τ.(2) (2ης γενιάς), το «Μακεντόνσκο ντέβοϊτσε» συνδέεται άμεσα με το «παραστασιακό» πλαίσιο του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

*Ο Δημήτρης μας δίδαξε το «Μακεντόνσκο ντέβοϊτσε» και θυμάμαι ότι εφηύρε «βήματα» κι αυτό που εμείς κάναμε ως παιδιά στη σκηνή, αυτό χορεύουμε στο *táncház*. Αυτό που εφηύρε ο Μπουρουλίτης Δημήτρης. Αυτό δεν είναι καλό! [...] Αυτός εφηύρε αυτό ως χορογράφος. Μας το δίδαξε. Εμείς, μικρά κορίτσια πήγαμε στο *táncház*, το κάναμε και τώρα κάθε άνδρας αυτό χορεύει! Έτσι αναπτύσσονταν οι χοροί και σε πολλούς εφηύρε τα «βήματα» ο Μπουρουλίτης Δημήτρης. Συνδύαζε αυτά που έμαθε από τους ηλικιωμένους. Και τώρα τα χορεύουν αυτά και πιστεύουν ότι έτσι είναι... Δεν πειράζει. Έτσι είναι ο κόσμος.*

Για την Ε.Ζ. (2ης γενιάς), οι μετα-σηματισμοί οι οποίοι έλαβαν χώρα στο πλαίσιο των «σπιτιών για χορό» δεν έγιναν με «φυσικό» τρόπο, ενώ η ίδια αξιολογεί αρνητικά τον «ανοιχτό» χαρακτήρα του ελληνικού *táncház* συγκρίνοντάς

το με το ουγγρικό πρότυπό του (η πλάγια γραφή αντιστοιχεί σε μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Το ουγγρικό táncház είναι μια πολύ πιο «κλειστή» κοινότητα. Δεν μπορείς να μπεις εκεί μέσα εάν δεν ξέρεις να χορεύεις. Στο ελληνικό και το σερβικό táncház μπορείς να μπεις εάν δεν ξέρεις να χορεύεις, αλλά στο ουγγρικό táncház όχι. [...] Πολύ διαφορετικό. [...] Επειδή το ουγγρικό táncház διαφυλάσσει την παράδοση. Αυτό είναι διαφύλαξη της παράδοσης. Συνειδητή διαφύλαξη της παράδοσης. [...] Πιστεύω ότι η αιτία [των επεμβάσεων/μετασχηματισμών στο πλαίσιο του táncház] είναι [...], το γεγονός ότι ήμασταν τόσο «ανοιχτοί» που αφήσαμε να κατευθύνουν τις δικές μας συνήθειες. Αυτό νομίζω. [...] Μια παράδοση είναι έτσι, που έχει ανάγκη να είναι λίγο «κλειστή». Έχει ανάγκη τους δικούς της κανόνες, τους οποίους πρέπει να τηρούν όλοι ξεχωριστά, αλλά εκείνος που δεν γνωρίζει αυτούς τους κανόνες και δεν δύναται να τους δεχτεί γιατί ήρθε από «έξω» κι εν τέλει το κατευθύνει, τα πράγματα δεν αλλάζουν με φυσικό τρόπο, αλλά παίρνουν κατά την άποψή μου κακή/λάθος κατεύθυνση. [...] Όλα αλλάζουν, όμως δεν είναι το ίδιο που τα πράγματα αλλάζουν από εαυτό τους ή αλλάζουν από έξω.

Θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην πράξη, τα όρια μεταξύ του «εαυτού» και του «έξω» είναι αρκετά «ρευστά» και πολλές φορές δυσδιάκριτα. Χαρακτηριστικά παραδείγματα ως προς αυτό είναι οι περίπτωση του Ζορμπά και του Βαρκάρη ή Λερίτικου ή Χανιώτικου, χοροί οι οποίοι είναι συγχρόνως «από μέσα» και «από έξω», αφού η μουσική του πρώτου προερχόταν από μια διεθνούς απήχησης κινηματογραφική ταινία (σύνθεση του Μίκη Θεοδωράκη, 1964) και του δεύτερου από βρετανική τηλεοπτική σειρά (σύνθεση του Γιάννη Μαρκόπουλου, 1976), ενώ και οι δύο αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία. Ένας ακόμη «εισαγόμενος» χορός είναι το Ικαριώτικο σε στίχους και μουσική του Γιώργου Κονιτόπουλου, το οποίο ηχογραφήθηκε από τον ίδιο το 1975, με τίτλο «Η αγάπη μου στην Ικαριά», ενώ έγινε ευρύτερα γνωστό στην Ελλάδα το 1982 -και καθιερώθηκε ως «Ικαριώτικο»-, από τη συνεργασία του συνθέτη-στιχουργού με τον τραγουδιστή Γιάννη Πάριο.

Ένα σημαντικό στοιχείο-χαρακτηριστικό του ρεπερτορίου των «σπιτιών για χορό» είναι η σύντομη χρονική διάρκεια κάθε χορού. Η T.R. (3ης γενιάς) συγκρίνοντας το «συμμετοχικό» γλέντι που ακολούθησε την εκδήλωση για την Εθνική Γιορτή των Ελλήνων με το ελληνικό *táncház* παρατηρεί πως (μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

*Στην Εθνική Γιορτή, που ήρθε αυτή η ελληνική ορχήστρα [από την Ελλάδα] και παίζουν συνεχόμενα μουσική, για μισή ώρα πρέπει να χορεύεις τα βήματα του Συρτού... Και δεν ξέρω. Στην Ελλάδα αυτό έτσι είναι; [...] Εδώ, στην Εθνική Γιορτή πολύς κόσμος [μη ελληνικής καταγωγής συμμετέχοντες] βαρέθηκε και δεν χόρευε γιατί στο *táncház* δεν είναι έτσι. [...] Το θεωρούν βαρετό να χορεύουν το ίδιο για 20 λεπτά.*

Εστιάζοντας στη μουσική και συγκεκριμένα στον λόγο στο πλαίσιο των «σπιτιών για χορό», παρατηρούμε ότι με εξαίρεση το «Μακεντόνσκο ντέβοϊτσε», τα τραγούδια που αφορούν στον «πυρήνα» του ρεπερτορίου είναι στην ελληνική

γλώσσα. Όπως είδαμε, οι μουσικοί (παρ)ακολουθούσαν τις «εξελίξεις» στη δισκογραφία του ελλαδικού χώρου και σύμφωνα με το αισθητικό τους κριτήριο επέλεγαν τραγούδια, σκοπούς που αφενός τους άρεσαν και αφετέρου, το «ύφος» τους ή ο ρυθμός τους μπορούσε να συν-ταιριάζει -σε επίπεδο κίνησης- με το υπάρχον χορευτικό ρεπερτόριο. Κατά συνέπεια, ένα πολύ βασικό χαρακτηριστικό του ελληνικού *táncház* είναι το γεγονός ότι -πέρα από τα «δημοτικά»- μουσικές «νεότερες», είτε «λαϊκές», είτε από τον χώρο της *pop* κουλτούρας ή του αποκαλούμενου «έντεχνου» τραγουδιού, ταυτίστηκαν για παράδειγμα με τον χορό Ηπειρώτικο ή τον Συρτό και ενσωματώθηκαν στον βασικό κορμό ενός πολυσυλλεκτικού ρεπερτορίου.

Ο Α.Λ. (2ης γενιάς), μέλος του μουσικού συγκροτήματος «Συρτός», αναφερόμενος στο ελληνικό *táncház* και τον «ρευστό» του χαρακτήρα, σημειώνει πως (η πλάγια γραφή αντιστοιχεί σε μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

*Έτσι πιστεύω ότι μέχρι σήμερα είναι ένα ζωντανό πράγμα. Και έτσι, φαίνεται ότι [συνεχίζει σήμερα] με μικρότερο μεν ενδιαφέρον, αλλά πάντα λειτουργεί! Κι αυτοί που πηγαίνουν εκεί αισθάνονται/περνούν πολύ ωραία. Εμείς, ως ορχήστρα, αντλούμε πολλή ενέργεια από την δική τους αγάπη, αλλά κι εμείς δίνουμε πολλή ενέργεια. Και το γεγονός ότι το σημερινό *táncház* είναι τέτοιο, [οφείλεται στο γεγονός ότι] πάντοτε εξελισσότανε λίγο-λίγο, πάντοτε διαμορφωνόταν λίγο-λίγο. [...] Η μουσική δεν αφορά στην απουσία λάθους ή στο λάθος. Η μουσική είναι ένα πράγμα χωρίς σύνορα/όρια [...] Η μουσική... δεν είναι μουσείο! Κατάλαβες; Είναι ένα πράγμα λειτουργικό που διαρκώς διαμορφώνεται/ανασχηματίζεται. Δεν μπορούμε να πούμε να ο Καρακώστας έτσι έπαιξε το κλαρίνο του, έτσι θα παίζουμε! Ή ο Βαμβακάρης έτσι γρατζουνούσε, τώρα έτσι θα γρατζουνάμε. Δεν είναι έτσι! Κάθε ένας έχει το δικό του χαρακτήρα και έτσι πρέπει να παίζει. [...] Κάθε ένας στο επίπεδό του.*

Το μουσικό συγκρότημα «Συρτός», με τη μακρόχρονη και αδιάλειπτη παρουσία του (1980 έως σήμερα) καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τον μουσικοχορευτικό «κορμό» του ελληνικού *táncház* και αποτέλεσε πρότυπο για τις μεταγενέστερες ορχήστρες, όπως ο «Μύδρος», τα μέλη της οποίας ήρθαν σε επαφή με τον ελληνικό πολιτισμό μέσα στα *táncház* του «Συρτού». Ο G.S. (ουγγρικής καταγωγής), μέλος του μουσικού συγκροτήματος «Μύδρος» αναφέρει σχετικά:

Είναι σίγουρο ότι ο «Συρτός» καθιέρωσε/παγίωσε πάρα πολλά κι εμείς εκεί μεγαλώσαμε και πήραμε πάρα πολλά. Όταν ξεκινήσαμε, παίζαμε σχεδόν τα ίδια. [...] Τώρα η διαφορά [ανάμεσα στον «Συρτό» και τον «Μύδρο»] έγκειται στο ότι δοκιμάζουμε νέες μουσικές και χορούς, αλλά δεν θέλουμε να κάνουμε κάτι πολύ διαφορετικό. Θα θέλαμε να είναι λίγο διαφορετικό, αν κάποιος πάει εκεί να ακούσει αυτό, όταν έρχεται εδώ να ακούσει κάτι άλλο, αλλά κατά κάποιον τρόπο, ζητούν τα ίδια πράγματα κι από εμάς...

4.4. Η σύγκρουση του «παλαιού» με το (νέο) «παλαιότερο»

Μετά το 1980, η σταδιακή αποκατάσταση της επαφής/επικοινωνίας των Ελλήνων της Ουγγαρίας με τον τόπο καταγωγής τους -από τον οποίο ήταν για πολλά χρόνια

«αποκλεισμένοι»- και τις εκεί «γνήσιες», «αυθεντικές» χορευτικές πρακτικές, αλλά και τις νέες μουσικοχορευτικές «τάσεις», είχε ως αποτέλεσμα να αρχίσουν να αμφισβητούν και να αναθεωρούν τον «παλαιό», εντόπιο τρόπο, με τον οποίο χόρευαν. Η σύγκρουση ανάμεσα στον τρόπο που χόρευαν και χορεύουν οι Έλληνες στην Ουγγαρία, όπου το παρελθόν αφορά σε έναν ιδιαίτερο/ξεχωριστό τρόπο «αποκομμένο» από την Ελλάδα, ενώ το παρόν έρχεται σε επαφή με τη χορευτική «πραγματικότητα» της Ελλάδας, έλαβε χώρα πρωταρχικά στο πλαίσιο των χορευτικών συγκροτημάτων. Το αποτέλεσμα ήταν υπέρ των «παλαιότερων», «γνήσιων», «αυθεντικών», νέων δεδομένων του ελλαδικού χώρου, σε επίπεδο μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου, φορεσιών και αισθητικής.

Στην προκείμενη περίπτωση, η σύγκρουση του «παλαιού» με το «νέο» αλλά «παλαιότερο», η οποία επηρέασε τον χορό και στο «συμμετοχικό» πλαίσιο των γλεντιών της ελληνικής κοινότητας στην Ουγγαρία, αποτυπώνεται χαρακτηριστικά στον εντόπιο λόγο της Ε.Ζ. (2ης γενιάς, η πλάγια γραφή αντιστοιχεί σε μετάφραση από την ουγγρική γλώσσα):

Όταν οι Έλληνες ήρθαν εδώ, πολλά ήταν παιδιά και πολλοί λίγοι ενήλικες ήταν μαζί τους. Και ότι θύμιζε ο ένας, ο άλλος. Έτσι έγιναν το χορό, έτσι έγινε. Εμείς είχαμε δικό μας. Μόνο τις Ουγγρο-Έλληνες είχαμε αυτά τα χορό. [...] Είχαμε δικό μας. Μόνο σ' αυτό το μειονότητα. Όλον τον κόσμο, μόνο εμείς χορεύαμε έτσι, γιατί είχαμε δικό μας πολιτιστική. Κατάλαβες πως σου λέω; [...] Μόνο οι Έλληνες της Ουγγαρίας χόρευαν έτσι. [...] Για παράδειγμα, τον Καρσιλαμά σε κύκλο και χορεύαμε διαφορετικά το Αχ Λεμόνα, γιατί ως τις ογδόντα μία [1981], εμείς δεν είχαμε άλλα χόρευε [δεν είχαμε χορέψει άλλους χορούς]. Και δεν μπορούσαμε να πάμε στην Ελλάδα και ήταν κλειστό κοινωνία. Ο ένας έτσι θυμόταν, ο άλλος αλλιώς θυμόταν και από αυτά συνδύαζαν. Κι εγώ πολύ λυπάμαι που αυτό χάθηκε, άνοιξε ο κόσμος και... [...] Πάρα πολύ λυπάμαι που αυτή η παράδοση πέθανε. Το δικό μας, τους Έλληνες της Ουγγαρίας παράδοση πέθανε. [...] Αυτό που τώρα χορεύουν, αυτά είναι της Ελλάδας. Δεν είναι δικό μας. Της Ελλάδας είναι. Κατάλαβες τι λέω; [...] Εμείς είχαμε το δικό μας κοινωνία. [...] Και τραγούδια και έθιμα και... μόνο δικό μας. Πουθενά αλλού δεν είχε τέτοια. Μόνο εδώ, εμείς. [...]. Πολλές πήγαν στην Ελλάδα [όταν άνοιζαν τα σύνορα] κι έμαθαν τα «κανονικά», να λέμε, «κανονικά» χορούς και το έμαθαν κι εδώ στην Ουγγαρία. Κι αυτό είναι καλό, όμως εγώ πάρα πολύ λυπάμαι το δικό μας. Έπρεπε να μείνει παράλληλα... [...] Σιγά-σιγά άλλαξε... Πήγε ένας στην Ελλάδα, έμαθε αυτό, πήγε άλλος στην Ελλάδα, έμαθε αυτό και το πίστευαν που αυτό είναι το κανονικό και το καλό. Και εγώ έτσι πιστεύω, που αυτό είναι το κανονικό και το καλό για τους Έλληνες της Ελλάδας. Για τους Έλληνες της Ουγγαρίας είναι, τα δικά μας είναι το καλό και παράλληλα. [...] Κι εγώ έτσι το πιστεύω γιατί αυτό είναι το δικό μας. Εμείς δεν έχουμε... Η δεύτερη, τρίτη γενιά δεν έχουμε σχέση με την Ελλάδα. Για μας η Ελλάδα είναι μόνο για καλοκαιρινή χώρα. Ξέρεις. Μιλάμε λίγο ελληνικά, όποιος μιλάει. Ακούμε λίγο ελληνική μουσική και όταν μπορούμε πάμε στην Ελλάδα για καλοκαίρι, για γλέντια, για διασκέδαση. Αυτό το σχέση έχουμε εμείς με την Ελλάδα. Εμείς είμαστε Έλληνες από την Ουγγαρία και το δικό μας, οι ρίζες μας... το δικό μας, οι ρίζες, αυτά είναι! Κατάλαβες τι λέω;

Ωστόσο, στο πλαίσιο του ελληνικού *táncház*, η νέα χορευτική «γνώση» βρήκε αντίσταση. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, αυτής της «άμυνας» απέναντι στο «καινούργιο» αποτελεί η μαρτυρία του G.S. (ουγγρικής καταγωγής, μουσικός) που αφορά στη μουσική σύνθεση του Γιάννη Μαρκόπουλου:

Πολλές φορές λένε παίζτε τον «Βαρκάρη» για να χορέψουμε Χανιώτικο [...] Και τότε τους λέω, πολλές φορές είπα και έγραψα [σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης] ότι αυτή είναι μια μουσική κινηματογράφου και αυτό που χορεύετε δεν είναι Χανιώτικο, γιατί αν γράψετε «Χανιώτικος» στο YouTube, χορεύουν πολύ διαφορετικά. Κι αυτοί συνεχίζουν να λένε παίζτε τον «Βαρκάρη» για να χορέψουμε Χανιώτικο. Τώρα έμαθα μια μουσική, που μοιάζει με αυτήν που χορεύουν «έξω» [στην Ελλάδα]. Ξεκίνησα να παίζω... Είπαμε κιόλας ότι με αυτή τη μουσική χορεύουμε το ίδιο που χορεύαμε με τον «Βαρκάρη» και δεν χόρεψαν αυτό. [...] Η συνήθεια, η συνήθεια...

Ο ίδιος ανήκει σε εκείνους που θα ήθελαν να αλλάξουν στοιχεία αυτής της «παραφρασμένης» συνήθειας:

Αυτά τα λάθη παρέμειναν μέχρι σήμερα, ρίζωσαν και είναι δύσκολο να τα αλλάξεις. Κι αν θέλεις να τα αλλάξεις υπάρχει συχνά μια αντίδραση... Για παράδειγμα ο Τσάμικος [...] αρχίζει, σταματάει, πίσω... κι αν πας «έξω» [στην Ελλάδα], πολύ σπάνια θα το δεις έτσι. Όχι; [...] Αυτό μάθαμε για βασικό. [...] Εγώ χάρηκα πολύ όταν είδα ότι τα βασικά βήματα του Τσάμικου είναι πολύ πιο απλά απ' ό,τι πίστευα ή σε σύγκριση με το πώς έμαθα. Και ναι, θα προτιμούσα να στραφούμε στο πώς είναι «έξω», έτσι ώστε όταν πηγαίνουν άνθρωποι στην Ελλάδα, για παράδειγμα σε φεστιβάλ ή έρχονται Έλληνες, να κάνουν το ίδιο.

Η Α.Β. (3ης γενιάς), αναφερόμενη στο παρελθόν και το παρόν του ελληνικού *táncház* και στη βάση της ενασχόλησής της με τον ελληνικό χορό στο «σύγχρονο» (επηρεασμένο από την Ελλάδα) διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο λέει ότι:

Παλιά ήτανε πολύ καλά. Ακριβώς ξεκίνησες δέκα η ώρα το βράδυ και σταμάτησες τέσσερις η ώρα. Δηλαδή θυμάμαι με τη μαμά μου, πήγαμε με το πρώτο λεωφορείο σπίτι. Και δεν σταματήσαμε. Χορεύαμε όλο το βράδυ. Τώρα αυτό δεν είναι... Και νομίζω, για μένα, το κυριότερο λόγο που δεν είναι έτσι, ότι οι άνθρωποι δεν ξέρουν να χορεύουν. Δεν ξέρουν τα βήματα. Έχουνε μείνει πριν είκοσι, τριάντα χρόνια. Αυτό δεν μ' αρέσει. Δηλαδή, άμα θέλω να γλεντήσω καλά, δεν μπορώ γιατί... δεν είναι σωστά τα βήματα, δεν είναι... [...] Δεν τους έδειξαν καλά μάλλον. Ας πούμε ο Κρίσκοβιτς ο Άνταλ, αυτός πήγε νομίζω στην Ελλάδα και διάφορα χώρα και έψαχνε. Και μετά ήρθε κι έκανε βήματα. Βήματα τα οποία δεν υπάρχουνε. Κι όλο χορογραφίες, τέτοια. Και οι άνθρωποι εκεί έχουνε μείνει.

Με άλλα λόγια, για τους Έλληνες της Ουγγαρίας τα «σύγχρονα» ελληνικά «σπίτια χορού» συνδέθηκαν αφενός με το απορριπτέο/κατασκευασμένο «παρελθόν», αλλά και με τον «μη ελληνικό τρόπο» των Ούγγρων συμμετεχόντων σε αυτά. Όπως χαρακτηριστικά λέει η Κ.Τ. (2ης γενιάς), ασκώντας κριτική στο ελληνικό *táncház* και συγκρίνοντάς το με το αρχέτυπό του:

Είναι ψεύτικο για μένα. Πηγαίνει προς το πολύ ψεύτικο και μαθαίνουνε κάποια πράγματα, τα οποία δεν είναι ελληνικά. Εμένα εκεί μου... δεν μου αρέσει. Αλήθεια δεν μου αρέσει. Γιατί το ουγγρικό *tánc ház*, που φέρανε απ' τα χωριά αυτά τα πολύ παλιά δημοτικά τραγούδια, πραγματικά φέρανε το παρελθόν τους και [...] προσπαθούνε να τους τα δείξουνε, έτσι; Το ελληνικό *tánc ház* δεν έχει καμία σχέση με το δικό μας... με τη δικιά μας παράδοση.

Η ίδια, αναφερόμενη σε ένα ελληνικό *tánc ház* που έλαβε χώρα στο πλαίσιο μιας εκδήλωσης («Πρόσωπα της Ελλάδας») στο Εθνογραφικό Μουσείο της Βουδαπέστης στις 6 Απριλίου του 2008 και συγκρίνοντάς το με το «εξιδανικευμένο παρόν» της Ελλάδας, παρατηρεί:

Όταν πήγαμε εδώ στο μουσείο, στο λαογραφικό και από πάνω από το μπαλκόνι, θυμάσαι; [...] Το κοιτούσα, λέω, δεν το πιστεύω. Δηλαδή, σαν να ήταν φασιστικά. Ε, δεν ξέρω. Δηλαδή εγώ αυτό θυμήθηκα, όταν παρελάζανε εδώ, κάπου εδώ [...] με τη δικτατορία [...] και όλοι το ίδιο πράγμα κάνανε. [...] Κι αφού τώρα παρακολουθώ στην τηλεόραση στο «Χωριό την Κυριακή» ή κάποια εκδήλωση τέλος πάντων ή οποιαδήποτε κι επίσημη εκδήλωση, όταν μαζεύονται την Πρωτοχρονιά, ξέρεις, τη βασιλόπιτα που κόβουνε και χορεύουνε Ηπειρώτες ή τάδε... Μέρα με τη νύχτα. Αν τους δεις αυτούς, εντελώς διαφορετικά χορεύουνε κι ας είναι κι επίσημα να πούμε καλεσμένοι απ' ό,τι στο *tánc ház*. Δηλαδή, ούτε εκεί δεν έχουνε κάποιο ψεύτικο, κατάλαβες τι λέω, κάποιο καλλιτεχνικό...

Φυσικά, η νέα χορευτική «πραγματικότητα» εισχωρεί σιγά-σιγά στον χώρο των ελληνικών «σπιτιών χορού» μέσω των μουσικών, της διδασκαλίας χορού ή ακόμα, μέσω του διαδικτύου, που αποτελεί πηγή πληροφοριών, στις οποίες έχει ο καθένας πρόσβαση. Κατά συνέπεια, στο πλαίσιο του «συμμετοχικού» χορού, διακρίνουμε συχνά δύο «παράλληλες» παραδόσεις, όταν μέρος των συμμετεχόντων χορεύει βάσει της «συνήθειας» και ένα άλλο μέρος βάσει των «νέων» δεδομένων, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο μια «βαθύτερη» γνώση του «γνήσιου» ελληνικού χορού. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Ζ.Μ. (ουγγρικής καταγωγής):

Στη διάρκεια των 30 χρόνων που πηγαίνω στον «Συρτό», πίστευα πως έμαθα τα πάντα [...], όλους τους ελληνικούς χορούς και αποδείχτηκε πως όχι. Διαπίστωσα πως έμαθα όλους τους χορούς τους οποίους παίζει ο «Συρτός». Αλλά υπάρχουν ένα σωρό χοροί που δεν τους παίζουν. Και τώρα πια φαίνεται πως δεν τους γνωρίζουν κιόλας. [...] Είναι ένα καλό παράδειγμα, το γεγονός που ο «Συρτός», δεν το γνωρίζαμε κιόλας, παίζει το Ζάραμο. Είπαν ότι κάποιο κομμάτι ήταν το Ζάραμο, δίδαξαν το Ζάραμο και από τότε με αυτό το κομμάτι υπάρχουν εκείνοι που χορεύουν Συρτό, υπάρχει αυτός που χορεύει Στα Δύο και κάποιος χορεύει Ζάραμο. Στην πραγματικότητα, όλοι χορεύουν πολύ ωραία, κινούνται στον ρυθμό και αυτά τα τρία συνυπάρχουν στο *tánc ház*. Τώρα δεν υπάρχει εκείνος ο άνθρωπος που να πει, ότι σ' αυτή τη μουσική πρέπει να χορέψετε αυτό. [...] Για μένα αυτό θα ήταν πολύ σημαντικό. Όμως βλέπω πως τελικά, αυτό θα ήταν για δύο ή τρία άτομα σημαντικό. Για τους υπόλοιπους όχι. [...] Ο λόγος που έρχονται είναι για να κινηθούν, να χορέψουν, να περάσουν καλά και δεν τους ενδιαφέρει εάν αυτό που κάνουν είναι σωστό έτσι.

Πηγή νέας χορευτικής «γνώσης» -και ακούσιας παρέμβασης στο «πεδίο»- αποτέλεσα κι εγώ ο ίδιος με τη διδασκαλία μου (από το 2007 έως το 2010) στο χορευτικό συγκρότημα «Ελληνισμός», του οποίου τα μέλη είναι Ελληνίδες δεύτερης γενιάς. Το παρακάτω απόσπασμα από την ομαδική συνέντευξη που μου παραχώρησαν (στις 29 Οκτωβρίου 2012), είναι αντιπροσωπευτικό αφενός της επιρροής που άσκησα και αφετέρου, της άποψής τους για τον ελληνικό χορό στο πλαίσιο των *táncház*:

-Π.Τ.: Τώρα δεν μπορείς έτσι άνετα να μπεις μέσα στο χορό, όπως προηγούμενα το είχε πει η Νίτσα. Δεν μπορείς άνετα, γιατί αυτοί είναι μια συνηθισμένη παρέα που κάνουν αυτές τις παράξενες μετάνοιες¹⁵, όταν χορεύουνε. Σίγουρα τα είδατε. Και σ' αυτό εμείς δεν μπορούμε πια να μπούμε, από πότε ειδικά [που] μας... εσείς μας διδάσκετε τους αυθεντικούς χορούς. Και τώρα για μας είναι πολύ, πολύ ξένα. Δεν τα αισθανόμαστε και τόσο πολύ. Γι' αυτό δεν πολύ-πηγαίνουμε.

-Α.Α.: Έτσι είναι.

-Ε.Π.: Εμένα δεν με ενοχλεί.

-Ε.Τ.(2): Εγώ γελάω. Πιο πολύ γελάω, παρά να χορεύω.

-Ο.Σ.: Και μας αγαπάνε. Γιατί... Αλλά δεν αγαπάνε κοντά μας να χορεύουν, γιατί...

-Ε.Τ.(2): Δεν το ξέρουν να χορεύουνε κοντά μας.

[...]

-Σ.Α.: Μπορώ κάτι να ρωτήσω; Στην Ελλάδα, δεν αλλάζουνε οι χοροί; Εγώ θυμάμαι όταν ήμουνα 20 χρονών και πήγα σ' ένα γάμο κάποτε, τότες διαφορετικά χορεύανε στο χωριό. Και τώρα που πήγα σε γάμο, βλέπω αλλιώς χορεύουν και στην Ελλάδα. Αλλιώς χορεύουν. Αλλάζουν. Πάντα όλα αλλάζουν. Κι εδώ αλλάζει ο χορός κι εκεί αλλάζει...

-Π.Τ.: Ζωντανό πράγμα είναι ο χορός.

4.5. Η ελληνικότητα της μουσικοχορευτικής παράδοσης

Στη βάση όλων των παραπάνω, τι είναι αυτό που ορίζει το τι είναι ή δεν είναι ελληνικό; Στο ακόλουθο απόσπασμα από συνέντευξη με τον Γ.Σ. (2ης γενιάς, μουσικός), αποτυπώνεται μια χαρακτηριστική εντόπια απάντηση στο ερώτημα αυτό:

-Ποιο είναι το ελληνικό;

-Γ.Σ.: Αυτό, ό,τι χορεύετε κι εσείς.

-Γιατί;

-Γ.Σ.: Γιατί; Γιατί έτσι χορεύουν στην Ελλάδα. Γιατί το μπουζούκι, γιατί το παίζουν έτσι; Με διπλή πενιά; Γιατί [...] κάνουν αυτά τα... τέτοιες φιγούρες που κάνουν; Γιατί αυτό είναι απ' το ελληνικό πράμα. Έτσι δεν είναι; [...] Έλληνας είμαι, ελληνικό χορεύω, γιατί είμαι Έλληνας. Ε, δεν είναι έτσι. [...] Δηλαδή, δεν είναι ελληνικό το χορό επειδή είσαι Έλληνας. Το χορό είναι ελληνικό γιατί έτσι χορεύεις, όπως χορεύουν στην Ελλάδα. Η μουσική είναι ελληνική αν είναι αυτό το στιλ ό,τι παίζουν στην Ελλάδα. Απλά, μπορεί να είναι ωραίο χορό, μπορεί να είναι ένα καλό τραγούδι, απλά δεν είναι

ελληνικό. Όπως και το φαΐ. Μπορείς να πας να φας στο «Ζορμπά» [ελληνική ταβέρνα στη Βουδαπέστη] και να πεις ότι έφαγες σ' ένα ελληνικό εστιατόριο; Ε, ναι. Έφαγε ελληνικό φαΐ; Όχι. Μόνο σ' ένα ελληνικό εστιατόριο. Ότι είναι ωραίο το φαΐ, μπορεί. Αλλά, είναι ελληνικό; Όχι. Είναι η γνώμη μου.
-Επειδή δεν είναι στην Ελλάδα;

-Γ.Σ.: Όχι. Επειδή δεν το κάνεις έτσι, όπως είναι στην Ελλάδα. [...] Εδώ στην Ουγγαρία, μπορείς να κάνεις ελληνικό φαΐ και να πεις ότι είναι ελληνικό φαΐ, γιατί το κάνεις έτσι, όπως το κάνουν στην Ελλάδα. Μπορείς να κάνεις μουσική και να πεις ότι είναι ελληνικό μουσική, αν το κάνεις έτσι όπως κάνουν στην Ελλάδα.

-Άρα, αυτό που λέμε *görög* [ελληνικό] *táncház*, είναι *görög*;

-Γ.Σ.: Αυτό που λέμε *görög táncház* δεν είναι κανονικό *görög* [...]. Είναι ουγγαρέζικο *görög táncház*. [...] Εκεί, για τους ανθρώπους, δεν μπορείς να πεις ότι να χορεύεις σαν ένας Έλληνας, στου καθένα. Εκεί πάνε οι άλλοι... για κέφι. Κι όταν πας [...], όταν πληρώνεις και πας για κέφι, σχεδόν κάνεις ό,τι θέλεις. Δηλαδή, αν εσύ δεν θες να σηκώσεις το πόδι σου τόσο, μόνο τόσο, ε, δεν το σηκώνεις. Κανένας δεν σου λέει τίποτα. [...] Για μένα χρειάζεται, δηλαδή ότι καλό θα ήταν, ότι να έχει κάθε ορχήστρα έναν άνθρωπο που να είναι καλός και να τους δείχνει πώς πρέπει να χορεύουν. Δηλαδή, αυτό εσείς δεν το ακούσατε γιατί εσείς ήσασταν μέσα και χορέψατε, αλλά όσες φορές μπήκατε μέσα στο χορό και χορεύατε εσείς, όλοι λένε, α! Αυτό είναι! Κοίτα! Ελληνικό! Έτσι πρέπει!

Συνεπώς, η ελληνικότητα της εν λόγω μουσικοχορευτικής παράδοσης έγκειται σε έναν συνδυασμό τρόπου και τρόπου. Πέρα όμως από το κριτήριο του «πώς το κάνουν στην Ελλάδα», για τον Γ.Σ. είναι καθοριστικός ένας ακόμη παράγοντας, ο οποίος είναι «εσωτερικός» και ατομικός για κάθε άνθρωπο. Όπως λέει ο ίδιος:

Για μένα και όχι γιατί είμαι Έλληνας, αλλά συνήθως αυτοί μπορούν να παίξουν καλό ελληνικό μουσική, [...] όποιος είναι Έλληνας από μέσα του. Και το από μέσα του γι' αυτό το είπα, γιατί όχι όποιος γεννήθηκε σαν Έλληνας. Που είναι από μέσα(!) Έλληνας. Γιατί θέλει αυτό το κομμάτι. [...] Αν δεν το έχεις μέσα σου αυτό, ποτέ δεν θα παίζεις καλό ελληνικό τραγούδι.

Σε αντιστοιχία με την παραπάνω άποψη, ο Γ.Β. (2ης γενιάς, μουσικός) θεωρεί ότι δεν υπάρχει «σωστό» και «λάθος» στη μουσική, όταν πηγάει από τον ψυχισμό ενός ατόμου-μουσικού:

Εγώ και στη μουσική αυτό λέω. Ξέρω 'γω, κάνει κάποιος ταξίμι. Δεν υπάρχει σωστό και λάθος! Εντάξει, αν είναι τώρα... πρέπει να είσαι στο κλίμα. Αν είσαι στο σωστό κλίμα [...] και παίζεις κάτι και σου βγαίνει κι απ' την ψυχή εκείνη τη στιγμή είναι καλό. Τώρα, μπορεί να υπάρχει καλύτερο; Υπάρχει. [...] Σίγουρα υπάρχει και χειρότερο, υπάρχει και καλύτερο, αλλά για εκείνη την ώρα, το 'παιξες από μέσα σου με καρδιά, πρέπει να 'ναι καλό. Εγώ έτσι το θεωρώ.

Παράλληλα για τον ουγγρικής καταγωγής Ζ.Μ., ο οποίος χορεύει ελληνικούς χορούς στο χορευτικό συγκρότημα «Ηλιος», αλλά και διδάσκει τακτικά χορό στο πλαίσιο του ελληνικού *táncház*, η ελληνικότητα-«αυθεντικότητα» της

μουσικοχορευτικής παράδοσης ορίζεται περισσότερο από τον τόπο καταγωγής και την ιδιότητα του «φορέα» αυτής:

Για εμένα, ενενήντα πέντε τοις εκατό καλό/σωστό είναι αυτό που κάνετε εσείς [αναφέρεται στον Γεώργιο Αντωνόπουλο και σε εμένα]. Αυτό που έμαθα ή είδα από εσάς. [...] Από εσάς το δέχομαι, επειδή εσείς γνωρίζετε για τι πράγμα μιλάτε. [...] Επειδή σας θεωρώ καλούς χορευτές. Καλούς Έλληνες χορευτές. Επειδή ξέρω ότι χορεύετε και μαθαίνετε για πολλά χρόνια ελληνικούς χορούς στην Ελλάδα, όπου είναι πιο εύκολο να βρεις τα αυθεντικά βήματα. [...] Είστε γνήσιοι/αυθεντικοί. [...] Επίσης, για εμένα καλό/σωστό είναι αυτό που βλέπω από αυθεντικά ελληνικά χορευτικά συγκροτήματα. Αυτό το θεωρώ καλό. [...] Μέσω του YouTube, ναι. [...] Τώρα πια δεν λέω ότι αυτό είναι μια αγία γραφή και έτσι πρέπει να το κάνεις. Τώρα μόνο αυτό λέω, ότι εγώ έτσι το είδα, εμένα έτσι μου το δίδαξαν, εγώ έτσι γνωρίζω.

4.6. Εντόπιες ερμηνείες του όρου *táncsház*

Όπως αναφέρθηκε στο κεφάλαιο της ανασκόπησης, η Vincze (2007, 2010), εξισώνει το ελληνικό *táncsház* με το «συμμετοχικό» γλέντι της ελληνικής μειονότητας στο πλαίσιο του εορτασμού της Επανάστασης του '21. Ο συσχετισμός αυτός δεν είναι τυχαίος, καθώς για τους Ούγγρους "*táncsház*" και «γλέντι» (*buli*) είναι σχεδόν ταυτόσημα.

Η Α.Μ. (ουγγρικής καταγωγής), παρατηρεί πως πριν κάνει την εμφάνιση του στη Βουδαπέστη το κίνημα του *táncsház*:

Στην πραγματικότητα, στη χώρα μας, δεν το ονομάζαμε táncsház, αλλά στις κοινότητες των Κροατών, των Σέρβων [και των Ελλήνων] αυτό λειτουργούσε "φυσικά", όταν ήταν μια συνάντηση και τότε αυτοί χόρευαν τους δικούς τους χορούς, το οποίο δεν υπήρχε εδώ στην Ουγγαρία. Στην Ουγγαρία δεν ήξεραν να χορεύουν τίποτα παρόμοιο.

Με άλλα λόγια, στην Ουγγαρία, πριν την ανάδυση του κινήματος των αστικών «σπιτιών χορού», δεν συνήθιζαν να χορεύουν ουγγρικούς (παραδοσιακούς) χορούς σε «συμμετοχικό» πλαίσιο.

Αντίθετα, για τους Έλληνες της Ουγγαρίας «γλέντι» και *táncsház* είναι δύο διαφορετικά πράγματα. Για την Ε.Π. (2ης γενιάς), «...γλέντι είναι όταν οι Έλληνες συγκεντρώνονται για να γιορτάσουν σε κάποια ευκαιρία...», ενώ «...*táncsház* δεν είναι ούτε δείπνο, ούτε γιορτή. Είναι ανοιχτό στον καθένα που επιθυμεί να χορέψει και δεν χρειάζεται να φέρει ζευγάρι...». Σύμφωνα με τον Κ.Γ. (2ης γενιάς), «...*táncsház* λεγόταν μόνο τότες που [...] πηγαίναμε να μαθαίνουμε τους Ούγγρους χορούς. Έμεινε από αυτούς [τους Ούγγρους]. Στο χωριό [«Μπελογιάννης»] όταν κάναμε ή γλέντι το λέγαμε ή χορό...».

Η Α.Β. (3ης γενιάς) δίνει μια άλλη διάσταση στην έννοια του *táncsház*, που αφορά στον τρόπο που λειτουργούσε παλαιότερα και τον οποίο νοσταλγεί:

Τι σημαίνει táncsház.[...] Για μένα, όπως ήτανε παλιά, ότι... έπαιζε μια ορχήστρα, ήρθε κάποιος που μας έδειξε χορούς ή το ξέραμε, γιατί πέρασε ο καιρός και το μάθαμε και χορεύαμε όλο το βράδυ, μέχρι τα ξημερώματα.

Αυτό. Μέχρι, πώς το λέμε; Στα ουγγρικά *kifulladásig* [ώσπου να λαχανιάσουμε]. [...] Και οι άνθρωποι το χάρηκαν. Και η ορχήστρα.

Κατά τον Λ.Κ. (2ης γενιάς), η έννοια του *táncház* καθορίστηκε στην πορεία του χρόνου από το πολιτικό πλαίσιο:

Η σοσιαλιστική έκφραση επί υπαρκτού ήτανε *táncház*. Με τον καπιταλισμό έγινε *buli* [γλέντι]. Εγώ τώρα, αυτή η κουβέντα *buli* μου ακούγεται πάρα πολύ άσχημα, πάρα πολύ άσχημα! [...] Χώρος για χορευτικό πολιτισμό. Κάπως έτσι. *Táncház* είχε μια πολύ πιο ευρύ... ε, και πολύ πιο κατοχυρωμένη στον πολιτισμό έκφραση. Δεν ήτανε *buli*, που λέμε [...] άντε, δυο λαλούν και τρεις χορεύουν. Όχι. Ήταν συγκεκριμένο. Έρχονταν το συγκρότημα και λες, τώρα θα παίξω ηπειρώτικα, μετά θα κάνω αυτό, μετά θα παίξω εκείνο. [...] Κι ο ένας χαίρονταν τον άλλονε.

Για τον G.S. (ουγγρικής καταγωγής, μουσικός), «...*táncház* είναι η δραστηριότητα, στο επίκεντρο της οποίας χορεύουν στον κύκλο, [...] χωρίς φαγητό, χωρίς ποτό, χωρίς συζήτηση, όπου ο κύριος στόχος των ανθρώπων είναι να χορέψουν και πολλές φορές δεν κάνουν τίποτε άλλο...». Αντίθετα, σύμφωνα με τον ίδιο:

Αυτό είναι το γλέντι, [...] όταν έρχονται κι οι Έλληνες και χορεύουν Τσιφτετέλι, Ζεϊμπέκικο, σπάσιμο πιάτων... Αυτό μου αρέσει περισσότερο, γιατί κατά κάποιο τρόπο, ξυπνά σε 'μένα εκείνες τις αναμνήσεις που μου αρέσουν μέσα σε όλο αυτό, όταν οι άνθρωποι αισθάνονται όμορφα ειλικρινά και δεν είναι σημαντικά τα βήματα.

Επιπλέον, για τους Έλληνες αποτελεί μια ξεχωριστή κατηγορία η «βραδιά σε ταβέρνα» (*taverna est*) ή «ελληνική βραδιά» (*görög est*), που αφορά σε «...χορευτική βραδιά με δείπνο και παράσταση [χορού]...» (Ε.Π., 2ης γενιάς).

Σημειώσεις κεφαλαίου

¹ Η πιο γνωστή οικογένεια Ελλήνων εμπόρων-επιχειρηματιών της Αυστρο-Ουγγαρίας ήταν του Γεωργίου Σίνα, ο οποίος καταγόταν από τη Μοσχόπολη. Αυτός και ο γιος του Σίμων ίδρυσαν και συμμετείχαν στη διοίκηση τραπεζών, καθώς και βιομηχανικών, σιδηροδρομικών, ναυσιπλοϊκών, γεωργικών επιχειρήσεων στην Αυστρία και την Ουγγαρία. Αποτέλεσαν βασικούς χρηματοδότες της «Αλυσιδωτής» γέφυρας του Δούναβη (η πρώτη γέφυρα που συνέδεσε τη Βούδα με την Πέστη) και της Ουγγρικής Ακαδημίας Επιστημών στη Βουδαπέστη. Παράλληλα, όμως υπήρξαν μεγάλοι ευεργέτες του ελληνικού έθνους με την ίδρυση του Αστεροσκοπείου και της Ακαδημίας Αθηνών, αλλά και με την προσφορά μεγάλων χρηματικών ποσών για το Αρσάκειο, το Πανεπιστήμιο, τη Μητρόπολη, την Αρχαιολογική Εταιρεία και άλλα έργα (Babanaszisz, 2012; Kerényi, 2010).

² Σύμφωνα με τις Βουτυρά και Μπούσκου (2012), «...μέχρι το 1997 ο όρος που χρησιμοποιήθηκε για τα προσφυγόπουλα που έφταναν σε μια χώρα χωρίς τους γονείς τους ήταν ασυνόδευτα παιδιά (*unaccompanied minors*). Σήμερα, ο δόκιμος όρος είναι αποχωρισμένα παιδιά (*separated children*), μια έννοια που υιοθετείται διεθνώς μετά τη συνθήκη για τα δικαιώματα του παιδιού (1997)...» (σελ. 204).

³ Οι γυναίκες που συνόδευαν τα παιδιά κατά την έξοδό τους από την Ελλάδα, αλλά και συνέχιζαν να τα φροντίζουν στους νέους τόπους εγκατάστασης αποκαλούνταν «μάνες».

⁴ Ο Μιχαηλίδης (2012, σελ. 86) παραθέτει τον αριθμό των παιδιών τα οποία εγκαταστάθηκαν στην Ουγγαρία σύμφωνα με τις επίσημες αρχειακές μαρτυρίες: 2.500 (Επιτροπή Βοήθειας στο Παιδί, 1949), 3.000 (Ελληνικός Ερυθρός Σταυρός, Ιανουάριος 1950), 2.859 (Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδας, 1950).

⁵ Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι και η ονομαζόμενη «Μικρασιατική Καταστροφή» που έλαβαν χώρα την περίοδο 1912-1924 προκάλεσαν ριζικές αλλαγές στη ζωή της νεότερης Ελλάδας που δημιουργήθηκε τον 19ο αιώνα. Όπως αναφέρει ο Φωκάς (2006):

Σαν συνέπεια των γρήγορων και σημαντικών αλλαγών των συνόρων, περιοχές που κατά τα προηγούμενα εκατό χρόνια είχαν αναπτυχθεί εντός διαφορετικών κρατικών οντοτήτων έπρεπε να ενοποιηθούν και να σχηματίσουν μια νέα χώρα. Επίσης, πληθυσμοί που από πολλές απόψεις οι πολιτισμικές και ιστορικές εμπειρίες τους παρέκκλιναν, έπρεπε να ζυμωθούν σε έναν λαό, ένα έθνος. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι την περίοδο μεταξύ 1925 και 1940 ο ελληνισμός ως κράτος, ως έθνος αλλά και ως κοινωνία ήταν υπό σχηματισμό ή με άλλα λόγια θα μπορούσαμε να πούμε ότι ήταν σε μια συνεχή ανοικοδόμηση. Λόγω του ξεσπάσματος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου προφανώς δεν δόθηκε αρκετός χρόνος στην ελληνική κοινωνία για να λύσει αυτή την πολύπλοκη άσκηση (σελ. 7).

⁶ Για τους «ντόπιους» της Μακεδονίας και τη γενεαλογία των αυτο-προσδιορισμών και ετερο-προσδιορισμών τους βλ. Ρόμπου-Λεβίδη (2016).

⁷ Ο Σιδηρόπουλος (1998), αναφερόμενος στον «παραδοσιακό υλικό βίο» και συγκεκριμένα στην επίπλωση και διακόσμηση των σπιτιών των Ελλήνων προσφύγων, σημειώνει την παντελή «...απουσία αγίων εικόνων και άλλων θρησκευτικών αντικειμένων της Ορθοδοξίας που είναι τόσο χαρακτηριστικά των ελληνικών σπιτιών...» (σελ. 48). Επιπρόσθετα, μόλις στις αρχές της δεκαετίας του 1990 ξεκίνησε η ανέγερση ορθόδοξης εκκλησίας στο χωριό Μπελογιάννης, η οποία αποπερατώθηκε το 1996 (Ριζογιάννης, 2004, 2010).

⁸ Σύμφωνα με τον Papadopoulos (1996; πρβλ. Παπαδόπουλος, 2001), λίγο πριν τη δεκαετία του 1960, τα παιδιά των προσφύγων συνέχισαν την εκπαίδευσή τους σε ουγγρικά σχολεία (στον τόπο διαμονής τους) και σύμφωνα με ειδικό διάταγμα, στα σχολεία εκείνα όπου υπήρχαν τουλάχιστον 5 Έλληνες μαθητές, διδάσκονταν μαθήματα και στη μητρική γλώσσα.

⁹ Οι γονείς του Antal Kricskovics (1929-2017) ανήκαν στην εθνοτική ομάδα *Bunyencsi* (*Bunjevci*), τα περισσότερα μέλη της οποίας ζουν στη Βόρεια Σερβία (Βοϊβοδίνη) και στη Νότια Ουγγαρία. Σύμφωνα με μαρτυρία των Γ.Ρ. και Χ.Β. (1ης γενιάς), από το 1958 έως το 1962 ο Kricskovics ήταν ο δάσκαλος χορού/«χορογράφος» στο ελληνικό χορευτικό συγκρότημα του «Μπελογιάννης». Το 1959 ίδρυσε το «Κεντρικό Νοτιοσλαβικό Χορευτικό Συγκρότημα» (*Központi Délszlán Táncgyűttest*), στο οποίο χόρευαν αρκετοί Έλληνες νέοι. Το συγκρότημα αυτό μετονομάστηκε το 1964 σε «Χορευτικό Συγκρότημα Κέντρου Εθνοτήτων» (*Nemzetiségi Központi Táncgyűttes*) και το 1971 σε "*Fáklya*" (που σημαίνει «δαυλός»/«πυρσός»).

¹⁰ Σύμφωνα με μαρτυρία των Γ.Β και Χ.Β (1ης γενιάς), ο Wünsch László γεννήθηκε το 1931 και σπούδασε στην Ακαδημία Θεατρικής και Κινηματογραφικής Τέχνης, όπου ακολούθησε την ειδικότητα της «Χορογραφίας». Από το 1962 ανέλαβε την επιμέλεια του ελληνικού χορευτικού συγκροτήματος του «Μπελογιάννης».

¹¹ Ο Ζουρνατζίδης (2013) αναφέρει τον χορό «Τσαντζάρα» ή «Τσανεζάρα», ως έναν από τους «επιπλέον» χορούς που χορεύτηκαν από τους Ποντίους του Καρς και οι οποίοι ήταν «...αποτέλεσμα της συμβίωσης πολλών διαφορετικών εθνοτήτων με διαφορετική μουσικοχορευτική παράδοση και των μεταξύ τους αλληλοεπιδράσεων...» (σελ. 419).

¹² Η Vincze (2007, 2010) σημειώνει ότι η χορογραφία αποτελεί αναπόσπαστο στοιχείο της παρουσίας του παραδοσιακού χορού επί σκηνής και διακρίνει δύο είδη χορογραφίας. Με βασική προϋπόθεση την εις βάθος γνώση του χορευτικού

ρεπερτορίου μιας περιοχής, στην πρώτη περίπτωση, ο χορογράφος επεξεργάζεται και παρουσιάζει τον χορό εστιάζοντας σε αυτή τη γνώση. Στη δεύτερη περίπτωση, ο χορογράφος «κατασκευάζει»/διασκευάζει τον χορό σύμφωνα με τη δική του φαντασία, αντλώντας έμπνευση από το παραδοσιακό υλικό.

¹³ Η προβολή της ταινίας στη Βουδαπέστη (τον Οκτώβριο του 1986), έδωσε το ερέθισμα για τη δημιουργία του μουσικού σχήματος «Μασκαράδες» (Papadopoulos, 2005).

¹⁴ Ουγγρική εθνική ομάδα στο πέραςμα Gyimes στη βορειοανατολική Ρουμανία (πρβλ. Tánczos, 2002a, 2002b).

¹⁵ Οι «μετάνοιες», αφορούν σε «χορογράφημα» του Antal Kricskovics στη βάση του χορού «Μενούσης», το οποίο έχει καθιερωθεί στο πλαίσιο των ελληνικών «σπιτιών για χορό».

V. ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ - ΣΥΖΗΤΗΣΗ

Στην παρούσα έρευνα, οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» εκλαμβάνονται ως δύο διαφορετικά πλαίσια λειτουργίας του παραδοσιακού χορού και όχι ως δύο ιστορικές φάσεις του. Ως εκ τούτου, «απομακρυνόμαστε» από τη σύμφυτη με τις δύο έννοιες χρονικότητα -η δεύτερη εξ ορισμού έπεται της πρώτης- και την απορρέουσα διχοτόμηση παρελθόν/παρόν (πρβλ. Nahachewsky, 2001; Παπακώστας, 2013), ενώ εστιάζουμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δύο πλαισίων. Στην προκείμενη περίπτωση, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» επικεντρώνονται στο «ποιοι», «πού» και κυρίως «πώς», με ποιον τρόπο, ενώ το «πότε» δεν αποκλείει την αλληλεπίδραση του παρελθόντος με το παρόν, χαρακτηριστικό το οποίο εμπεριέχεται στο μοντέλο, εφόσον σημείο αναφοράς της «δεύτερης ύπαρξης» είναι η «πρώτη». Υπό αυτούς τους όρους, το εννοιολογικό δίπολο του Hoerburger (1965, 1968) αποτελεί το «εργαλείο»-αφετηρία για την ανάλυση και ερμηνεία των πολλαπλών, σύγχρονων εκφάνσεων/υπάρξεων του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο αστικό περιβάλλον της Ουγγαρίας, σε επίπεδο «φορέων», λειτουργίας, τρόπου μετάδοσης και εκμάθησης, καθώς και των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της ίδιας της χορευτικής πράξης.

Όπως προκύπτει από την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων και σύμφωνα πάντα με τις εντόπιες ερμηνείες της υπό μελέτη χορευτικής «πραγματικότητας», η πρώτη γενιά προσφύγων από τον ελλαδικό χώρο διαμόρφωσε στο αστικό πλαίσιο της Ουγγαρίας μια κοινή, «υπερ-τοπική», ελληνική χορευτική παράδοση. Στα συμμετοχικά γλέντια του αρχικά «κλειστού» και κοινοβιακού τρόπου ζωής, συναντήθηκαν οι διαφορετικές τοπικές παραδόσεις, τις οποίες οι πρόσφυγες (μετ)έφεραν από τους τόπους καταγωγής/προέλευσης. Χρησιμοποιώντας το θεωρητικό μοντέλο του Hoerburger (1965, 1968), η αστικοποίηση αυτή των διαφορετικών «πρώτων υπάρξεων» του ελληνικού χορού οδήγησε σε ένα ιδιαίτερο, «ομογενοποιημένο» χορευτικό ρεπερτόριο. Το ρεπερτόριο αυτό έγινε «κτήμα» ολόκληρης της εκπατρισμένης ελληνικής κοινωνίας και ήταν αναπόσπαστο κομμάτι της καθημερινότητάς της στα όποια αυτοσχέδια γλέντια, όπου μεταδιδόταν με τρόπο «φυσικό». Με άλλα λόγια, οι Έλληνες στην Ουγγαρία ανέπτυξαν μια νέα «πρώτη ύπαρξη» του ελληνικού παραδοσιακού χορού. Σε αυτό το πλαίσιο, για παράδειγμα, ο πρόσφυγας από τη Θεσσαλία γλεντούσε χορεύοντας «Ελένο μόμε», έναν από τους χορούς της μουσικοχορευτικής παράδοσης εκείνων που προέρχονταν από τη Μακεδονία και ούτω καθεξής.

Παράλληλα, αμέσως μετά την άφιξή τους στην Ουγγαρία, οι πρόσφυγες από τον ελλαδικό χώρο φρόντισαν για τη διατήρηση της εθνικής τους ταυτότητας και συνείδησης μέσω της καλλιέργειας των εθνικών παραδόσεων, του χορού και της μουσικής. Η καλλιέργεια συνεπαγόταν αφενός τη συστηματική διδασκαλία της και αφετέρου την παρουσία της επί (θεατρικής) σκηνής, στις γιορτές (εθνικές και πολιτικές) της ελληνικής κοινότητας, αλλά και σε πολιτιστικά φεστιβάλ στην Ουγγαρία και στο «εξωτερικό».

Εστιάζοντας στη μουσική και τους μουσικούς, όργανα όπως ο ζουρνάς, η γκάιντα, η ποντιακή λύρα, το βιολί, το ντέφι, το μαντολίνο, η κιθάρα, το κλαρίνο

και το ακορντεόν ακούστηκαν τόσο στα «συμμετοχικά» γλέντια όσο και στις παρουσιάσεις/παραστάσεις από τους οργανοπαίχτες της πρώτης γενιάς προσφύγων. Ωστόσο, στο πλαίσιο της επόμενης γενιάς κυριάρχησαν (και κυριαρχούν) όργανα όπως η κιθάρα και (αργότερα) το μπουζούκι.

Όσον αφορά τον χορό, οι Έλληνες της Ουγγαρίας μετέφεραν τη νέα εντόπια «πρώτη ύπαρξη» τόσο στο διδακτικό όσο και στο «παραστασιακό» πλαίσιο. Η «δεύτερη» αυτή «ύπαρξη» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, στόχευε στην προβολή της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης και συγχρόνως, της ελληνικής εθνικής ταυτότητας απέναντι στο ουγγρικό κοινό. Συγχρόνως όμως, καλλιεργούσε την εθνική συνείδηση της δεύτερης γενιάς προσφύγων και εξυπηρετούσε ως εκδήλωση πατριωτισμού απέναντι στο Ελληνικό κράτος, η οποία θα προωθούσε το πάγιο αίτημα για επαναπατρισμό. Ως εκ τούτου, ανήγαγαν την κοινή «υπερ-τοπική» μουσικοχορευτική παράδοση σε εθνικό σύμβολο.

Σε αυτό το πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης», οι πρώτοι «ειδικοί», που δίδαξαν τους Έλληνες της δεύτερης γενιάς και χορογράφησαν -επιμελήθηκαν τη σκηνική παρουσίαση- του ελληνικού χορού, ήταν οι μη ελληνικής καταγωγής László Wünsch (στο «Μπελογιάννης») και Antal Krieskovics (στη Βουδαπέστη), οι οποίοι κατέγραψαν τους χορούς από τους πρόσφυγες της πρώτης γενιάς. Στη συνέχεια, ο εντόπιος λόγος κάνει αναφορά στη διδασκαλία χορού από Έλληνες δεύτερης γενιάς, όπως ο Γιάννης Γαλατούδης (στο «Μπελογιάννης»), τα αδέρφια Δημήτρης και Αποστόλης Μπουρουλίτης και ο Φίλιππος Παπαβασιλείου (στη Βουδαπέστη).

Από το 1948 -όταν άρχισε η σταδιακή εγκατάσταση των προσφύγων στην Ουγγαρία- έως το 1980, η επαφή με την Ελλάδα ήταν «προβληματική», καθώς ήταν απαγορευμένη για πολιτικούς λόγους. Η επικοινωνία με την πατρίδα ήταν τόσο σπάνια και δύσκολη όσο ένα «...ταξίδι στο φεγγάρι...». Στη διάρκεια αυτών των 30 περίπου χρόνων, όπου οι πρόσφυγες στερούνται της ελληνικής ιθαγένειας, η (νέα) «πρώτη ύπαρξη» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία και η «δεύτερη ύπαρξη» του λειτουργούν κυριολεκτικά παράλληλα με τις αντίστοιχες «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα. Εξαίρεση, στην ανεξάρτητη αυτή πορεία, αποτέλεσε το μουσικό υλικό -τόσο δυσεύρετο και στερημένο όσο οι ελιές της ελληνικής γης- το οποίο κατάφερνε να διαπεράσει τα σύνορα και τις απαγορεύσεις και να επηρεάσει τη μουσική και κατ' επέκταση τον χορό των Ελλήνων της Ουγγαρίας. Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα επιρροής από το «εξωτερικό» είναι οι μουσικές της ταινίας «Ζορμπάς ο Έλληνας» (1964) και της τηλεοπτικής σειράς του βρετανικού BBC «Ποιος πληρώνει τον Βαρκάρη;» (1976). Όσον αφορά το πρώτο, ο «Ζορμπάς», ως μουσική και χορός, επηρεάζει σε τέτοιο βαθμό τους πρόσφυγες, που ανάγεται σε σύμβολο του ελληνισμού και ταυτίζεται με παλαιότερα/παραδεδομένα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού, αφού σύμφωνα με τον εντόπιο λόγο «...η ελληνικότητά μας ήτανε στο Ζορμπά, στο Μήλο μου κόκκινο...».

Μετά το 1980, η σταδιακή αποκατάσταση της επαφής/επικοινωνίας των Ελλήνων της Ουγγαρίας με τον τόπο καταγωγής τους και τις εκεί «γνήσιες», «αυθεντικές» χορευτικές πρακτικές, αλλά και τις νέες μουσικοχορευτικές «τάσεις», είχε ως αποτέλεσμα να αρχίσουν να αμφισβητούν και να αναθεωρούν τον «παλαιό», εντόπιο τρόπο, με τον οποίο χόρευαν. Η σύγκρουση ανάμεσα στον τρόπο που χόρευαν και χορεύουν οι Έλληνες στην Ουγγαρία, όπου το παρελθόν αφορά

σε έναν ιδιαίτερο/ξεχωριστό τρόπο «αποκομμένο» από την Ελλάδα, ενώ το παρόν έρχεται σε επαφή με τη χορευτική «πραγματικότητα» της Ελλάδας, έλαβε χώρα πρωταρχικά στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης». Το αποτέλεσμα ήταν υπέρ των «παλαιότερων», «γνήσιων», «αυθεντικών», νέων δεδομένων του ελλαδικού χώρου, σε επίπεδο μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου, φορεσιών και αισθητικής. Οι «φορείς» της «δεύτερης ύπαρξης» μετέφεραν τη νέα «γνώση» και στο «συμμετοχικό» πλαίσιο των γλεντιών της ελληνικής κοινότητας.

Η επαφή του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία με τις «παράλληλες υπάρξεις» του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα οδήγησε στον επαναπροσδιορισμό από τους Έλληνες της Ουγγαρίας των όρων «αυθεντικός», «γνήσιος», «παραδοσιακός» και «ελληνικός». Ειδικότερα, ο κυρίαρχος εντόπιος λόγος αναζητά τη γνησιότητα, «αυθεντικότητα» και «ελληνικότητα» της υπό μελέτη μουσικοχορευτικής παράδοσης σε έναν συνδυασμό τόπου και τρόπου, που συνοψίζεται στη φράση «...*πώς/όπως το κάνουν στην Ελλάδα...*». Από την άλλη πλευρά, υπάρχουν και οι φωνές που αγωνιούν για το μέλλον του «ελληνο-ουγγρικού» τρόπου, της «δικής τους» τοπικής «υπερ-τοπικής» μουσικοχορευτικής παράδοσης η οποία σιγά-σιγά χάνεται.

Πέρα όμως από τον συνδυασμό τόπου και τρόπου, που ορίζει το τι είναι «αληθινό» στη μουσική και τον χορό, υπάρχει ένας επιπλέον καθοριστικός (και λιγότερο «απτός») παράγοντας για τον «ελληνικό» τρόπο, ο οποίος είναι «εσωτερικός» και ατομικός για κάθε άνθρωπο. Σύμφωνα με τον εντόπιο λόγο, αυτό που χρειάζεται για να αποδώσει κανείς «καλά» την ελληνική μουσική και τον χορό, δεν είναι η καταγωγή, το να γεννηθεί δηλαδή Έλληνας, αλλά το να είναι «...*από μέσα Έλληνας...*».

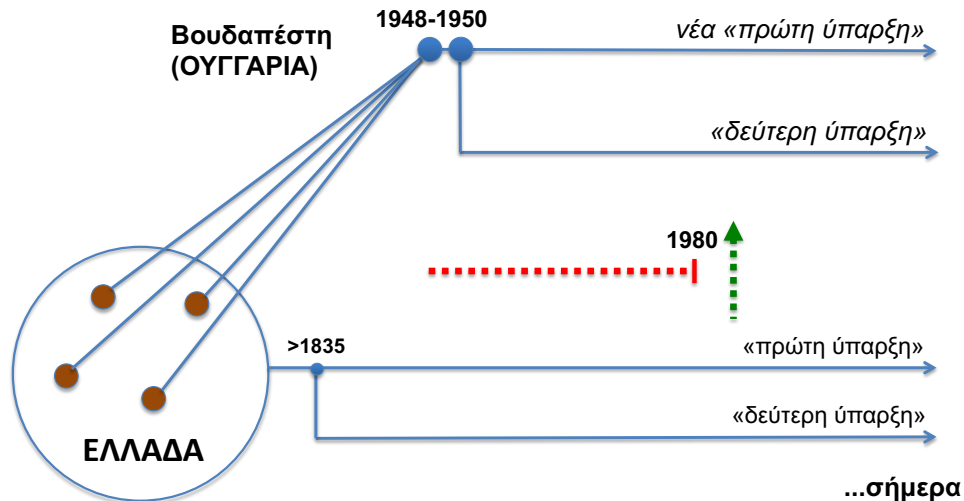
Συμπερασματικά, στις αρχές της δεκαετίας του 1980, η αποκατάσταση της επαφής/επικοινωνίας με την «πατρίδα» ήταν καταλυτική και κυρίως οι «φορείς» της «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, ήρθαν «αντιμέτωποι» με πολλαπλές «παράλληλες» παραδόσεις:

α) «υπερ-τοπική» μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας σε «συμμετοχικό», διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο,

β) (νέες) τοπικές μουσικοχορευτικές παραδόσεις της Ελλάδας σε «συμμετοχικό», διδακτικό και «παραστασιακό» πλαίσιο.

Στο ακόλουθο γράφημα συνοψίζονται σχηματικά όλα τα παραπάνω στη βάση του θεωρητικού μοντέλου του Hoerburger (1965, 1968). Η γενική απεικόνιση της «πρώτης ύπαρξης» στην Ελλάδα αφορά στη «ζωντανή», «συμμετοχική» μουσικοχορευτική παράδοση της υπαίθρου, ενώ η «δεύτερη ύπαρξη» στην παρουσία του χορού στο διδακτικό -το 1835 ο χορός εντάχθηκε ως αντικείμενο απογευματινής απασχόλησης στη Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων (Κάρδαρης, 2012)- και (αστικό αρχικά) «παραστασιακό» πλαίσιο.

Πολλαπλές «υπάρξεις» του ελληνικού παραδοσιακού χορού



Σχήμα 5.1.: Οι πολλαπλές «υπάρξεις» του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εστιάζοντας στο παράδειγμα της Ουγγαρίας

Σε αυτό το πολύπτυχο μουσικοχορευτικό τοπίο, ήδη από το 1974 ήρθε να προστεθεί και η σύνθετη «συμμετοχική», ψυχαγωγική και συγχρόνως εκπαιδευτική χορευτική πρακτική του ελληνικού *táncsház*.

5.1. Μια «ενδιάμεση» χορευτική «ύπαρξη»

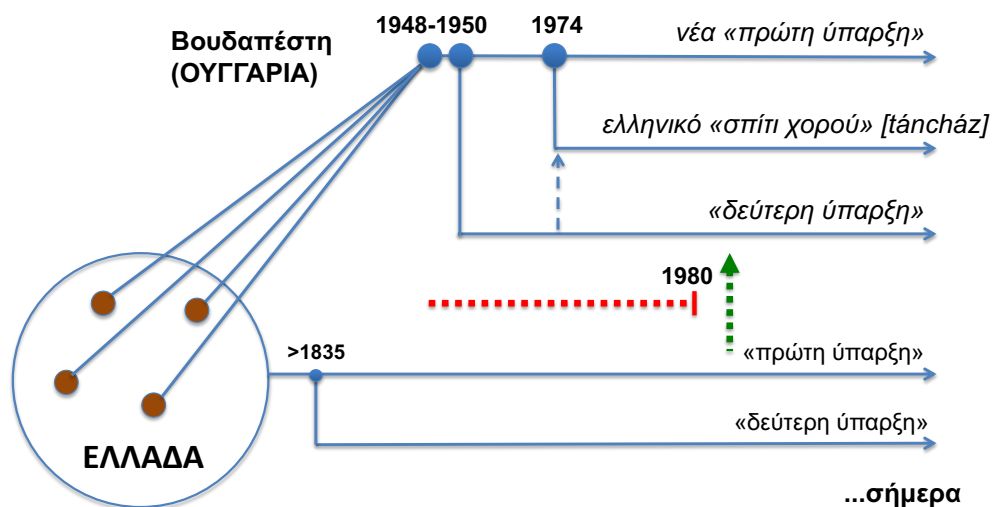
Στις αρχές της δεκαετίας του 1970, αναδύθηκε στον αστικό χώρο της Ουγγαρίας το κίνημα του (ουγγρικού) *táncsház*, το οποίο ήταν μέρος ενός διεθνούς φαινομένου ανα-βίωσης της λαϊκής παράδοσης, σε μια προσπάθεια αποσύνδεσης από το αστικό περιβάλλον. Η σταδιακή «χαλάρωση» της πολιτικής πίεσης του κομμουνιστικού καθεστώτος, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου, το σταδιακό «άνοιγμα» των συνόρων και το τέλος της «διεθνούς απομόνωσης», καθώς και η ανάδειξη της έρευνας του παραδοσιακού χορού σε ξεχωριστό επιστημονικό κλάδο, έφεραν τους Ούγγρους νέους εκείνης της εποχής σε επαφή με τον «ζωντανό» λαϊκό πολιτισμό των πληθυσμών της Τρανσυλβανίας. Μέσω της αστικής υιοθέτησης του *táncsház* - χορευτικής πρακτικής η οποία λειτουργούσε στο τοπικό παραδοσιακό πλαίσιο μιας ουγγρικής κοινότητας (*Szék*) στην Τρανσυλβανία-, ο λαϊκός πολιτισμός της υπαίθρου ανήχθη σε μια «ελεύθερη» κοινωνική-ψυχαγωγική δραστηριότητα, μακριά από αυστηρές πρόβες, επίσημες ή τυποποιημένες παραστάσεις επί σκηνής, θεσμοθετημένα φεστιβάλ και διαγωνισμούς, μακριά από μεγαλοστομίες, σημαίες και πανό.

Η ελληνική κοινότητα της Βουδαπέστης ήταν η πρώτη εθνοτική ομάδα -μόλις 2 χρόνια μετά το πρώτο ουγγρικό αστικό *táncsház*- που ανέπτυξε το «δικό της», ανεξάρτητο, ελληνικό «σπίτι χορού» στη βάση του ουγγρικού μοντέλου. Ωστόσο,

σε αντίθεση με το αρχέτυπό του, το οποίο «...στήθηκε πιο σχεδιασμένα...», το ελληνικό *táncsház* «...ήταν, αυθόρμητα ήρθε...», ενώ «...γεννήθηκε επειδή υπήρξε ανάγκη γι' αυτό...». Από τη μία πλευρά, οι μουσικοί είχαν την ευκαιρία να παίζουν μουσική πέρα από το πλαίσιο των θεσμοθετημένων και πολιτικοποιημένων εκδηλώσεων της ελληνικής κοινότητας. Από την άλλη πλευρά, το ελληνικό «σπίτι χορού» απευθυνόταν στα μη ελληνικής καταγωγής άτομα, τα οποία ελκύονταν τόσο από τη μουσική όσο και από τους «ανοιχτούς», «εύκολους» στην εκμάθηση κυκλικούς χορούς, σε αντιδιαστολή με τους ουγγρικούς ζευγαρωτούς ή σολιστικούς χορούς.

Εστιάζοντας στα βασικά χαρακτηριστικά που, σύμφωνα με τον Hoerburger (1968), διαχωρίζουν την «πρώτη» από τη «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού («φορείς», λειτουργία, τρόπος μετάδοσης/εκμάθησης και γνωρίσματα της χορευτικής πράξης) και ερμηνεύοντας τη θεωρητική αυτή διχοτόμηση ως δύο διαφορετικά πλαίσια και όχι ως ιστορικές φάσεις -σύμφωνα με την κριτική προσέγγιση του μοντέλου από τον Nahachewsky (2001)-, το ελληνικό *táncsház* λειτουργεί κάπου ανάμεσα/ενδιάμεσα.

Πολλαπλές «υπάρξεις» του ελληνικού παραδοσιακού χορού



Σχήμα 5.2.: Οι πολλαπλές «υπάρξεις» του ελληνικού παραδοσιακού χορού, εστιάζοντας στο παράδειγμα της Ουγγαρίας, συμπεριλαμβανομένου του ελληνικού *táncsház*

Όσον αφορά τους συμμετέχοντες, το ελληνικό *táncsház* είναι ξεκάθαρα υπόθεση ενός συνόλου ενδιαφερόμενων ατόμων. Εκείνοι που έχουν τον πρώτο λόγο στην οργάνωση των ελληνικών «σπιτιών χορού» καθώς επίσης και την επιλογή του δασκάλου χορού είναι οι μουσικοί. Συγχρόνως όμως, μουσικοί και συμμετέχοντες-χορευτές συνιστούν μια ξεχωριστή κοινότητα, τους αποκαλούμενους "*táncsházások*", τα μέλη της οποίας συναντιούνται σε εβδομαδιαία βάση για να

γλεντήσουν «...με τρόπο ελληνικό...», σε έναν χώρο που αποτελεί «...κομμάτι της ζωής τους και της παρέας...». Η πλειοψηφία των μελών αυτής της κοινότητας είναι πλέον μη ελληνικής καταγωγής. Πολλοί από αυτούς μαθαίνουν να μιλούν ελληνικά, συνηθίζουν να ακούν ελληνική μουσική, ταξιδεύουν στην Ελλάδα για διακοπές και γενικότερα θαυμάζουν τον «ελληνικό τρόπο ζωής».

Βασικό στοιχείο κάθε ελληνικού «σπιτιού χορού» αποτελεί μια σύντομης διάρκειας εισαγωγική διδασκαλία χορού. Ωστόσο, πολλοί από τους συμμετέχοντες στα ελληνικά *táncsház*, στην πραγματικότητα «ενσωματώνουν» τους χορούς με έναν λιγότερο συνειδητό τρόπο, συμμετέχοντας στον κύκλο και ακολουθώντας τη «ροή» τόσο των «σταθερών» όσο και των αυτοσχεδιαστικών μοτίβων κατά τη διάρκεια του «συμμετοχικού» χορού. Σε κάθε περίπτωση, μπορούν να κατακτήσουν μια «βαθύτερη» χορευτική γνώση, μιμούμενοι τους «ειδικούς», όπως είναι ο χοροδιδάσκαλος ή ο χορευτής-μέλος ενός ελληνικού χορευτικού συγκροτήματος ή ακόμη και ο χορευτής που ηγείται του κύκλου.

Τα ελληνικά «σπίτια χορού» αποτελούν έναν χώρο, όπου συναντήθηκαν διαφορετικές εκφάνσεις του εντόπιου ελληνικού χορού. Οι ελληνικής καταγωγής νέοι που συμμετείχαν σε αυτά, ήταν «φορείς» της νέας «πρώτης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία. Μέρος από το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο των «συλλογικών», «συμμετοχικών» γλεντιών της ελληνικής κοινότητας, μεταφέρθηκε στο πλαίσιο του *táncsház*, όπου οι χοροί «...όπως τους θυμόντουσαν εκείνοι οι Έλληνες έγινε ο πυρήνας και παραμένει ο ίδιος από τότε...». Συγχρόνως όμως, οι ίδιοι νέοι ήταν και μέλη των χορευτικών συγκροτημάτων και συνεπώς «φορείς» της «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία. Από την άλλη πλευρά, οι μη ελληνικής καταγωγής συμμετέχοντες στα ελληνικά «σπίτια χορού» μάθαιναν/οικειοποιούνταν το ρεπερτόριο μέσα σε ένα «συμμετοχικό», διδακτικό-ψυχαγωγικό πλαίσιο από δασκάλους-χορογράφους και χορευτές προερχόμενους από τα χορευτικά συγκροτήματα.

Μέσα σε αυτό το πεδίο συνάντησης «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, το πιο χαρακτηριστικό γνώρισμα της ίδιας της χορευτικής πράξης είναι το κυκλικό σχήμα. Έτσι, ακόμα και οι χοροί *Καρσιλαμάς*, *Χασάπικο*, *Τσιφτετέλι* και *Ζεϊμπέκικο* «μεταφέρονται» σε κύκλο, όπου οι χορευτές «δίνουν τα χέρια» και χορεύουν. Από τη μία πλευρά, ο μετα-σχηματισμός αυτός έχει τις ρίζες του στο πλαίσιο της «πρώτης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία και από την άλλη, λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο των *táncsház*, όπου η πλειοψηφία των συμμετεχόντων είναι Ούγγροι. Οι χοροί *Καρσιλαμάς* και *Χασάπικο* ανήκουν στην πρώτη περίπτωση, ενώ το *Τσιφτετέλι* και το *Ζεϊμπέκικο* στη δεύτερη.

Ένα επιπλέον στοιχείο που χαρακτηρίζει το βασικό ρεπερτόριο του ελληνικού *táncsház* είναι οι χορογραφικές «παρεμβάσεις», οι οποίες είτε προέρχονται από το «παραστασιακό» («δεύτερης ύπαρξης») πλαίσιο των ελληνικών χορευτικών συγκροτημάτων είτε δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο των «σπιτιών χορού». Σε κάθε περίπτωση, οι μαρτυρίες συγκλίνουν πως ο κύριος υπεύθυνος για τις «παρεμβάσεις» αυτές είναι ο προερχόμενος από την Κροατία χοροδιδάσκαλος-χορογράφος Antal Kricskovics, ο οποίος δίδαξε χορό και στα δύο αυτά πλαίσια. Η διδασκαλία του είχε ως αποτέλεσμα να καθιερωθούν «χορογραφήματα» τα οποία αποτελούσαν και αποτελούν οργανικό μέρος του *táncsház*, όπως το *Τσάμικο*, το *Ηπειρώτικο*, ο *Μενούσης*, η *Λεμόνα* και ο *Ζορμπάς*.

Στη βάση των παραπάνω, τόσο το κυκλικό χορευτικό σχήμα όσο και οι χορογραφικές «παρεμβάσεις» λειτούργησαν «ομογενοποιητικά» ως προς τη χορευτική πράξη, αφού οριοθέτησαν και «αποδυνάμωσαν» το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Οι «εξωτερικές» και «εσωτερικές» αυτές παρεμβάσεις στο μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο του ελληνικού *táncsház*, χαρακτηρίζονται από την πλειοψηφία των Ελλήνων της Ουγγαρίας -εκ των υστέρων και κυρίως μετά την αποκατάσταση της επικοινωνίας με την Ελλάδα- ως «παραφράσεις» και «αλλοιώσεις» της ελληνικότητας του χορού.

Ωστόσο, κοινός τόπος των εντόπιων μαρτυριών είναι το γεγονός ότι οι όποιοι μετα-σηματισμοί του χορού στο πλαίσιο του *táncsház* έγιναν με τρόπο «φυσικό», που παρομοιάζεται με το παιχνίδι του «χαλασμένου τηλεφώνου» ή με την προφορική διαδικασία της μετάδοσης ενός παραδοσιακού παραμυθιού «...που αλλάζει και στο τέλος δεν ξέρεις από που ξεκίνησε...». Υπό αυτούς τους όρους, το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο «σμιλεύτηκε» στην πορεία του χρόνου μέσα από μια διαρκή αλληλεπίδραση μεταξύ μουσικών, δασκάλων χορού, συμμετεχόντων, «εσωτερικών» και «εξωτερικών» ως προς το ελληνικό «σπίτι χορού» παραγόντων. Το μουσικοχορευτικό αποτέλεσμα αυτής της ιδιαίτερα σύνθετης και σε πολλαπλά επίπεδα αμοιβαίας επίδρασης προσώπων, φαινομένων και καταστάσεων θεωρείται από τον εντόπιο λόγο ότι «...έχει καθιερωθεί...», ότι «...είναι παράδοση...», ότι «...είναι ένα ζωντανό πράγμα...», το οποίο «...πάντοτε εξελισσότανε λίγο-λίγο, πάντοτε διαμορφωνόταν λίγο-λίγο...», αλλά και «...χτίστηκε μόνο του...».

Μετά το 1980, όταν αποκαταστάθηκε η επαφή/επικοινωνία των Ελλήνων της Ουγγαρίας με την Ελλάδα, η «παράδοση» του ελληνικού *táncsház* έμεινε σε μεγάλο βαθμό ανεπηρέαστη από τη «σύγκρουση» που έλαβε χώρα μεταξύ της εντόπιας «δεύτερης ύπαρξης» του χορού και της μουσικοχορευτικής «πραγματικότητας» του ελλαδικού χώρου. Ο βασικότερος λόγος αυτής της άμυνας ήταν το γεγονός ότι σε συνδυασμό και με τον επαναπατρισμό μεγάλου μέρους του προσφυγικού ελληνικού πληθυσμού, ο κύριος όγκος των συμμετεχόντων στα ελληνικά «σπίτια χορού» ήταν πλέον μη ελληνικής καταγωγής. Οι «ρίζες» αυτής της κοινότητας των *táncsházások* βρίσκονταν στον ίδιο τον χώρο του *táncsház*, όπου μυήθηκαν σε αυτή τη μουσικοχορευτική παράδοση και όχι στην Ελλάδα. Ο «τρόπος» που έμαθαν να χορεύουν, «...η συνήθεια...», άσκησε και ασκεί αντίσταση ακόμη και στα νεο-εισερχόμενα δεδομένα από τον χώρο των ηλεκτρονικών μέσων και του διαδικτύου (YouTube, κ.ά.), τα οποία ενέτειναν την παραπάνω «σύγκρουση» μεταξύ «παράλληλων υπάρξεων» του παραδοσιακού χορού. Η πλειοψηφία των *táncsházások* παραμένει εκτός του πεδίου σύγκρουσης, αφού ο κύριος λόγος που συμμετέχουν στα ελληνικά *táncsház* είναι «...για να κινηθούν, να χορέψουν, να περάσουν καλά και δεν τους ενδιαφέρει εάν αυτό που κάνουν είναι σωστό έτσι...». Όπως, χαρακτηριστικά σημειώνει η Márta Sebestyén, το ελληνικό *táncsház* «...είναι ελληνικό για την Ουγγαρία...».

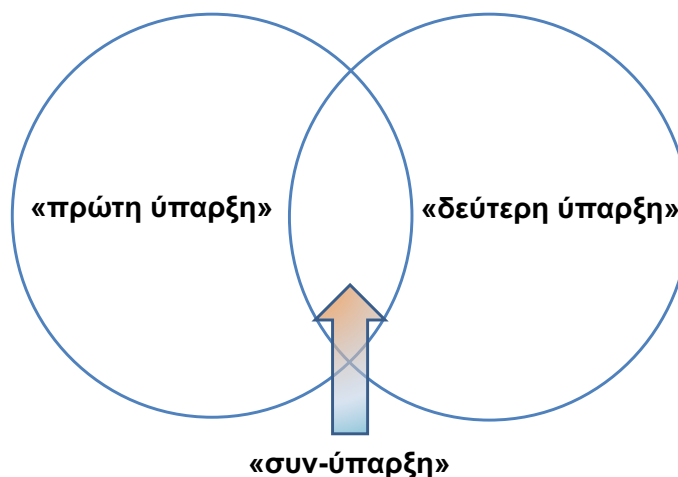
5.2. Το πλαίσιο «συν-ύπαρξης»

Από την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων διαπιστώνεται ότι στα «συμμετοχικά» γλέντια της ελληνικής κοινότητας στην ουγγρική πρωτεύουσα, υφίσταται σήμερα μια συνέχεια -σε έναν βαθμό- με την εντόπια «υπερ-τοπική»

χορευτική παράδοση που διαμορφώθηκε από την πρώτη γενιά προσφύγων. Ανάμεσα σε αυτή την «πρώτη» και την καλλιεργημένη «δεύτερη ύπαρξη» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, διακρίνουμε μια χορευτική πρακτική που συνδυάζει χαρακτηριστικά και από τις δύο «υπάρξεις» του θεωρητικού μοντέλου του Hoerburger (1965, 1968).

Το ελληνικό *táncáz*, ως ένα παράδειγμα «συμμετοχικής» χορευτικής πρακτικής στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο, λειτουργεί σε ένα «σταυροδρόμι» μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης», όπου οι δύο κατηγορίες παύουν να συνιστούν δύο «...εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους φαινόμενα...» (Hoerburger, 1968, σελ. 30). Ο «ενδιάμεσος» αυτός χώρος αποτελεί ένα πλαίσιο συνάντησης χαρακτηριστικών των δύο θεωρητικά αντιτιθέμενων εννοιών, σε επίπεδο «φορέων», «τρόπου» βίωσης ή ανα-βίωσης, τρόπου εκμάθησης/ενσωμάτωσης και χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του ίδιου του χορού ή του «χορεύειν». Ως εκ τούτου, υπό το θεωρητικό πρίσμα της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» (*first/second existence*) του παραδοσιακού χορού, αναδεικνύεται ένα πλαίσιο «συν-ύπαρξης» (*co-existence*), όπου οι συμμετέχοντες, ανεξαρτήτου εθνικής και πολιτισμικής καταγωγής, βιώνουν μια έκφανση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ως αναπόσπαστο ή σημαντικό κομμάτι της ζωής τους και γίνονται μέλη μιας ξεχωριστής χορευτικής κοινότητας, η οποία διαμορφώνει, με έναν άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο συνειδητό τρόπο, τη «δική της» χορευτική παράδοση.

Ελληνικός παραδοσιακός χορός στην Ουγγαρία



Σχήμα 5.3.: Σχηματική απεικόνιση πλαισίου «συν-ύπαρξης», τροποποιώντας το θεωρητικό μοντέλο του Hoerburger (1968)

Στη βάση όλων των παραπάνω, η απάντηση, την οποία προτείνει η παρούσα έρευνα στο ερώτημα του Nahachewsky (1995, 2001) περί «τρίτης ύπαρξης» (*third existence*) του παραδοσιακού χορού, το οποίο πηγάζει από σύγχρονες, αστικές,

«συμμετοχικές» εκφάνσεις του παραδοσιακού-«κοινωνικού» χορού, είναι ένα πλαίσιο «συν-ύπαρξης» (*co-existence*). Το πλαίσιο αυτό συγκεντρώνει χαρακτηριστικά γνωρίσματα τόσο από την «πρώτη» όσο κι από τη «δεύτερη ύπαρξη» ή από μια άλλη οπτική γωνία, θα μπορούσαμε να πούμε ότι αφορά σε ένα πλαίσιο «δεύτερης ύπαρξης», το οποίο λειτουργεί και με όρους «πρώτης ύπαρξης». Ως εκ τούτου, το πλαίσιο «συν-ύπαρξης» αποτελεί ένα θεωρητικό σχήμα, το οποίο συμβάλλει σε μια *etic* προσέγγιση και ερμηνεία των σύγχρονων (αστικών) εκφάνσεων του παραδοσιακού χορού, απαλλαγμένων από αξιολογικές κρίσεις που συνοδεύουν -πολλές φορές αναπόφευκτα- την (αρχέτυπη) διχοτόμηση «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» στην υπάρχουσα βιβλιογραφία.

Ο συσχετισμός του πλαισίου «συν-ύπαρξης» με την έννοια του «φολκλορικού» χορού που προτείνει η Τυροβολά (2013) είναι εμφανής:

Ο «φολκλορικός» χορός, είναι δημιούργημα της αστικής-βιομηχανικής εποχής στο μεταίχμιο ιστορικών και κοινωνικών αλλαγών, δεν είναι εξέλιξη αλλά ούτε και εκφυλισμός της λαϊκής δημιουργίας. Εγγράφεται σε ενδιάμεσο πεδίο δανειζόμενος στοιχεία τόσο από το αγροτικό κοινοτικό/λαϊκό περιβάλλον όσο και από το αστικό. Εάν παρομοιάζαμε τα προαναφερθέντα πεδία με κύκλους, τότε ο «φολκλορικός» χορός και ο «λαϊκός-παραδοσιακός» χορός θα συνιστούσαν έναν κοινό τεμνόμενο κύκλο τόσο με τη λαϊκή όσο και με την αστική παράδοση. Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι ο «φολκλορικός» χορός συνιστά ιδιαίτερη στιγμή στην εξέλιξη του αγροτικού λαϊκού-παραδοσιακού χορού στο σύνολό του (σελ. 382).

Εν κατακλείδι, το σύνθετο πλαίσιο των ελληνικών «σπιτιών χορού» στην Ουγγαρία, το οποίο διαμορφώνεται μεταξύ περισσότερων από δύο «παράλληλων παραδόσεων» -συνυφασμένων με ιστορικά γεγονότα και ανθρώπινες ζωές-, σχηματίζει τη «δική του», ξεχωριστή παράδοση. Από την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων, στη βάση του εννοιολογικού διπόλου του Hoerburger (1965, 1968) και σύμφωνα με τις εντόπιες ερμηνείες του παραδοσιακού χορού, η παράδοση του ελληνικού *táncsház* εγγράφεται σε ένα ενδιάμεσο πεδίο, δανειζόμενη στοιχεία τόσο από την εντόπια «πρώτη» όσο και από τη «δεύτερη ύπαρξη» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία. Το θεωρητικό σχήμα της «συν-ύπαρξης», το οποίο προκύπτει από την παρούσα έρευνα, ερμηνεύει μια «συμμετοχική», ψυχαγωγική και συγχρόνως διδακτική έκφανση του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σημερινό αστικό περιβάλλον της Βουδαπέστης και αποτελεί -μεταξύ άλλων- μια *μη αξιολογική* απάντηση στο προσωπικό μου «αντανακλαστικό» αίσθημα αμηχανίας αλλά και θαυμασμού, κατά την πρώτη μου επαφή με το «οικείο» αλλά και συγχρόνως «ξένο» ελληνικό *táncsház*.

Ωστόσο, πέρα από την όποια θεωρητική προσέγγιση και οριοθέτηση της «ρευστότητας» του παραδοσιακού χορού, καθώς επίσης, πέρα από τις πολλαπλές ερμηνείες που αφορούν σε ζητήματα «αυθεντικότητας», «γνησιότητας», «ελληνικότητας» ή «αλλοίωσης» μιας χορευτικής παράδοσης, το ελληνικό *táncsház* στην Ουγγαρία, αναδεικνύει ένα στοιχείο που παραμένει «άφθαρτο» και «αναλλοίωτο» σε οποιοδήποτε πλαίσιο. Το στοιχείο αυτό δεν είναι άλλο από την

εγγενή ανθρώπινη ανάγκη για χορό, για χορευτική κίνηση, που σε συνδυασμό με την κοινωνικότητα, την τάση δηλαδή για συναναστροφή με άλλους ανθρώπους, διαμορφώνει μια χορευτική συν-ύπαρξη, μια χορευτική κοινότητα.

VI. ΑΝΑΚΕΦΑΛΑΙΩΣΗ, ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ, ΠΡΟΤΑΣΕΙΣ

6.1. Ανακεφαλαίωση - Συμπεράσματα

Η παρούσα έρευνα μελετά τη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων (πολιτικών) προσφύγων στην Ουγγαρία, όπως αυτή διαμορφώθηκε στο δεύτερο μισό του εικοστού αιώνα, όταν ο Εμφύλιος Πόλεμος (1946-1949) είχε ως αποτέλεσμα τον εκπατρισμό ενός μεγάλου μέρους του πληθυσμού από τη Βόρεια κυρίως Ελλάδα προς χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Ξεχωριστό πεδίο παρουσίας και λειτουργίας της υπό μελέτη παράδοσης αποτέλεσε, στα μέσα της δεκαετίας του 1970, η υιοθέτηση από τους Έλληνες της Ουγγαρίας του ουγγρικού μοντέλου του *táncsház* (δηλαδή «σπίτι χορού» ή «σπίτι για χορό»), μιας συγχρόνως ψυχαγωγικής και εκπαιδευτικής αστικής χορευτικής πρακτικής με ρίζες στη μουσικοχορευτική παράδοση της Τρανσυλβανίας. Ειδικότερα, η διερεύνηση του πλαισίου και του τρόπου λειτουργίας του ελληνικού *táncsház* ή «σπιτιού για ελληνικό χορό» στην Ουγγαρία, αναδεικνύει τις «παράλληλες» εκφάνσεις της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης, οι οποίες συνυφαίνονται με τις ζωές των εκάστοτε φορέων της.

Μέσω της ανασκόπησης της βιβλιογραφίας «χαρτογραφήθηκε» το πλαίσιο γέννησης και ανάπτυξης του *táncsház* σε «κίνημα» στον αστικό χώρο της Ουγγαρίας στις αρχές της δεκαετίας του 1970. Αναλυτικότερα, το κίνημα του *táncsház* ήταν μέρος ενός διεθνούς φαινομένου αναβίωσης της λαϊκής παράδοσης, σε μια προσπάθεια αποσύνδεσης από το αστικό περιβάλλον. Η σταδιακή «χαλάρωση» της πολιτικής πίεσης του κομμουνιστικού καθεστώτος, η άνοδος του βιοτικού επιπέδου, το σταδιακό «άνοιγμα» των συνόρων και το τέλος της «διεθνούς απομόνωσης», καθώς και η ανάδειξη της έρευνας του παραδοσιακού χορού σε ξεχωριστό επιστημονικό κλάδο, έφεραν τους Ούγγρους νέους εκείνης της εποχής σε επαφή με τον «ζωντανό» λαϊκό πολιτισμό των πληθυσμών της Τρανσυλβανίας. Η αστική υιοθέτηση του *táncsház* -χορευτικής πρακτικής η οποία λειτουργούσε στο τοπικό παραδοσιακό πλαίσιο μιας ουγγρικής κοινότητας (*Szék*) στην Τρανσυλβανία- είχε ως αποτέλεσμα να αναχθεί ο λαϊκός πολιτισμός της υπαίθρου σε μια «ελεύθερη» κοινωνική-ψυχαγωγική δραστηριότητα, μακριά από αυστηρές πρόβες, επίσημες ή τυποποιημένες παραστάσεις επί σκηνής, θεσμοθετημένα φεστιβάλ και διαγωνισμούς, μακριά από μεγαλοστομίες, σημαίες και πανό.

Οι σχετικές με το ουγγρικό αστικό *táncsház* έρευνες τοποθετούν το πολύπλευρο και σύνθετο αυτό πολιτισμικό φαινόμενο στο πλαίσιο του «φολκλωρισμού». Η επιτυχημένη ανα-βίωση του *táncsház* στο σύγχρονο περιβάλλον, μακριά από τον «φυσικό» του χώρο και χρόνο, οφείλεται πρωταρχικά στις βάσεις που έθεσε η επιστημονική προσέγγιση της λαϊκής παράδοσης στην Ουγγαρία -ιδιαίτερα της μουσικής και του χορού-, η οποία αποσκοπούσε στην διατήρηση και μεταβίβαση της μουσικοχορευτικής κληρονομιάς από γενιά σε γενιά, καθιστώντας τη λειτουργική και «ζωντανή» παράδοση σε ένα νέο, «μη παραδοσιακό» πλαίσιο.

Στα μέσα του προηγούμενου αιώνα, καθοριστικά ιστορικά γεγονότα είχαν ως αποτέλεσμα τον αναγκαστικό εκτοπισμό από τον ελλαδικό χώρο ενός σημαντικού αριθμού ανθρώπων, οι οποίοι εγκαταστάθηκαν στο ουγγρικό κράτος. Η ελληνική αυτή (δεύτερη) διασπορά μετέφερε μαζί της τις αντίστοιχες τοπικές λαϊκές

παραδόσεις από τους διάφορους τόπους καταγωγής των μελών της. Οι βιβλιογραφικές αναφορές στον ελληνισμό της Ουγγαρίας είναι ως επί το πλείστον ιστορικές, πολιτικές και κοινωνικές, ενώ οποιαδήποτε στοιχειώδης αναφορά σε ελληνικό χορό στοχεύει στην ανάδειξη της φροντίδας των προσφύγων για τη διάσωση και μετάδοση της πολιτισμικής τους κληρονομιάς, με απώτερο στόχο τη διατήρηση και καλλιέργεια της εθνικής παράδοσης αλλά και την ανάπτυξη πατριωτικής-αγωνιστικής συνείδησης.

Μοναδική διεισδυτική «ματιά», η οποία επικεντρώνεται στη μουσικοχορευτική παράδοση των Ελλήνων της Ουγγαρίας, αποτελεί η ανθρωπολογική-εθνογραφική έρευνα της Vincze (2007, 2010), η οποία εξετάζει τις διαφορετικές εκφάνσεις αυτής της παράδοσης στο εκάστοτε πλαίσιο της ελληνικής μειονότητας και συγκεκριμένα, στις τρεις γενιές προσφύγων στην Ουγγαρία, στις ορχήστρες, στα χορευτικά συγκροτήματα, στις μουσικοχορευτικές παραστάσεις, στις ελληνικές γιορτές-γλέντια καθώς και στα ελληνικά *táncház*. Επιπρόσθετα, η Vincze διερευνά την «κατασκευή» και διαχείριση της πολιτισμικής ταυτότητας των προσφύγων από τον ελλαδικό χώρο μέσω του χορού. Η συγγραφέας εστιάζει στο πλαίσιο μιας εθνικής γιορτής (την επέτειο της Ελληνικής Επανάστασης του 1821) και συγκρίνει τον τρόπο που παρουσιάζεται ο ελληνικός χορός επί σκηνής από τα χορευτικά συγκροτήματα, με τον τρόπο που χορεύουν οι συμμετέχοντες στο γλέντι που ακολουθεί μετά τη σκηνική παράσταση. Για την ίδια, όπως και για τους περισσότερους Ούγγρους, «γλέντι» και *“táncház”* είναι έννοιες ταυτόσημες και ως εκ τούτου, τα συμπεράσματα από την παραπάνω σύγκριση, η οποία γίνεται με κριτήριο τη διατήρηση ή μη του «παραδοσιακού» ύφους ή του «αυθεντικού» χαρακτήρα του χορού, αφορούν και στο ελληνικό *táncház*.

Η μεταφορά στοιχείων του λαϊκού ή παραδοσιακού πολιτισμού στο σύγχρονο, αστικό, πλαίσιο περικλείεται στην έννοια του «φολκλορισμού», η οποία αφορά στην αναβίωση ή συνέχιση «...*μορφών παλαιότερου τρόπου ζωής, που δεν παίζουν κατ' ανάγκην οργανικό και απαραίτητο ρόλο στη σύγχρονη ζωή, αλλά προκαλούν ευχαρίστηση...*» (Μερακλής, 2007, σελ. 33). Παρατηρώντας τα διαφορετικά φαινόμενα, τα οποία εντάσσονται στην ίδια κατηγορία του «παραδοσιακού χορού», ο Hoerburger (1965, 1968) εισήγαγε τις έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» (*first/second existence*), οριοθετώντας τη διχοτόμηση μεταξύ αρχετυπικής και «νέοτερης» έκφανσης μιας χορευτικής παράδοσης. Ο θεωρητικός αυτός διαχωρισμός έγινε στη βάση τεσσάρων κριτηρίων -«φορείς», λειτουργία, τρόπος μετάδοσης/εκμάθησης του χορού και γνωρίσματα της ίδιας της χορευτικής πράξης- και των χαρακτηριστικών που απορρέουν από αυτά. Έκτοτε, σε αντιστοιχία με την παραπάνω διχοτομία, διατυπώθηκαν εννοιολογικές προτάσεις όπως «κοινωνικός» και «παραστασιακός» (*social/stage-performing*) χορός (Nilsson, 1991), «κοινωνικός» και «εθνικός» (*social/national*) χορός (Nahachewsky, 1994), «συμμετοχικός» και «παραστασιακός» (*participatory/presentational*) χορός (Nahachewsky, 1995), «παράλληλες παραδόσεις» (*parallel traditions*) (Shay, 1999), καθώς επίσης, «βιωματικός» και «ανα-βιωματικός» (*vival/revival*) χορός (Nahachewsky, 2006).

Από την ανασκόπηση της βιβλιογραφίας διαπιστώνεται η ευρεία αποδοχή και χρήση του μοντέλου του Hoerburger (1965, 1968) στην έρευνα του ελληνικού παραδοσιακού χορού, όπου παρατηρείται η (αξιολογική) ταύτιση της «πρώτης

ύπαρξης» με το παρελθόν και τη «γνήσια»/«αυθεντική» εκδοχή του χορού, τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του οποίου υπόκεινται σε αλλαγές και «αλλοιώσεις» στο σύγχρονο περιβάλλον της «δεύτερης ύπαρξης». Το παρελθόν αφορά στο «φυσικό» περιβάλλον του χορού, την αγροτική παραδοσιακή κοινότητα και τη ζωή των «φορέων» κάθε τοπικής έκφανσης του ελληνικού χορού. Το παρόν αφορά στις σύγχρονες αστικές κοινωνίες, τους εκάστοτε φορείς και «ειδικούς», τους πολιτιστικούς συλλόγους, αλλά και τις όποιες αναπαραστάσεις και/ή «αναβιώσεις» (και «βιώσεις») του «παρελθόντος» σε αίθουσες διδασκαλίας, θεατρικές σκηνές και κέντρα διασκέδασης, στο σημερινό «χοροστάσι» ή την πλατεία της τοπικής κοινότητας, στον κινηματογράφο, ακόμη και στον «κυβερνοχώρο» που δημιούργησαν τα σύγχρονα τεχνολογικά μέσα. Ωστόσο, στην πράξη, συναντούμε περιπτώσεις όπου «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη» συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν στο παρόν, ως δύο διαφορετικές μορφές ή εκφάνσεις μιας τοπικής χορευτικής παράδοσης (Κορολόγος, 2015; Σεφέρη, 2008; Φιλιππίδου, Κοντσούμπα & Τυροβολά, 2008).

Σύμφωνα με τις κριτικές προσεγγίσεις του μοντέλου του Hoerburger, η ερμηνεία των δύο «υπάρξεων» ως δύο φάσεων στην ιστορία ενός χορού -διχοτόμηση παρελθόν/παρόν-, οδηγεί σε «ασυμβατότητα» του μοντέλου με σύγχρονες «συμμετοχικές» εκφάνσεις του «παραδοσιακού» χορού -σε ένα ενδιάμεσο πλαίσιο μεταξύ βίωσης και αναβίωσης-, όπως ο «κοινωνικός» χορός (Nahachewsky, 2001), ή με «πολλαπλές υπάρξεις», όπου το παρελθόν αλληλεπιδρά με το παρόν (Παπακώστας, 2013). Ο Nahachewsky (1994, 1995, 2001) επισημαίνει το παραπάνω θεωρητικό «αδιέξοδο» έχοντας ως παράδειγμα τον «συμμετοχικό»-«κοινωνικό» χορό στο πλαίσιο της Ουκρανικής κοινότητας του Καναδά και θέτει το ερώτημα αν αυτό το είδος χορού συνιστά μια «τρίτη ύπαρξη» (*third existence*) ή αν είναι δυνατή η αντίστροφη ανάδειξη ενός χορού «πρώτης ύπαρξης» μέσα από το πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης».

Χρησιμοποιώντας τα μεθοδολογικά εργαλεία της «νέας» αναστοχαστικής εθνογραφίας -συμμετοχική παρατήρηση, συνεντεύξεις και βιβλιογραφική ανασκόπηση, υπό το πρίσμα της «πυκνής περιγραφής» (Geertz, 2003)-, η έρευνα εστιάζει στο φαινόμενο του ελληνικού *táncház*, και διερευνά τον σύνθετο χαρακτήρα αυτής της έκφανσης του «ελληνικού παραδοσιακού χορού» μακριά από τον τόπο καταγωγής του. Η επιτόπια έρευνα διήρκεσε από το καλοκαίρι του 2010 έως τα τέλη του 2016. Στο χρονικό αυτό διάστημα πραγματοποιήθηκαν 5 επισκέψεις στο «πεδίο».

Τους πληροφορητές αποτέλεσαν μέλη της ελληνικής μειονότητας της Ουγγαρίας, αλλά και άτομα ουγγρικής καταγωγής, οι οποίοι είχαν και έχουν άμεση ή έμμεση σχέση με τον ελληνικό χορό και ειδικότερα με τα ελληνικά *táncház*. Οι ελληνικής καταγωγής πληροφορητές προέρχονται από 3 γενιές Ελλήνων στην Ουγγαρία. Η πρώτη γενιά αφορά στους (πολιτικούς) πρόσφυγες από τον ελλαδικό χώρο, οι οποίοι γεννήθηκαν και μεγάλωσαν ή έζησαν κάποια χρόνια στην Ελλάδα. Η δεύτερη γενιά αφορά σε εκείνους που είτε γεννήθηκαν στην Ελλάδα και εκπατρίστηκαν σε πολύ μικρή ηλικία είτε γεννήθηκαν στην Ουγγαρία. Τέλος, στην τρίτη γενιά ανήκουν τα παιδιά των τελευταίων, που στην πλειοψηφία τους έχουν έναν γονέα με ελληνική και έναν με ουγγρική καταγωγή.

Σε κάθε περίπτωση, οι πληροφορητές επιλέχθηκαν σύμφωνα με τον βαθμό σχέσης τους με τον ελληνικό χορό στην Ουγγαρία. Η σχέση αυτή είναι άλλοτε αμεσότερη («φυσικοί» φορείς της «τοπικής» μουσικοχορευτικής παράδοσης, μουσικοί ή χορευτές ή δάσκαλοι χορού συμμετέχοντες σε ελληνικά γλέντια, *tánc ház* και χορευτικά συγκροτήματα της ελληνικής κοινότητας) και άλλοτε, περισσότερο έμμεση (στελέχη και εργαζόμενοι στην «τοπική» ελληνική αυτοδιοίκηση, περιστασιακοί συμμετέχοντες ή θεατές σε μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις και πρακτικές της ελληνικής κοινότητας της Βουδαπέστης). Επιπλέον, μου δόθηκε η ευκαιρία να πραγματοποιήσω συμμετοχική επιτόπια έρευνα σε δύο ετήσιους «χορούς» των Ελλήνων της Ουγγαρίας που έλαβαν χώρα στην Αθήνα.

Το εννοιολογικό δίπολο «πρώτης/δεύτερης ύπαρξης» (Hoerburger, 1965, 1968) αποτελεί το «εργαλείο»-αφετηρία για την ανάλυση και ερμηνεία των πολλαπλών εκφάνσεων/υπάρξεων του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο αστικό περιβάλλον της Ουγγαρίας και ειδικότερα, του σύνθετου «συμμετοχικού», ψυχαγωγικού-εκπαιδευτικού πλαισίου του ελληνικού *tánc ház*, στη βάση των εντόπιων ερμηνειών της υπό μελέτη χορευτικής «πραγματικότητας». Η επιλογή του «ασύμβατου» εκ πρώτης όψεως θεωρητικού σχήματος, έγκειται αφενός στον «χορο-κεντρικό» χαρακτήρα του μοντέλου, αφού οι δύο αντιτιθέμενες έννοιες αφορούν (εξ ορισμού) στην έννοια του «παραδοσιακού χορού» και αφετέρου, στο γεγονός ότι ο θεωρητικός διαχωρισμός μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης», γίνεται στη βάση συγκεκριμένων κριτηρίων, σε επίπεδο «φορέων», λειτουργίας, τρόπου εκμάθησης και χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της ίδιας της χορευτικής πράξης.

Ωστόσο, οι έννοιες της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» εκλαμβάνονται ως δύο διαφορετικά -και σαφώς διαχωρισμένα- πλαίσια λειτουργίας του παραδοσιακού χορού και όχι ως δύο ιστορικές φάσεις του. Κατά αυτόν τον τρόπο, «απομακρυνόμαστε» από τη σύμφυτη με τις δύο έννοιες χρονικότητα -η δεύτερη εξ ορισμού έπεται της πρώτης- και την απορρέουσα διχοτόμηση παρελθόν/παρόν, ενώ εστιάζουμε στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά των δύο θεωρητικών πλαισίων. Στην προκείμενη περίπτωση, τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» επικεντρώνονται στο «ποιου», «πού» και κυρίως «πώς», με ποιον τρόπο, ενώ το «πότε» δεν αποκλείει την αλληλεπίδραση του παρελθόντος με το παρόν, χαρακτηριστικό το οποίο εμπεριέχεται στο μοντέλο, εφόσον σημείο αναφοράς της «δεύτερης ύπαρξης» είναι η «πρώτη».

Όπως προκύπτει από την ανάλυση των εθνογραφικών δεδομένων, η πρώτη γενιά πρόσφυγων από τον ελλαδικό χώρο διαμόρφωσε στο αστικό πλαίσιο της Ουγγαρίας μια κοινή, «υπερ-τοπική», ελληνική χορευτική παράδοση. Στα «συμμετοχικά» γλέντια του αρχικά «κλειστού» και κοινοβιακού τρόπου ζωής, συναντήθηκαν οι διαφορετικές τοπικές παραδόσεις, τις οποίες οι πρόσφυγες (μετ)έφεραν από τους τόπους καταγωγής/προέλευσης. Η αστικοποίηση αυτή των διαφορετικών «πρώτων υπάρξεων» του ελληνικού χορού οδήγησε σε ένα ιδιαίτερο χορευτικό «μίγμα», το οποίο έγινε «κτήμα» ολόκληρης της εκπατρισμένης ελληνικής κοινότητας στα όποια αυτοσχέδια γλέντια, όπου μεταδιδόταν με τρόπο «φυσικό». Παράλληλα, αμέσως μετά την άφιξή τους στην Ουγγαρία, οι πρόσφυγες από τον ελλαδικό χώρο μετέφεραν τη νέα εντόπια «πρώτη ύπαρξη» τόσο στο διδακτικό όσο και στο «παραστασιακό» πλαίσιο χορευτικών συγκροτημάτων. Η «δεύτερη» αυτή «ύπαρξη» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία, στόχευε στην

προβολή της ελληνικής μουσικοχορευτικής παράδοσης και συγχρόνως, της ελληνικής εθνικής ταυτότητας απέναντι στο ουγγρικό κοινό. Συγχρόνως όμως, καλλιεργούσε την εθνική συνείδηση της δεύτερης γενιάς προσφύγων, ενώ εξυπηρετούσε και ως εκδήλωση πατριωτισμού απέναντι στο Ελληνικό κράτος, η οποία θα προωθούσε το πάγιο αίτημα για επαναπατρισμό. Ως εκ τούτου, ανήγαγαν την κοινή «υπερ-τοπική» μουσικοχορευτική παράδοση σε εθνικό σύμβολο. Σε αυτό το πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης», οι πρώτοι «ειδικοί», που δίδαξαν τους Έλληνες της δεύτερης γενιάς και χορογράφησαν-επιμελήθηκαν τη σκηνική παρουσίαση του ελληνικού χορού, ήταν μη ελληνικής καταγωγής άτομα, τα οποία χρησιμοποίησαν ως πηγή αναφοράς τον τρόπο που χόρευε η πρώτη γενιά προσφύγων.

Από το 1949 έως το 1980, η επικοινωνία των εκπατρισμένων με την Ελλάδα ήταν «προβληματική», καθώς ήταν «απαγορευμένη πατρίδα» για πολιτικούς λόγους. Στη διάρκεια αυτών των 30 περίπου χρόνων, όπου οι πρόσφυγες στερούνται της ελληνικής ιθαγένειας, η (νέα) «πρώτη ύπαρξη» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία και η «δεύτερη ύπαρξη» του λειτουργούν κυριολεκτικά παράλληλα με τις αντίστοιχες «πρώτη» και «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα. Εξαίρεση, στην ανεξάρτητη αυτή πορεία, αποτέλεσε το μουσικό υλικό το οποίο κατάφερε να διαπεράσει τα σύνορα και τις απαγορεύσεις και να επηρεάσει τη μουσική και κατ' επέκταση τον χορό των Ελλήνων της Ουγγαρίας. Τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα επιρροής από το «εξωτερικό» είναι οι μουσικές της ταινίας «Ζορμπάς ο Έλληνας» (1964) και της τηλεοπτικής σειράς του βρετανικού BBC «Ποιος πληρώνει τον Βαρκάρη;» (1976).

Μετά το 1980, η σταδιακή αποκατάσταση της επαφής/επικοινωνίας των Ελλήνων της Ουγγαρίας με τον τόπο καταγωγής τους και τις εκεί «γνήσιες», «αυθεντικές» χορευτικές πρακτικές, αλλά και τις νέες μουσικοχορευτικές «τάσεις», είχε ως αποτέλεσμα να αρχίσουν να αμφισβητούν και να αναθεωρούν τον «παλαιό», εντόπιο τρόπο, με τον οποίο χόρευαν. Η σύγκρουση ανάμεσα στον τρόπο που χόρευαν και χορεύουν οι Έλληνες στην Ουγγαρία, όπου το παρελθόν αφορά σε έναν ιδιαίτερο/ξεχωριστό τρόπο «αποκομμένο» από την Ελλάδα, ενώ το παρόν έρχεται σε επαφή με τη χορευτική «πραγματικότητα» της Ελλάδας, έλαβε χώρα πρωταρχικά στο πλαίσιο της «δεύτερης ύπαρξης». Το αποτέλεσμα ήταν υπέρ των «παλαιότερων», «γνήσιων», «αυθεντικών», νέων δεδομένων του ελλαδικού χώρου, σε επίπεδο μουσικοχορευτικού ρεπερτορίου, φορεσιών και αισθητικής. Οι «φορείς» της «δεύτερης ύπαρξης» μετέφεραν τη νέα «γνώση» και στο «συμμετοχικό» πλαίσιο των γλεντιών της ελληνικής κοινότητας.

Σε αυτό το πολύπτυχο μουσικοχορευτικό τοπίο, ήδη από το 1974 είχε προστεθεί και η σύνθετη «συμμετοχική», ψυχαγωγική και συγχρόνως εκπαιδευτική χορευτική πρακτική του ελληνικού *táncház*. Η ελληνική κοινότητα της Βουδαπέστης ήταν η πρώτη εθνοτική ομάδα -μόλις 2 χρόνια μετά το πρώτο ουγγρικό αστικό *táncház*- που ανέπτυξε το «δικό της», ανεξάρτητο, ελληνικό «σπίτι χορού» στη βάση του ουγγρικού μοντέλου. Από τη μία πλευρά, οι μουσικοί είχαν την ευκαιρία να παίξουν μουσική πέρα από το πλαίσιο των θεσμοθετημένων και έντονα πολιτικοποιημένων εκδηλώσεων της ελληνικής κοινότητας. Από την άλλη πλευρά, το ελληνικό «σπίτι χορού» απευθυνόταν στα μη ελληνικής καταγωγής άτομα, τα οποία ελκύονταν τόσο από τη μουσική όσο και από τους «ανοιχτούς», «εύκολους»

στην εκμάθηση κυκλικούς χορούς, σε αντιδιαστολή με τους ουγγρικούς ζευγαρωτούς ή σολιστικούς χορούς.

Βασικό στοιχείο κάθε ελληνικού «σπιτιού χορού» αποτελεί μια σύντομη διάρκεια εισαγωγική διδασκαλία χορού. Ωστόσο, πολλοί από τους συμμετέχοντες στα ελληνικά *tánc ház*, στην πραγματικότητα «ενσωματώνουν» τους χορούς με έναν λιγότερο συνειδητό τρόπο, συμμετέχοντας στον κύκλο και ακολουθώντας τη «ροή» τόσο των σταθερών και παγιωμένων όσο και των αυτοσχεδιαστικών μοτίβων κατά τη διάρκεια του «συμμετοχικού» χορού. Σε κάθε περίπτωση, μπορούν να κατακτήσουν μια «βαθύτερη» χορευτική γνώση, μιμούμενοι τους «ειδικούς», όπως είναι ο χοροδιδάσκαλος ή ο χορευτής-μέλος ενός ελληνικού χορευτικού συγκροτήματος ή ακόμη και ο χορευτής που ηγείται του κύκλου.

Όσον αφορά τους συμμετέχοντες, το ελληνικό *tánc ház* είναι ξεκάθαρα υπόθεση ενός συνόλου ενδιαφερόμενων ατόμων. Εκείνοι που έχουν τον πρώτο λόγο στην οργάνωση των ελληνικών «σπιτιών χορού» καθώς επίσης και την επιλογή του δασκάλου χορού είναι οι μουσικοί. Συγχρόνως όμως, μουσικοί και συμμετέχοντες-χορευτές συνιστούν μια ξεχωριστή κοινότητα, τους αποκαλούμενους “*tánc házások*”, τα μέλη της οποίας συναντιούνται σε εβδομαδιαία βάση για να γλεντήσουν «...με τρόπο ελληνικό...», σε έναν χώρο που αποτελεί «...κομμάτι της ζωής τους και της παρέας...». Η πλειοψηφία των μελών αυτής της κοινότητας είναι πλέον μη ελληνικής καταγωγής. Πολλοί από αυτούς μαθαίνουν να μιλούν ελληνικά, συνηθίζουν να ακούν ελληνική μουσική, ταξιδεύουν στην Ελλάδα για διακοπές και γενικότερα θαυμάζουν τον «ελληνικό τρόπο ζωής».

Τα ελληνικά «σπίτια χορού» αποτελούν έναν χώρο, όπου συναντήθηκαν οι διαφορετικές εκφάνσεις του εντόπιου ελληνικού χορού. Οι ελληνικής καταγωγής νέοι που συμμετείχαν σε αυτά, ήταν «φορείς» της νέας «πρώτης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία. Μέρος από το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο των «συλλογικών», «συμμετοχικών» γλεντιών της ελληνικής κοινότητας, μεταφέρθηκε στο πλαίσιο του *tánc ház*. Συγχρόνως όμως, οι ίδιοι νέοι ήταν και μέλη των χορευτικών συγκροτημάτων και συνεπώς «φορείς» της «δεύτερης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία. Από την άλλη πλευρά, οι μη ελληνικής καταγωγής συμμετέχοντες στα ελληνικά «σπίτια χορού» μάθαιναν/οικειοποιούνταν το ρεπερτόριο μέσα σε ένα «συμμετοχικό», διδακτικό-ψυχαγωγικό πλαίσιο από δασκάλους-χορογράφους και χορευτές προερχόμενους από τα χορευτικά συγκροτήματα.

Το βασικότερο γνώρισμα της ίδιας της χορευτικής πράξης στο πλαίσιο του ελληνικού *tánc ház* είναι το κυκλικό σχήμα. Έτσι, ακόμα και οι χοροί *Καρσιλαμάς*, *Χασάπικο*, *Τσιφτετέλι* και *Ζεϊμπέκικο* «μεταφέρονται» σε κύκλο, όπου οι χορευτές «δίνουν τα χέρια» και χορεύουν. Από τη μία πλευρά, ο μετα-σχηματισμός αυτός έχει τις ρίζες του στο πλαίσιο της «πρώτης ύπαρξης» του ελληνικού χορού στην Ουγγαρία και από την άλλη, λαμβάνει χώρα στο πλαίσιο των «σπιτιών χορού», όπου η πλειοψηφία των συμμετεχόντων είναι Ούγγροι.

Τα πρόσθετα στοιχεία που χαρακτηρίζουν τον «πυρήνα» του ρεπερτορίου του ελληνικού *tánc ház* είναι η σύντομη διάρκεια των χορών, η ελληνική γλώσσα των τραγουδιών, ο «ομογενοποιημένος» ήχος της μουσικής (ενορχήστρωσης), όπου κυριαρχεί το μπουζούκι και οι χορογραφικές «παρεμβάσεις», οι οποίες είτε προέρχονταν από το «παραστασιακό» πλαίσιο των ελληνικών χορευτικών

συγκροτημάτων είτε δημιουργήθηκαν στο πλαίσιο των «σπιτιών χορού». Τόσο το κυκλικό χορευτικό σχήμα όσο και οι χορογραφικές «παρεμβάσεις» που έλαβαν χώρα στο πλαίσιο του ελληνικού *táncház*, λειτούργησαν «ομογενοποιητικά» ως προς τη χορευτική πράξη, αφού οριοθέτησαν και «αποδυνάμωσαν» το στοιχείο του αυτοσχεδιασμού, ενώ κοινός τόπος του εντόπιου λόγου είναι το γεγονός ότι οι όποιοι μετα-σηματισμοί του χορού στο πλαίσιο του *táncház* έγιναν με τρόπο «φυσικό», που παρομοιάζεται με το παιχνίδι του «χαλασμένου τηλεφώνου» ή με την προφορική διαδικασία της μετάδοσης ενός παραδοσιακού παραμυθιού.

Η «παράδοση» του ελληνικού *táncház* έμεινε σε μεγάλο βαθμό ανεπηρέαστη από τη «σύγκρουση» που έλαβε χώρα μεταξύ των εντόπιων «υπάρξεων» του χορού και της μουσικοχορευτικής «πραγματικότητας» του ελλαδικού χώρου. Ο βασικότερος λόγος αυτής της άμυνας ήταν το γεγονός ότι, σε συνδυασμό και με τον επαναπατρισμό μεγάλου μέρους του προσφυγικού ελληνικού πληθυσμού, ο κύριος όγκος των συμμετεχόντων στα ελληνικά «σπίτια χορού» ήταν πλέον μη ελληνικής καταγωγής. Οι «ρίζες» αυτής της κοινότητας των *táncházasok* βρίσκονταν στον ίδιο τον χώρο του *táncház*, όπου μυήθηκαν σε αυτή τη μουσικοχορευτική παράδοση και όχι στην Ελλάδα. Ο «τρόπος» που έμαθαν να χορεύουν, άσκησε και ασκεί αντίσταση ακόμη και στα νεο-εισερχόμενα δεδομένα από τον χώρο των ηλεκτρονικών μέσων και του διαδικτύου (*YouTube*, κ.ά.), τα οποία ενέτειναν την παραπάνω «σύγκρουση» μεταξύ «παράλληλων υπάρξεων». Υπό αυτούς τους όρους, το μουσικοχορευτικό ρεπερτόριο του ελληνικού *táncház*, διαφοροποιήθηκε περαιτέρω σε σχέση με τα «συμμετοχικά» και «παραστασιακά» χορευτικά γεγονότα της ελληνικής μειονότητας, ενώ από την πλειοψηφία των Ελλήνων της Ουγγαρίας χαρακτηρίζεται πλέον ως «παραφρασμένο» και «μη ελληνικό».

Εστιάζοντας στα βασικά χαρακτηριστικά που, σύμφωνα με τον Hoerburger (1968), διαχωρίζουν την «πρώτη» από τη «δεύτερη ύπαρξη» του παραδοσιακού χορού και ερμηνεύοντας τη θεωρητική αυτή διχοτόμηση ως δύο διαφορετικά πλαίσια και όχι ως ιστορικές φάσεις -σύμφωνα με την κριτική προσέγγιση του μοντέλου από τον Nahachewsky (2001)-, το ελληνικό *táncház* λειτουργεί σε ένα «σταυροδρόμι» μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης», όπου οι δύο κατηγορίες παύουν να συνιστούν δύο «...εντελώς διαφορετικά μεταξύ τους φαινόμενα...» (Hoerburger, 1968, σελ. 30). Ο «ενδιάμεσος» αυτός χώρος αποτελεί ένα πλαίσιο συνάντησης χαρακτηριστικών των δύο θεωρητικά αντιτιθέμενων εννοιών, σε επίπεδο «φορέων», «τρόπου» βίωσης ή ανα-βίωσης, τρόπου εκμάθησης/ενσωμάτωσης και χαρακτηριστικών γνωρισμάτων του ίδιου του χορού ή του «χορεύειν». Ως εκ τούτου, υπό το θεωρητικό πρίσμα της «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» του παραδοσιακού χορού, αναδεικνύεται ένα πλαίσιο «συν-ύπαρξης» (*co-existence*), όπου οι συμμετέχοντες, ανεξαρτήτου εθνικής και πολιτισμικής καταγωγής, βιώνουν μια έκφραση του ελληνικού παραδοσιακού χορού ως αναπόσπαστο ή σημαντικό κομμάτι της ζωής τους και γίνονται μέλη μιας ξεχωριστής χορευτικής κοινότητας, η οποία διαμορφώνει, με έναν άλλοτε περισσότερο και άλλοτε λιγότερο συνειδητό τρόπο, τη «δική της» χορευτική παράδοση.

Το θεωρητικό σχήμα της «συν-ύπαρξης», το οποίο προκύπτει από την παρούσα έρευνα, δύναται να ερμηνεύσει μια «συμμετοχική», ψυχαγωγική και συγχρόνως

διδασκτική έκφραση του ελληνικού παραδοσιακού χορού στο σημερινό αστικό περιβάλλον της Βουδαπέστης και προτείνει μια μη αξιολογική απάντηση στο ερώτημα του Nahachewsky (1995, 2001) περί «τρίτης ύπαρξης» (*third existence*) του παραδοσιακού χορού, αλλά και στο προσωπικό «αντανακλαστικό» αίσθημα μεταξύ αμηχανίας και θαυμασμού, κατά την πρώτη επαφή μου με το συγχρόνως «οικείο» και «ξένο» ελληνικό *táncsház* στην Ουγγαρία.

6.2. Προτάσεις - Μελλοντική προοπτική

Η εφαρμογή των παραπάνω, συγκεκριμένων αναλυτικών και ερμηνευτικών εργαλείων διαμορφώνουν μια θεωρητική οριοθέτηση και ταυτόχρονα περιορισμό των ερευνητικών-εθνογραφικών δεδομένων και της «ρευστότητας» του παραδοσιακού χορού, ο οποίος μπορεί να προσεγγιστεί και να μελετηθεί με ποικίλους τρόπους, καθώς και να ιδωθεί μέσα από διαφορετικά θεωρητικά σχήματα. Ως εκ τούτου, η παρούσα έρευνα αναδεικνύει μια πολύπτυχη έκφραση του ελληνικού παραδοσιακού χορού μακριά από τον τόπο καταγωγής του που θα ήταν ενδιαφέρον -αν όχι απαραίτητο- αφενός να σημειογραφηθεί με το σύστημα ανάλυσης και καταγραφής της κίνησης *Labanotation* (Hutchinson Guest, 2005) και αφετέρου, να αναλυθεί η ίδια η (ποικιλόμορφη) μορφή του χορού με βάση τη δομικο-μορφολογική μέθοδο (Giurchescu & Kröschlová, 2007; I.F.M.C., 1974; Τυροβολά, 2001, 2010). Υπό αυτούς τους όρους, η μελέτη της μορφής του χορού -δηλαδή της δομής και του ύφους του- καθώς και η μελέτη της εξέλιξής της θα εστιάσει στον χορό «...αυτόν καθαυτόν αντιμετωπίζοντάς τον ως αυτοσκοπό...» (Τυροβολά, 2010, σελ. 140) της έρευνας.

Η μουσικοχορευτική παράδοση των (πολιτικών) προσφύγων από τον ελλαδικό χώρο στην Ουγγαρία αποτελεί ένα χαρακτηριστικό «πεδίο» εφαρμογής της σχέσης μεταξύ πολιτικής και χορού. Ο εξ ορισμού πολιτικός (ή πολιτικοποιημένος) χαρακτήρας της συγκεκριμένης μουσικοχορευτικής παράδοσης, ο οποίος έγκειται σε ζητήματα πολιτικής ιδεολογίας των «φορέων» της -ιδεολογία που συνυφαίνεται με τη ζωή τους και ήταν καθοριστική για αυτήν-, αλλά και των επιλογών τους στα διάφορα στάδια και επίπεδα διαμόρφωσης αυτής της παράδοσης, θα μπορούσε να αποτελέσει αντικείμενο μιας μελλοντικής έρευνας που να εστιάζει τόσο σε αυτή τη σχέση πολιτικής και χορού όσο και σε ζητήματα διαχείρισης της (εθνικής) πολιτισμικής τους ταυτότητας μέσω του χορού.

Η διασπορά προσφύγων εξαιτίας του Εμφυλίου Πολέμου στην Ελλάδα προς χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, αναδεικνύει επίσης την μελλοντική προοπτική μιας έρευνας που να εστιάζει στη ζωή των ελληνικών κοινοτήτων σε άλλες χώρες, όπως η Βουλγαρία, η Πολωνία και οι τότε Γιουγκοσλαβία, Τσεχοσλοβακία, Ανατολική Γερμανία και Σοβιετική Ένωση. Περαιτέρω, θα ήταν ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η εκπόνηση μιας συγκριτικής μελέτης που να αφορά στη χορευτική παράδοση στο πλαίσιο αυτών των κοινοτήτων.

Ένα επιπλέον ζήτημα (ή ζητούμενο) που άπτεται της εκπατρισμένης χορευτικής παράδοσης είναι η διερεύνηση της «πολιτισμικής» -και ιδιαίτερα της χορευτικής- προσαρμογής στο ελλαδικό πλαίσιο, εκείνων των προσφύγων που επέλεξαν να επαναπατριστούν. Λαμβάνοντας υπόψη την εκτός συνόρων και ανεξάρτητη, για περίπου 30 χρόνια, διαμόρφωση της μουσικοχορευτικής τους παράδοσης αποκτά

ξεχωριστό ερευνητικό ενδιαφέρον η διερεύνηση των όποιων «εσωτερικών» (ατομικών) και «εξωτερικών» (με τους «άλλους» ή το πλαίσιο) «συγκρούσεων» που προέκυψαν κατά τη συνάντηση των επαναπατρισθέντων με τον εντόπιο τρόπο της Ελλάδας.

Παράλληλα όμως, από την παρούσα έρευνα αναδεικνύεται και η μελλοντική προοπτική της χρήσης του θεωρητικού σχήματος της «συν-ύπαρξης» (μεταξύ «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης») στην ανάλυση και ερμηνεία σύγχρονων εκφάνσεων του παραδοσιακού χορού, χωρίς εθνικό προσδιορισμό, στη βάση μιας *etic* προσέγγισης, απαλλαγμένης από αξιολογικές κρίσεις που συνοδεύουν -πολλές φορές αναπόφευκτα- την (αρχέτυπη) διχοτόμηση των δύο «υπάρξεων» στην υπάρχουσα βιβλιογραφία. Ειδικότερα, είναι προφανής η προοπτική της μελέτης, υπό αυτούς τους θεωρητικούς όρους, των περιπτώσεων, όπου διαπιστώνεται η συνύπαρξη «πρώτης» και «δεύτερης ύπαρξης» (Κορολόγος, 2015; Σεφέρη, 2008; Φιλιππίδου, Κουτσούμπα & Τυροβολά, 2008) ή παρατηρείται μια «...ενδιάμεση έκφραση, ανάμεσα στον καθαρά παραδοσιακό και στον φολκλωρικό [σε αντιστοιχία με την έννοια της «δεύτερης ύπαρξης»] *χορό...*», που αφορά στο παράδειγμα εκείνου «...που χορεύει σήμερα Ζεϊμπέκικο στα μπουζούκια...» (Ράφτης, 1985, σελ. 20).

Επιπρόσθετα, θα ήταν ενδιαφέρουσα η εφαρμογή του εν λόγω θεωρητικού σχήματος σε περιπτώσεις χορευτικών παραδόσεων που η υπάρχουσα βιβλιογραφία εντάσσει (αποκλειστικά) σε πλαίσιο «πρώτης» ή «δεύτερης ύπαρξης». Συγκεκριμένα, θα μπορούσε το ενδιάμεσο πλαίσιο «συν-ύπαρξης» να αναλύσει και να ερμηνεύσει (μη αξιολογικά) το σύγχρονο -με αστικές επιρροές- «συμμετοχικό» γλέντι ή πανηγύρι της τοπικής κοινωνίας της υπαίθρου; Αντίστοιχα, θα μπορούσαν να ιδωθούν με όρους «συν-ύπαρξης» τα σημερινά «συμμετοχικά» γλέντια ή οι «χοροί συνεστίασης» που λαμβάνουν χώρα σε αστικά κέντρα διασκέδασης; Τέλος, το ίδιο ερώτημα τίθεται απέναντι στο διδακτικό ή/και «παραστασιακό» πλαίσιο ενός χορευτικού συνόλου ή συγκροτήματος, το οποίο δύναται να προσεγγιστεί ως μια ιδιαίτερη χορευτική κοινότητα που διαμορφώνει τη «δική της» παράδοση.

VII. ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

7.1. Ελληνόγλωσση βιβλιογραφία

- Αλεξάκης, Ε. (2002). Ανθρωπολογία οίκοι ή Λαογραφία; Μια επιστημονική προσέγγιση. Στο *Το Παρόν του Παρελθόντος. Ιστορία, Λαογραφία, Κοινωνική Ανθρωπολογία (Πρακτικά Συμποσίου)* (σελ. 39-63). Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Άντερσον, Μ. (1997). *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού* (μτφ. Π. Χαντζαρούλα). Αθήνα: Νεφέλη.
- Βαρδαξόγλου, Α. (2011). *Η αναπαράσταση του γυναικείου φύλου στη «δεύτερη» ύπαρξη του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα και τη Βραζιλία*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΤΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Βερέμης, Θ. (2010). *Βαλκάνια από τον 19^ο ως τον 21^ο αιώνα. Δόμηση και αποδόμηση κρατών* (7^η έκδ.). Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη.
- Βουτυρά, Ε., & Μπούσκου, Α. (2012). Προσωπικές αφηγήσεις και η παιδική εμπειρία της εξορίας ως ανάμνηση ζωής σε «παιδιά του παιδομαζώματος»: Η σημασία της υποκειμενικής διαφοροποίησης. Στο Ε. Λαγάνη & Μ. Μποντίλα (Επιμ.), *«Παιδομάζωμα» ή «παιδοσώσιμο»; Παιδιά του Εμφυλίου στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη* (σελ. 195-217). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Γιαννακάκης, Η. (2012). Τα παιδιά της Ελλάδας πρόσφυγες στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης. Στο Ε. Λαγάνη & Μ. Μποντίλα (Επιμ.), *«Παιδομάζωμα» ή «παιδοσώσιμο»; Παιδιά του Εμφυλίου στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη* (σελ. 19-35). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (1998). Εισαγωγή: Από την ολιστική προσέγγιση στις μερικές αλήθειες. Στο Δ. Γκέφου-Μαδιανού (Επιμ.), *Ανθρωπολογία και Εθνογραφία: Σύγχρονες Τάσεις* (σελ. 11-108). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2010). *Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική* (8^η έκδ.). Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Δέδε, Σ., & Στρατηγός, Ι. (2016). *Ο Συρτός και ο Μπάλος της Κύθνου στη «δεύτερη» ύπαρξή τους. Συγκριτική μελέτη*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δελφίνη, Μ.-Α., & Μαλακού, Π. (2011). *Η πρώτη και η δεύτερη ύπαρξη του εθίμου Γιαρέντη της περιοχής Περαχώρας Λουτρακίου*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΤΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Δήμας, Η. Σ. (2010). Κοινωνία και ελληνικός παραδοσιακός χορός. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 17-41). Αθήνα: Ιδίων.
- Δημόπουλος, Κ. (2012). *Συνιστώσες του χώρου και έμφυλες χορευτικές πρακτικές. Οι πεδινές και ορεινές κοινότητες της Καρδίτσας Θεσσαλίας κατά το χρονικό διάστημα 1920-1980*. Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Danforth, M. L. (2012). «Ήρθαμε σαν άγγελοι και βρεθήκαμε στην κόλαση»: Ο επαναπατρισμός των προσφυγόπουλων του ελληνικού εμφυλίου πολέμου. Στο Ε. Λαγάνη & Μ. Μποντίλα (Επιμ.), *«Παιδομάζωμα» ή «παιδοσώσιμο»; Παιδιά*

- του Εμφυλίου στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη (σελ. 219-231). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Ζιανός, Θ. (2009). *Μια ζωή σε δύο πατρίδες*. Βουδαπέστη: Αυτοδιοίκηση Ελλήνων του Ζούγκλο.
- Ζουρνατζίδης, Ν. (2013). *Συμβολή στην έρευνα των χορών του Πόντου. Λαογραφικά και ιστορικά στοιχεία της περιοχής*. Αθήνα: Χορευτικός Όμιλος Ποντίων «Σέρρα», Ψωμιάδειον Πολιτιστικό Κέντρο Ποντιακού Ελληνισμού.
- Geertz, C. (2003). *Η ερμηνεία των πολιτισμών* (μτφ. Θ. Παραδέλλης). Αθήνα: Αλεξάνδρεια. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1973).
- Θεοχαρίδης, Α. (2008). *Το μωσαϊκό του βίου μου - Életem mozaikja* (Συγγραφή, Επιμ. Α.Γ. Σαμψωνίδου). Βουδαπέστη: Új Mandátum.
- Κάβουρα, Α. (2015). *Η αναπαράσταση του ελληνικού παραδοσιακού χορού μέσα από φωτογραφικό υλικό στο διαδίκτυο*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Κάρδαρης, Δ. (2012). *Ιστορία του ελληνικού χορού*. Αθήνα: Στρατιωτική Σχολή Ευελπίδων.
- Καρφής, Β., & Ζιάκα, Μ. (2009). *Ο ελληνικός παραδοσιακός χορός στην εκπαίδευση*. Θεσσαλονίκη: Βιβλιοδιάπλους.
- Κεντρική Επιτροπή Πολιτικών Προσφύγων Ελλάδας - ΚΕΠΠΕ (1979). *30 Χρόνια Απαγορευμένη Πατρίδα - 30 Ans Patrie Interdit - 30 Jahre Verbotene Heimat*. Βουδαπέστη: ΚΕΠΠΕ.
- Κορολόγος, Α. (2015). *Ο χορός Τσακώνικος στον Τυρό Αρκαδίας. Εθνογραφική μελέτη*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Κουτσούμπα, Μ. (2009). Παράδοση και φολκλόρ στον ελληνικό λαϊκό παραδοσιακό χορό: Η περίπτωση του χορού «Μηλιά» της Λευκάδας. *Επιστήμη του Χορού*, 3, 16-33.
- Κουτσούμπα, Μ. (2010). Η διδασκαλία του ελληνικού παραδοσιακού χορού σε σύγχρονα εκπαιδευτικά πλαίσια. Στο Η. Δήμας, Β. Τυροβολά & Μ. Κουτσούμπα (Επιμ.), *Ελληνικός παραδοσιακός χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 101-126). Αθήνα: Ιδίων.
- Λαγάνη, Ε. (2012) Πρόλογος. Στο Ε. Λαγάνη & Μ. Μποντίλα (Επιμ.), *«Παιδομάζωμα» ή «παιδοσώσιμο»; Παιδιά του Εμφυλίου στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη* (σελ. 11-17). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Λαγάνη, Ε. (2012). Η ελληνική πολιτική απέναντι στα παιδιά του εμφυλίου που διέφυγαν στη Γιουγκοσλαβία, 1948-1952. Στο Ε. Λαγάνη & Μ. Μποντίλα (Επιμ.), *«Παιδομάζωμα» ή «παιδοσώσιμο»; Παιδιά του Εμφυλίου στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη* (σελ. 61-82). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Λουτζάκη, Ρ. (1983-1985). Ο γάμος ως χορευτικό δρώμενο. Η περίπτωση των προσφύγων της Ανατολικής Ρωμυλίας στο Μικρό Μοναστήρι Μακεδονίας. *Εθνογραφικά*, 4-5, 143-176.
- Λυδάκη, Α. (2001). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Μαθέ, Α. (2017). *Ο παραδοσιακός χορός στη μέσα Μάνη. Εθνοχορολογική προσέγγιση*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μερακλής, Μ. Γ. (1972). Τι είναι ο Folclorismus. *Λαογραφία*, 28, 27-38.

- Μερακλής, Μ. Γ. (2007). «Ο εν Αθήναις Σύλλογος Κρητών...». Φολκκλωρισμός και παράδοση. Στο Ε. Αυδίκος (Επιμ.), *Κρήτη και λαϊκός πολιτισμός. Τοπικότητες: αντιστάσεις, μεταβολές και συνθέσεις* (σελ. 33-39). Αθήνα: Ταξιδευτής.
- Μερακλής, Μ. Γ. (2011). *Ελληνική Λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση. Ήθη και έθιμα. Λαϊκή τέχνη* (3^η έκδ.). Αθήνα: Ινστιτούτο του Βιβλίου - Α. Καρδαμίτσα.
- Μιχαηλίδης, Ι. (2012). Τα «παιδιά του παιδομαζώματος» στη Λαϊκή Δημοκρατία της Μακεδονίας, 1948-1954. Στο Ε. Λαγάνη & Μ. Μποντίλα (Επιμ.), *«Παιδομάζωμα» ή «παιδοσώσιμο»; Παιδιά του Εμφυλίου στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη* (σελ. 83-97). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Μοσχάκη, Ε. (2009). *Ο χορός Εμπυρρίκιος στην πρώτη και δεύτερη ύπαρξή του στα Πλατάνια της Κρήτης*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΤΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Μπαμπινιώτη, Γ. Δ. (2005). *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας* (2η έκδ., Β' ανατύπωση). Αθήνα: Κέντρο Λεξικολογίας.
- Μποντίλα, Μ. (2012). Πολιτικός και διδακτικός λόγος: Η διαμόρφωση συλλογικών ταυτοτήτων μέσα από τα σχολικά βιβλία των Ελλήνων πολιτικών προσφύγων. Στο Ε. Λαγάνη & Μ. Μποντίλα (Επιμ.), *«Παιδομάζωμα» ή «παιδοσώσιμο»; Παιδιά του Εμφυλίου στην Ανατολική και Κεντρική Ευρώπη* (σελ. 37-53). Θεσσαλονίκη: Επίκεντρο.
- Νιώρα, Ν. (2009). *Τα πασχαλιόγιορτα σε μια μακεδονική κοινότητα: Βιωμένη εμπειρία ή δραματουργική πειθαρχία;* Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Παγκοζίδης, Ι. (2017). *Ο χορός στο έθιμο της Αποκερασιάς στο Βασιλίτσι Μεσσηνίας. Εθνοχορολογική προσέγγιση*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Παπαδόπουλος, Φ. (2001). *Σαν τα πουλιά... Ομολογίες Ελλήνων Ουγγαρίας - Miként a madarak... Magyarországi görögök vallomásai*. Budapest: Újpesti Görög Kisebbségi Önkormányzat. Ανακτήθηκε 9 Ιανουαρίου, 2012, από http://www.sulinet.hu/oroksegtar/data/magyarorszagi_nemzetisegek/gorogok/mikent_a_madarak_1/pages/gorog/000_konyveszeti_adatok.htm
- Παπαδόπουλος, Φ. (2005). *Σαν τα πουλιά... 2. Ομολογίες Ελλήνων Ουγγαρίας - Miként a madarak... 2. Magyarországi görögök vallomásai*. Budapest: Újpesti Görög Kisebbségi Önkormányzat.
- Παπακώστας, Χ. (2013). *Σαχά ισί βαρό νι νάι. Ρόμικες μουσικές και χορευτικές ταυτότητες στη Μακεδονία*. Αθήνα: Πεδίο.
- Παρασκευόπουλος, Ι. Ν. (1993a). *Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας. Τόμος 1*. Αθήνα.
- Παρασκευόπουλος, Ι. Ν. (1993b). *Μεθοδολογία επιστημονικής έρευνας. Τόμος 2*. Αθήνα.
- Ράφτης, Α. (1985). *Ο κόσμος του ελληνικού χορού*. Αθήνα: Πολύτυπο.
- Ράφτης, Α. (1995). *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*. Αθήνα: Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου».
- ΡΙζογιάννης, Κ. (2004). *Ουγγαρία. Το χωριό Ν. Μπελογιάννης*. Εισήγηση στο Φόρουμ ανταλλαγής απόψεων «Η τοπική αυτοδιοίκηση στην Ευρώπη». Ιωάννινα, Ελλάδα. Ανακτήθηκε 10 Ιανουαρίου, 2012, από <http://www.inioxos.gr/abc/archive1.htm>

- Ριζογιάννης, Κ. (2010). *Beloianisz - Μπελογιάννης 1950-1910*. Beloianisz: Beloianisz Község Polgármesteri Hivatala.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (2016). *Επιτηρούμενες ζωές. Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στη Μακεδονία*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Σαρακατσιάνου, Ζ. (2011). *Εθνοτικές ομάδες και χορευτικές πρακτικές στο Στενίμαχο Ν. Ημαθίας Μακεδονίας. Το έθιμο του Αγίου Τρύφωνα ως δείκτης της τοπικής πολιτισμικής ταυτότητας*. Αδημοσίευτη μεταπτυχιακή διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σεφέρη, Κ. (2008). *Η επιτέλεση της πρώτης ύπαρξης του χορού σε ένα πλαίσιο δεύτερης ύπαρξης. Η περίπτωση ενός παραδοσιακού Ηπειρώτικου γάμου στην Αθήνα*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΤΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Σιδηρόπουλος, Α. (1998). Κοινωνικοπολιτισμικές ιδιαιτερότητες της ελληνικής μειονότητας της Ουγγαρίας. *Tanulmányok a magyarországi bolgár, görög, lengyel, örmény, ruszin nemzetiség néprajzából*, 2, 42-61.
- Σταυρόπουλος, Γ. (2014). *Μουσικοχορευτική παράδοση: Οι χορευτικές συνήθειες των μελών του χορευτικού τμήματος του Λυκείου Ελληνίδων Παπάγου-Χολαργού*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Stürzenbaum, K. (1951). *Η Μαγυάρικη Γλώσσα. Προφορά - Γραμματική - Απλά κείμενα*. Budapest: Tankönyvkiadó.
- Ταμιωλάκη, Κ. (2015). *Η Κρητική μουσικοχορευτική παράδοση στη «δεύτερη» ύπαρξή της στην Αθήνα*. Απόψεις χοροδιδασκάλων. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τασιούλης, Α. (2017). *Ο χορός του Στέγκου στην Άμπλιανη Ευρυτανίας. Μια εθνοχορολογική προσέγγιση στις υπάρξεις του*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τριχάκη, Ρ.-Η. (2005). *Λαϊκή μουσικοχορευτική παράδοση: Χορευτικές συνήθειες των φοιτητών/-τριών του Τ.Ε.Φ.Α.Α. Πανεπιστημίου Αθηνών*. Αδημοσίευτη πτυχιακή εργασία. ΤΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Τσαρούχα, Ε. (2007). Σχολικό έτος 2007/2008. *Καφενείο. Περιοδικό της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας. Χώρος πολιτικής και πολιτιστικής συζήτησης*, 2007(3), 2-23.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2001). *Ο ελληνικός χορός. Μια διαφορετική προσέγγιση*. Αθήνα: Gutenberg.
- Τυροβολά, Β. Κ. (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 (Επιμ.), *Ελληνικός Παραδοσιακός Χορός. Θεωρήσεις για το λόγο, τη γραφή και τη διδασκαλία του* (σελ. 127-178). Αθήνα: Ιδίων.
- Τυροβολά, Β. Κ. (2013). *Χορολογικά θέματα Β'. Περί χορού... Για μία επιστημονική τεκμηρίωση του χορού: Θέσεις, αντιθέσεις και συνθέσεις*. Αθήνα: Ιδίας.
- Thomas, J. R., & Nelson, J. K. (2003). *Μέθοδοι έρευνας στη φυσική δραστηριότητα. (Τόμος Α')*. (Επιμέλεια ελληνικής έκδοσης Κ. Καρτερολιώτης). Αθήνα: Ιατρικές εκδόσεις Πασχαλίδη. (έτος έκδοσης πρωτοτύπου 1996).
- Φιλίππιδου, Ε. Φ., Κουτσούμπα, Μ. Ι., & Τυροβολά, Β. Κ. (2008). *Βίωση και αναβίωση της παράδοσης: Το πέρασμα του χορού από τη συν-παράσταση στην*

- αναπαράσταση στον Πεντάλοφο του Έβρου. *Proceedings of the 22nd World Congress on Dance Research*. Αθήνα: CID.
- Φιλιππίδου, Ε. (2012). *Χορός και Ταυτοτική Αναζήτηση: Τακτικές Επιπολιτισμού και Επαναφυλετισμού των Γκαγκαβούζηδων στην Οινόη Έβρου*. Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διατριβή. Τ.Ε.Φ.Α.Α., Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φούντζουλας, Γ. (2016). *Χορός και πολιτική. Θέσεις και αντιθέσεις στο χορευτικό δρώμενο «Γαϊτανάκι» στις κοινότητες Σκάλα και Δάφνη Ναυπακτίας*. Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διατριβή. ΣΕΦΑΑ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.
- Φωκάς, Ν. (2006). «Παιδομάζωμα;» Η άφιξη και εγκατάσταση των ελληνόπουλων στην Ουγγαρία - “Pedomazoma?” A polgárháborús görög gyermek letelepedése Magyarországon. Στο *Ευχαριστούμε Ουγγαρία! - Köszönjük Magyarországot!* (σελ. 4-30). Budapest: Görög Országos Önkormányzat, Magyarországi Görögök Kutatóintézete & Görögség Háza Alapítvány.
- Φωκάς, Ν. (Επιμ.) (2017). *Δύο πατρίδες μία ταυτότητα* (μτφ. Α. Mohay & T. Glaser). Αθήνα: Νήσος.

7.2. Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Abkarovits, E. (2005). The revival of traditional music and dance in Ireland and Hungary. *Eger Journal of English Studies*, 5, 145-171.
- Abu-Lughod, L. (1991). Writing against culture. In R.G.Fox (Ed.), *Recapturing Anthropology: Working in the present* (pp. 137-162). Santa Fe, New Mexico: School of American Research Press.
- Babanaszisz, S. (2012). Az első magyarországi görög diaszpóra gazdasági tevékenysége - Οι οικονομικές δραστηριότητες της πρώτης Ελληνικής διασποράς στην Ουγγαρία. In N. Fokasz (Ed.) *Görög diaszpóra Közép-Európában - Ελληνική Διασπορά στην Κεντρική Ευρώπη* (δίγλωσση έκδ., μτφ. T. Glaser & A. Mohay) (pp. 41-45). Budapest: Új Mandátum.
- Batsios, T., Raptisz, J., Szeriopulosz, K., & Vlahosz, H. (2009). *Életrajzgyűjtemény a görög származású diplomásokról - Βιογραφική συλλογή των Ελλήνων πτυχιούχων (1948-2008)* (δίγλωσση έκδ., μτφ. Α. Mohay). Budapest: Új Mandátum.
- Benő, A., & Murádin, L. (2002). Csángó dialect - Csángó origins. In L. Diószegi (Ed.), *Hungarian Csángós in Moldavia. Essays on the past and present of the Hungarian Csángós in Moldavia* (pp. 163-175). Budapest: Teleki László Foundation, Pro Minoritate Foundation.
- Bertaux, D. (Ed.). (1981). *Biography and society: The life history approach in the social sciences*. Beverly Hills, California: Sage.
- Bíró, Z. (1987). Egy új szempont esélyei. In Z. Bíró, J. Gagyí & J. Péntek (Eds.), *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből* (pp. 26-48). Bukarest: Kriterion Könyvkiadó. Retrieved January 8, 2013 from <http://adatbank.transindex.ro/cedula.php?kod=1300>
- Bíró, Z., & Gagyí, J. (1987). “Mi főleg csináltuk, mások magyarították” (Montázs a táncház-jelenségről). In Z. Bíró, J. Gagyí & J. Péntek (Eds.), *Néphagyományok új környezetben. Tanulmányok a folklorizmus köréből* (pp. 162-183). Bukarest: Kriterion Könyvkiadó. Retrieved January 8, 2013 from

- <http://adatbank.transindex.ro/cedula.php?kod=1300>
- Buckland, Th. J. (Ed.) (1999a). *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography*. London: MacMillan Press.
- Buckland, Th. J. (1999b). Introduction: Reflecting on dance ethnography. In Th.J. Buckland (Ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 1-9). London: MacMillan Press.
- Buckland, Th. J. (1999c). [Re]Constructing meanings: the dance ethnographer as keeper of the truth. In Th.J. Buckland (Ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 196-207). London: MacMillan Press.
- Clifford, J. (1986). Introduction: Partial truths. In J. Clifford & G.E. Marcus (Eds.), *Writing culture* (pp. 1-26). Berkeley, L.A., London: University of California Press.
- Csonka-Takács, E., & Havay, V. (2011). *A tánc ház módszer mint a szellemi kulturális örökség átörökítésének magyar modellje - The Tánc ház Method: A Hungarian Model for the Transmission of Intangible Cultural Heritage*. Szentendre: Szabadtéri Néprajzi Múzeum.
- Danforth, M. L. (1982). *The death rituals of rural Greece*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Dégh, L. (1984). Uses of folklore as expressions of identity by Hungarians in the old and new country. *Journal of Folklore Research*, 21(2/3), 187-200.
- Dégh, L. (1990). The institutional application of folklore in Hungary. *Hungarian Studies*, 6(2), 195-216.
- Dimopoulos, K. (2017). Rural dances under the prism of the “urban framework”: The example of the movie “To homa vaftike kokkino”. In K. Stepputat (Ed.), *Dance, Senses, Urban Contexts, 29th Symposium of the International Council for Traditional Music (ICTM) Study Group on Ethnochoreology* (pp. 340-346). Graz: University of Music and Performing Arts Graz.
- Diószegi, G., & Diószegi, K. (2010). *Adalékok az 1848-1849. évi dicsőséges magyar szabadságharc tisztikara görög eredetű hőseinek arcképvázlatához - Στοιχεία των ελληνικής καταγωγής αξιωματικών της ουγγρικής επανάστασης του 1848-49* (2η έκδ. δίγλωσση, μτφ. Β. Στεφόπουλος). Budapest: A Görög Kultúráért Alapítvány.
- Fokasz, N. (2012). A magyarországi görögök és a Magyarországi Görögök Kutatóintézete - Οι Έλληνες της Ουγγαρίας και το Ινστιτούτο Ερευνών Ελλήνων Ουγγαρίας. In N. Fokasz (Ed.) *Görög diaszpóra Közép-Európában - Ελληνική Διασπορά στην Κεντρική Ευρώπη* (δίγλωσση έκδ., μτφ. T. Glaser & A. Mohay) (pp. 9-18). Budapest: Új Mandátum.
- Fokasz, N. (Ed.) (2013). *Identitások határán - Μεταξύ δύο ταυτοτήτων*. Budapest: Új Mandátum.
- Giurchescu, A., & Torp, L. (1991). Theory and methods in dance research: A European approach to the holistic study of dance. *Yearbook for Traditional Music*, 23, 1-10.
- Giurchescu, A. (1994). The power of dance symbol and its socio-political use. In I. Loutzaki (Ed.), *17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology. Dance and its Socio-Political Aspects - Dance and Costume* (pp. 15-23). Nafplion:

- Peloponnesian Folklore Foundation, International Council for Traditional Music.
- Giurchescu, A. (1999). Past and present in field research: A critical history of personal experience. In Th.J. Buckland (Ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 41-54). London: MacMillan Press.
- Giurchescu, A., & Kröschlová, E. (2007). Theory and method of dance form analysis. Revised version of the ICTM Study Group on Ethnochoreology collective work: "Foundation for folk dance structure and form analysis" (1962-1976). In A. Kaeppler & E.I. Dunin (Eds.), *Dance structures*, (pp. 21-52). Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Halmos, B. (2000). The táncház movement. *Hungarian Heritage*, 1(1-2). Retrieved April 10, 2014 from <http://folklife.hu/roots-to-revival/living-tradition/tanchaz-method/the-tanchaz-movement/>
- Halmos, B. (2006). A táncházmozgalomról. In I. Sándor (Ed.), *A betonon is kinő a fű. Tanulmányok a táncházmozgalomról* (pp. 7-21). Budapest: Hágyományok Háza.
- Hoerbarger, F. (1965). Folk dance survey. *International Folk Music Journal*, 17, 7-8.
- Hoerbarger, F. (1968). Once again: On the concept of "folk dance". *Journal of the International Folk Music Council*, 20, 30-32.
- Hoppu, P. (2002). Dance houses and misconduct: Dancing as a part Finish society and culture in the 17th and 18th centuries. In A.M. Fiskvik & E. Bakka (Eds.), *Dance Knowledge - Dansekunnskap. International Conference on Cognitive Aspects of Dance* (pp. 115-119). Trondheim: Nordic Forum for Dance Research.
- Hutchinson Guest, A. (2005). *Labanotation. The system of analyzing and recording movement* (4th ed.). New York & London: Routledge.
- I.F.M.C. (1974). Study group of folk dance terminology, "Foundations for the analysis of the structure and form of folk dance. A Syllabus". *Yearbook of the I.F.M.C.*, 6, 115-135.
- Katsiardi-Hering, O. (2012). A közép-európai görög diaszpóra: a földrajzi háttér, a társadalmi közeg és az emberi tényező - Η ελληνική διασπορά στην Κεντρική Ευρώπη: ο χώρος, η κοινωνία και οι άνθρωποι. In N. Fokasz (Ed.) *Görög diaszpóra Közép-Európában - Ελληνική διασπορά στην Κεντρική Ευρώπη* (δίγλωσση έκδ., μτφ. T. Glaser & A. Mohay) (pp. 21-40). Budapest: Új Mandátum.
- Kaeppler, A. L. (1999). *The mystique of fieldwork*. In Th.J. Buckland (Ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 13-25). London: MacMillan Press.
- Kealiinohomoku, J. W. (1972). Folk dance. In R. Dorson (Ed.), *Folklore and Folklife: An introduction* (pp. 381-404). Chicago: University of Chicago Press.
- Kerényi, B. E. (2010). *Báró Sina Simon - Ο βαρόνος Σίμων Σίνας* (δίγλωσση έκδ., μτφ. T. Glaser). Budapest: Új Mandátum.
- Koutsouba, M. (1991). *Greek dance groups of Plaka: A case of "airport art"*. M.A. dissertation. University of Surrey.

- Koutsouba, M. (1997). *Plurality in motion: dance and cultural identity on the Greek Ionian island of Lefkada*. PhD thesis. University of London.
- Koutsouba, M. (1999). 'Outsider' in an 'inside' world, or dance ethnography at home. In T.J. Buckland (Ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 186-195). London: Macmillan Press.
- Kraft, W. (2004). Transylvanian dancing in the final hour. *The Anthropology of East Europe Review*, 22(1), 51-59.
- Lange, R. (1984). Guidelines for field work on traditional dance methods and checklist. *Dance Studies*, 8, 7-48.
- Loutzaki, I. (2001). Folk dance in political rhythms. *Yearbook for Traditional Music*, 33, 127-137.
- Lykesas, G. (2018). The transformation of traditional dance from its first to its second existence: The effectiveness of music-movement education and creative dance in the preservation of our cultural heritage. *Journal of Education and Training Studies*, 6(1), 104-112. Retrieved March 1, 2018 from <http://redfame.com/journal/index.php/jets/article/view/2879/3048>
- Malinowski, B. (1966). *Argonauts of the Western Pacific* (7th ed.). London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Malkki, L. (1995). Refugees and exile: From "refugee studies" to the national order of things. *Annual Review of Anthropology*, 24, 495-523.
- Marcus, G., & Cushman, D. (1982). Ethnographies as texts. *Annual Review of Anthropology*, 11, 25-69.
- Marcus, G., & Fisher, M. (1986). *Anthropology as cultural critique. An experimental moment in the human sciences*. Chicago, London: The University Chicago Press.
- Menyhárt, K. (2000). A ritmus varázsa. Bolgár táncegyüttesek Magyarországon. *Haemus*, 9(4), 44-47.
- Mills, A. (2004). Dancing yourself, dancing for others: Performing identity in a Transylvanian-Romanian folkdance ensemble. *The Anthropology of East Europe Review*, 22(1), 37-49.
- Ministry of Foreign Affairs Budapest (2000). The national and ethnic minorities in Hungary. *Fact sheets on Hungary*, 3. Retrieved April 10, 2012 from <http://www.mfa.gov.hu/NR/rdonlyres/9F2D180E-538E-4363-AA5E-3D103B522E3B/0/etniang.pdf>
- Nahachewsky, A. (1994). National standards versus social traditions in Ukrainian dance. In I. Loutzaki (Ed.), *17th Symposium of the Study Group on Ethnochoreology. Dance and its Socio-Political Aspects - Dance and Costume* (pp. 73-81). Nafplion: Peloponnesian Folklore Foundation, International Council for Traditional Music.
- Nahachewsky, A. (1995). Participatory and presentational dance as ethnochoreological categories. *Dance Research Journal*, 27(1), 1-15.
- Nahachewsky, A. (2001). Once again: On the concept of "second existence folk dance". *Yearbook for Traditional Music*, 33, 17-28.
- Nahachewsky, A. (2006). Shifting orientations in dance revivals: From "national" to "spectacular" in Ukrainian Canadian dance. *Narodna umjetnost*, 43,1, 161-178.

- Nemes, R. (2001). The politics of the dance floor: Culture and civil society in nineteenth-century Hungary. *Slavic Review*, 60(4), 802-823.
- Nilsson, M. (1991). Dance transmission - A question of learning or teaching?. *Studia Musicologica*, 33(1-4), 279-284.
- Papadopoulos, F. (1996). A magyarországi görögök múltjáról és jelenéről - Το παρελθόν και το παρόν των Ελλήνων της Ουγγαρίας. *Tanulmányok a magyarországi bolgár, görög, lengyel, örmény, ruszin nemzetiség néprajzából* 1:37-60. Budapest: Magyar Néprajzi Társaság.
- Papadopoulos, F. (2005). Ceferidiszek és a Maskarades - Οι Τσεφερίδες και οι Μασκαράδες. *Καφενείο. Περιοδικό της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας. Χώρος πολιτικής και πολιτιστικής συζήτησης*, 2005(4), 44-55.
- Pettan, S. (2010). Dance house: European models of folk music and dance revival in urban settings. *Journal of Urban Culture Research*, 1, 128-135.
- Quigley, C. (1998). Táncház: Networked socio-aesthetic communities in the post-modern global cultural environment. *European Centre for Traditional Culture Bulletin*, 4, 33-34.
- Rabinow, P. (1977). *Reflections on fieldwork in Morocco*. Berkeley, California: University of California Press.
- Rabinow, P. (1986). Representations are social facts: Modernity and post-modernity in Anthropology. In J. Clifford & G. Marcus (Eds.), *Writing culture: The poetics and politics of ethnography* (pp. 234-261). Berkeley, L.A. & London: University of California Press.
- Ronström, O. (1997). *Revival in retrospect - The folk music and folk dance revival*. Paper presented at the Conference "25 éves a táncház" (pp. 1-9). Budapest, Hungary. Retrieved April 11, 2012 from [http://owe.ompom.se/data/pdf/073Revival in retrospect.pdf](http://owe.ompom.se/data/pdf/073Revival%20in%20retrospect.pdf)
- Ronström, O. (1999). It takes two -or more- to tango: Researching traditional music/dance interrelations. In Th.J. Buckland (Ed.), *Dance in the field. Theory, methods and issues in dance ethnography* (pp. 134-144). London: MacMillan Press.
- Sasvári, L., & Diószegi, G. (2010). *A pest-budai görögök - Οι Έλληνες της Πέστης και της Βούδας* (δίγλωσση έκδ., μτφ. Β. Στεφόπουλος). Budapest: Új Mandátum.
- Satory, S. (1986). Táncház: Improvisatory folk-dancing and string playing in Toronto's Hungarian community. *Hungarian Studies Review*, 13(2), 53-62.
- Sebő, F. (2006). Előszó az új kiadáshoz. In L. Siklós, *Táncház* (pp. 5-7). Budapest: Hagyományok Háza & Timp Kiadó.
- Shay, A. (1999). Parallel traditions: State folk dance ensembles and folk dance in "the field". *Dance Research Journal*, 31(1), 29-56.
- Siklós, L. (2006). *Táncház* (2nd ed.). Budapest: Hagyományok Háza & Timp Kiadó.
- Stocking, G. W. (1992). *The ethnographer's magic and other essays in the history of Anthropology*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Stoller, P. (1989). *The taste of ethnographic things: The senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Szieben, R. (2005). "Számunkra nagyon fontos, hogy tartsuk a görög zászlót" - 25 éves a Sirtos. *Καφενείο. Περιοδικό της Αυτοδιοίκησης Ελλήνων Ουγγαρίας. Χώρος πολιτικής και πολιτιστικής συζήτησης*, 2005(4), 56-63.

- Tánczos, V. (2002a). About the demography of the Moldavian Csángós. In L. Diószegi (Ed.), *Hungarian Csángós in Moldavia. Essays on the past and present of the Hungarian Csángós in Moldavia* (pp. 117-147). Budapest: Teleki László Foundation, Pro Minoritate Foundation.
- Tánczos, V. (2002b). Hungarians in Moldavia. *Hungarian Heritage*, 3, 11-27.
- Taylor, M. (2004). *Nineteenth and twentieth century historical and institutional precedents of the Hungarian dance-house movement*. Paper presented at the Fulbright Student Conference of the Hungarian-American Commission for Educational Exchange (pp. 95-103). Budapest, Hungary. Retrieved April 11, 2012 from <http://www.fulbright.hu/book1/marytaylor.pdf>
- Taylor, M. (2008). *The politics of culture: Folk critique and transformation of the state in Hungary*. Doctoral thesis. City University of New York.
- Torp, L. (1992). Zorba's dance. The story of a dance illusion - and its touristic value. *Ethnographica*, 8, 207-210.
- UNESCO, Intangible Cultural Heritage (2011a). *Register of Best Practices - PROPOSAL No. 00515 for a programme, project and activity best reflecting the principles and objectives of the convention in 2011(RBP11-No.00515)*, pp. 1-15. Retrieved April 18, 2012 from <http://www.unesco.org>
- UNESCO, Intangible Cultural Heritage (2011b). *Evaluation of proposals to the 2011 Register of Best Safeguarding Practices - DRAFT DECISION 6.COM 9.8 (ITH/11/6.COM/CONF.206/9)*, pp. 17-19. Retrieved April 18, 2012 from <http://www.unesco.org>
- Vadasi, T. (1977). Táncházak múltja és jelene. *Táncművészet*, 2(3). 3-5.
- Vincze, G. (2002). An overview of the modern history of the Moldavian Csángó-Hungarians. In L. Diószegi (Ed.), *Hungarian Csángós in Moldavia. Essays on the past and present of the Hungarian Csángós in Moldavia* (pp. 51-82). Budapest: Teleki László Foundation, Pro Minoritate Foundation.
- Vincze, I. (2007). *Hagyomány és identitásalkotás. Ünnepek és tánc a budapesti görögök három generációjában* (Unpublished thesis). Eötvös Loránd Tudományegyetem, Társadalomtudományi Kar, Budapest.
- Vincze, I. (2010). Színpad kontra ösztánc(ház). A hagyományőrző tánc szerepe egy görög nemzeti ünnepen. In V. Filkó, N. Köhalmi & B. Smid (Eds.), *Voightloristica. Tanulmányok a 70 éves Voigt Vilmos tiszteletére* (pp. 140-157). Budapest: ELTE BTK Folklore Tanszék.
- Voigt, V. (1998). The 25 years old Hungarian dance-house movement as a phenomenon of folklorism and much more. *European Centre for Traditional Culture Bulletin*, 4, 31-32.
- Zianósz, T. (2003). *Nehéz Évek 1940-1950*. Budapest: Görög Országos Önkormányzat.

VIII. ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

8.1. Φωτογραφίες από το «πεδίο» της έρευνας



Εικόνα 8.1.: *Αποψη της πόλης της Βουδαπέστης και του Δούναβη, από την πλευρά της Βούδας (προσωπικό αρχείο, 2006)*



Εικόνα 8.2.: *Ουγγρικό táncház σε πολιτιστικό κέντρο της Βουδαπέστης (προσωπικό αρχείο, 2007)*



Εικόνα 8.3.: Εθνικό Φεστιβάλ Τάνχάζ (Táncszüret). Βουδαπέστη, Απρίλιος 2007
(προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 8.4.: Εθνικό Φεστιβάλ Τάνχάζ (Táncszüret). Βουδαπέστη, Απρίλιος 2007
(προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 8.5.: Βουδαπέστη, 7 Απριλίου 1948. Στον Ανατολικό Σιδηροδρομικό Σταθμό της πόλης φτάνει το πρώτο τρένο, το οποίο μεταφέρει («αποχωρισμένα») παιδιά από την Ελλάδα. Η Βασιλική Γκιζάκη (Κουφάκη) ήταν το πρώτο άτομο που αποβιβάστηκε από το τρένο
(αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.6.: Ανατολικός Σιδηροδρομικός Σταθμός Βουδαπέστης, 7 Απριλίου 1948
(αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.7.: Βουδαπέστη, 7 Απριλίου 1948. «Αποχωρισμένα» παιδιά από την Ελλάδα, αναμένουν το μπάνιο και την απολύμανση στα ιαματικά λουτρά “Széchenyi”
(αρχείο Γιάννη Ράπτη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.8.: Γάμος στο χωριό «Μπελογιάννης» (αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.9.: «Συμμετοχικός» χορός στο χωριό «Μπελογιάννης»
(αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.10.: Ο Σαμαράς Γιώργος ή «Καλομοίρης», ο οποίος δίδαξε μουσική στη δεύτερη γενιά προσφύγων (αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.11.: Το χορευτικό συγκρότημα του «Μπελογιάννης», με τον χοροδιδάσκαλο και χορογράφο László Wünsch (όρθιος στο κέντρο της πρώτης σειράς), σε διαγωνισμό πιστοποίησης στην πόλη Szekszárd, στις 5 Μαρτίου 1978. Το συγκρότημα απέσπασε τη «χρυσή» πιστοποίηση (αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.12.: Ο δάσκαλος χορού και χορογράφος Antal Kricskovics με τον μαθητή-χορευτή του Φίλιππα Παπαβασιλείου (αρχείο Γιάννη Ράπτη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.13.: Με την Anna Maros (ουγγρικής καταγωγής) και τον Φίλιππα Παπαβασιλείου (δεύτερης γενιάς) στη Βουδαπέστη (Οκτώβριος 2012). Και οι δύο υπήρξαν μαθητές του Α. Kricskovics και χορευτές στο εθνικό χορευτικό συγκρότημα “Fáklya” (προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 8.14.: Ποντιακοί χοροί επί σκηνής, στο πλαίσιο του 1ου Ελληνικού Καλλιτεχνικού Φεστιβάλ στο Θέατρο “József Attila”, με τον Κώστα Σιδηρόπουλο στην ποντιακή λύρα. Βουδαπέστη, 1960 (αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.15.: Θρακιώτικοι χοροί (από τον Έβρο) επί σκηνής, στο πλαίσιο Φεστιβάλ που έλαβε χώρα στο Dohánygyár, με τον Καραγιάννη στην γκάιντα. Βουδαπέστη, 1963 (αρχείο Γιάννη Ράπη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.16.: Θεατρική παράσταση στο πλαίσιο εορτασμού των 50 χρόνων από την ίδρυση του Κομμουνιστικού Κόμματος Ελλάδας. Βουδαπέστη, 1968
(αρχείο Γιάννη Ράπτη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.17.: Ελληνικός χορός επί σκηνής στο πλαίσιο εορτασμού της ΕΠΟΝ (Ενιαία Πανελλαδική Οργάνωση Νέων). Βουδαπέστη, 1976 (αρχείο Γιάννη Ράπτη & Χαράλαμπου Βλάχου)



Εικόνα 8.18.: *Ελληνικό τάντσάζ στο Πάρκο της Νεολαίας στη Βούδα, το 1976
(αρχείο Γιάννη Ράπτη & Χαράλαμπου Βλάχου)*



Εικόνα 8.19.: *Το μουσικό συγκρότημα «Μπουζούκι», επίσημη ορχήστρα του Συλλόγου Ελλήνων
Πολιτικών Προσφύγων στην Ουγγαρία, παίζει σε ελληνικό τάντσάζ στο Πάρκο της Νεολαίας στη
Βούδα, το 1976 (αρχείο Γιάννη Ράπτη & Χαράλαμπου Βλάχου)*



Εικόνα 8.20.: Χορευτικό στιγμιότυπο από εθνικό táncház στο Πολιτιστικό Κέντρο της Πρωτεύουσας (Fővárosi Művelődési Ház)
(πηγή: περιοδικό Táncművészet, έτος 1977, τεύχος 3, σελ. 3)



A belvárosi, Molnár utcai táncházban Farkas Zoltán, a Dési Huber Művelő-

dési Ház görög táncházában a Burulitisz testvérek tanítják a táncosokat (Makay László felvételei)

Εικόνα 8.21.: Τα αδέρφια Δημήτρης και Αποστόλης Μπουρουλίτης διδάσκουν χορό σε ελληνικό táncház στο Πολιτιστικό Κέντρο “Dési Huber” (αριστερά και κάτω δεξιά). Στιγμιότυπο από ουγγρικό táncház στο κέντρο της Βουδαπέστης (πάνω δεξιά)
(πηγή: περιοδικό Táncművészet, έτος 1977, τεύχος 3, σελ. 4-5)

ΗΙΡΕΚ • ΗΙΡΕΚ



Ζσúfolt nézőtér fogadta Mikisz Theodorakiszt az Erkel Színházban, február 21-i előadásain. A világhírű zeneszerző saját együttesével lépett a közönség elé; programján életművéből, forradalmi dalaiból vett válogatás szerepelt. – A délutáni előadás negyedórás vastapssal zárult, miközben a közönség még a Zorba zenéjét követelte. A

függöny újra szétnyílt, a zenekar ismét játszani kezdett. A nézőtérrel *Dimitrisz és Aposztolisz Burulitisz*, a budapesti görög együttes táncosai felfutottak a színpadra s rögtönzött Szirtaki-bemutatót rendeztek a vezénylő Theodorakisz tiszteletére.

A helyszínen tartózkodó Magyarósy Zoltán e pillanatkat örökítette meg.



Εικόνα 8.22.: Στην ενότητα «Νέα» του περιοδικού “Τάncμúvészet” (δηλ. «Τέχνη του Χορού») (1977, τεύχος 3, σελ. 11), ο Karalyos József γράφει: «Το κατάμεστο Θέατρο Erkel υποδέχτηκε τον Μίκη Θεοδωράκη στη συναυλία που έδωσε στις 21 Φεβρουαρίου. Ο διεθνούς φήμης συνθέτης παρουσίασε με το συγκρότημά του αποσπάσματα από το έργο ζωής του, καθώς και επιλογές από τα επαναστατικά τραγούδια του. Η απογευματινή συναυλία έκλεισε με χειροκρότημα που διήρκεσε ένα τέταρτο της ώρας, ενώ το κοινό ξαναζήτούσε τη μουσική του Ζορμπά. Η κουρτίνα άνοιξε και η ορχήστρα άρχισε πάλι να παίζει. Οι Δημήτρης και Αποστόλης Μπουρουλίτης, χορευτές του ελληνικού χορευτικού συγκροτήματος της Βουδαπέστης που βρίσκονταν στο κοινό, ανέβηκαν στη σκηνή και χωρίς προηγούμενη προετοιμασία χόρεψαν το Σურτάκι προς τιμή του Θεοδωράκη, ο οποίος διηύθυνε...».

 **ÓBUDAI
KULTURÁLIS
KÖZPONT**

Óbudai Kulturális Központ
1032 Budapest, San Marco utca 81.
telefon: 06 1 388 2373
fax: 06 1 388 7370
e-mail: kulturkozpont@kulturkozpont.hu
web: www.kulturkozpont.hu

Október 7., 14., 21., 28. vasárnap 17.00-21.00

SIRTOS

görög táncház



Tánctanítás: 17.00-18.00
Jegyár: 1000 Ft

Jegyek válthatók az Óbudai Kulturális Központ információs pultjánál (1032 Bp. San Marco u. 81.),
a Békásmegyeri Közösségi Ház információs pultjánál (1038 Bp. Csobánka tér 5.),
a közönségszervezőnél és az Euroticket Jegyirodában (Eurocenter).

 **ÓBUDA**
a kultúra városa

Egy OKK-kal több, hogy eljőjön
az Óbudai Kulturális Központ rendezvényeire!

Εικόνα 8.23.: Αφίσα ελληνικού táncház με το μουσικό συγκρότημα «Συρτός»
(προσωπικό αρχείο, 2012)



Εικόνα 8.24: Διδασκαλία χορού πριν την έναρξη του «συμμετοχικού» χορού, στο πλαίσιο ελληνικού *táncház* με την ορχήστρα «Συρτός». Βουδαπέστη, Νοέμβριος 2011 (προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 8.25: Στιγμιότυπο από ελληνικό *táncház* με την ορχήστρα «Συρτός», όπου χορεύουν Κότσαρι. Βουδαπέστη, Νοέμβριος 2011 (προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 8.26.: Ελληνικό tárcház με την ορχήστρα «Συρτός». Βουδαπέστη, Οκτώβριος 2012
(προσωπικό αρχείο)



Εικόνα 8.27.: Ελληνίδες δεύτερης γενιάς, μέλη του χορευτικού συγκροτήματος «Ελληνισμός», προετοιμάζονται στην αίθουσα του Πολιτιστικού Συλλόγου Ελλήνων Ουγγαρίας (Βουδαπέστη) για την χορευτική τους εμφάνιση επί σκηνής, στο πλαίσιο της Εθνικής Γιορτής (Επέτειος του «ΌΧΙ»). Βουδαπέστη, Οκτώβριος 2012 (προσωπικό αρχείο)

8.2. Κατάλογος Πληροφορητών

8.2.1. Κατάλογος πληροφορητών ελληνικής καταγωγής

A.A.	Αθηνά Αγγελίδου	2ης γενιάς
A.Λ.	Ανδρέας Λεχούδης	2ης γενιάς
A.V.	Αλεξάνδρα Város	3ης γενιάς
B.Ψ.	Βασίλης Ψημένος	2ης γενιάς
Γ.Β.	Γιάννης Βλάχος	2ης γενιάς
Γ.Ρ.	Γιάννης Ράπτης	1ης γενιάς
Γ.Σ.	Γιάννης Σερταρίδης	2ης γενιάς
Δ.Ψ.	Δημήτρης (Τάκης) Ψημμένος	1ης γενιάς
E.B.	Ειρήνη Bozonász	2ης γενιάς
E.Z.	Ευανθία Ζήκου	2ης γενιάς
E.Π.	Ελένη Πολύζου	2ης γενιάς
E.T.(1)	Ελένη Ταχτσίδου	2ης γενιάς
E.T.(2)	Ελένη Tíru	2ης γενιάς
H.A.	Ηλέκτρα Agárdi	2ης γενιάς
K.Γ.	Κώστας Γαλατούδης	2ης γενιάς
Λ.Κ.	Λαοκράτης Κοράνης	2ης γενιάς
Λ.Τ.	Λαμπρινή Ταχτσίδου-Βέτσα	1ης γενιάς
M.M.	Μαρία Μπουρουλίτη	2ης γενιάς
M.Ψ.	Μαρίνα Ψημένου	2ης γενιάς
O.Σ.	Όλγα Σαμαρά	2ης γενιάς
Π.Γ.	Περιστέρα Γώγου	2ης γενιάς
Π.Τ.	Πολυξένη Τζωβαΐρη	2ης γενιάς
Σ.Α.	Σταματούλα Αρβανιτίδου	2ης γενιάς
Σ.Τ.	Σταυρούλα Τσούμαρη(ς)	2ης γενιάς
T.R.	Tímea Ropkász	3ης γενιάς
Φ.Π.	Φίλιππας Παπαβασιλείου	2ης γενιάς

8.2.2. Κατάλογος πληροφορητών ουγγρικής καταγωγής

A.B.	Anna Baróti
A.M.	Anna Maros
B.H.	Béla Halmos
C.B.	Csilla Bartos
E.P.	Etelka Pallai
E.S.	Edina Strázsa
E.V.	Edit Vengrinyák
G.R.	Gabriella Rajkay
G.S.	Gábor Smuk
I.B.	István Bartos
I.K.	Ilona Karl
K.J.	Katalin Juhász
K.N.	Katalin Nagy
M.S.	Márta Sebestyén
P.P.	Péter Pászti
Z.B.	Zsuzsanna Bacskay
Z.M.	Zoltán Miklós