

Τεχνολογικό Εκπαιδευτικό Ίδρυμα Ηπείρου
Ανώτατη Σχολή Μουσικής Τεχνολογίας
Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής

Πτυχιακή Εργασία

Θέμα: Ζεϊμπέκικος χορός και έμφυλοι ρόλοι σε δύο ταινίες
του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.

Γαρυφαλλιά Σταματίου

Εισηγήτρια καθηγήτρια: Σίσσυ Θεοδοσίου

Άρτα, Ιούνιος 2005

Στους γονείς μου

Περιεχόμενα

Πρόλογος.....	5
Εισαγωγή.....	7

Κεφάλαιο πρώτο

Διαβάζοντας για το ζεϊμπέκικο

1. Εισαγωγή.....	10
2. Ζεϊμπέκηδες και ζεϊμπέκικος χορός.....	10
3. Τα χαρακτηριστικά του ζεϊμπέκικου χορού.....	15
4. Ο ζεϊμπέκικος στην κοινωνία των ρεμπετών.....	19
α. Οι ρεμπέτες.....	21
β. Η μαγκιά.....	23
5. Αποτιμώντας τις προσεγγίσεις των μελετητών για το ζεϊμπέκικο χορό.....	26
6 α. Η προσέγγιση της Jane Cowan.....	30
β. Ο ζεϊμπέκικος χορός στην Jane Cowan.....	34
7. Συμπεράσματα.....	38

Κεφάλαιο δεύτερο

Ευδοκία και Παραγγελιά: Μια πρώτη ανάγνωση

1. Εισαγωγή.....	41
2. Η θεματολογική εξέλιξη των ταινιών.....	43

3. Το κίνημα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου.....	44
4. Το περιθώριο στις δύο ταινίες.....	46
5. «Ευδοκία».....	48
6. «Παραγγελιά».....	53

Κεφάλαιο τρίτο

Οι έμφυλες ταυτότητες στις δύο ταινίες

1. Εισαγωγή.....	60
2. Ηγεμονία, εξουσία, πρακτική. Η σημασία τους στη διαμόρφωση του κοινωνικού φύλου.....	63
3. «Ευδοκία».....	64
α. Ζειμπέκικος και ανδρική ταυτότητα.....	64
β. Ζειμπέκικος και γυναικεία ταυτότητα.....	68
γ. Το κοινωνικό πρόβλημα της τιμής σε σχέση με την έμφυλη ταυτότητα.....	70
4. «Παραγγελιά».....	72
α. Σκηνοθεσία και κατασκευή ταυτότητας.....	72
β. Ανδρική συμπεριφορά και διαμόρφωση της ταυτότητας.....	74
γ. Παραγγελιά και ανδρική ταυτότητα.....	75
δ. Η ανδρική ταυτότητα υπό το πρίσμα της ανθρωπολογίας.....	78
Αντί επιλόγου.....	81
Στοιχεία ταινιών.....	82
Βιβλιογραφία.....	83

Πρόλογος

Η μελέτη αυτή, όπως άλλωστε και κάθε μελέτη, έχει την ιστορία της. Εκκινεί από τα ενδιαφέροντά μου για μια σειρά ζητημάτων που αφορούν το χορό και την έμφυλη ταυτότητα, ζητήματα τα οποία ανέκυψαν μέσα από μια σειρά διδακτικών αντικειμένων του κύκλου σπουδών μου στο Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής. Η συγκεκριμενοποίηση ωστόσο της θεματικής της εργασίας αυτής πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια του μαθήματος της «Μεθοδολογίας της Έρευνας», όταν για πρώτη φορά κλήθηκα να υιοθετήσω την ιδιότητα της ερευνήτριας.

Η ενασχόλησή μου με τη βιβλιογραφία για το ζεϊμπέκικο χορό και η αποκλειστική σύνδεσή του με το ανδρικό φύλο αποτέλεσε το πρώτο σημείο που κίνησε την περιέργειά μου. Η προσωπική μου εμπειρία από το σύγχρονο τρόπο επιτέλεσής του που χαρακτηρίζεται από την πληθωρική παρουσία γυναικών στις πίστες των λαϊκών κέντρων, το δεύτερο. Εστιάζοντας λοιπόν στα δυο αυτά σημεία θέλησα να μελετήσω τη σχέση του χορού με την έμφυλη ταυτότητα. Φυσικά μια τέτοιου είδους αναζήτηση θα μπορούσε να εκλάβει πολλές μορφές και να εστιάσει σε μια σειρά από ζητήματα. Για λόγους οικονομίας ωστόσο και με δεδομένη την αδυναμία μου να προβώ σε επιτόπια έρευνα αποφάσισα να επικεντρώσω το ενδιαφέρον μου καταρχήν στη σχετικά πλούσια βιβλιογραφία για το ζεϊμπέκικο χορό προκειμένου να διερευνήσω το πλαίσιο μέσα από το οποίο έχει καλλιεργηθεί η ομολογουμένως κραταιά σύνδεση ζεϊμπέκικου και ανδρικού φύλου. Σε ένα δεύτερο επίπεδο και με την αρωγή των εννοιολογικών εργαλείων που απέκτησα από τη σύντομη ενασχόλησή μου με την ανθρωπολογία του φύλου και την ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου επέλεξα να εστιάσω ενδεικτικά σε δυο κινηματογραφικές δημιουργίες που χαρακτηρίζονται από την ιδιαίτερη θέση που κατέχει σε αυτές ο ζεϊμπέκικος χορός. Το πεδίο λοιπόν της έρευνάς μου μπορεί να χαρακτηριστεί ιδιότυπο αφού διαφοροποιείται τόσο από αυτό της επιτόπιας έρευνας, όσο και από αυτό της αποκλειστικής χρήσης της σχετικής βιβλιογραφίας.

Στη συνέχεια θα ήθελα να ευχαριστήσω μια σειρά ανθρώπων που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο με βοήθησαν στην έρευνα και συγγραφή της μελέτης αυτής. Καταρχήν οφείλω ένα μεγάλο ευχαριστώ στον Χρήστο Μάγκο, φωτογράφο της ταινίας «Ευδοκία» και τον Παύλο Τάσιο, σεναριαγράφο, παραγωγό και σκηνοθέτη

της «Παραγγελιάς» για την προθυμία τους να μου δανείσουν αντίτυπα των έργων τους. Στους διδάσκοντες του μαθήματος της «Μεθοδολογίας της Έρευνας», Μαρία Ζουμπούλη, Σίσσυ Θεοδοσίου, Γιώργο Κοκκώνη και Ζωή Μάργαρη καταθέτω τις βαθύτατες ευχαριστίες μου, αφού με βοήθησαν να σχεδιάσω και να προετοιμάσω το πεδίο του πρώτου μου ερευνητικού εγχειρήματος αλλά και να κατανοήσω εκ των προτέρων τις απαιτήσεις μιας πτυχιακής εργασίας. Επίσης ευχαριστώ το Νίκο Πουλάκη για τη σημαντική βοήθειά του στη συλλογή στοιχείων και την ανάγνωση των ταινιών, όπως και όλους τους καθηγητές του τμήματος που επί τέσσερα συναπτά έτη κάλυψαν με μεθοδικότητα και υπομονή κάθε κενό που υπήρχε στον τομέα των σπουδών μου. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τη Σίσσυ Θεοδοσίου, εισηγήτριά μου που στήριξε με τον πληρέστερο δυνατό τρόπο την προσπάθειά μου αυτή. Για τον ιδιαίτερο ρόλο της, τής είμαι ευγνώμων. Τέλος, ένα μεγάλο ευχαριστώ ανήκει στους εργαζόμενους στη Γραμματεία του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής για την αμέριστη υποστήριξη και βοήθειά τους κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, όπως και σε όλους στους συμφοιτητές μου για την άψογη συνεργασία μας.

Εισαγωγή

Ζεϊμπέκικος. Παλιά ήταν αποκλειστικά ανδρικός μοναχικός χορός....¹

Γυναίκα να χορεύει ζεϊμπέκικο ήτανε πρωτοφανές σκάνδαλο....²

Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την ισχύ των παραπάνω προτάσεων στη σημερινή εποχή; Η απάντηση είναι άμεση και αρνητική, αφού στις μέρες μας ο ζεϊμπέκικος χορεύεται τόσο από άνδρες, όσο και από γυναίκες. Με αφορμή λοιπόν τη διαπίστωση αυτή, η συγκεκριμένη εργασία φιλοδοξεί να εξετάσει μέσα από τη σχετική βιβλιογραφία τους έμφυλους ρόλους σε σχέση με το ζεϊμπέκικο χορό στα πλαίσια δύο ελληνικών κινηματογραφικών ταινιών.

Η σημασία της παρούσης προβληματικής έγκειται καταρχήν στη συνδυαστική μελέτη ζεϊμπέκικου και φύλου. Πρόκειται για μια νέα πτυχή που μέχρι σήμερα δεν έχει απασχολήσει ιδιαίτερα τους μελετητές. Πέραν τούτου όμως η ίδια η πραγματικότητα η οποία σήμερα είναι σαφώς διαφοροποιημένη από εκείνη που παρουσιάζεται μέσω των διαθέσιμων γραπτών πηγών (ιστορικού κυρίως περιεχομένου), επιβάλλει μια οπτική σαν αυτή που υιοθετούμε στην παρούσα εργασία.

Ειδικότερα στο συγκεκριμένο θέμα το ενδιαφέρον μας εστιάζεται στη μελέτη των χαρακτηριστικών γνωρισμάτων των δύο φύλων σε σχέση με το ζεϊμπέκικο χορό. Το βασικό επιχείρημα που προκύπτει αφορά στην έμφυλη ταυτότητα και στον τρόπο με τον οποίο αυτή όχι μόνο εκφράζεται, αλλά και διαμορφώνεται μέσω του χορού. Η κύρια λοιπόν ενασχόλησή μας επικεντρώνεται τόσο στον άνδρα όσο και στη γυναίκα κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου, προκειμένου να μελετήσουμε τη διαδικασία κατασκευής-παραγωγής της έμφυλης ταυτότητας.

Για το λόγο αυτό άλλωστε μελετούμε τους έμφυλους ρόλους στο πλαίσιο δύο ταινιών. Ας μη ξεχνάμε ότι και «ο κινηματογράφος δίνει την εντύπωση του αληθινού ενώ στην ουσία αποτελεί μια αυστηρά δομημένη κατασκευή».³ Ξεκινούμε λοιπόν από την «ψεύτικη» πραγματικότητα του κινηματογράφου, για να μιλήσουμε για τη

¹ Βλ. T. Petridis, “The dances of the rebetes”, στο, K. Butterworth & S. Schneider, *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*, Αθήνα, Komboloi Press, 1975. σ. 27.

² Βλ. Η. Πετρόπουλος, “Μικρά κείμενα 1949 – 1979”, στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Αθήνα, Θέατρο Ελληνικών Χορών “Δόρα Στράτου”, 1995, σ. 186.

³ Βλ. C. Metz, “L’étude sémiologique du langage cinématographique: a quelle distance en sommes nous d’une possibilité réelle de formalisation?”, στο, Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995, σ. 12.

δική μας πραγματικότητα. Με κύριο σημείο το χορευτικό γεγονός όπως αυτό αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια των ταινιών θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε το βασικό μας επιχείρημα που θέλει το ζεϊμπέκικο όχι απλά να εκφράζει την έμφυλη ταυτότητα του ατόμου, αλλά και να την διαμορφώνει.

Στην προσπάθειά μας αυτή και για την πληρέστερη κατανόηση του θέματος διακρίναμε τρεις θεματικές ενότητες, τις οποίες εν συντομία παρουσιάζουμε. Στο πρώτο λοιπόν κεφάλαιο επιχειρείται μία σύντομη βιβλιογραφική ανασκόπηση, μέσω της οποίας προσδιορίζεται ο χαρακτήρας των ήδη υπαρχόντων πηγών, ενώ δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην προβληματική από την οποία διέπονται. Στην επόμενη ενότητα μελετούμε χρονολογικά το διάστημα στο οποίο ανήκουν οι επιλεγόμενες κινηματογραφικές δημιουργίες, προκειμένου να αποκτήσουμε μια σαφή εικόνα για το πλαίσιο, τις συνθήκες δημιουργίας τους, αλλά και για το χαρακτήρα τους. Επίσης αναλύονται συστηματικά το σενάριο και η σκηνοθεσία τους, προκειμένου να παρουσιαστούν αυτές πιο ολοκληρωμένα.⁴ Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο εστιάζουμε σε συγκεκριμένες σκηνές των δύο ταινιών, οι οποίες αφορούν ζητήματα φύλου και μας βοηθούν να αναδείξουμε το βασικό μας επιχείρημα που συνηγορεί στον κατασκευασμένο χαρακτήρα του φύλου

⁴ Πρόκειται για την “Ευδοκία” του Α. Δαμιανού και την “Παραγγελιά” του Π. Τάσιου.

Κεφάλαιο πρώτο

Διαβάζοντας για το ζειμπέκι

1. Εισαγωγή

Στο πρώτο κεφάλαιο της εργασίας αυτής πραγματοποιείται μια σύντομη ανασκόπηση των βασικών ζητημάτων που έχουν συζητηθεί στα πλαίσια της βιβλιογραφίας για το ζεϊμπέκικο χορό. Σημείο εκκίνησής μας τα κείμενα με βάση τα οποία αποκτούμε μια σαφή εικόνα για την καταγωγή του ζεϊμπέκικου, τα χαρακτηριστικά του, το ιστορικό πλαίσιο λειτουργίας του. Εν συνεχεία αποτιμώντας τις θέσεις των μελετητών εντοπίζουμε τη βασική προβληματική που τις χαρακτηρίζει ως προς το ζήτημα της αντιμετώπισης του κοινωνικού φύλου σε σχέση με το χορό. Οι εκπρόσωποι της κυρίαρχης αυτής οπτικής θεωρούν προϋπάρχουσα την έμφυλη ταυτότητα του ατόμου και αντιμετωπίζουν το ζεϊμπέκικο ως ένα μέσο έκφρασης αυτής. Στις προσεγγίσεις τους απουσιάζει εντελώς οποιαδήποτε προσπάθεια διερεύνησης της διαδικασίας διαμόρφωσης – κατασκευής της έμφυλης διάστασης της ταυτότητας και του ρόλου που διαδραματίζει εκεί ο χορός. Μια τέτοια προσέγγιση εκκινεί από τον πιο πρόσφατο ανθρωπολογικό προβληματισμό γύρω από το ζήτημα της έμφυλης ταυτότητας που αναπτύσσεται με βάση την άποψη ότι το κοινωνικό φύλο είναι μια κατασκευή.¹ Το έργο της Cowan αποτελεί στο πλαίσιο του πρώτου κεφαλαίου τη βασική αφορμή για την παρουσίαση της προβληματικής αυτής.²

Ας προχωρήσουμε όμως στη βιβλιογραφική ανασκόπηση για το ζεϊμπέκικο χορό. Σημείο εκκίνησής μας, το ζήτημα της καταγωγής του, το οποίο συνιστά και τη μεγαλύτερη εστία ενδιαφέροντος για τους περισσότερους μελετητές. Ως προς το θέμα αυτό οι προσεγγίσεις τους διαμορφώνουν δύο διαφορετικές οπτικές, οι οποίες και συνιστούν την προέκταση των θέσεων που οι ίδιοι αναπτύσσουν αναφορικά με το ζήτημα της καταγωγής των ζεϊμπέκικων.

2. Ζεϊμπέκικηδες και ζεϊμπέκικος χορός

Κατά τη μελέτη των υπαρχόντων βιβλιογραφικών αναφορών σχετικά με το ζεϊμπέκικο χορό μπορούμε να διακρίνουμε την πρώτη αντιπαράθεση των μελετητών, η οποία εστιάζει στην καταγωγή του. Οι βασικότερες τοποθετήσεις εμμένουν στην

¹ Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Παν. Αιγαίου/ Καστανιώτης, 1992, σσ. 18-25.

² Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.

απόδοση είτε ελληνικής είτε τουρκικής καταγωγής του χορού, ενώ αιτιολογούνται μέσω της ανάπτυξης των αντίστοιχων θέσεων ως προς το θέμα της καταγωγής των ζειμπέκηδων. Προκειμένου λοιπόν να μελετήσουμε το ζήτημα της προέλευσης του ζειμπέκικου χορού, θα πρέπει κατ' αρχήν να αναφερθούμε στο αντίστοιχο των ζειμπέκηδων, παρουσιάζοντας τις δύο επικρατούσες αντίθετες οπτικές.

Ειδικότερα, και ακολουθώντας την πρώτη εκδοχή, οι ζειμπέκηδες εμφανίζονται ως άτομα ελληνικής καταγωγής που εξισλαμίσθηκαν και κατοικούσαν στην περιοχή του Αϊδινίου και της Προύσας, στις οποίες και αποτελούσαν ξεχωριστή μειονότητα. Παρουσιάζονται ως απόγονοι των Θρακών, των οποίων διατήρησαν πολλά έθιμα και παραδόσεις. Μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα στρατολογούνταν είτε ως μέλη του τουρκικού στρατού, είτε επάνδρωναν τις τάξεις της τουρκικής χωροφυλακής.³ Οι ζειμπέκηδες ξεσηκώθηκαν πολλές φορές εναντίον των Τούρκων, αλλά δεν ήταν λίγες εκείνες οι περιπτώσεις που υπέκυψαν στις τουρκικές πιέσεις προκειμένου να επιβιώσουν.⁴ Τέλος αποδεκατίστηκαν κατά την ένοπλη σύγκρουσή τους με τον τουρκικό στρατό, όταν επί σουλτάνου Μαχμούτ του Β αποφασίστηκε ο αφοπλισμός τους.

Η προηγηθείσα εκδοχή αντιπροσωπεύεται σε πολλές βιβλιογραφικές αναφορές, στις οποίες θα αναφερθούμε συνοπτικά στη συνέχεια. Πιο συγκεκριμένα, η Μουζάκη στο έργο της υποστηρίζει τη θρακική καταγωγή των ζειμπέκηδων και το γεγονός της μετανάστευσής τους στη Μικρά Ασία. Ως προς την ονομασία, διευκρινίζεται ότι «ζειμπέκηδες», δηλαδή «γενναίους πολεμιστές», τους αποκαλούσαν οι Τούρκοι.⁵ Επίσης ο Πετρίδης στο έργο του εξαρχής συνδέει το ζειμπέκικο χορό με τους ζειμπέκηδες, επισημαίνοντας ότι αυτοί ζούσαν σε βουνά κοντά στη Σμύρνη. Τους παρουσιάζει ως μια μη τουρκική φυλή και τους παρομοιάζει με τους Έλληνες κλέφτες και αρματολούς.⁶

³ Σύμφωνα με τη μελέτη του Θ. Κοροβίνη «Η Οθωμανική εξουσία, στην προσπάθειά της να τους τιθασει και να τους αφομοιώσει, τους χρησιμοποίησε ως χωροφύλακες, τους πρόσφερε κατώτερα δημόσια αξιώματα ή επιχείρησε να τους εξαγοράσει με δώρα και με χρήμα. Μ' αυτό τον τρόπο άρχισε ο εκφυλισμός και η τουρκοποίησή τους». Βλ. Θ. Κοροβίνης, «Οι ζειμπέκηδες της Μικράς Ασίας (αποσπάσματα από μελέτη)», στο, Υ. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, Αθήνα, Άγρα, 1994, σσ. 323, 324.

⁴ Κατά την ίδια μελέτη του Θ. Κοροβίνη «Οι ζειμπέκηδες αναγκάστηκαν πολλές φορές να υποκύψουν στις σκληρές πιέσεις της τουρκικής εξουσίας για να κατορθώσουν να περισωθούν και να επιβιώσουν, καθώς ανήκαν σε μια περιορισμένη μειονότητα ανάμεσα σε πολλές άλλες παραδοσιακές και πιο ανεπτυγμένες και πολυάριθμες φυλετικές ενότητες της Οθωμανικής αυτοκρατορίας, όπως ήταν οι Αρμένιοι, οι Έλληνες, οι Κούρδοι, οι Λαζοί της Μαύρης θάλασσας, οι Ίσαυροι κ.α...». Βλ. Υ. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, ό.π., σ. 323.

⁵ Βλ. R. Mouzaki, *Greek dances for Americans*, New York, Doubleday, 1981, σ. 135.

⁶ Βλ. T. Petridis, *Greek dances*, Athens, Lycabettus Press, 1980, σ. 57.

Ο ίδιος ισχυρισμός παρουσιάζεται και στη μελέτη του Κοροβίνη σύμφωνα με την οποία οι ζειμπέκηδες «είναι καρπός της επιμειξίας των επιβιωμάτων μιας φρυγικής φυλής με Θράκες μετανάστες στα παράλια της Μικρασίας».⁷ Στην ίδια μελέτη παρατίθεται αναλυτικά και η δράση των ζειμπέκηδων σε περιοχές από τα Δαρδανέλια μέχρι τα βουνά της Φρυγίας.⁸ Έμφαση και πάλι από τον Κοροβίνη δίνεται στη θέση του Τσαρούχη, σύμφωνα με την οποία «οι ζειμπέκηδες ήταν μια φυλή με θρήσκευμα αμφισβητούμενο, που οι προγονοί τους ξεκίνησαν από τη Θράκη για να εγκατασταθούν στα παράλια της Μ. Ασίας, και που αναγκάστηκαν μετά από πιέσεις να εκμουσουλμανισθούν».⁹

Τέλος, κοινά σημεία μπορούν να εντοπιστούν στην προσέγγιση του Lacarriere, ο οποίος αναφέρει χαρακτηριστικά: «οι ζειμπέκηδες ήταν Έλληνες που αποτελούσαν ένα είδος αυτόνομης οπλισμένης στρατιάς που διέφευγε τον έλεγχο των Τούρκων, οι οποίοι τελικώς κατάφεραν να τους χρησιμοποιήσουν.... Ήταν κατά κάποιον τρόπο, το αντίστοιχο, σε Τουρκικό έδαφος, των κλεφτών και αρματολών του '21 με τη διαφορά ότι αυτοί δε χτυπούσαν ιδιαίτερα τους Τούρκους, αλλά δρούσαν για δικό τους λογαριασμό».¹⁰

Όπως αντιλαμβάνεται κανείς οι προαναφερθείσες μελέτες εστιάζουν στην ελληνική καταγωγή των ζειμπέκηδων. Υπάρχουν όμως και οι μελετητές που διαφοροποιούν τις τοποθετήσεις τους και επιχειρηματολογούν υπέρ της αντίθετης άποψης η οποία αποδίδει τουρκική καταγωγή στους ζειμπέκηδες και συνακόλουθα στον αντίστοιχο χορό.

Σε μια σύντομη αναφορά των προσεγγίσεων που αντιπροσωπεύουν την άποψη αυτή θα μπορούσε κανείς να ξεκινήσει από τη Μαζαράκη, σύμφωνα με την οποία οι ζειμπέκηδες (ή ζειμπέκια, ή ζειμπέκοι) ήταν ορεσίβιοι Τούρκοι της περιοχής του

⁷ Βλ. Y. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, ό. π., σ. 321.

⁸ Συγκεκριμένα σημειώνεται ότι «η δράση τους απλώνεται απ' τα Δαρδανέλια περίπου μέχρι την αρχαία Δωρίδα, απέναντι από την Κω, επικεντρώνεται, όμως στην ευρύτερη περιφέρεια της Σμύρνης, με κύρια κέντρα τη Σμύρνη, το Αϊβαλί, το Αϊδίσι, τη Μούγλα και τα βουνά της Φρυγίας. Ζούσαν δηλαδή μέσα και γύρω απ' τα μέρη όπου θεωρείται ότι βρίσκονταν οι γνωστές απ' την ιστορία ελληνικές περιοχές της Μυσίας, της Φρυγίας, της Περγαμηνής, της Ιωνίας και της Αιολίας». Βλ. Y. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, ό. π., σ. 321.

⁹ Οι θέσεις του Γ. Τσαρούχη εισάγονται σε πολλά συγγραφικά έργα, π.χ Γ. Τσαρούχης, «Μικρό σχόλιο στον Ζειμπέκο», Θέατρο, τχ. 10 (Ιουλ. – Αύγ. 1963: σ. 79). [(Αναδημοσίευση στο Χολστ (2191): σ. 201. Μεταφράστηκε στα αγγλικά και δημοσιεύθηκε στο περιοδικό ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ (A newsletter of the international Greek Folklore Society), τόμος 9, (Νοε. – Δεκ. 1992): σ. 12, Καλιφόρνια (ΗΠΑ)], στο, Y. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, ό. π., σσ. 321 - 322. Αξίζει να σημειωθεί ότι μολονότι ο Τσαρούχης δεν υπήρξε μελετητής του θέματος, το ενδιαφέρον του για το χορό υπήρξε πολύ έντονο και αποτέλεσε ένα από τα κυριότερα θέματα των δημιουργιών του.

¹⁰ Βλ. J. Lacarriere, «Τα ρεμπέτικα τραγούδια», στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996, σ. 272.

Αϊδινίου στη Μικρά Ασία.¹¹ Ομοίως, οι Metin και Savrami εμμένουν στην τουρκική καταγωγή των ζεϊμπέκηδων, την οποία και συνδέουν με την προέλευση του ζεϊμπέκικου χορού.¹²

Στη δεύτερη εκδοχή συγκαταλέγεται και η τοποθέτηση του Πετρόπουλου. Στο έργο του εκφράζει την πεποίθηση ότι οι ζεϊμπέκηδες υπήρξαν φυλή πολεμιστών της Προύσας, της περιοχής του Αϊδινίου και περιχώρων της Σμύρνης. Αμφισβητεί ωστόσο την άποψη της θρακικής τους καταγωγής. Ειδικότερα υποστηρίζει ότι οι ζεϊμπέκηδες κατάγονται από τους γιουρούκηδες «μη μωαμεθανικά νομαδικά φύλα της Μικράς Ασίας, τουρκομανικής ή ιωνικής καταγωγής...» στην εγκατάσταση των οποίων «από τη Δυτική Ανατολία στην περιοχή του Αϊδινίου συνέτρεξαν θρησκευτικοί λόγοι».¹³ Τους χαρακτηρίζει πολεμοχαρείς και ανυπόταχτους και αναφέρει ότι χρησιμοποιήθηκαν ως βοηθητικό αστυνομικό σώμα στην Τουρκία. Τέλος, δηλώνεται ότι αριθμητικά πλησίαζαν τους σαράντα χιλιάδες και αποδεκατίστηκαν, όταν το 1833 επαναστάτησαν εναντίον των Σουλτάνων, οι οποίοι προσπάθησαν να τους χρησιμοποιήσουν. Ο ίδιος παραθέτει και μια ενδιαφέρουσα εικόνα της εμφάνισής τους:

«Πάνοπλοι, φορούσαν στο κεφάλι μεταξωτά μαντήλια (που ονομαζόταν καφιέδες), κοντό κεντητό γιλέκι χωρίς μανίκια (τσεκπνές), σαλβάρι, στις γάμπες τουσλούκια και στα πόδια παντόφλες (γεμενιά)... Μα αυτά που τους χαρακτήριζαν ήταν η λεβεντιά, το γεμάτο όπλα πέτσινο φαρδύ σελάχι (σιλαχλίκι), τα εξαιρετικής λευκότητας γόνατά τους και ο περίφημος ζεϊμπέκικος που χόρευαν».¹⁴

Οι τοποθετήσεις που προηγήθηκαν σχετικά με το ζήτημα της καταγωγής των ζεϊμπέκηδων είναι ιδιαίτερα σημαντικές καθώς στην προέκτασή τους αναδεικνύουν αντίστοιχα δύο αντιτιθέμενες προσεγγίσεις ως προς την προέλευση του ίδιου του ζεϊμπέκικου χορού. Στη σχετική βιβλιογραφία το θέμα της προέλευσης του χορού

¹¹ Βλ. Δ. Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα, Κέδρος, 1984, σ. 49.

¹² Βλ. Α. Metin, *Turkish dancing. A pictorial history*, Ankara, Dost Yayinlari, 1976, σ. 22. και Κ. Savrami, *The two diverse versions of the dance zeimbekiko*, Jersey, Dance studies, 1992, σ. 58.

¹³ Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ.12. Ο Πετρόπουλος υποστηρίζει μια διαφορετική θέση στο ζήτημα της καταγωγής των ζεϊμπέκηδων, αφού παραθέτει μία νέα οπτική -αυτή της τουρκομανικής ή ιωνικής καταγωγής τους- συνδέοντας τους ζεϊμπέκηδες με τους γιουρούκηδες. Ωστόσο, η θέση του στο ζήτημα της καταγωγής του ζεϊμπέκικου χορού θέλει το ζεϊμπέκικο διαχωρισμένο σε ελληνικό και τούρκικο χορό και αναπτύσσεται ειδικότερα στην επόμενη ενότητα.

¹⁴ Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 12.

γίνεται αντικείμενο διαπραγματεύσεως με αναφορά κυρίως στην ελληνική και τουρκική καταγωγή του.¹⁵

Οι εκφραστές της πρώτης άποψης υποστηρίζουν ότι ο ζεϊμπέκικος χορευόταν από Έλληνες μετανάστες στη Μικρά Ασία, οι οποίοι και τον μετέφεραν στην Ελλάδα.¹⁶ Χαρακτηριστική είναι επίσης η πιο σύνθετη προσέγγιση του Δημητρίου σύμφωνα με την οποία ο χορός μεταφέρθηκε στην Ελλάδα από Σαμιώτες, οι οποίοι εργάζονταν κατά χρονικά διαστήματα στη Μικρά Ασία, καθώς επίσης και από πρόσφυγες που χόρευαν ζεϊμπέκικο στα πανηγύρια στον ελλαδικό χώρο.¹⁷ Οι τελευταίοι αποτέλεσαν και τους σημαντικότερους φορείς μεταφοράς και διάδοσης του χορού στην κυρίως Ελλάδα.

Στην πρώτη εκδοχή αντιτάσσουν τα επιχειρήματά τους όσοι υποστηρίζουν την τουρκική καταγωγή του χορού. Κατά το Metin λοιπόν οι ρίζες του ζεϊμπέκικου βρίσκονται στην Τουρκία.¹⁸ Ο ισχυρισμός του στηρίζεται στο γεγονός της ύπαρξης πολλών περιοχών με το όνομα ζεϊμπέκ όχι μόνο στη Δυτική Μικρά Ασία, αλλά και στην Άπω Μικρά Ασία, ακόμα και στο Τουρκεστάν. Επίσης κατά τη Savrami, ο χορός μεταφέρθηκε στην Ελλάδα μέσω των προσφύγων από την Τουρκία.¹⁹ Ενώ η εμφάνισή του έγινε ιδιαίτερα αισθητή στις αρχές του 20ου αιώνα, κατά την πρώτη περίοδο του ρεμπέτικου, σταδιακά ταυτίστηκε με τη μουσική αυτή τόσο που σήμερα αποτελεί το χαρακτηριστικότερο χορό των ρεμπετών.²⁰

Είναι σημαντικό ωστόσο να τονιστεί ότι δεν είναι λίγοι οι μελετητές που προσπάθησαν να διαπραγματευτούν την καταγωγή του ζεϊμπέκικου μέσω της

¹⁵ Στο σημείο αυτό δε θα πρέπει να παραλείψουμε την ύπαρξη διαφορετικών αναφορών ως προς την καταγωγή του ζεϊμπέκικου. Στην κατηγορία αυτή εντάσσεται η θέση του Μωησιάδη ο οποίος διαφοροποιεί τη δική του προσέγγιση από την πλειοψηφία των μελετητών, αποδίδοντας στο χορό αραβοπερσική καταγωγή. Για τη συνολικότερη παρουσίαση της θέσης αυτής βλ. Π. Μωησιάδης, *Ελληνικοί χοροί της Θράκης*, Θεσσαλονίκη, Διόσκουροι, 1986, σ. 85. Επίσης και σε άρθρο του 1893 στην εφημερίδα “Ακρόπολις” ο ζεϊμπέκικος εμφανίζεται ως ένα “αραβικόν όρχημα”. Βλ., σχετικά, Ακρόπολις (25/7/1893): “Ο Πειραιεύς κατά της νύχτας”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002, σ. 19.

¹⁶ Βλ., για παράδειγμα, R. Mouzaki, *Greek dances for Americans*, ό.π., σ. 135.

¹⁷ Βλ. Ν. Δημητρίου, “Λαογραφικά της Σάμου”, στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, ό. π., σ. 187.

¹⁸ Βλ. Α. Metin, *Turkish dancing. A pictorial history*, ό.π., σ. 22.

¹⁹ Βλ. Κ. Savrami, *The two diverse versions of the dance zeimbekiko*, ό.π., σ. 58.

²⁰ Βλ. Κ. Savrami, *The two diverse versions of the dance zeimbekiko*, ό.π., σ. 58. και Σ. Δαμιανάκος, “Ζεϊμπέκικος και χασάπικος: κοινωνιολογική ανάγνωση δύο λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου”, Πρακτικά 1^{ου} Παγκόσμιου Συνεδρίου της Δ.Ο.Λ.Τ., Λάρισα, 1987. Δημοσιεύτηκε στον τόμο Ο λαϊκός χορός σήμερα, Αθήνα, Ελληνικό Τμήμα Διεθνούς Οργάνωσης Λαϊκής Τέχνης, 1987. [Αναδημοσιεύτηκε με τίτλο “Για μια κοινωνιολογική ανάγνωση του λαϊκού χορού: το παράδειγμα του ζεϊμπέκικου και του χασάπικου” στα *Πρεβεζιάνικα Χρονικά*, τόμος 24 (1990): σ. 3 – 9 και στο *Χορός και κοινωνία*, Κόνιτσα, Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, 1994: σ. 55 – 63], στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 69. Βλ., επίσης, Σ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2001.

ετυμολογικής ανάλυσης του ίδιου του όρου. Στην κατηγορία αυτή θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την προσέγγιση του Βελλουδίου σύμφωνα με την οποία «ο ζειμπέκικος προέρχεται ως προς το πρώτο συνθετικό του από το Δία (Ζευ) και ως προς το δεύτερο από τη λέξη μπέκος ή βέκος, που σημαίνει “άρτος” κατά τον Ηρόδοτο».²¹ Επίσης ο Σκαβάντζος στο άρθρο του τονίζει την αρχαία θρακική καταγωγή του ζειμπέκικου, ενώ προβαίνει στην ετυμολογική ανάλυση αυτού, προτείνοντας δύο εκδοχές: «α): Ζευ + μπέκοι < Ζευ + Βεσσοί, δηλ. Βεσσοί ιερείς του Διός. β): Σαβάζιος > Ζευς + Βάγιος > Ζευβάγιος > Ζευβάκιος > Ζειμπέκικος».²² Έτσι καταλήγει στην άποψη ότι ο ζειμπέκικος θεωρείται «ρυθμός ύμνου προς τιμή του Διός ή του Σαβαζίου χορευομένους από τρεις ιερείς των αρχαίων Βεσσών». Τέλος, ο Παπακωνσταντίνου παρουσιάζει το ζειμπέκικο ως ένα πανάρχαιο χορό, υποστηρίζοντας ότι προέρχεται από τη «συμπαράθεση των ονομάτων Ζευς και Βάκχος και τη κατάληξη – ικός».²³

3. Τα χαρακτηριστικά του ζειμπέκικου χορού

Παρά τις διαφοροποιήσεις ως προς την καταγωγή του χορού, υπάρχει σε γενικές γραμμές συμφωνία ως προς τα χαρακτηριστικά του στη σχετική βιβλιογραφία.²⁴ Ποια είναι όμως αυτά; Ο ζειμπέκικος παρουσιάζεται ως ένας λαϊκός αυτοσχεδιαστικός χορός, -σε ρυθμό 9/8-, πιθανώς μικρασιατικής προέλευσης, που χορεύεται από ένα άτομο, με τρόπο εντελώς προσωπικό. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον τρόπο που

²¹ Βλ. Θ. Μούρρας – Βελλουδίου, “Επιτηδειγμή πυρριχίου εις 9/8 ή “αρτοζηνός” δηλαδή “ζειμπέκικον””, *Ηώς* (μηνιαία εικονογραφημένη επιθεώρησης), τχ. 98 – 102 (1996): σ. 116 – 125. [Αναδημοσιεύτηκε με φραστικές μικροαλλαγές και άλλη εικονογράφηση, με τίτλο “Ζειμπέκικος” (Από την Μουσική Ελληνική Σουίτα: “Κοντσέρτο Μεσογειακό, πέραν του καλού και του κακού”) Οδός Πανός, τχ 2 (Μάιος 1981): σ. 52 – 62. Στην ύστερη αυτή μορφή συμπεριλήφθηκε στο βιβλίο του *Ευγονία και άλλα τινά*, Αθήνα, Άγρα, 1991: σ. 131 – 157], στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 160.

²² Βλ. Κ. Σκαβάντζος, “Ο αρχαιοελληνικός ρυθμός του Ζειμπέκικου”, *Δαυλός*, τχ. 185 (Μάιος 1997): σ. 11402 – 11405, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 218.

²³ Βλ. Γ. Παπακωνσταντίνου, “Ο ζειμπέκικος χορός: ο Ζευ – Βακχ – ικός των πανάρχαιων χρόνων”, *Δαυλός*, τχ. 197 (Μάιος 1998): σ. 12275 – 12284, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 190.

²⁴ Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφέρουμε την ύπαρξη περιγραφών που διαφοροποιούνται αφού ενισχύουν τον προσδιορισμό του ως πολεμικό χορό στον οποίο οι χορευτές κρατούσαν μαχαίρια και σπαθιά. Η άποψη αυτή αναπτύσσεται στο, Β. Τυροβολά, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Αθήνα, Gutenberg, 1992, σ. 129. Επίσης σημειώνονται και αναφορές που βλέπουν το ζειμπέκικο ως ένα «αργό παλικαρίσιο χορό», και απορρέουν από την ερμηνεία της λέξης «ζειμπέκ» που για τους Έλληνες της περιοχής του Αϊδινίου σημαίνει παλικάρι. Για τη συνολική παρουσίαση της θέσης αυτής βλ. Δ. Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, ό. π., σ. 49.

χορεύεται, ο οποίος παραπέμπει στον ελεύθερο – αυτοσχεδιαστικό του χαρακτήρα.²⁵ Επίσης τονίζεται η μοναχικότητα του χορού, μέσα από την οποία εκφράζονται τα συναισθήματα του ατόμου, όπως αυτά της μοναξιάς, της συγκίνησης κ.ο.κ.²⁶

Οι τοποθετήσεις των μελετητών συνοδεύονται πολλές φορές από λεπτομερείς περιγραφές της συμπεριφοράς και των κινήσεων του χορευτή, ενισχύοντας έτσι τους χαρακτηρισμούς που προσδίδονται στο ζειμπέκικο και αφορούν την αυτονομία, τη μοναχικότητα κ.ο.κ. Ενδεικτικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την περιγραφή του Μωησιάδη: «οι χορευτές έχουν ιδιαίτερη κάμψη του σώματος προς τα εμπρός, κύρτωμα των ώμων προς τα εμπρός, με τα χέρια στο ύψος των ώμων, λυγισμένα στους αγκώνες».²⁷ Η απουσία τυποποίησης στη βηματολογία του χορού αποτελεί γι' αυτόν τη μεγαλύτερη απόδειξη του αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα του χορού. Κατά την προσωπική του εκτίμηση λοιπόν «ο κάθε χορευτής έχει τις δικές του κινήσεις, τα δικά του βήματα, τις δικές του φιγούρες, και χορεύει με όποιο τρόπο θέλει αυτός, αρκεί να μπορεί να εξωτερικεύσει τα ψυχικά του συναισθήματα και να εκφράζεται με τις κινήσεις που κάνει».²⁸

Την ίδια προσέγγιση ακολουθεί και ο Πετρόπουλος, ο οποίος αναφερόμενος στον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα του χορού σημειώνει τα εξής: «Ο ζειμπέκικος δεν έχει βήματα γιατί είναι καθ' ολοκληρίαν αυτοσχεδιασμός. Συνεπώς ο καθένας χορεύει τον εντελώς δικό του, ιδιαίτερο, ατομικό, ζειμπέκικο. Αφού ο ζειμπέκικος δεν έχει τυποποιημένο βηματισμό, οι φιγούρες αποκτούν εξέχουσα θέση...Ο ζειμπέκικος φωτίζει το χορευτή, τον κάνει ωραίο σαν μικρό Θεό. Με ευκολία εναλλάσσονται οι φιγούρες. Ο χορευτής σκύβει, ο χορευτής περιστρέφεται στο ένα πόδι, ο χορευτής δήθεν πέφτει, ο χορευτής σηκώνεται, ο χορευτής χάνει το ρυθμό και μετά το ξαναβρίσκει, ο χορευτής τινάζεται, ο χορευτής τρυφερά χαϊδεύει το δάπεδο, ο χορευτής γονατίζει κ.ο.κ».²⁹

Βέβαια θα μπορούσαμε να προσθέσουμε και τις προσεγγίσεις άλλων μελετητών, όπως του Lacarriere, ο οποίος προσδίδει έμφαση «στη βραδύτητα που

²⁵ Βλ. Τ. Petridis, *Greek dances*, ό.π, σ. 57, και Π. Μωησιάδης, *Ελληνικοί χοροί της Θράκης*, ό.π., σ.85. Βλ., ακόμη, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 12, και Ν. Metallinos & C. Schumacker, *A handbook of Greek folk dancing*, Salt Lake City, University of Utah, 1975, σ. 279.

²⁶ Βλ. Τ. Petridis, *Greek dances*, ό.π, σ. 57, και Τ. Petridis, “The dances of the rebetes”, στο, Κ. Butterworth & S. Schneider, *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*, ό.π., σ. 27.

²⁷ Βλ. Π. Μωησιάδης, *Ελληνικοί χοροί της Θράκης*, ό.π., σ. 85.

²⁸ Βλ. Π. Μωησιάδης, *Ελληνικοί χοροί της Θράκης*, ό.π., σ. 85.

²⁹ Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 39.

χαρακτηρίζει αυτό το μετρημένο ζύγισμα του κορμιού με ακίνητα τα πόδια». ³⁰ Επίσης την τοποθέτηση του Δαμιανάκου σύμφωνα με την οποία ο ζειμπέκικος εμφανίζει τα χαρακτηριστικά της μοναδικότητας και της μοναχικότητας, αφού παρουσιάζεται ως ένας χορός κατεξοχήν «μονήρης και ατομικός». ³¹ Η αυτή του Χατζηδάκη που εμμένοντας στα προηγηθέντα χαρακτηριστικά, τονίζει ιδιαίτερα τον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα του χορού σημειώνοντας: «Ο ζειμπέκικος χορεύεται από ένα και μόνο χορευτή, και επιδέχεται αφάνταστη ποικιλία αυτοσχεδιασμών με μόνο δεδομένο την αίσθηση του ρυθμού. Ο καλός χορευτής στο ζειμπέκικο θα 'ναι εκείνος που θα διαθέτει τη μεγαλύτερη φαντασία και την κατάλληλη πλαστικότητα, ώστε να μην αφήσει ούτε μια νότα μπουζουκιού, που να μη της δώσει με μια αντίστοιχη κίνηση του σώματός του». ³²

Σε όλες τις περιγραφές που προηγήθηκαν και αφορούν κυρίως τα χαρακτηριστικά του χορού ο αναγνώστης εισάγεται στα στοιχεία της ατομικότητας, της μοναχικότητας και του ιδιαίτερου – αυτόνομου χαρακτήρα που προάγει ο ζειμπέκικος. Είναι επίσης σημαντικό να τονιστεί η συχνότητα με την οποία συναντάται στις περιγραφές αυτές η φράση: «ο χορευτής / οι χορευτές στο ζειμπέκικο» η οποία υποδηλώνει την κυρίαρχη παρουσία του άνδρα και αναδεικνύει ένα ακόμη χαρακτηριστικό του χορού: τη σύνδεσή του με το ανδρικό φύλο. ³³

Δε λείπουν ωστόσο και οι αναφορές σε δύο άτομα κατά τη στιγμή της επιτέλεσης, όπως για παράδειγμα στις αναλύσεις του Μεταλλινού, ο οποίος και διαφοροποιείται από την πλειοψηφία των μελετητών. Υποστηρίζει ότι ο ζειμπέκικος χορεύεται από ένα ή και δύο άτομα αντικριστά, χωρίς όμως να προσδιορίζει το φύλο, (δε διευκρινίζει δηλαδή αν πρόκειται μόνο για ανδρική ή και γυναικεία παρουσία). ³⁴ Αλλά και στο έργο του Δημητρίου έχουμε έντονη αναφορά στο ανδρικό φύλο, ενώ ταυτόχρονα εισάγεται και η εικόνα περισσοτέρων του ενός ατόμων κατά τη στιγμή

³⁰ Βλ. J. Lacarriere, “Τα ρεμπέτικα τραγούδια”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 272.

³¹ Βλ. Σ. Δαμιανάκος, “Ζειμπέκικος και χασάπικος: κοινωνιολογική ανάγνωση δύο λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 69.

³² Βλ. Μ. Χατζηδάκης “Η διάλεξη του '49”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 323.

³³ Για την αναλυτικότερη παρουσίαση της θέσης αυτής βλ. R. Mouzaki, *Greek dances for Americans*, ό.π., σ. 135, και Δ. Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, ό.π., σ. 49.

³⁴ Βλ. Ν. Metallinos & C. Schumacker, *A handbook of Greek folk dancing*, ό.π., σ. 279.

της επιτέλεσης, στην οποία ο καθένας χορεύει για την προσωπική του ευχαρίστηση και με κέντρο τον εαυτό του.³⁵

Η μοναδική προσέγγιση στην οποία μπορούμε να συναντήσουμε ένα ή δύο άτομα και των δύο φύλων στο ζεϊμπέκικο χορό είναι αυτή του Μωησιάδη, σύμφωνα με την οποία «μόνος συνήθως χορεύει μόνο ο άνδρας. Όταν όμως χορεύουν άτομα του ίδιου φύλου, διατηρούν μεταξύ τους μικρές αποστάσεις, ενώ άτομα του αντίθετου φύλου βρίσκονται σε μεγάλη απόσταση μεταξύ τους».³⁶

Τέλος, κατά τον Πετρόπουλο, έχουμε ένα σαφή διαχωρισμό μεταξύ του ελληνικού και του τουρκικού ζεϊμπέκικου. Ο δεύτερος χορεύεται ομαδικώς, ενώ στον ελλαδικό χώρο η επιτέλεση του ζεϊμπέκικου είναι μοναχική και ταυτίζεται με το ανδρικό φύλο, καθώς η γυναικεία επιτέλεση θεωρείται «πρωτοφανές σκάνδαλο».³⁷

Μετά από τα παραπάνω παρατηρούμε ότι η επικρατούσα οπτική συνδέει το ζεϊμπέκικο με το ανδρικό φύλο και με στοιχεία όπως αυτά της μοναχικότητας, της αυτονομίας ή της ατομικότητας. Άμεσα συναρτώμενες είναι οι τοποθετήσεις σχετικά με την ανύπαρκτη βηματολογία, την οποία συνδέουν με το ελεύθερο - αυτόνομο πνεύμα του χορού.³⁸ Ως κύριο λοιπόν χαρακτηριστικό του ζεϊμπέκικου χορού προκύπτει ο αυτοσχεδιασμός, χαρακτηρισμός που αποδίδεται μέσω της περιγραφής των κινήσεων, χωρίς να προσδίδεται έμφαση στη βηματολογία. Οι περιγραφές - αποσπάσματα των οποίων έχουν προηγηθεί- χρησιμοποιούνται με σκοπό να δώσουν μια οπτική εικόνα της συμπεριφοράς του χορευτή. Περιορίζονται στο λόγο για την κίνηση, χωρίς ουσιαστικά να αναλύουν τα βήματα που ενδεχομένως υπάρχουν πίσω από αυτή. Με τον τρόπο αυτό εμμένουν αφενός στην περιγραφή των κινήσεων του χορευτή, αφετέρου δε επιχειρούν τη σύνδεση αυτών με τη συμπεριφορά του ατόμου, θέλοντας να τονίσουν την ταυτότητα που επιδεικνύει / εκφράζει ο χορευτής μέσω του ζεϊμπέκικου.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο και πέρα από την απλή παράθεση των χαρακτηριστικών του χορού μπορεί κανείς να διακρίνει την έμφαση που προσδίδεται στον άνδρα –

³⁵ Βλ. Ν. Δημητρίου, “Λαογραφικά της Σάμου”, στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, ό.π., σ. 187.

³⁶ Βλ. Π. Μωησιάδης, *Ελληνικοί χοροί της Θράκης*, ό.π., σ. 85.

³⁷ Βλ. Η. Πετρόπουλος, “Μικρά κείμενα 1949 – 1979”, στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, ό.π., σ. 186.

³⁸ Θα πρέπει να τονίσουμε πως, παρά το γεγονός ότι η πλειοψηφία των μελετητών τάσσεται υπέρ του αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα, υπάρχουν και πηγές που διαφοροποιούνται αποδίδοντας στο ζεϊμπέκικο συγκεκριμένη βηματολογία στο πλαίσιο όμως του ομαδικού χορού. Για την αναλυτική παρουσίαση της συγκεκριμένης θέσης βλ. Ζ. Μάργαρη, “Ο χορός στη Λέσβο. Καρσυλαμάς και ζεϊμπέκικο”, στο (ένθετο) cd, Ν. Διονυσόπουλος, *Λέσβος Αιολίς. Τραγούδια και χοροί της Λέσβου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, σ.σ. 63 – 72.

χορευτή και τα στοιχεία της ταυτότητάς του που αναδεικνύονται μέσω της επιτέλεσης του χορού. Είναι σημαντικό ωστόσο στο σημείο αυτό να τονιστεί ότι στο σύνολό τους οι προαναφερθείσες προσεγγίσεις κάνουν λόγο για το ζεϊμπέκικο (με τον ιδιαίτερο, αυτόνομο, μοναχικό, εσωστρεφή χαρακτήρα του) ως το χορό των ρεμπετών εισάγοντας έτσι και το κοινωνικό πλαίσιο της επιτέλεσής του.

4. Ο ζεϊμπέκικος στην κοινωνία των ρεμπετών

Προκειμένου να διερευνήσουμε το ρόλο και τη σημασία του ζεϊμπέκικου στην κοινωνία των ρεμπετών θα ξεκινήσουμε από το προφίλ του χορευτή στο ζεϊμπέκικο, όπως αυτό προκύπτει από τα μέχρι τώρα στοιχεία. Πρόκειται λοιπόν για το άτομο του περιθωρίου που παρουσιάζεται απομονωμένο και ανικανοποίητο από τη ζωή: πολλές φορές στιγματισμένο ως άτομο του υποκόσμου δυσκολεύεται να ενταχθεί στο αντίστοιχο κοινωνικό πλαίσιο. Η δυσκολία αυτή εκφράζεται μέσω της συμπεριφοράς του, η οποία περικλείει τις έννοιες της εσωστρέφειας, της ατομικότητας, ή, ακολουθώντας μια άλλη λογική, ανταποκρίνεται σε μια προσωπικότητα προβληματισμένη και απόλυτα μοναχική.³⁹ Όλα τα παραπάνω στοιχεία φέρονται ως χαρακτηριστικά της ανδροκρατούμενης ρεμπέτικης κοινωνίας, ενώ κοινή τους συνισταμένη αποτελεί η έννοια της μαγκιάς. Ο άνδρας λοιπόν χορευτής στο ζεϊμπέκικο έχει συνδεθεί με την κυρίαρχη φυσιογνωμία του ρεμπέτικου, το μάγκα.⁴⁰

Οι μελετητές που ασχολούνται με τη διερεύνηση των χαρακτηριστικών της ρεμπέτικης κοινωνίας, αναδεικνύουν και τις ιδιαιτερότητες των ίδιων των ρεμπετών. Οι προσεγγίσεις τους λοιπόν είναι σημαντικές για την ανάπτυξη του θέματός μας, καθώς ο ζεϊμπέκικος εντάσσεται στους αντιπροσωπευτικότερους χορούς του.⁴¹ Πώς όμως έχει συνδεθεί ο ζεϊμπέκικος χορός με το ρεμπέτικο;

³⁹ Βλ., για παράδειγμα, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σσ. 181, 185.

⁴⁰ Βλ., για παράδειγμα, Δ. Τζακής, “Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών”, στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996, σ. 54.

⁴¹ Το ρεμπέτικο έχει ιδωθεί ως ένα ιδιαίτερο καλλιτεχνικό είδος. Οι μελέτες του Δαμιανάκου που αποτελούν και τις πιο σημαντικές, το θεωρούν «ως είδος του αστικού τραγουδιού και ως τραγούδι της πιο φτωχιάς, της πιο αμόρφωτης, και της πιο χαμηλής από άποψη κοινωνική, λαϊκής τάξης των πόλεων» δηλαδή του “λούμπεν προλεταριάτου”. Για την παρουσίαση της θέσης αυτής βλ. Σ. Δαμιανάκος, “Οι συνθέτες μας και το λαϊκό τραγούδι – προσπάθεια τοποθέτησης του ρεμπέτικου”, Το Αύριο (μηνιαίο περιοδικό εκλεκτής ύλης), α΄ μέρος: τχ. 11 (Δεκ. 1960): σ. 30 – 31, β΄ μέρος: τχ. 10 (Ιαν. – Φεβρ. 1961): σ. 30 – 31, γ΄ μέρος: τχ. 11 (Μαρτ. 1961): σ. 30 – 31, Πειραιάς. [Όπως επισημαίνεται στο Κ. Βλησίδης πρόκειται για το πρώτο κείμενο του γνωστού κοινωνιολόγου, που επιχειρεί προσέγγιση στο ρεμπέτικο στο οποίο τονίζει ότι η υπεύθυνη αντιμετώπιση του θέματος περνά

Η επικρατέστερη εκδοχή εμφανίζει την κατηγορία των προσφύγων ως κύριο φορέα για τη σύζευξη του χορού με το ρεμπέτικο.⁴² Σύμφωνα με την άποψη αυτή, οι πρόσφυγες μετέφεραν το ζεϊμπέκικο, γνωστοποιώντας έτσι στους Έλληνες ένα άλλο είδος χορού, άγνωστο μέχρι τότε γι' αυτούς, το οποίο όμως τους εξέφραζε πολύ περισσότερο από τους ήδη υπάρχοντες.⁴³ Έτσι λοιπόν σταδιακά με την άφιξη των προσφύγων και μετά τον πόλεμο που μεσολάβησε – Β Παγκόσμιο πόλεμο- ο χορός γνωρίζει μεγάλη εξάπλωση, αφού σταδιακά διαμορφώνεται μια κατάσταση στην οποία όλοι οι Έλληνες εξισώνονται, με κυρίαρχα τα στοιχεία αυτά της εργατικής τάξης, των χαμηλών κοινωνικών στρωμάτων, του υποκόσμου. Ιδιαίτερα κατατοπιστική ως προς το ζήτημα αυτό είναι η σχετική τοποθέτηση του Ταχτσή, ο οποίος υποστηρίζει ότι ο κοινωνικός χώρος στον οποίο πρωτοκαλλιεργήθηκε ο ζεϊμπέκικος ήταν αυτός του υποκόσμου -αρχικά των μεγάλων αστικών κέντρων. Όπως πολύ χαρακτηριστικά ο ίδιος αναφέρει:

«Όλοι οι Έλληνες ξαφνικά, είτε πορτοφολάδες ήταν, είτε μικροαστοί, είτε αστοί, βρέθηκαν σε μία κατάσταση που τους εξίσωνε, τους ταύτιζε σχεδόν, με τον προπολεμικό υπόκοσμο. Δεν υπήρχαν πια νηστικοί και χορτάτοι, δεν υπήρχαν κύριοι και δούλοι, όλοι ήταν δούλοι, όλοι ήταν νηστικοί, όλοι αισθάνονταν τη ανάγκη να κλάψουν για τη μοίρα τους...παντού επικράτησε η ίδια ατμόσφαιρα παρανομίας, συνεχούς φόβου μιζέριας και θανάτου. Δεν υπήρχε πια Ελληνική αστυνομία για να κάνει αυτόματα ταξικές διαφοροποιήσεις. Υπήρχε μόνο ξενική κατοχή, μπροστά στην οποία όλοι οι Έλληνες εγκληματίες και αθώοι, πλούσιοι και φτωχοί, ήταν ίσοι...».⁴⁴

Το ρεμπέτικο ως ιδιαίτερο μουσικό είδος μέσα στο οποίο συμπεριλαμβάνονταν τα ζεϊμπέκικα τραγούδια και ο αντίστοιχος χορός, γνώρισαν μεγάλη απήχηση και γρήγορη διάδοση, γιατί ήταν τα μόνα που μιλούσαν για την ισχύουσα κατάσταση με

υποχρεωτικά από την “επιστημονική, λαογραφική – κοινωνιολογική εξέταση και έρευνα, την απαλλαγμένη προπάντων από προκαταλήψεις και αξιολογικές κρίσεις”], στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 67.

⁴² Για τη σύνδεση αυτή κάνουν λόγο οι περισσότερες σχετικές μελέτες. Βλ., για παράδειγμα, R. Mouzaki, *Greek dances for Americans*, ό.π., σ. 135. Βλ., ακόμη, A. Metin, *Turkish dancing. A pictorial history*, ό.π., σ.22, και K. Savrami, *The two diverse versions of the dance zeimbekiko*, ό.π., σ. 58.

⁴³ Σύμφωνα με την άποψη αυτή “τα πιο ανήσυχα στοιχεία της εργατικής τάξης και μέρους της μικρό – αστικής τάξης” αναζητώντας κάτι διαφορετικό από τα “δημοτικά τραγούδια των χωρικών και τις καντάδες των λίγων ψευτο – αστών” αγκάλιασαν τα τραγούδια αυτά του υποκόσμου. Βλ. Κ. Ταχτσής, “Ζεϊμπέκικο 1964: ένα δοκίμιο”, Πάλι, τχ 2 – 3 (1964). [Αναδημοσιεύσεις: στο Χόλστ (2191): σ. 202 – 209, και στο Πετρόπουλος (1630): σ. 243 – 245. Μεταφράστηκε στα αγγλικά (Athan Karras) και δημοσιεύτηκε στο περ. *ΛΑΟΓΡΑΦΙΑ* (A newsletter of the international Greek Folklore Society), τόμος 9, τχ. 4 (Νοε. – Δεκ. 1992)], στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 243.

⁴⁴ Βλ. Κ. Ταχτσής, “Ζεϊμπέκικο 1964: ένα δοκίμιο”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 243.

τρόπο συμβολικό.⁴⁵ Ο ζεϊμπέκικος χορός υιοθετείται αρχικά από τους άνδρες του υποκόσμου, αργότερα διευρύνεται σε σημείο που να αποτελεί έναν από τους χαρακτηριστικότερους χορούς της ρεμπέτικης κοινωνίας.⁴⁶

Ουσιαστικά λοιπόν ο ζεϊμπέκικος παρουσιάζεται ως ο χορός που έρχεται να εκφράσει την ταυτότητα του ατόμου – χορευτή, η οποία δεν είναι άλλη από αυτή του ρεμπέτη. Κατ’ αυτό τον τρόπο ο ιδιαίτερος, εσωτερικός, αυτόνομος χαρακτήρας που αποδίδεται στο χορό συμβαδίζει μ’ εκείνο του άνδρα της ρεμπέτικης κοινωνίας, που σημειώνει παρόμοια χαρακτηριστικά. Για το λόγο αυτό αμέσως μετά θα αναφερθούμε αναλυτικότερα στα χαρακτηριστικά των ρεμπετών, όπως αυτά αναδύονται μέσα από την έννοια της μαγκιάς.

α. Οι ρεμπέτες

Ποιοι είναι όμως οι ρεμπέτες και τι γνωρίζουμε ειδικότερα για την κοινωνική αυτή κατηγορία; Στις υπάρχουσες βιβλιογραφικές αναφορές οι ρεμπέτες περιγράφονται ως τα άτομα εκείνα που ανήκουν - προέρχονται από τα χαμηλότερα κοινωνικά στρώματα και ταυτίζονται με το περιθώριο. Συνήθως χαρακτηρίζονται ως άνθρωποι του υποκόσμου, ενώ συχνά συνδέονται με την παρανομία. Η εικόνα του ρεμπέτη έχει ταυτιστεί κατά πολλούς μ’ εκείνη του μοναχικού και ανικανοποίητου από την ίδια τη ζωή ανθρώπου, που μέσω των ρεμπέτικων τραγουδιών βρίσκει έκφραση στις στενοχώριες και τις λύπες του.⁴⁷ Οι ίδιοι οι ρεμπέτες βρίσκονται πάντα ενάντια στη κοινωνία, νιώθουν αδικημένοι κ.ο.κ Έτσι στο κόσμο τους έννοιες όπως η κοινωνία, η φτώχεια, η αδικία, η ζωή, το παράπονο, αποκτούν ιδιαίτερο νόημα και εξέχουσα σημασία.

Πιο συγκεκριμένα, ο αρχικός ορισμός του ρεμπέτη αφορά «τον άνθρωπο εκείνο που ακολουθούσε περιθωριακό τρόπο ζωής, απείθαρχη και αντισυμβατική

⁴⁵ Βλ. Κ. Ταχτσής, “Ζεϊμπέκικο 1964: ένα δοκίμιο”, στο Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 243 και Κ. Βεργόπουλος, “Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 269.

⁴⁶ Βλ., για παράδειγμα, Τ. Petridis, “The dances of the rebetes”, στο, Κ. Butterworth & S. Schneider, *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*, ό.π., σ. 27, και J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 180. Βλ., ακόμη, Σ. Δαμιανάκος, “Ζεϊμπέκικος και χασάπικος: κοινωνιολογική ανάγνωση δύο λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 69, και Κ. Savrami, *The two diverse versions of the dance zeimbekiko*, ό.π., σ. 58.

⁴⁷ Βλ., για παράδειγμα, Τ. Petridis, “The dances of the rebetes”, στο, Κ. Butterworth & S. Schneider, *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*, ό.π., σ. 27, και J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σσ. 180 - 181.

συμπεριφορά και που συχνά σχετιζόταν με τον υπόκοσμο συμμετέχοντας σε παράνομες δραστηριότητες». ⁴⁸ Δε λείπουν βέβαια προσεγγίσεις οι οποίες αποκαθιστούν ηθικά και κοινωνικά το ρεμπέτη. Ο Χριστιανόπουλος επιχειρεί μια τέτοια προσέγγιση, καθώς σημειώνει πως «η έννοια του ρεμπέτη δε ταυτίζεται ούτε με τα μουστάκια ούτε με το αντρίλικο. Είναι η έκφραση μιας ανυπότακτης ψυχικής καθαρότητας των ανθρώπων που πολλές φορές η μόνη της συνειδητή ταυτότητα είναι το φιλότιμο», θέλοντας έτσι να τονίσει ότι οι ρεμπέτες δε διακατέχονται μόνο από επίδειξη του ανδρισμού και της μαγκιάς αλλά μέσα τους ενυπάρχουν πολλές φορές βαθιά αισθήματα. ⁴⁹ Μιλώντας στο ίδιο πνεύμα και ο Ξαρχάκος επισημαίνει πως ο όρος ρεμπέτης «στην εποχή μας δηλώνει ευαισθησία, σε μια τόσο αναίσθητη εποχή, σημαίνει απομάκρυνση από τη συμμετοχή στο καθημερινό έγκλημα που συντελείται γύρω μας, και ακόμα πνεύμα ελεύθερο αντιεξουσιαστικό που μάχεται μ' ένα τραγούδι αισθαντικό και προπαντός αμφισβητησιακά θλιμμένο». ⁵⁰

Ο Σαραντάκος, μελετά το κοινωνικό πλαίσιο του ρεμπέτη, κάνοντας λόγο για δύο χώρους στους οποίους και εντάσσει προπολεμικά την παρουσία του: το σινάφι και την πιάτσα. ⁵¹ Η ταύτιση των χώρων αυτών με τους ρεμπέτες συνεπάγονται και «την απόρριψη των επισήμων θεσμών της κοινωνίας», και βέβαια διαμορφώνουν πολύ συγκεκριμένες αναπαραστάσεις για τους ρεμπέτες. ⁵²

Στην προσέγγιση εξάλλου του Χατζηδάκη βρίσκουμε μια σαφή διερεύνηση της ταυτότητας του ρεμπέτη ο οποίος παρουσιάζεται κινούμενος ανάμεσα σε δύο χώρους, στο σπίτι και το δρόμο. ⁵³ Η ταυτόχρονη λειτουργία του σ' αυτούς έχει ως

⁴⁸ Βέβαια στη σημερινή εποχή το περιεχόμενο της έννοιας αυτής έχει διευρυνθεί. Έτσι ρεμπέτης χαρακτηρίζεται σε κάποιες περιπτώσεις ο συνθέτης ή και εκτελεστής ρεμπέτικων τραγουδιών (τραγουδιστής ή οργανοπαίχτης), ενώ η αρνητική χροιά της ερμηνείας της έχει ελαττωθεί. Βλ., ενδεικτικά., Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 2002, σ. 1535. Για μία πρόσθετη ερμηνεία του ρεμπέτη βλ., ακόμη, Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη, *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Αθήνα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2002, σ. 1178.

⁴⁹ Βλ. Ν. Χριστιανόπουλος, «Ρεμπέτης είναι ο... Παπαδιαμάντης», [συνέντευξη στον Γιώργο Χριστοδουλόπουλο], *Ελευθεροτυπία* (27/3/1994), στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 269.

⁵⁰ Βλ. Σ. Ξαρχάκος «Ο σημερινός ρεμπέτης είναι ένα παιδί που ονειρεύεται», [συνέντευξη στον Παύλο Γεραμάνη], *Τα Νέα* (13/2/1995), στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 172.

⁵¹ Η σκέψη του Σαραντάκου μπορεί να ενταχθεί στο πλαίσιο της θεωρητικής κατεύθυνσης του Δαμιανάκου.

⁵² Βλ. Ν. Σαραντάκος, «Στοιχεία Κοινωνιολογίας του ρεμπέτικου», *Πολιτιστική*, τχ.2 (φεβρ.1984): σ. 39-40 [α μέρος], *Πολιτιστική*, τχ.3 (Μάρτ.1984):σ. 45-46 [β' μέρος], *Πολιτιστική*, τχ.4 (Απρ. 1984): σ. 45 – 47 [γ' μέρος], στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 217.

⁵³ Βλ. Κ. Χατζηδάκης, «Από το σπίτι στο δρόμο: μια προσέγγιση των δομών χώρου/ χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι», στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σσ. 71 – 97.

αποτέλεσμα τη διαμόρφωση διττής ταυτότητας, καθώς το σπίτι αντιστοιχεί στο χώρο - περιβάλλον των συγγενικών προσώπων και σχέσεων, ενώ ο δρόμος περιλαμβάνει τους χώρους δράσης του ρεμπέτη, δηλαδή την ταβέρνα, τον τεκέ, τη φυλακή, χώρους που στην ουσία τον φέρνουν πιο κοντά στο περιθώριο και τον υπόκοσμο.

Μετά από όλα όσα προαναφέρθηκαν κατανοούμε ότι ο ρεμπέτης παραπέμπει στην έννοια του μοναχικού, ανικανοποίητου ατόμου, που ζει είτε στα κατώτερα κοινωνικά στρώματα, είτε είναι κοινωνικά περιθωριοποιημένος. Ο ρεμπέτης σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία -όπως αυτή των ρεμπετών- συνιστά την κυρίαρχη φυσιολογία και πλαισιώνεται από μια σειρά χαρακτηριστικών που διαμορφώνουν τελικά και την ταυτότητά του και μπορούν να συνοψιστούν στην έννοια της μαγκιάς.

β. Η μαγκιά

Τι είναι λοιπόν η μαγκιά και ποια η θέση της στη κοινωνία των ρεμπετών; Όπως αναφέρθηκε σε προηγούμενη ενότητα, η μαγκιά συνδέθηκε με το ανδρικό φύλο και χαρακτήριζε την ανδροκρατούμενη κοινωνία των ρεμπετών, στο πλαίσιο της οποίας εντάχθηκε και αναπτύχθηκε ο ζειμπέκικος χορός. Στην προσπάθειά μας λοιπόν να αναπτύξουμε το περιεχόμενό της, θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας, στο ρόλο των ανδρών στη ρεμπέτικη κοινωνία, στους χώρους της συχνότερης παρουσίας τους, καθώς και στη συμπεριφοράς τους.

Ποιοι ήταν λοιπόν οι τόποι στους οποίους σημειώθηκε η έντονη παρουσία των ρεμπετών; Οι ταβέρνες χαρακτηρίστηκαν ως τόποι ανδρών με διττή λειτουργία: ως χώροι παρηγοριάς, αλλά και διασκέδασης.⁵⁴ Κεντρικές φιγούρες τους είναι οι μάγκες που περνούν από τις ταβέρνες το πρωί, η παρουσία τους όμως είναι ιδιαίτερα αισθητή το βράδυ αφού τις νυχτερινές ώρες γίνονται μόνιμοι θαμώνες. Οι μάγκες αφιερώνουν εκεί πολύ από το χρόνο τους, πίνουν και γλεντούν, για να λησμονούν τα βάσανα της ζωής τους. Στις ταβέρνες οργανώνονται σε ολιγομελείς παρέες μέσω των οποίων αναζητούν τη «λύτρωση». Στην παρέα αυτή θα πουν τον προσωπικό τους καημό, «θα εκφράσουν τη δική τους κοσμοθεωρία».⁵⁵ Στη βάση αυτή πολλοί υποστηρίζουν ότι η μεγαλύτερη έκφραση αυτού του καημού επιτυγχάνεται μέσω των «ρεμπέτικων τραγουδιών και ιδιαίτερα μέσω του ζειμπέκικου χορού».⁵⁶

⁵⁴ Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 13.

⁵⁵ Βλ. Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, ό.π., σ. 13.

⁵⁶ Βλ. Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 54.

Κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου, ο άνδρας προβάλλει όλα αυτά τα στοιχεία που συνθέτουν την ταυτότητά του και κανένας δεν επιτρέπεται να τον διακόψει. Αν συμβεί κάτι τέτοιο, εύκολα μπορεί να ξεκινήσει καβγάς με άγνωστη κατάληξη, γιατί, οι άνδρες χορεύουν ζεϊμπέκικο «για να δειχτούν, για να δείξουν τη μαγκιά τους».⁵⁷ Ο ζεϊμπέκικος μέσα από την εσωστρέφεια που το χαρακτηρίζει, εκφράζει ουσιαστικά την ίδια τη μεταβαλλόμενη διάθεση του χορευτή.⁵⁸ Όταν λοιπόν ένας μάγκας θα σηκωθεί να χορέψει ζεϊμπέκικο, θα το κάνει πάνω απ' όλα για τον εαυτό του, επιθυμώντας την επίδειξη δύο στοιχείων: της μαγκιάς και της ανδροπρέπειας.⁵⁹

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε ότι η μαγκιά δεν μπορεί να οριστεί με σαφήνεια αλλά «αναγνωρίζεται στο πώς γίνεται μια πράξη και, συγκεκριμένα, στις δεξιότητες και ικανότητες» που κάθε φορά επιδεικνύει ο μάγκας.⁶⁰ Πιο συγκεκριμένα η μαγκιά συγκεντρώνει γύρω της ένα σύνολο εννοιών.⁶¹ Πρόκειται για σημασίες που, όπως τονίζει ο Τζακίς, «διαμεσολαβούμενες από το συμβολικό, μετουσιώνονται σε παραστάσεις και αξίες, και αναγνωρίζονται σε πρακτικές που συνδέουν την ανδροπρέπεια με τη βία».⁶² Η λέξη μαγκιά υποδεικνύει τον κόσμο της μαγκιάς, άρα ένα συγκεκριμένο κοινωνικό περιβάλλον εντός του οποίου ενυπάρχουν άτομα με την ίδια ταυτότητα. Στο χώρο αυτό, θεωρούνται όλοι μάγκες, αυτό όμως δε συνεπάγεται την ισότητά τους. Και σ' αυτό το κοινωνικό πλαίσιο υπάρχει ιεραρχία, στην κορυφή της οποίας βρίσκονται τα άτομα εκείνα που με τα κατορθώματά τους ανταποκρίνονται στο πρότυπο της ανδρικής ρώμης.⁶³

Η ανδροπρέπεια λοιπόν είναι μια από τις σημαντικότερες αρετές που χαρακτηρίζουν την ταυτότητα του μάγκα. Το πρότυπό της αφορά τόσο στην

⁵⁷ Με το σημείο αυτό συνδέεται άλλωστε η ισχύς της παραγγελιάς. Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ.183.

⁵⁸ Βλ. G. Holst-Warhaft, "The Female Dervish and Other Ladies of the Rebetica" στο, T. Magrini (επιμ), *Music and gender: perspectives from the Mediterranean*, Chicago, Chicago University Press, 2003, σ.178.

⁵⁹ Βλ. Δ. Τζακίς, "Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών", στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 54.

⁶⁰ Βλ. Δ. Τζακίς, "Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών", στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 37.

⁶¹ Βλ. Κ. Καστοριάδης, *Η φαντασιακή θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα, Ράππα, 1981, σ. 219.

⁶² Βλ. Δ. Τζακίς, "Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών", στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 37.

⁶³ Η ύπαρξη της ιεραρχίας στον κόσμο της μαγκιάς αναδεικνύεται κυρίως μέσα από τη χρήση παραγώγων της λέξης (πχ πρωτόμαγκας, μαχαλόμαγκας κ.α), που προσδιορίζουν στο πλαίσιο αυτό την ταυτότητα του κάθε μάγκα. Για μία συνολική αναφορά βλ. Δ. Τζακίς, "Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών", στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 39.

εξωτερική εμφάνισή του, όσο όμως και στα μέσα τα οποία χρησιμοποιεί προκειμένου να αναδείξει την εικόνα αυτή. Το σύμβολο της ανδροπρέπειας και της δύναμης είναι το μουστάκι.⁶⁴ Το ευρηματικό και άσχημο λεξιλόγιο από την άλλη χρησιμοποιούνται προς ανάδειξη του ανδρισμού και της δύναμης. Επίσης οι μάγκες πάντα οπλοφορούν αδιαφορώντας για τους κινδύνους και τις συνέπειες. Η κατοχή όπλων συνοδεύει τους μάγκες και αποτελεί ένδειξη δύναμης, αλλά και επιβεβαίωσης της ανδροπρέπειας, η οποία τονίζεται με την αντίστοιχη επιδεξιότητα ως προς τη χρήση τους. Πίσω από την επιδέξια χρήση των όπλων ενυπάρχουν έννοιες όπως «θάρρος, τόλμη, αδιαφορία για το θάνατο και γενικά για τους κινδύνους που φέρει η οπλοχρησία και η επιθετική συμπεριφορά».⁶⁵ Στην ανδροκρατούμενη κοινωνία του ρεμπέτικου η ανδροπρέπεια, η βία, η προκλητική συμπεριφορά συλλειτουργούν για την απόκτηση του τίτλου της μαγκιάς.

Όλα όσα προαναφέρθηκαν αποτελούν τα μέσα που χρησιμοποιεί ο ρεμπέτης προκειμένου να γίνει αποδεκτός ως μάγκας. Πώς όμως χρησιμοποιείται ο ζειμπέκικος από τον άνδρα ρεμπέτη; Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Τζακής, «ο χορός δίνει τη δυνατότητα στα άτομα αυτά (τους μάγκες) να επιβεβαιώσουν τις θεμελιακές αξίες του χώρου τους και σε τελική ανάλυση να εμποδώσουν την ξεχωριστή τους ταυτότητα και να ενισχύσουν τη συνοχή τους».⁶⁶ Μέσα λοιπόν από το ζειμπέκικο ο μάγκας αποσκοπεί στην αναγνώριση της ανδροπρέπειας και την κατοχύρωση της μαγκιάς.

Ουσιαστικά η μαγκιά σε σχέση με το χορό αναφέρεται στη στάση του χορευτή, στην ενδυμασία του, στον τρόπο οργάνωσης των κινήσεών του μέσω των οποίων εκφράζει και τα αντίστοιχα συναισθήματα. Ειδικότερα για το ζειμπέκικο θα λέγαμε ότι διαμορφώνεται ένας συγκεκριμένος κώδικας ο οποίος σχετίζεται με τη μοναδική παρουσία του χορευτή κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Τότε ο άνδρας δε διακρίνεται απλά μέσω των αυτοσχεδιασμών που χρησιμοποιεί, αλλά ξεχωρίζει κυρίως από τη μοναδικότητα που διεκδικεί μέσω της δικής του και μόνο παρουσίας στο χώρο. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ανάλογα στοιχεία αποδίδονται στο χορευτή

⁶⁴ Όπως σημειώνει ο Τζακής “Εκείνος λοιπόν που θέλει να αναγνωρίζεται ως μάγκας, πρέπει να φαίνεται ανδροπρεπής και το μουστάκι είναι το οικείο σύμβολο αναγνώρισης της ανδρικής ρώμης”. Βλ. Δ. Τζακής, “Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών”, στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 51.

⁶⁵ Βλ. Δ. Τζακής, “Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών”, στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 48.

⁶⁶ Βλ. Δ. Τζακής, “Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών”, στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και ρεμπέτικο τραγούδι*, ό.π., σ. 53.

του ζειμπέκικου (μοναχικότητα, ατομισμός, ιδιαιτερότητα, αποξένωση κ.α.). Ο ζειμπέκικος λοιπόν ως ένας χορός εσωστρεφής, ατομικός, μοναχικός, ιδιαίτερος, έντονος, έρχεται να εκφράσει την ταυτότητα του μάγκα, παραπέμποντας σε σημασίες όπως επιθετικότητα, σκληρότητα, νταηλίκι, τόλμη, θάρρος κ.ο.κ., που νοσηματοδοτούν τη μαγκιά και ισχυροποιούν τη θέση της στο κοινωνικό σύνολο των ρεμπετών.⁶⁷

5. Αποτιμώντας τις προσεγγίσεις των μελετητών για το ζειμπέκικο χορό

Μια προσπάθεια συνολικής αποτίμησης των προαναφερθέντων προσεγγίσεων επιβάλλει φυσικά την αναφορά μας σε μία σειρά από ζητήματα. Για τις ανάγκες ωστόσο της παρούσης εργασίας θα αναφερθούμε επιλεκτικά στα ακόλουθα: καταρχήν στο ζήτημα της καταγωγής του χορού και στη συνέχεια στα χαρακτηριστικά του και ιδιαίτερα στην ταύτισή του με το ανδρικό φύλο.

Αφετηρία της παρουσιάσής μας στο παρόν κεφάλαιο αποτέλεσε το θέμα της προέλευσης του ζειμπέκικου χορού. Παρατηρήσαμε ότι οι μελετητές διαπραγματεύτηκαν το ζήτημα αυτό, εμμένοντας κυρίως στην ελληνική και στην τουρκική καταγωγή του. Σε αρχικό επίπεδο θα πρέπει να διευκρινίσουμε ότι η απόδοση συγκεκριμένης καταγωγής στο χορό δεν μπορεί να είναι απόλυτη, αφού σε καμία περίπτωση πολιτισμικά φαινόμενα που αναπτύσσονται σε πολυπολιτισμικά πλαίσια (παράλια Μικράς Ασίας) δεν μπορούν να χαρακτηρισθούν με ακρίβεια ως κάτι συγκεκριμένο. Κατά συνέπεια η απόδοση ελληνικής ή μη καταγωγής στο χορό δεν μπορεί παρά να είναι ιδεολογική. Ωστόσο το ζήτημα της προέλευσης του χορού διαπραγματεύτηκε στη σχετική βιβλιογραφία και μέσω μίας άλλης οδού, η οποία απαντούσε στη μελέτη της ετυμολογικής ανάλυσης του όρου «ζειμπέκικος». Η υιοθέτηση της οπτικής αυτής είναι ιδιαίτερα σημαντική καθώς συνιστά το μέσο τεκμηρίωσης της σχέσης ζειμπέκικου χορού και ζειμπέκηδων. Μια σχέση που δεν μπορεί να αποδειχθεί με άλλο τρόπο πέρα από τον ετυμολογικό συσχετισμό των δύο όρων. Είτε θεωρητικές όμως, είτε ετυμολογικές οι άνωθεν προσεγγίσεις έχουν ένα κοινό σημείο, την αποκλειστική αναφορά του χορού στο παρελθόν, καθώς και στην

⁶⁷ Βλ. Σ. Δαμιανάκος, “Ζειμπέκικος και χασάπικος: κοινωνιολογική ανάγνωση δύο λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, ό.π., σ. 69.

απόδοση αρχαίας καταγωγής και πνεύματος στο ζειμπέκικο. Η διαπίστωση αυτή αντιπροσωπεύει την πλειονότητα των απόψεων στην υπάρχουσα βιβλιογραφία.

Πώς όμως δικαιολογείται αυτή η έντονη αναφορά στο παρελθόν του χορού και την αρχαιότητα; Η απάντηση μπορεί να εντοπιστεί στο γενικότερο ζήτημα της συνέχειας, σύμφωνα με το οποίο το παρόν και η αξία του παρουσιάζονται άρρηκτα συνδεδεμένα με το παρελθόν.⁶⁸ Ιδιαίτερα κατατοπιστική για την κατανόηση της έννοιας της συνέχειας είναι η προσέγγιση της Κυριακίδου, η οποία την παρουσιάζει μέσα από το πρίσμα της λαογραφίας. Στην προσπάθειά της αυτή χρησιμοποιεί μία φράση του Κυριακίδη, σημειώνοντας χαρακτηριστικά: Το αρχαιολογικό ενδιαφέρον αποτελεί συνέχεια «των παλαιών σχολιαστών οι οποίοι αναζητούν εις το νέον ελληνικόν λαόν ερμηνεύματα δια την πληρεστέραν κατανόησην του αρχαίου πολιτισμού».⁶⁹ Στην περίπτωση αυτή «ο σύγχρονος ελληνικός λαός και ο πολιτισμός του» δεν έχουν ιδιαίτερη αξία αυτά καθαυτά, δηλαδή μεμονωμένα στο παρόν, αλλά ενδιαφέρουν «σε συνάρτηση με την καταγωγή τους, ως επιβίωμα δηλαδή του παρελθόντος».⁷⁰ Κατανοούμε λοιπόν πως διαμορφώνεται μια συγκεκριμένη ιδεολογία, κύριο στοιχείο της οποίας αποτελεί η έντονη αναφορά και ενασχόληση με το αρχαιοελληνικό πνεύμα, με βασικό στόχο «την απόδειξη της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνικού έθνους».⁷¹ Η ιδεολογία αυτή χαρακτηρίζει εν μέρει την υπάρχουσα βιβλιογραφία για το ζειμπέκικο ενώ μπορεί να αναγνωστεί γενικότερα στη βιβλιογραφία για τους λαϊκούς χορούς στη χώρα μας.⁷²

Μεταβαίνοντας στα χαρακτηριστικά του χορού, παρατηρήσαμε την έμφαση που οι μελετητές έδωσαν στον αυτοσχεδιασμό και τα στοιχεία της ατομικότητας, της

⁶⁸ Για μια διεξοδική παρουσίαση του ζητήματος στις συνέχειας βλ. M. Herzfeld, *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002.

⁶⁹ Βλ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, 1978, σ. 91.

⁷⁰ Βλ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, ό. π., σ. 94.

⁷¹ Βλ. Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, ό. π., σ. 97.

⁷² Θα πρέπει λοιπόν να επισημάνουμε ότι η αρχαία καταγωγή του χορού, δεν είναι τυχαία και δικαιολογείται από τις γενικότερες αντιλήψεις που έχουν διαμορφωθεί στη βάση του ζητήματος της συνέχειας, εκφραστές των οποίων υπήρξαν δύο από τους σημαντικότερους φορείς διδασκαλίας και διάδοσης του χορού στην Ελλάδα: του “Λυκείου Ελληνίδων” που ιδρύεται το 1911 από την Καλλιρρόη Παρέν και του σωματείου “Ελληνικού Χορού» που ιδρύεται το 1958 από τη Δώρα Στράτου. Η πρώτη περίπτωση λειτούργησε στα πλαίσια των γυναικών της αστικής τάξης με κύριο στόχο του τη δημιουργία και την προβολή της εθνικής ταυτότητας της χώρας μέσω του χορού. Από την άλλη το σωματείο της Στράτου χαρακτηρίστηκε από την έντονη αναφορά του στο αρχαιοελληνικό πνεύμα και τη σύνδεση αυτού με τους χορούς. Είναι εμφανές λοιπόν ότι και στις δύο περιπτώσεις το ζητούμενο ήταν η διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης ιδεολογίας για το χορό, μέσω της οποίας θα προβαλλόταν η εθνική ταυτότητα της χώρας. Για μία γενικότερη βιβλιογραφία που αναφέρεται στη διδασκαλία του χορού βλ., ενδεικτικά, Α. Ράφτης, *Ο χορός από την έρευνα στη διδασκαλία*, Αθήνα, Πολύτυπο, 1995.

ιδιαιτερότητας, της εσωστρέφειας, της μοναχικότητας, της αυτονομίας που χαρακτηρίζουν το χορευτή κατά τη στιγμή της επιτέλεσης. Έντονη όμως και ικανή να προσδώσει ακόμη ένα χαρακτηριστικό στο ζεϊμπέκικο ήταν και η αποκλειστική σύνδεσή του με το ανδρικό φύλο. Είναι σημαντικό εξάλλου ότι το σύνολο των προαναφερθέντων στοιχείων έχει προσεγγιστεί μέσω της πολυσύνθετης έννοιας της μαγκιάς. Πίσω λοιπόν από τα λεγόμενα των μελετητών αναδύεται η εικόνα του μάγκα, που μέσα από την επιτέλεση του ζεϊμπέκικου αναδεικνύει τα χαρακτηριστικά της ιδιαίτερης ταυτότητάς του. Η μαγκιά, που αποδίδεται αποκλειστικά στο ανδρικό φύλο αποτέλεσε εξάλλου την κεντρική έννοια γύρω από την οποία διερευνήθηκαν οι σχέσεις στην κοινωνία των ρεμπετών.

Ολοκληρώνοντας λοιπόν την αναφορά μας στα χαρακτηριστικά του χορού και τη σύνδεσή του με την κοινωνία των ρεμπετών θα πρέπει να τονίσουμε ότι οι θέσεις των περισσότερων μελετητών στηρίχθηκαν κατά κύριο λόγο στις περιγραφές του άνδρα χορευτή κατά τη στιγμή της επιτέλεσης. Μέσω αυτών οι μελετητές παρουσίασαν μια οπτική εικόνα του χορευτή στο ζεϊμπέκικο, δίνοντας στον αναγνώστη τη δυνατότητα να αποκωδικοποιήσει σημασίες που συνοδεύουν τον άνδρα και αναδεικνύουν τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας του, στην προκειμένη περίπτωση της ταυτότητας του μάγκα.

Κοινό σημείο όλων αυτών των τοποθετήσεων και ιδιαίτερα ενδιαφέρον στο πλαίσιο του δικού μας άξονα προσέγγισης, αποτελεί η απουσία οποιασδήποτε ανάλυσης στο ζήτημα του φύλου, γεγονός που συνδέεται άρρηκτα με την προσέγγισή τους. Οι μελετητές αναλύουν τις κοινωνικές, οικονομικές και πολιτικές συνθήκες γέννησης της ρεμπέτικης κοινωνίας και προσδίδουν έμφαση στην έννοια της μαγκιάς, έκφραση της οποίας αποτελεί και η επιτέλεση του ζεϊμπέκικου χορού.

Στις προσεγγίσεις λοιπόν που παρουσιάστηκαν μέχρι το σημείο αυτό, η έννοια της επιτέλεσης προσλαμβάνεται απλά ως έκφραση μιας ήδη διαμορφωμένης ταυτότητας. Η επιτέλεση όμως είναι μια συμβολική διαδικασία η οποία λειτουργεί όχι μόνο «απεικονίζοντας» τον άνθρωπο, αλλά «αναδιαρθρώνοντας την υπαρξιακή εκείνη διάσταση που αφορά την ενσώματη σχέση του με τον κόσμο...».⁷³ Κατανοούμε λοιπόν ότι οι περισσότεροι μελετητές, αναπτύσσουν μονοδιάστατες θέσεις, αφού κάνουν λόγο για την επιτέλεση εμμένοντας στο στοιχείο της έκφρασης-

⁷³ Βλ. Π. Κάβουρας, “Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: Πολιτισμική αλλαγή και Πολιτισμικές αντιπαραθέσεις”, *Εθνογραφικά* 8, 1992, στο Φάκελο Μαθήματος Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις του Λαϊκού Πολιτισμού II, σ. 179.

απεικόνισης και παραβλέπουν τη σημασία της επιτέλεσης ως διαδικασίας διαμόρφωσης-παραγωγής ταυτότητας.

Η εν λόγω οπτική η οποία χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο τμήμα της βιβλιογραφίας, κρίνεται ανεπαρκής στο πλαίσιο μιας μελέτης όπως η παρούσα που αφορά την ανάλυση της έμφυλης ταυτότητας μέσω της χορευτικής επιτέλεσης. Το βασικό πρόβλημα είναι ότι, αν αντιληφθούμε την επιτέλεση σαν μια αέναη διαδικασία αναπαράστασης-αντανάκλασης της ταυτότητα του χορευτή έμμεσα αναιρούμε την ιδιαίτερη σημασία της, ως μέσω κατασκευής της. Πέραν τούτου όμως, αν αντιμετωπίσουμε το φύλο ως μια απόλυτα περιγραφική κατηγορία και την επιτέλεση ως έκφραση, πώς θα μπορέσουμε να πούμε κάτι περισσότερο για τη σχέση χορού και ταυτότητας; Επίσης αν δεχτούμε ότι ο ζεϊμπέκικος αντανάκλα την ιδιαίτερη ταυτότητα των ατόμων μιας συγκεκριμένης εποχής, του ρεμπέτικου, εκφράζοντας την ήδη δομημένη εικόνα τους, τότε πώς θα διερευνηθεί η τόσο διαδεδομένη επιτέλεση του ίδιου χορού στις μέρες μας;

Απάντηση στα ερωτήματα που διατυπώθηκαν πριν, μπορούμε να εντοπίσουμε στο πεδίο της εθνογραφίας του χορού όπως παρουσιάζεται στην προσέγγιση της Jane Cowan.⁷⁴ Στο έργο της ξεκινά την προσέγγισή της από την κοινωνική κατασκευή του φύλου. Θεωρεί ότι το φύλο δεν προϋπάρχει, αλλά κατασκευάζεται μέσα στα πλαίσια της κοινωνίας/ του πολιτισμού. Εμμένει λοιπόν στη μελέτη της διαδικασίας παραγωγής ταυτότητας του ατόμου, μέσω της επιτέλεσης, εξετάζοντας μια σειρά χορευτικών γεγονότων, ένα από τα οποία είναι και ο ζεϊμπέκικος χορός. Προς την κατεύθυνση αυτή μας βοηθούν ιδιαίτερα οι κατηγορίες που εισάγει στη μελέτη του ζεϊμπέκικου, τη ρητορική του προκλητικού ανδρισμού ή τον ίδιο χορό ως σωματικό σχόλιο δράσης. Επίσης είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι για πρώτη φορά στη βιβλιογραφία γίνεται αναφορά και διερεύνηση της γυναικείας επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου.

⁷⁴ J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα Αλεξάνδρεια, 1998.

6 α. Η προσέγγιση της Jane Cowan

Ας δούμε όμως αναλυτικότερα την εθνογραφία της Cowan, «Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα», προκειμένου να αντιληφθούμε την προσέγγισή της, αλλά και τη χρησιμότητά της στη δική μας μελέτη. Το έργο αυτό συνιστά το αποτέλεσμα της επιτόπιας ανθρωπολογικής έρευνας που διεξήγαγε σε μια κοινότητα της Μακεδονίας, το Σοχό. Θα παρουσιάσουμε λοιπόν την προσέγγισή της σε ξεχωριστό πλαίσιο (μετά από τις προαναφερθείσες τοποθετήσεις για το ζεϊμπέκικο), καθώς δύναται να μας προσφέρει μια διαφορετική ανάγνωση της σχέσης μεταξύ της έμφυλης ταυτότητας και του ζεϊμπέκικου χορού.

Η ανάλυσή της Cowan καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική, διότι μελετά την κοινωνική κατασκευή του φύλου και των έμφυλων ρόλων γενικότερα, μέσα από το πλαίσιο του χορού. Γι' αυτήν ο χορός δεν αποτελεί μέσο έκφρασης, αλλά μέσο και πλαίσιο κατασκευής ταυτότητας.⁷⁵ Στο έργο της λοιπόν εστιάζει σε δύο τομείς: Καταρχήν στην έννοια του χορού, αλλά και σε έννοιες άμεσα συναρτώμενες μ' αυτόν όπως η χαρά, το κέφι, η διασκέδαση, η ευχαρίστηση, η ικανοποίηση κ.ο.κ., όπως επίσης και στους τρόπους με τους οποίους οι άνθρωποι εκφράζονται μέσω του χορού. Ειδικότερα, αναζητά και μελετά τα σημεία (σκέψεις, πράξεις, ενέργειες, συμπεριφορές) βάσει των οποίων τα δύο φύλα δομούν τις ιδιαιτερότητές τους, παράγουν διαφορετικά μοτίβα επικοινωνίας και κατασκευάζουν την ταυτότητά τους μέσω του χορού. Προς την κατεύθυνση αυτή λοιπόν υιοθετεί τρεις βασικές αναλυτικές κατηγορίες: το φύλο, το σώμα και το χορό, οι οποίες παρουσιάζονται στη συνέχεια.

Το φύλο

Αφετηρία στην ανάλυση της Cowan αποτελεί η διαπίστωση της ύπαρξης άνισων σχέσεων εξουσίας μεταξύ των δύο φύλων. Για το λόγο αυτό μελετά σε διακριτές θεματικές άνδρες και γυναίκες, έτσι ώστε να εντοπίσει τους τρόπους με βάση τους οποίους οι σχέσεις αυτές παράγονται και διαμορφώνονται μέσω του χορού. Ασχολείται δηλαδή με το «κοινωνικό φύλο», το οποίο προσεγγίζει με βάση τις

⁷⁵ Για μια πληρέστερη παρουσίαση των πρόσφατων θεωρητικών αναζητήσεων σχετικά με το ζήτημα της ταυτότητας βλ. S. Hall, and P. Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, London, SAGE, 1996.

ακόλουθες θεωρητικές έννοιες: συνείδηση, εξουσία, πρακτική. Είναι σημαντικό να τονιστεί στο σημείο αυτό η σύνδεσή τους μέσω της οποίας σηματοδοτείται και η κατανόηση της σχέσης “δομής και ανθρώπινης δράσης”.⁷⁶ Με άλλα λόγια, με το συνδυασμό των θεωρητικών αυτών προσεγγίσεων η Cowan επιδιώκει να κατανοήσει τη σχέση μεταξύ δράσης και των περιορισμών που τίθενται σε αυτή, ερώτημα που συνιστά τον πυρήνα της κοινωνικής θεωρίας.

Πιο συγκεκριμένα, σημαντική για την κατανόηση της έννοιας της συνείδησης είναι η έννοια της ηγεμονίας, όπως αυτή εννοιολογείται από τον Gramsci. Σύμφωνα με αυτόν η ηγεμονία δηλώνει την υπεροχή μιας κοινωνικής ομάδας, όταν αυτή εκδηλώνεται με τον τρόπο της «διανοητικής και ηθικής ηγεσίας». Ο κοινωνικός έλεγχος παρουσιάζεται με δύο τρόπους: «εκτός του ότι επηρεάζει τη συμπεριφορά και τις επιλογές εξωτερικά, επιδρά πάνω τους και εσωτερικά, διαπλάθοντας τις προσωπικές πεποιθήσεις με τέτοιο τρόπο, ώστε να γίνονται πανομοιότυπα των ισχύοντων κανόνων».⁷⁷ Η ηγεμονία που οδηγεί στον εσωτερικό έλεγχο έχει άμεση σχέση με μια συγκεκριμένη τάξη πραγμάτων, η οποία χρησιμοποιείται από κοινού και αποτελεί την ισχύουσα αντίληψη με βάση την οποία διαμορφώνονται τα πρότυπα συμπεριφοράς των ανθρώπων. Η έννοια λοιπόν της ηγεμονίας εισάγεται από την Cowan διότι όπως η ίδια τονίζει τη βοηθά «να κατανοήσει τις σχέσεις μεταξύ συνείδησης και κοινωνικοπολιτικής εξουσίας».⁷⁸

Αναφερόμενη στην εξουσία συζητά τη σχέση ηγεμονίας, συνείδησης και αισθητικής εμπειρίας λέγοντας ότι στη μελέτη συγκεκριμένων ζητημάτων, όπως το φύλο, η έννοια της ηγεμονίας «μας βοηθά να ξεχνάμε το γεγονός ότι η δυναμική της εξουσίας στις κοινωνικές σχέσεις των ατόμων που δρουν και αλληλεπιδρούν ως σεξουαλικά όντα μπορεί να είναι εξαιρετικά λεπτή και σύνθετη».⁷⁹ Ο άνθρωπος όπως άλλωστε υποστηρίζει και ο Foucault βρίσκεται πάντοτε μέσα στην εξουσία.⁸⁰ Ας μη ξεχνάμε ότι οι σχέσεις των ανθρώπων, κατά συνέπεια και οι σχέσεις των δύο φύλων διέπονται από εξουσιαστικούς νόμους.

⁷⁶ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 18.

⁷⁷ Βλ. J. Femia, ‘Gramsci’s Political Thought: Hegemony, Consciousness and the Revolutionary Process’, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 19.

⁷⁸ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 19.

⁷⁹ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 21.

⁸⁰ Βλ. M. Foucault, ‘The History of Sexuality. Vol. 1, An Introduction’, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 23.

Τέλος, σημαντική θέση στο θεωρητικό σχήμα της Cowan κατέχει και η έννοια της πρακτικής όπως αυτή έχει θεμελιωθεί από το Bourdieu. Κατά την Cowan οι πρακτικές είναι «οι τρόποι και τα πεδία μέσω των οποίων τόσο οι αντιλήψεις για τα φύλα όσο και οι έμφυλες σχέσεις πραγματώνονται, δηλαδή κατανοούνται και γίνονται πραγματικές».⁸¹ Ειδικότερα οι κοινωνικές αυτές πρακτικές περιλαμβάνουν το φύλο, τις σχέσεις που αναπτύσσονται σε καθημερινή βάση μεταξύ ανδρών και γυναικών, τα λεγόμενα και τα «πιστεύω» των ανδρών για τις γυναίκες, αλλά και το αντίστροφο κ.ο.κ. Ουσιαστικά η Cowan εισάγει την έννοια της «πρακτικής», την οποία διαχωρίζει στο έργο της σε σωματική και κοινωνική, προκειμένου να γίνει κατανοητό το πλέγμα των σχέσεων που οργανώνονται ανάμεσα στα δύο φύλα.

Μετά από όλα τα παραπάνω κατανοούμε πως η Cowan μελετά το κοινωνικό φύλο μέσα από τρεις διαφορετικές έννοιες ακριβώς γιατί αντιλαμβάνεται τη σημασία του μέσω αυτών. Για την Cowan λοιπόν το κοινωνικό φύλο προσλαμβάνεται ως μια «ασύμμετρη κοινωνική σχέση» μέσα στην οποία λειτουργούν και μελετώνται άνδρες και γυναίκες όχι μονομερώς αλλά σε συνδυασμό - παράλληλα. Με βάση την αντιμετώπιση αυτή λοιπόν ηγεμονία, εξουσία και πρακτική εισάγονται και βοηθούν στην καλύτερη κατανόηση της κοινωνικής σχέσης των δύο φύλων.

Το σώμα

Η Cowan βλέπει το σώμα «όχι ως ένα φυσικό αντικείμενο αλλά ως μία οντότητα κοινωνικά και ιστορικά συγκροτημένη».⁸² Δηλαδή η οπτική της προσανατολίζεται σε μία ύπαρξη άρτια, ολοκληρωμένη και συστηματικά ενταγμένη σε καθορισμένο πλαίσιο τόσο κοινωνικά όσο και ιστορικά. Στο σημείο αυτό είναι εμφανής η επίδραση της σκέψης του Marx, που πρώτος διατύπωσε θεωρητικά μία «διαλεκτική σχέση ανάμεσα στο σώμα και τον κοινωνικό και φυσικό κόσμο».⁸³ Στην «πολιτική του σώματος» πολύ σημαντική καθίσταται η αναφορά στη θεωρία του ενσωματισμού / σωματοποίηση η οποία γίνεται σαφέστερη με αναφορά στο δοκίμιο

⁸¹ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 23.

⁸² Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 29.

⁸³ Βλ. E. Scarry, *The body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1985 και J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 29.

του Mauss.⁸⁴ Το βασικό του επιχείρημα είναι ότι κάθε κοινωνία εγγράφεται στο σώμα κάθε μέλους που ανήκει σ' αυτή.

Ειδικότερα, και θέλοντας να μιλήσει για τις τεχνικές του σώματος εισάγει τον όρο «έθος» (δηλαδή η ενέργεια, η πράξη που παρατηρείται συχνά και κατ' επανάληψη). Για την πληρέστερη κατανόηση της έννοιας του «έθους» η συγγραφέας μας παραπέμπει στο *habitus* του Bourdieu ο οποίος το ορίζει ως: «συστήματα διαρκών μεταθέσιμων διαθέσεων, δομημένες δομές προδιατεθειμένες να λειτουργούν ως δομούσες δομές».⁸⁵ Κατανοούμε λοιπόν ότι με την εισαγωγή των εννοιών αυτών η Cowan στοχεύει σε μία σύνδεση του ανθρώπινου σώματος με την κοινωνία, έτσι ώστε να αντιληφθούμε αφενός τη λειτουργία του, αφετέρου δε τις επιπτώσεις του κοινωνικού περιβάλλοντος πάνω σ' αυτό. Η προσέγγιση αυτή θέτει τις βάσεις για τη μετέπειτα μελέτη και αντιμετώπιση του χορού.

Ο χορός

Η Cowan προσπαθεί να μελετήσει το χορό σε σχέση με το πλαίσιο στο οποίο εντάσσεται κοινωνικά. Η ιδιαιτερότητα της προσέγγισής της έγκειται στο ότι μελετά το χορό ως «χορευτικό γεγονός», το οποίο αποτελείται από κοινωνικές πρακτικές, οι οποίες περιλαμβάνουν αντιλήψεις για τα φύλα, διακρίσεις που ισχύουν ανάμεσά τους, σχέσεις εξουσίας κ.ο.κ. Η ίδια δηλώνει πως δεν ενδιαφέρεται να δώσει τον ορισμό του χορού ή να αποφανθεί ειδικότερα για τη λειτουργία του. Επίσης δεν ασχολείται με «την αποτύπωση δομικών ή μορφολογικών γνωρισμάτων επιμέρους χορευτικών μορφών, ή του χορού γενικότερα ή με ζητήματα ταξινόμησης» αλλά εστιάζει το ενδιαφέρον της στη μελέτη του χορού ως «πλαίσιο κοινωνικής πράξης».⁸⁶ Ειδικότερα και σε σχέση με το χορό και το φύλο, ενδιαφέρεται για «τους σωματικούς και λεκτικούς τρόπους» που μέσω του χορού οδηγούν στην κοινωνική κατασκευή του φύλου.

Το βασικότερο ωστόσο σημείο που θα πρέπει να τονιστεί στα πλαίσια της προβληματικής της συγκεκριμένης εργασίας αφορά τη διαφοροποίηση της ανάλυσής της για το ζεϊμπέκικο χορό και τις κατηγορίες μέσω των οποίων αυτό επιτυγχάνεται.

⁸⁴ Βλ. M. Mauss, "Les Techniques du Corps". *Journal de Psychologie Normale et Pathologique*, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 29.

⁸⁵ Βλ. P. Bourdieu, "Outline of a Theory of Practice", στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 30.

⁸⁶ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 25.

Οι τοποθετήσεις των μελετητών που παρουσιάστηκαν αρχικά περιορίζονται στον ορισμό του χορού μέσω της αναζήτησης της καταγωγής του ή / και αφορούν στη λειτουργία του σε ένα συγκεκριμένο κοινωνικό πλαίσιο, αυτό της ρεμπέτικης κοινωνίας, ενώ παράλληλα συνδέουν σε επίπεδο περιγραφικό το ζεϊμπέκικο με το ανδρικό φύλο. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο οι κατηγορίες της Cowan καθίστανται ιδιαίτερα σημαντικές διότι αναλύουν το φύλο και αναδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται / παράγεται η έμφυλη ταυτότητα του ατόμου μέσα από το χορευτικό γεγονός. Ας δούμε όμως αναλυτικότερα τις κατηγορίες που εισάγει, αλλά και την ξεχωριστή αναφορά της στη γυναικεία επιτέλεση του ζεϊμπέκικου χορού.

β. Ο ζεϊμπέκικος χορός στην Jane Cowan

Η Cowan διερευνά τη σημασία του ζεϊμπέκικου στην κοινωνία του Σοχού μέσα από τις ακόλουθες θεματικές: α) Ο ζεϊμπέκικος χορός ως σωματικό σχόλιο δράσης, β) Η ρητορική του προκλητικού ανδρισμού και γ) Η γυναικεία επιτέλεση του ζεϊμπέκικου.

α. Στην πρώτη θεματική ο ζεϊμπέκικος χρησιμοποιείται ως το γεγονός εκείνο μέσω του οποίου το άτομο παρουσιάζει τον εαυτό του. Ιδιαίτερη όμως είναι η σημασία του σώματος, αφού ο χορός θεωρείται «μία δραστηριότητα κατά την οποία το σώμα είναι τόπος εμπειρίας (για το χορευτή) και σημείο (για εκείνους που τον παρακολουθούν)». ⁸⁷ Εξετάζοντας λοιπόν σε συνδυασμό το χορό και το άτομο ερευνάται ο τρόπος με βάση τον οποίο οι αντιλήψεις για την έμφυλη ταυτότητα, όσο και «οι καθημερινές σχέσεις ανάμεσα στα φύλα ενσωματώνονται και διερευνώνται στην εορταστική επιτέλεση». ⁸⁸

Στην ανάπτυξη της ενότητας αυτής η Cowan παραθέτει σε πρώτο επίπεδο τα λεγόμενα των ανδρών για το χορό, ενώ αναλύει την επιτέλεση αυτού, με σκοπό να δικαιολογήσει τους χαρακτηρισμούς που τους προσδίδονται, όπως «ευέξαπτος, τεταμένος, απρόβλεπτος». Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται ωστόσο στην περιγραφή των κινήσεων των ανδρών που χορεύουν ζεϊμπέκικο, καθώς και στην αναλυτική παρουσίαση και περιγραφή του χώρου, του περιβάλλοντος των χορευτών, των υπολοίπων συμμετεχόντων κ.ο.κ. Μέσα από τα λεγόμενα των χορευτών προσπαθεί να

⁸⁷ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 10.

⁸⁸ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 11.

περιγράφει «πώς το άκουσμα και μόνον των στίχων και της μουσικής τους κάνει να επιθυμούν διακαώς να χορέψουν ζεϊμπέκικο, ένα χορό με τον οποίο όλος τους ο πόνος και ο καημός μπορούν να εκφραστούν σωματικά».⁸⁹

Τη στιγμή λοιπόν που το σύνολο των προαναφερθέντων προσεγγίσεων εμμένει απλά στην περιγραφή των κινήσεων του χορευτή και την αναφορά των χαρακτηριστικών του, η Cowan βλέπει το ζεϊμπέκικο ως σωματικό σχόλιο δράσης και αναδεικνύει τον τρόπο με τον οποίο τα συναισθήματα του χορευτή αποκτούν σωματική μορφή, πριν, αλλά και κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης. Επιπλέον η ειδικότερη αναφορά της στα σχόλια των υπολοίπων συμμετεχόντων – παρατηρητών του χορού είναι σημαντική γιατί μας βοηθά να κατανοήσουμε την αντιμετώπιση του κοινωνικού συνόλου και έμμεσα τη λογική με την οποία προσλαμβάνονται οι επιτελέσεις των δύο φύλων.

β. Ο χαρακτηρισμός του ζεϊμπέκικου ως ανδρικού χορού και η σύνδεσή του με τη σκληρότητα, τη μαγκιά και τη μοναξιά αποτελούν το γενικότερο πλαίσιο κατανόησης του χορού στο πλαίσιο του Σοχού. Η Cowan όμως, προσπαθώντας να εισάγει τη ρητορική του προκλητικού ανδρισμού δεν σταματά εκεί. Σύμφωνα μ' αυτήν ο ζεϊμπέκικος εκτός από όλα αυτά εκφράζει την έννοια του «αυτόνομου ατομικισμού».⁹⁰ Τονίζει λοιπόν ότι πρόκειται για ένα ξεχωριστό είδος με κυριότερο χαρακτηριστικό την ιδιαιτερότητα που απαιτείται από το χορευτή. Η ιδιαιτερότητα λοιπόν του ζεϊμπέκικου, (η οποία απορρέει από τον εγωισμό, την κυριαρχία, την ατομικότητα κ.ο.κ.), άμεσα συνδέεται με την έννοια του προκλητικού ανδρισμού, αφού παρουσιάζεται υπεύθυνα για τη συμπεριφορά των ανδρών, τόσο κατά τη διάρκεια της μοναχικής επιτέλεσης, όσο και στην περίπτωση διακοπής της από κάποιον άλλο χορευτή.

Αναφερόμενη στα χαρακτηριστικά στοιχεία του ζεϊμπέκικου, η Cowan εστιάζει στην εσωστρέφεια, ενώ ως προς την επιτέλεσή του, τονίζει πως ο χορευτής μέσω του ζεϊμπέκικου πραγματώνει τον εσωτερικό του εαυτό σε δημόσιο χώρο. Δηλαδή μέσα από τη μοναξιά του άνδρα (όταν χορεύει μόνος), επιδεικνύεται και εκφράζεται η εσωτερικότητά του. Ούτως ή άλλως η διατήρηση της μοναχικής ενδοσκοπήσης του χορευτή προς τον εσωτερικό του εαυτό, οδηγεί στην επίτευξη του θαυμασμού, και

⁸⁹ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 179.

⁹⁰ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 179.

στην κατοχύρωση της μαγκιάς, που άλλωστε συνιστά τη βασική διεκδίκηση του άνδρα στο ζεϊμπέκικο.⁹¹

Μετά απ' όλα όσα προαναφέρθηκαν κατανοούμε την έμφαση που δίνεται στην έννοια της μαγκιάς. Μέχρι τώρα παρατηρήσαμε πως οι μελετητές εστίασαν το ενδιαφέρον τους στον άνδρα - χορευτή συσχετίζοντάς τον με το περιβάλλον του ρεμπέτικου. Σ' αυτό ακριβώς το σημείο διαφοροποιείται η Cowan, καθώς ο λόγος της για τη ρεμπέτικη κοινωνία είναι ουσιαστικά ανύπαρκτος. Στην ουσία όμως, η έννοια της μαγκιάς αποτελεί το σημείο συνάντησης της τοποθέτησης της Cowan με όλες τις άλλες προσεγγίσεις. Η βασική διαφορά τους συνίσταται στο ότι η Cowan δεν αναφέρεται στη ρεμπέτικη κοινωνία, αλλά εξετάζει τον τρόπο με τον οποίο η επιτέλεση του ζεϊμπέκικου κατασκευάζει / παράγει και δεν εκφράζει απλά την έννοια της μαγκιάς σήμερα.

Ολοκληρώνοντας λοιπόν την παρουσίαση της θεματικής αυτής θα πρέπει να τονίσουμε πως η οπτική της Cowan καθίσταται ιδιαίτερα σημαντική στο πλαίσιο της δικής μας μελέτης. Αυτό καθώς προτείνει την αναλυτική αντιμετώπιση του φύλου. Υποδεικνύει με σαφήνεια τη διαδικασία που ακολουθεί προκειμένου να μελετήσει τον τρόπο μέσω του οποίου κατασκευάζεται – παράγεται η ταυτότητα του ατόμου. Η οπτική της αυτή σε συνδυασμό με τα υπόλοιπα δεδομένα της υπάρχουσας βιβλιογραφίας θα χρησιμοποιηθούν και στη δική μας περίπτωση, προκειμένου να μελετήσουμε τη διαδικασία παραγωγής της έμφυλης ταυτότητας μέσω του ζεϊμπέκικου χορού.

γ. Στην τελευταία θεματική που αφορά τη γυναικεία επιτέλεση του ζεϊμπέκικου η Cowan ξεκινά με μια συνοπτική αναφορά στη ζωή των γυναικών στο Σοχό, τους ρόλους τους μέσα στην οικογένεια, τη θέση τους μέσα στην κοινότητα. Η αφετηρία αυτή αποσκοπεί στην ανάδειξη της βασικής διαφοράς που παρατήρησε ως προς τη σημασία του χορευτικού γεγονότος για τα δύο φύλα. Τονίζει λοιπόν πως οι άνδρες βλέπουν το χορευτικό γεγονός ως κάτι συνηθισμένο, αφού έχουν τη δυνατότητα να συμμετέχουν συχνά σ' αυτό, χωρίς μάλιστα περιορισμούς, ενώ οι γυναίκες αντιμετωπίζουν το ίδιο γεγονός «σαν μία αξιόλογη διακοπή της καθημερινότητάς τους».⁹²

⁹¹ Βλ. G. Holst-Warhaft, "The Female Dervish and Other Ladies of the Rebetica" στο, T. Magrini (επιμ), *Music and gender: perspectives from the Mediterranean*, Chicago, Chicago University Press, 2003, σ.178.

⁹² Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 199.

Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο η Cowan επιχειρεί να εντάξει τη γυναικεία επιτέλεση του χορού. Ο ζεϊμπέκικος λοιπόν που στις έως τώρα μελέτες συνδέθηκε μόνο με την ανδρική επιτέλεση σταδιακά χάνει τον τόσο απόλυτο χαρακτήρα του. Σε συνεστίαση στο Σοχό ένας άνδρας παραχωρεί τη θέση του στη γυναίκα του αδελφού του για να χορέψει ζεϊμπέκικο. Ενώ στο γλέντι ενός γάμου, μια μεσόκοπη γυναίκα «η μάνα της νύφης, η κα Σοφία, χήρα πολλών ετών, ιδιαίτερα σημαντική και εκφραστική χορεύτρια, χόρεψε ένα βαρύ ζεϊμπέκικο».⁹³ Αυτή καθ' αυτή η ένταξη της γυναικείας επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου στην προβληματική της είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση, αφού στο πλαίσιο των προηγούμενων μελετών για το ζεϊμπέκικο χορό η αναφορά στις γυναίκες-χορεύτριες είτε ήταν ανύπαρκτη, είτε παρουσιάστηκε συνοδευόμενη από έναν απόλυτα αρνητικό σχολιασμό.

Πώς όμως μεταφράζεται η απόφαση του έτερου φύλου να χορέψει ζεϊμπέκικο; Η Cowan βλέπει στην κίνηση της μεσόκοπης γυναίκας στο Σοχό «μία ιδιαίτερα επιτυχημένη απόδοση της καθαρτικής της ανακούφισης», λόγω των δυσκολιών που πέρασε στο παρελθόν της. Αντιμετωπίζει δηλαδή το ζεϊμπέκικο «ως ένα φορέα κάθαρσης, χαράς, ενδυνάμωσης και λύτρωσης».⁹⁴ Τα επόμενα σχόλιά της όμως έρχονται να ολοκληρώσουν την προσέγγισή της που θέλει τη γυναικεία ταυτότητα να κατασκευάζεται μέσα από ένα χορό, με εντελώς όμως διαφορετικό τρόπο απ' ό,τι στην περίπτωση των ανδρών. Ενώ λοιπόν στην κατασκευή της ανδρικής ταυτότητας κύριος παρουσιάζεται ο ρόλος της επιτέλεσης και της συμπεριφοράς του χορευτή, στη διαμόρφωση της γυναικείας ταυτότητας μέσω του χορού ενεργός είναι ο ρόλος των σχολίων του υπολοίπου κοινωνικού συνόλου που παρατηρεί.

⁹³ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 200.

⁹⁴ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 203.

7. Συμπεράσματα

Ολοκληρώνοντας το παρόν κεφάλαιο, θα προσπαθήσουμε μέσω μιας συνοπτικής παρουσίασης να αναδείξουμε τις βασικότερες οπτικές που σχετίζονται με την αντιμετώπιση του φύλου στην περίπτωση του ζεϊμπέκικου χορού, ξεκινώντας από τις παλαιότερες τοποθετήσεις των μελετητών και καταλήγοντας στις πιο σύγχρονες οπτικές.

Ειδικότερα, η πρώτη κατηγορία περιλαμβάνει όλες εκείνες τις προσεγγίσεις που έχουν ως κύριο χαρακτηριστικό τους την περιγραφική αντιμετώπιση του φύλου. Οι θέσεις αυτές εγγράφονται σε μια συγκεκριμένη προσέγγιση σύμφωνα με την οποία ο χορός εκφράζει-αντανακλά την ήδη δομημένη έμφυλη ταυτότητα του ατόμου. Στη μελέτη του ζεϊμπέκικου η συγκεκριμένη προσέγγιση αναδύεται στην *a priori* ταύτισή του με το ανδρικό φύλο και στη μελέτη του τρόπου έκφρασης αυτού μέσω του χορού.

Κατ' αυτό τον τρόπο το μεγαλύτερο μέρος των αναφορών τους εστιάζει στη ρεμπέτικη κοινωνία, προς ανάδειξη τόσο των χαρακτηριστικών της, όσο και της σύνδεσής τους με την ταυτότητα του χορευτή - μάγκα. Στο πλαίσιο αυτό οι μελετητές δεν ασχολούνται καθόλου με την έννοια του κοινωνικού φύλου, τη στιγμή που το θεωρούν προϋπάρχον και ήδη διαμορφωμένο. Έτσι η δεσπόζουσα θεματική τους περιλαμβάνει στην ουσία το λόγο τους για το ρεμπέτικο, τη μελέτη δηλαδή του κοινωνικού πλαισίου, προκειμένου να δουν την ταυτότητα του ατόμου που αναδεικνύεται μέσω αυτού.

Από την άλλη πλευρά η Cowan, μεταγενέστερη χρονικά με την εθνογραφία της να συγγράφεται τη δεκαετία του 1980, πρεσβεύει μια εντελώς διαφορετική οπτική. Σύμφωνα μ' αυτήν η έμφυλη ταυτότητα του ατόμου δεν εκφράζεται απλά εντός ενός δεδομένου κάθε φορά κοινωνικού πλαισίου, αλλά διαμορφώνεται μέσω του χορού. Ο χορός λοιπόν λειτουργεί και αντιμετωπίζεται ως ένα μέσο διαμόρφωσης – παραγωγής ταυτότητας. Στη βάση αυτή το ενδιαφέρον της εστιάζεται στη μελέτη του χορευτικού γεγονότος, μέσω του οποίου προσπαθεί να αναδείξει τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας του ατόμου – χορευτή που δομούν την έμφυλη ταυτότητα. Στην κατεύθυνση αυτή τόσο οι αναλυτικές κατηγορίες που εισάγει για την κατανόηση του ζεϊμπέκικου χορού, όσο όμως και η διακριτή θεματική για τη γυναικεία επιτέλεσή του, είναι ιδιαίτερα χρήσιμες στη δική μας περίπτωση, καθώς υποδεικνύουν τον αναλυτικό προσδιορισμό του κοινωνικού φύλου μέσω του χορού.

Η εθνογραφία της Cowan παρά τα είκοσι πέντε χρόνια που έχουν μεσολαβήσει συνεχίζει να είναι επίκαιρη αφού οι θέσεις της αντανακλούν σε μεγάλο βαθμό τις σημερινές αναζητήσεις. Όπως τονίζει η Παπαπαύλου «η νέα προσέγγιση αντιμετωπίζει το χορό δυναμικά και όχι στατικά, όχι σαν κάτι που είναι γραμμένο και χρήζει κειμενικής ανάλυσης αλλά ως κάτι ζων, κάτι που επιτελείται και συμμετέχει ενεργά στη δημιουργία νοήματος και κατασκευή κοινωνικού νοήματος».⁹⁵

Καταλαβαίνουμε λοιπόν πως ακόμα και σήμερα η κύρια οπτική της Cowan, με βάση την οποία ο χορός διαμορφώνει την έμφυλη ταυτότητα, άρα δημιουργεί κοινωνικό νόημα, συνεχίζει να είναι ιδιαίτερα χρήσιμη. Εμμένοντας λοιπόν με τη σειρά μας στη θέση αυτή, αντιμετωπίζουμε το ζεϊμπέκικο κυρίως ως μέσο παραγωγής κοινωνικού νοήματος χωρίς να προσδίδουμε έμφαση στο «πότε» και το «γιατί» ο χορός εμφανίστηκε. Μελετούμε λοιπόν και χρησιμοποιούμε τα στοιχεία εκείνα που μας βοηθούν να αναδειξουμε τη σημασία του ζεϊμπέκικου στο παρόν. Στο πλαίσιο βέβαια της βιβλιογραφικής ανασκόπησης αναφερθήκαμε στην καταγωγή του ζεϊμπέκικου και στις διαφορετικές προσεγγίσεις που έχουν σημειωθεί, χωρίς όμως να επικεντρώνουμε το ενδιαφέρον μας σ' αυτές. Η προηγηθείσα λογική δικαιολογείται στη βάση της κύριας αναζήτησής μας που απαντά όχι στην επεξεργασία των υπάρχοντων ιστορικών πηγών (προέλευση ζεϊμπέκικου, διάδοση, κ.ο.κ), στο «πότε» και το «γιατί» εμφανίστηκε ο ζεϊμπέκικος, αλλά στο πώς χορεύεται, στη μελέτη της σημασίας που έχει η σημερινή του μορφή για την κοινωνική υπόσταση τόσο του άνδρα όσο και της γυναίκας. Στην κατεύθυνση αυτή λοιπόν θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε τα συμφραζόμενα του ζεϊμπέκικου και να κατανοήσουμε τη διαφορά ως προς τη διαφοροποίηση των έμφυλων ρόλων στο πλαίσιο δύο κινηματογραφικών δημιουργιών.

⁹⁵ Βλ. Μ. Παπαπαύλου, “Ανθρωπολογική αντιπρόταση. Ο χορός ως πολιτισμική διαδικασία”, στο, τριμηνιαίο περιοδικό, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, Σεπτέμβριος 2004, σσ. 11 – 16.

Κεφάλαιο δεύτερο
Ευδοκία και Παραγγελιά:
Μια πρώτη ανάγνωση

1. Εισαγωγή

Το παρόν κεφάλαιο εστιάζει στην παρουσίαση δύο κινηματογραφικών δημιουργιών της «Ευδοκίας» και της «Παραγγελιάς» που εντάσσονται στο πλαίσιο του νέου ελληνικού κινηματογράφου.¹ Καταρχήν θα πρέπει να διευκρινίσουμε τα κριτήρια επιλογής των δύο ταινιών, τονίζοντας το βασικότερο: την ύπαρξη και την επιτέλεση σε αυτές του ζεϊμπέκικου χορού. Τα συγκεκριμένα κινηματογραφικά έργα πληρούν απόλυτα την αρχική προϋπόθεση, αφού οι δημιουργοί τους όχι απλά εισήγαγαν το ζεϊμπέκικο στις ταινίες τους, αλλά έθεσαν αυτόν ως κεντρικό σημείο της πλοκής των έργων. Έτσι στην «Ευδοκία» ο ζεϊμπέκικος συνιστά το χορευτικό εκείνο γεγονός στη βάση του οποίου αναπτύσσεται η γνωριμία των δύο πρωταγωνιστών και δομείται η εξέλιξη της υπόθεσης, ενώ στην «Παραγγελιά» κινηματογραφείται μια αληθινή ιστορία για ένα ζεϊμπέκικο, αναδεικνύοντας την ιδιαιτερότητα του χορού και τη σημασία της μοναχικής επιτέλεσης για το χορευτή.²

Πέρα όμως από το παραπάνω κριτήριο, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στο κοινωνικό περιβάλλον των ταινιών, το οποίο δομείται σταδιακά και παράλληλα με τους υποδόμενους χαρακτήρες των πρωταγωνιστών. Πιο συγκεκριμένα, με βάση την πλοκή της υπόθεσης στην «Ευδοκία» αναδεικνύεται το κοινωνικό πρόβλημα της τιμής και της ντροπής, το οποίο σχετίζεται με την έμφυλη ταυτότητα. Από την άλλη στην «Παραγγελιά» δίνεται έμφαση στην εικόνα του ανδρισμού και στη διαδικασία με την οποία αυτή κατασκευάζεται μέσω της παραγγελιάς του ζεϊμπέκικου χορού και της διακοπής της. Και στις δύο περιπτώσεις το κοινωνικό περιβάλλον (εντός του οποίου διαμορφώνεται η ταυτότητα με διαφορετικό τρόπο) καθίσταται ιδιαίτερα σημαντικό, αφού μαζί με το ζεϊμπέκικο χορό θα αποτελέσουν τους δύο κυριότερους άξονες της ανάλυσής μας.

Σε μια προσπάθεια παρουσίασης του κοινωνικού περιβάλλοντος των δύο έργων θα παρουσιάσουμε εν συντομία τα κύρια σημεία τους. Ως προς την «Ευδοκία» γνωρίζουμε από την υπόθεση ότι το περιβάλλον καταστρέφει τον έρωτα δύο

¹ Νέος Ελληνικός Κινηματογράφος – για συντομία Ν.Ε.Κ.

² Η υπόθεση στην «Παραγγελιά» αντικατοπτρίζει «την αληθινή ιστορία του Νίκου Κοεμτζή που μαχαίρωσε ένα βράδυ σε μια ταβέρνα τους άνδρες μιας άλλης συντροφιάς για μια παραγγελιά και τη ψυχολογική διεύρυνση της προσωπικότητάς του». Βλ. Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914 – 1998)*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998, σσ. 113, 114.

ατόμων.³ Για μια πληρέστερη εικόνα θα πρέπει να προσθέσουμε ότι η γυναίκα είναι τοποθετημένη στο περιθώριο βάσει της επαγγελματικής της ιδιότητας ως πόρνης, ενώ ο άνδρας, λοχίας στο επάγγελμα, ζει και εργάζεται σ' έναν ανδροκρατούμενο χώρο, εντός του οποίου αδυνατεί να παραδεχτεί τα αισθήματά του προς την πρωταγωνίστρια του έργου. Στην ουσία λοιπόν η ταινία δομείται σε μια ενιαία βάση προβληματισμού (που διαφαίνεται από τις πρώτες της σκηνές) που αφορά τη γυναικεία ταυτότητα του περιθωρίου.

Ως προς την «Παραγγελιά», τα σημεία που είναι σημαντικά να αναφερθούν στο παρόν επίπεδο είναι η έμφαση που δίνεται στο ζείμπέκικο και το περιθώριο στο οποίο είναι ενταγμένα τα κεντρικά πρόσωπα. Εδώ ο δημιουργός προσπαθεί να ψυχογραφήσει τον εσωτερικό κόσμο του πρωταγωνιστή, αναδεικνύοντας σταδιακά τα χαρακτηριστικά της ταυτότητάς του, πριν, αλλά και μετά την «παραγγελιά». Ουσιαστικά ο ζείμπέκικος χορός συνδέεται με τον κόσμο του περιθωρίου στον οποίο ανήκει ο πρωταγωνιστής, εκφράζοντας χαρακτηριστικά του. Το κυριότερο όμως σημείο συνιστά η ίδια η παραγγελιά και η παραβίασή της, μέσω των οποίων τονίζονται τόσο η σημασία της ιδιαιτερότητας του ζείμπέκικου όσο και η αξία της ατομικής επιτέλεσης για τον άνδρα χορευτή.

Τα στοιχεία που αναφέρθηκαν μέχρι στιγμής παρέχουν μια πρώτη εικόνα για τις δύο προς μελέτη ταινίες, ενώ ταυτόχρονα αποτελούν και τα κριτήρια επιλογής τους. Πριν όμως προχωρήσουμε στην αναλυτικότερη παρουσίαση των δύο έργων, θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως για κάθε ταινία, ιδιαίτερος είναι ο ρόλος της χρονικής της παραγωγής. Στη σχετική βιβλιογραφία παρατηρήσαμε πως κάθε περίοδος έχει τα δικά της χαρακτηριστικά τα οποία επηρεάζουν αντίστοιχα το αποτέλεσμα της κινηματογραφικής δημιουργίας. Ειδικότερα, για τις επιλεγόμενες ταινίες γνωρίζουμε πως απέχουν ως προς την παραγωγή ένα διάστημα δεκαετίας.⁴ Στην επόμενη λοιπόν ενότητα θα επιχειρήσουμε μια συνοπτική παρουσίαση της θεματολογικής εξέλιξης των ταινιών ανά χρονικά διαστήματα δεκαετιών, προκειμένου να αποκτήσουμε μια σαφή εικόνα για το πλαίσιο δημιουργίας των έργων που επιλέξαμε. Θα ξεκινήσουμε από τα πρώτα στάδια της παραγωγικής δραστηριότητας που σημειώνονται το 1940 και θα καταλήξουμε στη δεκαετία του 1980, με κύριο στόχο, έναν πρώτο συσχετισμό

³ “Το περιβάλλον καταστρέφει τον έρωτα μιας νεαρής πόρνης και ενός στρατιώτη”. Βλ. Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914 – 1998)*, ό. π., σσ. 13, 14.

⁴ “Ευδοκία” – παραγωγή 1971. “Παραγγελιά” – παραγωγή 1981.

της κινηματογραφικής δημιουργίας με τις επικρατούσες συνθήκες στο χώρο της κινηματογραφικής παραγωγής γενικότερα.

2. Η θεματολογική εξέλιξη των ταινιών

Στη δεκαετία του 1940 συγκαταλέγονται ουσιαστικά τα πρώτα δείγματα της ελληνικής κινηματογραφικής παραγωγής.⁵ Ως προς τη θεματολογία των ταινιών από το 1940 έως και το 1957 κυριαρχούν φιλμ με διασκεδαστική πλοκή. Αυτό συνιστά αποτέλεσμα δύο παραγόντων: αφενός οι παραγωγοί δεν προσανατολίζονται στη δημιουργία έργων που θα αναδεικνύουν κοινωνικούς προβληματισμούς, αφετέρου δε οι απαιτήσεις του κινηματογραφικού κοινού τείνουν προς υποθέσεις ψυχαγωγικού περιεχομένου.⁶ Κατά κύριο λόγο λοιπόν στο διάστημα αυτό αποσιωπούνται θέματα που αφορούν κοινωνικούς προβληματισμούς, ενώ τα επόμενα χρόνια, από το 1957 – 1960 σημειώνεται η συχνότερη χρήση τους.

Τη δεκαετία 1960 – 1970 η ελληνική κινηματογραφία χαρακτηρίζεται από οικονομική ευημερία. Ως προς τη θεματολογία των ταινιών στην πλειοψηφία τους αυτές συνεχίζουν να στοχεύουν στην ψυχαγωγία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Σωτηροπούλου: «είναι ταινίες μαζικής παραγωγής και όχι ταινίες έκφρασης». Οι παραγωγοί από τη πλευρά τους «προσπαθώντας να προσεγγίσουν το πλατύ κοινό, δημιουργούν ταινίες που θέλοντας να είναι προσιτές, καταντούν γελοίες και άλλοτε κοινότοπες».⁷

Ιδιαίτερη έμφαση δίνουμε στην επόμενη δεκαετία 1970 – 1980, καθώς σ' αυτήν εντάσσεται η «Ευδοκία». Αν στην προαναφερθείσα περίοδο η οικονομία στον κινηματογράφο χαρακτηριζόταν θετική, στο παρόν διάστημα σημειώνεται ακριβώς το αντίθετο.⁸ Στο διάστημα αυτό λοιπόν ο ρόλος του παραγωγού είναι ιδιαίτερα

⁵ “Η ελληνική κινηματογραφία πριν το Β Παγκόσμιο πόλεμο έχει να επιδείξει ελάχιστα δείγματα παραγωγικής δραστηριότητας, καθώς από το 1920 υπολείτουργεί μέσα σ’ ένα πλαίσιο κρατικής αδιαφορίας...” Βλ. Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995, σ. 44.

⁶ Βλ. Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, ό. π., σ. 44.

⁷ Ο σχολιασμός της συγκεκριμένης παραγωγής με όρους «μαζικής κουλτούρας» υπερβαίνει τους στόχους της συγκεκριμένης μελέτης. Για μια πληρέστερη ανάλυση βλ., “Ιστορικές προοπτικές προοριζόμενης για το πλατύ κοινό κουλτούρας”, στο, Λ. Λόβενταλ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984, σ. 145.

⁸ Το βασικότερο γεγονός που δικαιολογεί την οικονομική πτώση αφορά στη διείσδυση της τηλεόρασης στον ελλαδικό χώρο. Βλ. Μ. Χαιρετάκης, “Η διείσδυση της τηλεόρασης και το κοινό στην Ελλάδα”, στο, Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, ό. π., σ. 91.

σημαντικός και διαφοροποιημένος, αφού εμφανίζεται ως ανεξάρτητος δημιουργός με νέες αναζητήσεις, διευρυμένη θεματολογία και με κύριο στόχο την καλλιτεχνική έκφραση. Πλήρη εφαρμογή των στοιχείων αυτών βρίσκουμε στην «Ευδοκία», καθώς η βασική προτεραιότητα δίνεται στην υπόθεση και τα πρόσωπα, ενώ ο χώρος στον οποίο εκτυλίσσονται οι περισσότερες σκηνές, αναδεικνύει πως στόχος του δημιουργού είναι κυρίως η προσωπική έκφραση. Η ταινία του Δαμιανού, απόλυτη τόσο στο χώρο όσο και στα πρόσωπα, στην ερμηνεία, στους ρόλους ήλθε να δώσει ένα χαρακτηριστικό δείγμα γραφής για την περίοδο αυτή, θέτοντας κατά κάποιον τρόπο τις βάσεις για μια νέα αντιμετώπιση της κινηματογραφικής δημιουργίας, αλλά και για το ανερχόμενο ρεύμα του Ν. Ε. Κ.

Τυπική ένταξη στο ρεύμα του Ν. Ε. Κ. μας δίνει το επόμενο διάστημα από 1980 – 1986, στο οποίο και εντάσσεται η «Παραγγελιά» με έτος παραγωγής το 1981. Ως προς τη θεματολογία της περιόδου αυτής θα πρέπει να τονίσουμε ότι προσεγγίζονται θέματα που μέχρι τότε θεωρούνταν «ευαίσθητα και επικίνδυνα».⁹ Έτσι και ο Τάσιος στην ταινία του δημιούργησε μια υπόθεση στη βάση ενός πραγματικού γεγονότος, των φόνων που διέπραξε ο Κοεμτζής για την παραβίαση μιας «παραγγελιάς», που για κάποιους θα έπρεπε να αποσιωπηθεί.¹⁰ Ο Κοεμτζής και η πράξη του όμως «προσφερόταν για μυθοποίηση».¹¹ Η μεγαλύτερη έμφαση στην παρούσα κινηματογραφική παραγωγή δόθηκε στη διάπλαση των χαρακτήρων και στη σημασία της παραγγελιάς. Έτσι λοιπόν διερευνάται το άτομο, η συμπεριφορά του, η ψυχολογική ανάπτυξη της προσωπικότητάς του, σε σχέση με την παραγγελιά και την ιδιαιτερότητα που απορρέει από την επιτέλεση του ζειμπέκικου. Όλα αυτά τα στοιχεία αναπτύσσονται παράλληλα με τον κόσμο του περιθωρίου με σκοπό λίγο αργότερα να αναδειχτούν οι κανόνες που τον απαρτίζουν.

3. Το κίνημα του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου

Όπως προαναφέρθηκε, το ρεύμα του Ν.Ε.Κ εμφανίζεται κατά τη δεκαετία του 1980. Αν λοιπόν εκκινήσουμε από το χρόνο παραγωγής των ταινιών θα δούμε ότι η

⁹ Θέματα όπως (η ομοφυλοφιλία, η κατάσταση σε έγκλειστους χώρους φυλακές, ψυχιατρεία), που άλλοτε αποσιωπούσαν τώρα εκτίθενται στον κινηματογραφικό φακό και γίνονται αντικείμενο έρευνας και συζήτησης. Βλ. Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, ό. π., σ. 143.

¹⁰ Βλ. Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914 – 1998)*, ό. π., σσ. 113, 114.

¹¹ Βλ. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου - (1967 – 1990)*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1996, σ. 207.

«Ευδοκία» ανήκει στον ελληνικό κινηματογράφο, ενώ η «Παραγγελιά» στο ρεύμα του Ν. Ε. Κ. Ωστόσο εντάσσουμε και τις δύο κινηματογραφικές δημιουργίες στο κίνημα αυτό με βάση την αναγνώριση κοινών χαρακτηριστικών σε αυτές. Ας δούμε λοιπόν αναλυτικά τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του Ν.Ε.Κ, επιχειρώντας ένα παραλληλισμό με τις δύο προς μελέτη ταινίες.

Πρώτα απ' όλα θα σημειώσουμε «την ύπαρξη μιας γυναικείας σφαίρας. Πρόκειται για την ανάδειξη στοιχείων του γυναικείου ζητήματος στο κέντρο του προβληματισμού».¹² Θα δούμε λοιπόν τη γυναίκα σαν αντικείμενο αφήγησης, εικόνας, ηθοποιού, χαρακτήρα, αλλά και γυναίκες δημιουργούς.¹³ Στη βάση του πρωταρχικού αυτού χαρακτηριστικού έχουν να επιδείξουν ανάλογες αναζητήσεις και οι δύο ταινίες. Πιο συγκεκριμένα, στην «Ευδοκία» ο θεατής θα δει τη γυναίκα σε πρωταγωνιστικό ρόλο και την ταυτότητά της να διαμορφώνεται μέσω της υπόθεσης καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ενώ στην «Παραγγελιά», πάλι μια γυναίκα, η Μαρία γίνεται αντικείμενο αφήγησης, απαγγέλλοντας άλλοτε ποιήματα, άλλοτε απλούς στίχους γεμάτους νοήματα που υπονοούνται, εξηγώντας, αλλά και εντείνοντας τη δράση.

Ένα δεύτερο χαρακτηριστικό αφορά την «αποδέσμευση των κινηματογραφιστών από τους περιορισμούς μιας άχρηστης τεχνικής».¹⁴ Σύμφωνα με το χαρακτηριστικό αυτό η τεχνική αρτιότητα (άψογοι φωτισμοί, πειστικό μακιγιάζ, κ.ο.κ.) δεν εξασφαλίζει την έκφραση. Αυτό είναι ιδιαίτερα εμφανές στην «Ευδοκία», όπου οι σκηνές μοιάζουν καμένες στο φως, οι αντίστοιχες νυχτερινές δε διαθέτουν τον κατάλληλο φωτισμό και τα πρόσωπα δεν αποτελούν υποδείγματα προσεγμένου μακιγιάζ. Κανένα όμως από τα προαναφερθέντα στοιχεία δε συνιστούν προβληματική την ανάπτυξη της υπόθεσης, αφού για τον παραγωγό η προτεραιότητα δίνεται στην έκφραση και την πιστότερη απόδοση των ρόλων.

Το τρίτο χαρακτηριστικό σχετίζεται με το μύθο και πλαισιώνει και τις δύο ταινίες - «η προτεραιότητα δε δίνεται στο μύθο αλλά στο πρόβλημα που πρέπει να εκτεθεί

¹² Βλ. Γ. Αθανασάτου, «Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Προσεγγίσεις στην αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας», στο, Δ. Λεβεντάκος, *Οπτικοακουστική κουλτούρα 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002, σ. 151.

¹³ Βλ. Ν. Κολοβός, *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1989, σ. 43.

¹⁴ Βλ. Β. Ραφαηλίδης, «Οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του Νέου Κινηματογράφου στην Ελλάδα», στο, Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, Αθήνα, Κοχλίας, 1990, σ. 25.

με το πρόσχημα του μύθου αυτού».¹⁵ Στην «Ευδοκία» λοιπόν η έμφαση δίνεται στο κοινωνικό πρόβλημα της τιμής και της ντροπής, ενώ στην «Παραγγελιά» ο αρχικός μύθος γύρω από τον τίτλο φέρνει στην επιφάνεια το γενικότερο προβληματισμό που σχετίζεται με τη μη νόμιμη τάξη πραγμάτων (περιθώριο) και τους κανόνες της, οι οποίοι αναδεικνύονται μέσα από το ζειμπέκικο χορό.

Κλείνοντας την αναφορά μας στο Ν.Ε.Κ θα πρέπει να τονίσουμε το σημαντικότερο χαρακτηριστικό του, που αφορά στο ρόλο του δημιουργού. Στο πλαίσιο του ελληνικού κινηματογράφου λοιπόν οι ιδιότητες του σκηνοθέτη και του σεναριογράφου, ήταν ξεχωριστές και κατευθύνονταν από τον παραγωγό. Στο Ν.Ε.Κ συμβαίνει ακριβώς το αντίθετο. Έτσι σεναριογράφος, παραγωγός, αλλά και σκηνοθέτης λειτουργούν στη βάση ενός και μόνο προσώπου. Αυτό διαπιστώνεται τόσο στην «Ευδοκία» του Δαμιανού, όσο και στην «Παραγγελιά» του Τάσιου. Από όλα όσα προαναφέρθηκαν εύκολα γίνεται κατανοητή η σύνδεση των ταινιών με το ρεύμα του Ν.Ε.Κ και η συνακόλουθη ένταξή τους σ' αυτό, παρά τη χρονική απόκλιση της παραγωγής τους.

4. Το περιθώριο στις δύο ταινίες

Από όλα τα παραπάνω παρατηρούμε πολλά κοινά σημεία μεταξύ των δύο ταινιών. Σημαντική και στα δύο έργα είναι η έννοια του «περιθωρίου» που αποτελεί τη βάση τόσο για την ανάπτυξη της υπόθεσης, όσο και για τη δημιουργία του προβληματισμού που ο θεατής αναπτύσσει παράλληλα με την εξέλιξη της ταινίας. Στη συνέχεια λοιπόν θα παρουσιάσουμε εν συντομία τις διαφορετικές προεκτάσεις της έννοιας αυτής και θα μελετήσουμε τη διαδικασία της διαφοροποίησής της στο πλαίσιο της ελληνικής κινηματογραφικής δημιουργίας. Η αναφορά αυτή έχει ιδιαίτερη σημασία καθώς στο πρώτο κεφάλαιο έγινε λόγος και πάλι για το περιθώριο σε σχέση με τη ρεμπέτικη κοινωνία, τον κόσμο της μαγκιάς κ.ο.κ. Η παρούσα λοιπόν ανάλυση σε συνδυασμό με τα δεδομένα της βιβλιογραφικής ανασκόπησης για το ζειμπέκικο χορό θα αποτελέσει αφενός τη βάση για την ανάλυση των ταινιών, αφετέρου δε ένα σημασιολογικό υπόβαθρο που στο επόμενο κεφάλαιο θα υποστηρίξει την έκθεση των συμπερασμάτων μας.

¹⁵ Βλ. Β. Ραφαηλίδης, «Οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του Νέου Κινηματογράφου στην Ελλάδα», στο, Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, ό. π., σ. 25.

Σε μια προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης του «περιθωρίου» λοιπόν θα αναφερθούμε ουσιαστικά σε τρεις περιόδους οι οποίες παρουσιάστηκαν και στη θεματολογική εξέλιξη των ταινιών. Στην α΄ φάση (1940 – 1960), οι περισσότεροι δημιουργοί εστιάζουν στην «τυποποιημένη παρουσία ενός παραδειγματικού και μοιρολατρικού χαρακτήρα και στην αυθαίρετη αποκατάσταση της τάξης των πραγμάτων».¹⁶ Με τον τρόπο αυτό ο αρνητικός χαρακτήρας του περιθωρίου μεταφέρεται στο θεατή με μια σχετικά παθητική έκφραση, η οποία δεν αποδίδει τη πραγματική ένταση της έννοιας.

Στην επόμενη δεκαετία (1970) το περιθώριο έρχεται να εκφράσει «την προκλητική άρνηση και τον εμπαιγμό της καθεστηκυίας τάξης πραγμάτων».¹⁷ Αυτό στην «Ευδοκία» εκφράζεται ευκρινώς μέσω του ρόλου της πρωταγωνίστριας καθώς, ο δημιουργός εισάγει την εικόνα μιας προκλητικής, ερωτικής, περιθωριακής γυναίκας και τα ζητήματα που ανακινεί η ταυτότητά της, η οποία παρουσιάζεται καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας σε έμμεση σύγκριση με την «ηθική γυναίκα».

Τέλος, στην επόμενη περίοδο, (1980) που αποτελεί και τη φάση παραγωγής της «Παραγγελιάς», η έννοια του περιθωρίου «εκφράζεται με αρνητικές πολιτικές συνδηλώσεις, ταυτιζόμενη με το παρακράτος, τον παρασιτισμό, το δωσιλογισμό, την παραοικονομία, την τρομοκρατία».¹⁸ Η συγκεκριμένη περίοδος περιλαμβάνει τις προσπάθειες εκείνες που αναδεικνύουν σε ήρωες επώνυμους εγκληματίες. Έτσι η πράξη του ήρωα στην ταινία αποτέλεσε από τη μια αφορμή δημιουργίας κινηματογραφικής παραγωγής, από την άλλη όμως ανέδειξε τη διαδικασία σύμφωνα με την οποία διαμορφώνεται η εικόνα του ανδρισμού, μέσω ενός ζειμπέκικου χορού. Και στις δύο περιπτώσεις λοιπόν ο θεατής παρακολουθεί τη σταδιακή δημιουργία ενός κοινωνικού προβληματισμού, ο οποίος ουσιαστικά αποτελεί στόχο των παραγωγών της περιόδου του Ν.Ε.Κ.

Ας δούμε όμως αναλυτικότερα την παρουσίαση των δύο ταινιών την οποία αναπτύσσουμε σε δύο επίπεδα. Το πρώτο αφορά την περιγραφή και την ανάπτυξη των διαδραματιζομένων ρόλων σε σχέση με το χώρο και το χρόνο, ενώ το επόμενο

¹⁶ Ενδεικτικά παραδείγματα ταινιών της φάσης αυτής: *Μαγική πόλις* (1954: σκην. Ν. Κούνδουρος, ερμ. Γ. Φούντας), *Ο μεθύστακας* (1950: σκην. Γ. Τζαβέλας, ερμ. Ο. Μακρής) κ.α. Για μία γενικότερη αναφορά βλ. Κ. Κυριάκος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2001, σ. 15.

¹⁷ Ενδεικτικά παραδείγματα ταινιών της φάσης αυτής: *Εξόριστος σε κεντρική λεωφόρο* (1979, σκην. Ν. Ζερβός, ερμ. Κ. Φέρρης) κ.α. Για μία γενικότερη αναφορά βλ. Κ. Κυριάκος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, ό.π., σ. 16.

¹⁸ Βλ. Κ. Κυριάκος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, ό.π., σ. 18.

εστιάζει στη διεξοδική ανάλυση - μελέτη του κοινωνικού προβλήματος και στον τρόπο που αυτό σχετίζεται με το ζεϊμπέκικο χορό.

5. «Ευδοκία»

α. Ο χώρος, ο χρόνος και τα πρόσωπα στην «Ευδοκία»

Λίγα χρόνια πριν τη δημιουργία του κινήματος του Ν. Ε. Κ, ο Δαμιανός, στους ρόλους του παραγωγού, σκηνοθέτη και σεναριογράφου, δημιουργεί την «Ευδοκία», με κύριο στόχο την έκθεση του κοινωνικού προβλήματος, της τιμής και της ντροπής. Το πρόβλημα αναδεικνύεται κυρίως μέσω των πρωταγωνιστικών ρόλων, του λοχία και της Ευδοκίας. Ο άνδρας που παρουσιάζεται στον εργασιακό του χώρο το στρατόπεδο είναι το άτομο που ερωτεύεται την Ευδοκία, μια γυναίκα του περιθωρίου, το περιβάλλον της οποίας αποτελείται από τη Μαρία, καθώς και τους προαγωγούς της, άτομα επίσης του υποκόσμου, που τις περισσότερες φορές είναι υπεύθυνα τόσο για την πλοκή της ταινίας, όσο και για την ανάδειξη του γενικότερου κοινωνικού προβλήματος. Ως άμεση συνάρτηση των κεντρικών προσώπων της υπόθεσης, οι περισσότερες σκηνές εκτυλίσσονται στους χώρους του λοχία και της Ευδοκίας, ενώ οι συχνότερες σκηνικές μεταβάσεις σημειώνονται από το στρατόπεδο στο σπίτι της.

Ο χώρος όμως στον οποίο σκηνοθετείται η γνωριμία των πρωταγωνιστών είναι η ταβέρνα. Εκεί υπάρχουν δύο παρέες καθισμένες σε απέναντι τραπέζια. Την πρώτη αποτελούν ο λοχίας με ένα συνάδελφό του, ενώ η δεύτερη απαρτίζεται από την Ευδοκία συνοδευόμενη από το δικό της περίγυρο. Αξίζει να σημειωθεί ότι στην ταβέρνα εκτυλίσσονται και οι δύο εκτενέστερες σκηνές που περιλαμβάνουν την επιτέλεση του ζεϊμπέκικου.

Ο ζεϊμπέκικος που χορεύει ο λοχίας αφιερωμένος εξ' ολοκλήρου στην Ευδοκία συνιστά την έμμεση δήλωση του ενδιαφέροντός του γι' αυτήν και αποτελεί την αφετηρία της υπόθεσης. Η ανταπάντηση δίνεται από το περιβάλλον της γυναίκας που λειτουργώντας με τους δικούς του νόμους, αυτούς του περιθωρίου, ξεκινά ένα διαπληκτισμό ο οποίος επεκτείνεται και έξω από την ταβέρνα. Εδώ ο Δαμιανός τοποθετεί μαχόμενες τις προαναφερθείσες παρέες, για μια και μοναδική αιτία την

Ευδοκία. Παρόμοια, στη λήξη της υπόθεσης σκηνοθετούνται ένα αθόρυβο ζεϊμπέκικο για τον πρωταγωνιστή σε στιγμή εξωτερίκευσης του εσωτερικού του εαυτού, αλλά και μια επανάληψη του διαπληκτισμού με πρωταγωνιστές τα ίδια πρόσωπα.

Κλείνοντας την ενότητα αυτή θα πρέπει να τονίσουμε ότι οι σκηνές είναι απόλυτες: ο Δαμιανός παρουσιάζει το χώρο και το τοπίο ιδιαίτερα σκληρά, δημιουργώντας την εντύπωση πως «είτε ζεις είτε δε ζεις σ' αυτό το χώρο είναι το ίδιο πράγμα».¹⁹ Οι περισσότερες σκηνές σημειώνονται είτε στο απόλυτο σκοτάδι (εκεί σκηνοθετούνται οι διαπληκτισμοί μεταξύ των ανδρών), είτε μέσα στο καμένο φως του μεσημεριού.²⁰ Μέσα στη διαύγεια που προσφέρεται από την ώρα αυτή έμμεσα τονίζεται μια βασική πτυχή της υπόθεσης του έργου: η «επιδίωξη της ατομικής ευτυχίας μέσω της κοινωνικής ανόδου... μια επιδίωξη που προσδιορίζεται από το στόχο της κοινωνικής ολοκλήρωσης με το γάμο».²¹ Από την άλλη η αντιφατική συμπεριφορά του λοχία που σπάνια παρουσιάζεται χαρούμενος και συνεχώς προβληματισμένος, καθώς, δυσκολεύεται να παραδεχτεί μπροστά στους συναδέλφους του πως η Ευδοκία είναι η γυναίκα που ερωτεύτηκε και εν συνεχεία παντρεύτηκε. Στην ουσία λοιπόν χώρος, χρόνος και υποδύομενοι ρόλοι λειτουργούν σε συνδυασμό αναδεικνύοντας ένα βασικό ζήτημα που αφορά την τιμή και τη ντροπή και τον τρόπο που αυτές σχετίζονται με την έμφυλη ταυτότητα.

β. Οι έννοιες της τιμής και της ντροπής στην «Ευδοκία»

Πριν αναφερθούμε όμως εκτενέστερα στο θέμα αυτό θα ξεκινήσουμε με μια συνοπτική περιγραφή των δύο κεντρικών χαρακτήρων, όπως αυτοί διαμορφώνονται κατά την εξέλιξη του έργου.

Η Ευδοκία είναι μια γυναίκα του περιθωρίου. Αυτό γίνεται ορατό από τις πρώτες σκηνές της ταινίας. Η θέση της υπονοείται αρχικά από το λεξιλόγιο που χρησιμοποιείται μέσω του σεναρίου και εν συνεχεία διαφαίνεται από την συνολικότερη εικόνα της. Η πρωταγωνίστρια με βάση αυτά τα στοιχεία δύσκολα μπορεί να ανέλθει κοινωνικά. Έτσι, όταν η ίδια ονειρευτεί «σαν γη της επαγγελίας», την επανένταξή της και το μόνιμο ερωτικό σύντροφο, αρχίζει η δική της σύγκρουση

¹⁹ Βλ. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου (1967 – 1990)*, ό. π. σ. 67.

²⁰ Στη δεύτερη περίπτωση παρουσιάζεται κυρίως ο λοχίας στο στρατόπεδο σε στιγμή άσκησης των καθηκόντων του, καθώς επίσης και μετά το γάμο του, μαζί με την Ευδοκία.

²¹ Βλ. Ε. Καψωμένος, «Η ελληνική ταινία στην Ε.Ρ.Τ και τα πολιτιστικά της πρότυπα», στο, Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, ό. π., σ. 101.

τόσο με το χώρο της, όσο και με τον άλλο χώρο στον οποίο θέλει να βρεθεί.²² Ο λοχίας από την άλλη, είναι το άτομο εκείνο που συγκεντρώνει την έντονη επιθυμία προς τη γυναίκα αυτή, εκφράζει ωστόσο αισθήματα ντροπής με αφορμή το ίδιο άτομο.²³ Η συμπεριφορά του είναι απόρροια της αρνητικής κοινωνικής θέσης της γυναίκας, το επάγγελμα της οποίας την τοποθετεί εξαρχής στο περιθώριο και προκαλεί την ανοιχτή έκφραση συγκεκριμένων αρνητικών αντιλήψεων γι' αυτήν.

Όπως γίνεται αντιληπτό, στα δύο πρόσωπα έχουν απονεμηθεί ρόλοι οι οποίοι σταδιακά οδηγούν στη διαμόρφωση και έκθεση του κοινωνικού προβλήματος, της τιμής και της ντροπής. Ας δούμε όμως εν συντομία τη σημασία του σχήματος αυτού, προκειμένου να αποκτήσουμε μια σαφή εικόνα για τη σχέση του με την έμφυλη ταυτότητα.

Πριν απ' όλα θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως, όταν αναφερόμαστε στην τιμή και τη ντροπή γίνεται λόγος για συγκεκριμένες αξίες που «συνυφαίνουν την ταυτότητα του κοινωνικού φύλου με τις σεξουαλικές σχέσεις και γενικότερα με την οικογενειακή και κοινωνική ζωή και αποτελούν το διακριτικό πολιτισμικό γνώρισμα της Μεσογείου».²⁴ Ειδικότερα, με τον όρο τιμή εννοούμε «την αξία ενός προσώπου τόσο ενώπιον της συνείδησής του, όσο και της κοινωνίας του», για τη διατήρηση της οποίας τα άτομα πρέπει «να δράσουν με τρόπους που υπαγορεύονται από τη «φύση» τους και εμπλέκουν τη σεξουαλική πλευρά της ταυτότητάς τους».²⁵ Από την άλλη η ντροπή, αντιστοιχεί στην «αγνότητα, τη σεμνότητα», ενώ ως «στάση και συμπεριφορά αρμόζει στις ηθικές γυναίκες, σε αυτές που συμβάλουν με τη υιοθέτηση του αυτοπεριορισμού στην προστασία της οικογενειακής τιμής».²⁶

Το αξιακό σύστημα που περιγράφεται παραπάνω και για πολλούς αποτελεί διακριτικό γνώρισμα του Μεσογειακού χώρου αναδεικνύει τη συμπληρωματικότητα

²² Βλ. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου - (1967 – 1990)*, ό. π. σ. 67.

²³ Ο Δαμιανός μεταφέρει εύστοχα τον προβληματισμό αυτό κυρίως μέσω του σεναρίου. Στις περισσότερες σκηνές λοιπόν οι φράσεις συναδέλφων του λοχία όπως: «δεν άξιζε τέτοια φασαρία γι' αυτή», ή η ερώτηση «ποια παντρεύτηκες... Αυτή;» αλλά και η απάντηση του πρωταγωνιστή «μια γυναίκα απ' το χωριό μου», αναδεικνύουν την ισχύουσα αρνητική γυναικεία εικόνα και τη δυσκολία της παραδοχής της για τον άνδρα. Από την άλλη όμως, όταν βρίσκεται μαζί της στο διάλογό τους αναζητά τρόπους προκειμένου να ζήσουν μαζί όπως : «Πάμε στη ξενιτιά Ευδοκία», αλλά από την άλλη «βάσανο θα' ναι παντού» κ.ο.κ, υποδηλώνοντας και τονίζοντας έμμεσα τη δική του, διττή ψυχολογική κατάσταση στην οποία βρίσκεται.

²⁴ Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Παν. Αιγαίου/ Καστανιώτης, 1992, σ. 44. Βλ., επίσης Μ. Herzfeld, *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη. Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*, Αλεξάνδρεια, 1998, σσ. 19 – 90.

²⁵ Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Παν. Αιγαίου/ Καστανιώτης, 1992, σσ. 45.

²⁶ Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό. π., σ. 46.

της ανδρικής και γυναικείας ταυτότητας, ταυτόχρονα όμως φέρνει στην επιφάνεια την ιεραρχική τους σχέση.²⁷ Στο πλαίσιο της δικής μας μελέτης, σε πρώτο επίπεδο μπορούμε να δούμε (θεωρητικά) την τιμή να αντιστοιχεί στον άνδρα και την ντροπή στη γυναίκα. Ωστόσο, στην «Ευδοκία», η τιμή συνδέεται με τον λοχία, για τη διατήρησή της όμως ευθύνεται η γυναίκα, η συμπεριφορά της οποίας πρέπει να ανταποκρίνεται στο πρότυπο της ντροπής. Η δεδομένη όμως κοινωνική θέση της πρωταγωνίστριας, ταυτισμένη με το περιθώριο, δεν ανταποκρίνεται στη στάση της ηθικής γυναίκας. Υπό τη λογική αυτή, επηρεάζει αρνητικά την κοινωνική υπόσταση – τιμή- του άνδρα. Το ιεραρχικό περιεχόμενο της σχέσης γίνεται ιδιαίτερα σαφές αν αναλογιστούμε ότι η ανδρική ταυτότητα του λοχία εμπεριέχει τη γυναικεία –αυτή της Ευδοκίας- αφού η συμπεριφορά της τελευταίας είναι σε τελική ανάλυση ανδρική ευθύνη. Υπό την οπτική αυτή ο άνδρας βρίσκεται σε θέση εξουσιαστή, αφού ο ίδιος πρέπει να περιφρουρήσει τη γυναίκα, προκειμένου να διασφαλίσει τη δική του τιμή, τη δική του θετική κοινωνική εικόνα.

Μετά από όλα τα παραπάνω κατανοούμε πως τόσο η τιμή όσο και η ντροπή αφορούν εξίσου και στα δύο φύλα. Αποτελούν δύο πολύ σημαντικές έννοιες γύρω από τις οποίες παράγεται η εικόνα του ανδρισμού και της θηλυκότητας. Ως εκ τούτου επηρεάζουν και διαμορφώνουν την κοινωνική υπόσταση των δύο φύλων. Κατά συνέπεια συνιστούν δύο βασικές έννοιες μέσα από τις οποίες τελικά κατασκευάζεται η έμφυλη ταυτότητα.

γ. Ο ζείμπέκικος χορός στην «Ευδοκία»

Μια ταβέρνα είναι ο χώρος που επέλεξε ο Δαμιανός για τη σκηνοθεσία των δυο εκτενέστερων τμημάτων του έργου του. Στις σκηνές που εκτυλίσσονται εκεί κυρίαρχος είναι ο ζείμπέκικος και ιδιαίτερη η σημασία του, τόσο γιατί χρησιμοποιείται ως μέσο γνωστοποίησης των κεντρικών ρόλων στο θεατή, όσο και γιατί υποδηλώνει στοιχεία που αφορούν στην κοινωνική παρουσία των δύο φύλων.

Ας περάσουμε όμως σε μια σύντομη περιγραφή των δύο αποσπασμάτων στα οποία παρουσιάζεται ο ζείμπέκικος χορός. Στην πρώτη σκηνή ο λοχίας εμφανίζεται να χορεύει ζείμπέκικο αφιερωμένο στην Ευδοκία, αδιαφορώντας τόσο για τους

²⁷ Βλ. J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage: A study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*. Οξφόρδη: Clarendon Press, 1964 και J. G. Peristiany, *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, Λονδίνο, Weidenfeld and Nicholson, 1965.

συνοδούς της, όσο και για το περιθώριο που αυτοί αντιπροσωπεύουν. Η Ευδοκία από την πλευρά της, αν και συνοδεύεται, εμφανώς χαρούμενη σηκώνεται και χορεύει για ελάχιστο χρονικό διάστημα, χωρίς όμως να διακόψει τον κύριο χορευτή. Στη συνέχεια επιστρέφει στο τραπέζι της. Αμέσως μετά, η κίνηση του λοχία να την κεράσει (κατά τη διάρκεια του χορού του), είναι αρκετή για να προκληθεί ο διαπληκτισμός που ακολουθεί και επεκτείνεται έξω από την ταβέρνα. Η δεύτερη σκηνή περιλαμβάνει ένα αθόρυβο ζεϊμπέκικο που ακολουθεί μετά από ένα μονόλογο του λοχία στο τέλος της ταινίας, μέσα από τα λεγόμενα του οποίου αναδύονται οι σκέψεις του για τη γυναίκα που παντρεύτηκε και κυρίως η ντροπή του για την αρνητική της εικόνα κ.ο.κ.

Οι δύο αυτές σκηνές σημειώνονται στην έναρξη και τη λήξη της «Ευδοκίας» αντίστοιχα. Μας επιτρέπουν σε πρώτο επίπεδο να συσχετίσουμε το ζεϊμπέκικο με την έκφραση της επιθυμίας του λοχία προς τη γυναίκα της ομώνυμης ταινίας (στην πρώτη σκηνή), όπως και με την εξωτερίκευση μιας έντονης ψυχολογικής κατάστασης (στην τελευταία σκηνή). Σε ένα πρώτο επίπεδο λοιπόν ο ζεϊμπέκικος μπορεί να συνδεθεί με την έκφραση της προϋπάρχουσας ταυτότητας και των συναισθημάτων του ατόμου.

Ωστόσο σε ένα δεύτερο επίπεδο οι ίδιες σκηνές φέρνουν στην επιφάνεια μια σειρά στοιχείων που σταδιακά δομούν την ταυτότητα των πρωταγωνιστών. Ενδεικτικά θα μπορούσαμε να αναφέρουμε την έκφραση της επιθυμίας του λοχία προς την Ευδοκία. Επίσης ο διαπληκτισμός που σημειώνεται από το ίδιο άτομο εξαιτίας της διακοπής του ζεϊμπέκικου που χόρευε, τονίζει ένα ακόμη στοιχείο που ενισχύει την εικόνα του ανδρισμού. Τη λογική της διαμόρφωσης ωστόσο μπορούμε να υιοθετήσουμε και για τη γυναικεία ταυτότητα. Στην περίπτωση της «Ευδοκίας», η παρουσία της στην ταβέρνα, σ' ένα χώρο κατεξοχήν ανδρικό, την ταυτίζει εξ αρχής με το περιθώριο, ενώ η επιτέλεση ζεϊμπέκικου από την πλευρά της έρχεται να προσθέσει ένα ακόμη στοιχείο στην συνολικά αρνητική της εικόνα.

Μετά από όλα τα παραπάνω κατανοούμε πως, ακόμη και μέσα από ένα σύντομο συσχετισμό ζεϊμπέκικου και έμφυλης ταυτότητας αναδύονται σημεία τα οποία μας επιτρέπουν να κάνουμε λόγο για τη σημασία του χορού όχι απλά ως έκφραση, ως εξωτερίκευση μιας ήδη δομημένης ταυτότητας, αλλά και ως μέσο διαμόρφωσης αυτής. Μέσα λοιπόν από το ζεϊμπέκικο πρέπει να διερευνήσουμε όχι μόνο τα στοιχεία εκείνα που αντανακλούν την έμφυλη ταυτότητα αλλά και εκείνα που την παράγουν. Κατά συνέπεια θα πρέπει να μελετηθούν τα δεδομένα που σταδιακά κατασκευάζουν την εικόνα του ανδρισμού και της θηλυκότητας σε σχέση με τη διαδικασία της

επιτέλεσης. Στην κατεύθυνση αυτή θα κινηθούμε στο επόμενο κεφάλαιο, αναλύοντας συγκεκριμένες σκηνές της «Ευδοκίας» μέσω των οποίων μπορεί να αποδειχθεί η κατασκευή-παραγωγή της έμφυλης ταυτότητας σε σχέση με το χορό.

6. «Παραγγελιά»

α. Ο χώρος, ο χρόνος και τα πρόσωπα στην «Παραγγελιά»

Πολλές φορές τονίσαμε ότι η «Παραγγελιά» στηρίζεται σε μια αληθινή υπόθεση. Έτσι θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχει μια αντιστοιχία μεταξύ των ηθοποιών και των ρόλων που υποδύονται με τα άτομα εκείνα τα οποία συμμετείχαν στο πραγματικό γεγονός.²⁸ Η ανάγνωση της ταινίας ως προς τα πρόσωπα επιτρέπει την ανίχνευση δύο πεδίων. Το πρώτο αφορά τη Μαρία, η εμφάνιση της οποίας είναι επαναλαμβανόμενη και καταλαμβάνει σε επίπεδο διάρκειας το μεγαλύτερο μέρος του έργου. Πρόκειται για την παρουσία εκείνη που «αφηγείται οικεία του τόπου κακά, εξηγεί και φορτίζει πιο πολύ τη δράση».²⁹ Τα ποιήματά, οι στίχοι της αναπτύσσονται παράλληλα «με την εικόνα και την ερμηνεύουν».³⁰

Το δεύτερο πεδίο αφορά τους δύο πρωταγωνιστές που παρουσιάζονται ως αδέρφια. Ο πρώτος υποδύεται το ρόλο ενός πρόσφατα αποφυλακιζομένου ατόμου που έζησε χρόνια στη φυλακή. Συνδέεται με τον υπόκοσμο και πολλές φορές (έμμεσα) δηλώνει τη δυσκολία της επανένταξής του στην κοινωνία.³¹ Δίπλα του ο αδελφός του Δήμος που σχετίζεται και αυτός με τον υπόκοσμο. Βρίσκεται κοντά στον αδελφό του, ενώ μέσω του σεναρίου και της εικόνας, παρατηρούμε κοινά στοιχεία τόσο στην εμφάνισή τους, όσο στις απόψεις τους και τη συμπεριφορά τους. Οι δύο ρόλοι αποτελούν ουσιαστικά τα κεντρικά σημεία γύρω από τα οποία εκτυλίσσεται η υπόθεση. Κατ' αντιστοιχία του αληθινού γεγονότος ο Αντωνίου προβαίνει σε διαδοχικούς φόνους, όταν παραβιάζουν «τη παραγγελιά» που χόρευε ο αδελφός του Δήμος.

²⁸ Ιδιαίτερα οι ρόλοι των κεντρικών προσώπων δηλ. των δύο αδελφών, του Νίκου και του Δήμου.

²⁹ Βλ. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου – (1967 – 1990)*, ό. π. σ. 207.

³⁰ Βλ. Α. Μοσχολάκης “Παραγγελιά”, στο, Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, ό. π., σ. 25.

³¹ Αυτό δηλώνεται βάσει του σεναρίου από πολλές φράσεις του πρωταγωνιστή όπως: “Και μέσα και έξω φυλακή», “Όπου και να πάω ο φάκελος θα έρχεται από πίσω”, “Είμαι ξεγραμμένος... Δεν έχω που να πάω” κ.ο.κ.

Το συμβάν λαμβάνει χώρα ώρα νυχτερινή σε ένα κέντρο διασκέδασης. Ο χώρος αυτός γνωστοποιείται εξ αρχής στο θεατή, με τη Μαρία παρούσα σε θέση απαγγελίας ποιημάτων, το περιεχόμενο των οποίων προμηνύει όσα ακολουθούν και σταδιακά εντείνει τη δράση. Αμέσως μετά, οι επόμενες σκηνές εστιάζουν στα δυο αδέλφια τα οποία ο σκηνοθέτης τοποθετεί μέσα σ' ένα αυτοκίνητο με κατεύθυνση τον ίδιο χώρο.³² Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται εξ αρχής στο Νίκο και την προσωπικότητά του, αφού είναι το άτομο που στη συνέχεια θα διαπράξει τους διαδοχικούς φόνους για την παραβίαση της παραγγελιάς.

Τα πρόσωπα, το σενάριο, η σκηνοθεσία, λειτουργούν δεμένα στο σύνολό τους, αποδίδοντας το τελικό αποτέλεσμα της παραγωγής. Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι οι ρόλοι των δύο αδελφών και η διαρκής παρέμβαση της Μαρίας δομούν εξ αρχής την ιστορία. Η δομή της ταινίας στηρίζεται: «στην κινηματογράφηση του εσωτερικού κόσμου του Νίκου, στην ισορροπία του με το φοβισμένο του αδελφό και στην αφήγηση της Κατερίνας Γώγου που εξηγεί και φορτίζει τη δράση».³³ Μέσω του σεναρίου ο θεατής αποκρυσταλλώνει σταδιακά την εικόνα του πρωταγωνιστή (Νίκου), παρατηρεί με ευκολία τις ομοιότητες με τον αδελφό του Δήμο, την ίδια στιγμή που η Μαρία εντείνει με τα λεγόμενά της την οπτική εικόνα.

Η ενότητα αυτή θα κλείσει με την αναφορά μας στο χώρο. Ως φυσική απόρροια της υπόθεσης, οι περισσότερες σκηνές εκτυλίσσονται ώρα νυχτερινή σ' ένα κέντρο διασκέδασης. Εκεί ουσιαστικά ψυχογραφείται ο εσωτερικός κόσμος των πρωταγωνιστών. Ο Τάσιος κινηματογραφεί ένα «μακρύ ζεϊμπέκικο για το Νίκο», κατά το οποίο ο Κοεμτζής ως λούμπεν και αναρχικά επαναστατημένος, μετατρέπεται σε εκπρόσωπο μυθολογικών προτύπων».³⁴ Μετά τους διαδοχικούς φόνους, ο φακός εστιάζεται και πάλι στα δύο αδέλφια: από τη μια παρουσιάζεται ο Νίκος ο οποίος καταφεύγει σ' ένα φίλο του, το Νόντα (άτομο επίσης του υποκόσμου), ζητώντας τη βοήθειά του για να διαφύγει των αστυνομικών. Από τη άλλη ο Δήμος παρουσιάζεται σ' ένα ταξί χωρίς συγκεκριμένο προορισμό μέχρι το επόμενο πρωί. Οι σκηνές που εκτυλίσσονται στο φως της ημέρας είναι ελάχιστες, σημειώνονται προς τη λήξη της ταινίας και περιλαμβάνουν τη σύλληψη του Νίκου και λίγο αργότερα την παραπομπή του στο δικαστήριο.

³² Ουσιαστικά ολόκληρο το πρώτο μέρος της ταινίας, η διαδρομή μέχρι το νυχτερινό κέντρο διασκέδασης μοιάζει με θεατρική σκηνή στην οποία έχουν τοποθετηθεί τα πρόσωπα για τη πρώτη τους εμφάνιση στο κοινό.

³³ Βλ. Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου - (1967 – 1990)*, ό. π. σ. 207.

³⁴ Βλ. Κ. Κυριάκος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, ό.π., σ. 26.

Κύριος στόχος του δημιουργού είναι η παρουσίαση του υποκόσμου και των κανόνων του. Χαρακτηριστικοί εκπρόσωποι της τάξης αυτής είναι οι πρωταγωνιστές της ταινίας. Μέσω των χαρακτήρων τους και των φόνων που συνοδεύουν την παραβίαση της παραγγελιάς, ο δημιουργός συμπληρώνει δύο εικόνες. Από τη μια πλευρά συνδέει τους ηθοποιούς με τον κόσμο της νύχτας, τον υπόκοσμο και το περιθώριο. Από την άλλη, η πρώτη εικόνα έρχεται να ερμηνευθεί και να ενισχυθεί με την παραγγελιά. Έτσι, αφού σε πρώτο επίπεδο παρουσιάζει τα άτομα του υποκόσμου, με την παραγγελιά, την παραβίασή της και τους φόνους που ακολουθούν, εκφράζει «την έκρηξη της δυναμικής του περιθωρίου μέσω ενός συμβολικού χορού».³⁵ Πέρα από αυτό όμως ο Τάσιος μέσω του ζεϊμπέκικου και του πρωταγωνιστικού ρόλου διαμορφώνει μια ισχυρή εικόνα ανδρισμού, την οποία θα μελετήσουμε αναλυτικά στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αυτής.

β. Ο ζεϊμπέκικος χορός και ο φόνος στην «Παραγγελιά»

Στην ταινία αυτή ο ζεϊμπέκικος χορός βρίσκεται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος, καθώς αποτελεί το χορευτικό εκείνο γεγονός βάσει του οποίου δομείται η υπόθεση και η εξέλιξή της. Η παραβίαση της παραγγελιάς είναι αυτή που επιτρέπει την εξέλιξη στην πλοκή της ταινίας, εντείνοντας τη δράση και διαμορφώνοντας τη δομή της, στην οποία μπορούμε να διακρίνουμε σε δύο μέρη: το πρώτο σχετίζεται με τους ερμηνευτικούς ρόλους των κεντρικών προσώπων μέσω των οποίων ψυχογραφείται ο εσωτερικός τους κόσμος, ενώ ταυτόχρονα παρουσιάζεται έτσι και το κοινωνικό περιβάλλον τους –αυτό του περιθωρίου.³⁶ Το δεύτερο αφορά στην κεντρική σκηνή που περιλαμβάνει την παραγγελιά και την παραβίασή της, η οποία ολοκληρώνει το σκηνικό. Έτσι με βάση τη σκηνοθεσία, το σενάριο και την ερμηνεία των ηθοποιών ο θεατής αποκτά από την αρχή της ταινίας μια σαφή εικόνα των χαρακτήρων των πρωταγωνιστών σε συσχετισμό με το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσονται.

Στο επίκεντρο λοιπόν του ενδιαφέροντος ο ζεϊμπέκικος χορός. Για την επιτέλεσή του ο Τάσιος τοποθετεί πρωταγωνιστές και συμπρωταγωνιστές σ' ένα

³⁵ Βλ. Κ. Κυριάκος, Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός, ό.π., σ. 26.

³⁶ Λέγοντας κεντρικά πρόσωπα εννοούμε τους πρωταγωνιστές, τα δύο αδέλφια, το Νίκο και το Δήμο, οι ρόλοι των οποίων υφαιίνουν την υπόθεση καθώς ο Δήμος είναι αυτός που θα χορέψει μια παραγγελιά για τον αδελφό του, η παραβίαση της οποίας θα οδηγήσει το Νίκο στους διαδοχικούς φόνους.

νυχτερινό κέντρο διασκέδασης. Ο φακός εστιάζει στα δύο αδέλφια και στη συζήτησή τους, δίνοντας μέσω του σεναρίου μια συνοπτική αλλά σαφή εικόνα των χαρακτήρων.³⁷ Με τη λήξη της συζήτησής τους ο Νίκος ζητά από τον αδελφό του να χορέψει μια παραγγελιά για εκείνον.³⁸ Ο Δήμος πράττοντας αντίστοιχα παραγγέλλει ένα τραγούδι, ενώ ο ερμηνευτής λέει χαρακτηριστικά: «και τώρα παραγγελιά». Όλοι όσοι βρισκόταν στην πίστα αποχωρούν, η ορχήστρα ξεκινά τη μουσική και ο Δήμος το ζεϊμπέκικο. Ιδιαίτερη είναι η έμφαση που δίνεται στη μοναχικότητα του χορού, μέσω του οποίου ο Δήμος έρχεται να εκφραστεί, να εξωτερικεύσει τον εσωτερικό του εαυτό ενώ ταυτόχρονα αφιερώνει το χορό στον αδελφό του. Μετά τη συμπλήρωση λίγων δευτερολέπτων παρουσίας στη σκηνή εμφανίζεται ένας άλλος άνδρας χορεύοντας παράλληλα με τον πρώτο και διακόπτοντας τη δική του επιτέλεση. Η μουσική υπόκρουση εντείνεται και ο τραγουδιστής επαναλαμβάνει τη λέξη «παραγγελιά», γεγονός ωστόσο που δεν πτοεί το δεύτερο χορευτή.³⁹

Η εμφάνισή του δευτέρου άνδρα στον ίδιο κύκλο δηλώνει ταυτόχρονη πρόκληση και επιφέρει δυσάρεστες συνέπειες. Η διακοπή της μοναχικής επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου, και η παραμονή του ίδιου ατόμου στο χώρο αποτελούν επαρκή στοιχεία για τη συνέχιση του γεγονότος και την τελική έκβαση της υπόθεσης. Ο Νίκος, ο οποίος και παρακολουθούσε το χορό, σηκώνεται από το τραπέζι και κραυγάζει τη λέξη «παραγγελιά». Στη συνέχεια βγάζει ένα σουγιά από τη τσέπη του, διαγράφει με απόλυτα έντονη κίνηση μια ευθεία καταλήγοντας στο κέντρο του κύκλου, μαχαιρώνοντας όσους ήταν παρόντες και φυσικά το άτομο που διέκοψε το ζεϊμπέκικο που προ ολίγου παρήγγειλε ο Δήμος γι' αυτόν.

Οι συνέπειες της παραβίασης της παραγγελιάς φαίνονται απρόσμενες. Ποια είναι όμως η ιδιαίτερη σημασία της; Με τον όρο παραγγελιά εννοούμε τη διαδικασία κατά την οποία πελάτης νυχτερινού κέντρου ζητά από την ορχήστρα να παίζει

³⁷ Ουσιαστικά από την έναρξη της ταινίας μετά τη παρουσία της Μαρίας, παρεμβάλλονται σκηνές από το δρόμο για το νυχτερινό κέντρο διασκέδασης, μέχρι και το εσωτερικό του χώρου αυτού. Έως τη στιγμή εκείνη λοιπόν οι κεντρικοί χαρακτήρες παρουσιάζονται σοβαροί, αμίλητοι, αγέλαστοι, με μορφές σχεδόν προβληματισμένες, δημιουργώντας μια αρχική απορία στο θεατή. Η επόμενη σκηνή βρίσκει τα δύο αδέλφια σε στιγμή διαλόγου, ο οποίος αποτελεί και την επεξήγηση της προηγούμενης στάσης τους.

³⁸ Ο Νίκος ζητά από τον αδελφό του να χορέψει ένα ζεϊμπέκικο λέγοντας χαρακτηριστικά: “Θα χορέψεις για μένα παραγγελιά; Για μας;”

³⁹ Αξίζει να σημειωθεί η ιδιότητα του ατόμου που διακόπτει την παραγγελιά. Πρόκειται για έναν άνδρα που φέρει το επάγγελμα του αστυνομικού. Η ιδιότητά του αναδεικνύει την εξουσιαστική σχέση που υπάρχει μεταξύ αυτού και του πρωταγωνιστή, αφού ο δεύτερος είναι ταυτισμένος με το περιθώριο. Για τη διάσταση αυτή γίνεται λόγος στο επόμενο κεφάλαιο.

συγκεκριμένο τραγούδι», (όπως ακριβώς γίνεται και στην ομώνυμη ταινία).⁴⁰ Όπως πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μοσχοβάκης, «Εστί δε παραγγελιά όταν κάποιος καπαρώνει την ορχήστρα για να χορέψει μόνος του».⁴¹ Μέσα λοιπόν από την «παραγγελιά» ο χορευτής πέρα από την έκφραση του προσωπικού του πόθου διεκδικεί τη μοναχικότητα. Η δεύτερη επιτυγχάνεται μέσω της αποκλειστικής του παρουσίας στο χώρο. Κατά συνέπεια η παρεμβολή άλλου χορευτή καταπατά την έννοια αυτή. Τότε επέρχεται η ρήξη του εγωισμού του ατόμου που παρήγγειλε το ζειμπέκικο: «αν κάποιος άλλος λοιπόν σηκωθεί να χορέψει κινδυνεύει να το πληρώσει με τη ζωή του», κάτι που αποδεικνύεται εμπράκτως στην περίπτωση της ταινίας.⁴² Έτσι η πράξη του Νίκου, οι διαδοχικοί φόννοι στους οποίους προβαίνει για την «παραγγελιά», δηλώνουν με σαφήνεια τη σημασία της. Η διεκδίκηση του ατομικού χαρακτήρα του ζειμπέκικου ενισχύεται από την «παραγγελιά», γι' αυτό και οποιαδήποτε άλλη παρεμβολή αποτελεί αφορμή τις περισσότερες φορές για έντονο διαπληκτισμό με άγνωστη κατάληξη.

Με μεγάλη ευστοχία στην παρούσα ταινία ο Τάσιος οδηγεί την υπόθεση από τη συζήτηση μεταξύ των δύο αδελφών, στην παραγγελιά, και το ζειμπέκικο. Μέσω αυτού ο χορευτής έρχεται να συνδεθεί με «το μεμονωμένο άτομο, που είναι απορροφημένο στον εαυτό του, ενώ ταυτόχρονα βασανίζεται από την αγάπη και τη στενοχώρια, και που έχει έντονη επίγνωση της κατάστασής του».⁴³ Η ανάγκη για έκφραση αυτής της συναισθηματικής κατάστασης και η περιθωριακή θέση των πρωταγωνιστών δημιουργούν τις προϋποθέσεις του φόννου που σκηνοθετεί ο Τάσιος. Μέσα από αυτόν η συνολική αντίδραση του πρωταγωνιστή έρχεται να προβληθεί ως ένα ισχυρό πρότυπο ανδροπρέπειας.

Ο θεατής ολοκληρώνει την οπτική του, με την τελική εικόνα και εντύπωση ότι «οι παραβάτες της παραγγελιάς φονεύονται γιατί διασαλεύουν την τάξη του περιθωρίου».⁴⁴ Φυσικά με τη συνέχιση της υπόθεσης και την παραπομπή του φονιά στο δικαστήριο η μη νόμιμη τάξη πραγμάτων την οποία παρουσιάζουν οι ηθοποιοί, γίνεται ακόμη πιο σαφής. Έτσι ο Νίκος ως υπεύθυνος των εγκλημάτων που διέπραξε

⁴⁰ Βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, ό.π., σ. 1321.

⁴¹ Βλ. Α. Μοσχοβάκης «Παραγγελιά», στο, Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, ό.π., σ. 155.

⁴² Βλ. Α. Μοσχοβάκης «Παραγγελιά», στο, Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, ό.π., σ. 155.

⁴³ Βλ. J. Cowan, *Οι πολιτικές του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, ό.π., σ. 185.

⁴⁴ Κ. Κυριάκος, (2001: 26), *Διαφορετικότητα και Ερωτισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως.

εκείνο το βράδυ εμφανίζεται στην ίδια θέση, μη μετανοημένος και έτοιμος να πληρώσει για την πράξη του.

Κεφάλαιο τρίτο

Οι έμφυλες ταυτότητες στις δύο ταινίες

1. Εισαγωγή

Στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας αυτής το ενδιαφέρον μας επικεντρώνεται στην αναλυτική παρουσίαση και μελέτη ενδεικτικών αποσπασμάτων των δύο ταινιών, μέσω των οποίων θα αναδειχθεί η σημασία του χορού στη διαδικασία διαμόρφωσης της έμφυλης ταυτότητας. Πριν όμως προχωρήσουμε, θα επιχειρήσουμε μια συνοπτική αναφορά στα κυριότερα σημεία των ενοτήτων που έχουν προηγηθεί.

Ειδικότερα στο πρώτο κεφάλαιο μελετήσαμε το ζεϊμπέκικο χορό κατηγοριοποιώντας τα χαρακτηριστικά του, ως προς τα οποία διαπιστώσαμε τη γενικότερη έμφαση στο στοιχείο του αυτοσχεδιασμού. Σ' ένα δεύτερο επίπεδο, μελετήσαμε το ζήτημα της σχέσης του κοινωνικού φύλου με το χορό όπου και παρατηρήσαμε πως οι περισσότερες προσεγγίσεις παρά την αναφορά τους στο ανδρικό και το γυναικείο δε χρησιμοποιούν το φύλο ως αναλυτική κατηγορία. Αντίθετα εμμένουν στην περιγραφή του ανδρικού χαρακτήρα του χορού πλησιάζοντας μια «ουσιοκρατική θεώρηση σύμφωνα με την οποία οι έμφυλοι ρόλοι παρουσιάζονται ως ήδη δομημένοι.¹ Συνακόλουθα οι μελετητές θεωρούν ότι η έμφυλη ταυτότητα του ατόμου υπάρχει εκ των προτέρων και απλά εκφράζεται μέσω του χορού.

Η περιγραφική αυτή αντιμετώπιση του κοινωνικού φύλου αντιπροσωπεύει την πλειονότητα των προσεγγίσεων για το ζεϊμπέκικο. Η κατάσταση διαφοροποιείται στον τομέα της εθνογραφίας του χορού, στην οποία εντάσσεται το συγγραφικό έργο της Cowan. Στη μελέτη της, το κοινωνικό φύλο αντιμετωπίζεται ως κύρια αναλυτική κατηγορία. Σύμφωνα με την οπτική αυτή, η έμφυλη ταυτότητα δεν παρουσιάζεται ως ήδη δομημένη, αλλά ως κάτι που διαμορφώνεται εντός ενός δεδομένου κοινωνικού πλαισίου. Στην παρούσα περίπτωση λοιπόν, ο χορός συνιστά το σημαντικότερο μέσο μελέτης της κοινωνικής κατασκευής-παραγωγής του φύλου. Κατ' επέκταση η ταυτότητα του ατόμου δε θεωρείται προϋπάρχουσα και δεν εκφράζεται απλά μέσω του χορού, αλλά διαμορφώνεται μέσω αυτού. Έμφαση δίνεται λοιπόν στον τρόπο με τον οποίο κατασκευάζεται το φύλο μέσα στο πλαίσιο του χορευτικού γεγονότος.

¹ Σύμφωνα με τη θεωρία της ουσιοκρατικής αντίληψης “το φύλο προηγείται των κοινωνικών ιδιοτήτων του ατόμου, αποτελεί βιολογικό δεδομένο ή φυσικό αντικείμενο, στο οποίο προστίθενται και επενεργούν οι ρόλοι”. Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό. π., σ. 27.

Ως προς τη μελέτη του ζεϊμπέκικου, θα πρέπει να επισημάνουμε επίσης την ιδιαίτερη έμφαση που δόθηκε στο κοινωνικό πλαίσιο που εντάσσεται ο χορός -σ' εκείνο του ρεμπέτικου- προκειμένου να παρουσιαστούν τα χαρακτηριστικά του χορευτή, ως τα στοιχεία εκείνα που χαρακτηρίζουν την ιδιαίτερη ταυτότητά του. Κύριος στόχος των μελετητών αποδείχθηκε η ιστορική μελέτη του ζεϊμπέκικου.

Στο εθνογραφικό έργο της Cowan η κατάσταση διαφοροποιείται αισθητά αφού το πλαίσιο που αυτή διερευνά δεν είναι αυτό του ρεμπέτικου. Η διαφοροποίησή της αυτή, σε συνδυασμό με τη συνολικότερη οπτική της, της επέτρεψε να επικεντρώσει το ενδιαφέρον της όχι στη διαχρονική εξέλιξη του ζεϊμπέκικου, αλλά στη σημερινή λειτουργία του, στο ρόλο του και τη σχέση του με την έμφυλη ταυτότητα.

Έχοντας λοιπόν ως αφετηρία μας τα παραπάνω και υιοθετώντας τη σημασία της άποψης που εστιάζει στην κοινωνική κατασκευή του φύλου μέσω του χορού, προχωρήσαμε στην επιλογή δύο κινηματογραφικών ταινιών του ελληνικού κινηματογράφου. Σημαντικότερα κριτήρια της επιλογής τους αποτέλεσαν η ύπαρξη της επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου χορού και η σαφή αναφορά τους στον κόσμο του περιθωρίου.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως έχει επιλεγεί το κινηματογραφικό πλαίσιο, διότι κρίνεται κατάλληλο προκειμένου να κατανοήσουμε, αλλά και να αναδείξουμε την κοινωνική κατασκευή και λειτουργία του φύλου. Γνωρίζουμε ότι η ταινία είναι μια δομημένη κατασκευή, εκτός όμως της πραγματικότητας. Παρόλα αυτά όμως ο κατασκευασμένος χαρακτήρας του κινηματογράφου δεν τον συνδέει απόλυτα με κάτι φανταστικό. Η έννοια της κατασκευής δηλαδή δεν αναιρεί τη σύνδεση της ταινίας με την «αντικειμενική» πραγματικότητα. Εξάλλου η θέση ότι ο πολιτισμός γενικότερα είναι αποτέλεσμα πολιτισμικών διαδικασιών επινόησης, καθώς αποτελεί μια συνεχή ανθρώπινη δημιουργία, συνιστούν κοινό τόπο σε όλες τις πρόσφατες θεωρήσεις.² Υπό την οπτική αυτή μπορούμε να πούμε ότι η έννοια της κατασκευής δεν παραπέμπει υποχρεωτικά και απόλυτα σε κάτι ψεύτικο, αλλά σε κάτι πολιτισμικά διαμορφωμένο που αντιλαμβανόμαστε και αντιμετωπίζουμε ως πραγματικό.³ Κάθε κινηματογραφική δηλαδή δημιουργία, είναι μια κατασκευή, η οποία όμως αντλεί θεματικό υλικό από την πραγματικότητα, άρα έμμεσα συνδέεται μ' αυτή και κατά κάποιο τρόπο την

² Βλ. Ε. Δέλτσου, "Ο ιστορικός τόπος και η σημασία της παράδοσης για το έθνος κράτος", *Εθνολογία* 4, 1995, στο Φάκελο Μαθήματος Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις του Λαϊκού Πολιτισμού II, σ. 108.

³ Βλ. Ε. Δέλτσου, "Ο ιστορικός τόπος και η σημασία της παράδοσης για το έθνος κράτος", *Εθνολογία* 4, 1995, στο Φάκελο Μαθήματος Ανθρωπολογικές Προσεγγίσεις του Λαϊκού Πολιτισμού II, σ. 108.

ερμηνεύει. Με αφορμή λοιπόν τη μελέτη της κατασκευασμένης αυτής αλήθειας των ταινιών θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε το κοινωνικό νόημά τους και να αναδείξουμε τους γενικότερους προβληματισμούς που απορρέουν από αυτές.

Υπό την παραπάνω λογική και εστιάζοντας στο κινηματογραφικό πλαίσιο μπορούμε να σχολιάσουμε και να κατανοήσουμε δεδομένα τμήματα της ίδιας της πραγματικότητας που σχετίζονται με την κοινωνική κατασκευή του φύλου. Η ταινία, μέσω απλών σκηνών δύναται να αναδείξει προβληματισμούς που στην καθημερινότητα του ανθρώπου θεωρούνται φυσικοί.⁴ Επίσης η σκηνική ανάπτυξη κάθε έργου, αλλά και το σενάριο, αλληλοσυμπληρώνονται, συντελώντας κάθε φορά στη δημιουργία συγκεκριμένου κοινωνικού νοήματος. Για το λόγο αυτό, στην ανάλυση των ταινιών δόθηκε έμφαση τόσο στην εικόνα, όσο και στο σενάριο.⁵ Όπως άλλωστε θα δούμε στη συνέχεια, τις περισσότερες φορές τα λεγόμενα των ηθοποιών μεταφράζουν συγκεκριμένα μηνύματα που αφορούν στην κοινωνική υπόσταση του φύλου, ενώ η εικόνα, έμμεσα τονίζει όλα όσα το σενάριο αρχικά υπονοεί.⁶

Τέλος, θα πρέπει να επαναλάβουμε την οπτική μέσω της οποίας προσπαθήσαμε να αναδείξουμε το κοινωνικό πρόβλημα των δύο κινηματογραφικών έργων. Ως προς την «Ευδοκία» εστίασαμε στο ζήτημα τιμής και της ντροπής, ενώ ως προς την «Παραγγελιά», στη μελέτη της εικόνας του ανδρισμού και στον τρόπο με τον οποίο αυτή παράγεται μέσω της παραγγελιάς ενός ζειμπέκικου χορού. Και οι δύο θεματικές σχετίζονται με τη κοινωνική κατασκευή του φύλου και έχουν παρουσιαστεί διεξοδικά στη δεύτερη ενότητα.

Στη συνέχεια, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε τη σχέση μεταξύ της έμφυλης ταυτότητας και του χορού. Προς την κατεύθυνση αυτή θα χρησιμοποιήσουμε το υλικό και των δύο προηγούμενων κεφαλαίων. Ειδικότερα θα επικεντρωθούμε στον αναλυτικό σχολιασμό ενδεικτικών σκηνών από τις δύο ταινίες.

⁴ Πχ, στην καθημερινή ζωή η κίνηση θεωρείται φυσικό – βιολογικό δεδομένο. Η ταινία στην περίπτωση αυτή, εμμένοντας στη κίνηση, στους χαρακτήρες κ.τ.λ, έμμεσα αντιμετωπίζει το φύλο ως κοινωνικό δεδομένο, άρα βοηθά το θεατή να σκεφτεί και σ' ένα άλλο επίπεδο να κατανοήσει τον κατασκευασμένο – κοινωνικό χαρακτήρα του.

⁵ Όπως τονίζει η Σωτηροπούλου, (στηριζόμενη στις θέσεις των J. Amount, M. Colin & P. Sorlin), παρόλο που σε κάθε έργο το κύριο ενδιαφέρον εστιάζεται στη θεματολογική προσέγγιση, «δε θα πρέπει η κάθε ταινία να αντιμετωπισθεί μόνο από πλευράς κειμένου και να αγνοηθεί η εικόνα που αποτελεί και το κυρίαρχο μέσο έκφρασης στον κινηματογράφο», Βλ. X. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, ό. π., σ. 31. Για μία συνολικότερη προσέγγιση ως προς τη σχέση εικόνας και κειμένου στην ανάλυση των ταινιών, βλ. J. Amount, ‘L’espace et la matiere’, στο, *Théorie du film*, Παρίσι, 1997, σ. 40 και M. Colin, ‘La dislocation’, στο, *Théorie du film*, Παρίσι, 1980. σ. 91. Βλ., επίσης, P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Παρίσι, Aubier Montaigne, 1977, σ. 40.

⁶ Όπως άλλωστε αναφέρει ο P. Sorlin, «η εικόνα είναι πιο ζωντανή από το κείμενο, αυτή, δε, συμπυκνώνει μέσα από την πολυσημία της το νόημα», Βλ, P. Sorlin, ‘Sociologie du cinéma’, στο, X. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, ό. π., σ. 31.

Πριν όμως προχωρήσουμε, θα πρέπει να επιστρέψουμε συνοπτικά στις βασικές θεωρητικές συνιστώσες του έργου της Cowan.

2. Ηγεμονία, εξουσία, πρακτική. Η σημασία τους στη διαμόρφωση του κοινωνικού φύλου

Όπως τονίσαμε και σε προηγούμενη αναφορά μας, στην υπάρχουσα βιβλιογραφία σημειώνονται δύο τρόποι αντιμετώπισης του κοινωνικού φύλου σε σχέση με το χορό, ο περιγραφικός και ο αναλυτικός. Ο πρώτος και επικρατέστερος τρόπος αφορά στη μελέτη της έκφρασης της ταυτότητας του ατόμου, ενώ ο δεύτερος αναφέρεται στη σημασία της επιτέλεσης, της πραγμάτωσης της έμφυλης ταυτότητας μέσω του χορού.

Ειδικότερα, η περίπτωση της έκφρασης που ανταποκρίνεται στην περιγραφική λειτουργία του φύλου, σηματοδοτεί την ύπαρξη των στοιχείων της προσωπικότητας του χορευτή και τη συνακόλουθη εξωτερικότητά τους μέσω του ζείμπέκιου. Υπό την έννοια αυτή ο χορός εκδηλώνει προϋπάρχοντα στοιχεία της ταυτότητας των δύο φύλων. Η οπτική της διαμόρφωσης όμως, προχωρά ένα βήμα παραπέρα και τονίζει ότι η έμφυλη ταυτότητα του ατόμου διαμορφώνεται - παράγεται μέσω του χορού. Στο πλαίσιο αυτό ο ζείμπέκικος μπορεί να ιδωθεί ως ένα επιτελεστικό πλαίσιο κατασκευής της έμφυλης ταυτότητας.

Προκειμένου να κατανοήσουμε την έννοια της κατασκευασμένης ταυτότητας, θα πρέπει να επιστρέψουμε στις έννοιες της ηγεμονίας, της εξουσίας και της πρακτικής, όπως αυτές χρησιμοποιούνται από την Cowan. Η ηγεμονία εστιάζει στη σχέση ατόμου και κοινωνικού ελέγχου, ο οποίος επιδρά τόσο εξωτερικά στη συμπεριφορά του πρώτου, όσο και εσωτερικά επηρεάζοντας τις αντιλήψεις του ατόμου.⁷ Αυτή η μορφή του εσωτερικού - κοινωνικού ελέγχου, στηρίζεται στην ηγεμονία και σχετίζεται με τη δεδομένη κοινωνική αντίληψη των πραγμάτων, η οποία επικρατεί και τελικά διαμορφώνει τη λειτουργία του κοινωνικού φύλου.

Συνεχίζοντας μέσω της επόμενης έννοιας, της εξουσίας μπορούμε να αντιληφθούμε ένα ακόμη βασικό στοιχείο που διέπει την κοινωνική οργάνωση, δρα

⁷ Βλ. J. Femia, “Gramsci’s political Thought: Hegemony, Consciousness and the Revolutionary Process”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., 19.

και στα δύο φύλα και μέσω αυτής αυτά σταδιακά διαμορφώνουν την κοινωνική τους υπόσταση. Η κατασκευή της ταυτότητας στην περίπτωση αυτή πραγματοποιείται μέσα σ' ένα δίπολο που η ίδια η έννοια ορίζει, αυτό του εξουσιαστή - εξουσιαζόμενου. Το προαναφερθέν σχήμα δηλώνει πως η θέση στην οποία βρίσκεται κάθε φορά το άτομο, διαμορφώνει αντίστοιχα την κοινωνική του ταυτότητα.

Τέλος, η σημαντικότερη έννοια για την παρούσα περίπτωση, η πρακτική περικλείει την επιτέλεση, τις έμφυλες σχέσεις, αλλά και τις υπάρχουσες απόψεις γι' αυτές. Ουσιαστικά μέσω της πρακτικής μπορούμε να κατανοήσουμε τη διαδικασία δόμησης της έμφυλης ταυτότητας. Στη δική μας περίπτωση, η μελέτη της κοινωνικής κατασκευής του φύλου μέσω του ζεϊμπέκικου χορού στο πλαίσιο της θεωρίας της πρακτικής καθιστά ιδιαίτερα σημαντική την έννοια της επιτέλεσης. Πρόκειται στην ουσία για μια πρακτική κατά την ανάπτυξη της οποίας αποκτά νόημα η κοινωνική υπόσταση του ατόμου. Μέσω της επιτέλεσης κατασκευάζεται – διαπλάθεται η κοινωνική ταυτότητα του χορευτή. Έτσι λοιπόν και στη συνέχεια θα προσπαθήσουμε να μελετήσουμε τις κοινωνικές πρακτικές που εμφανίζονται κατά την εξέλιξη της υπόθεσης των ταινιών, ιδιαίτερα όμως κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου χορού, προκειμένου να οδηγηθούμε στο τελικό μας επιχείρημα που συνηγορεί στον διαμορφωμένο χαρακτήρα του κοινωνικού φύλου.

3. «Ευδοκία»

α. Ζεϊμπέκικος και ανδρική ταυτότητα

Όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην «Ευδοκία» ο Δαμιανός εισάγει την επιτέλεση του ζεϊμπέκικου στις πρώτες σκηνές της ταινίας, παρουσιάζοντας τον λοχία να χορεύει. Ακολουθώντας σταδιακά την εξέλιξη της υπόθεσης θα ξεκινήσουμε από τις σκηνές που περιλαμβάνουν το ζεϊμπέκικο χορό, προκειμένου να αναδείξουμε τα στοιχεία εκείνα που σταδιακά μας επιτρέπουν να δομήσουμε την εικόνα της έμφυλης ταυτότητας.

Σ' ένα πρώτο επίπεδο λοιπόν, ο θεατής βλέπει μια φαινομενικά απλή σκηνή, η οποία περιλαμβάνει την επιτέλεση ζεϊμπέκικου από τον πρωταγωνιστή. Στον ίδιο χώρο, σε μια άλλη συντροφιά τοποθετείται η γυναίκα, που παρατηρεί έντονα το

άνδρα, μέχρι το σημείο που και η ίδια χορεύει, επιτρέποντας με την κίνησή της αυτή την εξέλιξη της πλοκής του έργου. Με ευκολία παρατηρούμε ότι ο Δαμιανός συνδέει εξ αρχής το ζεϊμπέκικο χορό με το ανδρικό φύλο, με τη μοναχικότητα και τον ατομικό χαρακτήρα, στοιχεία που έχουμε ήδη τονίσει σε προηγούμενα σημεία. Μια ουσιαστικότερη ανάλυση ωστόσο του τρόπου με τον οποίο σκηνοθετείται η επιτέλεση, μας επιτρέπει να τη διαχωρίσουμε σε δύο πεδία. Τόσο το πρώτο όσο και δεύτερο πεδίο αφορούν μία και μόνο επιτέλεση του ζεϊμπέκικου χορού, η οποία σημειώνεται στην αρχή της ταινίας. Ο διαχωρισμός μολονότι τεχνικός αποσκοπεί στην καλύτερη κατανόηση των στοιχείων εκείνων που συνδέονται με τη δόμηση – διαμόρφωση της έμφυλης ταυτότητας των πρωταγωνιστών.

Πιο συγκεκριμένα, το πρώτο τμήμα αναδεικνύει σκηνοθετικά την απόλυτα ανδρική παρουσία στο χώρο και κατ' επέκταση στην επιτέλεση του ζεϊμπέκικου. Σύμφωνα μ' αυτό μπορούμε να αποδώσουμε στο χορευτή τις έννοιες του μοναχικού άνδρα, με τον εντελώς προσωπικό χαρακτήρα, που διεκδικεί την ατομικότητα μέσω της κυριαρχίας του στο κέντρο του νοητού κύκλου. Στο σημείο αυτό αξίζει να αναφερθούν κάποιες φράσεις του Πετρόπουλου όπως: «ο ζεϊμπέκικος χορεύεται από ένα άτομο.... Ο χορευτής του ζεϊμπέκικου χορεύει κοιτάζοντας τη γη.... Το πρόσωπό του είναι αγέλαστο, σχεδόν απειλητικό» κ.ο.κ.⁸ Η γενικότερη περιγραφή του για το ζεϊμπέκικο χαρακτηρίζει το μεγαλύτερο τμήμα της σκηνοθετημένης αυτής επιτέλεσης.

Σ' ένα δεύτερο επίπεδο ο χορός σηματοδοτεί την έκφραση της επιθυμίας του άνδρα προς τη γυναίκα. Η επιθυμία του λοχία προς την Ευδοκία, στην οποία θα στηριχθεί όλη η εξέλιξη της υπόθεσης, σε αυτό το επίπεδο δηλώνεται μη λεκτικά μέσω του χορού. Στην προκειμένη περίπτωση λοιπόν μπορούμε να δούμε το χορό ως ένα μέσο έκφρασης των συναισθημάτων του ατόμου. Στο σημείο αυτό στοιχεία, όπως το βλέμμα του πρωταγωνιστή αλλά και οι κινήσεις του στη διάρκεια του χορού (ιδιαίτερα τη στιγμή που χορεύει μπροστά της), αφενός τονίζουν το δίπολο άνδρας – γυναίκα, αφετέρου δε ενισχύουν την εκδήλωση του ενδιαφέροντός του γι' αυτή. Βέβαια η εικόνα της σκηνοθετημένης επιθυμίας του άνδρα για την πρωταγωνίστρια δεν πρέπει να προσληφθεί απλά και μόνο ως έκφραση του συναισθηματικού του κόσμου. Η επιθυμία αυτή, στην οποία στηρίζεται και η υπόθεση της ταινίας,

⁸ Βλ. Η. Πετρόπουλος, «Μικρά κείμενα 1949 – 1979», στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, ό.π., σ. 186.

εξωτερικεύεται μέσω της επιτέλεσης του ζειμπέκικου και αυτή ακριβώς η επιτέλεση είναι που την καθιστά σημείο αναγνωρίσιμο από το θεατή.

Σημαντική στο σημείο αυτό καθίσταται η οπτική της Cowan για το ζειμπέκικο ως σωματικό σχόλιο δράσης, η οποία μας επιτρέπει να αντιληφθούμε το σώμα του χορευτή ως «τόπο εμπειρίας» για τον ίδιο, αλλά και ως «σημείο» για εκείνους που τον παρακολουθούν. Στην περίπτωση αυτή θα δούμε την επιθυμία του άνδρα για τη γυναίκα να προσλαμβάνει σωματική μορφή μέσω του ζειμπέκικου χορού. Όπως χαρακτηριστικά τονίζουν οι επιτελεστές στην ανάλυση της Cowan «κάτι σε ταραίζει, μια επιθυμία, κάτι από τα παλιά, και το βάζεις μέσα στο κορμί σου...είσαι ερωτευμένος,... και δεν καταλαβαίνεις τίποτα απ' ό,τι συμβαίνει. Ο χορευτής εκφράζει τα συναισθήματά του με σπαστές κινήσεις του κορμιού του».⁹ Υπό τη λογική αυτή η επιτέλεση αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς συνιστά τη διαδικασία εκείνη κατά τη διάρκεια της οποίας ο άνδρας συμμετέχει στο χορευτικό γεγονός και μέσα από αυτό «βιώνει τον εαυτό του ως έμφυλο υποκείμενο».¹⁰ Την ίδια στιγμή το σώμα του χορευτή μέσω της επιτέλεσης παρουσιάζεται μπροστά στο υπόλοιπο σύνολο και αποτελεί «σημείο» μέσω του οποίου γίνεται αναγνωρίσιμη η ανδρική του ταυτότητα.

Η συνέχιση της επιτέλεσης εξακολουθεί να εκφράζει το συναισθηματικό κόσμο του χορευτή. Υποδηλώνει όμως και κάτι ακόμα: η ολιγόλεπτη γυναικεία χορευτική παρεμβολή και η διακοπή του χορευτή από την αντίδραση του περιβάλλοντός της που οδηγεί σε έντονη διαμάχη, έρχεται να τονίσει την ιδιαιτερότητα του χορού που δεν επιδέχεται καμία αμφισβήτηση. Η ιδιαιτερότητα μπορεί να ερμηνευθεί μέσω εννοιών όπως η μοναχικότητα, η ατομικότητα, κ.ο.κ, στις οποίες και έχουμε αναφερθεί. Πάνω απ' όλα όμως η ιδιαιτερότητα του ζειμπέκικου συνίσταται στην προβολή του ανδρισμού. Έτσι η χορευτική παρεμβολή της Ευδοκίας, σ' ένα χορό που θεωρείται κατ' εξοχήν ανδρικός αποκτά εξέχουσα σημασία. Παρ' όλα αυτά όμως δεν συνιστά αφορμή διαπληκτισμού. Μια πιθανή εξήγηση γι' αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει η επιθυμία του άνδρα για την ίδια. Αντίθετα η διακοπή του ζειμπέκικου από τους συνοδούς της Ευδοκίας οδηγεί σε επακόλουθη διαμάχη. Αυτή θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ρήξη του εγωιστικού χαρακτήρα του ατόμου, αλλά κυρίως ως ρήξη της εικόνας του ανδρισμού του.

⁹ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 183.

¹⁰ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 10.

Ιδιαίτερα σημαντική για την κατανόηση της παραπάνω σκηνης καθίσταται η έννοια του προκλητικού ανδρισμού της Cowan, η οποία και σχετίζεται τόσο με την έκφραση των συναισθημάτων του ατόμου, όσο όμως και με τη μοναχικότητα της επιτέλεσης. Έτσι θα δούμε τον πρωταγωνιστή να χορεύει μόνος, για τον εαυτό του, εκφράζοντας μια συγκεκριμένη επιθυμία. Ταυτόχρονα όμως, είναι σημαντικό ότι η επιτέλεση λαμβάνει χώρα μπροστά σε κοινό, αφού αυτό την καθιστά ιδιαίτερη και μη αμφισβητήσιμη. Παράλληλα, η μοναχική παρουσία και η επικράτηση του χορευτή στο κέντρο του κύκλου οδηγεί στην επίτευξη του θαυμασμού, στην κατοχύρωση ενός ιδιαίτερου ύφους ανδρισμού που εξασφαλίζεται σταδιακά μέσω της αποκλειστικότητάς του στο χώρο. Οι αξίες της κυριαρχίας, της μοναχικότητας, της ατομικότητας λοιπόν στην ουσία διεκδικούνται μέσω της επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου. Πίσω λοιπόν από τη σκηνοθετημένη διακοπή του ζεϊμπέκικου και τη συνακόλουθη διαμάχη μπορούμε να αναγνώσουμε τη ρήξη του εγωιστικού, αυτόνομου χαρακτήρα του ατόμου κ.ο.κ. Έννοιες που καθιστούν ιδιαίτερο τόσο το χαρακτήρα του ζεϊμπέκικου, όσο και εκείνο του χορευτή. Η διακοπή λοιπόν της χορευτικής δραστηριότητας αντιστοιχεί για το χορευτή στην έμμεση αμφισβήτηση της εικόνας του ανδρισμού, αφού μέσω της ατομικής-μοναχικής επιτέλεσης ο άνδρας επιδεικνύει την εσωτερικότητα του εαυτού του και τον αδιαμφισβήτητο ανδρισμό του. Υπό την οπτική αυτή η παρεξήγηση αφορά στην αμφισβήτηση βασικών χαρακτηριστικών της ανδρικής ταυτότητας, ενώ η συνακόλουθη διαμάχη ως συμπεριφορά λειτουργεί ως επικύρωση της εικόνας του ανδρισμού.

Μετά από όλα τα παραπάνω, κατανοούμε πως τόσο η συνολική σύλληψη της υπόθεσης, όσο όμως και η σκηνοθεσία της επιτέλεσης, δίνουν αρχικά στο θεατή την εντύπωση της έκφρασης μιας προϋπάρχουσας ανδρικής ταυτότητας. Η πραγματικότητα όμως είναι εντελώς διαφορετική, αφού στην ουσία όλα τα μέσα στοχεύουν στη διαμόρφωση μιας συγκεκριμένης παρουσίας που μπορεί να αναγνωριστεί ως ανδρική. Για το λόγο αυτό τα χαρακτηριστικά που συνοδεύουν την ανδρική επιτέλεση του ζεϊμπέκικου (μοναχικότητα, ατομισμός, ιδιαιτερότητα, εγωισμός) κ.ο.κ, δεν πρέπει να ιδωθούν απλά ως έκφραση της ταυτότητας του χορευτή, αλλά ως στοιχεία που στο σύνολό τους κατασκευάζουν την ανδρική του ταυτότητα.

β. Ζεϊμπέκικος και γυναικεία ταυτότητα

Όπως είδαμε στην προηγούμενη ενότητα ο ζεϊμπέκικος συνδέθηκε κυρίως με τη συναισθηματική έκφραση του άνδρα - χορευτή. Κυρίως όμως ανέδειξε και τα στοιχεία εκείνα που δομούν την ταυτότητα του. Θα λέγαμε λοιπόν ότι η συμπεριφορά και οι κινήσεις του χορευτή κατασκεύασαν στην ουσία την έμφυλή τους ταυτότητα.

Ποια είναι όμως τα στοιχεία εκείνα που σταδιακά διαμορφώνουν τη γυναικεία ταυτότητα στην παρούσα ταινία; Σ' ένα αρχικό επίπεδο η παρουσία της Ευδοκίας στην ταβέρνα, καθώς και η ανδρική παρέα από την οποία συνοδεύεται υποδηλώνουν την «αρνητική» της εικόνα. Το σημαντικότερο όμως στοιχείο για την κοινωνική της θέση δίνεται μέσω της επιτέλεσης από αυτήν του ζεϊμπέκικου. Ο ζεϊμπέκικος της Ευδοκίας φαινομενικά συνιστά μια σκηνοθετική παρεμβολή που αποσκοπεί στην παρουσίαση του ρόλου της. Η χρονική διάρκειά του είναι ελάχιστη και δε διακόπτει τον κύριο χορευτή. Παρόλα αυτά όμως είναι ιδιαίτερα σημαντική, τόσο γιατί παρεμβάλλεται κατά τη διάρκεια ενός «κατ' εξοχήν ανδρικού χορού», όσο όμως και γιατί σημειώνεται από μια γυναίκα.

Ήδη λοιπόν η παρουσία της σ' ένα παραδοσιακά ανδροκρατούμενο χώρο, όπως αυτός της ταβέρνας και το γεγονός της παρεμβολής της σ' ένα χορό που έχει ταυτιστεί με το ανδρικό φύλο, δομούν εξ αρχής με συγκεκριμένο τρόπο την ταυτότητά της και προδιαθέτουν το θεατή. «Γυναίκα να χορεύει ζεϊμπέκικο ήτανε πρωτοφανές σκάνδαλο. Και το θέαμα αυτό γινότανε αιτία φονικών καυγάδων» μας λέει ο Πετρόπουλος¹¹ και η εξέλιξη της ταινίας φαίνεται να το επιβεβαιώνει.

Εκτός όμως από τα παραπάνω η ταυτότητα της Ευδοκίας, διαμορφώνεται επίσης σταδιακά καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας. Πιο συγκεκριμένα, τα αρνητικά σχόλια του κοινωνικού περιβάλλοντος, ιδιαίτερα στον εργασιακό χώρο του λοχία, ταυτίζουν την πρωταγωνίστρια με το περιθώριο, με την ανηθικότητα, με τη γυναίκα εκείνη που κάθε άλλο παρά τίμια μπορεί να χαρακτηριστεί.

Παράγοντες λοιπόν διαμόρφωσης της γυναικείας ταυτότητας δεν είναι μόνο η συμμετοχή - παρεμβολή στην επιτέλεση ενός ανδρικού χορού, αλλά και ο τρόπος με τον οποίο αυτή αντιμετωπίζεται από το παρευρισκόμενο σύνολο. Ιδιαίτερα σημαντική στο σημείο αυτό καθίσταται η προσέγγιση της Cowan για τη γυναικεία επιτέλεση του

¹¹ Βλ. Η. Πετρόπουλος: (1980:89), “Μικρά κείμενα 1949 – 1979”, στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, ό.π., σ. 186.

ζεϊμπέκιου, στην οποία παρουσιάζει ως πρωταρχικό το ρόλο των σχολίων του κοινωνικού συνόλου. Υιοθετώντας την οπτική της, μπορούμε να δούμε το ζεϊμπέκινο της Ευδοκίας ως ένα φορέα πολλαπλών μηνυμάτων, αλλά και αρνητικού σχολιασμού, τα οποία σε συνδυασμό δομούν την ταυτότητά της. Παράλληλα όμως μπορούμε να προσλάβουμε την παρεμβολή της γυναίκας σ' ένα ανδρικό χορό σαν μια κίνηση σεξουαλικής ελευθερίας -προθυμίας, που για το γυναικείο φύλο είναι «ηθικά επιλήψιμη».¹² Μπορούμε να κατανοήσουμε την προηγηθείσα πρόταση αν σκεφτούμε πως στην ουσία το γυναικείο σώμα θεωρείται «τόπος σεξουαλικότητας».¹³

Υπό την έννοια αυτή η γυναίκα μέσω του χορού αφενός προβάλλει την εικόνα της προς τα έξω, αφετέρου δε η κίνησή της γίνεται αντικείμενο επιτήρησης από το βλέμμα των ανδρών. Από την άλλη ο ενθουσιασμός της γυναίκας που ενθαρρύνει την όλη της κίνηση, θέτει το ζήτημα της «υπερβολής» και της ερμηνείας της. Μια πράξη δηλαδή που για την Ευδοκία καθίσταται «φυσική», μπορεί κάλλιστα να ερμηνευτεί ως υπερβολική για τη γυναικεία ταυτότητα, κάτι που ούτως ή άλλως συμβαίνει και στιγματίζει την κοινωνική της υπόσταση. Για το λόγο αυτό η γυναίκα πρέπει να «σκέφτεται πως ενεργεί», καθώς η υπερβολή και ο ενθουσιασμός, αν και ενθαρρύνονται, είναι επίσης πράγματα για τα οποία μπορεί να υποστεί κριτική.¹⁴

Μετά από όσα έχουν προηγηθεί κατανοούμε ότι η έννοια του κοινωνικού φύλου κατασκευάζεται μέσω του χορού με διαφορετικό όμως τρόπο για τον άνδρα και τη γυναίκα. Στην «Ευδοκία», ο ζεϊμπέκιος χορός αποτέλεσε σ' ένα πρώτο επίπεδο τη σκηνοθετική αφορμή για την παρουσίαση και τη σταδιακή διαμόρφωση της έμφυλης ταυτότητας των χαρακτήρων. Η βασική διαφορά συνίσταται στο εξής: στη μια περίπτωση ο άνδρας δομεί την προσωπικότητά του μέσω της δικής του επιτέλεσης, η οποία αποσκοπεί στην ανάδειξη του ανδρισμού, της δύναμης, κ.ο.κ. Ενώ στην περίπτωση της γυναίκας, η ταυτότητα διαμορφώνεται από τη στιγμή που χορεύει ζεϊμπέκινο. Όπως είδαμε η εμφάνιση της Ευδοκίας σ' ένα μη γυναικοκρατούμενο χώρο, και η παρεμβολή της σ' έναν ανδρικό χορό, αποτέλεσαν τα κύρια σημεία για τη διαμόρφωση της αρνητικής της εικόνας. Η ερμηνεία λοιπόν της συμπεριφοράς της, με κύρια αναφορά στη σεξουαλική αντιμετώπιση του σώματος, είναι σε θέση να καθορίσει το έμφυλο είναι της. Έτσι παρατηρούμε πως στην

¹² Βλ. J. Berger, “Ways of Seeing”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 209.

¹³ Βλ. T. de Lauretis, “Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 205.

¹⁴ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 211.

παρούσα περίπτωση, οι κατηγορίες, «τα σχόλια ή κουτσομπολιά», δομούν σταδιακά μια αρνητική εικόνα για τη γυναίκα και τελικά διαμορφώνουν καθοριστικά πλέον την έμφυλη ταυτότητα.

γ. Το κοινωνικό πρόβλημα της τιμής σε σχέση με την έμφυλη ταυτότητα

Έως το σημείο αυτό μελετήσαμε τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζονται και κατασκευάζονται οι έμφυλοι χαρακτήρες μέσω του χορού. Παρατηρήσαμε πως ο ζειμπέκικος αποτελεί ένα σημαντικό μέσο παραγωγής της έμφυλης ταυτότητας. Πέρα όμως από το ρόλο του χορού, θα πρέπει να διευκρινίσουμε πως η συνολική δομή της ταινίας στηρίζεται στη σχέση των δύο φύλων και μπορεί να αποδοθεί μέσα από το πρίσμα της «τιμής και της ντροπής». Θα ξεκινήσουμε λοιπόν με μια πολύ συνοπτική βιβλιογραφική αναφορά του ζητήματος αυτού, όπως έχει μελετηθεί στην ανθρωπολογία, προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τη χρήση του και τη σημασία του για τη διάρθρωση της ταινίας.

Η τιμή και η ντροπή συνδέονται στην ουσία με την κοινωνική υπόσταση του φύλου. Πριν απ' όλα λοιπόν και για την καλύτερη κατανόησή της θα πρέπει να αναφερθούμε στο διαχωρισμό του φύλου σε βιολογικό και κοινωνικό. Στην πρώτη περίπτωση αναφερόμαστε στη φυσική υπόσταση του φύλου (sex), ενώ η δεύτερη εστιάζει στην κοινωνική εκφορά του πρώτου (gender).¹⁵ Κατά μια έννοια λοιπόν το βιολογικό φύλο είναι «η φύση» του ατόμου, ενώ το κοινωνικό είναι «και πολιτισμός». Προκύπτουν λοιπόν τα δίπολα πολιτισμός - φύση και άνδρας - γυναίκα. Ειδικότερα η φύση συνδέεται με τη γυναίκα, ενώ ο πολιτισμός με τον άνδρα.¹⁶ Στον ήδη υπάρχον διαχωρισμό προστίθεται (στο μεσογειακό κυρίως χώρο), η στερεότυπη σχέση της τιμής και ντροπής, η οποία αναπτύσσεται στο πλαίσιο της κοινωνικής κατασκευής (κονστρουκτιβισμού), που εστιάζει το ενδιαφέρον της «στη δράση ως διαδικασία, στην οποία συγκροτείται, δηλαδή κατασκευάζεται ο κόσμος, μελετά δε

¹⁵ Για το διαχωρισμό βιολογικού και κοινωνικού φύλου βλ. το άρθρο της G. Rubin, (1975), “The traffic in women: Notes on the political economy of sex”, στο, Α. Μπακαλάκη, *Ανθρωπολογία Γυναίκες και Φύλο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994, σ. 24.

¹⁶ Στο διαχωρισμό αυτό σημειώνονται τόσο συγκλίνουσες όσο και αποκλίνουσες τάσεις στο χώρο κοινωνικής κυρίως ανθρωπολογίας. Για μία ολοκληρωμένη εικόνα των προσεγγίσεων αυτών βλ. Α. Μπακαλάκη, *Ανθρωπολογία Γυναίκες και Φύλο*, ό.π., σ. σ. 25 – 50 και Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Αθήνα, Ο Πολίτης, 1991, σ. 13 – 73, δεύτερη έκδοση με προσθήκες.

τη δράση από τη σκοπιά των υποκειμένων της και μέσα στο κοινωνικό πλαίσιο στο οποίο συντελείται».¹⁷

Η τιμή υπαγορεύεται από την κοινωνική ταυτότητα του ατόμου, ενώ η διατήρησή της απορρέει κυρίως από τη σεξουαλική συμπεριφορά του. Κατ' αυτό τον τρόπο η τιμή εκπροσωπείται από τον άνδρα, αφού η γυναίκα «φύσει ηδυπαθείς», ανταποκρίνεται στη ντροπή, καθώς υποτάσσεται ευκολότερα στη σεξουαλικότητα «απειλώντας την ηθική αρμονία και την κοινωνική ευταξία».¹⁸ Το σχήμα λοιπόν τιμή – ντροπή που αντιστοιχεί στο δίπολο άνδρας – γυναίκα, κατ' επέκταση στον πολιτισμό – φύση, μας βοηθά σ' ένα πρώτο επίπεδο να κατανοήσουμε ότι ουσιαστικά ο άνδρας – πολιτισμός, ελέγχει τη φύση – γυναίκα, η οποία εμφανίζεται και είναι υπεύθυνη για τη διατήρηση της τιμής του.

Ουσιαστικά πάνω στην παραδοχή αυτή στηρίζεται η υπόθεση της ταινίας. Όπως είδαμε και στην αναλυτική παρουσίαση του έργου, ο λοχίας ερωτεύεται με την Ευδοκία, διακατέχεται δε από ένα μόνιμο προβληματισμό που αφορά την κοινωνική της υπόσταση. Η Ευδοκία που υποδύεται την ανήθικη γυναίκα, επηρεάζει την τιμή του άνδρα. Ακόμη και η σκηνοθετική εισαγωγή του γάμου, αδυνατεί να αλλάξει την ήδη διαμορφωμένη κοινωνική εικόνα. Αν και μετά το γάμο η Ευδοκία προσπαθεί να ανταποκριθεί στο πρότυπο της γυναίκας - συζύγου, οργανώνοντας τη συμπεριφορά της «στη βάση του κανονιστικού κώδικα τιμής και ντροπής ο οποίος παραπέμπει στον ηθικό κώδικα που διέπει την κοινωνική παρουσία και πρακτική των συζύγων», η προϋπάρχουσα ταυτότητά της εξακολουθεί να επιφέρει συγκεκριμένη κοινωνική αντιμετώπιση.¹⁹ Έτσι, στο σύνολό της η ταινία διακατέχεται από την προβληματική κοινωνική υπόσταση της Ευδοκίας και τη συνακόλουθη επιρροή της στην ανδρική ταυτότητα.

Στο σύνολό της η προηγούμενη περιγραφή αναδεικνύει τον κατασκευασμένο χαρακτήρα του κοινωνικού φύλου. Το κοινωνικό πρόβλημα της τιμής και της ντροπής ουσιαστικά διαμορφώνει καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας την έμφυλη ταυτότητα, η οποία και έχει διαμορφωθεί και παρουσιαστεί στο κοινό μέσα από την επιτέλεση του ζείμπέκιου.

¹⁷ Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό. π., σ.46.

¹⁸ Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό. π., σ.46.

¹⁹ Βλ. Θ. Σπυριδάκη, “Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών”, στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες κα Ρεμπέτικο τραγούδι*, ό. π., σ. 112.

4. «Παραγγελιά»

Έχουμε ήδη τονίσει επανειλημμένως πως η ιδέα δημιουργίας της «Παραγγελιάς» στηρίζεται σε μια αληθινή ιστορία του 1973. Η βασική θεματική της αφορά στο ζεϊμπέκικο χορό, την παραβίαση του χορευτικού χώρου κατά τη στιγμή της επιτέλεσης, και συνακόλουθα την παρεξήγηση – διαμάχη με μια σειρά από διαδοχικούς φόνους που έπονται. Κατά τη διάρκεια της ταινίας, υποδηλώνονται χαρακτηριστικά στοιχεία, τα οποία συνηγορούν στη διαμόρφωση της ταυτότητας των πρωταγωνιστών. Κάποια από αυτά υπονοούνται βάσει του σεναρίου και των διαδραματιζομένων ρόλων, ιδιαίτερη είναι όμως η χρήση εκείνων που έμμεσα τονίζονται κατά την επιτέλεση και τη διακοπή του ζεϊμπέκικου χορού.

Στις ενότητες λοιπόν που ακολουθούν θα προσπαθήσουμε σ' ένα πρώτο επίπεδο να παρουσιάσουμε τα χαρακτηριστικά της ταυτότητας του πρωταγωνιστή, τα οποία και σταδιακά δομούν την εικόνα του, ενώ στη συνέχεια θα μελετήσουμε ιδιαίτερα το ρόλο του ζεϊμπέκικου σ' αυτή τη διαδικασία. Ακολουθώντας τη δομή της ταινίας, θα εστιάσουμε επιλεκτικά σε κάποιες σκηνές, οι οποίες εισάγονται από τον Τάσιο, με σκοπό την αρχική γνωστοποίηση του κεντρικού ήρωα στο θεατή.²⁰ Μέσα από τις σκηνές αυτές αναδεικνύονται συγκεκριμένα στερεότυπα που αφορούν στην ανδρική ταυτότητα.

α. Σκηνοθεσία και κατασκευή ταυτότητας

Η αρχική εμφάνιση του πρωταγωνιστή, ανταποκρίνεται σε μια απόλυτα σοβαρή, εσωστρεφή και προβληματισμένη φυσιογνωμία.²¹ Σε μία από τις πρώτες σκηνές, τη στιγμή που όλη η παρέα κατευθύνεται σε νυχτερινό κέντρο διασκέδασης λέει ο πρωταγωνιστής στον αδελφό του Δήμο: «μη με πουλήσεις σήμερα Δήμο, Δήμο μη με πουλήσεις σήμερα, πληρώνω εγώ στα μπουζούκια». Η εισαγωγή της φράσης αυτής δίνει έμφαση στην προφορική συμφωνία δύο ατόμων. Στο κόσμο των ανδρών η συμφωνία αυτή και η τήρησή της μεταφράζεται με τον όρο «μπέσα», η οποία αφορά «το λόγο της τιμής, που υποχρεώνει κάποιον να τηρήσει την υπόσχεσή του».²²

²⁰ Οι χαρακτήρες στην «Παραγγελιά» δεν παρουσιάζονται μέσω του ζεϊμπέκικου, αντίθετα γνωστοποιούνται στο θεατή πριν την ανάπτυξη του χορευτικού γεγονότος.

²¹ Τα χαρακτηριστικά αυτά υποδηλώνονται από την σκηνική και μόνο παρουσία του πρωταγωνιστή.

²² Βλ. Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, ό.π., σ.1540.

Μέσα λοιπόν από το προηγθέν στιγμιότυπο, υποδηλώνεται μια σημαντική έννοια, η οποία δηλώνει τη «γενικότερη ευθύτητα στην αντιμετώπιση του άλλου» και διασφαλίζει ένα πρώτο χαρακτηριστικό που έχει ταυτιστεί με την ανδρική προσωπικότητα.²³

Το επόμενο σημείο εστιάζει στην απαγόρευση της εισόδου στην παρέα του πρωταγωνιστή στο χώρο διασκέδασης. Η απαγόρευση αυτή, λαμβάνεται ως πρόκληση, στην οποία ο ίδιος απαντά μέσω του επερχόμενου διαπληκτισμού. Μέσω λοιπόν της σκηνής αυτής μπορούμε να αναγνώσουμε με ευκολία το σχήμα «πρόκληση για μάχη – απάντηση», που αντιστοιχεί στο «νταηλίκι».²⁴ Η έντονη φασαρία που ξεκινά από τον κεντρικό ήρωα, από τη μια πλευρά τονίζει την απότομη συμπεριφορά του, τον ευέξαπτο χαρακτήρα του, και από την άλλη επικυρώνει το πρότυπο της ανδρικής ρώμης. Έμμεσα λοιπόν οι βίαιες και επιθετικές κινήσεις εξυψώνουν την ανδρική υπόσταση, προσθέτοντας ένα ακόμη χαρακτηριστικό στην ταυτότητά του.

Στις δύο προηγούμενες σκηνές προστίθεται μία ακόμη έντονη λογομαχία και επακόλουθη διαμάχη, τη φορά αυτή ανάμεσα στον πρωταγωνιστή και τη γυναίκα που τον συνοδεύει. Ένας χορός (τσιφτετέλι) από τη πλευρά της, κυρίως όμως τα βλέμματα των υπολοίπων ανδρών πάνω της, αποτελούν την αφορμή για τη σκηνοθετική ανάπτυξη του γεγονότος αυτού.

Η σκηνή αυτή σε πρώτο επίπεδο βασίζεται στο δίπολο άνδρας – γυναίκα, ενώ η προέκτασή της παραπέμπει στο σχήμα μπέσα – μπαμπεσιά. Οι συνεχείς εκφράσεις του πρωταγωνιστή : «προχτές ακόμα μου έλεγες πως μ' αγαπάς... μαζί δε συμφωνήσαμε να φύγουμε στο εξωτερικό... και τώρα με πουλάς;», υποδηλώνουν την ύπαρξη προφορικών συμφωνιών που, από τη πλευρά της γυναίκας έχουν παραβιαστεί. Αυτό για τον άνδρα σημαίνει καταπάτηση της μπέσας, δηλαδή μπαμπεσιά, που δεν αρμόζει «στο πρότυπο της ανδροπρέπειας», αφού η δεύτερη, αντιστοιχεί στη «γυναικεία φύση».²⁵ Έμμεσα λοιπόν και η σκηνή αυτή, επενδύει το

²³ Βλ. Δ. Τζακίς, «Ο κόσμος της μαγκιάς. Παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών» στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ.56.

²⁴ Βλ. Κ. Χατζηδάκης, «Από το “σπίτι” στο “δρόμο” : μια προσέγγιση των δομών χώρου/ χρόνου», στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ.σ. 71 – 86.

²⁵ Όπως επισημαίνει ο Δ. Τζακίς, «η μπέσα είναι ταυτισμένη με τον άνδρα, ενώ η αντίθετα η μπαμπεσιά αντιστοιχεί στη “γυναικεία φύση”». Μπορούμε λοιπόν με βάση το σχήμα μπέσα – μπαμπεσιά, να αναγνώσουμε τη δημιουργία κι άλλων δίπολων όπως άνδρας – γυναίκα, ευθύτητα συμπεριφοράς – πονηριά, τιμή – ντροπή κ.ο.κ. Για μία αναλυτικότερη αναφορά, βλ. Δ. Τζακίς, «Ο κόσμος της μαγκιάς. Παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών», στο, Ν. Κοταρίδης,

ανδρικό φύλο με αξίες όπως αυτές της τιμής, της καθαρής εξήγησης, της ευθύτητας, της πίστης κ.ο.κ.

Οι αντίθετες έννοιες φαίνεται να συνοδεύουν τη γυναικεία υπόσταση. Η σκηνή ολοκληρώνεται με τη φράση «εγώ δε σε θέλω πια» από την πλευρά της γυναίκας και τη συνακόλουθη ανδρική βίαιη αντίδραση. Σε προηγούμενη αναφορά, ερμηνεύσαμε την επιθετική, απότομη συμπεριφορά του άνδρα σαν επικύρωση της ανδροπρέπειας. Στην προκειμένη όμως περίπτωση, η βίαιη συμπεριφορά του πρωταγωνιστή, ακολουθεί τη γυναικεία απόρριψη και αναδεικνύει τη ρήξη ενός βασικού χαρακτηριστικού της ανδρικής ταυτότητας, του εγωισμού.

Θα αντιμετωπίσουμε λοιπόν την ερωτική απόρριψη της γυναίκας ως αμφισβήτηση του ανδρικού εγωισμού. Αν μάλιστα υιοθετήσουμε την προσέγγιση της Σπυριδάκη, θα δούμε την προσβολή του εγωισμού με διπλό τρόπο: ως έμμεση δήλωση της έλλειψης «ανδρικών αρετών», αλλά και ως αδυναμία ελέγχου της γυναίκας και ακολούθως αδυναμία κυριαρχίας του άνδρα στη γυναίκα, που αφορά την «κοινωνικά κατασκευασμένη εικόνα του ιδανικού άνδρα».²⁶ Και στις δύο αυτές περιπτώσεις δημιουργείται μια διάσταση ανάμεσα «στην κοινωνική παρουσία του άνδρα» και στην εικόνα που κατασκευάζεται σύμφωνα με το πρότυπο του «ιδανικού άνδρα».²⁷

β. Ανδρική συμπεριφορά και διαμόρφωση της ταυτότητας

Έως το παρόν σημείο σχολιάστηκαν κάποια ενδεικτικά αποσπάσματα της «παραγγελιάς». Στόχος της προσπάθειας αυτής ήταν η αναγωγή της σκηνοθετημένης συμπεριφοράς του πρωταγωνιστή σε συγκεκριμένα στερεότυπα που δομούν την ανδρική ταυτότητα. Στην επιλογή, την ανάγνωση, αλλά και την κατανόηση των παραπάνω τμημάτων της ταινίας καθοριστικός είναι ο ρόλος των εννοιών της Cowan, τη χρησιμότητα των οποίων θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε στη συνέχεια.

Στα αποσπάσματα που σχολιάστηκαν επικρατέστερο όλων είναι το χαρακτηριστικό της επιθετικής στάσης του πρωταγωνιστή. Στοιχείο που γίνεται

Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι, ό.π., σ. 56. Βλ., ακόμη, Βλ. Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, ό. π., σ.46.

²⁶ Βλ. Θ. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 116.

²⁷ Βλ. Θ. Σπυριδάκη, «Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών», στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι*, ό.π., σ. 116.

ιδιαίτερα ορατό στους διαπληκτισμούς που ο ίδιος ξεκινά. Η έννοια της ηγεμονίας και η έμφαση που προσδίδει στην κυριαρχία του ατόμου και στη διαμόρφωση της αντίστοιχης συμπεριφοράς μας βοηθά να κατανοήσουμε ότι η παρουσιαζόμενη στάση του πρωταγωνιστή συνδέεται άμεσα με «τα πιστεύω» του για το άτομό του, με την άποψη που εκείνος έχει για την εικόνα του ανδρισμού. Για το λόγο αυτό οι ενέργειές του, οι κινήσεις του λειτουργούν ως σημεία κατοχύρωσης της ανδροπρέπειας κατασκευάζοντας σταδιακά την ταυτότητά του.

Πέρα όμως από την ηγεμονία, η έννοια της εξουσίας καθίσταται με τη σειρά της ιδιαίτερα σημαντική κυρίως για το τελευταίο σκηνοθετικό απόσπασμα, από το σχολιασμό του οποίου αναδείχθηκε το δίπολο μπέσα – μπαμπεσιά. Όπως και στις προηγούμενες αναφορές η συμπεριφορά του άνδρα παρουσιάζεται εξίσου επιθετική, τη φορά αυτή όμως στηριγμένη σε διαφορετική αιτία, που αφορά στη γυναικεία απόρριψη και δικαιολογείται στη βάση της εξουσιαστικής σχέσης που αναπτύσσεται μεταξύ των δύο φύλων. Σύμφωνα μ' αυτή ο άνδρας θεωρεί πως εξουσιάζει τη γυναίκα Αισθάνεται λοιπόν ντροπή για τη γυναικεία συμπεριφορά, λόγω της ευθύνης ελέγχου που έχει για το άτομό της. Με βάση τη λογική αυτή η εικόνα του ανδρισμού αμφισβητείται όταν δηλωθεί αδυναμία ελέγχου στο αντίθετο φύλο. Ως εκ τούτου η κοινωνική υπόσταση του άνδρα διασφαλίζεται σε σχέση με τη γυναικεία συμπεριφορά και συνακόλουθα κατασκευάζεται μέσω αυτής.

γ. Παραγγελιά και ανδρική ταυτότητα

Όλα τα προαναφερθέντα μέρη υποδήλωσαν χαρακτηριστικά στοιχεία της ταυτότητας του κεντρικού ήρωα. Στη συνέχεια θα εστιάσουμε στην επιτέλεση του ζειμπέκικου και την παραβίασή της. Μέσω της ανάλυσης αυτής θα επιχειρήσουμε να παρουσιάσουμε τον τρόπο με τον οποίο δομείται η ταυτότητα του άνδρα, τη φορά αυτή όμως μέσα από ένα και μόνο χορευτικό γεγονός.

Ας ξεκινήσουμε λοιπόν από την «παραγγελιά». Όπως τονίσαμε και στο δεύτερο κεφάλαιο ιδιαίτερη είναι η σημασία της. Σκηνοθετικά υπονοείται τόσο τη στιγμή που ο Δήμος αφήνει χρήματα στην ορχήστρα, όσο και από την επισήμανση του τραγουδιστή, πριν ο χορευτής πάρει τη θέση του στο κέντρο του χώρου. Πιο συγκεκριμένα, η αμοιβή της ορχήστρας από τον εκάστοτε χορευτή έρχεται να διασφαλίσει την επικράτηση της δικής του και μόνο επιτέλεσης για το συγκεκριμένο

ζειμπέκικο. Η παραγγελιά λοιπόν προσδίδει στο άτομο πέραν της μοναχικότητας την ιδιαίτερη έμφαση στην αποκλειστικότητα της ατομικής παρουσίας του χορευτή στο χώρο. Τα στοιχεία αυτά σηματοδοτούν κοινωνικά χαρακτηριστικά που ενισχύουν την ανδρική προσωπικότητα.

Μέσω λοιπόν της σημασίας της παραγγελιάς αναδεικνύονται στοιχεία της ταυτότητας του άνδρα. Πρόκειται όμως για στοιχεία που διακρίνουν την κοινωνική του συμπεριφορά και πρέπει να αναλυθούν σε άμεση συνάρτηση με το φύλο. Στην ανάλυση αυτή ιδιαίτερα σημαντική καθίσταται η προσέγγιση της Cowan, για το ζειμπέκικο ως σωματικό σχόλιο δράσης. Βάσει της οπτικής της «το νόημα του ζειμπέκικου είναι ότι χορεύεις μόνος σου».²⁸ Η παραγγελιά στην περίπτωση αυτή δίνει στον άνδρα το απόλυτο δικαίωμα παραμονής του στην πίστα.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να πούμε ότι ο χορευτής αναπτύσσει την αίσθηση του «ανήκειν» για το χορό αλλά και το χώρο. Μια αίσθηση που εκφράζεται μέσω της μοναχικής επιτέλεσης. Η «ατομικιστική αυτή ιδιαιτερότητα», που δηλώνεται μέσω της μοναξιάς, της επικράτησης κ.ο.κ. αφορά τη «σωματική γλώσσα του χορευτή» και ερμηνεύει μια προκλητική συμπεριφορά, που εκφράζει ένα από τα σημαντικότερα χαρακτηριστικά της ανδρικής ταυτότητας, τη μαγκιά.²⁹ Υπό την οπτική αυτή όλα εκείνα τα στοιχεία που μέσω της παραγγελιάς τονίζουν την προσωπικότητα του χορευτή, σταδιακά διαμορφώνουν την υπόστασή του, γεγονός που αναδεικνύει για ακόμη μια φορά την κατασκευή του κοινωνικού φύλου.

Αν όλα τα παραπάνω χαρακτηριστικά προκύπτουν από τη σημασία της παραγγελιάς, ποια είναι εκείνα που απορρέουν από τη σκηνοθετημένη παραβίασή της και τη συνακόλουθη αντίδραση του πρωταγωνιστή; Όπως παρατηρήσαμε κατά την παρουσίαση της ταινίας, η διακοπή της μοναχικής επιτέλεσης του χορευτή, αποτέλεσε αφορμή για έντονη διαμάχη, την οποία ακολούθησαν οι διαδοχικοί φόντοι. Βέβαια έως το παρόν σημείο έχουν προηγηθεί επανειλημμένα διαπληκτισμοί από τον κεντρικό ήρωα της ταινίας. Η ένταση όμως της συγκεκριμένης σκηνής δηλώνει πλέον με σαφήνεια τον ευέξαπτο και απόλυτα επιθετικό χαρακτήρα του.

Η άποψη της Cowan για τη ρητορική του προκλητικού ανδρισμού μας βοηθά να δούμε το ζειμπέκικο σ' ένα συμβολικό επίπεδο. Σύμφωνα μ' αυτό ο χορός φαίνεται να «εξυμνεί το μεμονωμένο άτομο, που είναι απορροφημένο στον εαυτό του, ενώ

²⁸ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 183.

²⁹ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 183.

ταυτόχρονα βασανίζεται από την αγάπη και τη στενοχώρια, και που έχει έντονη επίγνωση της κατάστασής του».³⁰ Ένας συμβολισμός όμως που εγγράφεται με ακρίβεια στο ρόλο του πρωταγωνιστή. Υπό την οπτική αυτή η διακοπή της επιτέλεσης σημαίνει διακοπή μιας προσωπικής συναισθηματικής έκφρασης. Η σημασία της είναι ιδιαίτερη, όπως και οι έννοιες που περικλείει για τον πρωταγωνιστή, όπως μοναξιά, απογοήτευση, κοινωνικός αποκλεισμός, περιθωριοποίηση, απιστία κ.ο.κ.

Σ' ένα δεύτερο συμβολικό επίπεδο θα δούμε τη μοναχική επιτέλεση του ζείμπέκικου να σηματοδοτεί την κυριαρχία του χορευτή στο χώρο. Έμμεσα λοιπόν να τονίζει ένα βασικό χαρακτηριστικό της ταυτότητας του ατόμου, τον εγωισμό. Βάσει της αντιστοιχίας αυτής η Cowan υποστηρίζει πως, όταν κάποιος δρα από εγωισμό, εκφράζει την αυτονομία του: «ο ατομισμός αυτός, όμως, παίρνει μια κοινωνική μορφή και διαπλέκεται με μια έντονα συμβατική στάση», που εκφράζεται μέσω του ατομικού ζείμπέκικου.³¹

Από την παραπάνω ερμηνευτική απόπειρα απορρέουν σχήματα που ουσιαστικά συσχετίζουν το χορό με βασικά στοιχεία της ανδρικής προσωπικότητας.

- μοναχική επιτέλεση ζείμπέκικου – έκφραση εσωστρεφής, ιδιαίτερου χαρακτήρα
- μοναδικότητα, ατομική επιτέλεση – διεκδίκηση επικράτησης, ανδρικής κυριαρχίας
- ζείμπέκικος ως έκφραση αυτονομίας – ανάδειξη του εγωισμού κ.ο.κ.

Συνακόλουθα λοιπόν η παραβίαση της παραγγελιάς και η αντίδραση του χορευτή έρχεται να προσθέσει τις σχέσεις:

- Παραβίαση παραγγελιάς – παραβίαση χορευτικού χορού, παραβίαση επικράτησης
- Διακοπή επιτέλεσης – διακοπή έκφρασης - εγωισμού

Τα παραπάνω σχήματα ουσιαστικά αναδεικνύουν τα βασικά στοιχεία που σταδιακά δομούν, παράγουν την ανδρική ταυτότητα.

Μετά από όλα τα παραπάνω κατανοούμε πως στην «παραγγελιά» σκηνοθετήθηκε ένας ζείμπέκικος χορός με αρχή – μέση και τέλος ο οποίος ανέδειξε με σταδιακή κορύφωση όλα εκείνα τα στοιχεία που κατασκευάζουν την ανδρική ταυτότητα. Μια παραγγελιά, η παραβίαση – πρόκληση του άνδρα και η επερχόμενη ανταπάντηση αυτού με τους διαδοχικούς φόνους. Η κατοχή φονικού μέσου

³⁰ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 185.

³¹ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 179.

υποδήλωσε και πάλι την ανδροπρέπεια,³² ενώ οι μετά φόνου σκηνές ανταποκρίθηκαν στο πρότυπο του «αληθινού άνδρα», που παρουσιάζεται αδιάφορος για τις συνέπειες των πράξεων στις οποίες προέβη για μια «παραγγελιά».³³ Μια σκηνή που παρέπεμψε «στην επιθετικότητα, τη σκληρότητα, τη βία, την τόλμη, την ικανότητα επιβολής, το νταηλίκι».³⁴ Έννοιες που υπονοήθηκαν και σε άλλα σημεία του κινηματογραφικού έργου, επικυρώθηκαν μέσω του ζεϊμπέκικου χορού, τονίζοντας στην ουσία μία και μόνη έννοια, τη μαγκιά. Το υψηλότερο χαρακτηριστικό του άνδρα αναδείχθηκε μέσω της συνολικότερης συμπεριφοράς του και μας βοήθησε να κατανοήσουμε πως η κοινωνική του υπόσταση είναι μία δομή, μία κατασκευή.

δ. Η ανδρική ταυτότητα υπό το πρίσμα της ανθρωπολογίας

Μέχρι το σημείο αυτό παρουσιάστηκε αναλυτικά η συνολική συμπεριφορά του πρωταγωνιστή κατά τη διάρκεια της επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου και αναδείχθηκε η σημασία της παραγγελιάς στην παραγωγή της ανδρικής ταυτότητας. Ολοκληρώνοντας λοιπόν την ανάλυσή μας θα επανέλθουμε στις θεωρητικές συνιστώσες της Cowan προκειμένου να κατανοήσουμε πληρέστερα τη σημαντικότητα της επιτέλεσης για την κοινωνική κατασκευή του φύλου.

Σημείο εκκίνησής μας η ηγεμονία. Όπως έχουμε προαναφέρει η έννοια αυτή σε σχέση με το κοινωνικό φύλο δηλώνει την κυριαρχία του ατόμου και έχει διττή λειτουργία, καθώς, επηρεάζει αφενός τη συμπεριφορά του (εξωτερικά), αφετέρου δε την προσωπική του αντίληψη (εσωτερικά). Στην περίπτωση της παραγγελιάς ο άνδρας ενσωματώνει την κυριαρχία αυτή και γίνεται ο ίδιος φορέας της μέσω των φόνων που διαπράττει για την παραβίαση ενός ζεϊμπέκικου. Αυτό σημαίνει ότι ο άνδρας πιστεύει πως ο τρόπος συμπεριφοράς του – η αντίδρασή του, αρμόζει στο

³² Όπως τονίζει ο Τζακίς «στη χρήση των όπλων αναγνωρίζονται το θάρρος, η τόλμη, η αδιαφορία για το θάνατο και γενικά τους κινδύνους που συνεπάγονται η οπλοχρησία και η επιθετική συμπεριφορά». Βλ. Δ. Τζακίς, «Ο κόσμος της μαγκιάς. Παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών», στο, Ν. Κοταρίδης, Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι, ό.π., σ. 48.

³³ Ο διάλογος που ακολουθεί ανάμεσα στο δικηγόρο και τον πρωταγωνιστή είναι ενδεικτικός της γενικότερης αντιμετώπισής του.

-Δικηγόρος: «Αν δεχτείς την υπεράσπιση και μιλήσεις όπως πρέπει μπορεί και να σε σώσουμε..... Δε καταλαβαίνω έκανες τους φόνους και δε δέχεσαι βοήθεια;»

-Πρωταγωνιστής: «Άκου κύριε δικηγόρε κι εσύ κι όλοι σας. Εγώ έκανα αυτό που έκανα και θα το πληρώσω. Και δε φοβάμαι να το πληρώσω. Να ξέρεις ότι έχω αποφασίσει να δώσω μόνος μου το παράγγελμα στο εκτελεστικό απόσπασμα. Εσείς όλοι κοιτάζτε να σωθείτε όπως θέλετε».

³⁴ Βλ. Δ. Τζακίς, «Ο κόσμος της μαγκιάς. Παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών», στο, Ν. Κοταρίδης, Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο Τραγούδι, ό.π., σ. 54.

πρότυπο της ανδροπρέπειας. Επίσης δηλώνει ότι η κίνηση-συμπεριφορά του άνδρα έμμεσα διαμορφώνει την ταυτότητά του και τονίζει για ακόμη μια φορά τον κατασκευασμένο χαρακτήρα του κοινωνικού φύλου.

Ως προς την εξουσία, παρατηρήσαμε την ιδιαίτερη έμφασή της στο σκηνοθετικό απόσπασμα της «μπέσας – μπαμπεσιάς». Ως προς την «παραγγελιά» αναφέραμε και δεν εστίασαμε στο γεγονός ότι η επιτέλεση του ζειμπέκικου διακόπτεται από έναν άλλο άνδρα υπό την ιδιότητα του αστυνομικού. Η ιδιότητά του αυτή υποδηλώνει μια σχέση εξουσίας μεταξύ του ίδιου που λόγω της θέσης του βρίσκεται σε θέση εξουσιαστή, και του πρωταγωνιστή (ο οποίος είναι τοποθετημένος στο περιθώριο) και βρίσκεται σε θέση εξουσιαζόμενου. Η περίπτωση λοιπόν της παραγγελιάς και της παραβίασής της υπονοεί έναν τρόπο με τον οποίο ασκείται η εξουσία από τους έχοντες προς τους μη έχοντες. Από την άλλη όμως η αντίδραση του πρωταγωνιστή έρχεται να τονίσει τον τρόπο με τον οποίο «μεταδίδεται η εξουσία από αυτούς που δεν έχουν οι ίδιοι εξουσία».³⁵ Για την κατανόηση της παραπάνω ακολουθίας η Cowan προτείνει την έννοια της πρακτικής.

Αν ακολουθήσουμε λοιπόν την προσέγγισή της θα δούμε ότι η πρακτική δίνει έμφαση στη διαδικασία μέσω της οποίας «οι σχέσεις των φύλων, που είναι πάντα και σχέσεις εξουσίας κατανοούνται και γίνονται πραγματικές».³⁶ Μέσα σ' αυτή τη διαδικασία είναι ενσωματωμένες οι πεποιθήσεις των ατόμων για την κοινωνική τους υπόσταση. Στην περίπτωση της «παραγγελιάς» λοιπόν η επιτέλεση αποτελεί την πρακτική μέσω της οποίας ο άνδρας διαμορφώνει την ταυτότητά του (με βάση την ατομικότητα, τη διατήρησης της μοναχικής επιτέλεσης κ.ο.κ.). Η ανταπάντηση στην παραβίασή της έρχεται με τους διαδοχικούς φόνους. Η έννοια της πρακτικής δίνει έμφαση ακριβώς στη σημασία της πράξης αυτής. Η πρακτική δηλαδή συνιστά τον τρόπο μέσω του οποίου η αντίληψη γίνεται πραγματική. Έτσι ο άνδρας φτάνει στο σημείο να σκοτώσει ακριβώς γιατί πιστεύει ότι αυτό επιτάσσει η υπόστασή του. Από την άλλη όμως η πράξη του, είναι η πρακτική εκείνη που έμμεσα διαμορφώνει την εικόνα του ανδρισμού. Υπό τη λογική αυτή και στην «παραγγελιά» θα προσλάβουμε την αντίδραση του κεντρικού ήρωα ως τη διαδικασία εκείνη που έμμεσα κατασκευάζει την ταυτότητά του.

³⁵ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 23.

³⁶ Βλ. J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, ό.π., σ. 23.

Απ' όλα όσα προαναφέρθηκαν γίνεται κατανοητό ότι ηγεμονία, εξουσία και πρακτική ενυπάρχουν μέσα σε μία και μόνο αντίδραση του πρωταγωνιστή. Στη μελέτη της «Παραγγελιάς» αντιμετωπίσαμε το κοινωνικό φύλο ως την κύρια αναλυτική κατηγορία. Ο ζεϊμπέκικος ανέδειξε όλα εκείνα τα στοιχεία που δομούν την ανδρική ταυτότητα. Η ταινία αυτή μας βοήθησε να ερμηνεύσουμε κινήσεις και συμπεριφορές, τις οποίες στην καθημερινότητά μας θεωρούμε φυσικά δεδομένα. Υπό τη λογική αυτή παρατηρήσαμε την εικόνα του ανδρισμού να διαμορφώνεται σταδιακά. Παρατηρήσαμε ότι οι κινήσεις που ως ένα σημείο αποτελούν δεδομένα της φύσης, (όπως πχ ο ανδρισμός), είναι τελικά πολιτισμικές κατασκευές. Η «Παραγγελιά» λοιπόν ανασκευάζοντας την κοινωνική πραγματικότητα, ανέδειξε τον τρόπο διαμόρφωσης της ανδρικής ταυτότητας και μας βοήθησε να κατανοήσουμε τον κατασκευασμένο διαμορφωμένο χαρακτήρα του κοινωνικού φύλου.

Αντί επιλόγου

Στην εργασία αυτή ξεκινήσαμε από μια βιβλιογραφική ανασκόπηση, εστιάζοντας το ενδιαφέρον μας στην προβληματική που χαρακτηρίζει τις υπάρχουσες τοποθετήσεις και αφορά στην αντιμετώπιση του κοινωνικού φύλου σε σχέση με το ζεϊμπέκικο χορό. Στην κατεύθυνση αυτή υιοθετήσαμε την ανθρωπολογική οπτική, όπως αυτή παρουσιάζεται στο έργο της Cowan. Εν συνεχεία αναλύσαμε δύο ελληνικές κινηματογραφικές ταινίες οι οποίες αποτέλεσαν το πλαίσιο για τη μελέτη των έμφυλων ρόλων μέσω του ζεϊμπέκικου. Κύρια ενασχόλησή μας αποδείχθηκε η ανάδειξη του τρόπου με τον οποίο κατασκευάζεται η έμφυλη ταυτότητα μέσα από το χορευτικό γεγονός του ζεϊμπέκικου.

Η θεματική της παρούσης μελέτης είναι ιδιαίτερα σημαντική όχι μόνο γιατί αναδεικνύει μία νέα διάσταση στη μελέτη του ζεϊμπέκικου αλλά γιατί αφορά ένα διαφορετικό πλαίσιο το κινηματογραφικό. Ο κινηματογράφος αν και είναι μια «κατασκευή», απηχεί το κοινωνικό νόημα μιας πιο γενικευμένης πραγματικότητας.

Σε γενικές γραμμές μπορεί κανείς να πει ότι η εργασία αυτή συνιστά μια αφορμή προβληματισμού για το συνεχώς διαφοροποιημένο πλαίσιο επιτέλεσης του ζεϊμπέκικου χορού. Για το λόγο αυτό εξάλλου δε δόθηκε ιδιαίτερη έμφαση στις ιστορικές πηγές, τις συνθήκες γένεσης – διάδοσης του ζεϊμπέκικου κ.ο.κ. Μέσα από την οπτική αυτή φιλοδοξούμε πως θα αναδυθούν νέες διαστάσεις στην έρευνα των φαινομένων του λαϊκού πολιτισμού, οι οποίες θα αναδεικνύουν τόσο την ευελιξία τους, όσο και τον κεντρικό ρόλο που διαδραματίζει σε αυτά το φύλο.

Πιο συγκεκριμένα όσον αφορά τη μελέτη του ζεϊμπέκικου, είναι ανάγκη πια να ξεφύγουμε από το πεδίο της ιστορικής του μελέτης και να προχωρήσουμε στη συγχρονική ανάλυση του φαινομένου. Να υιοθετήσουμε οπτικές μέσω των οποίων δεν θα αναπαράγονται απλά ήδη επικρατούσες προσεγγίσεις αλλά θα προτείνονται νέες απόψεις για τη μελέτη του χορού. Απόψεις συνδυαστικές οι οποίες θα απαιτούν συναινετική λειτουργία διαφορετικών επιστημονικών πεδίων. Ευελπιστούμε λοιπόν ότι η παρούσα εργασία αποτελεί ένα βήμα προς αυτή την κατεύθυνση.

Στοιχεία ταινιών

Παραγγελιά

Τίτλος: Παραγγελιά.

Έτος: 1980.

Διάρκεια: 95 λεπτά.

Παραγωγή: Παύλος Τάσιος – Γκρέκα φιλμ.

Σενάριο: Παύλος Τάσιος.

Σκηνοθεσία : Παύλος Τάσιος

Μουσική: Κυριάκος Σφέτσας.

Ερμηνεία: Αντώνης Αντωνίου, Αντώνης Καφετζόπουλος, Κατερίνα Γώγου

Είδος: Κοινωνικό δράμα.

Υπόθεση: Η αληθινή ιστορία του Νίκου Κοεμτζή που μαχαίρωσε ένα βράδυ σε μια ταβέρνα τους άνδρες μιας άλλης συντροφιάς για μια “παραγγελιά” και η ψυχολογική διεύρυνση της προσωπικότητάς του.

Ευδοκία

Τίτλος: Ευδοκία

Έτος: 1971

Διάρκεια: 97 λεπτά.

Παραγωγή: Katamor - Αλέξης Δαμιανός.

Σενάριο: Αλέξης Δαμιανός

Σκηνοθεσία: Αλέξης Δαμιανός

Μουσική: Μάνος Λοΐζος .

Ερμηνεία: Μαρία Βασιλείου, Γιώργος Κουτούζης, Κούλα Αγαγιώτου, Χρήστος Ζορμπάς.

Είδος: Ερωτικό δράμα.

Υπόθεση: Το περιβάλλον καταστρέφει τον έρωτα μιας νεαρής πόρνης και ενός στρατιώτη.

[**Πηγή:** Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914 – 1998)*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998, σ.σ 113,114.]

Βιβλιογραφία

Γ. Αθανασάτου, “Οι γυναίκες από τις δύο πλευρές της κάμερας. Προσεγγίσεις στην αναζήτηση της γυναικείας ταυτότητας”, στο, Δ. Λεβεντάκος, *Οπτικοακουστική κουλτούρα 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002.

Σ. Βαλούκος, *Φιλμογραφία Ελληνικού Κινηματογράφου (1914 – 1998)*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1998.

Κ. Βεργόπουλος, “Μερικές θέσεις πάνω στο ρεμπέτικο τραγούδι”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Σ. Δαμιανάκος, “Ζεϊμπέκικος και χασάπικος: κοινωνιολογική ανάγνωση δύο λαϊκών χορών του ελληνικού αστικού κέντρου”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Σ. Δαμιανάκος, “Οι συνθέτες μας και το λαϊκό τραγούδι – προσπάθεια τοποθέτησης του ρεμπέτικου”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Σ. Δαμιανάκος, *Κοινωνιολογία του Ρεμπέτικου*, Αθήνα, Πλέθρον, 2001

Ν. Δημητρίου, “Λαογραφικά της Σάμου”, στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Αθήνα, Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», 1995.

Ε. Δέλτσου, “Ο ιστορικός τόπος και η σημασία της παράδοσης για το έθνος κράτος”, *Εθνολογία* 4, 1995, σελ. 107-126.

Ν. Διονυσόπουλος, *Λέσβος Αιολίς. Τραγούδια και χοροί της Λέσβου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

Ίδρυμα Μανώλη Τριανταφυλλίδη, *Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής*, Αθήνα, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης – Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, 2002.

Π. Κάβουρας, “Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: Πολιτισμική αλλαγή και Πολιτισμικές αντιπαραθέσεις”, *Εθνογραφικά* 8, 1992, σελ. 47-70.

Κ. Καστοριάδης, *Η φανταστική θέσμιση της κοινωνίας*, Αθήνα, Ράππα, 1981.

Ε. Καψωμένος, “Η ελληνική ταινία στην Ε.Ρ.Τ και τα πολιτιστικά της πρότυπα”, στο, Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995.

Ν. Κολοβός, *Η γυναίκα στον κινηματογράφο*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1989.

Θ. Κοροβίνης, “Οι ζειμπέκηδες της Μικράς Ασίας (αποσπάσματα από μελέτη)”, στο, Υ. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, Αθήνα, Άγρα, 1994.

Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο* τραγούδι, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

Α. Κυριακίδου-Νέστορος, *Η θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, 1978.

.

Κ. Κυριάκος, *Κινηματογράφος και σεξουαλικότητα / ερωτισμός*, Αθήνα, Αιγόκερως, 2001.

Δ. Λεβεντάκος, *Οπτικοακουστική κουλτούρα 2. Όψεις του Νέου Ελληνικού Κινηματογράφου*, Αθήνα, Εταιρία Ελλήνων Σκηνοθετών – Κέντρο Οπτικοακουστικών Μελετών, 2002.

Λ. Λόβενταλ, *Τέχνη και μαζική κουλτούρα*, Αθήνα, Ύψιλον, 1984.

Δ. Μαζαράκη, *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα*, Αθήνα, Κέδρος, 1984.

Ζ. Μάργαρη, “Ο χορός στη Λέσβο. Καρσιλαμάς και ζεϊμπέκικο”, στο, (ένθετο) cd, Ν. Διονυσόπουλος, *Λέσβος Αιολίς. Τραγούδια και χοροί της Λέσβου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

Θ. Μούρραης – Βελλουδίου, “Επιτηδειγμή πυρριχίου εις 9/8 ή “αρτοζηνός” δηλαδή “ζεϊμπέκικον””, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Α. Μοσχοβάκης “Παραγγελιά”, στο, Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, Αθήνα, Κοχλίας, 1990.

Α. Μπακαλάκη, *Ανθρωπολογία Γυναίκες και Φύλο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994.

Γ. Μπαμπινιώτης, *Λεξικό Της Νέας Ελληνικής Γλώσσας*, Αθήνα, Κέντρο Λεξικολογίας, 2002.

Π. Μωησιάδης, *Ελληνικοί χοροί της Θράκης*, Θεσσαλονίκη, Διόσκουροι, 1986.

Σ. Ξαρχάκος “Ο σημερινός ρεμπέτης είναι ένα παιδί που ονειρεύεται”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Γ. Παπακωνσταντίνου, “Ο ζεϊμπέκικος χορός: ο Ζευ – Βακχ – ιός των πανάρχαιων χρόνων”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Μ. Παπαπούλου, “Ανθρωπολογική αντιπρόταση. Ο χορός ως πολιτισμική διαδικασία”, *Αρχαιολογία και Τέχνες*, Σεπτέμβριος 2004.

Ε. Παπαταξιάρχης, Θ. Παπαρδέλλης (επιμ.), *Ταυτότητες και φύλο στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα, Παν. Αιγαίου/ Καστανιώτης, 1992.

Η. Πετρόπουλος, ‘‘Μικρά κείμενα 1949 – 1979’’, στο, Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Αθήνα, Θέατρο Ελληνικών Χορών ‘‘Δόρα Στράτου’’, 1995.

Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Β. Ραφαηλίδης, ‘‘Οι προϋποθέσεις για την ανάπτυξη του Νέου Κινηματογράφου στην Ελλάδα’’, στο, Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, Αθήνα, Κοχλίας, 1990.

Α. Ράφτης, *Εγκυκλοπαίδεια του ελληνικού χορού*, Αθήνα, Θέατρο Ελληνικών Χορών «Δόρα Στράτου», 1995.

Α. Ράφτης, *Ο χορός από την έρευνα στη διδασκαλία*, Αθήνα, Πολύτυπο, 1995.

Ν. Σαραντάκος, ‘‘Στοιχεία Κοινωνιολογίας του ρεμπέτικου’’, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Κ. Σκαβάντζος, ‘‘Ο αρχαιοελληνικός ρυθμός του Ζεϊμπέκικου’’, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

Ν. Σκουτέρη – Διδασκάλου, *Ανθρωπολογικά για το γυναικείο ζήτημα*, Αθήνα, Ο Πολίτης, 1991.

Γ. Σολδάτος, *Ελληνικός Κινηματογράφος. Ένας Αιώνας*, Αθήνα, Κοχλίας, 1990.

Γ. Σολδάτος, *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου - (1967 – 1990)*, Αθήνα, Αιγόκερως, 1996.

Θ. Σπυριδάκη, ‘‘Η γυναίκα στα μάτια των ανδρών’’, στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995.

Κ. Ταχτσής, “Ζεϊμπέκικο 1964: ένα δοκίμιο”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Δ. Τζακίς, “Ο κόσμος της μαγκιάς: παραστάσεις του καλού άνδρα στο χώρο των ρεμπετών”, στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

Γ. Τσαρούχης, “Μικρό σχόλιο στον Ζεϊμπέκικο”, στο, Υ. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, Αθήνα, Άγρα, 1994.

Β. Τυροβολά, *Ελληνικοί παραδοσιακοί χορευτικοί ρυθμοί*, Αθήνα, Gutenberg, 1992.

Μ. Χαιρετάκης, “Η διείσδυση της τηλεόρασης και το κοινό στην Ελλάδα”, στο, Χ. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995.

Μ. Χατζηδάκης, “Η διάλεξη του ’49”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

Κ. Χατζηδάκης, “Από το σπίτι στο δρόμο: μια προσέγγιση των δομών χώρου/ χρόνου στο ρεμπέτικο τραγούδι” στο, Ν. Κοταρίδης, *Ρεμπέτες και Ρεμπέτικο τραγούδι*, Αθήνα, Πλέθρον, 1996.

Ν. Χριστιανόπουλος, “Ρεμπέτης είναι ο... Παπαδιαμάντης”, στο, Κ. Βλησίδης, *Για μια βιβλιογραφία του ρεμπέτικου (1873 – 2001)*, Αθήνα, Εικοστός Πρώτος, 2002.

- J. Amount, “L’espace et la matiere”, *Théorie du film*, Παρίσι, 1997.
- J. Berger, “Ways of Seeing”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.
- P. Bourdieu, “Outline of a Theory of Practice”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.
- K. Butterworth & S. Schneider, *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*, Αθήνα, Komboloi Press, 1975.
- J. K. Campbell, *Honour, Family and Patronage: A study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*. Οξφόρδη: Clarenton Press, 1964.
- M. Colin, “La dislocation”, *Théorie du film*, Παρίσι, 1980.
- J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.
- J. Femia, “Gramsci’s political Thought: Hegemony, Consiousness and the Revolutionary Process”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.
- M. Foucault, “The History of Sexuality. Vol. 1, An Introduction”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.
- S. Hall και P. Du Gay, *Questions of Cultural Identity*, London, SAGE, 1996.
- M. Herzfeld, *Η ανθρωπολογία μέσα από τον καθρέφτη. Κριτική εθνογραφία της Ελλάδας και της Ευρώπης*, Αλεξάνδρεια, 1998.

M. Herzfeld, *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, Ιδεολογία και η Διαμόρφωση της Σύγχρονης Ελλάδας*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2002.

G. Holst-Warhaft, “The Female Dervish and Other Ladies of the Rebetica” στο, T. Magrini (επιμ), *Music and gender: perspectives from the Mediterranean*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

Y. Kemal, *Ο Τσακιτζής*, Αθήνα, Άγρα, 1994.

J. Lacarriere, “Τα ρεμπέτικα τραγούδια”, στο, Η. Πετρόπουλος, *Ρεμπέτικα Τραγούδια*, Αθήνα, Κέδρος, 1996.

T. de Lauretis, “Alice Doesn’t: Feminism, Semiotics, Cinema”, στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.

T. Magrini (επιμ), *Music and gender: perspectives from the Mediterranean*, Chicago, Chicago University Press, 2003.

M. Mauss, “Les Techniques du Corps” *Journal de Psychologie Normale et Pathologique* στο, J. Cowan, *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρειο Ελλάδα*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1998.

N. Metallinos & C. Schumacker, *A handbook of Greek folk dancing*, Salt Lake City, University of Utah, 1975.

A. Metin, *Turkish dancing. A pictorial history*, Ankara, Dost Yayinlari, 1976.

C. Metz, “L’étude sémiologique du langage cinématographique: a quelle distance en sommes nous d’une possibilité réelle de formalisation?”, στο, X. Σωτηροπούλου, *Η διασπορά στον Ελληνικό Κινηματογράφο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1995.

R. Mouzaki, *Greek dances for Americans*, New York, Doubleday, 1981.

J. G. Peristiany, *Honour and Shame: The Values of Mediterranean Society*, Λονδίνο, Weidenfeld and Nicholson, 1965.

T. Petridis, “The dances of the rebetes”, στο, K. Butterworth & S. Schneider, *Rebetika: Songs from the Old Greek Underworld*, Αθήνα, Komboloi Press, 1975.

T. Petridis, *Greek dances*, Athens, Lycabettus Press, 1980

G. Rubin, (1975), “The traffic in women: Notes on the political economy of sex”, στο, Α. Μπακαλάκη, *Ανθρωπολογία Γυναίκες και Φύλο*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 1994.

K. Savrami, *The two diverse versions of the dance zeimbekiko*, Jersey, Dance studies, 1992.

E. Scarry, *The body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1985.

P. Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Παρίσι, Aubier Montaigne, 1977.