

**ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΚΟ ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ (Τ.Ε.Ι.) ΗΠΕΙΡΟΥ - ΑΡΤΑ**  
**ΣΧΟΛΗ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ**  
**ΤΜΗΜΑ ΛΑΪΚΗΣ ΚΑΙ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ**



Πτυχιακή εργασία:

**Χορός και Κινηματογράφος: Η περίπτωση του «παραδοσιακού» χορού στις ταινίες του είδους «φουστανέλας»**

Σπουδάστρια: Παναγούλα Μπουλή (αρ. μητρώου 36)

Επόπτρια: Ζωή Ν. Μάργαρη, Καθηγήτρια Εφαρμογών

Ακαδημαϊκό έτος 2008-2009

Στον αγαπημένο μου μπαμπά

Η φωτογραφία στο εξώφυλλο της εργασίας είναι από την θεατρική παράσταση 'Golfo 2.3 beta' της εταιρίας Θεάτρου «Χώρος», η οποία παίχτηκε για πρώτη φορά στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών το Ιούλιου του 2006.

## Πρόλογος

Η παρούσα εργασία πραγματοποιήθηκε στα πλαίσια του Τμήματος Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής κατά το ακαδημαϊκό έτος 2007-2008. Η ιδέα για την υλοποίηση της προέκυψε μέσα από το μάθημα της εθνοχορολογίας και έπειτα από συζήτηση με την καθηγήτρια μου Ζωή Μάργαρη. Μέσα από την ευκαιρία που μου δίνεται σε αυτή σελίδα θα ήθελα καταρχήν να ευχαριστήσω το Τμήμα για τις γνώσεις και τις δεξιότητες που μου προσέφερε όλα τα χρόνια της φοίτησης μου στην πόλη της Άρτας. Χωρίς να μακρηγορήσω, θα ήθελα να πω ένα τεράστιο ευχαριστώ στην επόπτριά μου Ζωή Μάργαρη, για την πολύτιμη υποστήριξη και καθοδήγηση, καθ' όλη τη διάρκεια της εργασίας, καθώς και για την ηθική συμπαράσταση. Επιπλέον, ευχαριστώ θερμά την οικογένεια μου και τους στενούς μου φίλους, Βαγγέλη Ξυπόλητο, Άννα Πατσιαλίδου, Μαρία Ντονούδη, Άννα Χριστοδούλου, Μαρίνα Χαλκίδου, Άννα Αριστείδου για την κατανόηση και τη βοήθεια που μου προσέφεραν.

Τέλος, η εργασία αυτή δεν θα μπορούσε να πραγματοποιηθεί χωρίς τη υποστήριξη των ανθρώπων της Ταινιοθήκης της Ελλάδος και για αυτό θα ήθελα να ευχαριστήσω προσωπικά την κυρία Αιμιλία Ματθέ και την κυρία Κατερίνα Γεωργίου. Για την φιλολογική επιμέλεια της εργασίας και για τις πολύτιμες συμβουλές του, ευχαριστώ θερμά τον φίλο και συνάδελφο Βαγγέλη Τσάτση.

## Πίνακας περιεχομένων

Πρόλογος ..... σελ. 2

Εισαγωγή ..... σελ. 5

### Κεφάλαιο πρώτο

Η σημασία της παράδοσης για την ενίσχυση της ελληνικότητας: το παράδειγμα της επιμόρφωσης του ελληνικού εθνικού χορευτικού ρεπερτορίου..... σελ. 14

1.1 Δημιουργία εθνών-κρατών – δημιουργία εθνικών «παραδόσεων»..... σελ. 17

1.2 «Παράδοση» - Λαογραφία: Η ελληνική περίπτωση ..... σελ. 21

1.3 Η μελέτη του «παραδοσιακού» χορού στην Ελλάδα και η επιρροή της λαογραφίας..... σελ. 23

1.4 Σύνοψη και διατήρηση του πανελληνίου χορευτικού ρεπερτορίου..... σελ. 28

1.5 Φορείς διαχείρισης: Λύκειο των Ελληνίδων και «Σωματείο Ελληνικοί χοροί Δόρα Στράτου» ..... σελ. 32

### Κεφάλαιο δεύτερο

Ο κινηματογράφος ως μέσω προβολής επισημομένων χορευτικών «παραδόσεων»: Η περίπτωση των ταινιών «φουστανέλας» ..... σελ. 38

2.1 Χορός και επιμόρφωση στον ελληνικό κινηματογράφο: Το παράδειγμα της ταινίας *Ζορμπάς, ο Έλληνας* ..... σελ. 40

2.2 Ταινίες «φουστανέλας»: Ορισμός του φαινομένου..... σελ. 45

2.3 Μια προσπάθεια ανάγνωσης των ταινιών «φουστανέλας»: Βασικά χαρακτηριστικά ..... σελ. 52

2.4 Ταινίες «φουστανέλας»: Η επιστροφή ..... σελ. 56

2.5 Ο χορός στις ταινίες «φουστανέλας» ..... σελ. 58

### Κεφάλαιο τρίτο

Περιγραφή και ανάλυση του χορευτικού επεισοδίου της ταινίας *Γκόλφω*..... σελ.61

3.1 Γενικά χαρακτηριστικά της ταινίας *Γκόλφω* ..... σελ. 62

3.2 Περιγραφή της χορευτικής επιτέλεσης: Η σκηνή του γλέντιου της ταινίας..... σελ. 65

3.3 Το γλέντι ως τελετουργία και το γλέντι ως ανα-παράσταση ..... σελ. 69

3.4 Η επιτέλεση στα πλαίσια μιας παραστατικής τέχνης: Ερμηνεύοντας το γλέντι ..... σελ.71

Συμπεράσματα .....	σελ 75
Παράρτημα .....	σελ. 80
Βιβλιογραφία .....	σελ. 86

## A. Εισαγωγή

Το θέμα που πραγματεύεται η παρούσα εργασία τοποθετείται ανάμεσα στο χορό και στο κινηματογράφο. Το ενδιαφέρον επικεντρώνεται στον τρόπο παρουσίασης και ενσωμάτωσης του «παραδοσιακού» χορού σε ένα συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, αυτό των ταινιών «φουστανέλας», κατά την δεκαετία του '50 –'60. Στη προκειμένη εργασία, δεν εξετάζεται ο χορός με την έννοια της παράστασης, αλλά ως χορευτικό γεγονός, το οποίο είναι συνυφασμένο με πολιτικές και πρακτικές και άμεσα συνδεδεμένο με την κατασκευή της εθνικής ταυτότητας (Smith 2000).

Η εργασία αυτή αποτελεί μια προσπάθεια μελέτης και ανάλυσης του τρόπου με τον οποίο αλληλεπιδρούν δύο διαφορετικές τέχνες, αυτή του χορού και του κινηματογράφου, καθώς και του τρόπου με τον οποίο οι δύο αυτές τέχνες σχετίζονται με το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας και της επινόησης της παράδοσης (Hobsbawm & Ranger 2004). Στη προσπάθεια αυτή, συνδυάστηκαν μεθοδολογικά εργαλεία και αναλυτικές έννοιες από το πεδίο έρευνας της εθνοχορολογίας (μελέτη των δομημένων χορευτικών συστημάτων των προφορικών-παραδοσιακών πολιτισμικών μορφωμάτων), του κινηματογράφου, της ανθρωπολογίας της μουσικής και της ιστορίας. Όσον αφορά το υλικό της παρούσας έρευνας, η επιλογή της προαναφερθείσας δεκαετίας δικαιολογείται πρώτον από την μαζική παραγωγή ταινιών του εμπορικού ελληνικού κινηματογράφου, και δεύτερον από το γεγονός ότι στη δεκαετία αυτή, τοποθετείται και το μεγαλύτερο μέρος της παραγωγής του συγκεκριμένου κινηματογραφικού είδους.

Για την παρούσα εργασία σημαντικές είναι οι έννοιες – «λέξεις κλειδιά» όπως το «χορευτικό επεισόδιο» (dance event)<sup>1</sup>, η εθνική ταυτότητα, η επινόηση της παράδοσης και το κινηματογραφικό είδος ταινιών «φουστανέλας», τις οποίες θα αναλύσουμε στη συνέχεια. Βασικός στόχος της μελέτης είναι να αναδείξουμε τη σημασία και τη λειτουργία του χορευτικού φαινομένου, βάσει των σύγχρονων επιστημονικών ανθρωπολογικών

---

<sup>1</sup> Σύμφωνα με την αγγλική ορολογία με τον όρο dance event εννοούμε τη χορευτική δραστηριότητα αλλά και το πλαίσιο μέσα στο οποίο αυτή εκτυλίσσεται (Ρόμπου – Λεβίδη 2004:163). Τα χορευτικά επεισόδια δεν περιλαμβάνουν μόνο τους τελετουργικούς ρόλους των ερμηνευτών (δρώντων) αλλά και τη διαδραστική σχέση που πραγματοποιείται μεταξύ αυτών και των θεατών.

προσεγγίσεων (εθνοχορολογίας), ερμηνεύοντας το χορευτικό φαινόμενο του εθνογραφικού παραδείγματος μέσα από το κινηματογραφικό είδος ταινιών «φουστανέλας».

## **B. Θεωρητικά ερμηνευτικά σχήματα και μεθοδολογία**

### **B.1 Χορός και ανθρωπολογία**

Πολλοί από τους μελετητές του χορού συμφωνούν πως το χορευτικό φαινόμενο είναι δύσκολο να οριστεί (Royce 2005, Λουτζάκη 2004α). Αν και παγκόσμιο φαινόμενο, η μορφή και το περιεχόμενο του αλλάζουν από τόπο σε τόπο καθώς είναι άμεσα συνδεδεμένα με κοινωνικά και ιστορικά γεγονότα. Κατά τη Royce, δύο είναι οι πιθανοί ορισμοί: εκείνοι που δομούνται από τους μελετητές του χορού και εκείνοι που έχουν νόημα για ορισμένους πολιτισμούς (Royce 2005:31). Η Royce, σαν ανθρωπολόγος του χορού προτείνει πως μπορούμε να ξεπεράσουμε την δυσκολία του ορισμού, αν πρώτον πάψουμε να διαχωρίζουμε κατά τη μελέτη του χορού, τη μορφή από το περιεχόμενο, και δεύτερον, αν λάβουμε περισσότερο υπόψη μας τους όρους που αφορούν τα χορευτικά γεγονότα, παρά εκείνους που αφορούν απομονωμένα την χορευτική πράξη (Royce 2005:31).

Την συνολική έρευνα γύρω από το χορευτικό φαινόμενο εισήγαγε η ανθρωπολογική επιστήμη. Από τα μέσα της δεκαετίας του '80 έχουμε μια έκρηξη των μελετών χορού, δεδομένου ότι μελετητές από πολλούς επιστημονικούς κλάδους έχουν στρέψει την προσοχή τους στο χορευτικό φαινόμενο. Οι ανθρωπολόγοι διαδραμάτισαν ίσως τον σημαντικότερο ρόλο στο κομμάτι της έρευνας του χορού, συνεισφέροντας πρώτον στην κριτική ανάλυση των εθνοκεντρικών και αποικιακών προσεγγίσεων και δεύτερον τοποθετώντας την χορευτική κίνηση στο ευρύ πεδίο της ενσώματης πρακτικής και της πολιτικής του πολιτισμού.

Τη δεκαετία του '60 και του '70 μια μικρή ομάδα μελετητών, η Adrienne Kaeppler, η Joan Kealiinohomoku, Anya Peterson Royce και η Judith Lynne Hanna, έθεσαν τα θεμέλια για την ανθρωπολογία του χορού. Η προαναφερθείσα ομάδα εξέτασε το χορό μέσα από θεωρητικά παραδείγματα που εμπνεύστηκαν από τους Boas, Tylor, Malinowski, και Herskovits (Reed 1998: 505) και εισήγαγαν νέες θεματικές, όπως η κατασκευή του φύλου και της ταυτότητας και οι καινοτόμες αντιλήψεις για την εξουσία. Επίσης, δανείστηκαν από την ανθρωπολογική

επιστήμη το μεθοδολογικό εργαλείο της «επιτόπιας έρευνας» για τη μελέτη του χορού, η οποία βασίζεται στην συμμετοχική παρατήρηση των δρώντων υποκειμένων κατά τη διάρκεια της χορευτικής συμπεριφοράς. Επίσης, το 1960 έγινε η πρώτη απόπειρα, ώστε να αναδειχθεί ο χορός σε αυτόνομο αντικείμενο μελέτης και εισήχθη ο όρος «εθνολογία του χορού» από την Γερμανίδα χορεύτρια Gertrude Prokosch Kurath. Η Kurath επισήμανε το στόχο μιας ποιοτικής «επιτόπιας έρευνας» με έμφαση στην παρατήρηση με περιγραφές, στην επεξεργασία του ύφους, στην ανάλυση των βασικών κινήσεων και στην καταγραφή της δομής του χορού με συγκεκριμένο σύστημα σημειογραφίας.

Από τη δεκαετία του '80 και έπειτα οι ανθρωπολόγοι του χορού αντιλαμβάνονται την κίνηση στην ευρύτερη έννοια των πολιτισμικών μορφών μέσα από την μελέτη των κινητικών συστημάτων του δικού τους πολιτισμού, ή και άλλων χορευτικών παραδόσεων. Αυτές οι μελέτες ανέδειξαν τη μορφή και τη λειτουργία των χορών, τις βαθιές δομές του, και χαρακτήρισαν το χορό ως ένα μη λεκτικό μέσο επικοινωνίας. Έτσι, οι σύγχρονες επιστημονικές έρευνες δεν αποσκοπούν μόνο στη κατανόηση του χορευτικού φαινομένου στο πολιτισμικό του πλαίσιο, αλλά περισσότερο συμβάλουν στην κατανόηση μιας κοινωνίας μέσω της ανάλυσης των συστημάτων κίνησης, τα οποία διατηρούνται στη μνήμη μιας ομάδας (Kaerpler 1992).

Στην Ελλάδα, παρόλο που ο χορός αποτελούσε- και αποτελεί-σημαντικό στοιχείο κοινωνικής δράσης, για πολλά χρόνια παρέμενε «εγκλωβισμένος» στις θεματικές της λαογραφίας (Λουτζάκη 2004α, Herzfeld 2002). Το γεγονός αυτό οδηγούσε στην απουσία ουσιαστικής έρευνας, καθώς μεγαλύτερη σημασία δινόταν στη συλλογή, περιγραφή και ταξινόμηση των χορών, ενώ ο συμβολισμός, οι σχέσεις εξουσίας μεταξύ των δρώντων υποκειμένων (Cowan 1998) και η λειτουργία του χορού στην κοινότητα, δεν αποτελούσαν ερευνητικά ερωτήματα της παραπάνω προσέγγισης. Τη δεκαετία του '60 οι άνθρωποι που ασχολούνταν κατά κύριο λόγο με τον χορό στην Ελλάδα ήταν χοροδιδάσκαλοι και λαογράφοι. Οι πρώτοι, αφού ξέφυγαν από τα δεσμά της χορογραφίας, προέβησαν στη συλλογή «παραδοσιακών» χορών σε διάφορα χωριά με στόχο την ανανέωση και την ανάπτυξη του ρεπερτορίου τους και οι δεύτεροι στη σύνδεσή τους με «επιβίωμα» εθίμων της αρχαιότητας. Κατά τη Λουτζάκη (2004β) αυτή υπήρξε η προ-επιστημονική περίοδος όσον αφορά την έρευνα του χορού. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 ξεκίνησε η επιστημονική περίοδος, η οποία συνέπεσε με την ίδρυση των πρώτων πανεπιστημιακών τμημάτων της

κοινωνικής ανθρωπολογίας στην Ελλάδα, με την χρήση της «επιτόπιας έρευνας» για τη μελέτη της λειτουργία του «παραδοσιακού» χορού στις ελληνικές κοινότητες από κοινωνικούς επιστήμονες, καθώς και με την κοινοποίηση των πρώτων διδακτορικών που εκπονήθηκαν σε ελληνικά και ξένα πανεπιστήμια (Λουτζάκη 2004β).

Κατά κύριο λόγο όμως οι έρευνες που αφορούσαν το χορό στη χώρα μας (ιδιαίτερα μέχρι τη δεκαετία του '80) ήταν επιφανειακές, αφού η παρουσία του χορού ήταν έμμεση έως ανύπαρκτη. Οι περισσότεροι από τους μελετητές ήταν άνθρωποι χωρίς απαραίτητα εξειδικευμένη γνώση ώστε να ασχοληθούν με το αντικείμενο, και κατέφευγαν σε αναφορές κυρίως στην εθιμοτυπία του χορού, την κοινωνική κριτική, ενώ όπου έκριναν απαραίτητο, επινοούσαν νέα χορευτικά στοιχεία όπως «το συρτάκι», το οποίο έγινε παγκοσμίως γνωστό ως ελληνικός «παραδοσιακός» χορός μέσα από την ταινία *Ζορμπάς, ο Έλληνας* (Λουτζάκη 1992). Ο «χορός του Ζορμπά» απετέλεσε το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα «επινοημένης» χορευτικής δημιουργίας στα ελληνικά πλαίσια.

## **B. 2 Χορός και επινοημένη παράδοση**

Τον όρο επινοημένη παράδοση εισήγαγαν οι Αγγλοσάξονες ιστορικοί Hobsbawm και Ranger (2004) και αφορά τις παραδόσεις εκείνες που ουσιαστικά επινοήθηκαν από τις αρχές με στόχο την ενίσχυση της σχέσης παρόντος – παρελθόντος του έθνους-κράτους μέσω της επανάληψης. Η «φαντασιακή» σημασία του έθνους-κράτους (Anderson 1997) χαρακτηρίζεται από τη φαντασιακή συνένωση των μελών και από την γεωγραφική και πολιτισμική ταύτιση των συνόρων του. Το σύγχρονο κράτος αποτελείται από κατασκευές όπως η εθνική ταυτότητα, η εθνική ιστορία και η κατασκευή παραδόσεων.

Η εθνική ταυτότητα είναι η βάση για τη κατανόηση του φαινομένου του εθνικισμού και συσχετίζεται με τα διάφορα ζητήματα της εθνοτικής ταυτότητας και κοινότητας. Οι μύθοι για την δημιουργία των εθνικών ταυτοτήτων έχουν ως βάση την κοινή καταγωγή, τις κοινές ιστορικές μνήμες και την αίσθηση της αλληλεγγύης (Smith 2000). Ο ρόλος των επινοημένων παραδόσεων στα πλαίσια ενός έθνους-κράτους είναι «να διατηρήσουν όψεις της κοινωνικής ζωής ως αμετάβλητες και σταθερές ενάντια στη διαρκή μεταβολή και ανανέωση του σύγχρονου κόσμου» (Hobsbawm 2004:10). Ταυτόχρονα, το έθνος-κράτος οικειοποιήθηκε ένα πολύ μεγάλο κομμάτι του λαϊκού πολιτισμού με στόχο τη δημιουργία «εθνικών τεχνών»,

οι οποίες θα ήταν αντιπροσωπευτικές για το ίδιο και παράλληλα διαφοροποιούμενες από τις «εθνικές τέχνες» άλλων κρατών.

Στην Ελλάδα οι χορευτικές «παραδόσεις», όπως και άλλα σύμβολα του λαϊκού πολιτισμού ήρθαν αντιμέτωπα με την αμφισημία της ελληνικής ταυτότητας. Το ζήτημα της πολιτισμικής ταυτότητας που εκφράστηκε μέσω του διλήματος Δύσης - Ανατολής (Herzfeld 2002), συνέβαλε στη διαμόρφωση της ελληνικής χορευτικής συνείδησης. Η τελική στροφή προς της Δύση επιτεύχθηκε μέσω της σύνδεσης με το κλασικό παρελθόν και την θεωρία «περί επιβίωσης ελληνικών χορών» από την εποχή της κλασικής αρχαιότητας. Την προαναφερθείσα θεωρία, ανέπτυξε και υλοποίησε η επιστήμη της λαογραφίας με την υποστήριξη των διανοούμενων ευρωπαίων φιλελλήνων, σε μια γενικότερη προσπάθεια να καλύψουν το κενό της ασυνέχειας μέσω της απόδειξης της αυθεντικότητας των χορών.

Η απόπειρα συνδέσεως των ελληνικών χορών με τους χορούς της αρχαιότητας είχε ως αποτέλεσμα την κατασκευή ενός χορευτικού ρεπερτορίου που απαντούσε πρώτον στη σύνδεση παρόντος-παρελθόντος και δεύτερον στη «διάδοση και διάσωση» των χορών, μέσω του «πανελληνίου» ρεπερτορίου. Το «πανελλήνιο» ρεπερτόριο κατασκευάστηκε βάσει της επιλεκτικής συλλογής χορών και με στόχο την αποσπασματική χρήση του. Ουσιαστικά, θα μπορούσαμε να πούμε πως κατασκευάστηκε από το σύνολο των επιμέρους χορευτικών ταυτοτήτων της γεωγραφικής επικράτειας και απετέλεσε «δείκτη της εθnikοποιητικής διαδικασίας» (Ζωγράφου 2006). Το αποτέλεσμα των παραπάνω διαδικασιών σε συνδυασμό με τη λειτουργία διαφόρων φορέων διαχείρισης του «παραδοσιακού» χορού, ήταν η παγίωση και η κανονικοποίηση του χορευτικού φαινομένου στην Ελλάδα, έτσι όπως παρουσιάζεται μέσα από το εθνογραφικό παράδειγμα των ταινιών «φουστανέλας», το οποίο θα αναλύσουμε στη συνέχεια της εργασίας.

### **B.3 Οι ταινίες «φουστανέλας»**

Το κινηματογραφικό είδος των ταινιών «φουστανέλας» αναπτύσσεται την δεκαετία του '50-'60 και εντάσσεται στα πλαίσια του εμπορικού κινηματογράφου της Ελλάδας. Σύμφωνα με τον Δερμετζόπουλο (2002) το είδος αυτό διακρίνεται σε δύο πολύ σημαντικά υπο-είδη: τις ταινίες της «ορεινής περιπέτειας» όπου πρωταγωνιστούν παράνομοι ένοπλοι ήρωες στο ύπαιθρο, και το υπο-είδος του «δραματικού ειδυλλίου» όπου σκιαγραφείται μια νοσταλγική

εικόνα της «παραδοσιακής» κοινότητας μέσα από οικογενειακές και συναισθηματικές αντιπαλότητες.

Οι μελετητές του είδους (Δερμετζόπουλος 2002, Σολδάτος 2000, Kymionis 2000) αναφέρουν πως το είδος των ταινιών αυτών, ως ερευνητικό αντικείμενο θεωρείται παραμελημένο σε σχέση με άλλα κινηματογραφικά είδη που άνθισαν την περίοδο εκείνη στη χώρα. Με βάση την παραπάνω θέση μπορούμε να πούμε πως λόγω των περιορισμένων θεματικών και προσεγγίσεων της υπάρχουσας έρευνας (Δερμετζόπουλος, Σολδάτος 2000) για το κινηματογραφικό είδος «φουστανέλα», η παρούσα προσέγγιση έρχεται να συμβάλει στην ανάδειξη του ως ένα κινηματογραφικό είδος το οποίο χρήζει ιδιαίτερης καλλιτεχνικής και ερμηνευτικής προσέγγισης σε σχέση με την κοινωνική-ιστορική του διάσταση.

### **Γ. Υλικό και μεθοδολογία**

Για να πραγματοποιηθεί η παρούσα εργασία χρειάστηκε να συγκεντρωθεί το απαραίτητο πραγματολογικό υλικό, το οποίο αφορούσε αποκλειστικά στις ταινίες του είδους «φουστανέλας». Το γεγονός ότι το είδος των ταινιών αυτών δεν είναι ιδιαίτερα αναγνωρισμένο, δεν διευκόλυνε τη συλλογή. Η έρευνα ξεκίνησε τον Φεβρουάριο του 2007 με μια πρώτη επίσκεψη στο χώρο της Ε.Τ.Ε.Κ.Τ (Ένωση Τεχνικών Ελληνικού Κινηματογράφου & Τηλεόρασης Οπτικοακουστικού Τομέα), όπου συγκεντρώθηκε χρήσιμη βιβλιογραφία. Το αρχείο της Ε.Τ.Ε.Κ.Τ διέθετε περιορισμένο αριθμό ταινιών για τις δεκαετίες του '50 και του '60 (περισσότερο το αρχείο περιλάμβανε ταινίες των δύο τελευταίων δεκαετιών), και έτσι η έρευνα στράφηκε στην Ταινιοθήκη της Ελλάδος. Το αρχείο της Ταινιοθήκης διέθετε τη μεγαλύτερη συλλογή των σωζομένων ταινιών του είδους και πληρούσε τις προϋποθέσεις για την διεξαγωγή της έρευνας που είχαν τεθεί εξαρχής. Η έρευνα ολοκληρώθηκε στην Ταινιοθήκη τον Μάιο του 2007, κατά την οποία αποδελτιώθηκε ένας σημαντικός αριθμός ταινιών.

Σε πρώτη φάση, συγκεντρώθηκαν περισσότεροι από πενήντα τίτλοι ταινιών με βασικό περιεχόμενο το ένδυμα της φουστανέλας. Οι διαφορές μεταξύ των υπο-ειδών ως προς τους τίτλους, το περιεχόμενο και την πλοκή, ήταν όμως καθοριστικές για την επιλογή του υπο-είδους με το οποίο θα γινόταν η ενασχόληση. Εν συνεχεία, αποκλείστηκαν οι ταινίες με καθαρά ιστορικό περιεχόμενο (π.χ. *Παπαφλέσσας*, *Μαντώ Μαυρογένους*, *Η έξοδος του*

Μεσολογίου) λόγω της φύσης τους και της αδύνατης ανάλυσης τους βάσει της ιστορίας, και το ενδιαφέρον εστιάστηκε στα υποείδη του «δραματικού ειδυλλίου» και της «ορεινής περιπέτειας», έτσι όπως διακρίνονται από τους μελετητές του είδους (βλ. κεφάλαιο 2). Εν τέλει, το γεγονός ότι στις ταινίες του «δραματικού ειδυλλίου» το χορευτικό επεισόδιο παρουσιάζεται σχεδόν σε όλο το φάσμα των ταινιών σε αντίθεση με τις ταινίες «ορεινής περιπέτειας» (π.χ. *Ο Λύγκος ο λεβέντης*, *Μαυρόλυκοι του βουνού και του κάμπου*), όπου η παρουσία του είναι ανεπαίσθητη, αν όχι ανύπαρκτη, απετέλεσε τον καθοριστικό παράγοντα για την επιλογή του.

Στην πορεία της παρακολούθησης των ταινιών, εστιάστηκε το ενδιαφέρον σε συγκεκριμένα πεδία, τα οποία αποδελτιώθηκαν με σκοπό την καλύτερη διεξαγωγή συμπερασμάτων σχετικά με την γενική λειτουργία τους. Τα πεδία στα οποία δόθηκε βαρύνουσα σημασία ήταν η πλοκή, η μουσική σύνθεση και επιμέλεια των ταινιών και τα γενικά χαρακτηριστικά, εννοώντας εκείνα που επαναλαμβάνονται σχεδόν σε όλες τις ταινίες (βουκολικό τοπίο, «παραδοσιακή» εθνική ομοιόμορφη ενδυμασία, στερεοτυπική αντίληψη για το κοινωνικό φύλο, έντονο θρησκευτικό στοιχείο κ.α.). Επίσης, σημαντικό πεδίο απετέλεσε η διασκευή θεατρικών σεναρίων, τα οποία μεταφέρονται την περίοδο εκείνη στην μεγάλη οθόνη, όπως η *Γκόλφω* (1955), από το ομώνυμο δραματικό ειδύλλιο του Σπυρίδωνος Περεσιάδη, η *Αστέρω* (1959) βασισμένη στο δραματικό ειδύλλιο του Παύλου Νιρβάνα «Ραμόνα» κ.α.

Τα χορευτικά επεισόδια που περιλαμβάνονται στις ταινίες του είδους «φουστανέλας» αποτελούν τη βασική παράμετρο της έρευνας. Στα επεισόδια αυτά μελετάται η συμμετοχή διαφόρων χορευτικών συγκροτημάτων ή ηθοποιών, τα είδη των χορών που εκτελούνται, οι χορογραφίες (και οι δημιουργοί τους), η ενδυμασία και η συμμετοχή ζωντανής ορχήστρας. Για την λειτουργικότερη ανάλυση των παραπάνω δημιουργήθηκαν πίνακες παραρτημάτων, στους οποίους παραπέμπουμε, όπου κρίνεται απαραίτητο.

Βάσει των παραπάνω δεδομένων, θεωρούμε, πως η παρούσα εργασία επιχειρεί να αποτελέσει μια πρωτότυπη προσέγγιση καθώς συνδυάζει στοιχεία από την επιστήμη της εθνοχορολογίας, της ιστορίας και της τέχνης του κινηματογράφου. Συνοψίζοντας, ο βασικότερος στόχος, είναι να αναλυθούν με την βοήθεια της εθνοχορολογίας τα χορευτικά επεισόδια της ταινίας *Γκόλφω*, εστιάζοντας στον τρόπο κατά τον οποίο ενσωματώνεται και λειτουργεί ο «παραδοσιακός» χορός. Βασιζόμενοι στα θεωρητικά ερμηνευτικά σχήματα και

μεθοδολογικά εργαλεία που προαναφέρθηκαν, η εργασία θα ακολουθήσει την παρακάτω συλλογιστική γραμμή.

#### **Δ. Δομή εργασίας – κεφάλαια**

Στο πρώτο κεφάλαιο γίνεται λόγος για τον τρόπο με τον οποίο η δημιουργία των εθνών-κρατών στηρίχτηκε, κατά ένα μεγάλο βαθμό, στο παρελθόν και τις παραδόσεις του, «κατασκευάζοντας» παράλληλα παραδόσεις (όπου δεν υπήρχαν ή όπου δεν ήταν ισχυρές), οι οποίες είχαν ως στόχο τη διατήρηση και την ενίσχυση της εθνικής ταυτότητας. Συγκεκριμένα, η μελέτη επικεντρώνεται στην ελληνική περίπτωση και αφορά στην επιρροή που άσκησαν στον «παραδοσιακό» χορό η επιστήμη της λαογραφίας, ο ρομαντικός εθνικισμός, το «Λύκειο των Ελληνίδων», η Ε.Α.Σ.Α και αργότερα τα Τμήματα Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού (Τ.Ε.Φ.Α.Α.) και το «Σωματείο Ελληνικοί Χοροί Δόρα Στράτου».

Στο δεύτερο κεφάλαιο αναπτύσσεται η σχέση μεταξύ χορού και κινηματογράφου και δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στην παρουσία του «παραδοσιακού» χορευτικού φαινομένου μέσα από παραδείγματα ταινιών που «στιγμάτισαν» την «διαδρομή» του στον ελλαδικό χώρο. Επιπλέον, εξετάζεται ο τρόπος κατά τον οποίο ο κινηματογράφος προσφέρεται για την δημιουργία επινοημένων χορευτικών «παραδόσεων», αλλά και ο τρόπος με τον οποίο επαναπροσδιορίζονται, μέσω του κινηματογράφου, οικείες ή γνωστές χορευτικές «παραδόσεις». Μέσα από ένα κατάλογο ταινιών, ο οποίος συγκεντρώθηκε κατά την έρευνα, γίνεται μια προσπάθεια ορισμού του φαινομένου και καταγραφής των βασικών χαρακτηριστικών των ταινιών «φουστανέλας» σε σχέση με τη βιβλιογραφία που αφορά το είδος. Επίσης, μελετάται, σε γενικό επίπεδο, η παρουσίαση του «παραδοσιακού» χορού μέσα από τις ταινίες και ο τρόπος με τον οποίο συνδέεται με εθνικά σύμβολα και παρελθοντολογικές πρακτικές.

Το τρίτο κεφάλαιο περιλαμβάνει την περιγραφή και την αναλυτική ερμηνεία του παραδειγματικού χορευτικού επεισοδίου, κατά την οποία γίνεται προσπάθεια απομόνωσης του χορευτικού φαινομένου με στόχο την διεξοδικότερη ερμηνεία. Από την ταινία *Γκόλφω*, η οποία επιλέγεται ως η πιο αντιπροσωπευτική ταινία του είδους, μελετάται η στερεοτυπική ανα-παράσταση του χορευτικού επεισοδίου σε σχέση με τους τελεστές-ηθοποιούς. Η ερμηνεία βασίστηκε στη θεωρία των μουσικών δικτύων, έτσι όπως τις ορίζει και

χρησιμοποιεί ο Κάβουρας (1996) και στη μέθοδο περιγραφής και ανάλυσης του χορευτικού γεγονότος, με τον τρόπο που προτείνει η Kaerpler (1992).

## Κεφάλαιο Πρώτο

### Η σημασία της «παράδοσης» για την ενίσχυση της ελληνικότητας:

#### Το παράδειγμα της επινόησης του ελληνικού εθνικού χορευτικού ρεπερτορίου

Το φαινόμενο του εθνικισμού<sup>2</sup> ως απόρροια της «γενέσεως» των εθνών έχει απασχολήσει πολλούς ιστορικούς, πολιτικούς, φιλοσόφους και ανθρωπολόγους,<sup>3</sup> οι οποίοι προσπαθούν να εξηγήσουν τον τρόπο με τον οποίο επηρέασε η δημιουργία των εθνών-κρατών την αντίληψη και την λειτουργία των κοινωνικών ομάδων, που άλλοτε τύγχανε να ζουν στα πλαίσια τους-καθώς και τα ιστορικά-κοινωνικά γεγονότα, τα οποία οδήγησαν στη δημιουργία τους.

Η έννοια του παρελθόντος απασχόλησε ιδιαίτερα τους διανοούμενους Ευρωπαίους, οι οποίοι χρησιμοποίησαν την ιστορία, την κοινή καταγωγή και την κοινή γλώσσα, ώστε να υποστηρίξουν την δημιουργία των νέων κρατών. Συγκεκριμένα, η «αντικειμενική» άποψη που υποστήριζαν οι εθνικιστές, ότι η γλώσσα, το κοινό έδαφος, η κοινή θρησκεία, η κοινή ιστορία αποτελούν τα «αντικειμενικά» χαρακτηριστικά που προσδιορίζουν ένα έθνος-κράτος, κατά τον Hobsbawm είναι φαινομενικά (Hobsbawm 1994:19). Κάτω από τις προαναφερθείσες συνιστώσες, το νέο κράτος εκλήθη να αρχειοθετήσει τους λόγους της ύπαρξης του και να συσπειρώσει πληθυσμούς κάτω από την ίδια ιδεολογία. Οι μύθοι και οι «παραδόσεις» ενισχύθηκαν, για να τονωθεί η αίσθηση της κοινής καταγωγής, της γλώσσας, της θρησκείας και των εθίμων (Smith 2000:12).

Στην ελληνική περίπτωση, η εξιδανίκευση του παρελθόντος είχε αφενός ως στόχο την επιβεβαίωση της ύπαρξης του ελληνικού έθνους-κράτους (διατηρώντας τους δεσμούς με την αρχαιότητα) και αφετέρου, μέσω της σχέσης αρχαίας – νέας Ελλάδας, να δημιουργηθεί μια ενιαία «εθνική ταυτότητα». Η επιχείρηση της ομοιογενοποίησης του γενικού συνόλου, όπως θα εξετάσουμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, περνά μέσα από τον λαϊκό πολιτισμό και την «παράδοση». Για το έθνος κράτος η «παράδοση» είναι ο παράγοντας εκείνος που

---

<sup>2</sup> Ορίζουμε το φαινόμενο του εθνικισμού «ως μια πολιτική αρχή που έχει ως στόχο την εναρμόνιση της πολιτικής με την εθνική οντότητα», σύμφωνα με την έννοια που δίνει ο Gellner στο «Έθνη και Εθνικισμός» (Gellner 1992:13).

<sup>3</sup> Ενδεικτικά αναφέρουμε για το έθνος - κράτος τις μελέτες των Anderson, Gellner, Hobsbawm, και Smith.

αναδεικνύει την «γνησιότητα» της ταυτότητας του με στοιχεία μοναδικά, που με κανέναν τρόπο δεν μπορούν να τεθούν υπό αμφισβήτηση.

Στις δυτικές χώρες, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Μπάδα (1994), ήδη από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, είχαν «ξυπνήσει» οι εθνικές συνειδήσεις και έσκυψαν πάνω στις παραδόσεις και στο πρόσφατο παρελθόν (Μπάδα 1994:117). Παρατηρήθηκε την περίοδο εκείνη μια τάση ομοιογενοποίησης βάσει του απώτερου και πρόσφατου πολιτισμικού παρελθόντος οδηγώντας στη δημιουργία ενός πλαισίου ανάπτυξης «εθνικού πολιτισμού». Πτυχές του λαϊκού πολιτισμού, όπως το τραγούδι, η μουσική, η φορεσιά και ο χορός αποδείχθηκαν υψηλής καλλιτεχνικής αξίας και η επίσημη ιδεολογία κλήθηκε να προστατέψει την αυθεντικότητά τους. Παράλληλα, δημιουργήθηκαν «σχολές» που είχαν ως στόχο την διατήρηση και την ανάδειξη των προαναφερθέντων τεχνών. Στη διαμόρφωση της μουσικής ταυτότητας σημαντικό ρόλο έπαιξε η δημιουργία «εθνικών σχολών μουσικής» στην Ευρώπη και στις χώρες του ανατολικού μπλοκ. Με τον ίδιο τρόπο οι παλιές ενδυμασίες προσεγγίστηκαν ως «εθνικά κειμήλια» και απετέλεσαν μουσειακά αντικείμενα που υπενθύμιζαν στους πολίτες της εκάστοτε χώρας το ένδοξο παρελθόν<sup>4</sup>.

Στα πλαίσια της εθnikοποίησης των στοιχείων του λαϊκού πολιτισμού, ο χορός καταλαμβάνει ως «εθνική τέχνη» μια θέση στα φολκλορικά φεστιβάλ, την εκπαίδευση και τους πολιτιστικούς συλλόγους. Από το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου η συνεχής «απόσπαση» του χορού από τον χώρο βίωσης και επιτέλεσης οδηγεί στη χρησιμοποίηση του ως παιδαγωγική ή ψυχαγωγική μορφή (Παπακώστας 2007:73). Οι συνέπειες από την «απεδαφοποίηση» του χορού, αλλά και από την οικειοποίηση του από το ελληνικό έθνος-κράτος, θα «σημαδέψουν» την μετέπειτα πορεία του χορευτικού φαινομένου στην Ελλάδα. Επιπλέον, η συστηματική αναπαράσταση των ελληνικών «παραδοσιακών» χορών από τις

---

<sup>4</sup> Ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά των λαϊκών παραδοσιακών ενδυμασιών είναι ότι υπόκεινται στην γενική παραδοχή του συνόλου σε αντίθεση με τα αστικά που υπόκεινται στην κρίση των κατασκευαστών τους. Η ενδυμασία υπήρξε εκείνο το μεταβλητό στοιχείο που αναδείχθηκε τελικά σε ορατό σύμβολο (Βρέλλη-Ζάχου 1994:101).

οργανωμένες χορευτικές ομάδες δημιούργησε μια ιδιαίτερη αντίληψη για τον χορό στην Ελλάδα ταυτίζοντας τον ολοκληρωτικά με τη διδασκαλία.

Ως εκ τούτου, στο παρόν κεφάλαιο θα εξηγήσουμε κάτω από ποιες διαδικασίες το χορευτικό γεγονός από την «παραδοσιακή» κοινωνία πέρασε σταδιακά στην οπτικοποιημένη σκηνική παρουσίαση και μετασχηματίστηκε βαθμιαία σε αντικείμενο μελέτης του ακαδημαϊκού, και όχι μόνο, χώρου. Στη διαδρομή αυτή θεωρούμε σκόπιμο να δούμε τις μεταλλάξεις που υπέστη ο χορός, ώστε να ενταχθεί στο πανελλήνιο χορευτικό ρεπερτόριο, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο επέδρασαν συγκεκριμένες ιδεολογικές αρχές στη διαμόρφωση του χορευτικού φαινομένου στην Ελλάδα, οι οποίες φαίνεται να είναι άμεσα συνυφασμένες με τη διαδικασία της δημιουργίας του έθνους-κράτους και της εθνικής ταυτότητας οι οποίες υποδηλώνουν μια ουσιοκρατική αντίληψη για τον λαϊκό πολιτισμό (Μάνος 2004α:56). Πιο συγκεκριμένα, στόχος μας είναι να διασαφηνιστεί ο τρόπος με τον οποίο συντέλεσαν στη διαμόρφωση του χορευτικού επεισοδίου (dance event) η αναζήτηση της εθνικής ταυτότητας, η προώθηση της εθνικής ομοιογένειας, η δράση του Λυκείου των Ελληνίδων, των Τμημάτων Επιστήμης και Φυσικής Αγωγής<sup>5</sup> (Τ.Ε.Φ.Α.Α.) και άλλων φορέων.

Με αφορμή λοιπόν την περίπτωση του «πανελληνίου ρεπερτορίου»<sup>6</sup>, θα προχωρήσουμε αρχικά με την εννοιολόγηση του έθνους-κράτους και τη σημασία της εθνικής ταυτότητας, ενώ στη συνέχεια θα αναλυθεί η έννοια της «επινοημένης παράδοσης» και η σχέση λαογραφίας-παράδοσης στα ελληνικά πλαίσια. Επίσης, θα δούμε αναλυτικά τη συμβολή των χοροδιδασκάλων και των διαφόρων σωματείων στη χορευτική επιτέλεση, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο επινοήθηκε και διατηρήθηκε το πανελλήνιο χορευτικό ρεπερτόριο.

---

<sup>5</sup> Αξίζει στο σημείο αυτό να σημειωθεί ότι ο «παραδοσιακός» χορός αποτελεί βασικό μάθημα από την ίδρυση των Τ.Ε.Φ.Α.Α. το 1910 και από το 1984, αποτελεί ξεχωριστή ειδικότητα στα προγράμματα σπουδών (Παπακώστας 2007:74).

<sup>6</sup> Το «πανελλήνιο ρεπερτόριο» είναι η έννοια που χρησιμοποιείται κατά κόρον για την ανάλυση του χορευτικού φαινομένου. Η χρήση του όρου φαίνεται ότι πηγάζει από την αναγκαιότητα συγκρότησης ενός σώματος χορών που θα προσφέρονται αρχικά για διδασκαλία και στην συνέχεια για θεατρική και σκηνική παρουσία (Παπακώστας 2007:74).

## 1.1 Δημιουργία εθνών κρατών – δημιουργία εθνικών «παραδόσεων»

Τα στοιχεία εκείνα που προσέφεραν την δυνατότητα ανάπτυξης του εθνικισμού στην Ευρώπη, εντοπίζονται ήδη από τον ύστερο Μεσαίωνα. Η παρακμή των παραδοσιακών πολιτικών καθεστώτων (κληρονομική βασιλεία) σε συνάρτηση με την ανάπτυξη νέων τεχνολογιών εκτύπωσης και διάδοσης εντύπων (έντυπος καπιταλισμός), δημιούργησαν νέα δίκτυα επικοινωνίας και μετέβαλαν ριζικά τις αντιλήψεις των ανθρώπων για την φύση και το χρόνο (Anderson 1997:12). Δύο γεγονότα μείζονος σημασίας, τα οποία λαμβάνουν χώρα την περίοδο μεταξύ 1830-1880 στην Ευρώπη είναι α) η δημιουργία της Σερβίας, της Ρουμανίας, της Ελλάδας και της Βουλγαρίας), δηλ. των κρατών που προήλθαν από την διάλυση της Οθωμανικής αυτοκρατορίας και β) η διάσπαση της Αυστρίας από την Ουγγαρία, τα οποία μετέβαλαν ριζικά την ισορροπία των ευρωπαϊκών δυνάμεων (Hobsbawm 1994:40).

Βασιζόμενοι λοιπόν στο γεγονός πως η δημιουργία του έθνους αποτελεί το ουσιώδες περιεχόμενο της εξέλιξης του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα, προχωρούμε βάσει των προαναφερθέντων στοιχείων στη διαπίστωση ότι την δεδομένη περίοδο παρατηρείται έντονα το φαινόμενο της διάσπασης και παράλληλα της ομοιογενοποίησης του σύγχρονου κόσμου. Λόγω της αμφίπλευρης αυτής διάστασης, το ζήτημα της εννοιολόγησης του έθνους-κράτους απασχολεί την πλειοψηφία των μελετητών του φαινομένου, όπου επισημαίνεται συχνά η δυσκολία διατύπωσης ενός σαφούς ορισμού για το έθνος<sup>7</sup>. «Ένα έθνος είναι μια ιστορικά εξελιγμένη, σταθερή κοινότητα γλώσσας, εδάφους, οικονομικής ζωής και ψυχολογικής σύστασης που εκδηλώνονται σε μια πολιτισμική κοινότητα» (Hobsbawm 1994:17).

Η θέση του Ιωσήφ Στάλιν, η οποία εκφράστηκε παραπάνω είναι ο πιο γνωστός ορισμός για το έθνος. Τα χαρακτηριστικά που δηλώνονται στον ορισμό του Στάλιν για να νομιμοποιήσουν την ύπαρξη ενός έθνους-κράτους (γλώσσα, έδαφος), σύμφωνα με τον Hobsbawm δεν αποτελούν αντικειμενικά κριτήρια<sup>8</sup>. Τέτοιου τύπου κριτήρια μπορούν μεν να

---

<sup>7</sup> Ο Hobsbawm χαρακτηριστικά αναφέρει την άποψη του Bagehot : «γνωρίζουμε τι είναι όταν δεν μας ρωτάτε, αλλά δεν μπορούμε πολύ γρήγορα να το εξηγήσουμε ή να το ορίσουμε» (Hobsbawm 1994:11).

<sup>8</sup> «Η γλώσσα, η εθνικότητα, ή οτιδήποτε άλλο-είναι από μόνα τους θολά, μετατοπιζόμενα και διφορούμενα, και τόσο άχρηστα όσο είναι για τον προσανατολισμό του ταξιδιώτη τα σχήματα που δημιουργούν τα σύννεφα συγκρινόμενα με ορόσημο» (Hobsbawm 1994:17).

περιγράψουν ένα έθνος, αλλά δεν μπορούν να ταυτιστούν με την ύπαρξη του, αφού ανταποκρίνονται σε μερικά μόνο μέλη της ευρείας τάξης των ομάδων, και κατά συνέπεια μπορούν πάντα να προκύψουν και εξαιρέσεις (Hobsbawm 1994:17).

Σε αντίθεση με την άποψη των εθνικιστών οι οποίοι θεωρούν τα έθνη παλαιά όσο η ιστορία και τα προειρημένα χαρακτηριστικά απαραίτητα για την ύπαρξη του, οι μελετητές του φαινομένου, δεν θεωρούν τα έθνη ούτε ως «πρωταρχική ούτε ως αμετάβλητη κοινωνική οντότητα» (Hobsbawm 1994:22). Σύμφωνα με τους ιστορικούς, στην έννοια του έθνους ενυπάρχει το στοιχείο του νεωτερισμού, του κατασκευάσματος και της επινόησης, αν και τα σύγχρονα κράτη ισχυρίζονταν ότι είναι ριζωμένα στην απώτατη αρχαιότητα και το αντίθετο του κατασκευασμένου, ότι δηλαδή αποτελούν ανθρώπινες «φυσικές» κοινότητες (Hobsbawm 2004:24).

Για τον Anderson το έθνος αποτελεί μια «αντικειμενική νεωτερικότητα» το οποίο «συλλαμβάνεται με την φαντασία ως κοινότητα επειδή ανεξάρτητα από την ουσιαστική ανισότητα των μελών του, υπάρχει μεταξύ αυτών το αίσθημα αδελφότητας» (Anderson 1997:26-27). Ο Anderson δίνει στο έθνος τον προσδιορισμό «φαντασική κοινότητα» διότι αν και όλα τα μέλη που βρίσκονται στα πλαίσια του δεν γνωρίζονται μεταξύ τους, ενώνονται κάτω από το «αίσθημα του συνανήκειν». Επιπλέον, προσθέτει τον προσδιορισμό «οριοθετημένο» λόγω του ότι ένα έθνος-κράτος έχει συγκεκριμένα σύνορα που το διαφοροποιεί από τα άλλα έθνη, και τέλος «κυρίαρχο» διότι «γεννήθηκε» σε μία εποχή κατά την οποία ο Διαφωτισμός και η Επανάσταση κατέστρεψαν τη νομιμότητα της ιεραρχικά οργανωμένης «ελέω Θεού μοναρχίας» (Anderson 1997:27).

Η οικοδόμηση των εθνών οδήγησε αναπόφευκτα στην ομοιογενοποίηση των πολιτισμικών ομάδων και στη δημιουργία μιας κυρίαρχης ιδεολογίας. Οι τεχνικές διαμόρφωσης συνείδησης (μουσεία, χάρτες, απογραφές) κατασκευάστηκαν με απώτερο στόχο την δημιουργία μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας, η οποία θα γινόταν εύκολα αντιληπτή από τους «άλλους», ενώ ταυτόχρονα θα αποτελούσε την ειδοποιό διαφορά από τις εθνικές ταυτότητες άλλων εθνών-κρατών. Η εθνική ταυτότητα<sup>9</sup> διαφέρει από άλλα είδη

---

<sup>9</sup> Για τον Smith, τα συνήθη γνωρίσματα της εθνικής ταυτότητας είναι το κοινό όνομα, ο μύθος της κοινής καταγωγής, οι κοινές ιστορικές μνήμες, η κοινή κουλτούρα, η πρόσδεση σε μια συγκεκριμένη πατρίδα (Smith 2000:40-41). Επανεμφανιζόμενες δυνάμεις συγκροτούν την αίσθηση της εθνοτικής ταυτότητας και εξασφαλίζουν την διατήρηση της για μεγάλα χρονικά διαστήματα ( Smith 2000:46).

συλλογικής ταυτότητας καθώς παρουσιάζει μια τάση να συνενώνει σε μία ενιαία κοινότητα πιστών (Smith 2000:22-23), όσους έχουν την τάση να μοιράζονται τους ίδιους συμβολισμούς, αξιακά συστήματα και παραδόσεις. Σε πολλές περιπτώσεις όμως, η εθνική ταυτότητα και η επίσημη ιδεολογία δεν αποτελεί οδηγό για όλους τους πολίτες και συχνά αποδεικνύει ότι δεν είναι ανώτερη από τις ταυτότητες που αποτελούν το κοινωνικό είναι (Hobsbawm 1994:25).

Όπως αναφέραμε και στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, το έθνος-κράτος για να υποστηρίξει την νεωτερική ύπαρξη του, οικειοποιήθηκε και διαχειρίστηκε με τον δικό του τρόπο πολλά από τα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού. Βάσει αυτού, μορφοποιήθηκε γύρω από κοινές παραδόσεις οι οποίες, δεν αφορούσαν απλώς ένα ιδιαίτερο και ξεχωριστό αλλά, κυρίως ένα χωρικά προσδιορισμένο συλλογικό παρελθόν. Στην Ευρώπη την περίοδο πριν από τον Ά Παγκόσμιο πόλεμο, μεταξύ 1870-1914, παρατηρείται σύμφωνα με τον Hobsbawm, μια μαζική δημιουργία «παραδόσεων», η οποία χρησιμοποιήθηκε επίσημα αλλά και ανεπίσημα. Η επίσημη δημιουργία ταυτίζεται με την «πολιτική», δηλαδή την «παράδοση» η οποία επινοήθηκε από οργανωμένα πολιτικά και κοινωνικά κινήματα, τα οποία αναλάμβαναν συνειδητά την δημιουργία «παραδόσεων», με κριτήριο την επίτευξη πολιτικών στόχων. Η ανεπίσημη δημιουργία αφορά τις «παραδόσεις», οι οποίες δημιουργήθηκαν από κοινωνικές ομάδες, λέσχες ή αδελφότητες, των οποίων τα κίνητρα δεν ήταν πολιτικά. Οι ομάδες αυτές επινοούσαν «παραδόσεις», έτσι ώστε να καταφέρουν να εκφράσουν κοινωνική συνοχή και ταυτότητα, για να δομήσουν τις σχέσεις τους (Hobsbawm 2004:297).

Στο τρέχον κεφάλαιο δεν εστιάζουμε τη προσοχή μας στη δημιουργία των «παραδόσεων» των κοινωνικών ομάδων. Από τη δική μας σκοπιά, το ενδιαφέρον εστιάζεται στον τρόπο που η «παράδοση» χρησιμοποιείται ως «μέσο νομιμοποίησης των ιεραρχιών και γενικότερα ως μέσο συντήρησης του παρελθόντος στο παρόν» (Παπαταξιάρχης 1993:54). Είναι χαρακτηριστικό το γεγονός, ότι στην προσπάθειά τους να συγκροτήσουν την ύπαρξη τους στο παρόν με βάση την ιστορία τους (το παρελθόν), τα έθνη κράτη υπόταξαν σε μια ενιαία εθνική παράδοση τις τοπικές παραδόσεις και τα πολιτισμικά συστήματα, με αποτέλεσμα να μετατρέψουν την ζώσα πραγματικότητα των ανθρώπων σε αντικείμενο ιδεολογικής χρήσης και μελέτης.

Για να κατανοηθεί πλήρως η έννοια της «παράδοσης», μελετήθηκε σε σχέση με την δημιουργία των κρατών και θεωρήθηκε όπως άλλωστε και το έθνος «προϊόν νεωτερικότητας». Οι «παραδόσεις» οι οποίες ενισχύθηκαν ή κατασκευάστηκαν σε μια συγκεκριμένη περίοδο με στόχο να εξυπηρετηθούν εξουσιαστικά συμφέροντα ονομάστηκαν «επινοημένες». Με τον όρο «επινοημένη» παράδοση εννοούμε «ένα σύνολο πρακτικών οι οποίες συνήθως διέπονται φανερά ή σιωπηρά από αποδεκτούς κανόνες και με λειτουργική συμβολική φύση, και οι οποίες επιδιώκουν να ενσταλάξουν ορισμένες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς μέσω επανάληψης, γεγονός που αυτόματα συνεπάγεται την συνέχεια με το παρελθόν» (Hobsbawm 2004:9-10).

Νέα σύμβολα και «παραδόσεις» δημιουργήθηκαν όπως η σημαία ή ο εθνικός ύμνος, τα οποία ταυτίστηκαν με την εθνική πολιτική και ιδεολογία των νεοδημιουργηθέντων κρατών. Ωστόσο, ο όρος επινοημένη παράδοση έχει διττή σημασία καθ' ότι σύμφωνα με την ανθρωπολογική θεωρία ο άνθρωπος είχε πάντοτε την ικανότητα να επινοεί φαινόμενα (όχι με την έννοια της επινόησης αυτή καθ' αυτή, αλλά περισσότερο με την έννοια της δημιουργίας) όπως τον πολιτισμό, τον εκσυγχρονισμό και να αποδίδει σε αυτά την ανάλογη σημασία.

Οι αγγλοσάξονες ιστορικοί Hobsbawm και Ranger οι οποίοι ασχολήθηκαν κατεξοχήν με την επινόηση των «παραδόσεων» εισάγουν μια νέα μορφή διάκρισης ανάμεσα στο έθιμο και την «παράδοση». Ο Hobsbawm υποστηρίζει πως το έθιμο έχει λειτουργικό και όχι συμβολικό χαρακτήρα (Hobsbawm 2004: 10). Σύμφωνα με την ανθρωπολογική επιστήμη, ο χορός με τον οποίο θα ασχοληθούμε ως επί το πλείστον στη μελέτη αυτή, όπως και άλλες εθιμικές πρακτικές δεν έχουν μόνο λειτουργικό χαρακτήρα. Στο μεγαλύτερο μέρος τους, είναι γεμάτες από συμβολισμούς, οι οποίοι διατίθεται προς ερμηνεία και προσφέρουν σημαντικά στοιχεία για τον τρόπο που λειτουργεί μια ομάδα. Η ουσιαστική διαφορά μεταξύ των «παραδόσεων» και του εθίμου, είναι ότι το έθιμο δεν θεωρείται αμετάβλητο γιατί μπορεί να αλλάξει ανάλογα με την επιθυμία της κοινότητας, σε αντίθεση με την «επινοημένη παράδοση», η οποία καλείται να διατηρήσει όψεις της κοινωνικής ζωής ως αμετάβλητες και σταθερές ενάντια στη διαρκή μεταβολή και ανανέωση του σύγχρονου κόσμου (Hobsbawm 2004:10). Οι «παραδόσεις» μεταβάλλονται γιατί οι καταστάσεις που αντιμετωπίζει κάθε γενιά είναι πάντα διαφορετικές από εκείνες του παρελθόντος, καθώς νέα προβλήματα αναφύονται τα οποία με την σειρά τους αντανakλούν καινούρια

συμφέροντα (Grosby 2006:36-37). Το περιεχόμενο της «παράδοσης» χαρακτηρίζεται από συνεχόμενη αλλαγή, διότι το έθνος κράτος έχει την ικανότητα να διαχειρίζεται άψογα αυτό που κάθε φορά επιθυμεί να προβάλλει ως «παραδοσιακό», δίνοντας άλλοτε έμφαση στην «εθνική ιδεολογία» (ομοιογένεια) και άλλοτε στις εντοπιότητες (πολυπολιτισμικότητα). Γενικά, ο όρος «παράδοση», ως προς την καθημερινή του χρήση είναι ανοιχτός και ευέλικτος· ενέχει πάντοτε την έννοια της αξιολόγησης, της γνησιότητας και της «αυθεντικότητας».

Οι νέες «παραδόσεις» προέκυψαν από την αδυναμία να χρησιμοποιήσουμε ή να προσαρμόσουμε τις παλιές. Πολλές «παραδόσεις» που σχετιζόνταν με παλαιότερες μορφές δομής και εξουσίας αδυνατούσαν να προσαρμοστούν και έτσι κατέστησαν μην βιώσιμες. «Νέες» παραδόσεις εγγράφονται εύκολα πάνω σε παλιές, άλλες επινοούνται με δανεισμό από το λειτουργικό, συμβολικό σύστημα ή ακόμα από την θρησκεία και το φολκλόρ (Hobsbawm 2004:14). Όλες οι επινοημένες «παραδόσεις» χρησιμοποιούν την ιστορία ως νομιμοποιητικό παράγοντα και πολλές φορές όταν οι ιστορικές αναφορές δεν υπάρχουν, τότε η ιστορική συνέχεια πρέπει να επινοηθεί (δημιουργία ενός αρχαίου παρελθόντος πέρα από την ιστορική συνέχεια). Κατά αυτόν τον τρόπο φαίνεται πως χρησιμοποίησε το ελληνικό έθνος-κράτος τη σύνδεση με το κλασικό παρελθόν για να υποστηρίξει τη αρχαία προέλευση των «παραδοσιακών» χορών.

## **1.2 «Παράδοση» – Λαογραφία: Η ελληνική περίπτωση**

Την κατασκευή της πολιτισμικής συνέχειας, με σκοπό την υπεράσπιση της εθνικής ταυτότητας στην Ελλάδα, ανέλαβαν οι λαογράφοι. Την περίοδο που στην Ευρώπη το φαινόμενο του εθνικισμού βρισκόταν σε έξαρση, αναπτύχθηκε παράλληλα μια «εθνική επιστήμη», η οποία συντέλεσε στην ομοιογενοποίηση του έθνους-κράτους. Τα κινήματα του ρομαντισμού και της λαογραφίας<sup>10</sup> εξέφραζαν την προσπάθεια των αστών για επιστροφή στη φύση και την αναζήτηση του «αυθεντικού».

---

<sup>10</sup> Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Herzfeld «η λαογραφία ήταν έτσι στρατευμένη πολιτικά από την γέννηση της· η μελέτη της δεν μπορεί να είναι παρά μια σπουδή στην ιδεολογία» (Herzfeld 2002:37).

Τον 18<sup>ο</sup> αιώνα η αρχαιολατρία, η άνθηση των κλασικών σπουδών και το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για την επέκταση του εμπορίου τους προς την Ανατολή, φέρνει όλο και περισσότερους περιηγητές στη χώρα. Τα ταξίδια των Ευρωπαίων στην Ελλάδα αποκάλυπταν την αλήθεια που ίσχυε εντός των συνόρων, αφού η αρχαιοελληνική ταύτιση που υπόσχονταν πολλοί Έλληνες και φιλέλληνες, δεν ανταποκρινόταν στη πραγματικότητα. Τόσο οι Έλληνες λαογράφοι όσο και οι δυτικοευρωπαίοι ισχυρίζονταν ότι το νεοσύστατο ελληνικό κράτος, αποτελούταν από ανθρώπους, οι οποίοι ήταν γνήσιοι συνεχιστές του αρχαίου ελληνικού ιδεώδους. Από την άλλη πλευρά, η δυσπιστία κάποιων Ευρωπαίων διανοουμένων ως προς την ιδέα της ταύτισης της αρχαίας με τη νέα Ελλάδα, είχε αρχίσει πολύ πριν από την απελευθέρωση<sup>11</sup>. Το «πρόβλημα» της γλώσσας και της θρησκείας ήταν τα σημαντικότερα, αφού το να είσαι Έλληνας παρέπεμπε στην ειδωλολατρία, ενώ η γλώσσα που χρησιμοποιούταν δεν ταυτιζόταν σε καμία περίπτωση με την αρχαία ελληνική.

Την περίοδο εκείνη η ελληνική πραγματικότητα βρισκόταν ανάμεσα σε δυο ιδεολογίες: σε αυτή που ήταν στραμμένη προς την Δύση, την «ελληνίζουσα» και σε αυτή που χαρακτήριζε περισσότερο τους ανθρώπους της Ελλάδας, τη «ρωμαίικη» (Herzfeld 2002:65). Οι Έλληνες λαογράφοι και οι φιλέλληνες της Ευρώπης προσπάθησαν να βασίσουν στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού ακολουθώντας την πρώτη ιδεολογία. Το αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας ήταν να στραφεί το ενδιαφέρον των λαογράφων προς τους ανθρώπους της ελληνικής υπαίθρου, διότι όπως υποστηρίζει ο Herzfeld, αν οι λαογράφοι κατάφεραν να αποδείξουν ότι η ελληνική υπαίθρος είχε ίχνη από την αρχαία ελληνική κληρονομιά, τότε είχαν πετύχει το στόχο τους (Herzfeld 2002:25-26). Όπως συνέβη και στα υπόλοιπα έθνη – κράτη της Ευρώπης, οι Έλληνες λαογράφοι αναζήτησαν στη λαϊκή «παράδοση» τεκμήρια του συλλογικού τους χαρακτήρα και την χρησιμοποίησαν για να επικυρώσουν τόσο την εθνική τους ταυτότητα, όσο και την πολιτιστική τους ένταξη στην Ευρώπη (Herzfeld 2002:3).

Στην Ελλάδα, ο όρος λαογραφία εμφανίστηκε το 1884 και σύμφωνα με τον Herzfeld παρέμεινε μια αυστηρά εθνική επιστήμη. Το χαρακτηριστικό της ελληνικής λαογραφίας ήταν ότι ακολούθησε μια μεθοδολογία και μια φιλοσοφία «κομμένη» και ραμμένη» στα ελληνικά μέτρα και σταθμά. Οι Έλληνες λαογράφοι όπως διακρίνεται και μέσα από το παράδειγμα

---

<sup>11</sup>Σύμφωνα με την ανθρωπολογική σκέψη, ο πολιτισμός, όπως κάθε φαινόμενο δεν μπορεί να μείνει αναλλοίωτο στο πέρασμα του χρόνου, πόσο μάλλον όταν ο πολιτισμός στον οποίο αναφέρονταν οι λαογράφοι, είχε υπάρξει πολλούς αιώνες πριν και είχαν μεσολαβήσει άλλοι τόσοι οθωμανικής κυριαρχίας.

του Πολίτη δεν ενδιαφέρονταν για τις παραδόσεις άλλων χωρών – πέρα από περιπτώσεις που συντελούσαν στην κατανόηση των ελληνικών παραδόσεων-οδηγώντας με αυτόν τον τρόπο στην απομόνωση της επιστήμης από τον διεθνή «λαογραφικό κόσμο» (Herzfeld 2002:95-96).

Η λαογραφία είχε συμβάλει καθοριστικά στη μελέτη και τη διαχείριση του λαϊκού πολιτισμού. Η αναγνώριση και η ένταξη της λαογραφίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών ως ανεξάρτητη επιστήμη και ξεχωριστού κλάδου των εθνογραφικών σπουδών, ήταν επακόλουθο της πεποίθησης του Πολίτη. Η επιστήμη της λαογραφίας έπρεπε να αποκτήσει αυτονομία και να διαχωριστεί από την φιλολογία και την αρχαιολογία (Herzfeld 2002:173-177).

Η γέννηση και η ανάπτυξη της λαογραφίας στην Ελλάδα ταυτίστηκε ολοκληρωτικά με το όνομα του Πολίτη. Το χαρακτηριστικό της μεθοδολογίας του Πολίτη για την έρευνα του λαϊκού πολιτισμού ήταν μια μορφή «εθνοαρχαιολογίας»: δεν σταμάτησε ποτέ να αναζητά την αρχαία καταγωγή των σημερινών πολιτισμικών χαρακτηριστικών, ταυτόχρονα όμως έψαχνε για συναφή φαινόμενα σε άλλες χώρες. Η αρχή της ιδέας του βασιζόταν στη συσχέτιση του αρχαίου πολιτισμού με τον σημερινό πολιτισμό της Ελλάδας. Η ταξινόμηση φιλολογικού υλικού που εισήγαγε ο Πολίτης, βασιζόταν σε δύο βασικές κατηγορίες :«τα μνημεία του λόγου» και τις «κατά παράδοσιν πράξεις ή ενεργείας», οι οποία άσκησε τεράστια επιρροή στους μεταγενέστερους επιστήμονες (Herzfeld 2002:177).

### **1.3 Η μελέτη του «παραδοσιακού» χορού στην Ελλάδα και η επιρροή της Λαογραφίας**

Η μελέτη του χορού ως κοινωνικού φαινομένου και όχι ως «καλλιτεχνικού είδους», άργησε αρχικά να απασχολήσει το χώρο της δυτικής διανόησης. Ο χορός, εφόσον δεν συνδέεται με κοινωνικούς και οικονομικούς τομείς, θεωρείται δραστηριότητα που δεν εμπίπτει στον τομέα της παραγωγικότητας και συνδέεται με τον πάρεργο και ελεύθερο χρόνο. Επίσης, ένας επιπλέον λόγος που καθιστούσε τον χορό ανάξιο μελέτης αποτελούσε το γεγονός ότι στον αγγλοσαξονικό χώρο οι διανοούμενοι ήταν συνήθως άνδρες, οι οποίοι απέφευγαν την ενασχόληση με τον χορό, επειδή θεωρούσαν ότι ήταν μια δραστηριότητα που προσιδίαζε περισσότερο στις γυναίκες (Παπαπαύλου 2004:11).

Στον ελλαδικό χώρο το «πρόβλημα» της μελέτης του χορού δεν οφείλεται τόσο στους προειρημένους λόγους, όσο στη σχέση λαογραφίας–«παράδοσης». Όπως κάθε πτυχή της «παράδοσης», έτσι και η μελέτη του «παραδοσιακού» χορού στην Ελλάδα εμπλέκεται στις θεματικές της λαογραφίας. Κατά κύριο λόγο, οι Έλληνες «παραδοσιακοί» λαογράφοι αρκούνται σε μια απλή περιγραφή, η οποία ελάχιστα προσφέρει για την κατανόηση της λειτουργίας και του συμβολισμού του χορού. Οι χορογράφοι και οι χοροδιδάσκαλοι οι οποίοι έχουν δημοσιεύσει κείμενα σχετικά με το χορού, παραμένουν σε μια τεχνική περιγραφή και ταξινόμηση, και δεν προχωρούν σε μια συγκριτική προσέγγιση (Αλεξιάκης 1992:71).

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, το ενδιαφέρον των λαογράφων για την μελέτη του παραδοσιακού χορού άργησε να εκδηλωθεί, εν συγκρίσει με το ενδιαφέρον για την συλλογή και την ταξινόμηση των τραγουδιών. Το γεγονός αυτό οφειλόταν στη τάση των λαογράφων να συλλέγουν κυρίως τα «μνημεία του λόγου», τα τραγούδια, τα οποία τα συνέδεαν ή τα σύγκριναν με τα κείμενα των αρχαίων Ελλήνων. Η θέση αυτή επιβεβαιώνεται και από την άποψη των λαογράφων πως «ο χορός είναι μόνο για να χορεύεται όχι για να μελετάται» ή ότι «ο χορός είναι ένας παροδικός τρόπος έκφρασης»<sup>12</sup> (Λουτζάκη 1992:29).

Η μεθοδολογία για την έρευνα του παραδοσιακού χορού στην Ελλάδα, δημιουργήθηκε βάση του μοντέλου ταξινόμησης των «παραδοσιακών» τραγουδιών. Η προσπάθεια σύνδεσης του ποιητικού κειμένου των τραγουδιών με τα αρχαία ελληνικά κείμενα, επαναλαμβάνεται αντίστοιχα στη καταγραφή και στη μελέτη του «παραδοσιακού» χορού. Στα κείμενα με θέμα τον «παραδοσιακό» χορό στη νεότερη Ελλάδα, αποτυπώνεται έντονα η σύνδεση του χορού με διάφορες πτυχές του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού.

Για πολλά χρόνια, η μελέτη του χορού στην Ελλάδα εστιάζεται στην απόδειξη της συνέχειας και της «επιβίωσης» των «ελληνικών χορών» από την αρχαιότητα ως σήμερα. Οι λαογράφοι υποστήριζαν πως πολλά από τα στοιχεία των αρχαίων ελληνικών χορών συναντούσαμε στους χορούς των ανθρώπων του αγροτικού πληθυσμού. Θεωρώντας έτσι το ύπαιθρο ως τον τόπο στον οποίο η «παράδοση» παρέμενε ζωντανή, οι λαογράφοι έσπευσαν να καταγράψουν και να «διασώσουν τους αυθεντικούς και γνήσιους χορούς» των

---

<sup>12</sup> Ο Ν. Πολίτης αναφερόμενος στο χορό περιορίζει τις ερωτήσεις του στο ποίοι χοροί χορεύονται, πότε χορεύονται, αγνοώντας το πώς και καταλήγει στο ότι «ο χορός αποτελεί αξιοσημείωτο αντικείμενο μελέτης όπως η μουσική, η ποίηση και οι άλλες τέχνες» (Λουτζάκη 1992:29).

παραδοσιακών κοινοτήτων, ακολουθώντας ένα σύστημα ταξινόμησης, το οποίο βασιζόταν σε δύο κριτήρια: α) την γεωγραφική περιοχή και β) κάποια τυπολογικά χαρακτηριστικά ανάλογα με τον τρόπο καταγωγής τους (Λουτζάκη 1992:29). Η συλλογή των χορών, η οποία στόχευε στη δημιουργία εθνικών αρχείων μουσικής και χορού, όπως συνέβαινε και σε άλλες χώρες της Ευρώπης, ήταν προβληματική καθώς οι άνθρωποι του χορού στην Ελλάδα ήταν ερασιτέχνες, χοροδιδάσκαλοι, μουσικοί ή συλλογείς εθίμων ή άνθρωποι από τον χώρο της εκπαίδευσης (Λουτζάκη 2004:17).

Η ενασχόληση με τον χορό θεωρούταν από πολλούς μελετητές «εύκολη» υπόθεση. Το αποτέλεσμα αυτής της εντύπωσης ήταν να δημιουργήσει διαφορετικούς δρόμους προσέγγισης για το ίδιο αντικείμενο. Η αντίληψη αυτή δημιουργήθηκε αφενός λόγω της ελλιπούς επιστημονικότητας γύρω από το φαινόμενο και αφετέρου στο γεγονός ότι όσοι ασχολήθηκαν με τον ελληνικό χορό, στόχευαν περισσότερο στην απόδειξη της ελληνικότητας παρά στην ανάδειξη της πολιτισμικής του σημασίας. Η μη επιστημονικότητα γύρω από τον λόγο για τον χορό είχε ως αποτέλεσμα να τον απομακρύνει από το κοινωνικό του περιβάλλον και να δυσχεράνει ακόμα περισσότερο την έρευνα. Οι μελετητές του φαινομένου κατέφευγαν συνήθως σε γενικότητες και ωραιοποιήσεις, στέκονταν σε μια απλή λεκτική περιγραφή ενώ «η μονομέρεια των πληροφοριών και η ελλιπής περιγραφή των γεγονότων δίνουν μια θαμπή εικόνα της χορευτικής πραγματικότητας» (Λουτζάκη 1992:29).

Εκτός από τους λαογράφους, σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του χορευτικού φαινομένου στην Ελλάδα, έπαιξαν οι χοροδιδάσκαλοι. Με βάση τα παραπάνω, η Λουτζάκη (1992) προχωρά σε μία κριτική θεώρηση των βιβλίων του «παραδοσιακού» χορού, το οποίο αφορά δημοσιεύσεις με συλλογές «ελληνικών χορών» από το 1892 μέχρι και το 1959. Κατά τη Λουτζάκη, η πρώτη δημοσίευση προέρχεται από τον Ανδρεόπουλο, ο οποίος υπήρξε χοροδιδάσκαλος στο Λύκειο των Ελληνίδων. Το 1892 δημοσίευσε την πρώτη συλλογή (7) ελληνικών χορών που μαζί με άλλους 18 ευρωπαϊκούς αποτελούσε το βασικό θέμα του βιβλίου. Ο Ανδρεόπουλος αναλύει τους χορούς ως προς το βηματολόγιο, τη δομή, το θέμα του χορού και την εκτέλεση του. Βασικός στόχος του ήταν αποκλειστικά η «αναγέννηση» των ελληνικών χορών. Αργότερα, το 1932, το ίδιο βιβλίο του επανεκδίδεται πιο συγκροτημένο<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Στην επανέκδοση της συλλογής του ο Ανδρεόπουλος αντιμετωπίζει τον χορό ως αντικείμενα έρευνας και μελέτης και τονίζεται η σπουδαιότητα της συνεργασίας ερευνητή χορευτή. Προσπαθεί να απεικονίσει στο

Περίπου δύο δεκαετίες αργότερα, το 1914, εκδίδεται το δημοσίευμα της Κρεστενίτου, η οποία με την προτροπή της Καλλιρρόης Παρρέν έχει αναλάβει την οργάνωση της «Εφορίας των Ελληνικών χορών». Στόχος της είναι η αναγέννηση των χορών και η ανάδειξη τους στα «σαλόνια» της αθηναϊκής κοινωνίας. Αναφέρεται συχνά στην σχέση των ελληνικών χορών με τους αρχαίους, γεγονός που αποδεικνύει ότι οι αντιλήψεις της εναρμονίζονται απόλυτα με τις ιδέες του Ανδρεόπουλου. Η Κρεστενίτου είχε την πεποίθηση πως η εκμάθηση χορών στα σχολεία, δημόσια και ιδιωτικά θα γίνει υποχρεωτική και οι κοπέλες που θα αναλάβουν αυτή την δουλειά θα εκτελούν «έργο εθνικό». Στη συνέχεια, ο αρχαιολόγος Κεραμόπουλος (1925) θα εκδώσει το έργο «Η εθνική μας μουσική και οι χοροί». Ο Κεραμόπουλος επισημαίνει πως ο καταλληλότερος τόπος για την έρευνα του χορού είναι τα απόκεντρα ορεινά χωριά ώστε να είναι οι πληθυσμοί τους, όσο το δυνατό πιο «αυθεντικοί» και επικαλείται την φροντίδα του κράτους ως του μόνου κατάλληλου φορέα για την συλλογή λαογραφικού υλικού (Λουτζάκη 1992:31).

Ο Σακελλαρίου, ο οποίος εξασκούσε το επάγγελμα του χοροδιδασκάλου, εξέδωσε το 1940 ένα λεύκωμα το οποίο περιελάμβανε 50 ελληνικούς χορούς με τραγούδια και μουσική με δυτική σημειογραφία. Στο έργο του προτάσσονται ο *καλαματιανός* και ο *τσάμικος* ως «πανελλήνιοι χοροί», καθώς και ορισμένοι θεσσαλικοί, κρητικοί και ηπειρώτικοι χοροί. Ο Σακελλαρίου προχώρησε σε κάποιες βασικές αλλαγές όπως: απλοποίηση και τυποποίηση του βασικού μοτίβου, απαλλαγή του βασικού μοτίβου του χορού από τις φιγούρες των χορευτών. Κατά καιρούς προσέθετε νέα βήματα στο βασικό μοτίβο με σκοπό την ωραιοποίηση των κινήσεων (αισθητά δυτική επιρροή). Ο Σακελλαρίου θεσπίζει ένα σώμα ελληνικών χορών οι οποίοι ονομάστηκαν «σχολικοί χοροί» που χρησιμοποιήθηκαν κυρίως την περίοδο 1950 – 1970.

Τέλος, ο Κουσιάδης, ένθερμος αρχαιολάτρης εισαγάγει στη μελέτη του χορού την «χρονοφωτογραφία» με την βοήθεια της οποίας ο μελετητής θα μπορούσε να συγκρίνει τις κινήσεις των νεοελληνικών χορών με αυτές των αρχαίων. Ο Κουσιάδης θεωρεί τον καλαματιανό ως τον αρχαιότερο χορό, ο οποίος είναι είδος συρτού χορού και αποτελεί

---

μουσικό πεντάγραμμο και ίχνη από πατούσες για να δηλωθεί η χρονική διάρκεια της κάθε πατούσας. (Λουτζάκη 1992:31).

μοναδικό παράδειγμα πατριωτισμού. Επίσης, θεωρεί τον τσάμικο ως τον χορό που χορεύεται σε όλη την Ελλάδα και που στις φιγούρες του μπορεί κανείς να αναγνωρίσει πολλά σχήματα των αρχαίων χορών.

Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '50, παρά τις διάφορες δημοσιεύσεις που σχετίζονταν περισσότερο με συλλογές χορών, ουσιαστικά, η περίοδος αυτή χαρακτηρίζεται από ανυπαρξία μελετών. Το 1960, στα πλαίσια μιας σειράς ομιλιών με θέμα το χορό, ο Λουκάτος καλείται να αναπτύξει θέμα με τίτλο «ο χορός στη λαογραφία». Για πρώτη φορά ίσως γίνεται λόγος για συστηματική μελέτη του χορού στην Ελλάδα και ο ίδιος μιλά για τον χορό ως «λαογραφικό φαινόμενο», τονίζοντας την κοινωνική του διάσταση (συμπεριλαμβάνοντας την εθνική, λατρευτική και ιστορική σημασία του) και παράλληλα εξετάζει τον χορό ως φιλολογία (δηλ. στα κείμενα των παραμυθιών, των θρύλων και των τραγουδιών όπου αναφέρεται). Το χαρακτηριστικό της άποψης του Λουκάτου για τον χορό είναι ότι τον θεωρούσε «ως μέσο για την διατήρηση της εθνικής συνείδησης ενός λαού» (Λουτζάκη 1992:33). Για την διάκριση των χορών σε είδη δανείζεται όρους από ξένους εθνολόγους και καταλήγει στην εξής ταξινόμηση: τους προπαρασκευαστικούς, τους τελεστικούς και τους επισφραγιστικούς (Λουτζάκη 1992:34). Αναφέρεται στις τέσσερις κλασικές περιστάσεις για τον χορό (το καρναβάλι, τη λαμπρή, το πανηγύρι και τον γάμο), παραθέτει παραδείγματα για την κάθε περίπτωση και περιγράφει την διαδικασία μάθησης (Λουτζάκη 1992:34).

Οι περισσότερες από τις παραπάνω μελέτες στοχεύουν στην δημιουργία ενός μοντέλου μάθησης και διδασκαλίας του χορού, βασισμένο στα κείμενα των χοροδιδασκάλων, μέσα από τα οποία προωθείται η άποψη ότι ο χορός μπορεί να διδαχθεί ανεξάρτητα από το κοινωνικό του περιβάλλον. Ιδιαίτερα στα πρώτα κείμενα από το 1892-1960, είναι χαρακτηριστική η εξιδανίκευση του αρχαίου κλασικού παρελθόντος, ενώ από το 1960 και ύστερα προωθείται έντονα η διδασκαλία του «παραδοσιακού» χορού και του χορού ως «παράσταση».

Από την δεκαετία του '80 και ύστερα παρατηρείται η μεγάλη «έκρηξη» των πολιτιστικών συλλόγων και το σύνθημα «επιστροφή στις ρίζες» αποτέλεσε τον πυρήνα του μαζικού ενδιαφέροντος για την «παράδοση» (Χαρμαντά 2004:229). Ο «παραδοσιακός χορός» παγιοποιήθηκε μέσω της αδιάκοπης διδασκαλίας και της συστηματικής παρουσίασης σε εκδηλώσεις κάθε τύπου. Βέβαια, η διαδρομή του χορού από την πλατεία μέχρι την παράσταση, δεν μπορούσε να αφήσει ανεπηρέαστα το ύφος, την λειτουργία ακόμα και την

βηματολογία του. Η διδασκαλία απαιτούσε συγκεκριμένες αλλαγές και τυποποιήσεις που εξυπηρετούσαν πρώτιστα το έργο των χοροδιδασκάλων και κατ' επέκτασιν το έργο του έθνους - κράτους.

#### 1.4 Σύνθεση και διατήρηση του πανελληνίου χορευτικού ρεπερτορίου

Όπως αναφέραμε και στην προηγούμενη ενότητα, το νεοσύστατο ελληνικό κράτος των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα συγκροτήθηκε έχοντας ως κεντρική ιδεολογική βάση την ελληνικότητα (Παπακώστας 2004:63). Η κατασκευή της ελληνικότητας και η δημιουργία εθνικής ταυτότητας «χτίστηκαν» πάνω σε δύο πολύ βασικές συνιστώσες: την ελληνοφωνία και την ελληνορθοδοξία. Πολλές από τις περιοχές οι οποίες προσαρτήθηκαν στην Ελλάδα μετά την ίδρυση του έθνους-κράτους, αποτελούσαν «πρόβλημα», καθώς η γλώσσα, το δόγμα και η θρησκεία ήταν αντικρουόμενα με την επίσημη θρησκεία και γλώσσα της χώρας. Συνεπώς, η όποια γλωσσική ή θρησκευτική ετερότητα έθετε σε αμφισβήτηση την ελληνικότητα τους. Η λύση για την μη αμφισβήτηση των περιοχών αυτών εστιάστηκε στην προώθηση της εθνικής ομοιογένειας και την παγίωση της εθνικής ταυτότητας<sup>14</sup>. Οι περιοχές που θεωρούνταν «προβληματικές» ως προς την «ελληνικότητα» τους, συνδέθηκαν με τον εθνικό κορμό της χώρας μέσω του εθνικού χορευτικού ρεπερτορίου.

Το ερέθισμα για την ενασχόληση με τους ελληνικούς χορούς προήλθε κατά κύριο λόγο από τους ευρωπαϊούς περιηγητές, οι οποίοι άρχισαν μέσα από τα ταξίδια, να ανακαλύπτουν την εθνική «παράδοση» του τόπου και να καταγράφουν ήθη και έθιμα. Ο Γάλλος λόγιος Pierre Augustin Guys, υπήρξε ο πρώτος μεγάλος λαογράφος του 18<sup>ου</sup> αιώνα και ένθερμος

---

<sup>14</sup> Η μελέτη του Μάνου (2004β) στη περιοχή της Φλώρινας αποτελεί χαρακτηριστικό παράδειγμα της παραπάνω θέσης, Η εν λόγω περιοχή εντάχθηκε στο ελληνικό κράτος το 1913, η οποία λόγω της ιδιαίτερης γεωγραφικής της θέσης περιλάμβανε συγκεκριμένα πολιτισμικά χαρακτηριστικά. Η γλώσσα και η θρησκεία (η πλειοψηφία των κατοίκων ήταν Σλαβόφωνοι και Μουσουλμάνοι) αποτέλεσαν βασικά κριτήρια διαχωρισμού του πληθυσμού, τα οποία έρχονταν σε αντίθεση με τα «εθνικά» χαρακτηριστικά, που πρότασε η επίσημη ιδεολογία. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Μάνος, «οι ντόπιοι ήταν αναγκασμένοι να αποδεικνύουν τη συμμόρφωση ή την ταύτιση τους με τα εθνικά πρότυπα μέσα από συμβολικές πράξεις δηλαδή μέσα από χορούς και τραγούδια και άλλες πολιτισμικές πρακτικές» (Μάνος 2004β:60). Συγκεκριμένα, όσον αφορά τους χορούς στην περιοχή της Φλώρινας, όταν για παράδειγμα ένας χορός παρουσιαζόταν ως *Λένο μόμε* και όχι ως *κόρη Ελένη*, τότε το γεγονός αυτό θεωρούταν από το έθνος-κράτος ανθελληνική πράξη (Μάνος 2004β:66).

υποστηρικτής του αρχαίου ελληνικού πολιτισμού. Ο Guys έγινε ο πρώτος θερμός φιλέλληνας, υποστηρίζοντας την άποψη ότι οι νεότεροι Έλληνες είναι «γνήσιοι» απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων (Γουλάκη-Βουτυρά 2004β:62-63). Στο έργο του, το 1783, αφιερώνει ένα ολόκληρο κεφάλαιο στους ελληνικούς χορούς, τους οποίους συνδέει με τους χορούς της αρχαιότητας. Για εκείνον, όλοι οι χοροί που χορεύονταν στην νεότερη Ελλάδα είχαν καταγωγή από τους αρχαίους. Μαζί με την ομοϊδεάτισσα Chénier, της οποίας οι επιστολές με περιγραφές των χορών συμπεριλήφθηκαν στο έργο του Guys, θα δημιουργήσουν μια νέα χορευτική πραγματικότητα, η οποία θα επηρεάσει πολλούς μεταγενέστερους μελετητές του χορού στην Ελλάδα.

Η Chénier, γόνος αστικής οικογένειας από την Κωνσταντινούπολη, βάσισε την περιγραφή των ελληνικών χορών στα κείμενα του Ομήρου και των περιηγητών. Η εξέλιξη της ιδέας που εκπροσωπούσαν οι περισσότεροι από τους ευρωπαίους περιηγητές και φιλέλληνες, είχε ως αποτέλεσμα την κατασκευή ενός σώματος χορών το οποίο θα ήταν σε θέση να καταρρίψει την άποψη όσων αμφισβητούσαν την αρχαία ελληνική καταγωγή των νεότερων Ελλήνων. Με άλλα λόγια, η δημιουργία ενός χορευτικού ρεπερτορίου βασισμένο σε πηγές της αρχαιότητας, αποτελούσε έναν επιπλέον «λίθο» για την κατασκευή της εθνικής ταυτότητας του σύγχρονου Έλληνα.

Την μουσική σύνθεση (πιάνο) για την δημιουργία των χορών ανέλαβε ο Γερμανός Φιλέλληνας Kork, και με βάση τις περιγραφές των χορών από τις επιστολές της Chénier, κατασκευάστηκαν οι χοροί: ο *ελληνικός*, ο *γέρανος*, ο *καντιότικος*, ο *βλάχικος*, ο *αρναούτικος*, ο *ιωνικός*, ο *χορός των αγρών* κ.α. (Γουλάκη-Βουτυρά 2004:63). Για να αποδειχθεί η «επιβίωση» των «ελληνικών» χορών από την αρχαιότητα μέχρι το «σήμερα», επινοήθηκαν μύθοι που είχαν ως απώτερο στόχο την ενίσχυση και την επιβεβαίωση της ελληνικότητας. Για τον *ελληνικό*, λέγεται πως είναι ο χορός που χόρευαν στην αρχαία Δήλο, τον οποίο εισήγαγε ο Θησέας, ενώ για τον *γέρανο*, ότι ήταν ένας πολύ «διαδεδομένος ήπιος χορός που απαντούσε σε πολλές λατρευτικές τελετές» (Touliatos-Miles 2004:29). Το φιλμ που θα αναλυθεί στη συνέχεια αυτής της εργασίας φανερώνει πως η διαδικασία της δημιουργίας μύθων γύρω από χορευτικό φαινόμενο δεν εντοπίζεται μόνο στους επινοημένους χορούς εκείνης της περιόδου. Χαρακτηριστική (όπως καταδεικνύεται μέσα από το εθνογραφικό παράδειγμα, είναι η περίπτωση του τσάμικου, ο οποίος κατά τον μύθο είναι συνδεδεμένος με τον αρματολισμό και των ηρωισμό των κλεφτών.

Από το 1882 και ύστερα, ιδρύονται σχολές σωματικής αγωγής και ο χορός διδάσκεται από τους δημοδιδασκάλους με την λογική της φυσικής αγωγής, δίνοντας παράλληλα έμφαση στην αρχαιοελληνική χορευτική κληρονομιά. Οι απόφοιτοι των τμημάτων φυσικής αγωγής όφειλαν να παγιώσουν το νεοδημιουργηθέν χορευτικό ρεπερτόριο και να το διδάξουν στα σχολεία της χώρας. Επιπλέον, μαζί με την διδασκαλία ανέλαβαν τη «διάσωση και τη διάδοση του «παραδοσιακού» χορού». Το χαρακτηριστικό γνώρισμα των χοροδιδασκάλων της γυμναστικής ακαδημίας<sup>15</sup> ήταν ότι δεν αντιλαμβάνονταν τον χορό ως τέχνη αλλά ως κίνηση. Το γεγονός αυτό οδήγησε στην απλοποίηση του χορού βάση συγκεκριμένων κινητικών προτύπων και στη μέτρηση βημάτων.

Για την ολοκλήρωση της σύστασης του πανελληνίου χορευτικού ρεπερτορίου, στη συνέχεια εμπλουτίζεται με τους χορούς από τις αμιγώς ελληνόφωνες και χριστιανορθόδοξες περιοχές και από τις περιοχές που είχαν ενσωματωθεί ελληνόφωνες πρόσφυγες και χριστιανοί ορθόδοξοι. Από τα κείμενα της Chénier επινοήθηκαν χοροί που είχαν ως στόχο να συνταιριάξουν το αρχαιοελληνικό ιδεώδες με την ελληνική πραγματικότητα, δημιουργώντας ένα σώμα χορών που να περιέχει από την μια πλευρά τον *καλαματιανό* και τον *τσάμικο*, και από την άλλη τον *χορό των Καρυάτιδων*, τον *γέρανο* και τον *πυρρίχιο*<sup>16</sup>.

Η κατασκευή του ρεπερτορίου είχε ως αποτέλεσμα την συλλογή και την τυποποίηση, αρχικά των χορών από το ρεπερτόριο της παλιάς Ελλάδας, προκειμένου οι χοροδιδάσκαλοι να είναι σε θέση να τους διδάξουν με την ίδια ακρίβεια σε όλα τα σχολεία της χώρας (Μάργαρη 2004:100). Η αναγωγή κάποιων τοπικών χορών όπως ο *τσάμικος*, ο *καλαματιανός*,

---

<sup>15</sup> « Στην Ελλάδα, εν αντιθέσει με τα ανάλογα πονήματα άλλων χωρών, παραδόξως δεν εντάσσεται στις εθνικές τέχνες. Ταυτίζεται με τα Τμήματα Επιστημών Φυσικής Αγωγής και Αθλητισμού και ακολουθεί μέχρι σήμερα τον μοναχικό αυτό δρόμο» στο Μάργαρη, Ζωή *Λαϊκός Πολιτισμός & εγγράμματη ακαδημαϊκή εκπαίδευση: η περίπτωση του χορού*, από τα πρακτικά του 1<sup>ου</sup> Διεθνές Συνεδρίου «Λαϊκός Πολιτισμός και Εκπαίδευση» <http://www.eipe.gr/praktika/praktika/margari.pdf> (ανασύρθηκε 28 Αυγούστου 2008).

<sup>16</sup> «Τα αρχαία πυρρίχη που σύμφωνα με τον Πλάτωνα ήταν αρχικά αυτοσχεδιαστική αναπαράσταση των κινήσεων των σπλιτών στη μάχη, εξελικτικά τυποποιήθηκε για εκπαιδευτικούς λόγους και περιορίστηκε σε μια αλληλουχία επαναλαμβανόμενων τυποποιημένων επιθετικών και αμυντικών κινήσεων. Συνδέθηκε αυθαίρετα με πολλούς «παραδοσιακούς» χορούς, όπως η *ποντιακή σέρρα* και το *κρητικό πεντοζάλι* για να τους αποδώσει το κύρος που τους έλειπε κατά τη γνώμη των τότε ειδικών». (Μάργαρη 2004:98-99)

το κρητικό πεντοζάλι και ο ζωναράδικος της Θράκης σε «πανελλήνιους» ή «εθνικούς»<sup>17</sup> χορούς, ενίσχυσε το έργο των χοροδιδασκάλων στη μάθηση των χορών. Ωστόσο, θεωρούνταν «φυσικό» από τους χοροδιδασκάλους να παρουσιάζονται ως «αντιπροσωπευτικοί», χοροί μιας γεωγραφικής περιοχής, χωρίς να λαμβάνονται υπόψη οι εξαιρέσεις κάποιων χορών όπως π.χ. ο Ζωναράδικος Θράκης (χορεύεται με διαφορετικό τρόπο από περιοχή σε περιοχή) και να μην αναφέρονται τα κριτήρια της επιλογής, που καθιστούν τους τοπικούς χορούς ως αντιπροσωπευτικούς της περιοχής τους.

Η τυποποίηση και η στερεοτυπική αναπαράσταση του χορού εξελίχθηκε βαθμιαία και επηρεάστηκε από πολλούς άλλους φορείς, οι οποίοι σε συνδυασμό με το έργο των χοροδιδασκάλων κατασκεύασαν την εικόνα του «παραδοσιακού» χορού που ισχύει ακόμα και σήμερα. Μέσα από την εκπαιδευτική διαδικασία, οι «εθνικοί» χοροί ταυτίστηκαν με τους απελευθερωτικούς αγώνες της χώρας και απέκτησαν ιστορική σημασία. Οι «παραδοσιακοί» χοροί χορεύονται σε όλη την χώρα με τον ίδιο ακριβώς τρόπο, σε περιστάσεις που το έθνος-κράτος έχει την ανάγκη να τονώσει το φρόνημα των κατοίκων του. Επιπλέον, η παρουσίαση και η προβολή των χορών μέσα από τα προγράμματα ελληνικών τηλεοπτικών σταθμών οδήγησε στη δημιουργία στερεοτύπων γύρω από το χορευτικό φαινόμενο. Η παρουσίαση των χορών συνήθως ταυτίζεται με συγκεκριμένα μουσικά αλλά και κοινωνικά δεδομένα π.χ (τσάμικος-κλαρίνο-ανδροπρέπεια) και με συγκεκριμένους κανόνες συμπεριφοράς κατά την χορευτική πράξη. Η αντίληψη που έχουμε για τον «παραδοσιακό» χορό μέσα από την βιωματική μας εμπειρία, είναι συνυφασμένη με την χορευτική επιτέλεση στις εθνικές επετείους η οποία συνδέεται άμεσα με τον πατριωτισμό και την αίσθηση της υπερηφάνειας. Πολλές φορές ακόμα και η ενδυμασία (μπλε-άσπρο) κατά την χορευτική πράξη παρέπεμπε σε ελληνικά εθνικά σύμβολα (σημαία).

Βάσει των παραπάνω στοιχείων που αναπτύξαμε, διαπιστώνουμε πως ο «παραδοσιακός χορός» χρησιμοποιήθηκε από τους φορείς τον οποίο διαχειρίστηκαν, είτε δίνοντας έμφαση στο είτε για την απόδειξη της σχέσης μεταξύ αρχαίου-νέου ελληνικού πολιτισμού, όπως οι λαογράφοι, είτε τον χρησιμοποίησαν για να συνδέσουν «προβληματικές» εθνοπολιτισμικές ομάδες με τον εθνικό κορμό. Στην περίπτωση αυτή, όπως αναφέρει χαρακτηριστικά ο

---

<sup>17</sup> «Με την ανάπτυξη του τουρισμού και της εμπορικοποίησης του θεάματος και του ακροάματος άλλη μια ομάδα χορών όπως ο ζεϊμπέκικος, χασάπικος, τσιφτετέλι, και το νεοσύστατο *συρτάκι* (ή ο χορός του Ζορμπά) προστίθεται στο «πανελλήνιο ρεπερτόριο» (Λουτζάκη 1992:29-30).

Μάνος «ο χορός μετατράπηκε σε ένα εύπλαστο και εύκολα χειραγώγιο πολιτισμικό προϊόν» (Μάνος 2004β:63), αφού χρησιμοποιήθηκε ως επί το πλείστον για να τονώσει το εθνικό φρόνημα, επιβεβαιώνοντας κατά αυτό τον τρόπο την αίσθηση της κοινής ταυτότητας και της κοινής καταγωγής.

## 1.5 Φορείς διαχείρισης:

### Λύκειο των Ελληνίδων και «Σωματείο Ελληνικοί Χοροί Δόρα Στράτου»

Στην αντίληψη για την αντιμετώπιση του «παραδοσιακού» χορού στην Ελλάδα εκτός των λαογράφων, της Γυμναστικής Ακαδημίας και των χοροδιδασκάλων, καθοριστικό ρόλο συντέλεσε η δημιουργία δύο σημαντικών φορέων: το «Λύκειο των Ελληνίδων» και το «Σωματείο Ελληνικοί Χοροί Δόρα Στράτου».

Χρονολογικά, η ίδρυση του Λυκείου των Ελληνίδων<sup>18</sup> (1911) από την Καλλιρρόη Σιγανού Παρρέν<sup>19</sup>, έρχεται πρώτα, και φαίνεται να είναι απόλυτα συνυφασμένο με το ιδεολόγημα της εποχής του. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Λουτζάκη (1992:28) «η ίδρυση του Λυκείου Ελληνίδων έρχεται ως αποτέλεσμα της επίδρασης των λαογραφικών θεωριών και εντάσσεται στις ιδεολογικές αναζητήσεις του 20<sup>ου</sup> αιώνα σχετικά με την θέση της γυναίκας (προστασία αγράμματης μητέρας-παιδιού), την εθνική αναγέννηση και την υλοποίηση της Μεγάλης Ιδέας». Οι στόχοι του Λυκείου πέρα από αυτούς που καθόριζε ο αγγλοσαξονικός θεσμός, ήταν η «αναγέννησις και η διατήρησις των ελληνικών εθίμων και παραδόσεων» (Άντζακα-Βέη 2004:184). Παράλληλα σκοπός του σωματείου ήταν «να διασώσει και να διατηρήσει τους «παραδοσιακούς χορούς», τις τοπικές ενδυμασίες και τα δημοτικά τραγούδια. Την περίοδο που στα έθνη-κράτη της Ευρώπης τίθεται έντονα η δημιουργία μιας

---

<sup>18</sup> «Το Λύκειο των Ελληνίδων είναι η μεταφορά ενός θεσμού που αναπτύχθηκε στις αγγλοσαξονικές χώρες και διαδόθηκε στη συνέχεια σε πολλές ευρωπαϊκές χώρες. Το Lyceum είναι μια γυναικεία λέσχη που απευθύνεται κυρίως στις νέες γυναίκες των μεγαλοαστικών και μεσοαστικών στρωμάτων, φιλοδοξώντας να τις κινητοποιήσουν κοινωνικά και πνευματικά» (Άντζακα – Βέη 2004:183).

<sup>19</sup> Η Καλλιρρόη Σιγανού Παρρέν (1859-1940) υπήρξε η πρώτη Ελληνίδα φεμινίστρια, δημοσιογράφος και εκδότρια της πρώτης γυναικείας εβδομαδιαίας εφημερίδας (1887) με τίτλο «Εφημερίς των κυριών». Πίστευε ότι «το μεγαλείο της πατρίδος έγκειται στο μεγαλείο των θυγατέρων», διεκδίκησε την άρση του κοινωνικού αποκλεισμού των γυναικών και πρόβαλε το δικαίωμα να μορφώνονται χωρίς να τις απομακρύνει από το σπίτι και από τα ιδιαίτερα καθήκοντα τους.

ενιαίας εθνικής τέχνης και κατ' επέκτασιν εθνικής ταυτότητας, το «Λύκειο των Ελληνίδων», ακολουθώντας τον ευρωπαϊκό τρόπο σκέψης προωθούσε περισσότερο από κάθε άλλο θεσμό της εποχής του, την ιδέα της κλασικής αναγέννησης και την σύνδεση της αρχαίας με την νέα Ελλάδα.

Στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα το ζήτημα της ελληνικότητας απασχολεί κάθε μορφή τέχνης, την μουσική, το θέατρο, το χορό, την ζωγραφική κ.α. Η Παρρέν μαζί με τις κυρίες του Λυκείου, ακολουθώντας την ήδη διαμορφωμένη αντίληψη των λαογράφων και των αρχαιολόγων για τον «ελληνικό» χορό, επιδιώκουν να τον ανάγουν σε «εθνική τέχνη». Οι νεοελληνικοί χοροί όπως αναφέρει η Κρεστενίτου (μέλος του Λυκείου Ελληνίδων και έξοχο μέλος της αθηναϊκής κοινωνίας) είναι μεν «απότοκοι» των αρχαιοελληνικών χορών αλλά «επί το μονοτονώτερον» (Άντζακα – Βέη 2004:187). Για να του αποδοθεί το κύρος και να αναβαθμιστεί αισθητικά στην επιτέλεση του, ο χορός πλαισιώθηκε από αγαλματίδια και χορογραφικές κινήσεις που παρέπεμπαν σε αρχαίες αγγειογραφίες. Ο «καλλωπισμός» του ελληνικού χορού δεν είχε ως μοναδικό στόχο την απόδειξη της ιστορικής συνέχειας και την παραπομπή στο ένδοξο παρελθόν, αλλά βραχυπρόθεσμα απέβλεπε στην «κατάταξη των Ελλήνων μεταξύ των «ευγενών» λαών σε αντίθεση με τους «βαρβάρους και έκφυλους» (Άντζακα – Βέη 2004:191). Η ιδέα αυτή δήλωνε για την εποχή της, την έξαρση των εθνικιστικών οπτικών στην Ευρώπη όπου τα έθνη-κράτη προωθούσαν την μοναδικότητα και την ανωτερότητα της ύπαρξης τους εις βάρος άλλων κρατών.

Οι ελληνικοί χοροί με την κατάλληλη αντιμετώπιση και φροντίδα κατάφεραν να εκτοπίσουν τους «αηδείς» ευρωπαϊκούς χορούς από τα αθηναϊκά σαλόνια. Μαζί με την εισαγωγή των «ελληνικών χορών» στην αθηναϊκή κοινωνία, εισήχθη ένα νέο επάγγελμα, του χοροδιδασκάλου. Οι χοροδιδάσκαλοι συνήθιζαν να διδάσκουν ευρωπαϊκούς και «ελληνικούς χορούς» στα «σαλόνια» της αθηναϊκής κοινωνίας. Στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα η διδασκαλία των χορών από τους χοροδιδασκάλους χαρακτηρίζεται «μονοπώλιο» (Λουτζάκη 1992:28), καθώς ανέλαβαν ολοκληρωτικά τη «διάδοση και διάσωση» των χορών, μέσω της διδασκαλίας. Η ειδοποιός διαφορά ανάμεσα στους χοροδιδασκάλους και τους λαογράφους ήταν ότι αρχικά τουλάχιστον οι χοροδιδάσκαλοι δεν συνέδεαν τον ελληνικό χορό με τους αρχαίους· περισσότερο ενσωμάτωναν διδάγματα από την δυτικοευρωπαϊκή μουσικοχορευτική πράξη (Άντζακα- Βέη 2004:194).

Λίγο μετά την ίδρυση του, το Λύκειο των Ελληνίδων συνεργάστηκε με τον χοροδιδάσκαλο Ανδρεόπουλο. Η συνεργασία τους αν και δεν διήρκεσε πολύ, υπήρξε καταλυτική στην οργάνωση της χορευτικής δραστηριότητας του Λυκείου. Ο Ανδρεόπουλος προέβη σε «διορθώσεις» και «βελτιώσεις» των «ελληνικών χορών» βάσει της ευρωπαϊκής του παιδείας. Στην Πρακτική και Θεωρητική διδασκαλία του χορού ο Ανδρεόπουλος, όπως ήδη αναφέρθηκε, παραθέτει μαζί με πολλούς ευρωπαϊκούς χορούς και 7 «ελληνικούς» και τα «κατάλληλα» τραγούδια που τους πλαισιώνουν, ενώ παράλληλα στηλιτεύει κάποια που τα θεωρεί «εσφαλμένα»<sup>20</sup>. Πάραυτα, η εικόνα του Ανδρεόπουλου για τον «ελληνικό χορό» θεωρούταν πιο κοντά στην πραγματικότητα της Ελλάδας, σε αντίθεση με τις κυρίες του Λυκείου, οι οποίες παρέμεναν προσκολλημένες στην αναζήτηση της αρχαίας ελληνικής χορευτικής κληρονομιάς. Όταν ο Ανδρεόπουλος εγκατέλειψε το Λύκειο, την χοροδιδασκαλία ανέλαβε ο βοηθός του, ο χοροδιδάσκαλος Σακελλαρίου. Ακολουθώντας κατά κανόνα την χορευτική συμπεριφορά του Ανδρεόπουλου, ο Σακελλαρίου όχι μόνο θα καθορίσει την χορευτική διαδρομή του Λυκείου αλλά και θα στιγματίσει την αντίληψη για αυτό που ονομάζουμε «ελληνικό χορό».

Το ζήτημα της μουσικής επένδυσης των χορών αποδείχθηκε πιο σύνθετο. Οι χοροδιδάσκαλοι διέθεταν ορχήστρες επαγγελματιών μουσικών, οι οποίες ήταν συνήθως ορχήστρες εγχόρδων<sup>21</sup>. Η αναγωγή των «ελληνικών χορών» σε εθνική τέχνη προϋπέθετε την συνοδεία μιας ανάλογου κύρους μουσικής. Για τον λόγο αυτό το «Λύκειο των Ελληνίδων» δεν συνεργαζόταν ποτέ με λαϊκούς μουσικούς. Επιδίωκε συστηματικά την συνεργασία με μουσικούς, οι οποίοι ανήκαν στη λεγόμενη «Εθνική Σχολή της Μουσικής» και ανέθετε την ενορχήστρωση των χορών σε ονόματα συνθετών όπως ο Καλομοίρης, ο Λαμπελέτ και ο Λαυράγκας (Αντζακα-Βέη 2004:199-200).

Εκτός από την μουσική δημιουργία και την διδασκαλία του χορού, το Λύκειο των Ελληνίδων, με την πρωτοβουλία της Παρρέν, εστίασε στη συγκέντρωση και τη συντήρηση

---

<sup>20</sup> Λόγω της ευρωπαϊκής μουσικής παιδείας του Ανδρεόπουλου, του ήταν δύσκολο να κατανοήσει την ιδιωματική μουσική και ρυθμική φόρμα των τραγουδιών. Όπως ο ίδιος αναφέρει «όρος όμως εκ των ουκ άνευ δια πάντας τους χορούς είνε, όπως εκάστη σειρά βημάτων απολήγη εις το τέλος εκάστου αδομένου στίχου» (Αντζακα – Βέη 2004:195).

<sup>21</sup> Όπως χαρακτηριστικά εξηγεί η Κρεστενίτου, μέλος της Εφορείας των χορών του Λυκείου «.....Δια να χορευθώσι καλώς, (οι ελληνικοί χοροί) πρέπει η μουσική να απαρτίζεται από πολλά βιολιά και η σημερινή μουσική δεν είνε η κατάλληλος» (Αντζακα – Βέη 2004:186).

των τοπικών ενδυμασιών. Η συλλογή των πρώτων ενδυμασιών ξεκίνησε παράλληλα με την ίδρυση του Λυκείου. Οι πρώτες αγορές και δωρεές ενδυμασιών αποτέλεσαν τον πυρήνα της ματιοθήκης του φορέα. Αρχικά οι «παραδοσιακές» ενδυμασίες χρησιμοποιούνταν για τις εμφανίσεις<sup>22</sup> του «Λυκείου». Αργότερα, με την προτροπή της εφόρου του τμήματος Εθνικών Ενδυμασιών Αλεξάνδρα Βασσενχόβεν, συνειδητοποίησαν την «μοναδικότητα των ενδυμασιών αυτών και κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι δεν αποτελούν θεατρικά κοστούμια αλλά μουσειακά αντικείμενα». Ως εκ τούτου, ιδρύθηκε το 1988, το Μουσείο Ιστορίας της Ελληνικής Ενδυμασίας για να στεγάσει την συλλογή ενδυμασιών του Λυκείου.

Αν και στην αρχή της ίδρυσης του το Λύκειο αντιμετώπιζε τον χορό ως μέσο υλοποίησης των ιδεολογημάτων της εποχής του, κατάφερε να μετεξελίξει το περιεχόμενο του. Το χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι ότι σήμερα και σε όλη την μέχρι τώρα πορεία του, το Λύκειο των Ελληνίδων παρέμεινε ένας φορέας με έντονο παιδαγωγικό χαρακτήρα που εξακολουθούσε και εξακολουθεί να παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του χορού.

Τη δεκαετία του '50 παρατηρείται μια σημαντική αναμόρφωση στην αντιμετώπιση και παρουσίαση των «ελληνικών χορών». Την περίοδο εκείνη τα χορευτικά συγκροτήματα σοσιαλιστικών χωρών δημιουργούν μεγάλη εντύπωση στην Ελλάδα και οδηγούν στο αίτημα μιας «λαογραφικότερης» και «θεατρικότερης» παρουσίασης. Η αφορμή δόθηκε όταν η Δόρα Στράτου<sup>23</sup> το 1951 παρακολούθησε για πρώτη φορά στην Αθήνα την χορευτική παράσταση του κρατικού φολκλορικού εκπαιδευτικού οργανισμού «Κολο» από την Γιουγκοσλαβία. Τα σοσιαλιστικά χορευτικά συγκροτήματα αντιμετώπιζαν το χορό ως τέχνη, γεγονός που οδήγησε στη δημιουργία θεατροποιημένων χορογραφημάτων βασισμένα στους χορούς των πολιτισμικών ομάδων της χώρας τους. Αυτή η διαφορετική προσέγγιση στη παρουσίαση των χορών, ενθουσίασε την Δόρα Στράτου και με την προτροπή του καθηγητή Λαογραφίας του Πανεπιστημίου Αθηνών Γεώργιου Μέγα, προέβη στη δημιουργία ενός μόνιμου κρατικού χορευτικού συγκροτήματος ικανό να δίνει τέτοιου τύπου παραστάσεις, αφού μέχρι τότε

---

<sup>22</sup> Σήμερα το «Λύκειο των Ελληνίδων» συμμετέχει ενεργά σε φολκλορικά φεστιβάλ, διεθνή συνέδρια, διοργανώνει μουσικοχορευτικές παραστάσεις και τις εθνικές επετείους, ενώ τακτικά εκπροσωπεί τη χώρα σε διοργανώσεις άλλων κρατών.

<sup>23</sup> Η Δόρα Στράτου υπήρξε η ιδρύτρια του ομώνυμου χορευτικού συγκροτήματος. Κόρη του πρώην πρωθυπουργού Νικολάου Στράτου και της Μαρίας Κορομηλά (κόρη του θεατρικού συγγραφέα Δημήτρη Κορομηλά) μεγάλωσε σε μεγαλοαστικό περιβάλλον και σπούδασε πιάνο, χορό και θέατρο. Επίσης υπήρξε μαθήτρια του «Λυκείου των Ελληνίδων» και ιδρυτικό μέλος του θεάτρου Τέχνης «Κάρολος Κουν».

στην Ελλάδα δεν υπήρχε ανάλογο χορευτικό συγκρότημα. Έτσι ίδρυσε το 1952 με την βοήθεια του Σοφοκλή Βενιζέλου, αντιπρόεδρο της τότε κυβέρνησης Πλαστήρα, το σωματείο «Ελληνικοί Χοροί Δόρα Στράτου».

Σε αντίθεση με το Λύκειο των Ελληνίδων το οποίο απευθυνόταν κυρίως στη μεγαλοαστική και μεσοαστική κοινωνική τάξη της Αθήνας, το σωματείο της Δόρας Στράτου πλαισιωνόταν και ταυτόχρονα στρεφόταν προς τους ανθρώπους της λαϊκής τάξης. Το μεγάλο χορευτικό ρεπερτόριο που συγκεντρώθηκε προερχόταν από ανθρώπους από το ύπαιθρο. Επίσης, η ίδια επισκεπτόταν συχνά περιοχές έχοντας ως στόχο να συλλέξει πρωτογενές υλικό και να το εντάξει στο ρεπερτόριο. Παράλληλα φρόντιζε να έρχονται στο θέατρό της ομάδες χορευτών από διάφορα χωριά, οι οποίοι δίδασκαν στους χορευτές του συγκροτήματος τους «γνήσιους» χορούς κάθε περιοχής. Η Δόρα Στράτου συνδέεται με μια σειρά καινοτομιών στο χώρο του «παραδοσιακού» χορού. Αρχικά, το κυριότερο μέλημα της, ήταν να συγκεντρώσει τους χορούς από το ύπαιθρο και να τους παρουσιάσει με σκηνικές προσαρμογές με στόχο να δημιουργήσει ένα φολκλορικό χορευτικό, αντάξιο εκείνων των βαλκανικών κρατών. Έπειτα, μια ακόμα καινοτομία που εισήγαγε, ήταν η σύνθεση του ήδη υπάρχοντος ρεπερτορίου του Λυκείου και των Τ.Ε.Φ.Α.Α., με αυτό που η ίδια συγκέντρωσε με τους παραπάνω τρόπους, δημιουργώντας έτσι ένα εντελώς καινούριο χορευτικό ρεπερτόριο. Επίσης, συνέβαλε στην επαγγελματικοποίηση του χώρου της «παραδοσιακής» μουσικής. Το χορευτικό της συγκρότημα πλαισιωνόταν πάντοτε από επαγγελματίες μουσικούς οι οποίοι έρχονταν από την περιφέρεια για να πάρουν μέρος στις παραστάσεις. Συγκεκριμένα, εισήγαγε νέες επαγγελματικές ιδιότητες που αφορούσαν τους χορευτές, τους μουσικούς και τους χοροδιδασκάλους, οι οποίοι συμμετείχαν στις παραστάσεις του θεάτρου της Στράτου επί πληρωμή<sup>24</sup>.

Τη δεκαετία του '50 όπου και επικεντρώνεται το ενδιαφέρον της εργασίας, το σωματείο της Δόρας Στράτου συνεργάστηκε και με άλλα θέατρα (το 1955-56 συνέπραξε με το Λαϊκό Θέατρο του Μάνου Κατράκη) και συμμετείχε σε πολλές κινηματογραφικές ταινίες της περιόδου όπως *Το παιδί και το Δελφίνι* (1957), *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1955), *Στέλλα* (1955). Επίσης, το χορευτικό συγκρότημα της Δόρας Στράτου εμφανίζεται και στην ταινία που θα αποτελέσει το εθνογραφικό παράδειγμα αυτής μελέτης, τη *Γκόλφω* (1955).

---

<sup>24</sup> Ζωή Ν. Μάργαρη, «Σωματείο Ελληνικοί Χοροί Δόρα Στράτου και Εθνική χορευτική Ταυτότητα», ανέκδοτη ανακοίνωση στο πλαίσιο του μαθήματος Εθνοχορολογία Ι, Άρτα, 2004.

Στο κεφάλαιο που προηγήθηκε αναλύσαμε τη σχέση «παράδοσης» - έθνους- κράτους καθώς και τον τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκε το ελληνικό κράτος την σχέση αυτή για να δημιουργήσει και έπειτα να τονώσει την εθνική ταυτότητα. Μέσα από το παράδειγμα του «πανελληνίου» χορευτικού ρεπερτορίου, αναφέραμε τις επιρροές που δέχτηκε ο«παραδοσιακός» χορός στην Ελλάδα από την επιστήμη της Λαογραφίας, από τους χοροδιδασκάλους, το Λύκειο των Ελληνίδων και από το «Σωματείο Ελληνικοί Χοροί Δόρα Στράτου».

## Κεφάλαιο δεύτερο

### 2. Ο κινηματογράφος ως μέσο προβολής επινοημένων χορευτικών «παραδόσεων»: Η περίπτωση των ταινιών «φουστανέλας»

Η σχέση του χορού, της τέχνης που αντλεί την ενέργεια της από την κίνηση και τον χώρο, με τον κινηματογράφο, την τέχνη που βάσισε την δημιουργία της εξ' ολοκλήρου στη κίνηση<sup>25</sup>, θα αποτελέσει το αντικείμενο αυτού του κεφαλαίου. Η παρουσία του χορού στον κινηματογράφο εντοπίζεται σχεδόν από την γένεση του κινηματογράφου και μαρτυρά μια πολυεπίπεδη και ουσιαστικά δημιουργική σχέση. Στην ελληνική περίπτωση, η συνάντηση χορού και κινηματογράφου δεν άργησε να εμφανιστεί. Η πρώτη οργανική και ουσιαστική παρουσία «παραδοσιακού» χορού σε ελληνικό φιλμ, εντοπίζεται ήδη το 1929 στην ταινία *Μαρία Πενταγιώτισσα* του Μανδρά. Έκτοτε, αναπτύσσεται μια αλληλένδετη σχέση, και η παρουσία του χορού στις ελληνικές παραγωγές γίνεται συχνότερη.

Η προαναφερθείσα σχέση ενισχύεται, αν λάβουμε υπόψη μας το γεγονός πως το κινηματογραφικό φιλμ, παρόλο που κινείται ανάμεσα στο φανταστικό και το πραγματικό, την ψευδαίσθηση και την μυθοπλασία<sup>26</sup> αποτελεί για τους ιστορικούς<sup>27</sup> και τους μελετητές της 7<sup>ης</sup> τέχνης, «κοινωνικό φαινόμενο». Ανάλογη περίπτωση αποτελεί αυτή του χορού κατά την οποία διαπιστώνεται από τους μελετητές, πως «ο χορός όπως και άλλα κοινωνικά φαινόμενα και πολιτισμικές πρακτικές, συνδέεται άμεσα με τομείς του τοπικού πολιτισμού και σε ένα δεύτερο επίπεδο βοηθά να κατανοήσουμε την κοινωνία και τον πολιτισμό που τον παράγει» (Καρυώτου 2004:23). Ουσιαστικά, στην παρούσα μελέτη θεωρούμε το χορό

---

<sup>25</sup> «Τον όρο κινηματογράφο τον δημιούργησε ο Λεόν Μπουλύ και όχι ο Λυμιέρ που απλώς τον υιοθέτησε, με σύνθεση των ελληνικών λέξεων «κίνημα» (κίνηση) και «γράφω». Κινηματογράφος για τον Λυμιέρ σήμαινε «μηχάνημα που καταγράφει την κίνηση» (Ραφαηλίδης 1984:15). Ο κινηματογράφος παρόλο που είναι γνωστός ως «7<sup>η</sup> τέχνη», δεν γεννήθηκε ως τέχνη αλλά ως τεχνική. Τέχνη έγινε στην πορεία της εξέλιξης του (Ραφαηλίδης 1984:9).

<sup>26</sup> «Η ταινία είτε απεικονίζει την πραγματικότητα είτε όχι, είτε είναι ντοκιμαντέρ είτε μυθοπλασία με αληθινή ή εντελώς φανταστική πλοκή συνιστά ιστορία. Οι ταινίες μελετούνται σε συσχετισμό με τον κόσμο που τις παράγει» (Ferro 2002:24).

<sup>27</sup> «Οι ιστορικοί έχουν παραδεχθεί εδώ και πολύ καιρό ότι οι ταινίες αποτελούν σημαντικά τεκμήρια για οποιαδήποτε μελέτη του 20<sup>ου</sup> αιώνα» (Sorlin 2004:17).

και τον κινηματογράφο, σημαντικές πολιτισμικές δημιουργίες, οι οποίες αντανακλούν «μια πραγματικότητα που ενδεχομένως να χρησιμοποιηθεί ως μια σημαντική πηγή για την ανάλυση των κοινωνιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα» (Ferro 1998:29).

Εφορμώντας από αυτή την διαπίστωση, στο κεφάλαιο που ακολουθεί, θα μελετήσουμε την παρουσία του «παραδοσιακού» χορού στον ελληνικό κινηματογράφο. Σε ανάλογες περιπτώσεις, θα προσεγγίσουμε τον τρόπο με τον οποίο ο κινηματογράφος προσφέρεται για την δημιουργία «παραδόσεων», στη συγκεκριμένη περίπτωση εθνικών «παραδόσεων», μέσα από παραδείγματα ταινιών όπως αυτό της ταινίας *Ζορμπάς, ο Έλληνας*. Στην πορεία θα παρουσιάσουμε το κινηματογραφικό είδος ταινιών «φουστανέλας» σε σχέση με τα κοινωνικά-πολιτικά γεγονότα της εποχής και με τις ανάλογες κατηγοριοποιήσεις στον ελληνικό κινηματογράφο, εστιάζοντας κυρίως στην δεκαετία του '50-'60 όπου κυριαρχεί (Παρ.Ι.1). Το χορευτικό φαινόμενο μέσα από τον κινηματογράφο σε ένα πρώτο επίπεδο ενδεχομένως να αποκαλύψει πτυχές για την θέση του χορού στην Ελλάδα, αλλά και σε ένα δεύτερο και ουσιαστικότερο, να μαρτυρήσει πολλά περισσότερα για την εποχή στην οποία εντάσσεται και από την οποία δημιουργείται. Η ταξινόμηση των ταινιών «φουστανέλας», σε καταλόγους, τις οποίες θα μελετήσουμε αναλυτικά στο παρόν κεφάλαιο, βοηθά πρώτιστα στη καταγραφή των βασικών χαρακτηριστικών τους, ενώ επίσης συνδράμει στο να εξηγήσουμε τον τρόπο με τον οποίο απεικονίζεται το χορευτικό φαινόμενο στις συγκεκριμένες ταινίες. Τέλος, θα αναλύσουμε τον τρόπο της γενικής παρουσίασης του χορευτικού φαινομένου στις ταινίες του είδους, μελετώντας τις σε σχέση με τη διεργασία δημιουργίας – επινόησης «παραδόσεων», όπως χαρακτηριστικά καταδεικνύεται στο παράδειγμα του *Ζορμπάς, ο Έλληνας*, στην υποενότητα που ακολουθεί. Η στερεοτυπική αναπαράσταση του χορευτικού επεισοδίου και η συμπεριφορά των τελεστών στις ταινίες αυτές θα αναλυθεί διεξοδικότερα στο επόμενο κεφάλαιο με την επιλογή της πιο γνωστής ταινίας του είδους των ταινιών «φουστανέλας», την *Γκόλφω*.



**Εικ. 1.** Φωτογραφικό υλικό από την ταινία *Μαρία Πενταγιώτισσα* (1929)

### **2.1 Χορός και επινόηση στον κινηματογράφο: Το παράδειγμα της ταινίας «Ζορμπάς, ο Έλληνας»**

Η ταινία *Ζορμπάς, ο Έλληνας* (*Zorbas, the Greek*, 1964)<sup>28</sup> αποτελεί ίσως το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα προβολής της χορευτικής επινόησης στα ελληνικά κινηματογραφικά πλαίσια. Η ταινία, ελληνοαμερικανικής παραγωγής (20th Century Fox, Rochley), γυρίστηκε την δεκαετία του '60 σε ένα χωριό της Κρήτης και αποτέλεσε την ταινία σταθμό για τις επόμενες δεκαετίες στην Ελλάδα. Σκηνοθέτης της ταινίας ήταν ο Μιχάλης Κακογιάννης και την μουσική σύνθεση επιμελήθηκε ο Μίκης Θεοδωράκης. Στις αρχές της δεκαετίας εκείνης (1960) προβάλλεται άλλη μια ταινία με έντονο το ελληνικό στοιχείο, το

---

<sup>28</sup> Εφεξής, για συντομία, *Ζορμπάς*.

Ποτέ την Κυριακή του Ζυλ Ντασέν με την μουσική του Μάνου Χατζιδάκι, η οποία θα μπορούσαμε να πούμε πως προετοίμασε το έδαφος για την τεράστια επιτυχία του *Ζορμπά*. Το μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη «Βίος και Πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά» αποτέλεσε την βάση για την υλοποίηση της ταινίας. Ο ήρωας στην ταινία (Anthony Quinn) είναι απόλυτα συνυφασμένος με την Ελλάδα και το ελληνικό πνεύμα, χωρίς όμως να υπάρχει διάθεση ωραιοποίησης της εικόνας των Ελλήνων. Αντίθετα, θα μπορούσαμε να πούμε πως μέσα από την ταινία προβάλλεται περισσότερο το πνεύμα απερισκεψίας και αποκαλύπτονται ανθρώπινα χαρακτηριστικά όπως οι δολοπλοκίες, ο φθόνος, η ζήλια και η απληστία (Τορρ 1992:93).

Η επιτυχία της ταινίας *Ζορμπάς* ξεπέρασε τα ελληνικά σύνορα, κατάφερε να αποσπάσει τρία Όσκαρ στα κινηματογραφικά βραβεία<sup>29</sup> και να προσελκύσει χιλιάδες τουρίστες<sup>30</sup> στην Ελλάδα. Σύμφωνα με την Τορρ, η τεράστια επιτυχία της ταινίας οφείλεται στο διαφορετικό τρόπο ζωής που προβάλλει. Η σαγήνευση, η γοητεία και η ανέμελη νοοτροπία σε συνδυασμό με τον «παραδοσιακό» τρόπο ζωής του χωριού, παρουσιάζονται ως τα τυπικά ελληνικά χαρακτηριστικά και προκαλούν «να βιώσουμε και εμείς την εμπειρία της Ελλάδας» (Τορρ 1992:94).

Η σκηνή του χορού με τον οποίο θα ασχοληθούμε σε αυτή την ενότητα, καταλαμβάνει στο έργο του Κακογιάννη τα τρία τελευταία λεπτά και ξεκινά όταν ο «Βασίλης» (Alan Bates) ζητά από τον «Ζορμπά» (Anthony Quinn) να του μάθει να χορεύει. Οι δύο άνδρες πιάνονται από τους ώμους και αρχίζουν να χορεύουν ένα «αργό χασάπικο». Το χαρακτηριστικό της σκηνής αυτής είναι ότι από την αρχή του χορού, τα βήματα των χορευτών δεν συγχρονίζονται με τη μουσική. Όταν στη συνέχεια, ο ρυθμός του μουσικού κομματιού επιταχύνεται (από 4/4 γίνεται 2/4), οι άνδρες χορεύουν αντικριστά με σκιρτήματα και έπειτα ξαναπιάνονται από τους ώμους. Από τα τρία λεπτά συνολικά που διαρκεί το κομμάτι, ουσιαστικά απομένουν μόνο 66 δευτερόλεπτα χορού αφού για πολλά

---

<sup>29</sup> «Ο *Ζορμπάς* κυριάρχησε στην απονομή των Όσκαρ το 1964 διεκδικώντας επτά υποψηφιότητες. Κατάφερε να αποσπάσει συνολικά τρία βραβεία: β' γυναικείου ρόλου για την Λίλα Κέντροβα στο ρόλο της «Μαντάμ Ορντάνς», φωτογραφίας και καλλιτεχνικής διεύθυνσης», στο Παναγιώπουλος, Παναγιώτης, *Ο Ζορμπάς στις Η.Π.Α κυκλοφόρησε σε D.V.D*, [http://news.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_civ\\_1\\_12/08/2004\\_112399](http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_1_12/08/2004_112399) Καθημερινή, 12 Αυγούστου 2004, (ανασύρθηκε 11 Ιουλίου 2008).

<sup>30</sup> Χαρακτηριστικά ο Κακογιάννης, σκηνοθέτης της ταινίας αναφέρει: «Η Ελλάδα έγινε της μόδας». Η ταινία *Ζορμπάς* έφερε χιλιάδες ανθρώπους στη χώρα και διασημότητες όπως ο Ωνάσης και η Κάλλας.

δευτερόλεπτα δεν φαίνονται τα πόδια των χορευτών (Τορρ 1992:94). Σύμφωνα με τη Τορρ, αν στηριχτούμε στην περιγραφή της σκηνής, μπορούμε εύκολα να αντιληφθούμε πως πολλές από τις φιγούρες που χρησιμοποιούνται κατά την χορευτική διαδικασία δεν ανήκουν σε κανέναν ελληνικό «παραδοσιακό» χορό (Τορρ 1992:95). Η χορογραφία που ουσιαστικά δημιουργήθηκε για να εξυπηρετήσει τις ανάγκες της ταινίας, έγινε παγκοσμίως γνωστή και ονομάστηκε «Συρτάκι» ή ο «χορός του Ζορμπά» (Τορρ 1992:97). Μέχρι το τέλος της δεκαετίας του '60, το «συρτάκι» είχε κάνει το γύρω του κόσμου και η τεράστια απήχηση του οδήγησε τους χοροδιδασκάλους να προσθέσουν τον εν λόγω χορό στο ρεπερτόριο τους. Χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι το 1975 κυκλοφόρησε το βιβλίο «Ελληνικοί χοροί» (Greek dances) του Ελληνοαμερικανού λαογράφου και δασκάλου του χορού Τεντ Πετρίδη, στο οποίο περιέχονταν περιγραφές με σχήματα βημάτων για το πώς να χορεύει κανείς ελληνικούς χορούς, συμπεριλαμβάνοντας και το «συρτάκι» (Τορρ 1992:96).

Παρά τη διαδεδομένη πεποίθηση, το «συρτάκι» δεν συμπεριλαμβάνεται στους ελληνικούς «παραδοσιακούς» χορούς. Η χορογραφία, η οποία τελικά μετατράπηκε σε χορό, σε συνδυασμό με την μουσική της ταινίας, γνώρισε τεράστια εμπορική επιτυχία, εξομοιώθηκε με τα εθνικά σύμβολα και κυριάρχησε ως το σήμα κατατεθέν της Ελλάδας για πολλές δεκαετίες. Ο «χορός του Ζορμπά» θεωρείται ακόμα και σήμερα λαϊκός χορός παρόλο που οι περισσότεροι γνωρίζουν ότι είναι επινοημένος. Σύμφωνα με την Τορρ, η συγκίνηση που προκαλείται κατά τη διάρκεια της χορευτικής πράξης είναι μια ψευδαίσθηση που βασίζεται στη μουσική του Θεοδωράκη και στον έξυπνο τρόπο που χειρίστηκε το κομμάτι στην ταινία (Τορρ 1992:95). Ο σκοπός του είναι ιδιαίτερα μελωδικός, τυπικά ελληνικός που χαρακτηρίζεται από τον ήχο του μπουζουκιού και υποστηρίζεται από ένα αργό βαρύ ρυθμό στην αρχή που προς το τέλος «ξαλαφρώνει» και γίνεται γρηγορότερο. Το μουσικό αυτό κομμάτι λόγω της τεράστιας επιτυχίας του, ηχογραφήθηκε πολλές φορές και δεν σταμάτησε να προσελκύει χιλιάδες επισκέπτες στη χώρα, οι οποίοι αναζητούσαν την «πατρίδα του Ζορμπά», δηλαδή την Ελλάδα που ήταν πια ταυτόσημη με το μπουζούκι, την ταβέρνα και το «συρτάκι».

Ο μύθος του Ζορμπά εξακολουθεί να αποτελεί (μετά από 4 δεκαετίες!) σημαντικό «όπλο» για την ενίσχυση της τουριστικής βιομηχανίας της χώρας. Η μουσική της ταινίας χρησιμοποιείται ακόμα και σήμερα σε οποιαδήποτε περίπτωση απαιτείται να δηλωθεί το «ελληνικό πνεύμα», όπως συνέβη στην τελετή έναρξης των Ολυμπιακών αγώνων του 2004.

Ο «χορός του Ζορμπά» αποτελεί μια επινόηση την οποία ενστερνίστηκε μια συγκεκριμένη εποχή και την μετέτρεψε σε σύμβολο μιας χώρας. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Torp «η εικόνα των ανδρών που χορεύουν πιασμένοι απ' τους ώμους και χτυπούν τα δάκτυλα τους είναι αρκετή για να συμβολίσει τον χορό του Ζορμπά, και να δημιουργήσει την ψευτο-ελληνική ατμόσφαιρα, ακόμα και σ' αυτούς που δεν είδαν ποτέ το έργο» (Torp 1992:96).

Βασιζόμενοι στην παραδειγματική μελέτη του Ζορμπά, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως ο κινηματογράφος αποτελεί ένα πολύ σημαντικό μέσο για την δημιουργία «παραδόσεων». Η Khatib θεωρώντας τον κινηματογράφο ως έναν «επικοινωνιακό χώρο», συνδέει τις θεωρίες του Anderson (1997) και του Hobsbawm (1994) για τον εθνικισμό με τον κινηματογράφο (Khatib 2006:64). Με βάση τη θεωρία του Anderson, ένα από τα στοιχεία εκείνα που προσέφεραν στην ανάπτυξη του εθνικισμού, είναι η δημιουργία νέων δικτύων επικοινωνίας (communicative spaces), τα οποία δημιούργησαν μια διαφορετική αντίληψη για την φύση και χρόνο.

Από την άλλη μεριά, ο Hobsbawm προσθέτει στην προαναφερθείσα θεωρία πως τα στοιχεία αυτά, δεν προσέφεραν μόνο στην ανάπτυξη του εθνικισμού αλλά και στη διατήρηση του. Σε αυτή την περίπτωση, σύμφωνα με την Khatib, ο κινηματογράφος μπορεί να ιδωθεί ως ένας «χώρος» για την δημιουργία και την διατήρηση της εν προκειμένω ελληνικής «φαντασιακής κοινότητας», όπου τα μέλη της αντιλαμβάνονται τους εαυτούς ως μια κοινότητα συντροφική. Έτσι, ο κινηματογράφος μπορεί στη συγκεκριμένη περίπτωση να αποτελέσει αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αυτού που ο Hobsbawm αποκαλεί «επινοημένη παράδοση» (Hobsbawm 2004), καθώς οι εθνικοί μύθοι και τα σύμβολα τα οποία λειτουργούν ως ενωτικό στοιχείο, ακόμα και στο πεδίο του κινηματογράφου είναι περισσότερο επίσημη παρά μια «λαϊκίστικη» δημιουργία (Khatib 2006:66). Σύμφωνα με τη θεωρία περί κινηματογραφικών επινοήσεων ενδεχομένως μπορούμε να θεωρήσουμε την χορευτική πράξη στο έργο του Κακογιάννη, ως μια επινοημένη παράδοση. Στην περίπτωση του Ζορμπά ωστόσο, το γεγονός ότι η ταινία αλλά και ο χορός της ταινίας, μετατράπηκαν σε εθνικά σύμβολα και γνώρισαν παγκόσμια φήμη, οφείλεται στον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο διαχειρίστηκε το έθνος-κράτος την εμπορική επιτυχία της ταινίας.

Από αυτήν την άποψη, το χορευτικό επεισόδιο της ταινίας Ζορμπάς μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως παράδειγμα για να κατανοήσουμε τη θέση και τη λειτουργία των χορευτικών επεισοδίων στις ταινίες «φουστανέλας». Στην πρώτη περίπτωση, αυτή του

*Ζορμπά*, προσεγγίζουμε το χορευτικό επεισόδιο ως μια κινηματογραφικά δημιουργημένη χορογραφία, η οποία κατασκευάστηκε για τις ανάγκες της ταινίας. Στη δεύτερη περίπτωση, αντιλαμβανόμαστε τα χορευτικά επεισόδια των ταινιών «φουστανέλας», όχι ως κινηματογραφικές επινοήσεις αλλά ως οικείες και αναγνωρίσιμες χορευτικές «παραδόσεις», στις οποίες ενυπάρχει το στοιχείο της επινόησης (Hobsbawm 2004). Το ενδιαφέρον για την κατανόηση της λειτουργίας των χορών εστιάζεται στον τρόπο με τον οποίο, οι χορευτικές πρακτικές επαναπροσδιορίζονται μέσα από το πεδίο του κινηματογράφου και πως αυτές παρουσιάζονται μέσα από την ταινία ως τυπικά παραδοσιακές.

Τα τυπολογικά χαρακτηριστικά των ταινιών αυτών, τα οποία αναφέρονται αναλυτικότερα σε ενότητα που θα ακολουθήσει, περιλαμβάνουν σε ένα σταθερό επιλεγμένο πλαίσιο την επανάληψη δύο χορών, του *τσάμικου* και του *καλαματιανού* (Παρ. 1.2) οι οποίοι επιλέγονται συνειδητά από τους δημιουργούς των ταινιών. Η επανάληψη αυτή οφείλεται στο γεγονός ότι οι χοροί συνδέονται άμεσα με εθνικά σύμβολα και ταυτίζονται με συγκεκριμένες συμπεριφορές κατά τη χορευτική πράξη, γεγονός που καταδεικνύεται μέσα από την ερμηνεία του εθνογραφικού παραδείγματος του τρίτου κεφαλαίου.

Μέσα από την παραδειγματική αυτή αναφορά, ενδεχομένως μπορούμε να ερμηνεύσουμε την στερεοτυπική διαχείριση των «παραδοσιακών» χορών στον κινηματογράφο της δεκαετίας του '50-'60, αφού πρώτιστα θεωρήσουμε πως το κάθε κινηματογραφικό φιλμ, επινοημένο ή μη, έχει την δυνατότητα να δημιουργήσει, να ενισχύσει ή να καταρρίψει μύθους και παραδόσεις. Πριν όμως ασχοληθούμε με την ανακατασκευασμένη παρουσίαση του χορευτικού φαινομένου στις ταινίες αυτές, θεωρούμε αναγκαίο στην υποενότητα που ακολουθεί να δούμε αναλυτικά τις ταινίες που ανήκουν στο είδος «φουστανέλας» και τα χαρακτηριστικά τους.

## 2.2 Ταινίες «φουστανέλας»:

### Ορισμός του φαινομένου

Προς το τέλος της δεκαετίας του '20 ο μηχανικά αναπαραγόμενος ήχος ταινιών, άλλαξε ριζικά τις τεχνολογικές προϋποθέσεις. Ο νεωτερισμός στον παγκόσμιο κινηματογράφο εισήλθε με την προσθήκη του ομιλούντος στοιχείου και άσκησε δραματική επίδραση σε όλο τον κόσμο. Τα έτη 1927-1932 περιγράφονται συχνά ως το «πρώτο αποκορύφωμα του ελληνικού κινηματογράφου» (Hess 2000:2). Η θεματογραφία των ταινιών την περίοδο εκείνη, είναι ποικίλη: ταινίες εθνικού περιεχομένου με θέματα από την επανάσταση του 1821, κωμειδύλλια, ηθογραφίες και λαϊκά μυθιστορήματα και μερικά θέματα παρμένα από τη νεοελληνική λογοτεχνία (Δερμεντζόπουλος 2008:20).

Στην Ελλάδα παρατηρήθηκε στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα μια ηθολογική στροφή στη βιομηχανία των κινηματογραφικών φιλμ. Σύμφωνα με τον Hess, η ηθολογική στροφή αυτή έφτασε στο αποκορύφωμά της, με την ταινία *ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932, παραγωγή της Ολύμπια Φιλμ), η οποία βασίστηκε στο θεατρικό έργο του Δημήτρη Κορομηλά. Η εν λόγω ταινία, παρείχε την διορατικότητα στις δυνατότητες και τα προβλήματα του εθνικού κινηματογράφου στην Ελλάδα, διότι υπήρξε η πρώτη ομιλούσα ταινία (κατά 75%)<sup>31</sup> η οποία γυρίστηκε στην Ελλάδα και ηχογραφήθηκε στην Γερμανία, ενώ παράλληλα χρησιμοποιήθηκαν τα νέα μέσα του κινηματογράφου της εποχής, όπως ο ήχος και το μοντάζ.

Η τεχνολογική μετατόπιση, ως αποτέλεσμα της εμφάνισης των ταινιών ήχου, προκάλεσε μια ηθολογική στροφή στον ελληνικό κινηματογράφο. Οι ελληνικές παραγωγές των αδελφών «Γαζιάδη» και «Dag Films» προσπαθούσαν να δημιουργήσουν μέσα από τις ταινίες τους έναν «ελληνικό εθνικό κινηματογράφο», παράλληλα ή και σε αντίθεση με

---

<sup>31</sup> Το 1929 πραγματοποιείται η προβολή της πρώτης ηχητικής ταινίας *Αστέρω*, των αδελφών Γαζιάδη, με την μέθοδο του συγχρονισμού με δίσκους γραμμοφώνου, ενώ την επόμενη χρονιά η ίδια εταιρία παρουσιάζει τους *Απάχηδες των Αθηνών* και το *Φίλησε με Μαρίτσα*, οι οποίες ήταν επίσης «ηχητικές». Έπειτα από την προβολή του *Αγαπητικού της βοσκοπούλας* (1932), προβλήθηκαν έντεκα ακόμα ομιλούσες ταινίες, μερικές από τις οποίες περιλάμβαναν μουσική, κυρίως τραγούδια. στο Κώστας Μυλωνάς, *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*, στο [http://www.kathimerini.gr/40cgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_3\\_07/11/2004/\\_1283425](http://www.kathimerini.gr/40cgi/_w_articles_kathglobal_3_07/11/2004/_1283425), (ανασύρθηκε 8 Αυγούστου 2008).

άλλους εθνικούς κινηματογράφους. Ο ελληνικός κινηματογράφος έπρεπε να εξωραϊστεί σύμφωνα με τις νέες μορφές τεχνολογίας των ευρωπαϊκών και παγκόσμιων κινηματογράφων, και ταυτόχρονα να διατηρήσει το ελληνικό «πνεύμα», αντλώντας στοιχεία από το θέατρο και την λογοτεχνία. Με άλλα λόγια, «ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας» αντιπροσωπεύει το αποκορύφωμα των προσπαθειών του ελληνικού κινηματογράφου να τροποποιήσει το περιεχόμενο του και να επαναπροσδιοριστεί εθνικά, απαντώντας με αυτό τον τρόπο στην εμφάνιση των νέων τεχνολογιών αναπαραγωγής ήχου (Hess 2000:3).

Από το συγκεκριμένο έργο του Τσακίρη θα επηρεαστούν πολλοί άλλοι παραγωγοί και θα δημιουργήσουν ταινίες εμπνευσμένες από λαϊκές παραδόσεις ή από κλασικές τραγωδίες και κωμωδίες. Οι Έλληνες παραγωγοί ταινιών την περίοδο εκείνη, ήρθαν αντιμέτωποι με μια σειρά πολιτικών ουσιαστικά ερωτήσεων, στις οποίες καλούταν να απαντήσουν σε ζητήματα επιλογών: η γλώσσα, οι αφηγηματικές συμβάσεις και η μουσική έπρεπε να είναι οι κατάλληλες ώστε να αντιπροσωπεύουν την σύγχρονη Ελλάδα (Hess 200:3). Έτσι, το «νέο» ελληνικό φιλμ δανείστηκε στοιχεία και μουσικά ύφη από το κωμικό ειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο, από τις λαϊκές παραδόσεις, ενώ ταυτόχρονα ασπάστηκε στοιχεία από τον «νέο-δημοτικισμό», ο οποίος ήταν βαθιά ριζωμένος στις θεατρικές παραδόσεις της Ελλάδας. Από το συνονθύλευμα των παραπάνω στοιχείων θα προκύψουν δραματικά ειδύλλια και ρομαντικές κωμωδίες που θα πρωταγωνιστήσουν την δεκαετία του '50 και του '60, δημιουργώντας ένα νέο κινηματογραφικό είδος, σύμφωνα με το πλαίσιο ανάπτυξης των πολιτισμικών σπουδών για τον εθνικό-λαϊκό κινηματογράφο στην Ελλάδα (Hess 2000:4).

Μετά τον πόλεμο του 1940 και το τέλος των εμφυλίων πολέμων, οι παραγωγές ταινιών ήταν εντελώς αρνητικές. Ο ελληνικός κινηματογράφος δεν είχε καταφέρει να επιτύχει την βιομηχανική οργάνωση ανάλογων δυτικών χωρών και έτσι οι παραγωγές παρέμεναν σε ημι-ερασιτεχνικά επίπεδα, αφού απουσίαζε η απαραίτητη υλικο-τεχνική υποδομή (Δελβερούδη 2002:53). Παρόλη την δυσχέρεια των μεταπολεμικών χρόνων ο «κινηματογράφος» που «γεννήθηκε» την περίοδο εκείνη, χαρακτηρίζεται από δύο πολύ σημαντικά γεγονότα. Αρχικά, οφείλουμε να επισημάνουμε την καθοριστική μορφή του Φιλοποίμενα Φίνου. Η ελληνική παραγωγή ταινιών «Φίνος Φιλμ», πρωτοεμφανίστηκε στις αρχές τις δεκαετίας του '40 και έμελλε να χαράξει την πορεία της ελληνικής κινηματογραφίας. Επιπλέον, η περίοδος

μεταξύ του '50 -'60 θεωρείται η «χρυσή» εποχή ή όπως το έθεσε και ο Hess «το δεύτερο αποκορύφωμα» του ελληνικού κινηματογράφου, όπου πραγματοποιούνται οι μεγαλύτερες κινηματογραφικές επιτυχίες, αλλά και η μεγαλύτερη παραγωγή ταινιών σε ολόκληρη τη ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου. Ο «λαϊκός» κινηματογράφος, ο οποίος αναπτύχθηκε σε μια περίοδο φτώχειας, εσωτερικής και εξωτερικής μετανάστευσης και έντονων πολιτικών αναταραχών, «επιστράτευσε εκατοντάδες σεναριογράφους, σκηνοθέτες και ηθοποιούς, παράγγαγε άπειρες ταινίες κι έσπασε ρεκόρ εισιτηρίων στα ταμεία» (Καρακίτσου-Dougé 2002:37-38).

Η συγκεκριμένη δεκαετία θα μας απασχολήσει στο παρόν κεφάλαιο αφενός γιατί την περίοδο εκείνη αναπτύσσεται πολύ έντονα η σχέση κινηματογράφου-χορού μέσω των ελληνικών musicals και αφετέρου διότι την περίοδο εκείνη αποτυπώνονται στον κινηματογράφο πολλά στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού. Η αποτύπωση αυτή δηλώνεται είτε άμεσα στις ταινίες ντοκιμαντέρ με ιστορικό, λαογραφικό ή εθνολογικό περιεχόμενο, είτε έμμεσα στις ταινίες μυθολογίας με θέματα αντλημένα από την λαϊκή «παράδοση» και την θρησκευτική ιστορία<sup>32</sup>. Στα φιλμ αυτού του είδους, ο χορός ως ένα από τα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού κατέχει μια πολύ σημαντική παρουσία. Αρχικά παρατηρείται η εμφάνιση χορευτικών στιγμιότυπων στις ταινίες «φουστανέλας» με πρωταγωνιστές τον «τσάμικο» και τον «καλαματιανό», ιδιαίτερα την δεκαετία του '50, ενώ σε μεταγενέστερες δεκαετίες (στα μέσα της δεκαετίας του '60 και στις αρχές του '70) συναντάμε στα κινηματογραφικά φιλμ σκηνές με *συρτάκια*, *χασαποσέρβικα* και *ζεϊμπέκικα*<sup>33</sup>.

Την δεκαετία μεταξύ '50-'60<sup>34</sup> κυριαρχούν κυρίως σαν κινηματογραφικά είδη<sup>35</sup> στον ελλαδικό χώρο το μελόδραμα και η κωμωδία. Την ίδια δεκαετία, έρχεται ξανά στο

---

<sup>32</sup> Κορκοβέλου, «Η διαμεσολάβηση της κινηματογραφικής ταινίας με λαογραφικό, ιστορικό και εθνολογικό περιεχόμενο, ως γνωστική και αισθητική εμπειρία στην εκπαίδευση» *Λαϊκός Πολιτισμός και εκπαίδευση* <http://www.eipe.gr/praktika/praktika/korkovelou.pdf>, (ανασύρθηκε 3 Ιουνίου 2008).

<sup>33</sup> Γαλανοπούλου, «Ο χορός στον κινηματογράφο», 2006-07 <http://www.cinemainfo.gr/cinema/theory/articles/danceandcinema/index.html> (ανασύρθηκε 1 Ιουλίου 2008).

<sup>34</sup> «Την δεκαετία του '50 και ως τις αρχές της δεκαετίας του 1960 ο Ελληνικός κινηματογράφος χαράζει ανοδική πορεία και μεγαλώνει το ενδιαφέρον για τα εγχώρια φιλμ που καθρεφτίζουν την σύγχρονη ζωή. Εμφανίζονται νέοι σκηνοθέτες και ηθοποιοί που γνωρίζουν την αποδοχή του κινηματογραφικού κοινού όπως ο Αλέκος Σακελάριος, ο Νίκος Τσιφόρος, η Έλλη Λαμπέτη, ο Ντίνος Ηλιόπουλος, η Ειρήνη Παπά κ.α. Διαπιστώνεται αύξηση της κινηματογραφικής παραγωγής που ξεπερνά τα 60 φιλμ τον χρόνο. Το μεγαλύτερο μέρος των φιλμ

προσκήνιο από τις αρχές του αιώνα, ένα ιδιαίτερο «είδος» ταινιών, το οποίο γίνεται γνωστό στο κοινό ως «ταινίες φουστανέλας» ή ως «ταινίες ορεινής περιπέτειας», ή ως «ορεινές ταινίες» « ή ως «βουκολικό δράμα». Το είδος αυτό γνώρισε ιδιαίτερη ακμή την χρονιά του '55 (όπου σημειώνεται και η μεγαλύτερη παραγωγή ταινιών), ενώ η φανερή υποχώρηση του επήλθε στις αρχές του '70, με την άνοδο άλλων κινηματογραφικών ειδών (π.χ. μιούζικαλ). Το γεγονός ότι το είδος αυτό συναντάται στην ελληνική κινηματογραφική βιβλιογραφία και στην επαγγελματική ορολογία των κινηματογραφικών συντελεστών με τόσες πολλές ονομασίες αποδεικνύει την αμηχανία ή ακόμα και την απαξίωση των ερευνητών απέναντι του. Ο παλιός ή εμπορικός κινηματογράφος όπως ονομάστηκε ο κινηματογράφος των δεκαετιών '50-'60, ως ερευνητικό αντικείμενο παραμελήθηκε από την επίσημη βιβλιογραφία και τα εκπαιδευτικά ιδρύματα, και ουσιαστικά παρέμεινε άγνωστο στον επιστημονικό χώρο επειδή αντιμετωπίστηκε στην πλειονότητα του, ως μαζικό προϊόν, τυποποιημένο και επαναλαμβανόμενο (Δερμεντζόπουλος 2008:20).

Η θεματογραφία είναι ποικίλη και αγγίζει στο έπακρο τις ταινίες του είδους που άνθησαν στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Οι περισσότερες είναι ταινίες εθνικού περιεχομένου με θέματα από την επανάσταση του 1821, κωμειδύλλια, ηθογραφίες και μερικά θέματα

---

ωστόσο ήταν μελοδράματα "μελό" και εμπορικές κατασκοπευτικές περιπέτειες. Ορισμένα φιλμ που ξεχωρίζουν αυτή την περίοδο είναι *Η κάλπικη λύρα* (1955 σε σκηνοθεσία Γ. Τζαβέλα), η ταινία *Πικρό Ψωμί* (1951 σε σκηνοθεσία Γ. Γρηγορίου), η ταινία *Δράκος* (1956 σε σκηνοθεσία Ν. Κούνδουρου), η ταινία *Στέλλα* (1955, σκηνοθεσία Μ. Κακογιάννη και σενάριο Ι. Καμπανέλη). Η Φίνος Φίλμ σφραγίζει αυτή την περίοδο την εμπορικό Ελληνικό κινηματογράφο με ταινίες όπως *Λατέρνα*, *Φτώχεια και Φιλότιμο*, *Η Θεία από το Σικάγο*, *Το ξύλο βγήκε από τον Παράδεισο κ.α.*», στο Υπουργείο Εξωτερικών «Κινηματογράφος» 2005-'06 <http://old.mfa.gr/greek/greece/today/culture/cinema/index.html> (ανασύρθηκε 21 Αυγούστου 2008).

<sup>35</sup> Για το είδος στον ελληνικό κινηματογράφο υπάρχουν δύο βασικοί τρόποι διάκρισης. Αρχικά, ο κυρίαρχος τρόπος για πολλές δεκαετίες στην Ελλάδα, αναφέρεται στο είδος όχι σαν εργαλείο ανάλυσης αλλά σαν τρόπος για να αξιολογηθεί ή να ταξινομηθεί μια ταινία. Ο δεύτερος τρόπος εμφανίζεται πιο πρόσφατα στην Ελλάδα και συμπίπτει με τις νέες μεθοδολογικές θεωρίες για τον κινηματογράφο που αναπτύχθηκαν τη δεκαετία του '90, ο οποίος απαλλάσσει την ταινία από όποιο αξιολογικό βάρος. «Οι μελετητές πλέον θεωρούν το είδος ως τη μεθοδολογική βάση για να περιχαράξουν το ερευνητικό τους πεδίο και να αναπτύξουν μέσα στο πλαίσιο αυτό τον δικό τους λόγο για τον ελληνικό κινηματογράφο» (Καρτάλου 2002:26-27). Όσοι μελετητές κάνουν λόγο για μικρό αριθμό ειδών προβαίνουν συνήθως στη γενική διάκριση δράματα/ μελοδράματα και κωμωδίες/ φαρσοκωμωδίες, ενώ όσοι κάνουν λόγο για μεγαλύτερο αριθμό ειδών συχνά εννοούν τις «φουστανέλες» και τα μιούζικαλ και δεν τα συσχετίζουν με τις μεγάλες κατηγορίες (Καρτάλου 2002:27).

παρμένα από τη νεοελληνική λογοτεχνία. Πολλοί μελετητές θεωρούν τις ταινίες του είδους «ψευτολαογραφικές», πέρα από κάθε συγκεκριμένη ελληνική χρονική και τοπική πραγματικότητα, ενώ χαρακτηριστικό γνώρισμα τους αποτελεί η θεματογραφία, η οποία πολλές φορές μιμήθηκε την θεματογραφία κάποιων αμερικάνικων γουέστερν. Όπως ήδη αναφέρθηκε, παρόλο που το είδος την περίοδο μεταξύ 1950-1974 γνωρίζει ιδιαίτερη άνθηση, πολλοί λίγοι είναι εκείνοι οι οποίοι ασχολήθηκαν με τον ορισμό του φαινομένου ενώ υπάρχουν και κάποιοι μελετητές οι οποίοι δεν αποδέχονται την κατηγορία των ταινιών αυτών ως ξεχωριστό είδος στον ελληνικό κινηματογράφο<sup>36</sup>. Ο Σολδάτος (2000:241) στην *ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου* χαρακτηριστικά αναφέρει πως ο όρος «ταινίες φουστάνελας» επικράτησε στον ελληνικό κινηματογραφικό χώρο σαν παράγωγο του όρου «αθάνατη ελληνική φουστάνελα». Σύμφωνα με τον ίδιο μελετητή, για την Ελλάδα οι ταινίες αυτές ήταν κάτι ανάλογο με τα αμερικάνικα γουέστερν, αντίστοιχης κινηματογραφικής βιομηχανίας, που όμως δεν κατάφεραν να αποκτήσουν την επιτυχία του αμερικάνικου είδους και κατηγορήθηκαν πολλές φορές ότι άγγιζαν ή και ξεπερνούσαν τα όρια του «κιτς». Αν και η αρχική χρήση του όρου αναγόταν στην επανάσταση του 1821, πέρασε σταδιακά στην κατάχρηση και στην εμπορική εκμετάλλευση<sup>37</sup>.

Από τους μελετητές που επιχειρούν να ξεπεράσουν την προαναφερθείσα αμηχανία ως προς τη μελέτη και κατανόηση των ταινιών αυτών είναι ο Δερμεντζόπουλος (2002). Σύμφωνα με την δική του κατηγοριοποίηση, οι περισσότερες από τις ταινίες αυτές (συνολικά ξεπερνούν τις 60 σε μια εικοσαετία), ανήκουν στο υπό είδος του δραματικού ειδυλλίου και οι υπόλοιπες ανήκουν στο επίσης σημαντικό υπό-είδος, την ορεινή

---

<sup>36</sup> Ο Σκοπετέας στο «Σεναριογραφία Ι» χαρακτηριστικά αναφέρει: «παλιά ελληνικά b-movies με πρωταγωνιστές βοσκούς και παλληκάρια ονομάζονταν ταινίες φουστάνελας» στο <http://www.aegean.gr/culturaltec/yoskopeteas/simeioseis/senariografia1/senario%20simiosis%202007.htm> (ανασύρθηκε 28 Αυγούστου 2008), ενώ ο Σολδάτος αναφέρεται στις ταινίες αυτές ως «το είδος που ταλαιπωρήθηκε και μας ταλαιπώρησε με την αναβίωση του, εκείνη την εποχή» (Σολδάτος 2000:95).

<sup>37</sup> «Αν, όμως, τα πάσης φύσεως τσολιαδάκια ήταν και είναι μια σημαντική πηγή πλούτου, με την εισροή συναλλάγματος στη χώρα, δε συνέβη το ίδιο με τις ταινίες φουστάνελας, που θα μπορούσαν να αποτελέσουν τη σπεσιαλιτέ του κινηματογράφου .... δίπλα στο μπουζούκι, το μουσακά και το σουβλάκι» (Σολδάτος 2000:241).

περιπέτεια. Έτσι, το είδος της ορεινής περιπέτειας κινείται σε δύο άξονες: στις ταινίες που πρωταγωνιστούν πραγματικοί ή μυθοπλαστικοί παράνομοι ένοπλοι ήρωες της ελληνικής υπαίθρου, και σε εκείνες που αφορούν τις συγκρουσιακές αντιπαλότητες οικογενειακές, συναισθηματικές ή κοινωνικές μέσα στο πλαίσιο των τοπικών αγροτικών κοινωνιών. Από την άλλη πλευρά, στο είδος του δραματικού ειδυλλίου εικονογραφείται μία νοσταλγική εικόνα της παραδοσιακής κοινότητας, η οποία σχετίζεται άμεσα με την ιδεολογική κατασκευή της έννοιας της ελληνικότητας. Στο πλαίσιο αυτό συμπεριλαμβάνεται και το χορευτικό επεισόδιο των ταινιών φουστανέλας ως ένας φορέας επίδειξης και ενίσχυσης της ελληνικότητας. Το μοντέλο των ταινιών αυτών είναι μία ηθογραφική περιγραφική αφήγηση με έντονη επιρροή από ένα κινηματογραφικό είδος που ακμάζει την δεκαετία εκείνη, το μελόδραμα. Οι ταινίες αυτού του είδους συναντώνται για πρώτη φορά ήδη από τις απαρχές του κινηματογράφου στην Ελλάδα. Ο Σμυρναίος επιχειρηματίας Κωνσταντίνος Μπαχατόρης γύρισε την πρώτη ελληνική ταινία μυθοπλασίας μεγάλου μήκους, διασκευάζοντας την θεατρική *Γκόλφω* του Σπυρίδωνος Περεσιιάδη, το 1914, χωρίς όμως να εντυπωσιάσει ιδιαίτερα το κοινό. Η *Γκόλφω* δεν στέφθηκε με επιτυχία, όμως άνοιξε τον δρόμο για την παραγωγή ταινιών μεγάλου μήκους στην Ελλάδα και εφάρμοσε την πρακτική προσαρμογής γνωστών έργων με την παρουσία θεατρικών ηθοποιών, μια πρακτική που κυριάρχησε χρόνια στον ελληνικό κινηματογράφο (Κινηματογραφικό αρχείο 2000:31).

Η περίοδος μεταξύ 1914-1932 θα μπορούσαμε να πούμε πως αποτελεί την 1<sup>η</sup> φάση ακμής (Παρ. Ι.1) των ταινιών του είδους. Μια ερμηνεία για την δημιουργία τέτοιων ταινιών εκείνης της περιόδου είναι ότι μέσα από αυτές επιχειρείται ουσιαστικά να τονωθεί το εθνικό και πατριωτικό πνεύμα, μέσα από έναν έντονο ηθογραφικό λόγο, καθώς είχε προηγηθεί το τέλος της Μεγάλης Ιδέας (Δερμεντζόπουλος 2000:82). Μια άλλη ερμηνεία (η οποία συμπληρώνει την πρώτη) βασίζεται στο γεγονός ότι τις πρώτες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα, στην Ελλάδα αλλά και στα Βαλκάνια, το ενδιαφέρον του κοινού στρέφεται στις ταινίες μυθοπλασίας, «οι οποίες άρχιζαν να υποσκελίζουν τις ταινίες επικαίρων, αλλά περιοριζόταν σε ένα συγκεκριμένο θεματολόγιο εθνικοπατριωτικού περιεχομένου» (Κινηματογραφικό αρχείο 2000:34). Στο μέγιστο βαθμό τους (οι ταινίες) αναφέρονται είτε στο μυθοποιητικό γεγονός της Επανάστασης του '21, είτε σκιαγραφούν ήρωες αποδεκτούς από την κρατική εξουσία ή λαϊκούς ήρωες του 19<sup>ου</sup> και 20<sup>ου</sup> αιώνα.

Μερικές από τις ταινίες που ανήκουν στη πρώτη φάση του επονομαζόμενου είδους της «ορεινής ταινίας» είναι *Η Επανάσταση* του Καμινάκη, ο *Αλή Πασάς*, *Το Λάβαρον του '21* (1929) του Λελούδα, η *Μαρία Πενταγιώτισσα* του Μανδρά (1929), η *Αστέρω* του Γαζιάδη (1929), βασισμένη στο δραματικό ειδύλλιο του Νιρβάνα, το *Λαγιαρνί* του Λούμου (1930), από το ομώνυμο δραματικό ειδύλλιο του Παπαλεξανδρή και *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932) του Τσακίρη βασισμένη στο ομώνυμο δραματικό ειδύλλιο του Κορομηλά. *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας*, αποτελεί το πλέον χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης που θα ακολουθήσει την δεκαετία του '50, καθώς μέσα σε δύο μόλις χρονιές (1955-1956) σκηνοθετείται τρεις φορές από τρεις διαφορετικούς σκηνοθέτες (το '55 από τους Δαδήρα και Δημόπουλο και το '56 από τον Παρασκευά)<sup>38</sup>.

Βάσει των παραπάνω δεδομένων, όπως ήδη αναφέρθηκε, παρατηρείται πως η μεταφορά δημοφιλών λογίων και λαϊκών κειμένων στον μεταπολεμικό κινηματογράφο, αποτελεί μία συνηθισμένη πρακτική των δημιουργών της περιόδου. Οι ταινίες αυτές «διαμόρφωναν ένα ένδοξο και συγχρόνως ειδυλλιακό ελληνικό παρελθόν, στο οποίο η εξιστόρηση της δράσης ιστορικών και θρυλικών προσώπων εναλλασσόταν με την απεικόνιση έντονων ερωτικών παθών» (Κινηματογραφικό Αρχείο 2000:32).

---

<sup>38</sup> «Δεν είναι καθόλου τυχαίο πως όλες οι ταινίες του προπολεμικού κινηματογράφου του είδους αυτού, οι οποίες βασίστηκαν στα γνωστά δραματικά ειδύλλια και λαϊκά μυθιστορήματα της εποχής, διασκευάζονται εκ νέου στη δεκαετία του '50 με ιδιαίτερη επιτυχία» (Δερμεντζόπουλος 2000: 84).



Εικ. 2. Φωτογραφικό υλικό από την ταινία *Ο Αγαπητικός της βοσκοπούλας* (1932)

### 2.3 Μία προσπάθεια «ανάγνωσης» των ταινιών «φουστανέλας: Βασικά χαρακτηριστικά

Μέσα από την σχετική βιβλιογραφία αλλά και από την προσωπική παρακολούθηση των ταινιών του εν λόγω είδους, διακρίνονται κάποια χαρακτηριστικά, τα οποία λόγω της επανάληψιμότητάς τους, θα μπορούσαμε να πούμε πως καθίστανται σε ένα βαθμό «γενικά» και αντιπροσωπευτικά για το είδος. Καταρχήν, είναι σημαντικό να αναφερθεί η διαπίστωση του Σολδάτου σχετικά με τους τίτλους των ταινιών, αφού την περίοδο εκείνη (όπως ο ίδιος αναφέρει) οι Έλληνες κινηματογραφιστές προτιμούν ονόματα γυναικών σαν εμπορικούς τίτλους όπως *Γκόλφω*, *Αστέρω*, *Χάιδω*, *Δρόσω*, *Αννιώ*, *Λυγερή*, *Αναστασά* (Σολδάτος 2000:244).

Εκτός από τα εμφανή χαρακτηριστικά των ταινιών, όπως είναι η ομοιόμορφη ενδυμασία, ο τόπος (ορεινό χωριό), η βοσκή των προβάτων σε συνδυασμό με τον ήχο της φλογέρας κ.τ.λ., υπάρχουν και κάποια τα οποία γίνονται ευδιάκριτα από την στιγμή που ο μελετητής σταθεί σε παράγοντες όπως το σενάριο, την σκηνοθεσία, τους διαλόγους των ηθοποιών, τα σκηνικά και τα κοστούμια. Μια γενική παρατήρηση που αφορά ιδιαίτερα το υπό-είδος του δραματικού ειδυλλίου, με το οποίο θα ασχοληθούμε στην παρούσα εργασία, είναι ότι τα πάθη και οι έρωτες των πρωταγωνιστών του είδους, βασίζονται σε σενάρια, τα οποία

διασκευάζονται ξανά και ξανά με ελάχιστες διαφοροποιήσεις. Επίσης, ένα ακόμα αξιοσημείωτο χαρακτηριστικό αποτελεί το γεγονός ότι οι ταινίες αυτές έγιναν δημοφιλείς σε μια περίοδο, η οποία θεωρείται εκ πρώτης όψεως παράταιρη με το περιεχόμενο των προκείμενων ταινιών. Την εποχή όπου ο όρος του μιούζικαλ σηματοδοτούσε την επίδραση του ξένου κινηματογράφου και κυρίως του αμερικάνικου στον ελληνικό (Παπαδημητρίου 2002:100), το κινηματογραφικό είδος «φουστανέλας» εμφανίστηκε για να εξισορροπήσει τα δεδομένα. Τα δύο κινηματογραφικά είδη δέχτηκαν σκληρή κριτική από τους μελετητές του κινηματογράφου. Τα μιούζικαλ θεωρήθηκαν ως το είδος τα οποίο δημιουργήθηκε για να καταναλωθεί από τη μάζα (Παπαδημητρίου 2002:102-103) και οι «ταινίες φουστανέλας» κατηγορήθηκαν για την αισθητική και τον υπερβολικό εθνικό χαρακτήρα τους (Σολδάτος 2000:241).

Οι ιστορίες των δραματικών ειδυλλιών είναι τοποθετημένες σε ορεινά χωριά και ανανεώνουν λαϊκές παραδόσεις με το να δίνουν σημασία σε φολκλορικά στοιχεία όπως γαμήλιες παραδόσεις, «χωριάτικα» πανηγύρια, προκαταλήψεις και ερμηνείες ονείρων. Στα γαμήλια γλέντια φαίνεται πως γίνεται μια προσπάθεια αποτύπωσης-αναπαράστασης ενός συγκεκριμένου προτύπου γλεντιού, στο οποίο ακολουθείται σχεδόν σε όλες τις ταινίες η ίδια συλλογιστική γραμμή (π.χ. τα χορευτικά επεισόδια εμφανίζονται πάντοτε με την ίδια σειρά: πρώτα χορεύεται ο *τσάμικος* και μετά ο *καλαματιανός*).

Οι ήρωες που είναι μέλη της κοινότητας, μιλάνε τα τοπικά ιδιώματα ή την ιδιωματική γλώσσα των δημοτικών τραγουδιών, πολλές φορές σε έμμετρο λόγο. Αρκετά συχνά η παρουσία των κωμικών χαρακτήρων και των επεισοδίων, παρέχει μια κωμική ανακούφιση στα τραγικά περιγράμματα της πλοκής. Το αγροτικό τοπίο είναι γυρισμένο με τέτοιο τρόπο ώστε να δίνει μια εξιδανικευμένη αντιπροσώπευση της ελληνικής περιφέρειας, ενώ παράλληλα η έννοια της νοσταλγίας ενισχύεται από την φολκλορική μουσική του soundtrack. Η σχέση μεταξύ των πλούσιων κατόχων των προβάτων (τσέλιγκες) και των πτωχών τσοπάνων (βοσκών) είναι βασισμένη στον αλληλοσεβασμό (Kymionis 2000:54).

Το τυπικό σενάριο των δραματικών ειδυλλιών συνήθως ξετυλίγεται με τις ιστορίες που επίκεινται στην ρομαντική ζωή του ζευγαριού. Κατά την διάρκεια της εδραίωσης της πλοκής, οι δύο εραστές χωρίζουν λόγω των ταξικών διαφορών, λόγω των πράξεων του «αντεραστή» ή πιο σπάνια λόγω της έχθρας μεταξύ των οικογενειών τους. Το ρομάντζο, (φλερτ) γίνεται ο μοναδικός λόγος διατάραξης της κοινωνικής ομοιογένειας. Το αγαπημένο

ζευγάρι φαίνεται να παραβιάζει τις καλώς αναγνωρισμένες παραδοσιακές αρχές, όπως το παραδοσιακό δικαίωμα των γηραιών και πλουσίων μελών, να καθορίζουν το μέλλον της κοινότητας, περιλαμβανομένων και των κανονισμών του γάμου. Το ξετύλιγμα της πλοκής καθορίζεται από τριών ειδών δυσκολίες: την κέντρο-οικογενειακή και πατριαρχική δομή της κοινότητας, την κοινωνική δύναμη των πλουσίων και τις συνεχείς δοκιμασίες των νεαρών εραστών που καλούνται να αποδείξουν την αγνότητα των σκοπών τους, μέσα από μια σειρά συναισθηματικών ελέγχων (Kyriakidis 2000:55).

Τα μέλη της πλούσιας οικογένειας του ζευγαριού είναι τα πιο σημαντικά σε αυτήν την υπόθεση, επειδή αντιπροσωπεύουν τους υπερασπιστές της παράδοσης, που σύμφωνα με τους κανόνες της, πρέπει να αποφασίσουν για τον σύντροφο του παιδιού τους. Τις πιο πολλές φορές ο πατέρας είναι πιο αυστηρός από την πολύ-λίγο συμβιβαστική μάνα, που όμως υπενθυμίζει στο παιδί της το γεγονός ότι εκείνη η ίδια είχε υποχρεωθεί να υπακούσει τον ίδιο ακριβώς κανόνα, όταν παντρεύτηκε. Επίσης, οι φτωχοί γονείς των εραστών προσπαθούν να κάνουν το παιδί τους να ξεχάσει τον/την εραστή/ερωμένη τους και συνιστούν την αποδοχή του κατεστημένου. Έτσι, το δραματικό ειδύλλιο πάντοτε δίνει έμφαση στο ότι οι αρχές της κοινότητας είναι σταθερές και αμετάβλητες και ότι κάθε μέλος της κοινότητας πρέπει να τις ακολουθεί.

Ο ρόλος των υψηλά ιστάμενων αντίζηλων είναι επίσης σημαντικός για την πλοκή του ειδυλλίου. Επειδή θέλουν έναν από τους εραστές για τον εαυτό τους, χρησιμοποιούν όλοι τους την δύναμη και την κοινωνική τους θέση, επινοώντας ραδιουργίες που οδηγούν σε σοβαρές επιπλοκές και κρατούν τους εραστές μακριά τον έναν από τον άλλον. Ο ρόλος της πλούσιας οικογένειας από την μια πλευρά και ο ρόλος των αντίζηλων από την άλλη, έχουν διπλή λειτουργία. Η πρώτη λειτουργία είναι «διηγηματική», αφού συνιστούν σταθερούς και αμετάβλητους χαρακτήρες, των οποίων η παρουσία είναι απαραίτητη για να υπονομεύσει την ανάπτυξη της ρομαντικής υπόθεσης. Η δεύτερη λειτουργία τους είναι «ιδεολογική» επειδή αντιπροσωπεύουν χαρακτήρες αρκετά δυνατούς, που μπορούν να υποβάλλουν την θέση τους στην υπόλοιπη κοινότητα.

Οι συνέπειες των πράξεων ξεδιαλώνονται κατά την διάρκεια της επίτασης της πλοκής: το ερωτευμένο ζευγάρι, πιεσμένο από τις τεράστιες δυσκολίες φαίνεται να αποδέχεται τους προδιαγραμμένους κανονισμούς. Παρόλα αυτά, αυτό συμβαίνει μόνο παροδικά επειδή στο τέλος, μετά τις δοκιμασίες, το ερωτευμένο ζευγάρι ενώνεται ξανά. Ωστόσο, τα δραματικά

ειδύλλια δεν ενδιαφέρονται απλώς για την πρόοδο του ειδυλλίου. Οι δοκιμασίες που τοποθετούνται στο δρόμο των αισθημάτων των ερωτευμένων, υπογραμμίζουν ότι η κοινότητα στο τέλος επιβραβεύει την αλήθεια και την αγνότητα των μελών της. Οι δοκιμασίες αυτές, επίσης υποδηλώνουν την δύναμη και την σημαντικότητα των ηθικών κανόνων της κοινότητας. «Η κοινότητα είναι τόσο σταθερή που μπορεί να υπερβεί κάθε κοινωνική ένταση, χωρίς να ρισκάρει την συνοχή της» (Kymionis 2000:55).

Προς το τέλος του ειδυλλίου, στη «λύση» της πλοκής, οποιαδήποτε προβλήματα υπάρχουν, κατασταλάζουν και εκείνοι που πήραν μέρος σε σκευωρίες τιμωρούνται είτε από την κοινότητα είτε από την μοίρα. Οι οικογένειες χαρούμενες συμφωνούν για τον γάμο ή τους γάμους των παιδιών τους, (επειδή τα δραματικά ειδύλλια πολλές φορές καταλήγουν σε περισσότερους από έναν γάμους) και η ταινία τελειώνει με «χωριάτικα» πανηγύρια και φολκλορικούς χορούς. Η κοινότητα επιστρέφει ανανεωμένη στην καθημερινότητα και την ομοιογένεια, πράγμα που σημαίνει στον σταθερό και κλειστό κόσμο της. Με αυτόν τον τρόπο τα δραματικά ειδύλλια οικοδόμησαν μια νοσταλγική αναπαράσταση της παραδοσιακής κοινότητας του χωριού. Αυτού του είδους οι ταινίες δόξασαν το παρελθόν της αγροτικής Ελλάδας, με το να προσφέρουν εικόνες γαλήνιων κοινωνικών σχέσεων, σε ένα περιβάλλον που η κοινότητα επικυρώνει την ισορροπία της. Ένα χαρακτηριστικό καίριας σημασίας αποτελεί το γεγονός ότι παρόλο που στις ταινίες αυτές υπάρχουν πληθώρα από εθνογραφικά στοιχεία, (οι ταινίες) δεν ανέπτυξαν ποτέ μια κριτική ή ιστορική προσέγγιση προς την περίοδο που περιέγραφαν. Η αισθηματικότητα τους, το πομπώδες ύφος και η θεατρικότητα της πλοκής μεταβίβασαν μια καλλωπισμένη/ εξωραϊσμένη εικόνα ενός σταθερού παρελθόντος. Επιπλέον, αυτή η εικόνα συσχετίζεται με την ιδεολογική αντίληψη της ελληνικότητας επειδή τα δραματικά ειδύλλια πλησίασαν την ελληνική «παράδοση» και τις αρχές της, με έναν τρόπο που δόξαζε το ελληνικό παρελθόν. Έτσι τα δραματικά ειδύλλια δημιούργησαν μια ενωμένη και μυθολογική αντιπροσώπευση του παρελθόντος, μεταβιβάζοντας παράλληλα μια εξωραϊσμένη αντιπροσώπευση μιας ενοποιημένης μοντέρνας ελληνικής κοινωνίας.

## 2.4 « Ταινίες φουστανέλας»: η επιστροφή

Ένα πολύ σημαντικό ερώτημα που θα μπορούσε να τεθεί βάσει των προαναφερθέντων δεδομένων σχετικά με την ακμή και παρακμή των «ταινιών φουστανέλας» είναι το πως μια «τάση» που πρωτοεμφανίζεται μεταξύ 1925-1932 (χωρίς να παραλειφθεί η *Γκόλφω* (1914)) γίνεται «μόδα» 30 χρόνια αργότερα; Μια πρώτη τοποθέτηση σχετικά με το παραπάνω ερώτημα είναι του Σολδάτου από το βιβλίο του *ιστορία του ελληνικού κινηματογράφου*. Ο Σολδάτος (2000) αναφέρει ότι στα μέσα του 1950 και στις αρχές της δεκαετίας του '60 παρατηρείται μια θεαματική αναγέννηση των ταινιών «φουστανέλας». Από ιστορική άποψη, η δεκαετία του '50 για την ελληνική πραγματικότητα χαρακτηρίζεται από την προσπάθεια ανασυγκρότησης «ενός διαλυμένου βασιλείου» (Σολδάτος 2000:242). Σύμφωνα με τον ίδιο, η ελληνική ύπαιθρος προσπαθούσε να διατηρήσει ζωντανή την μυθολογία της με τα αντάρτικα και την ανυπότακτη ζωή, ενώ ταυτόχρονα αδυνατούσε βιοποριστικά να στηρίξει τον πληθυσμό της με αποτέλεσμα την συνεχή ανάπτυξη του ρεύματος της αστυφιλίας. Από την άλλη πλευρά, οι μεγάλες πόλεις και ιδιαίτερα η Αθήνα, δεν διέθεταν την κατάλληλη υποδομή ώστε να είναι σε θέση να ενσωματώσουν ένα τόσο μεγάλο κύμα εσωτερικής μετανάστευσης και έτσι οι μάζες που ονειρεύονταν μία καλύτερη ζωή στην πόλη, βρέθηκαν αντιμέτωποι με το μεροκάματο, την περιπέτεια για απόκτηση των αναγκαίων αγαθών και το όνειρο μετατράπηκε σε «μικροαστική μιζέρια» (Σολδάτος 2000:242).

Η επανεμφάνιση της φουστανέλας στις ταινίες του ελληνικού κινηματογράφου σύμφωνα με τον Σολδάτο (Σολδάτος 2000:242) ήταν αποτέλεσμα του ρομαντισμού και της εκμετάλλευσης της προαναφερθείσας κατάστασης από τους κινηματογραφικούς παραγωγούς. Απώτερος στόχος των ταινιών ήταν «οι άνθρωποι της πόλης να βρεθούν μέσα από αυτές στα άγρια και χιονισμένα βουνά, στους ήχους της φλογέρας, ανάμεσα στους φουστανελοφόρους και στους οπλοφορούντες ήρωες, σε μεγάλα πάθη ανώνυμων ή φανταστικών προσώπων που οδηγούσαν σε κορυφώσεις, (κορυφώσεις που έρχονταν σε αντίθεση με την μονότονη ζωή του ανθρώπου της πόλης) ενώ από την άλλη, οι άνθρωποι της υπαίθρου να «βιώσουν» ακόμα μία φορά μέσα από την κινηματογραφική οθόνη, το ένδοξο ηρωικό παρελθόν» (Σολδάτος 2000:242-243). Ο Δερμεντζόπουλος μελετώντας

διεξοδικότερα την αναγέννηση των «ταινιών φουσανέλας» κατά την δεκαετία '50-'60, παρουσιάζει μια πιο ενδιαφέρουσα πτυχή του φαινομένου, «συμπληρώνοντας» έτσι κατά κάποιο τρόπο την άποψη του Σολδάτου. Ο συγγραφέας υποστηρίζει την άποψη πως η εμφάνιση των «ταινιών φουσανέλας» συνέπεσε με τη δημιουργία ενός μεγάλου καταναλωτικού κοινού, καθώς και με το γεγονός ότι ο κινηματογράφος γνώρισε αλματώδη ανάπτυξη λόγω της επιρροής και της υιοθέτησης στοιχείων του κινηματογράφου από άλλες τέχνες της εποχής.

Πιο συγκεκριμένα, στον ελληνικό χώρο το αστικό λαϊκό μυθιστόρημα ληστρικό, αστυνομικό, φανταστικό, θρησκευτικό, ερωτικό είχε μια εντυπωσιακή εκδοτική πορεία από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα έως την δεκαετία του 1960. Η ανάπτυξη της λογοτεχνίας του «παρά» (Παπαθεοδώρου 2008:16), όπως ονομάστηκαν τέτοιου είδους μυθιστορήματα ήταν συντονισμένη με το πολιτικό και πνευματικό κλίμα της δεκαετίας του '60 και ταυτόσημη με την δυτική αστική νεωτερικότητα και την άνοδο των μαζών. Η «παραλογοτεχνία», στοιχείο της λαϊκής διασκέδασης και του θεάματος συνοδοιπορούσε άλλοτε με το θέατρο σκιών και άλλοτε με τον λαϊκό κινηματογράφο. Ο δεύτερος συσχετισμός (λογοτεχνία-λαϊκός κινηματογράφος) παρατίθεται αναλυτικότερα στο κείμενο που θα ακολουθήσει. Στο λαϊκό μυθιστόρημα δεσπόζει στις πρώτες δεκαετίες του 20<sup>ου</sup> αιώνα το πρότυπο της «κοινωνικής ληστείας», στο οποίο πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχει η εικόνα ενός ήρωα που δρα στο όνομα ολόκληρης της κοινότητας και προσπαθεί να αποκαταστήσει την τάξη, βάσει των ηθικών αρχών. Ο ήρωας-ληστής προέρχεται συνήθως από την αγροτική παραδοσιακή κοινωνία και έρχεται αντιμέτωπος με την νομιμότητα του νέου θεσμού του κράτους. Το λαϊκό παραμύθι με ληστές αποτέλεσε το αγαπημένο παραμύθι λαϊκών στρωμάτων των τριών πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Αν και ανήκει στην παραλογοτεχνία εμφανίζει κάποιες ιδιομορφίες που το καθιστούν μεταβατικό είδος της αφηγηματικής του δομής. Στην ουσία τοποθετείται ανάμεσα στην λαϊκοδημοτική παράδοση και στην ανάπτυξη-παγίωση των αυτόνομων μοντέλων του αστικού λαϊκού μυθιστορήματος (Δερμεντζόπουλος 2002:84-86).

Το λαϊκό μυθιστόρημα αυτού του είδους, το «ληστρικό», το οποίο δεν εντάσσεται ούτε στη λόγια αλλά ούτε και στην αμιγώς λαϊκή κουλτούρα εμπεριέχει και την αποδοχή της

κοινωνικής ληστείας αλλά και την απόρριψη<sup>39</sup>. Η ληστεία ως ιστορικό φαινόμενο στον ελλαδικό χώρο μελετήθηκε στο πραγματολογικό κυρίως πεδίο. Οι παραστάσεις ληστείας εκβάλλουν έντονα από διάφορες πτυχές του ελλαδικού λαϊκού πολιτισμού (θέατρο σκιών, δημοτικά τραγούδια, λαϊκός κινηματογράφος). Η επιρροή που άσκησε το λαϊκό μυθιστόρημα στον λαϊκό κινηματογράφο δημιούργησε ταινίες με έντονη την παρουσία του μοντέλου της κοινωνικής ληστείας, στις οποίες ο ήρωας-ληστής εμφανίζεται σαν ο μοναδικός φορέας που μπορεί να βελτιώσει την κατάσταση του αποδιοργανωμένου «παραδοσιακού» κόσμου.

Το φαινόμενο της ληστείας στις ταινίες της δεκαετίας που άνθισε το συγκεκριμένο κινηματογραφικό είδος, επικεντρώνεται κυρίως στη διαρκή διαμάχη του «παραδοσιακού» κόσμου της υπαίθρου με την κεντρική εξουσία, μία σύγκρουση που παρατηρείται και στο «ληστρικό μυθιστόρημα». Από τις πιο χαρακτηριστικές ταινίες του υπό-είδους της ορεινής περιπέτειας, οι οποίες προέρχονται άμεσα από κείμενα της ληστρικής παραφιλολογίας είναι: *Ο Λύγκος, ο Λεβέντης* ή *Ο Λύγκος ο Λεβέντης, ο Αρχιληστής* του Τατασόπουλου (1959), *Τσακιτζής, Προστάτης των φτωχών* του Ανδρίτσου (1960), *Νταβέλης* του Πετρίδη (1969), *Παγίδα* του Δεζικιρίζη (1962) και πολλές άλλες οι οποίες αναφέρονται στους ληστές περιστασιακά ως αναγκαίο κομμάτι της σύνθεσης του αγροτικού κόσμου όπως η *Γερακίνα* του Λάσκου (1958), η *Χάιδω* του Δρίτσα.

## 2.5 Ο χορός στις ταινίες «φουστανέλας»

Μέσα από την παρακολούθηση των «ταινιών φουστανέλας», οδηγούμαστε ξανά με βάση την επανάληψη στην αναγωγή βασικών χαρακτηριστικών σε σχέση με τον τρόπο παρουσίασης των χορευτικών επεισοδίων.

Σαν πρώτη παρατήρηση θεωρούμε το γεγονός ότι η παρουσία του χορού στις ταινίες αυτές αλλάζει σταδιακά και γίνεται όλο και πιο έντονη, καθώς αποτελεί βασική και καθοριστική συνιστώσα για την πλοκή και διεξαγωγή του έργου. Η εμφάνιση των χορευτικών γεγονότων στο τέλος των ταινιών, έρχεται να επισφραγίσει το αίσιο τέλος των ερωτευμένων και αποκτά πολλές φορές «λυτρωτικό» χαρακτήρα.

---

<sup>39</sup> Η αντίληψη περί της ληστείας ως χαρακτηριστικό στοιχείο της παραδοσιακής κοινωνίας ενυπάρχει τόσο στη λαϊκή κουλτούρα όσο και στη κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής. Από την θέση αυτή προέρχεται και η παραπάνω σύγκρουση των δύο αντίθετων γλωσσικών συστημάτων.

Στις πρώτες χρονολογικά ταινίες του είδους, αν και διαδραματίζονται συχνά χορευτικές σκηνές, παρατηρείται πως δεν περιλαμβάνεται στους τίτλους αρχής η συμμετοχή των χορευτών, καθώς οι ηθοποιοί φαίνεται να ερμηνεύουν τους αντίστοιχους χορευτικούς ρόλους. Η συμμετοχή των χορευτικών συγκροτημάτων σηματοδοτείται από την άψογα χορογραφημένη εκτέλεση των χορών και φανερώνει την ανάγκη για μια πιο επαγγελματική και οργανωμένη χορευτική παρουσίαση. Κατά την επιτέλεση των χορευτικών επεισοδίων παρατηρείται πως ο «παραδοσιακός» χορός στις ταινίες του είδους «φουστανέλας» βρίσκεται σε ένα αυστηρά κανονιστικό πλαίσιο, αφού η αφορμή για να «στηθεί το γλέντι» αποτελεί το πανηγύρι του χωριού ή ο γάμος. Στην πλειοψηφία τους, η αφορμή για το «γλέντι» δίνεται από την είδηση για «αρραβωνιάσματα» ή από την ανακοίνωση των γάμων. Κατά την διάρκεια της χορευτικής πράξης, οι εκάστοτε πρωταγωνιστές-χορευτές σύρουν εναλλάξ το χορό (ο άνδρας πρωτοχορεύει τον *τσάμικο* και η γυναίκα τον *καλαματιανό*). Η «ουρά» του χορού ενισχύεται συνήθως από κάποιο γνωστό χορευτικό συγκρότημα της εποχής, ενώ τις περισσότερες φορές στα «πλούσια» γλέντια συμμετέχει ζωντανή «παραδοσιακή» ορχήστρα.

Σε όλες τις ταινίες του είδους όπου εμπριέχεται το χορευτικό επεισόδιο, οι χοροί που επιλέγονται είναι χοροί οι οποίοι εντάσσονται στο «πανελλήνιο» χορευτικό ρεπερτόριο, όπως ο *καλαματιανός* και ο *τσάμικος* (Παρ. 1.2). Συχνά ο *καλαματιανός* διαδέχεται τον *τσάμικο* και ακολουθείται από το ίδιο σταθερό μοτίβο: οι άνδρες χορεύουν με λεβεντιά τον *τσάμικο* και οι γυναίκες με σεμνότητα τον *καλαματιανό*. Φαίνεται λοιπόν πως στις ταινίες αυτές ενσωματώνονται και παρουσιάζονται στερεοτυπικά δεδομένα και πρακτικές που σχετίζονται με την έννοια του φύλου και τις σχέσεις εξουσίας που αναπτύσσονται μεταξύ των δρώντων υποκειμένων κατά τη διάρκεια του γλεντιού (Cowan 1998: ). Έτσι, αυτόματα ο χορός προβάλλει την κοινωνική διάσταση της κινηματογραφικής μικροκοινότητας όπου τα δύο φύλλα καλούνται μέσα από τον χορό να δηλώσουν τον ρόλο που διαδραματίζουν μέσα σε αυτή.

Ο τρόπος με τον οποίο φαίνεται να χρησιμοποιείται ο «παραδοσιακός» χορός στις ταινίες κανονικοποιεί την έμφυλη διαφορά και προβάλλει το κοινωνικό status της κοινότητας. Η κοινωνική ιεραρχία και ο σεβασμός δηλώνεται μέσα από τον χορό από την στιγμή που είθισται τα γλέντια να διοργανώνονται από τους πλούσιους τσέλιγκες του χωριού, προβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο τη δύναμη και την εξουσία τους.

Κατά την διάρκεια του χορευτικού γεγονότος, ο τρόπος με τον οποίο φαίνεται να χρησιμοποιούν τα σώματα τους οι χορευτές και οι ηθοποιοί, είναι αποτέλεσμα κοινωνικών προσδοκιών και σχεδιασμών. Ο θεατής γνωρίζει έστω και εμπειρικά τον τρόπο με τον οποίο χορεύεται σε πανελλήνιο επίπεδο ένας *τσάμικος* ή ένας *καλαματιανός*, και προσδοκά μέσα από την ταινία να βιώσει την σωματοποιημένη γνώση, η οποία θεωρείται αυτονόητη για μια συγκεκριμένη ομάδα. Συνεπώς, η όποια παρέκκλιση από το γνωστό τρόπο μάθησης και παρουσίασης των «παραδοσιακών» χορών, ενδεχομένως να ξένιζε πολλούς θεατές<sup>40</sup>.

Στο κεφάλαιο που προηγήθηκε αναπτύξαμε τη σχέση χορού-κινηματογράφου και διαπιστώσαμε πως ο κινηματογράφος προσφέρεται για τη δημιουργία παραδόσεων μέσα από το κινηματογραφικό παράδειγμα του *Ζορμπά*. Ακόμα εξηγήσαμε τον κινηματογραφικό όρο των ταινιών «φουστανέλας» και εντοπίσαμε κάποια βασικά χαρακτηριστικά ως προς το περιεχόμενο και τη πλοκή τους. Τέλος, μέσα από τα επαναλαμβανόμενα χαρακτηριστικά των χορευτικών επεισοδίων, οδηγηθήκαμε σε κάποια βασικά συμπεράσματα ως προς τη λειτουργία τους στις ταινίες του είδους. Αναλυτικότερα στοιχεία για την στερεοτυπική αναπαράσταση των χορών, παρουσιάζονται στο κεφάλαιο που ακολουθεί.

---

<sup>40</sup> Η συγκεκριμένη ερμηνεία δεν έχει ως σκοπό να δικαιολογήσει τον τρόπο παρουσίασης των «παραδοσιακών» χορών μέσα από τις ταινίες του είδους, απλά να τονίσει το γεγονός πως η ταινία αποτελεί όπως υποστηρίζει και ο Ferrò «καθρέπτη των κοινωνιών».

## Κεφάλαιο Τρίτο

### 3. Περιγραφή και ανάλυση του χορευτικού επεισοδίου της ταινίας *Γκόλφω*

«Μερικές φορές ένας καλός τρόπος προσέγγισης είναι να απομονωθεί ένα συγκεκριμένο γεγονός και να αναλυθεί ολόκληρο..» (Kaerpler 1992:19). Βασιζόμενοι στη προαναφερθείσα άποψη, στο παρόν κεφάλαιο θα προχωρήσουμε στην επεξήγηση του τρόπου παρουσίασης του «παραδοσιακού» χορού στις ταινίες του είδους «φουστάνελας». Η επίτευξη του στόχου που τέθηκε παραπάνω, στηρίχτηκε στην επιλογή της πιο αντιπροσωπευτικής ταινίας του είδους, τη *Γκόλφω*, από την οποία θα απομονώσουμε το χορευτικό επεισόδιο και στη συνέχεια θα ασχοληθούμε με την περιγραφή και την ερμηνεία του.

Στην πρώτη υποενότητα θα αναφερθούμε στα βασικά χαρακτηριστικά της ταινίας (πρώτη προβολή, πλοκή, συντελεστές και πρωταγωνιστές) σε σχέση με τα χαρακτηριστικά των ταινιών του είδους των δραματικών ειδυλλιών και θα αιτιολογήσουμε τους λόγους επιλογής της συγκεκριμένης ταινίας. Στη συνέχεια, απομονώνοντας το χορευτικό επεισόδιο, θα ασχοληθούμε διεξοδικά με την περιγραφή και την ανάλυση του χορευτικού επεισοδίου, όπου επικεντρώνεται το ενδιαφέρον μας. Η περιγραφή και η ανάλυση ενός τέτοιου χορευτικού γεγονότος (η ιδιαιτερότητα του έγκειται στο γεγονός ότι δεν αποτελεί μέρος ενός δρωμένου ή ενός εθίμου αλλά μια «παράσταση» αποκομμένη από τον πραγματικό χρόνο και τόπο της επιτέλεσης), βοηθά να κατανοήσουμε τη θέση που κατέχει ο χορός και πιο συγκεκριμένα ο «παραδοσιακός» στο συγκεκριμένο γεγονός.

Η χορευτική πράξη βρίσκεται στα πλαίσια της αναπαράστασης ενός γαμήλιου γλεντιού. Η ερμηνεία του γλεντιού πραγματοποιείται με βάση την ανθρωπολογική θεωρία σχετικά με τον συμβολισμό των δρωμένων<sup>41</sup> έτσι όπως ορίζει ο Κάβουρας την τελετουργία και την παράσταση του γλεντιού. Η περιγραφή του χορευτικού επεισοδίου της ταινίας «δε συνεπάγεται αναγκαστικώς και την ουσιοποίηση του σώματος της παράδοσης αλλά προβάλλει τη συγκεκριμένη παράδοση αναπαράγοντας την τόσο ως πραγματικό όσο και φαντασιακό μόρφωμα» (Κάβουρας 1996:166-167). Η ανάλυση του χορευτικού επεισοδίου θα συμβάλει στην κατανόηση του τρόπου με τον οποίο ο εθνικός κινηματογράφος αντιλαμβάνεται, διαχειρίζεται και προβάλλει την «παράδοση». Επιπλέον, με την βοήθεια της μεθοδολογικής

---

<sup>41</sup> Βλέπε Κάβουρας 1996.

προσέγγισης που προτείνει η Kaerpler (1992) για τη θεωρία και την μεθοδολογία της μελέτης των συστημάτων της ανθρώπινης κίνησης θα κατανοήσουμε τη λειτουργία του χορού ως προς το περιεχόμενο, το πλαίσιο και την σύνθεση του, μέσα από την κοινωνική ανάλυση και την ανάλυση του γεγονότος - γλεντιού.



**Εικ. 3.** Ο Γιώργος Γληνός και η Αντιγόνη Βαλάκου στην ταινία *Γκόλφω* του Ορέστη Λάσκου (1955)

### **3.1 Γενικά χαρακτηριστικά της ταινίας *Γκόλφω***

Η ταινία είναι βασισμένη στο γνωστό δραματικό ειδύλλιο του Σπυρίδωνος Περεισιάδη το οποίο παίχτηκε για πρώτη φορά στην Ακράτα το 1893<sup>42</sup>. Το 1914, είναι η χρονιά που το

---

<sup>42</sup> «Στην Αθήνα, καθώς και στην υπόλοιπη ελληνική επαρχία, η «Γκόλφω» παραστάθηκε με επιτυχία αλλά με ανάλογο ενθουσιασμό έγινε δεκτή και στις ελληνικές παραιοκίες της Σμύρνης και της Οδησού με αποτέλεσμα οι θίασοι των περιοδειών να την έχουν μόνιμα στο ρεπερτόριο τους. Δίκαια λοιπόν η *Γκόλφω* μετατράπηκε σε *σασίβιο των θιάσων*, αφού αποτελούσε πάγια λύση για να γεμίζει ένα θέατρο με θεατές» στο <http://theatro.wordpress.com/2008/04/> (ανασύρθηκε 18 Αυγούστου 2008).

δραματικό ειδύλλιο διασκευάστηκε και παρουσιάστηκε επίσημα στην ελληνική κινηματογραφική οθόνη από τον σκηνοθέτη Κωνσταντίνο Μπαχατόρη. Η *Γκόλφω* του Μπαχατόρη απετέλεσε την πρώτη γνωστή ταινία μεγάλου μήκους του ελληνικού κινηματογράφου. Το μήκος της ταινίας ήταν δύο χιλιάδες μέτρα, διαρκούσε δηλαδή περίπου μια ώρα και δέκα λεπτά και γυρίστηκε εξ' ολοκλήρου σ' ένα φωτογραφικό στούντιο. Σύμφωνα με τα στοιχεία της Ταινιοθήκης Της Ελλάδας, γνωρίζουμε πως η ταινία αυτή δεν σώζεται έως σήμερα.

Μετά από σαράντα χρόνια περίπου (το 1955), πραγματοποιείται μια νέα έκδοση και εκδοχή του ειδυλλίου του Σπυρίδωνος Περεισιάδη, με τελείως διαφορετική μορφή αυτή τη φορά. Εξαιτίας της ηχητικής «παρέμβασης», η ταινία, υπήρξε καθοριστική για την αποδοχή και απήχησης της στο κοινό και τοποθετήθηκε ανάμεσα στις ταινίες του είδους που επανήλθαν στο κινηματογραφικό προσκήνιο (ως remakes) την δεκαετία του '50. Η «νέα έκδοση» της *Γκόλφως*, ήταν ασπρόμαυρη και είχε διάρκεια 88 λεπτά. Σκηνοθέτης της ταινίας ήταν ο Λάσκος και την παραγωγή ανέλαβε η μεγαλύτερη εταιρία παραγωγής ταινιών της εποχής, η Φίνος Φιλμ.

Στην *Γκόλφω* του Λάσκου πρωταγωνιστούν οι: Αντιγόνη Βαλάκου (Γκόλφω), Γιώργος Γληνός (Τάσος), Μίμης Φωτόπουλος (Γιάννος) και ο Κώστας Χατζηχρήστος (Δήμος). Στην ταινία συμμετέχει το χορευτικό συγκρότημα της Ντόρας (Δόρας) Στράτου και ο «εκτελεστής» δημοτικών τραγουδιών Δημήτρης Ζάχος, οι οποίοι εμφανίζονται κατά την διάρκεια του γαμήλιου γλεντιού. Η μουσική σύνθεση είναι του Τάκη Μοράκη και τραγουδούν επίσης η Ζωή Μάγγου, οι Τρίο Μέλοντυ και οι Τρίο Αρμονία.

Η υπόθεση της *Γκόλφως* (και της θεατρικής αλλά και της κινηματογραφικής), είναι απλή: Η ιστορία της ταινίας διαδραματίζεται σε ένα ορεινό χωριό του Χελμού. Η πρωταγωνίστρια είναι η φτωχή και ορφανή από πατέρα Γκόλφω, μια όμορφη και νεαρή βοσκοπούλα που «ξενοδουλεύει», υπηρετώντας το τσέλιγκα Ζήση. Η Γκόλφω είναι ερωτευμένη με τον βοσκό Τάσο, ενώ παράλληλα την «πολιορκεί» το αρχοντόπουλο της περιοχής, ο Κίτσος, αλλά εκείνη αρνείται να παραβεί τους αιώνιους όρκους αγάπης που έχει ανταλλάξει με τον αγαπημένο της. Οι δύο νέοι αρραβωνιάζονται και ετοιμάζονται να παντρευτούν, όταν ο Τάσος δέχεται πιεστικά προξενιά από την εξαδέλφη του Κίτσου και κόρη του τσέλιγκα, Σταυρούλα.

Παρά την αρχική του άρνηση, ο Τάσος τελικά δελεάζεται από την μεγάλη προίκα της Σταυρούλας και χωρίζει την Γκόλφω. Η νεαρή κοπέλα αφού απελπίζεται μετά από τις πολλές

προσπάθειες να μεταπείσει τον Τάσο, χάνει λογικά της και τον καταριέται. Την παραμονή του γάμου, στο γλέντι, η Γκόλφω, παίρνει πίσω την κατάρα και εύχεται στους μελλόνυμφους κάθε ευτυχία. Ο Τάσος κλονίζεται από το μεγαλείο του έρωτα της, διαλύει τον γάμο του με την Σταυρούλα και τρέχει να την βρει. Η Γκόλφω τον συγχωρεί, όμως έχει ήδη πει δηλητήριο και ξεψυχά στην αγκαλιά του. Ο Τάσος αυτοκτονεί δίπλα της με το μαχαίρι του.

Η ταινία *Γκόλφω* έχει όλα εκείνα τα χαρακτηριστικά ενός δραματικού ειδυλλίου. Η κινηματογραφική κοινότητα περιλαμβάνει τους φτωχούς και τους πλούσιους του χωριού (έντονη ταξική διαφοροποίηση), την ομοιόμορφη εθνική ενδυμασία (φουστανέλας), το βουκολικό τοπίο, τη λεβεντιά των νέων, τη σοφία των γηραιών, το «κουτσομπολιό» και τη «γλωσσοφαγιά». Στο έντονο δραματικό τόνο της ταινίας, αντισταθμιστικό ρόλο παίζει η παρουσία κωμικών χαρακτήρων όπως αυτών του *Γιάννου* και του *Δήμου*.

Παρόλο που η υπόθεση της *Γκόλφως* δεν διαφοροποιείται σε μεγάλο βαθμό από την υπόθεση άλλων δραματικών ειδυλλίων που μεταφέρθηκαν στη μεγάλη οθόνη, όπως ο *Αγαπητικός της βοσκοπούλας* και η *Αστέρω*, κατέχει μια ξεχωριστή θέση ανάμεσα τους, διότι αποτελεί ίσως το πιο δραματοποιημένο ειδυλλίο λόγω του ότι η ιστορία δεν ολοκληρώνεται με ένα ευτυχές τέλος όπως στα άλλα δραματικά ειδυλλία. Οι ήρωες του δεν ενώνονται «πανηγυρικά» μετά από τις δοκιμασίες που υφίστανται κατά την διάρκεια της πλοκής. Η λύτρωση τους επέρχεται με τον θάνατο τους, αφήνοντας να εννοηθεί πως η κοινότητα δεν συναίνεσε σωστά ώστε να αποφευχθεί το μοιραίο γεγονός και να ξανασμίξει το ζευγάρι. Το γεγονός αυτό καθιστά την ταινία ως το πιο αναγνωρισμένο δραματικό ειδυλλίο, το οποίο διασκευάστηκε κινηματογραφικά (ο *Θίασος* του Θεόδωρου Αγγελόπουλου, 1975) και πολλές φορές θεατρικά<sup>43</sup>.

---

<sup>43</sup> Η τελευταία προσαρμογή του δραματικού ειδυλλίου «Golfo 2.3 beta» πραγματοποιήθηκε από την εταιρία θεάτρου «Χώρος» στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών το 2006 (13-14 Ιουνίου), σε σκηνοθεσία του Σίμου Κακάλα. «Η Γκόλφω, ο Τάσος και άλλοι βουκολικοί ήρωες παίζουν με μάσκες σαν ιαπωνικά κόμικς manga και οι "Clownski & Clownski - Balkan street duo", οι δύο αφηγητές-μουσικοί μιλάνε απευθείας στο κοινό, αυτοσχεδιάζοντας» στο [http://www.athensvoice.gr/guide/theater/av,9507,GO%CE%9BF%CE%A9\\_23\\_BETA.html](http://www.athensvoice.gr/guide/theater/av,9507,GO%CE%9BF%CE%A9_23_BETA.html) (ανασύρθηκε 3 Σεπτεμβρίου 2008).

### 3.2 Περιγραφή της χορευτικής επιτέλεσης: Η σκηνή του γλεντιού της ταινίας

Οι περισσότερες από τις ταινίες του είδους «φουστανέλας» (Παρ. 1.2), έτσι και η εν λόγω ταινία περιλαμβάνει δύο χορευτικά επεισόδια τα οποία λαμβάνουν χώρα κατά τη διάρκεια του γλεντιού, την παραμονή του γάμου του Τάσου και της Σταυρούλας. Τα πρόσωπα που παίρνουν μέρος στο γλέντι χωρίζονται σε τρεις βασικές κατηγορίες. Αρχικά, έχουμε τους ηθοποιούς, στους οποίους συγκαταλέγονται το μελλοντικό ζευγάρι και οι καλεσμένοι. Ακολουθούν οι χορευτές, εννοώντας τους επαγγελματίες χορευτές που παίρνουν μέρος στο πρώτο χορευτικό επεισόδιο του γλεντιού και τέλος την ορχήστρα, στην οποία συγκαταλέγεται και ο τραγουδιστής ο οποίος εμφανίζεται στην αρχή του δεύτερου κομματιού.

Ένα στοιχείο βαρύνουσας σημασίας το οποίο συναντάται ακόμα και από την ονομασία των ταινιών (ταινίες φουστανέλας), και το οποίο διαδραματίζει εξέχοντα ρόλο στην ερμηνεία αυτού του χορευτικού γεγονότος είναι η ομοιόμορφη ενδυμασία. Η φουστανέλα, σε όλο το φάσμα των ταινιών αντιπροσωπεύει το μεγαλύτερο ποσοστό των ανδρικών προσώπων που συμμετέχουν σε αυτές, προωθώντας την άποψη που θέτει η Μπάδα «ότι τα αντικείμενα μεγάλα ή μικρά έχουν κοινωνική ζωή με βαρύνουσα οικονομική, πολιτική, συμβολική και ευρύτερα πολιτισμική σημασία» (Μπάδα 1995:128). Η επαναλαμβανόμενη και πολλαπλή χρήση αυτού του ενδύματος στην εν λόγω ταινία, και πιο συγκεκριμένα στο χορευτικό επεισόδιο της ταινίας, φανερώνει πως συμβάλλει στην αισθητική, στο συμβολισμό και στη λειτουργία του χορού. Η σκηνή της πρώτης χορευτικής πράξης, σε αυτήν όπου η ομάδα των χορευτών της Δώρας Στράτου χορεύει τον *τσάμικο*, διαπιστώνουμε την αλληλουχία που υπάρχει μεταξύ κίνησης και ενδύματος. Ο εν λόγω χορός είναι ταυτόσημος με το ένδυμα της φουστανέλας καθώς το ένδυμα προσδίδει στο χορό το κύρος και την δυναμική που του αρμόζει. Κατά την Μπάδα το ένδυμα της φουστανέλας είναι η εξελιγμένη μορφή της «ποιμενικής πουκαμίσας» (χαρακτηριστικό ένδυμα των Βαλκανικών λαών) που συνδέθηκε αυθαίρετα με την ανάπτυξη του αρματολισμού<sup>44</sup> (Μπάδα 1995:134).

---

<sup>44</sup> «Η φορεσιά της «φουστανέλας» σχηματοποιείται στα πλαίσια ανάπτυξης ενός πολιτισμού «ανταρσίας» που παράγεται στις συγκεκριμένες συνθήκες του 18<sup>ου</sup> -19<sup>ου</sup> αιώνα και αναπτύσσεται δίνοντας περιορισμένη σημασία στην έννοια της εθνότητας και της κοινωνικής συνείδησης. Συναντιέται στον ευρύτερο Βαλκανικό χώρο ως χαρακτηριστικό ένδυμα που οι πηγές το συνδέουν τότε με τους Αρβανίτες πολεμιστές, τότε με τους

Το γαμήλιο γλέντι ξεκινά στο 00:59 λεπτό της ταινίας, εστιάζοντας σε πρώτο πλάνο στο τραπέζι όπου κάθεται το μελλονύμφο ζευγάρι. Καθώς το πλάνο απομακρύνεται από το αρχικό σημείο εστίασης, προχωρά στη χορευτική πράξη, η οποία πραγματοποιείται από μία ομάδα επτά ανδρών, οι οποίοι φορούν ομοιόμορφα το εθνικό ένδυμα (φουστανέλας).

Σύμφωνα με τα στοιχεία που δίνονται στους τίτλους αρχής της ταινίας, γνωρίζουμε πως στο πρώτο χορευτικό γεγονός πρωτοστατεί το ανδρικό τμήμα του χορευτικού συγκροτήματος της Δόρας Στράτου. Η ορχήστρα αποτελούμενη από κλαρίνο, λαούτο, βιολί και σαντούρι, εκτελεί ένα οργανικό στερεοελλαδίτικο τσάμικο, σε ρυθμικό σχήμα 3/4 (διάρκειας 3 περίπου λεπτών), καθώς οι χορευτές βρίσκονται στη μέση της σκηνής, πιασμένοι σε κύκλο. Οι χορευτές πλαισιώνονται από τους καλεσμένους από τρία μεγάλα τραπέζια (τα οποία σχηματίζουν Π (το τραπέζι του ζευγαριού και της οικογενείας βρίσκεται σε μικρή απόσταση από τα άλλα) και από άλλους παρευρισκομένους οι οποίοι στέκονται όρθιοι. Στα τραπέζια, μπροστά από κάθε καλεσμένο, υπάρχει άφθονο φαγητό και ποτό, που ο πλούτος τους μαρτυρεί την κοινωνική θέση και την ιεραρχία των διοργανωτών του γλεντιού.

Η σκηνή της πρώτης χορευτικής πράξης χαρακτηρίζεται από ταυτόχρονες επιτηδευμένες κινήσεις, όπου οι χορευτές τονίζουν με υπερβολή τις θέσεις και τις άρσεις του ρυθμικού σχήματος. Οι άνδρες χορεύουν με υπερηφάνεια και λεβεντιά, ενώ ο πρωτοχορευτής στέκεται σε τακτά χρονικά διαστήματα και «αυτοσχεδιάζει» εκτελώντας «ψαλίδια» και χοροπηδήματα, ενώ ο δεύτερος τον κρατά γερά. Οι χορευτές είναι πιασμένοι από τα χέρια σχηματίζοντας ένα **W**, ενώ χαρακτηριστικό γνώρισμα είναι το μαύρο μαντήλι που παρεμβάλλεται μεταξύ του πρώτου και του δεύτερου χορευτή. Στο 1:02 της ταινίας οι πρωτοχορευτές εναλλάσσονται τακτικά, καθώς ο πρώτος παίρνει την θέση του τελευταίου και ο εκάστοτε πρωτοχορευτής επανερμηνεύει τις φιγούρες και τα τσαλίμια του προηγούμενου. Η χορευτική πράξη συνοδεύεται από επιφωνήματα, όπως *όπα και γεια σου*, τα οποία τροφοδοτούν την ατμόσφαιρα του γλεντιού. Από τις παραπάνω παρατηρήσεις, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως πρόκειται για μια χορογραφημένη εκτέλεση του τσάμικου. Στη δεδομένη περίπτωση οι κινήσεις και οι φιγούρες των χορευτών έχουν έντονα τα στοιχεία της θεατρικότητας και η χορευτική πράξη προβάλλεται μέσω της

---

Σουλιώτες, πότε με τους Αρβανίτες της Ελλάδας, τους Βλάχους, τους Κλέφτες, τον στρατό του Αλή Πασά κ.τ.λ.» (Μπάδα 1995:135-136).

δραματοποίησής της, ενώ τα αυτοσχεδιαστικά ποικίλματα απουσιάζουν παντελώς.

Στη συνέχεια, όταν τελειώνει το πρώτο χορευτικό επεισόδιο, η ομάδα των χορευτών της Δόρας Στράτου (με τον πρωτοχορευτή στη μέση) εύχονται στον πατέρα της νύφης να *ζήσουν*, ενώ ένας από τους καλεσμένους προτρέπει το μελλοντικό ζευγάρι να «σύρει» το χορό και τους μουσικούς να αρχίσουν να παίζουν. Η σκηνή του δεύτερου χορευτικού επεισοδίου ξεκινά στο 1:03 λεπτό της ταινίας, όπου, οι δύο πρωταγωνιστές του γλεντιού, η νύφη και ο γαμπρός, με την υποστήριξη της ορχήστρας πρωτοχορεύουν έναν *καλαματιανό* στο ρυθμικό σχήμα των 7/8. Στην ορχήστρα για την εκτέλεση του δεύτερου μουσικού κομματιού, προστίθεται ο τραγουδιστής Δημήτρης Ζάχος<sup>45</sup>, ο οποίος στέκεται μπροστά της, ντυμένος με την «παραδοσιακή» ενδυμασία. Χαρακτηριστικό γνώρισμα της εκτέλεσης του τραγουδιού από τον Ζάχο είναι η ιδιαίτερη εκφορά του ποιητικού κειμένου. Οι καταλήξεις του τραγουδιού γίνονται με ιδιαίτερο στόμφο, ενώ όλο το ύφος του, φαίνεται να είναι επηρεασμένο από το «ελαφρό» τραγούδι και ο ερμηνευτής δεν φαίνεται να δίνει πνοή στο τραγούδι του, αλλά να το απαγγέλλει ποιητικά. Η φωνή του Ζάχου απέχει από τα πρότυπα της εκτέλεσης ενός δημοτικού τραγουδιστή, καθότι είναι ιδιαίτερα καλλιεργημένη, και ταιριάζει περισσότερο στη φωνή ενός επαγγελματία τραγουδιστή. Το δημοτικό τραγούδι (του γάμου) που συνοδεύει το χορό του ζευγαριού είναι το εξής :

*Ένα τραγούδι θε να πω απάνω στο ρεβίθι,*

*Χαρά στα μάτια του γαμπρού που διάλεξαν τη νύφη (2)*

*Ένα τραγούδι θε να πω, απάνω στο κεράσι,*

*Τ' αντρόγυνο που θα γενεί να ζήσει να γεράσει (2)*

*Ένα τραγούδι θε να πω, απάνω στο λεμόνι,*

*να ζήσει η νύφη κι ο γαμπρός κι οι συμπεθέροι όλοι (2)*

---

<sup>45</sup> Ερμηνευτές του δημοτικού τραγουδιού, με επικεφαλής το Δημήτρη Ζάχο και το Δημήτρη Καψοκέφαλο, πρωταγωνίστησαν σε δεκάδες σκηνές γλεντιού, γιορτής και πάνδημης χαράς. Δεξιότητες στο κλαρίνο, το σαντούρι, την πίπιζα και το νταούλι τούς πλαισίωναν στο χορό και το τραγούδι, προσθέτοντας μια νότα γνησιότητας στις σκηνές», στο «Η τάξη του '21» του Άρη Μαλανδράκη, στο [http://www.enet.gr/online/online\\_text/c=113,dt=23.03.2003,id=40711704](http://www.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=23.03.2003,id=40711704) (ανασύρθηκε 8 Οκτωβρίου 2008).

Το παραπάνω δημοτικό τραγούδι είθισται να εκτελείται σε γαμήλιες τελετές και πολλές φορές απαντά με διάφορες παραλλαγές. Το περιεχόμενο του, όπως είναι χαρακτηριστικό σε όλα σχεδόν τα τραγούδια του γάμου, είναι επαινετικό προς τους νεονύμφους. Το πρώτο δίστιχο εγκωμιάζει τη νύφη, το δεύτερο είναι ευχητικό προς το ζευγάρι, ενώ το τρίτο περιλαμβάνει ευχές και για τους συγγενείς του ζευγαριού. Ως προς την μετρική του δομή, το ποιητικό κείμενο αποτελείται από τρία ομοιοκατάληκτα δίστιχα ιαμβικού δεκαπεντασυσλλάβου. Κατά το τραγούδισμα, χαρακτηριστικό είναι το γνώρισμα σε αυτού του είδους τα τραγούδια ότι ο δεύτερος στίχος επαναλαμβάνεται.

Στο χορευτικό αυτό επεισόδιο, οι χορευτές-ηθοποιοί χορεύουν κυκλικά και κρατιούνται από τα χέρια σχηματίζοντας ένα **W** και σε αυτή την περίπτωση. Η νύφη χαμογελαστή, «σέρνει» το χορό με σεμνότητα, επιδεικνύοντας τις χορευτικές της ικανότητες με διάφορες φιγούρες. Ο γαμπρός συνοδεύει τις φιγούρες της νύφης και ακολουθούν ο πατέρας της νύφης και τρεις ακόμα παρευρισκόμενοι.

Βάσει των παραπάνω δεδομένων, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την άποψη πως η πρώτη χορευτική πράξη λειτουργεί αντιθετικά σε σχέση με την δεύτερη, αφού στην πρώτη περίπτωση μετέχουν επαγγελματίες χορευτές, ενώ στον *καλαματιανό* χορεύουν ηθοποιοί της ταινίας. Αυτομάτως λοιπόν, στη δεδομένη περίπτωση, θεωρούμε πως το δεύτερο χορευτικό επεισόδιο κινείται βάσει μιας πιο ελεύθερης χορογραφίας σε σχέση με το πρώτο. Επίσης, στη δεύτερη χορογραφία η συμμετοχή των παρευρισκομένων είναι πιο έντονη, γιατί συμβάλλουν ενεργά στη διατήρηση του γλέντιού, επαναλαμβάνοντας τον δεύτερο στίχο εν είδει απάντησης, χτυπώντας ρυθμικά παλαμάκια, ενώ δε λείπουν τα επιφωνήματα, όπως *έλα, όπα και γειά σας παιδιά*.

Ο χορός και το τραγούδι διακόπτονται στο 1:04 λεπτό της ταινίας από την απρόσμενη εισβολή της πρωταγωνίστριας (Γκόλφω), η οποία όντας σε πνευματική σύγχυση έρχεται να πάρει πίσω τις κατάρες που είχε εκστομίσει στον αγαπημένο της και να ευχηθεί στους μελλονύμφους. Μετά την αποχώρηση της Γκόλφως από το γλέντι, το κλίμα βαραίνει. Ακολουθεί η ορχηστρική εκτέλεση του παρακάτω δημοτικού τραγουδιού (που έχει ομοιότητες με τα τραγούδια «της τάβλας») από το Δ. Ζάχο σε ύφος που ταιριάζει απόλυτα με το κλίμα που δημιουργήθηκε από το προαναφερθέν περιστατικό:

*Παιδιά πήρε φθινόπωρο  
Ωρέ παιδιά πήρε χειμώνα  
Αχ, πέσαν' τα φύλλα απ'τα κλαριά (2)  
Ωρέ τα φύλλα από τα δέντρα,  
Πέσαν' απ'το κλωνάρι, αχ αμάν!*

Εν συνεχεία, το βαρύ κλίμα ανατρέπεται από το «γύρισμα» του τραγουδιού, το οποίο από τραγούδι «της τάβλας» μετατρέπεται σε έρρυθμο (τραγούδι σε ρυθμικό σχήμα των 7/8) με το εξής ποιητικό κείμενο που άδεται από τους καλεσμένους και τον ερμηνευτή :

*Ας μ' αφήνανε να σ' έχω  
μέρα νύχτα να σε βλέπω  
μέρα νύχτα να σε βλέπω  
ας μ' αφήνανε να σ' έχω.*

Μετά από αυτό το τραγούδι, το γλέντι τελειώνει και αρχίζουν οι φιλονικίες μεταξύ των παρευρισκομένων. Συνολικά, η σκηνή του γλεντιού (τα δύο χορευτικά επεισόδια και το ένα καθιστικό κομμάτι) διαρκεί πέντε λεπτά και είκοσι δευτερόλεπτα. Στην επόμενη ενότητα ακολουθεί η τοποθέτηση της σκηνής σε σχέση με σχέση με τη τελετουργία και την αναπαράσταση του γλεντιού με βάση το παρόν παράδειγμα.

### **3.3 Το γλέντι ως τελετουργία και το γλέντι ως ανα-παράσταση**

Ο χορός αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι του γλεντιού καθώς επίσης είναι ένας τρόπος με τον οποίο οι συμμετέχοντες εκφράζουν τις πολιτικές τους διαφωνίες σύμφωνα με τα οικονομικά και κοινωνικά τους συμφέροντα και βιώνουν την πολιτισμική τους ταυτότητα ως μέλη μιας παραδοσιακής κοινότητας. Στις παραδοσιακές κοινωνίες η σχέση μεταξύ χορού και κουλτούρας είναι συμβολική(Κάβουρας 1992:47).

Ο συμβολισμός στη περίπτωση του γλεντιού που εξετάζουμε δεν αποτελεί στοιχείο «αποκρυπτογράφησης» για την μελέτη μιας κοινωνίας, διότι ουσιαστικά πρόκειται για μια μη πραγματική κοινωνία, δημιουργημένη στα πλαίσια της κινηματογραφίας. Οι κάτοικοι του

φανταστικού χωριού δεν εκφράζουν πολιτικές διαφωνίες ούτε βιώνουν την πολιτισμική τους ταυτότητα ως μέλη μιας παραδοσιακής κοινωνίας (Κάβουρας 1992:47). Επομένως, το γλέντι δεν πραγματοποιείται ως επιτέλεση ενός πραγματικού γλεντιού σε μια κοινότητα ή σε μια εθνοτική ομάδα αλλά ως μια ανα-παράσταση<sup>46</sup> ενός τυπικού– στερεοτυπικού ελληνικού «παραδοσιακού» γαμήλιου γλεντιού. Το βασικό χαρακτηριστικό της αναπαράστασης του γαμήλιου γλεντιού είναι ότι όλη ατμόσφαιρα που δημιουργείται κατά την επιτέλεση του, στηρίζεται στη «ψευδή» διαλογικότητα των ηθοποιών, των επαγγελματιών μουσικών και χορευτών.

Όπως σε κάθε γλέντι, οι βασικοί «δομικοί άξονες» όπως τους ορίζει ο Κάβουρας (Κάβουρας 1996:170) είναι το πιοτό, η μουσική, το τραγούδι και ο χορός. Σύμφωνα με τον Κάβουρα, οι διαδικασίες του πιοτού και της μουσικής αποτελούν τελεστική προϋπόθεση για να υπάρξει γλεντικό τραγούδι και χορός. Οι παραπάνω παράμετροι εμφανίζονται στο προσκήνιο του γλεντιού της ταινίας και αποτελούν απαραίτητη προϋπόθεση για να διεξαχθεί η εν λόγω σκηνή. Το κρασί και το φαγητό ενισχύουν το «κέφι», το οποίο κορυφώνεται όταν οι μουσικοί αρχίζουν να παίζουν και οι ηθοποιοί και οι χορευτές αρχίζουν το χορό.

Στα κινηματογραφικά πλαίσια, εξαιρετικά σημαντική για την επιτέλεση του γλεντιού, θεωρούμε την συμμετοχή της ζωντανής ορχήστρας, η οποία απαρτίζεται από τέσσερις μουσικούς οι οποίοι, όπως προαναφέραμε παίζουν βιολί, σαντούρι, κλαρίνο και λαούτο. Ο ρόλος της ορχήστρας στο γλέντι φαίνεται να διαφοροποιείται σε ένα πρώτο επίπεδο λόγω της ανομοιόμορφης ενδυμασίας σε σχέση με τους υπόλοιπους που λαμβάνουν μέρος στο γλέντι, και της θέσης που λαμβάνουν σε αυτό (βρίσκεται πίσω από τους καλεσμένους), και σε ένα δεύτερο επίπεδο λόγω του ότι δεν μοιάζει να μετέχει ενεργά στη διατήρηση του

---

<sup>46</sup> Ο όροι τελετουργία και παράσταση πηγάζουν από την κατηγοριοποίηση των τελεστικών τεχνών και πιο συγκεκριμένα από την έννοια του «μουσικού δικτύου». Τα μουσικά δίκτυα διακρίνονται σύμφωνα με τον Attali σε τρία δίκτυα σχέσεων: το θυτικό ή τελετουργικό, το παραστατικό και το επαναληπτικό. Η διαφορά ανάμεσα στο τελετουργικό και το παραστατικό δίκτυο είναι ότι στο τελετουργικό δίκτυο η επιτέλεση έχει διαλογική διάθρωση και επικοινωνιακή σημασία ενώ το παραστατικό δίκτυο έχει μονολογική τεχνουργική δομή (Κάβουρας 1996:167-168). Στη συγκεκριμένη περίπτωση, εφόσον οι συμπεριφορές των συμμετεχόντων κατά την επιτέλεση κατασκευάζουν μια «ψεύτικη διαλογικότητα, θεωρούμε πως με βάση τη θεωρία του Atrali το γλέντι της ταινίας συγκαταλέγεται στο παραστατικό δίκτυο.

κεφιού καθώς δεν φαίνεται να υπάρχει διαδραστική σχέση μεταξύ των μουσικών, των χορευτών και των άλλων τελεστών.

Αν και φαινομενικά η ορχήστρα συμμετέχει στη διεξαγωγή του γλεντιού, ουσιαστικά λειτουργεί ανεξάρτητα από αυτό, καθώς τα μοναδικά πλάνα που αφορούν αποκλειστικά τους οργανοπαίκτες είναι όταν ένα από τα σολιστικά όργανα (κλαρίνο ή βιολί) «αυτοσχεδιάζει». Ο ρόλος της ορχήστρας στα γλέντια είναι βασικός, καθώς επισυνάπτεται άμεση σχέση μεταξύ των χορευτών και των μουσικών. Οι μουσικοί καθοδηγούν τους χορευτές, ενώ συνήθως στέκονται στη μέση του κύκλου (Cowan 1998:113) βρίσκονται σε έναν συνεχή διάλογο. Στη συγκεκριμένη χορευτική επιτέλεση ο ρόλος της ορχήστρας είναι υποδεέστερος, καθώς τον πρωταγωνιστικό ρόλο κατέχουν οι (πρωταγωνιστές) ηθοποιοί, οι χορευτές και ο τραγουδιστής.

### **3.4 Η επιτέλεση στα πλαίσια μια παραστατικής τέχνης:**

#### **Ερμηνεύοντας το γλέντι**

Πριν διεισδύσουμε στην ερμηνεία του εν λόγω χορευτικού φαινομένου, θεωρούμε απολύτως απαραίτητο να προτείνουμε την κατάλληλη μεθοδολογική προσέγγιση, πάνω στην οποία θα στηριχτούμε. Η άποψη της Kaerpler πως «για να κατανοήσουμε αυτά τα συστήματα κίνησης θα πρέπει να κατανοήσουμε το πολιτισμικό πλαίσιο μέσω του οποίου οι κινήσεις να αποκτούν νοήματα με κοινωνικό χαρακτήρα» (Kaerpler 1992:17) αποτελεί την βάση για την υλοποίηση αυτής της σκέψης. Αν μπορούσαμε να απομονώσουμε το χορευτικό γεγονός, χωρίς να συμπεριλάβουμε σημαντικούς παράγοντες, όπως το ότι λαμβάνει χώρα σε μια κινηματογραφική ταινία ή το τι μπορεί να δηλώνει η παρουσία ενός χορευτικού συγκροτήματος σε μια τέτοια ταινία, είναι σχεδόν βέβαιο πως δεν θα το κατανοούσαμε.

Αν δεχτούμε την άποψη ότι «τα συστήματα κίνησης είναι κοινωνικά δημιουργήματα» (Kaerpler 1992:17), αυτόματα καλούμαστε να εξετάσουμε τις κοινωνικές διεργασίες υπό τις οποίες δημιουργήθηκαν. Σύμφωνα με την Kaerpler η οποία βασίζεται στην ανθρωπολογική σκέψη και προτείνει μια μεθοδολογία κατά την οποία ο ερευνητής καλείται μέσα από την επιτόπια έρευνα (εργαλείο για την ανάλυση των κινητικών συστημάτων), καταρχάς να περιγράψει τα δομικά συστήματα κίνησης, και σε ένα δεύτερο επίπεδο να τα αναλύσει σε

σχέση με την πολιτισμική συνείδηση του παρελθόντος και την εξέλιξη τους στη σύγχρονη κοινωνία.

Η Kaerpler παραθέτει ένα σύνολο «προσεγγίσεων» οι οποίες αφορούν το περιεχόμενο, το πλαίσιο, την σύνθεση και την αξιολόγηση για την ολοκληρωμένη κατανόηση της κίνησης «ως πολιτισμικής μορφής και κοινωνικής πράξης», πραγματοποιούμενες κατά την συμμετοχική παρατήρηση της επιτόπιας έρευνας (Kaerpler 1992:18). Η ιδιαιτερότητα του υλικού αυτής της εργασίας δεν επιτρέπει την υιοθέτηση του μεθοδολογικού εργαλείου της επιτόπιας έρευνας για την ανάλυση της προκειμένης χορευτικής επιτέλεσης, καθώς πρόκειται για μια αναπαράσταση ενός «παραδοσιακού γλεντιού» εντός ενός άλλου αναπαραστατικού μέσου, του κινηματογράφου. Πάραυτα, οι παράμετροι που θέτει η συγγραφέας ως βασικές «προσεγγίσεις» για μια «σωστή» έρευνα, όπως το ύφος, η αισθητική, η κοινωνική ανάλυση του χορού<sup>47</sup>, η ενδυμασία, η μουσική και η λογοτεχνική ανάλυση, θεωρούνται ιδιαίτερα χρήσιμες και αναγκαίες για την ερμηνεία του παρόντος πονήματος.

Η μεθοδολογική πρόταση της Kaerpler για τον τρόπο με τον οποίο μελετάμε το χορό ως κοινωνικό φαινόμενο, προσαρμοσμένη στα δεδομένα της κινηματογραφικής χορευτικής επιτέλεσης, μας προτρέπει να υποστηρίξουμε την άποψη ότι οι «αναπαραστάσεις (performances) είναι το αποτέλεσμα δημιουργικών διαδικασιών μιας ομάδας ή ενός ατόμου κατά την διάρκεια του οποίου τα ανθρώπινα σώματα δημιουργούν έννοιες στο χώρο και το χρόνο» (Kaerpler 1992:19).

Στηριζόμενοι στην παραπάνω θέση και στην περιγραφή του χορευτικού επεισοδίου, μπορούμε να υποστηρίξουμε την άποψη πως η χορευτική επιτέλεση της ταινίας, πρόκειται για μια στερεοτυπική αναπαράσταση του «ελληνικού παραδοσιακού γλεντιού». Ο τρόπος με τον οποίο φαίνεται να γλεντούν οι ηθοποιοί της ταινίας «είναι το αποτέλεσμα δημιουργικών διαδικασιών» μέσα από τις οποίες η εικόνα αυτή «καλλιεργήθηκε» ώστε σήμερα να θεωρείται ως η «πραγματική» στα παραδοσιακά πλαίσια επιτέλεση ενός γλεντιού. Συνεπώς στην παρούσα εργασία αντιμετωπίζουμε την «μεταφορά» της επιτέλεσης ενός γλεντιού στα κινηματογραφικά πλαίσια.

---

<sup>47</sup> Σύμφωνα με την Kaerpler «η γνώση της κοινωνικής οργάνωσης είναι απαραίτητη ώστε να καταλάβουμε πως οι άνθρωποι και τα πράγματα (συμπεριλαμβανομένου και του χορού) είναι κοινωνικές κατηγορίες και πως τα άτομα ή οι ομάδες παράγουν και αναπαράγουν ορισμένες πλευρές του πολιτισμού» (Kaerpler 1992:19).

Η ερμηνεία σχετικά με την επιτέλεση του γλεντιού στα πλαίσια της αναπαραστατικής τέχνης του κινηματογράφου και συγκεκριμένα στο είδος των ταινιών «φουστανέλας» επιβεβαιώνει και ενισχύει τη θέση περί επινόησης παράδοσης. Ο ελληνικός κινηματογράφος μέσα από τις ταινίες του συγκεκριμένου είδους αναπαράγει τα στερεότυπα που πλαισιώνουν τον «παραδοσιακό» χορό και τον παρουσιάζει σαν μια τυποποιημένη και επαναλαμβανόμενη διαδικασία. Η επιλογή της παρουσίασης των δύο συγκεκριμένων χορών που λαμβάνουν χώρα στο γλέντι (*τσάμικου* – *καλαματιανού*) υποστηρίζει την ιδέα περί της ελληνικότητας των χορών αφού και οι δύο προέρχονται από ελληνόφωνες εθνοπολιτισμικές ομάδες και από αμιγώς ελληνορθόδοξες ανθρωπογεωγραφικές περιοχές. Επίσης, οι δύο αυτοί χοροί, συνδέονται λόγω της προέλευσης τους με τη μυθολογική αναπαράσταση του παρελθόντος (ταύτιση του *τσάμικου* χορού με τους «κλέφτες και αρματολούς»), αποδίδοντας ταυτόχρονα μια ενιαία και εξιδανικευμένη εικόνα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας.

Συνοψίζοντας, μέσα από τον τρόπο παρουσίασης του «παραδοσιακού» γλεντιού στα πλαίσια του ελληνικού κινηματογράφου της δεκαετίας '50-'60, διαπιστώνουμε πως εκφράζεται η αντίληψη περί του «παραδοσιακού» χορού εκείνη την περίοδο. Στην διαμόρφωση της παραπάνω αντίληψης σημαντική θεωρούμε την επιρροή του χορευτικού συγκροτήματος της Δώρας Στράτου που μεσουρανούσε την περίοδο εκείνη. Παρόλα αυτά, όπως και πολύ χαρακτηριστικά αναφέρει η Kaerpler «τα δομικά συστήματα κίνησης δεν είναι ένα απλό «φολκλόρ» ή μια «παράδοση» αλλά μας βοηθούν να διεισδύσουμε την πολιτισμική συνείδηση του παρελθόντος και την εξέλιξη της στη σύγχρονη κοινωνία (Kaerpler 1992:19).



**Εικ 4.** Σκηνή από την ταινία *Αστέρω* του Ντίνου Δημόπουλου (1959)

#### 4. Συμπεράσματα

Η παρούσα μελέτη επικεντρώθηκε στην περιγραφή και ανάλυση του χορευτικού φαινομένου μέσα από ένα ιδιαίτερο είδος του ελληνικού κινηματογράφου. Βασιζόμενοι στη δεδομένη επιρροή του έθνους-κράτους πάνω στη διαμόρφωση του χορευτικού επεισοδίου, έτσι όπως αναπτύχθηκε στο πρώτο κεφάλαιο, αναζητήσαμε πτυχές της αναπαράστασης του, στην 7<sup>η</sup> τέχνη. Κατά τη μελέτη, εντοπίσαμε τους φορείς διαχείρισης του «παραδοσιακού» χορού στην Ελλάδα, οι οποίοι είτε ακολούθησαν στο σύνολο τους το έργο του έθνους κράτους δηλ. στράφηκαν προς την σύνδεση με τους χορούς των αρχαίων, είτε τον αντιμετώπισαν ως φολκλόρ. Οι παρεμβάσεις αυτές, είχαν ως αποτέλεσμα να διαμορφωθεί μια συγκεκριμένη αντίληψη για τον «παραδοσιακό» χορό, ο οποίος ταυτίστηκε μέσα από την διδασκαλία με βήματα και φιγούρες και απομακρύνθηκε από το ύφος, τον συμβολισμό και την λειτουργία του.

Οι αναζητήσεις σχετικά με χορευτικές αναπαραστάσεις στράφηκαν στο κινηματογραφικό είδος ταινιών «φουστανέλας», το οποίο αναπτύχθηκε ιδιαίτερα την περίοδο των δεκαετιών '50-'60. Το περιεχόμενο των ταινιών του είδους με το οποίο ασχοληθήκαμε αναλυτικά στη παρούσα εργασία, φανερώνει πως φαινομενικά τουλάχιστον (Δερμεντζόπουλος 2002), το περιεχόμενο δεν συμπίπτει με το ευρύτερο ιστορικό και κοινωνικό πλαίσιο της περιόδου, ενώ απέχει μακράν από τα άλλα κινηματογραφικά είδη που άνθισαν την δεκαετία του '50. Με βάση την προαναφερθείσα τοποθέτηση θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε την άποψη πως οι ταινίες του είδους παρουσιάζουν στο σύνολο τους εικόνες και οι καταστάσεις προσκολλημένες στο ένδοξο παρελθόν της χώρας, διατηρώντας μια έντονα ρομαντική διάθεση εξιδανίκευσης.

Στο μεγαλύτερο μέρος τους, οι ταινίες αυτές διαχειρίζονται πολλαπλές όψεις του λαϊκού πολιτισμού (χορό, τραγούδι, ενδυμασία, πρακτικές και συνήθειες του παρελθόντος), οι οποίες προβάλλονται με έναν πολύ συγκεκριμένο τρόπο. Μέσα από τις κινηματογραφικές αφηγήσεις προβάλλονται στερεότυπα γύρω από την εθνική ταυτότητα του Έλληνα, η οποία φαίνεται (μέσα από το εθνογραφικό παράδειγμα) να συνδέεται με την λεβεντιά, τον ηρωισμό και την φιλοξενία απέναντι στους ξένους. Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, η ταινία προβάλλει το χωριό σαν ένα χώρο με συγκεκριμένη ταυτότητα, το οποίο παραπέμπει στην ιδέα της ιδιαίτερης πατρίδας, τοπικής ή εθνικής, στην οποία «διαφυλάσσεται η παράδοση» του τόπου ακέραια. Ακολουθώντας αυτήν την κατεύθυνση, θα μπορούσαμε να

υποστηρίξουμε πως το κινηματογραφικό είδος επιχειρεί να προβάλλει μια ενιαία συλλογική πολιτισμική ταυτότητα, η οποία συνδέεται άμεσα με το παρελθόν και την αίσθηση της συνέχειας με κοινές μνήμες για προγενέστερα γεγονότα και ιστορικές περιόδους (Smith 1994:45). Η ανάκληση πολιτισμικών στοιχείων του παρελθόντος ενδεχομένως φανερώνει την ανάγκη για την τόνωση του εθνικού φρονήματος της χώρας καθώς και την ενίσχυση του «αισθήματος του συνανήκειν» (Anderson 1997).

Κατά αυτόν τον τρόπο, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως οι πρακτικές και οι δραστηριότητες, οι οποίες πραγματοποιούνται κατά την διάρκεια της ταινίας στο φανταστικό χωριό καθώς και η προβολή στερεοτύπων, είναι αποτελέσματα πολιτισμικών αναπαραστάσεων που βασίζονται κατά κύριο λόγο στη μίμηση πρακτικών, οι οποίες ενδεχομένως να σχετίζονταν σε κάποιο βαθμό με πρακτικές του παρελθόντος. Στο σημείο αυτό μπορούμε εύστοχα να παραθέσουμε την άποψη ότι «ο λαϊκός πολιτισμός σε όποια εκδοχή και να προσεγγίσθηκε υπήρξε σε μεγάλο βαθμό υμνολογία και αφορμή παρελθοντολαγνείας και όχι ουσιαστικό όχημα αυτογνωσίας και αυτοσυνειδησίας και συνδέθηκε με στερεότυπα» (Νιτσιάκος 1994:2).

Κατά την αναζήτηση των στοιχείων του ελληνικού πολιτισμού στο κινηματογραφικό είδος, θεωρήσαμε ιδιαίτερα σημαντική την επιτέλεση των χορευτικών επεισοδίων, τα οποία λαμβάνουν χώρα σε δύο πολύ συγκεκριμένες περιστάσεις, στο πανηγύρι του «χωριού» και στους γάμους των πρωταγωνιστών. Τα χορευτικά επεισόδια των ταινιών στην πλειοψηφία τους περιορίζονται αφετέρου από το πλαίσιο ή την αφορμή κατά την οποία λαμβάνουν χώρα, και αφενός από την επαναλαμβανόμενη προβολή των δύο χορών, ενταγμένοι στο «πανελλήνιο» χορευτικό ρεπερτόριο. Διαπιστώνουμε σε αυτήν την περίπτωση πως ο χορός και η μουσική λειτουργούν στο ίδιο εθνικό πλαίσιο διαχείρισης με τα υπόλοιπα στοιχεία του λαϊκού πολιτισμού. Το εμβληματικό μουσικό ρεπερτόριο που χρησιμοποιείται κατά τη διάρκεια των χορευτικών επεισοδίων καθώς και η επιλογή των χορών από το σώμα του «πανελληνίου» ρεπερτορίου, δηλώνουν άμεσα την παγιωμένη αντίληψη που κυριαρχεί σε σχέση με τον τρόπο λειτουργίας του χορευτικού φαινομένου.

Το εθνογραφικό παράδειγμα που επιλέχθηκε για να αναλυθεί διεξοδικά η παρουσίαση του χορευτικού φαινομένου μέσα από τον εθνικό κινηματογράφο την δεκαετία '50-'60, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως δηλώνει για την εποχή του την κοινωνική θέση και τη λειτουργία του χορού στην Ελλάδα. Ο τρόπος παρουσίασης δηλώνει τις τεχνικές διαμόρφωσης που δέχτηκε ο «παραδοσιακός» χορός από τους φορείς που τον

διαχειρίστηκαν αλλά και διαχειρίζονται μέχρι σήμερα. Την δεκαετία του '50 όπου γυρίστηκε η συγκεκριμένη ταινία, το «Σωματείο των Ελληνικών Χορών Δόρας Στράτου» προωθούσε μια πολύ συγκεκριμένη οπτική γύρω από το χορευτικό φαινόμενο, η οποία αποτυπώνεται ξεκάθαρα στο «γλέντι» της ταινίας. Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε πως η συμμετοχή του χορευτικού συγκροτήματος της Στράτου στην ταινία φανερώνει πρώτον την ιδιαίτερη σημασία που δίνεται την περίοδο εκείνη στο χορευτικό γεγονός και δεύτερον την ανάγκη για μία άψογη θεατροποιημένη παρουσίαση του «παραδοσιακού» χορού που μόνο επαγγελματίες χορευτές όπως αυτοί της Στράτου θα μπορούσαν να ερμηνεύσουν. Σε ένα ευρύτερο επίπεδο το εθνογραφικό παράδειγμα και κατ' επέκτασιν το είδος των ταινιών που σχολιάζονται στην παρούσα εργασία αποτυπώνουν τον έντονο φολκλορισμό στο πεδίο του χορού της εποχής εκείνης.

Μέσα από τα χορευτικά επεισόδια της ταινίας που αναλύθηκαν καταδείχτηκε πως το χορευτικό γεγονός, το οποίο πραγματοποιείται σε μη πραγματικό χρόνο και χώρο επιτέλεσης, αποτελεί μια στερεοτυπική αναπαράσταση ενός γλεντιού βασιζόμενη στη «ψευδή» διαλογικότητα. Η παραπάνω θέση μπορεί να υποστηριχτεί αν σκεφτούμε πως στην προκειμένη περίπτωση δεν μπορεί να γίνει λόγος περί σχέσεως χορού και κοινωνίας, ούτε μπορεί να τεθεί το ζήτημα της ελευθερίας και των κανόνων του αυτοσχεδιασμού και των κωδίκων που αναπτύσσονται κατά τη διάρκεια ενός γλεντιού από τους τελεστές. Εδώ, οι «τελεστές» περιορίζονται στην απλή και περιγραφική ερμηνεία ενός εικονικού γλεντιού που ως στόχο έχει να αναπτύξει μια σχέση συνέχειας παρελθόντος-παρόντος όσον αφορά τη γνώση του λαϊκού πολιτισμού της Ελλάδας.

Η ενδυμασία και η κινησιολογία των χορευτών-ηθοποιών αποτελούν δύο κυρίαρχα στοιχεία των χορευτικών γεγονότων καθώς συμβάλουν στην καλαίσθητη και άψογη αναπαράσταση του γλεντιού. Οι επιτηδευμένες και υπερβολικές κινήσεις των χορευτών του πρώτου επεισοδίου (0:59:18-1:02:11) και οι επαναλαμβανόμενες χορευτικές φιγούρες της ηθοποιού στο δεύτερο χορευτικό γεγονός (1:03:07-1:04:35), χρησιμοποιούνται για να κερδίσουν το ενδιαφέρον του θεατή, εντυπωσιάζοντάς τον. Από την άλλη, σύμβολα του λαϊκού πολιτισμού όπως η ενδυμασία ενισχύουν την ελληνικότητα του χορού και υποστηρίζουν άψογα την ομοιογένεια του συνόλου τόσο στα πλαίσια της «φαντασιακής» κινηματογραφικής κοινότητας, όσο σε εθνικό επίπεδο. Στο εικονικό γλέντι που πραγματοποιείται στο εθνογραφικό παράδειγμα, η άποψη της Μπάδα πως ουσιαστικά «έχουμε να κάνουμε με μια μορφή επιλεγμένης ή επινοημένης παράδοσης – οικείας και

αναγνωρίσιμης από τους θεατές, καθώς ανακαλεί κάτι από το πραγματικό παρελθόν που εμφανίζεται να έχει ρόλο στις γενικότερες προσπάθειες προσδιορισμού και δόμησης της εθνικής ταυτότητας» (Μπάδα 1994:113), αντανακλά την παραπάνω θέση. Με βάση την ερμηνεία της αναπαράστασης του γλεντιού που πραγματοποιήθηκε στο τρίτο κεφάλαιο της εργασίας, μπορούμε να διακρίνουμε άμεσα τον κίνδυνο που ελλοχεύει στην προσπάθεια αναπαραγωγής σύνθετων πολιτισμικών δρωμένων καθώς σε πολλές περιπτώσεις, όπως και στη συγκεκριμένη (του χορού) φαίνεται να «χάνεται το στοιχείο του αυθορμητισμού και παράγεται ένα προϊόν μουσειακής στειρότητας» (Balıkcı 1998:103).

Σύμφωνα με τα παρόντα δεδομένα, οι σύγχρονες πρακτικές της πολιτισμικής αναπαράστασης, μέσα από το παράδειγμα του χορού, αποτελούν έναν από τους βασικούς μηχανισμούς ομοιογενοποίησης μέσω των «παραδόσεων», καθώς αποτυπώνουν και αναπαράγουν ταυτόχρονα, τόσο την επιβεβαίωση μιας διαχρονικής πολιτισμικής συνέχειας, όσο την ιδιαίτερη πολιτισμική ταυτότητα των παραγωγών καθώς και των καταναλωτών στους οποίους απευθύνονται. Θα μπορούσαμε έτσι να υποστηρίξουμε την άποψη πως ο «παραδοσιακός» χορός και οι υπόλοιπες συνιστώσες που αναλύθηκαν ως επινοημένες παραδόσεις προβαλλόμενες και ενσωματωμένες από τον εθνικό κινηματογράφο, συμβάλουν στην κατασκευή και διατήρηση της εθνικής ταυτότητας.

Τέλος, θα θέλαμε να επισημάνουμε πως λόγω των περιορισμένων θεματικών και προσεγγίσεων της ήδη υπάρχουσας έρευνας για το κινηματογραφικό είδος «φουστανέλας», η παρούσα προσέγγιση έρχεται να συμβάλει στην ανάδειξη του ως ένα κινηματογραφικό είδος το οποίο χρήζει ιδιαίτερης καλλιτεχνικής και ερμηνευτικής προσέγγισης σε σχέση με την κοινωνική-ιστορική του διάσταση. Υπό το πρίσμα της ιδιαίτερης συνένωσης αυτών των διαφορετικών πεδίων, μπορεί η παρούσα μελέτη να αποτελέσει ένα μεθοδολογικό παράδειγμα για περεταίρω έρευνα. Ενδεχομένως, η παραπάνω μεθοδολογική πρόταση μπορεί να χρησιμοποιηθεί στην ανάλυση και το σχολιασμό κάποιου άλλου υλικού (π.χ. κάποιο άλλο κινηματογραφικό είδος ή ντοκιμαντέρ), αναδεικνύοντας έτσι άλλες πτυχές προβολής του λαϊκού πολιτισμού. Επιπλέον, μια πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη θα μπορούσε να υπάρξει υπό τη σύνδεση κινηματογράφου – ιστορίας και της «κριτικής θεωρίας» των μέσων μαζικής επικοινωνίας της σχολής της Φρανκφούρτης και για το παρόν πόνημα, αλλά και για άλλα κινηματογραφικά είδη τα οποία παραμελήθηκαν ή θεωρήθηκαν ανάξια μελέτης.



**Εικ. 5.** Ο Τίτος Βανδής και η Γεωργία Βασιλειάδου πρωταγωνιστούν στη ταινία *Αστέρω* του Ντίνου Δημόπουλου (1959)

**ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι**

<b>Τίτλος</b>	<b>Έτος</b>
ΓΚΟΛΦΩ	1914
ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ (2)	1926
ΑΣΤΕΡΩ	1929
ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ	1929
ΛΑΓΙΑΡΝΙ	1930
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	1932
ΓΚΟΛΦΩ	1955
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	1955
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	1955
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	1956
ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ	1957
ΓΕΡΑΚΙΝΑ	1958
ΑΣΤΕΡΩ	1959
ΖΑΛΟΓΓΟ ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ ΤΗΣ ΛΕΥΤΕΡΙΑΣ	1959
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	1959
ΈΝΑ ΝΕΡΟ ΚΥΡΑ-ΒΑΓΓΕΛΙΩ	1959
ΚΡΥΣΤΑΛΛΩ	1959
ΛΥΓΚΟΣ Ο ΛΕΒΕΝΤΗΣ	1959
ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΙΣΣΑ	1959
ΓΙΑΝΝΙΟΣ ΚΑΙ Η ΠΑΓΩΝΑ	1960
ΑΝΝΙΩ, Η ΤΣΕΛΙΓΚΟΠΟΥΛΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΡΑΣ	1961

ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΑ	1961
ΑΝΑΣΤΑΣΑ	1962
ΕΣΜΕ, Η ΤΟΥΡΚΟΠΟΥΛΑ	1962
ΓΕΡΟΔΗΜΟΣ	1962
ΜΑΥΡΟΛΥΚΟΙ ΤΟΥ ΒΟΥΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ	1962
ΠΑΓΙΔΑ	1962
ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΛΗΚΑΡΙΟΥ	1962
ΔΕΣΠΩ	1962
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΜΟΥ	1963
ΛΕΝΙΩ Η ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑ	1963
ΠΑΝΤΡΕΥΟΥΝ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ	1965
ΚΟΡΗ ΤΗΣ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑΣ (Η)	1967
ΧΑΙΔΩ	1967
ΑΡΓΥΡΩ Η ΠΡΟΔΟΜΕΝΗ ΤΣΕΛΙΓΓΟΠΟΥΛΑ	1968
ΔΡΟΣΩ Η ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΑ	1968
ΛΥΓΕΡΗ	1968
ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ	1971
ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ	1971

**Πίνακας 1.** Χρονολόγιο ταινιών

<b>ΤΙΤΛΟΣ ΤΑΙΝΙΑΣ</b>	<b>ΕΤΟΣ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ</b>	<b>ΧΟΡΟΙ</b>
ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ	1929	ΤΣΑΜΙΚΟΣ
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	1932	ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ (ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΧΟΡΟΓΡΑΦΙΑ)
ΓΚΟΛΦΩ	1955	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	1956	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΑΣΤΕΡΩ	1959	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΕΝΑ ΝΕΡΟ ΚΥΡΑ ΒΑΓΓΕΛΙΩ	1959	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΚΡΥΣΤΑΛΛΩ	1959	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΛΥΓΚΟΣ Ο ΛΕΒΕΝΤΗΣ	1959	ΤΣΑΜΙΚΟΣ
ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΙΣΣΑ	1959	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΑ	1961	ΣΥΡΤΟΣ
ΑΝΑΣΤΑΣΑ	1962	ΤΣΑΜΙΚΟΣ
ΓΕΡΟΔΗΜΟΣ	1962	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΛΙΚΑΡΙΟΥ	1962	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΠΑΝΤΡΕΥΟΥΝ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ	1965	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΛΥΓΕΡΗ	1968	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ
ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ	1971	ΤΣΑΜΙΚΟΣ- ΚΑΛΑΜΑΤΙΑΝΟΣ

**Πίνακας 2.** Συχνότητα εμφάνισης και επανάληψης χορών

**ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΤΑΙΝΙΕΣ**

Τίτλος	Σκηνοθέτης	Παραγωγή	Έτος	Διάρκεια
ΓΚΟΛΦΩ	ΜΠΑΧΑΤΟΤΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΜΠΑΧΑΤΟΡΗΣ ΚΩΣΤΑΣ, ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ ΝΙΚΟΣ	1914	80'
ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ (2)	ΜΑΔΡΑΣ ΑΧΙΛΛΕΑΣ	ΑΖΑΞ ΦΙΛΜ	1926	74
ΑΣΤΕΡΩ	ΓΑΖΙΑΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ		1929	80'
ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ	ΜΑΝΔΡΑΣ ΑΧΙΛΛΕΑΣ		1929	
ΛΑΓΙΑΡΝΙ	ΛΟΥΜΟΣ ΓΙΑΝΝΗΣ	ΕΛΛΑΣ ΦΙΛΜ	1930	
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	ΤΣΑΚΙΡΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ		1932	
ΓΚΟΛΦΩ	ΛΑΣΚΟΣ ΩΡΕΣΤΗΣ	ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ	1955	88'
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	ΔΑΔΗΡΑΣ ΝΤΙΜΗΣ		1955	98'
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ ΝΤΙΝΟΣ	ΦΙΝΟΣ ΦΙΛΜ	1955	96'
ΑΓΑΠΗΤΙΚΟΣ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	ΠΑΡΑΣΚΕΥΑΣ ΗΛΙΑΣ		1956	90
ΜΑΡΙΑ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑ	ΑΝΔΡΙΤΣΟΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΣΚΟΥΡΑΣ ΦΙΛΜ	1957	85
ΓΕΡΑΚΙΝΑ	ΛΑΣΚΟΣ ΩΡΕΣΤΗΣ	ΧΡΗΣΜΑ ΦΙΛΜ	1958	90'
ΑΣΤΕΡΩ	ΔΗΜΟΠΟΥΛΟΣ ΝΤΙΝΟΣ		1959	72'
ΖΑΛΟΓΤΟ ΤΟ ΚΑΣΤΡΟ ΤΗΣ ΛΕΥΤΕΡΙΑΣ	ΤΑΤΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΑΝΖΕΡΒΟΣ	1959	88'
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΤΗΣ ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑΣ	ΗΛΙΑΔΗΣ ΦΡΙΞΟΣ	ΕΒΔΟΜΗ ΤΕΧΝΗ	1959	90
ΕΝΑ ΝΕΡΟ ΚΥΡΑ-ΒΑΓΓΕΛΙΩ	ΘΑΛΑΣΣΙΝΟΣ ΕΡΡΙΚΟΣ	ΠΕΡΓΑΝΤΗΣ ΗΛΙΑΣ	1959	85
ΚΡΥΣΤΑΛΛΩ	ΓΕΩΓΙΑΔΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΚΡΟΝΟΣ ΦΙΛΜ	1959	93
ΛΥΓΚΟΣ Ο ΛΕΒΕΝΤΗΣ	ΤΑΤΑΣΟΠΟΥΛΟΣ ΣΤΕΛΙΟΣ	ΚΑΤΩΠΟΔΗΣ ΕΥΑΓΓΕΛΟΣ	1959	
ΣΑΡΑΚΑΤΣΑΝΙΣΣΑ	ΩΡΕΣΤΗΣ ΛΑΣΚΟΣ	ΜΑΝΙΑΤΗΣ ΧΡΗΣΤΟΣ	1959	90

ΓΙΑΝΝΙΟΣ ΚΑΙ Η ΠΑΓΩΝΑ	ΚΩΣΤΕΛΕΤΟΣ ΟΔΥΣΣΕΑΣ	ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ ΝΙΚΟΣ, ΙΣΑΑΚΙΔΗΣ ΣΤ.	1960	86
ΑΝΝΙΩ, Η ΤΣΕΛΙΓΚΟΠΟΥΛΑ ΤΗΣ ΚΑΤΑΡΑΣ	ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ	1961	
ΚΑΡΑΓΚΟΥΝΑ	ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	ΑΘΑΝΑΣΙΑΔΗΣ ΔΗΜΗΤΡΗΣ	1961	90"
ΑΝΑΣΤΑΣΑ	ΜΑΧΑΙΡΑΣ ΗΛΙΑΣ		1962	90
ΕΣΜΕ, Η ΤΟΥΡΚΟΠΟΥΛΑ	ΚΟΝΤΟΥΛΗΣ ΠΙΑΝΝΗΣ	ΠΕΡΕΣΙΑΔΗΣ ΣΠΥΡΟΣ	1962	
ΓΕΡΟΔΗΜΟΣ	ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ ΦΙΛΜ	1962	80
ΜΑΥΡΟΛΥΚΟΙ ΤΟΥ ΒΟΥΝΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ	ΚΟΝΤΑΞΗΣ ΒΑΣΙΛΗΣ	ΓΕΩΡΓΙΑΔΗΣ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ	1962	
ΠΑΓΙΑΔΑ	ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΔΑΝ ΦΙΛΜ	1962	90
ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΑΛΗΚΑΡΙΟΥ	ΔΙΖΙΚΙΡΙΚΗΣ ΓΙΩΡΓΟΣ	ΠΕΡΓΑΝΤΗΣ ΗΛΙΑΣ	1962	88
ΔΕΣΠΩ	ΔΟΥΚΑΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΕΛΕΥΘΕΡΟΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ	1962	90
ΓΙΑ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΤΟΥ ΠΑΙΔΙΟΥ ΜΟΥ	ΔΟΥΚΑΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΕΛΛΑΣ ΦΙΛΜ	1963	93
ΛΕΝΙΩ Η ΒΟΣΚΟΠΟΥΛΑ	ΤΕΓΟΠΟΥΛΟΣ ΑΠΟΣΤΟΛΟΣ	ΣΑΜΠΑΤΑΚΟΣ ΝΙΚΟΣ ΚΑΙ ΥΙΟΣ	1963	95
ΠΑΝΤΡΕΥΟΥΝ ΤΗΝ ΑΓΑΠΗ ΜΟΥ	ΚΩΣΤΑΣ ΔΡΙΤΣΑΣ	ΚΙΤΣΟΣ ΧΡΗΣΤΟΣ, ΜΑΛΑΜΑΣ ΣΤΥΛΙΑΝΟΣ	1965	90
ΚΟΡΗ ΤΗΣ ΠΕΝΤΑΓΙΩΤΙΣΣΑΣ (Η)	ΤΕΜΠΟΣ ΑΝΤΩΝΗΣ	ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ	1967	90
ΧΑΙΔΩ	ΔΡΙΤΣΑΣ ΚΩΣΤΑΣ	ΠΛΩΤΑΣ ΦΙΛΜ	1967	95
ΑΡΓΥΡΩ Η ΠΡΟΔΟΜΕΝΗ ΤΣΕΛΙΓΤΟΠΟΥΛΑ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ	ΚΛΑΚ ΦΙΛΜ	1968	
ΔΡΟΣΩ Η ΑΡΧΟΝΤΟΠΟΥΛΑ	ΚΑΤΣΙΜΗΤΣΟΥΛΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	ΚΑΤΣΙΜΗΤΣΟΥΛΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	1968	85
ΛΥΓΕΡΗ	ΚΑΤΣΙΜΗΤΣΟΥΛΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	ΚΑΤΣΙΜΗΤΣΟΥΛΙΑΣ ΑΝΔΡΕΑΣ	1968	90
ΑΡΧΟΝΤΑΣ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ	ΒΛΑΧΑΚΗΣ ΜΑΝΩΛΗΣ		1971	

ΑΡΧΟΝΤΙΣΣΑ ΤΟΥ ΚΑΜΠΟΥ	ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ		1971	80
--------------------------	----------------------------	--	------	----

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Balikci, A. (1998), «Φιλμ και πολιτισμική ανασύσταση», στο Νικολακάκης, Γ. (επιμ.) *Εθνογραφικός Κινηματογράφος και Ντοκιμαντέρ*, (μτφ. Μπαρδή Β., Νικολακάκης Γ.), Αθήνα: Αιγόκερως.
- Cowan, J. (1998), *Η πολιτική του σώματος, Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*, (μτφ. Κουρεμένος Κ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Gellner, E. (1992), *Έθνη και Εθνικισμός* (μτφ. Λαφαζάνη Δ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Grosby, S. (2006), *Εθνικισμός*, Oxford University Press, Ειδική έκδοση για την εφημερίδα ΤΟ ΒΗΜΑ, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Herzfeld, M. (2002), *Πάλι δικά μας, Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, (μτφ. Σαρηγιάννης Μ.), Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Hobsbawm, E. (1994), *Έθνη και εθνικισμός, από το 1780 μέχρι σήμερα, Πρόγραμμα, μύθος, πραγματικότητα* (μτφ. Νάντρις Χ.), Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Hobsbawm, E., Ranger T. (2004), *Η επινόηση της παράδοσης*, (μτφ. Αθανασίου Θ.), Αθήνα: Θεμέλιο.
- Kaerpler, A. (1992), «Σκέψεις για τη θεωρία και τη μεθοδολογία της ανθρωπολογικής μελέτης του χορού και των συστημάτων κίνησης» στο Λουτζάκη, Ρ. (επιμ.) *Ο χορός στην Ελλάδα, Εθνολογία 8*, (μτφ. Μπαραχά Ν.), Ναύπλιο: Πελοποννησιακό λαογραφικό Ίδρυμα, σ.σ 17-25.
- Peterson Royce, A. (2005), *Η ανθρωπολογία του χορού*, (μτφ. Ζωγράφου Μ.), Αθήνα: νήσος.
- Smith, A. (2000), *Εθνική Ταυτότητα*, (μτφ. Πέππα Ε.), Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Sorlin, P. (2004), *Ευρωπαϊκός Κινηματογράφος ευρωπαϊκές κοινωνίες 1939-1990*, (μτφ. Λατίφη Έ.), Αθήνα: Νεφέλη.
- Torp, L. (1992), «Ο χορός του Ζορμπά: Η ιστορία μιας χορευτικής ψευδαίσθησης και η τουριστική της αξία», στο Λουτζάκη Ρ. (επιμ.) *Ο χορός στην Ελλάδα*, *Εθνολογία 8*, (μτφ. Μπαραχά Ν.), Ναύπλιο: Πελοποννησιακό λαογραφικό Ίδρυμα, σσ. 93-97.
- Touliatos – Miles, D. (2004), «Ο Βυζαντινός χορός σε κοσμικούς και ιερούς χώρους», *Αρχαιολογία 91*, σσ. 29-36.

- Άντερσον, Μ. (1997), *Φαντασιακές κοινότητες: στοχασμοί για τις απαρχές και την διάδοση του εθνικισμού*, (μτφ. Χαντζαρούλα Π.) Αθήνα: Νεφέλη.
- Άντζακα-Βέη, Ε. (2004), «Οι πρώτες παραστάσεις ελληνικών χορών του Λυκείου των Ελληνίδων: Το ιδεολογικό πλαίσιο και τα πρακτικά αποτελέσματα», στο Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 183-202.
- Βρέλλη-Ζάχου, Μ. (1994), «Χορός και ενδυμασία: Παράδοση και Αναπαράσταση» στο Νιτσιάκος Β. (επιμ.), *Χορός και Κοινωνία*, Κόνιτσα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, σσ. 97-109.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2004α), «Αρχαίος Πυρρίχιος και Πυρριχιρίστριες», *Αρχαιολογία* 90, σσ. 42-46.
- Γουλάκη-Βουτυρά, Α. (2004β), «Χορός και Περιηγητές Ερμηνευτική Παράσταση 16ος-19<sup>ος</sup> αιώνας», *Αρχαιολογία* 91, σσ. 59-66.
- Δελβερούδη, Ε. (2002), «Ο θησαυρός του μακαρίτη: η κωμωδία, 1950-1970», στο *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1, (β' έκδοση), σσ. 53-77.
- Δέλτσου, Ε. (1995), Ο ιστορικός τόπος και η σημασία της παράδοσης για το «έθνος – κράτος», *Εθνολογία* 4, σσ. 107- 126.
- Δερμεντζόπουλος, Χ. (2002), «Παράδοση και νεωτερικότητα στον ελληνικό κινηματογράφο: Οι ταινίες της ορεινής περιπέτειας», στο *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1, (β' έκδοση), σσ. 79-98.
- Δερμεντζόπουλος, Χ. (2008), «Από τη ληστοκρατία στις ταινίες φουστάνελας» *Ελευθεροτυπία*, στο *Βιβλιοθήκη* (ένθετο αρ. 448) *Το λαϊκό μυθιστόρημα, η κρυφή γοητεία της παραλοτεχνίας* (αφιέρωμα), σσ. 20-21.
- Ζωγράφου, Μ. (2006), «Επινοήσεις και παραγνωρίσεις στην κατασκευή της ελληνικής χορευτικής ταυτότητας», Κύκλος Σπουδών ελληνικού παραδοσιακού χορού, Σημειώσεις για το μάθημα της Εθνοχορολογίας, Τ.Ε.Φ.Α.Α. Πανεπιστημίου Αθηνών, σσ. 155-167.
- Κάβουρας, Π. (1992) «Ο χορός στην Όλυμπο Καρπάθου: Πολιτισμική αλλαγή και πολιτικές αντιπαραθέσεις» στο Λουτζάκη Ρ. (επιμ.) *Ο χορός στην Ελλάδα*, *Εθνολογία* 8, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό λαογραφικό Ίδρυμα, σσ. 47-69.

- Κάβουρας, Π. (1996), «Το καρπάθικο γλέντι ως τελετουργία και παράσταση: μια κριτική ανθρωπολογική προσέγγιση του συμβολισμού των παραδοσιακών τελεστικών τεχνών», στο *Λαϊκά Δρώμενα: παλιές μορφές και σύγχρονες εκφράσεις-Πρακτικά Ά Συνεδρίου*, Αθήνα: Υπ. Πολιτισμού- Διεύθυνση Λαϊκού Πολιτισμού, σσ. 162-175.
- Καρακίτσου-Dougé, Ν. (2002), «Το ελληνικό μελόδραμα: η αισθητική της έκπληξης», στο *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1, (β' έκδοση), σσ. 37-52.
- Καρτάλου, Α. (2002), «Πρόταση για ένα πλαίσιο ανάγνωσης των ειδών στον ελληνικό κινηματογράφο», στο *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1, (β' έκδοση), σσ. 25-35.
- Καρυώτου, Ε. (2004), «Το Μπουρανί Τιρνάβου ως έθιμο και ο χορός του. Το γαϊτανάκι», *Αρχαιολογία* 92, σσ. 23-32.
- Κωνσταντοπούλου Φ. (επιμ.). (2000), *Κινηματογραφικό Αρχείο*, Υπουργείο Εξωτερικών, Αθήνα: Καστανιώτη.
- Λουτζάκη Ρ. (1992), «Οι ελληνικοί χοροί: Κριτική θεώρηση των βιβλίων του παραδοσιακού χορού», στο Λουτζάκη Ρ. (επιμ.), *Ο χορός στην Ελλάδα*, Εθνολογία 8, Ναύπλιο: Πελοποννησιακό λαογραφικό Ίδρυμα, σσ. 27-46.
- Λουτζάκη Ρ. (2004α), «Επιτελεστικές διαδικασίες και χορευτικές στρατηγικές στη μορφοποίηση της χορευτικής ταυτότητας», στο Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 111-135.
- Λουτζάκη Ρ. (2004β), «Εθνογραφίες Χορού», *Αρχαιολογία* 92, σσ. 6-10.
- Μάνος, Ι. (2004α), «Χορός και (Ανα)παραστάσεις: Τα όρια και η ανάγκη της εθνογραφίας», *Αρχαιολογία* 92, σσ. 56-62.
- Μάνος Ι. (2004β), «Ο χορός ως μέσο για τη συγκρότηση και διαπραγμάτευση της ταυτότητας στην περιοχή της Φλώρινας», στο Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 51-68.
- Μάργαρη, Ζ. (2004), «Χορός και Ταυτότητα: Έλληνες εκτός Ελλάδος», *Χορευτικά Ετερόκλητα*, στο Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. (επιμ.), Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 95-108.

- Μπάδα, Κ. (1994), «Η χρήση της παράδοσης (με αφορμή τα χορευτικά μας δρώμενα)» στο Νιτσιάκος Β. (επιμ.), *Χορός και Κοινωνία*, Κόνιτσα: Πνευματικό Κέντρο Δήμου Κόνιτσας, σσ. 111-123.
- Μπάδα, Κ. (1995), Η παράδοση στη διαδικασία ιστορικής διαπραγμάτευσης της εθνικής και τοπικής ταυτότητας: Η περίπτωση της φουστανέλας, *Εθνολογία* 4, σελ. 127- 150.
- Παπαδημητρίου, Λ. (2002), «Το ελληνικό κινηματογραφικό μιούζικαλ 1955-1975: Είδος ιθαγενές ή ξενόφερτο;» στο *Ξαναβλέποντας τον παλιό ελληνικό κινηματογράφο*, Οπτικοακουστική Κουλτούρα 1, (β' έκδοση), σσ. 99-111.
- Παπαθεοδώρου, Γ. (2008), «Η λογοτεχνία του «παρά»: Ένα παραγνωρισμένο αντικείμενο» στο *Βιβλιοθήκη* (ένθετο αρ. 448) *Το λαϊκό μυθιστόρημα, η κρυφή γοητεία της παραλοτεχνίας* (αφιέρωμα), σσ. 16-19.
- Παπακώστας Χ. (2007), *Χορευτικός λόγος και ρεπερτόριο: Μια ρόμικη περίπτωση*, στο «Προφορικότες, τα κείμενα», Τμήμα Λαϊκής και Παραδοσιακής Μουσικής Τ.Ε.Ι Ηπείρου, σσ. 69-77.
- Παπαπαύλου, Μ. (2004), «Ανθρωπολογική Αντιπρόταση: Ο χορός ως πολιτισμική διαδικασία», Ο χορός στα νεότερα χρόνια, *Αρχαιολογία* 92, σσ. 11-16.
- Παπαταξιάρχη, Ε., Παραδέλλης, Θ. (1993), *Ανθρωπολογία και παρελθόν, συμβολές στην κοινωνική ιστορία της νεότερης Ελλάδος*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Ραφαηλίδης, Β. (1984), *Φιλμοκατασκευή*, Μια μέθοδος ανάγνωσης του φιλμ, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ. (2004), «Χορός: Από τον μύθο στην αναπαράσταση», στο Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 163-180.
- Σολδάτος, Γ. (2002), *Ιστορία του Ελληνικού Κινηματογράφου*, τόμος 1 , 10<sup>η</sup> έκδοση, Αθήνα: Αιγόκερως.
- Φερρό, Μ. (2002), *Κινηματογράφος και Ιστορία*, (μτφ. Μαρκέτου Π.), Αθήνα: Μεταίχιμο.
- Χερμαντά, Ν. (2004), «Χορός από την πλατεία στην τάξη και στην παράσταση: σκέψεις, απόψεις, προτάσεις», στο Αυδίκος Ε., Λουτζάκη Ρ., Παπακώστας Χ. (επιμ.), *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας, Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 227-240.

## Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- Constantinidis, E. S., (2000), "Greek film and National interest: A Brief Preface", *Journal of Modern Greek Studies*, vol. 18, σσ. 1-12.
- Khatib, L. (2006), «Nationalism and otherness: The representation of Islamic fundamentalism in Egyptian cinema», *European Journal of cultural studies* 9/1, σσ. 63-80
- Kymionis, S. (2000), «The Genre of mountain film: The Ideological Parameters of Its Subgenres», *Journal of Modern Greek Studies* 18, σσ. 53-66.
- Reed, A. S. (1998), The Politics and Poetics of dance, *Annual Review of Anthropology* 27, σσ. 503-532.

## Ιστοχώροι

- Αργυροπούλου, Γ. *Golfo* 2.3 *beta* στο [http://www.athensvoice.gr/guide/theater/av,9507,GO%CE%9BF%CE%A9\\_23\\_BETA.html](http://www.athensvoice.gr/guide/theater/av,9507,GO%CE%9BF%CE%A9_23_BETA.html) (ανασύρθηκε 3 Σεπτεμβρίου 2008).
- Γαλανοπούλου, Χ. *Ο χορός στον κινηματογράφο*, 2006-07 <http://www.cinemainfo.gr/cinema/theory/articles/danceandcinema/index.html> (ανασύρθηκε 1 Ιουλίου 2008).
- Κορκοβέλου, Α. *Η διαμεσολάβηση της κινηματογραφικής ταινίας με λαογραφικό, ιστορικό και εθνολογικό περιεχόμενο, ως γνωστική και αισθητική εμπειρία στην εκπαίδευση στο «Λαϊκός Πολιτισμός και εκπαίδευση»* <http://www.eipe.gr/praktika/praktika/korkovelou.pdf>, (ανασύρθηκε 3 Ιουνίου 2008).
- Μαλανδράκης, Ά. *Η τάξη του '21* στο [http://www.enet.gr/online/online\\_text/c=113,dt=23.03.2003,id=40711704](http://www.enet.gr/online/online_text/c=113,dt=23.03.2003,id=40711704) (ανασύρθηκε 8 Οκτωβρίου 2008).
- Μάργαρη, Ν. *Ζωή Λαϊκός Πολιτισμός & εγγράμματη ακαδημαϊκή εκπαίδευση: η περίπτωση του χορού*, από τα πρακτικά του 1<sup>ου</sup> Διεθνούς Εκπαιδευτικού Συνεδρίου «Λαϊκός

Πολιτισμός και Εκπαίδευση» στο <http://www.eipe.gr/praktika/praktika/margari.pdf>  
(ανασύρθηκε 28 Αυγούστου 2008).

Μυλωνάς, Κ. *Η μουσική στον ελληνικό κινηματογράφο*,  
[http://www.kathimerini.gr/40cgi/\\_w\\_articles\\_kathglobal\\_3\\_07/11/2004/\\_1283425](http://www.kathimerini.gr/40cgi/_w_articles_kathglobal_3_07/11/2004/_1283425),  
(ανασύρθηκε 8 Αυγούστου 2008).

Παναγόπουλος, Π. *Ο Ζορμπάς στις Η.Π.Α κυκλοφόρησε σε D.V.D*,  
στο [http://news.kathimerini.gr/4dcgi/\\_w\\_articles\\_civ\\_1\\_12/08/2004\\_112399](http://news.kathimerini.gr/4dcgi/_w_articles_civ_1_12/08/2004_112399)  
Καθημερινή, 12 Αυγούστου 2004, (ανασύρθηκε 11 Ιουλίου 2008).

Σκοπετέας, Γ. «Σεναριογραφία I» στο  
<http://www.aegean.gr/culturaltec/yskopeteas/simeioseis/senariografia1/senario%20simiosis%202007.htm>, (ανασύρθηκε 18 Ιουλίου 2008).

Υπουργείο Εξωτερικών, «Κινηματογράφος 2005-'06»  
<http://old.mfa.gr/greek/greece/today/culture/cinema/index.html> (ανασύρθηκε 21  
Αυγούστου 2008).

<http://theatro.wordpress.com/2008/04/> (ανασύρθηκε 18 Αυγούστου 2008)