ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΜΑΚΕΔΟΝΙΑΣ

ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ, ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ ΚΑΙ ΤΕΧΝΩΝ

Τμήμα Μουσικής Επιστήμης & Τέχνης

Κατεύθυνση Ευρωπαϊκής (Κλασικής) Μουσικής

Ειδίκευση Εφαρμοσμένων Μουσικών Σπουδών

TANGO ΚΑΙ ΕΜΦΥΛΕΣ ΣΧΕΣΕΙΣ ΣΤΗΝ ΑΘΗΝΑ ΤΟΥ 21ΟΥ ΑΙΩΝΑ

Μια εθνογραφική ματιά στον μακροβιότερο Μαραθώνιο Tango της Αθήνας

Πτυχιακή Εργασία: Χρυσάνθη-Γαρυφαλλιά Κωσταδήμα

Επιβλέπουσα Καθηγήτρια: Ελένη Καλλιμοπούλου

Φεβρουάριος 2020

Ευχαριστώ θερμά τους συνεντευξιαζόμενους, φίλους και συγχορευτές/τριες Αθηνά, Σέργιο, Μαριάννα, Βαγγέλη, Ναϊμά, Λούκα, Θοδωρή και Κώστα, που μοιράστηκαν μαζί μου τις σκέψεις, τις αντιλήψεις και την αγάπη τους για το tango. Ευχαριστώ την καθηγήτριά μου κ. Ελένη Καλλιμοπούλου για την αδιάλειπτη βοήθεια και στήριξή της κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της παρούσας εργασίας. Τέλος, ευχαριστώ τον καλό μου φίλο Τίμο και την αγαπημένη μου οικογένεια που στάθηκαν δίπλα μου όλες τις φορές που τους χρειάστηκα.

Στα όνειρα

Περιεχόμενα

Πρόλογος Σελ. 6

Εισαγωγή Σελ. 8

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο : Το tango από τις αρχές του έως σήμερα Σελ. 10

1.1 Αναδρομή στην ιστορία του tango Σελ. 10
1.2 Η ιστορία του tango στην Ελλάδα Σελ. 12
1.3 Το tango στην σύγχρονη ελληνική κοινωνία Σελ. 15

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Έμφυλες σχέσεις, Χορός και Σχέσεις Εξουσίας Σελ. 18
2.1. It takes two to tango: Έμφυλες σχέσεις και ρόλοι στο ελληνικό tango Σελ. 18
2.2 Η έννοια του φύλου Σελ. 19
2.3 Η έννοια του χορού Σελ. 24

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο : Τα νοήματα του tango Σελ. 27
3.1 Το ερωτικό στοιχείο Σελ. 27
3.2 Η μαχητικότητα Σελ. 32
3.3. Το tango για τους συνεντευξιαζόμενους Σελ. 33

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο : Οι μαραθώνιοι Σελ. 36
4.1 Γενικές πληροφορίες Σελ. 37
4.2 Ο μαραθώνιος της Αθήνας Σελ. 41

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο : Οι Συνεντεύξεις Σελ. 49
5.1.1. Τι είναι η μιλόνγκα; Σελ. 50
5.1.2 Η σημασία και το περιεχόμενο της μιλόνγκα για τους συνεντευξιαζόμενους Σελ. 51
5.1.3 Mirada- Cabeceo Σελ. 52
5.2 Η λειτουργία που εξυπηρετεί η ύπαρξη του tango στην ελληνική κοινωνία Σελ. 56
5.3 Λόγοι για τους οποίους οι Έλληνες ξεκινούν το tango Σελ. 57
5.4 Λόγοι για τους οποίους οι άνθρωποι συνεχίζουν το tango Σελ. 59
5.5 Η αριθμητική υπεροχή των γυναικών Σελ. 61

5.6 Ποιος ο ρόλος του καβαλιέρου και ποιος της ντάμας κατά τη διάρκεια του χορού; Σελ. 61
5.7 Σχέσεις εξουσίας μέσα στο tango. Υπάρχει ιεραρχική πυραμίδα; Σελ. 64
5.8 Κοινωνική συμπεριφορά στο tango Σελ. 69
5.9 Ομόφυλα ζευγάρια στην πίστα Σελ. 72
5.10 Επαγγελματική πορεία στο tango Σελ. 75
5.11 Είναι ο χώρος του tango ανδροκρατούμενος; Σελ. 77

Επίλογος Σελ. 80

Πηγές Σελ. 82
Προσωπικές συνεντεύξεις Σελ. 82
Βιβλιογραφία Σελ. 83

Παραρτήματα Σελ. 85
i. Γλωσσάρι όρων Σελ. 85
ii. Οδηγός Ερωτήσεων Σελ. 86

Πρόλογος

Έτος 2019, Μήνας Νοέμβριος, Δευτέρα βράδυ. Ήταν η Δευτέρα μετά το σαββατοκύριακο του μαραθωνίου «Athens Tango Marathon». Η εβδομαδιαία αθηναϊκή μιλόνγκα «Querida» πραγματοποιούνταν στον καθιερωμένο της χώρο, όμως αυτή τη βραδιά είχε έναν χαρακτήρα διαφορετικό, καθώς ανέμενε την παρουσία ξένων χορευτών που συμμετείχαν στον μαραθώνιο και είχαν επιλέξει να διαμείνουν στην Αθήνα ένα ακόμη βράδυ, ώστε να χορέψουν και σε μια τοπική μιλόνγκα. Ο χώρος ήταν κάπως μη αναμενόμενος ως προς τη διεξαγωγή μιας μιλόνγκα. Το πάτωμα ήταν φτιαγμένο από πλακάκι, ταλαιπωρημένο και σπασμένο σε κάποια σημεία, ενώ η πίστα δεν ήταν ούτε τετράγωνη ούτε παραλληλόγραμμη, καθώς τα ντουβάρια και οι τοίχοι δημιουργούσαν μια αλλόκοτη διαμόρφωση. Κατά μήκος του μεγάλου διαδρόμου, που έμοιαζε με λεωφορείο και που στο τέλος του βρισκόταν το μπαρ, υπήρχαν πολλά σκαμπό και ένα πιάνο, κλειστό. Στους τοίχους γύρω από την πίστα υπήρχαν δυο-τρεις σχετικά παλιοί ανεμιστήρες, οι οποίοι δεν κατάφεραν, όταν η πίστα ήταν κατάμεστη από χορευτές/τριες, να ελαφρύνουν τη, γεμάτη ιδρώτα και υγρασία, ατμόσφαιρα.

Σταδιακά όλος ο χώρος γέμισε με χορευτές και χορεύτριες. Ο κόσμος του μαραθωνίου «ανακατευόταν» με τους τοπικούς χορευτές/τριες δημιουργώντας μια σύγχυση. Έπειτα από κάποια στιγμή ήταν πραγματικά αδύνατο να χορέψεις άνετα, ή τουλάχιστον χωρίς να χτυπήσεις με κάποιο διπλανό ζευγάρι. Είχα αποφασίσει πως θα χόρευα προς το τέλος της βραδιάς ξανά, όταν οι περισσότεροι χορευτές/τριες θα αποχωρούσαν, είτε λόγω αυριανού ξυπνήματος για τη δουλειά τους είτε για να προλάβουν την πτήση για το σπίτι τους. Καθόμουν σε έναν καναπέ γύρω από την πίστα και παρακολουθούσα τους χορευτές. Δίπλα μου κάθονταν δύο νέες, όμορφες γυναίκες, γύρω στα τριάντα. Λόγω του ότι δεν υπήρχαν δυο κενά καθίσματα, η μια γυναίκα καθόταν στα πόδια της άλλης. Η άνεση που είχαν ως προς τις κινήσεις τους καθιστούσε σαφές ότι επρόκειτο για δυο ντάμες που ανήκαν στην τοπική tango-κοινότητα.

Ήταν η αρχή της νέας τάντας[1], και η μια γυναίκα από αυτές κοιτούσε έντονα προς το μέρος όπου στέκονταν όρθιοι οι περισσότεροι καβαλιέροι. Ήταν εμφανές πως ήθελε πολύ να χορέψει. Όμως, κανένας άνδρας δεν ανταποκρίθηκε στη mirada[2] της. Τότε εκείνη, γυρνώντας το κεφάλι της προς την αντίθετη πλευρά –όπου καθόμουν εγώ και την παρατηρούσα-

[1] Βλ. Γλωσσάρι όρων.

[2] Βλ. Κεφ. 5.1.3 Mirada-Cabeceo.

«έπιασε» το βλέμμα μου, κοίταξε έντονα τα μάτια μου και μου χαμογέλασε, προσκαλώντας με για χορό και περιμένοντας το cabeceo μου. Εκείνη τη στιγμή τα έχασα. Πρώτη φορά γυναίκα μου έκανε mirada και με προσκαλούσε για χορό. Πόσο μάλλον, μια γυναίκα από μια tango-κοινότητα, στην οποία εγώ δεν ανήκα και που πιθανότατα δεν με είχε ξαναδεί στη ζωή της. Δεν γνωριζόμασταν, ήμασταν και οι δυο ντυμένες ως ντάμες και χορεύαμε ως ντάμες κατά τη διάρκεια της βραδιάς. Και όμως, εκείνη με είχε κοιτάξει με ανυπομονησία και με είχε επιλέξει ως παρτενέρ της.

Δυστυχώς, δεν γνώριζα τον χορευτικό ρόλο του καβαλιέρου, οπότε και έστριψα γρήγορα τα μάτια μου προς την αντίθετη κατεύθυνση, αποφεύγοντας τη mirada της. Ένιωθα τα μάγουλά μου να ζεσταίνονται από την αδρεναλίνη. Μακάρι να μπορούσα να χορέψω τη γυναίκα. Έτσι αισθάνονται οι άνδρες άραγε όταν τους προσκαλούμε για χορό μέσω της mirada μας;

Παρ' ότι το περιστατικό αυτό έληξε άδοξα, χαράχθηκε ανεξίτηλα στη μνήμη μου και ένιωσα μια υπέροχη χαρά, μια αίσθηση ενδυνάμωσης να με κατακλύζει. Και έδωσα υπόσχεση να μάθω και εγώ τον ρόλο του καβαλιέρου.

Εισαγωγή

Οι σχέσεις μεταξύ των φύλων αποτελούν ένα σύγχρονο πεδίο προβληματισμού και έρευνας τον 21ο αιώνα. Η θέση της γυναίκας στη σημερινή κοινωνία και η ανα-διαπραγμάτευσή της επί καθημερινής βάσης, αποτέλεσε –και αποτελεί ακόμη- ένα πεδίο που με προβληματίζει ιδιαίτερα. Ταυτόχρονα, ο χορός, το tango, αποτελεί τα τελευταία χρόνια μια πολύ σημαντική πτυχή της ζωής μου. Υπήρξε λοιπόν, αδύνατο να μην αποτελέσει και αυτό με τη σειρά του ένα πεδίο μελέτης και αναζήτησης για μένα. Η σύνδεση αυτού του ζευγαρωτού χορού, στον οποίο η θέση των δυο φύλων φαίνεται να είναι προσεκτικά διαχωρισμένη, με τη μελέτη των έμφυλων σχέσεων θα έλεγα πως ήταν στη δική μου περίπτωση προδιαγεγραμμένη.

Σκοπός της εργασίας είναι η μελέτη των σχέσεων των δύο φύλων, του ανδρικού και του γυναικείου, στα πλαίσια της σύγχρονης tango-κοινότητας[3] της Αθήνας. Από την πρώτη σχεδόν στιγμή που ήρθα σε επαφή με το tango, πριν περίπου τέσσερα χρόνια στη Θεσσαλονίκη, ο γυναικείος ρόλος που μου αποδόθηκε αυτόματα λόγω του φύλου μου, χωρίς να ερωτηθώ αν τον επιθυμώ και τον επιλέγω, και ο χαρακτήρας που καλούμουν να υιοθετήσω πιστά, με ώθησαν στη συγγραφή της παρούσας εργασίας. Η μελέτη της αλληλεπίδρασης των φύλων στο πλαίσιο του χορού και της χορευτικής κοινότητας που συγκροτείται γύρω από αυτόν, η ερμηνεία των συμπεριφορών των μελών της tango-κοινότητας, όπως και η αναζήτηση των «ορίων» του ρόλου του καβαλιέρου και της ντάμας και η δυνατότητα επαναπροσδιορισμού τους αποτελούν το θέμα της παρούσας εργασίας. Πιο συγκεκριμένα, η κύρια ερώτηση που καλείται να απαντήσει η συγκεκριμένη μελέτη σχετίζεται με το αν και κατά πόσον υπάρχουν έμφυλες σχέσεις εξουσίας στο tango και σύμφωνα με ποια κριτήρια αυτές διαμορφώνονται. Πώς είναι δομημένοι οι ρόλοι των ανδρών και των γυναικών μέσα στον χορό και με ποιον τρόπο επιτελούνται από τους συμμετέχοντες κατά τη χορευτική και κοινωνική τους αλληλεπίδραση; Εντοπίζονται έμφυλα κοινωνικά στερεότυπα που έχουν εισέλθει στο tango από την κοινωνία στην οποία «φιλοξενείται»; Και τέλος, παρατηρούνται κοινωνικές και χορευτικές συμπεριφορές που εναντιώνονται στις προσταγές των ρόλων των ανδρών και των γυναικών στο tango, και στοχεύουν την ανακατασκευή τους;

---

[3] Ο όρος κοινότητα ή tango-κοινότητα έχει υιοθετηθεί από την ορολογία, την οποία χρησιμοποιούν οι Έλληνες που συμμετέχουν ενεργά στο tango και έχει το περιεχόμενο της ανθρώπινης ομάδας, που έχει συγκροτηθεί γύρω από τον χορό αυτό. Η λέξη κοινότητα χρησιμοποιείται από τους Έλληνες χορευτές, ώστε να διαχωρίσει και να προσδιορίσει την ομάδα εκείνη των χορευτών/τριών, στην οποία επιθυμούν κάθε φορά να αναφερθούν π.χ. tango-κοινότητα της Ελλάδας, tango-κοινότητα της Θεσσαλονίκης, tango-κοινότητα της Κρήτης κ.ο.κ.

Για τη συλλογή των πληροφοριών χρησιμοποίησα την εθνογραφική μέθοδο και βασίστηκα σε πρωτογενείς και δευτερογενείς πηγές (Krüger, 2008). Σχετικά με τις πρωτογενείς πηγές, πραγματοποίησα επιτόπια έρευνα συμμετέχοντας ως χορεύτρια και ερευνήτρια δύο χρονιές στον μαραθώνιο της Αθήνας «Athens Tango Marathon» (χορευτική συμμετοχική παρατήρηση). Τα δυο αυτά χρόνια συμμετείχα και σε άλλα χορευτικά γεγονότα, όπως μιλόνγκες της Αθήνας και του εξωτερικού, και παραβρέθηκα σε μαθήματα με διάφορους δασκάλους, από τα οποία έχω, επίσης, αντλήσει γνώσεις. Παράλληλα με τη χορευτική συμμετοχική παρατήρηση πραγματοποίησα ημιδομημένες συνεντεύξεις[4] με έναν μικρό αριθμό ατόμων ως κύριων πληροφορητών. Οι πληροφορητές μου επιλέχθηκαν με κριτήριο τη «διαδρομή» που είχαν διανύσει στο tango και τις διαφορετικές ιδιότητες που κατείχαν κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της εργασίας σε αυτό. Αναφορικά με τις δευτερογενείς πηγές, βασίστηκα σε μελέτες για το tango και ευρύτερα για το χορό, όπως επίσης και σε βιβλιογραφία από το διεπιστημονικό πεδίο των σπουδών του φύλου.

Κατά τη διάρκεια της εκπόνησης της έρευνας αλλά και τα συγγραφής της εργασίας, προσπάθησα να αποδώσω με κατά το δυνατόν περισσότερη «αντικειμενικότητα» και αμεροληψία όσα συνέλεξα και ερμήνευσα. Ωστόσο, θα ήταν απερίσκεπτο να υπαινιχθώ πως το φύλο μου και η ιδιότητά μου ως ντάμα (στο tango), το νεαρό της ηλικίας μου αλλά και η πρότερη χορευτική μου εμπειρία δεν επηρέασαν την κρίση μου. Όπως έχει υποστηρίξει άλλωστε και η Cowan (1990), τα κείμενα του εθνογράφου είναι αδύνατον να μην εμποτιστούν από την ιδιότητά του.

[4] Βλ. Οδηγό ερωτήσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1ο: Το tango από τις αρχές του έως σήμερα

1.1 Αναδρομή στην ιστορία του tango

Το tango, το αργεντίνικο tango, είναι ένας χορός με πλούσια ιστορία. Είναι ένας χορός με νόημα, συμβολισμούς, κώδικες και περιεχόμενο. Το tango δεν αποτελεί έναν χορό που δημιουργήθηκε προς ευχαρίστηση, αλλά εκφράζει τη νοσταλγία και τη μοναξιά, εκφράζει την αναζήτηση ζεστασιάς και συντροφιάς. Την αναζήτηση μιας αγκαλιάς. Και αν τώρα το tango έχει περισσότερο μορφή διασκέδασης και ψυχαγωγίας, γνωρίζουμε πως δημιουργήθηκε κάτω από εντελώς διαφορετικές συνθήκες.

Οι απαρχές του tango βρίσκονται στην Αργεντινή κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Όπως μας ενημερώνει ο ιστορικός Χρήστος Λούκος, στο κεφάλαιό του «Κοινωνική Ιστορία του Τάνγκο» (1998), το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα το μεταναστευτικό κίνημα κορυφώθηκε στην Αργεντινή. Ιταλοί, Ισπανοί και Γάλλοι αποτέλεσαν την πλειοψηφία των μεταναστών, οι οποίοι διαμόρφωσαν τη μεσαία τάξη και εγκαταστάθηκαν κυρίως στις μεγάλες πόλεις της Αργεντινής, περισσότερο δε, στο Buenos Aires. Η Αργεντινή αναπτύχθηκε οικονομικά εξαιτίας των μεταναστών, υποστηρίζει ο Λούκος. Γύρω από το Buenos Aires χτίστηκαν τα convetillos, οι εργατικές κατοικίες όπου στεγάστηκε το εργατικό και στρατιωτικό δυναμικό, που αποτελούνταν στη συντριπτική του πλειονότητα από άνδρες. Ως αποτέλεσμα αυτού, στις περιοχές εκείνες δημιουργήθηκε πλήθος πορνείων. Ο Λούκος εξηγεί ότι στα convetillos απαντώνταν και οι compadritos[5] (ένα είδος μάγκες), οι νέοι των φτωχών συνοικιών, που είχαν «ιδιόρρυθμο ντύσιμο, ιδιαίτερο γλωσσικό κώδικα και εύκολη τη χρήση του μαχαιριού» (Λούκος, 1998: 253). Εκείνοι, κατά μια άποψη χόρεψαν πρώτοι το tango, γράφει (Λούκος, 1998:253).

Το tango αποτελεί τον χορό των φτωχών, των καταπιεσμένων, των μόνων και των ξενιτεμένων. Δεν είναι τυχαίο που κύριο και αναπόσπαστο στοιχείο του είναι η αγκαλιά (Λούκος 1998, Salas 1996, Denniston 2007). Η Denniston (2007), χορεύτρια, δασκάλα και γνωστή ως ειδήμων του tango, τονίζει πως η ανθρώπινη επαφή έλειπε από τους ανθρώπους που βρίσκονταν χιλιάδες χιλιόμετρα μακριά από τα σπίτια τους και έβρισκαν ευκαιρία να την αισθανθούν έστω για λίγο μέσω του χορού. Όπως εξάλλου επισημαίνει ο Λούκος (1998), το

[5]Ο Horacio Salas (1996), αναφέρει πως ο όρος compadrito χρησιμοποιούνταν υποτιμητικά εκείνη την εποχή για να περιγράψει τους νεαρούς, που εμφάνιζαν πομπώδεις συμπεριφορές, καυχησιά και θρασυδειλία. Ήταν μια κακή απομίμηση των guapo και των compadres, χαρακτηρισμοί που αποτελούσαν τους ανώτερους τίτλους ανδρικής τιμής και αποδίδονταν σε άνδρες που προκαλούσαν τον φόβο και τον σεβασμό, απλώς και μόνο με την παρουσία τους.

tango είναι περισσότερο ένα μείγμα πολιτισμών και κουλτούρων και, παρόλο που δεν είναι ξεκάθαροι οι λόγοι που κατέληξε να χορεύεται στα πορνεία, είναι σίγουρο πως πρόκειται για έναν χορό που τότε, λόγω της στενής επαφής των σωμάτων, αποτελούσε ένα σκανδαλώδες και επικριτέο θέαμα. Μάλιστα, όταν αυτό χορευόταν σε δημόσια θέα, απαγορευόταν να συμμετάσχει κάποια γυναίκα (Λούκος, 1998).

Σύμφωνα με τον Λούκο (1998), δεν είναι σίγουρο το πώς το tango μεταφέρθηκε από τα χαμηλά κοινωνικά στρώματα σε εκείνα της αστικής τάξης και πώς από την Αργεντινή κατέληξε στη Γαλλία στις παραμονές του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου, όπου χορεύτηκε πυρετωδώς. Τονίζει πως σαφώς υπήρξαν κάποιες μεταλλαγές στη χορευτική του μορφή ώστε να ταιριάξει σε κάθε είδους κοινωνικής ομάδας, ωστόσο το στοιχείο εκείνο που το έκανε τόσο αγαπητό και ποθητό σε όλους (Αργεντίνους, Γάλλους και στη συνέχεια Ιταλούς, Έλληνες κ.ά.) ήταν πως επέτρεπε να παρακαμφθούν τα όρια και οι κανόνες εκείνοι που συγκρατούσαν και περιόριζαν την στενή επαφή των φύλων μεταξύ τους. Κατά το 1912, πολλές ευρωπαϊκές και μη μεγαλουπόλεις μυήθηκαν στο tango, ενώ στην Ελλάδα ο χορός φαίνεται να κατέφθασε γύρω στην τρίτη δεκαετία του 20ου αιώνα (Λούκος, 1998).

Σταδιακά, συνεχίζει ο Λούκος (1998), το tango ξεκίνησε να χορεύεται και από τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις της Αργεντινής, όπου οι ορχήστρες μετασχηματίστηκαν και απέκτησαν την τελική τους μορφή, ο χορός εξευγενίστηκε, οι στίχοι έγιναν λιγότερο προκλητικοί, και έτσι, το tango κατέληξε να χορεύεται από όλες τις κοινωνικές τάξεις της Αργεντινής, να αποτελεί αναπόσπαστο εθνικό της στοιχείο και το κυριότερο «προϊόν εξαγωγής» της κατά τα σύγχρονα χρόνια (Λούκος, 1998).

Σημαντικότερη, ωστόσο, για το tango και τη διάδοσή του υπήρξε η εικοσαετία 1935-1955, η γνωστή ως «Χρυσή Εποχή» του tango (Λούκος 1998, Denniston 2007). Όπως παρατηρεί ο Λούκος (1998), τη δεκαετία 1935-1945 εγκαταστάθηκε στο Buenos Aires ένα μεγάλο πληθυσμιακά κομμάτι των ανθρώπων της υπαίθρου, το οποίο δεν ήταν εξοικειωμένο με τη μουσική του tango. Αυτό το γεγονός, σε συνδυασμό με το πρότυπο του οικογενειάρχη πατριώτη που στήριζε την πολιτική του Περόν, πρότυπο το οποίο ερχόταν σε πλήρη αντιδιαστολή με τους στίχους των tango τραγουδιών, τα οποία αναφέρονταν σε πόρνες και προσαγωγούς, οδήγησε σε κρίση το tango. Ταυτόχρονα, το tango καλούνταν να συναγωνιστεί και τη τζαζ. Η προσαρμοστικότητα όμως του χορού τον οδήγησε στην αξιοποίησή του από τον Περόν ως μέσο για την ένωση των λαϊκών και κατώτερων στρωμάτων. Ο μύθος του Gardel, που από φτωχός και νόθος κατέληξε να αποτελέσει σχεδόν εθνικό σύμβολο της Αργεντινής και αναμφισβήτητα τον δημοφιλέστερο τραγουδιστή tango τραγουδιών, παραλληλίστηκε με τη ζωή και ανέλιξη του Περόν, αλλά και των φτωχών. Έτσι,

δημιουργήθηκαν εκατοντάδες ορχήστρες, ηχογραφήθηκαν και συντέθηκαν πλήθος κομματιών, ο χορός ωρίμασε και δέσποσε στο Buenos Aires (Λούκος, 1998).

Μετά την πτώση του Περόν το 1955, ακολούθησε η δικτατορία στην Αργεντινή, η οποία πολέμησε οτιδήποτε σχετιζόταν με το tango, διότι εκείνο είχε συνδεθεί άρρηκτα με το περονικό καθεστώς (Λούκος, 1998). Για τον λόγο αυτό πολλοί μουσικοί αναγκάστηκαν να μεταναστεύσουν στην Ευρώπη, βιώνοντας την ξενιτιά και δίνοντας στη μουσική τους μια νέα, πολιτική διάσταση, σβήνοντας τα λόγια (οργανικά κομμάτια) και συνθέτοντας με διαφορετικό και καινούριο, για τα μέχρις στιγμής δεδομένα, ύφος. Εκείνο το tango ονομάστηκε Nuevo tango (Λούκος 1998, Κουφού 2011).

1.2 Η ιστορία του tango στην Ελλάδα

Η απουσία γραπτών πηγών όσον αφορά στην ιστορία του tango στην Ελλάδα, με οδήγησε στη συλλογή σχετικών πληροφοριών, αρχικά, μέσω μερικών δασκάλων που βιοπορίζονται μέσω του tango και δέχθηκαν να μου μεταδώσουν τις γνώσεις τους μέσω συνεντεύξεων. Οι περισσότεροι από αυτούς ασχολούνται περίπου δεκαπέντε με είκοσι χρόνια με τον χορό αυτό. Οι πληροφορίες, που έχουν, αφορούν συγχορευτές τους, οι οποίοι ασχολούνται κάποια παραπάνω χρόνια, γεγονός που με οδήγησε αρχικά στο συμπέρασμα πως το tango στην Ελλάδα είναι ένας πραγματικά πολύ νέος και φρέσκος χορός. Αντίστοιχα, το ίδιο θεώρησα και για τις tango- κοινότητες, ότι δηλαδή είναι εξαιρετικά νέες και πρόσφατα συγκροτημένες. Σύντομα όμως πληροφορήθηκα για την ταυτόχρονη παρουσία δυο κοινοτήτων tango στον ελληνικό χώρο περί τη δεκαετία του ’20.

Όπως επισημαίνει η Κουφού (2011), την περίοδο του Μεσοπολέμου συνυπήρχαν δύο μουσικοχορευτικές μορφές, το tango και ταγκό. Από τη μια πλευρά υπήρχε το «αυθεντικό» tango της Αργεντινής, το οποίο διακρινόταν για τις αυτοσχεδιαστικές και προκλητικές χορευτικές του φιγούρες καθώς επίσης και για τη δυναμική ενορχηστρωτική του διάσταση. Από την άλλη πλευρά, υπήρχε το εξευγενισμένο ταγκό[6] που αποτελούνταν από λιγότερο περίτεχνες φιγούρες και περιορισμένες διακυμάνσεις στις δυναμικές της μουσικής. Η Κουφού σημειώνει επίσης, πως το tango και το ταγκό αποτελούσαν τους δημοφιλέστερους κοινωνικούς χορούς για την ελληνική κοινωνία τη δεκαετία του ’30. Κοινός τόπος των δύο

[6]Το ελληνικό ταγκό προήλθε από το tango που χορευόταν στο Παρίσι, το οποίο είχε εξευγενιστεί και μορφοποιηθεί με τέτοιον τρόπο, ώστε να αποβάλει τον έντονο αισθησιασμό και την προκλητικότητα του αργεντίνικου tango, συμμορφούμενο στις κοινωνικές επιταγές της γαλλικής πρωτεύουσας (Κουφού, 2011).

αυτών εκφάνσεων του tango υπήρξε η αναζήτηση του πάθους (Κουφού, 2011). Ωστόσο, η διαρκής επίκληση στην «αυθεντικότητα» του tango, τόσο από τις εφημερίδες όσο και από τους ξένους, νεοφερμένους από το Λονδίνο και το Παρίσι δασκάλους χορού, σε συνδυασμό με τα αργεντίνικα τραγούδια tango που προσφέρονταν στο χορευτικό κοινό μέσω των ραδιοφώνων, είχε ως αποτέλεσμα την επικράτηση του αργεντίνικου tango και την περιθωριοποίηση του ελληνικού ταγκό (Κουφού, 2011).

Διεξάγοντας την έρευνά μου στη σημερινή κοινότητα tango της Αθήνας και ρωτώντας κάποιους από τους γνωστότερους δασκάλους και χορευτές της, συνέλεξα πληροφορίες σχετικά με το ξεκίνημα της σύγχρονης ελληνικής tango-κοινότητας. Πριν τις καταγράψω, όμως, οφείλω να σημειώσω πως κανένας από τους πληροφορητές μου δεν ήταν απολύτως σίγουρος για το ποιοι ακριβώς ήταν εκείνοι οι παράγοντες/άνθρωποι που μετέφεραν και μετέδωσαν το tango στους υπόλοιπους, όπως επίσης και πότε περίπου χρονολογείται η αρχή του στην Ελλάδα. Φαίνεται πως το νήμα ανάμεσα στις πρακτικές του Μεσοπολέμου και του σήμερα έχει χαθεί, καθώς, ενώ για τους ηλικιωμένους πληροφορητές της Κουφού ήταν βιωματική γνώση η ύπαρξη των μουσικοχορευτικών μορφών του tango και του ταγκό το πρώτο μισό του 20ο αιώνα, οι δικοί μου πληροφορητές, χορευτές και δάσκαλοι του 21ου αιώνα αγνοούσαν εντελώς την ύπαρξή τους.

Ο Θοδωρής[7] (επαγγελματίας χορευτής και δάσκαλος tango, ιδιοκτήτης γνωστής σχολής χορού tango στην Αθήνα και διοργανωτής του μαραθωνίου που συμμετείχα) μού διηγήθηκε μια ιστορία, σύμφωνα με την οποία, κατά τη δεκαετία του '70, ζητήθηκε από τον Φώτη Μεταξόπουλο, έναν από τους γνωστότερους χορευτές, χορογράφους και χοροδιδασκάλους της Ελλάδας, να χορογραφήσει tango για τηλεοπτικούς σκοπούς. «Είτε διακωμωδώντας το [σημ. το tango], είτε χρησιμοποιώντας το ως μέσο έκφρασης του πάθους και του έρωτα, η τηλεόραση και ο κινηματογράφος[8] είναι εκείνοι που δίνουν ένα μεγάλο ερέθισμα στην ελληνική κοινωνία», υποστηρίζει ο Θοδωρής. Σύμφωνα, λοιπόν, με τα

[7] Επέλεξα οι πληροφορητές μου να αναφέρονται με τα μικρά τους ονόματα, ώστε να προσδώσω την αμεσότητα, την οικειότητα και τη φιλικότητα που υπήρχε κατά τη διάρκεια των συνεντεύξεων και οι οποίες διατηρούνται ακόμη στις διαπροσωπικές μας σχέσεις. Στη βιβλιογραφία αναγράφονται ολοκληρωμένα τα ονόματα των συνεντευξιαζόμενων. Ακόμη, οι ιδιότητες των πληροφορητών μου καταγράφονται αναλυτικά στο Κεφάλαιο 5.

[8] Ο Γύφτουλας (2003) γράφει πως η παντοδυναμία της εικόνας, έναντι του λόγου έγκειται στο γεγονός ότι αποτυπώνεται καλύτερα και παραμένει στη μνήμη. Έτσι, όσον αφορά τον χορό που είναι αδιανόητος χωρίς εικόνα, το μόνο μέσο μαζικής προβολής του είναι η τηλεόραση (Γύφτουλας, 2003). Τα πρόσφατα χρόνια μάλιστα, η μόδα των «ριάλιτυ», έχει βάλει στο στόχαστρο και τον χορό, καθώς δεν είναι λίγες εκείνες οι ψυχαγωγικές εκπομπές (π.χ. Dancing with the Stars, So you think you can dance κ.ά.), που καταπιάνονται με αυτόν.

λεγόμενά του, οι πρώτες νεότερες αναφορές στο tango πραγματοποιήθηκαν τη δεκαετία του ’70.

Ακόμη, σύμφωνα με τον Θοδωρή, μικρότερο αλλά σημαντικό ρόλο στη διάδοση του tango διαδραμάτισαν οι ναυτικοί, οι οποίοι ταξιδεύοντας σε όλο τον κόσμο, μετέφεραν τις γνώσεις και τις εμπειρίες τους, όπως επίσης μουσικά όργανα και δίσκους από τα μέρη στα οποία ταξίδευαν. Μου είπε πως ο πατέρας του, που υπήρξε ναυτικός, ήταν εκείνος που του μίλησε πρώτη φορά για το tango.

Όταν ρώτησα τους συνεντευξιαζόμενους μαθητές και δασκάλους αν γνωρίζουν να μου κατονομάσουν τους ανθρώπους εκείνους που έφεραν/μετέδωσαν το tango στην Ελλάδα (το tango που χορεύουμε σήμερα στις μιλόνγκες[9]), εμφανίστηκαν αρκετά διστακτικοί στις απαντήσεις τους. Κοινός τόπος υπήρξε ο Mestre Luis, για τον οποίο όλοι αποφάνθηκαν πως υπήρξε από τους γνωστότερους «πρώτους» χορευτές κατά τη δεκαετία του ΄90. Ο Θοδωρής με ενημέρωσε πως οι πρώτες σχολές tango στην Αθήνα, σε συνδυασμό με ένα εστιατόριο επονομαζόμενο «El Bandoneon» εξειδικευμένο στην αργεντίνικη κουζίνα, και μια χορευτική ομάδα tango, γνωστή ως «Tango Querer»[10], συνέβαλαν καταλυτικά στη δημιουργία της πρώτης γενιάς φανατικών χορευτών. Πολλοί από αυτούς τους χορευτές μερικά χρόνια αργότερα εξελίχθηκαν σε δάσκαλους tango, συμπλήρωσε ο Θοδωρής. Η Μαριάννα (δασκάλα, επαγγελματίας χορεύτρια tango και ιδιοκτήτρια σχολής tango στην Αθήνα) υποστήριξε πως στα μέσα της δεκαετίας του 2000, λόγω οικονομικής άνεσης, υπήρχαν και μεγάλες, διεθνείς παραγωγές[11] tango ομάδων, με Αργεντίνους χορευτές, οι οποίες έδωσαν σημαντικά ερεθίσματα στο ελληνικό κοινό σχετικά με το tango.

Η Μαριάννα πιστεύει πως για να διαμορφωθεί ένας καλός χορευτής, δηλαδή να αποκτήσει χορευτική παιδεία και δικό του στυλ, χρειάζεται να διανύσει μια δεκαετία χορού. Εξηγεί, λοιπόν, πως έπειτα από μια δεκαετία –περί το 2010-, οι χορευτές θέλησαν να εξελίξουν τον χορό τους. Γι’ αυτό ξεκίνησαν να ταξιδεύουν στην Ευρώπη και στο Buenos Aires, απ’ όπου διδάχθηκαν tango από Αργεντίνους χορευτές αλλά και επιδίωξαν να τους φέρουν στην Ελλάδα, ώστε να μεταδώσουν τις γνώσεις τους μέσω μαθημάτων και χορευτικών show.

---

[9] Βλ. 5.1.1. Τι είναι η μιλόνγκα;

[10] Η ομάδα «Tango Querer», σύμφωνα με τον Θοδωρή, ήταν εκείνη που πραγματοποίησε την πρώτη μιλόνγκα στην Αθήνα το 1999.

[11] Η λέξη παραγωγή χρησιμοποιείται με την έννοια της ομάδας που παρήγαγε, δηλ. δημιούργησε και επιμελήθηκε, παραστάσεις tango.

Έτσι, σιγά-σιγά και με αργά αλλά γερά βήματα, το tango θεμελίωσε την παρουσία του στην Ελλάδα και έφτασε στο σήμερα.

1.3 Το tango στην σύγχρονη ελληνική κοινωνία

Παρακολουθώντας κάποιος τα χορευτικά δρώμενα στις κοινότητες του tango στην Αθήνα, αλλά και στην Ελλάδα γενικότερα, θα παρατηρούσε πως χρόνο με τον χρόνο δημιουργούνται καινούρια φεστιβάλ, μαραθώνιοι χορού, μιλόνγκες, ανοίγουν νέες σχολές χορού και εμφανίζονται ολοένα και περισσότεροι tj (tango dj) και χορευτικά ζευγάρια που παραδίδουν μαθήματα και πραγματοποιούν show σε χορευτικές βραδιές. Ανάπτυξη εμφανίζεται και σε εμπορικούς τομείς που συνοδεύουν τον χορό, όπως η ένδυση και η υπόδηση των χορευτών, όμως αυτό είναι κάτι που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια. Στους σχετικά νέους χορευτές, όπως εγώ, υπάρχει η εντύπωση πως το tango αυτή τη στιγμή βρίσκεται σε μια ιδιαίτερη άνθιση στην Ελλάδα. Οι περισσότεροι συνεντευξιαζόμενοί[12] επιβεβαίωσαν την άποψη αυτή, ωστόσο υπήρχαν μερικά κομμάτια των απαντήσεών τους που αξίζει να σημειωθούν.

Για την Αθηνά, χορεύτρια tango και dj, το tango σήμερα βρίσκεται σε ανάπτυξη καθώς, όπως παρατηρεί, ο κόσμος που χορεύει tango ανανεώνεται πολύ συχνά. Αυτό, κατά την άποψή της, συμβαίνει διότι ο χορός τα τελευταία χρόνια προωθείται πολύ μέσω των χορευτικών show που πραγματοποιούνται στην τηλεόραση.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα, επαγγελματικό χορευτικό ζευγάρι (ζευγάρι και στη ζωή), δάσκαλοι και ιδιοκτήτες μιας πολύ γνωστής σχολής χορού στην Αθήνα, υποστηρίζουν πως το tango βρίσκεται σε άνθιση στην Ελλάδα καθώς διαθέτει καλό χορευτικό και κοινωνικό[13] επίπεδο και απαρτίζεται από νέο κόσμο που προσδίδει ενεργητικότητα. Η Μαριάννα πιστεύει πως το tango, σε πολύ μεγάλο βαθμό, είναι κουλτούρα[14]. Υποστηρίζει πως η κουλτούρα του tango είναι κοντά στην ελληνική κουλτούρα, διότι διαθέτουν κοινά στοιχεία επικοινωνίας: την εξωστρέφεια, την αγκαλιά, την αντίληψη σχετικά με την επαφή με τους άλλους ανθρώπους. Ο

---

[12] Η ιδιότητα και το προφίλ των συνεντευξιαζομένων σκιαγραφούνται στο Κεφ. 5.

[13] Ως κοινωνικό επίπεδο, ο Βαγγέλης και η Μαριάννα εννοούν τους ανθρώπους από τους οποίους αποτελείται η σημερινή tango-κοινότητα της Ελλάδας. Ότι δηλαδή, εκτός από τη χορευτική πλευρά του tango, οι χορευτές γνωρίζουν και συμπεριφέρονται ανάλογα με τους κώδικες επικοινωνίας του χορού αυτού (για τους κώδικες επικοινωνίας γίνεται λόγος στη συνέχεια της εργασίας).

[14] Ως κουλτούρα νοείται από τη Μαριάννα ο τρόπος που κάποιος σκέφτεται, αισθάνεται και πράττει π.χ. κώδικες επικοινωνίας, τρόποι συμπεριφοράς κ.ά.

Βαγγέλης, από την άλλη, παρατηρεί ότι η ελληνική κοινότητα tango είναι σχετικά νέα, καθώς ώριμη νοείται μια κοινότητα τριάντα-σαράντα χρόνων και η tango κοινότητα της Ελλάδας μετρά είκοσι περίπου χρόνια ζωής. Συνεπώς «χρειαζόμαστε ακόμη χρόνο ώστε να ωριμάσουμε» (Βαγγέλης, 2018).

Ο Θοδωρής εκδήλωσε έντονα τον προβληματισμό του σχετικά με την κατάσταση στην οποία βρίσκεται το tango στην Ελλάδα σήμερα. Υποστήριξε πως η απάντηση σε αυτή την ερώτηση μπορεί να δοθεί σε κάποια χρόνια από σήμερα, ενώ τώρα μπορούμε να απαντήσουμε με βάση το συναίσθημά μας. Πιστεύει πως το tango διένυσε μια περίοδο ανάπτυξης και τώρα βρίσκεται σε μια μεταβατική φάση όπου σταδιακά σταθεροποιείται. Έχει εμφανιστεί μια νέα ομάδα δασκάλων, πιο ενημερωμένη, πιο ανοιχτόμυαλη και έχει κατέβει ο μέσος όρος ηλικίας των χορευτών, γεγονός ωστόσο που δεν συμβάλλει μόνο θετικά. Ένα νέο σώμα, μου εξηγεί, έχει περισσότερες χορευτικές δυνατότητες, ωστόσο ένα σώμα σαράντα χρόνων έχει περισσότερα βιώματα να εκφράσει μέσω του χορού. Κατά τον Θοδωρή, σήμερα υπάρχει μια καλή ηλικιακή αναλογία. Η νέα γενιά δασκάλων και το χαμηλότερο ηλικιακό επίπεδο των μαθητών έχουν ως αποτέλεσμα το tango να προχωράει γρηγορότερα σε επίπεδο εκπαίδευσης. Όμως εμπεριέχουν παράλληλα και «κινδύνους», καθώς ένας χορευτής μπορεί να χορεύει εντυπωσιακά, ωστόσο να μην έχει ωριμάσει «τανγκερικά[15]», υποστηρίζει.

Ο χορός και το tango για τον Θοδωρή δεν είναι έννοιες ταυτόσημες, αλλά αλληλοσυμπληρούμενες. Το tango για εκείνον, αλλά και για πολλούς ακόμη χορευτές, όπως η Μαριάννα, είναι χορός αλλά είναι και κουλτούρα. Πολλές φορές, λέει ο Θοδωρής, βλέπει κόσμο που χορεύει εντυπωσιακά ωστόσο δεν διαθέτει την κουλτούρα του tango. Βλέπει «περισσότερο χορευτική δεινότητα και λιγότερο tango στην πίστα». Βλέπει «άδειες» αγκαλιές και όχι δύο ανθρώπους να χορεύουν μαζί. Η αγκαλιά πρέπει να χορεύει από μέσα προς τα έξω, συμβουλεύει συχνά τους μαθητές του. «Το πώς θα αγκαλιάσεις, πώς θα προσαρμοστείς στον άλλο, ποια συναισθήματα θα μοιραστούν ανάμεσά σας είναι το πρωτεύον. Υπάρχουν χορευτές που χορεύουν για τον κόσμο έξω, υπάρχουν και εκείνοι που δεν δίνουν ανθρώπινη πλευρά της αγκαλιάς, δίνουν μια αγκαλιά φορμαρισμένη», λέει.

Σύμφωνα με τον Θοδωρή, το tango είναι δύσκολο γιατί πρέπει ο χορευτής/τρια να είναι έτοιμος να δεχθεί τη φόρτιση που παίρνει από τη μουσική και να την κάνει χορό, πράξη που χρειάζεται χρόνια προσπάθειας και δεν την πετυχαίνουν όλοι. Υποστηρίζει ότι ενώ το εύρος του tango φαίνεται ότι έχει μεγαλώσει, ουσιαστικά έχει μικρύνει, με συνέπεια ο κόσμος να «καταναλώνει» tango ενώ παλαιότερα –το διάστημα 1995-2005- υπήρχε περισσότερος

[15] Όρος του Θοδωρή.

καλλιτεχνικός σεβασμός στην τέχνη του tango. Κατά τον Θοδωρή γι' αυτό ευθύνονται οι τάσεις που δημιουργούνται από τους δασκάλους, οι οποίοι επιλέγουν συνειδητά να αξιοποιήσουν τις πλευρές του tango στις οποίες μπορεί ο κόσμος να αισθανθεί άνετα. Παραλληλίζει τους σημερινούς χορευτές με ένα κοινό παραστάσεων που συνειδητά πηγαίνει να δει μόνο κωμωδία. «Όμως υπάρχει και το δράμα», λέει, θυμίζοντάς μου την παρατήρηση της Cowan (1990) σχετικά με τον ζεϊμπέκικο χορό. Γράφει η Cowan, «το ότι ο Ζορμπάς χορεύοντας βγάζει τον πόνο του, όχι τη χαρά του, είναι μια λεπτομέρεια που συχνά ξεχνιέται […]. Η εξάλειψη του σύνθετου χαρακτήρα του χορού του Ζορμπά υπέρ μιας αμεσότερα κατανοητής ερμηνείας είναι εξαιρετικά εύγλωττη» (Cowan, 1990: 4). Το tango είναι ένα γλέντι συναισθημάτων και όχι ένα γλέντι ευφορίας, τονίζει ο Θοδωρής. Υπάρχει μια διαπαιδαγώγηση για το πώς ακούμε τη μουσική. Πολλές φορές ακούει τη φράση «α, αυτό το τραγούδι/κομμάτι δε μ' αρέσει», χωρίς να υπάρχει κάποια αιτιολόγηση γι' αυτό. «Έχω πει και εγώ αυτή τη φράση παλιότερα. Και για όσες φορές την έχω πει, άλλες τόσες το έχω μετανιώσει. Γιατί τελικά δεν ήταν ότι αυτό δεν μου άρεσε. Δεν μπορούσα να το καταλάβω», μου λέει. Τελειώνει με τη διαπίστωση πως το tango χρειάζεται μεράκι από τον δάσκαλο, ο οποίος οφείλει να είναι πολυδιάστατος και να μιλάει στους μαθητές του για την ιστορία του tango, τις καταστάσεις κάτω από τις οποίες δημιουργήθηκε, τη βιογραφία των συνθετών και των τραγουδιστών, το τι συμβολίζει η μουσική και τη σημασία των στίχων των κομματιών, και πάει λέγοντας.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2ο: Έμφυλες σχέσεις, Χορός και Σχέσεις Εξουσίας

Το κεφάλαιο αυτό κάνει λόγο στις έμφυλες σχέσεις και τον τρόπο που αυτές πραγματώνονται, αρχικά στην κοινωνία και στη συνέχεια, στον χορό. Στην ενότητα 2.1 καταγράφονται τα ερωτήματα που επιχειρείται να απαντηθούν στις ενότητες 2.2. και 2.3. Τα ερωτήματα σχετίζονται με το φύλο των χορευτών/τριών και τη δύναμη που αυτό ασκεί επάνω τους ως προς τη διαμόρφωση των αντιλήψεων και των συμπεριφορών τους, τόσο σε κοινωνικό επίπεδο, όσο και σε χορευτικό. Στις ενότητες 2.2 και 2.3 αναλύεται η έννοια του φύλου και η έννοια του χορού, σύμφωνα με την υπάρχουσα σχετική βιβλιογραφία. Στο κεφάλαιο αυτό ουσιαστικά απαντώνται τα ερευνητικά ερωτήματα της Εισαγωγής, που αναφέρονται στις σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στα φύλα και τον τρόπο που αυτές διαμορφώνονται.

2.1. It takes two to tango: Έμφυλες σχέσεις και ρόλοι[16] στο ελληνικό tango

Όντας χορεύτρια του tango μερικά χρόνια, πέραν των όμορφων χορών που βίωσα και αγαπημένων ανθρώπων που γνώρισα, θα έλεγα πως βίωσα καταστάσεις και συμπεριφορές που συχνά με στενοχώρησαν, με θύμωσαν ή με πείσμωσαν. Κυρίως, όμως, με προβλημάτισαν. Δεν ήταν λίγες οι φορές που αναρωτήθηκα «γιατί συμβαίνει αυτό; Γιατί σε εμένα; Μόνο σε εμένα; Συμβαίνει εξαιτίας του φύλου μου (προσδιορίζομαι ως γυναίκα); Συμβαίνει εξαιτίας του χορευτικού μου ρόλου (χορεύω ως ντάμα); Εξαιτίας της εμφάνισής μου;». Δεν ήταν λίγες οι φορές που αισθάνθηκα ότι ως ντάμα στερούμουν πρωτοβουλιών που ένας καβαλιέρος θα μπορούσε να πάρει –και σε κοινωνικό, αλλά και σε χορευτικό επίπεδο-, ότι βρισκόμουν σε μια κατάσταση που δεν μου ήταν ευχάριστη και παρ' όλα αυτά δεν μπορούσα να συμμετάσχω ενεργά ώστε να την αλλάξω.

Καθώς άρχισα να έρχομαι σε επαφή με τη φεμινιστική σκέψη, πολλές συμπεριφορές και καταστάσεις που βίωνα ως γυναίκα φάνηκαν να ερμηνεύονται και να ξεκαθαρίζουν. Έτσι, στη μετέπειτα ενασχόλησή μου με τον χορό, συγκεκριμένα το tango, έτεινα να προσπαθώ να ερμηνεύσω συμπεριφορές που δεχόμουν και οι οποίες σχετίζονταν με το φύλο μου. Μου γεννήθηκαν ερωτήματα σχετικά με τον τρόπο που αντιμετωπίζονται οι άνδρες και οι γυναίκες

[16]Στο πλαίσιο αυτής της εργασίας υιοθετείται ο ορισμός σύμφωνα με τον οποίο έμφυλοι ρόλοι είναι τα πολιτισμικά χαρακτηριστικά που καθορίζουν τη συμπεριφορά των ανθρώπων ανάλογα με το φύλο στο οποίο ανήκουν.

στα πλαίσια της κοινότητας του tango. Επηρεάζει το φύλο των χορευτών/τριών τη συμπεριφορά τους, τον χορό τους, τις αντιλήψεις τους και τον τρόπο που αντιλαμβάνονται το tango; Οι χορευτικοί ρόλοι καθορίζονται και διαμορφώνονται με βάση το φύλο των χορευτών/ τριών; Οι χορευτές και οι χορεύτριες συμμετέχουν στη διαμόρφωση των αντιλήψεων που επικρατούν σχετικά με τα δύο φύλα στην κοινότητά τους; Και αν ναι, με ποιον τρόπο;

Ακόμη, η σεξουαλικότητα ανάμεσα στα δυο φύλα και η σύνδεσή της με τον χορό υπήρξε εξ' αρχής ένα πεδίο, που με προβληματίσε ιδιαιτέρως. Είναι γεγονός πως στη σύγχρονη εποχή το γυναικείο σώμα σεξουαλικοποιείται και εμπορευματοποιείται εντόνως. Αυτό το γεγονός επηρεάζει τον χαρακτήρα του tango και τους ανθρώπους που συμμετέχουν σε αυτό;

Ένα σημαντικό πεδίο που αναδύθηκε στην έρευνά μου ήταν εκείνο της διάκρισης και της εξουσίας. Εντοπίζονται/υπάρχουν διακρίσεις και σχέσεις εξουσίας ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες σήμερα; Πώς τις ερμηνεύουν οι ειδικοί μελετητές των φύλων; Καταφέρνουν να διεισδύσουν μέσα στο tango; Υπάρχουν εξουσιαστές και εξουσιαζόμενοι στα πλαίσια του χορού αυτού; Και αν ναι, πως αυτές δημιουργούνται, διατηρούνται και ερμηνεύονται;

Οι παραπάνω προβληματισμοί έδωσαν ώθηση στην παρούσα έρευνα. Πριν, όμως, καταγράψω όσες πληροφορίες συγκέντρωσα μέσα από τη βιβλιογραφική και την εθνογραφική μου έρευνα σχετικά με το tango και τη σχέση των φύλων μέσα σε αυτό, είναι απαραίτητο να διασαφηνιστεί το περιεχόμενο των εννοιών του φύλου και του χορού σε ένα ευρύτερο πλαίσιο. Τι ορίζεται ως φύλο; Τι ορίζεται ως χορός; Πώς σχετίζονται οι άνδρες και οι γυναίκες με τον χορό; Και κυρίως: πώς εμπλέκεται η εξουσία στις έμφυλες σχέσεις και με ποιον τρόπο αυτή εισέρχεται και στον χορό;

2.2 Η έννοια του φύλου

Μέχρι τα μέσα του περασμένου αιώνα, ήταν εδραιωμένη η αντίληψη ότι το φύλο διακρίνεται σε δυο κατηγορίες: το αρσενικό και το θηλυκό. Με τη συμβολή της επιστήμης και του φεμινιστικού κινήματος, όμως, ξεκίνησε μια αναδιαπραγμάτευση σχετικά με το περιεχόμενο του όρου «φύλο». Πιο συγκεκριμένα «κατά την άνθιση της φεμινιστικής θεωρίας στις δεκαετίες του 1970 και του 1980, χρησιμοποιήθηκε από φεμινίστριες θεωρητικούς το επιχείρημα ότι η βιολογία δεν είναι το πεπρωμένο των γυναικών, αλλά ένα ιστορικά προσδιορισμένο πεδίο εμπέδωσης της ανδρικής κυριαρχίας πάνω στις γυναίκες […] με αποτέλεσμα η εννοιολόγηση του φύλου -μέσω της αναγωγής στο λόγο περί φύσης- να

θεωρηθεί απορροή των πατριαρχικών σχέσεων εξουσίας» (Αθανασίου, 2006: 24). Έτσι, τονίστηκε η διαφορά ανάμεσα στο *βιολογικό* και το *κοινωνικό* φύλο.

Γράφει η Αθανασίου (2006: 25), ότι το βιολογικό φύλο *(sex)* αναφέρεται στις βιολογικές διαφορές μεταξύ αρσενικού και θηλυκού, ενώ το κοινωνικό φύλο *(gender)* αναφέρεται στην κοινωνική ταξινόμηση σε ανδρικό και γυναικείο. Το βιολογικό φύλο, δηλαδή, καθορίζεται από τα χαρακτηριστικά του σώματος του ατόμου (τα ανατομικά του χαρακτηριστικά), ενώ το κοινωνικό φύλο είναι το σύνολο των χαρακτηριστικών που παραπέμπουν στην αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα και διαχωρίζουν τη μια κατάσταση από την άλλη. Η Αλεξάνδρα Ζαββού (2017), κοινωνιολόγος και ερευνήτρια σε θέματα φεμινιστικής μεθοδολογίας και έμφυλων κατασκευών, εξηγεί πως το βιολογικό φύλο προσδιορίζεται από βιολογικά χαρακτηριστικά, όπως τα χρωμοσώματα, τα σεξουαλικά όργανα, τις σεξουαλικές ορμόνες και άλλα φυσικά χαρακτηριστικά. Το κοινωνικό φύλο προσδιορίζεται -και προσδιορίζει- κοινωνικά χαρακτηριστικά , όπως την έμφυλη ταυτότητα[17], τους κοινωνικούς ρόλους, την κοινωνική θέση (Ζαββού, 2017).

Όταν αναδύθηκαν οι έννοιες του βιολογικού και του κοινωνικού φύλου –κατά τη δεκαετία του 1970- το βιολογικό φύλο ενός ατόμου θεωρούνταν γενετικά καθορισμένο, ενώ το κοινωνικό φύλο θεωρούνταν ως πολιτισμικά και κοινωνικά κατασκευασμένο. Ως εκ τούτου, το βιολογικό φύλο εκλαμβανόταν ως σταθερό, ενώ το κοινωνικό φύλο ως κοινωνικά προσδιορισμένο (Αθανασίου, 2006). Όμως τη δεκαετία του ’90 υποστηρίχτηκε από το φεμινιστικό κίνημα ότι το βιολογικό φύλο αποτελεί και αυτό κοινωνικο-πολιτισμική και πολιτική κατασκευή (Connel 2006). Σύμφωνα με τον Connell (2006), κάθε έμφυλη διχοτόμηση αποτελεί κοινωνική κατασκευή και συνεπώς η σχέση βιολογικού και κοινωνικού φύλου είναι αυθαίρετη και αποκτά νόημα μόνο στη μεταξύ τους σχέση. Επιπλέον, το φύλο αποτελεί μια κατηγορία νοήματος παρά ένα «φυσικό» δεδομένο, με τρόπο που η παλαιότερη διάκριση βιολογικό-κοινωνικό φύλο καθίσταται «αναχρονιστική, άκυρη και αδιέξοδη» (Connell, 2006: 11). Ο συγγραφέας επικαλείται εξάλλου την άποψη της Αμερικανίδας μετα-μοντέρνας φιλοσόφου Judith Butler(1990) ότι το βιολογικό φύλο αποτελεί ρηματική απόρροια του κοινωνικού και όχι φυσική προϋπόθεσή του. «Η Butler (1990)[…] υποστηρίζει ότι το φύλο είναι ρευστό και δεν εκφράζει κάποια εσώτερη οντότητα, δεν είναι ουσία αλλά ενέργημα και συνεπώς δεν είναι ουσιαστικό αλλά ρήμα, δεν είναι τίποτε άλλο από κινήσεις, ενεργήματα,

[17]Η έμφυλη ταυτότητα (gender role) αναφέρεται στην κοινωνική ταυτότητα του ατόμου και αφορά την κοινωνική και πολιτισμική διαφοροποίηση ανάμεσα στις γυναίκες και τους άνδρες. Έμφυλη ταυτότητα είναι η αντίληψη του ατόμου ότι ανήκει στο ανδρικό ή γυναικείο φύλο.

χειρονομίες, που μέσα από μια διαδικασία επανάληψης παράγουν έμφυλες ταυτότητες» (Connell, 2006: 12).

Σύμφωνα με τη γλωσσολόγο Τσιλιπάκου, το βιολογικό φύλο (sex), περιγράφεται από τα επίθετα female/male (γυναικείο/ανδρικό), ενώ το κοινωνικό φύλο (gender) από τα feminine/masculine (θηλυκό/αρσενικό) και αποτελεί την κοινωνική συγκρότηση του πρώτου (Τσιλιπάκου, 2010: 124). Παρόλα αυτά, επισημαίνει η συγγραφέας, στην ελληνική γλώσσα παρατηρείται πολυσημία στη χρήση των επιθέτων γυναικείο/ανδρικό και θηλυκό/αρσενικό, τα οποία άλλοτε αναφέρονται στο βιολογικό και άλλοτε στο κοινωνικό φύλο.

Ο ανδρισμός και η «γυναικότητα» δομούνται κοινωνικά και ποικίλλουν εσωτερικά, ενώ αποτελούν διαδικασίες διαμόρφωσης ταυτοτήτων και όχι εκφράσεις προϋπαρχόντων χαρακτηριστικών (Μαλούτα, 2014). Στο βιβλίο της «Φύλο, Κοινωνία, Πολιτική», η Μαλούτα (2014) υποστηρίζει πως το κοινωνικό φύλο αποτελεί ένα σύστημα σχέσεων, οι οποίες κατηγοριοποιούνται σε ανδρικές και γυναικείες και είναι απόλυτα αντιφατικές, δηλαδή κάτι που νοείται ανδρικό δεν μπορεί να καταλογιστεί και ως γυναικείο, και το αντίστροφο. Οι γυναίκες για παράδειγμα υποτίθεται ότι (πρέπει να είναι) τρυφερές, γλυκές, στοργικές, συναισθηματικές, αλλά και (αρνητικά στερεότυπα[18]) πονηρές, επιπόλαιες, ζηλιάρες. Δηλαδή, στερεοτυπικά ό,τι δεν είναι οι άνδρες, οι οποίοι εμφανίζονται ως γενναίοι, τολμηροί, λογικοί κλπ. (Μαλούτα, 2014). Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι η επιστημονική μας κουλτούρα είναι προσανατολισμένη στο να εντοπίζει διαφορές και όχι ομοιότητες, εντείνοντας μια εικόνα διχοτομίας στην έμφυλη υπόσταση των υποκειμένων (Μαλούτα, 2014).

Ωστόσο, παρατηρεί η Μαλούτα (2015), τα στοιχεία που αποκαλούμε γυναικεία και ανδρικά ενυπάρχουν σε όλα τα υποκείμενα. Επίσης, υποστηρίζει πως δεν υπάρχει μία γυναικεία ή μία ανδρική ταυτότητα, αλλά πολλές και διαφορετικές. Η συγγραφέας εξηγεί περεταίρω ότι:

> «αν και ο φεμινισμός έχει προ πολλού καταγγείλει την καταπιεστική/περιοριστική λειτουργία της αντίληψης περί μίας γυναικείας ενιαίας ταυτότητας, που τελικά σημαίνει ότι στο βάθος όλες οι γυναίκες (πρέπει να) είναι ίδιες, να έχουν δηλαδή τα ίδια στερεοτυπικά χαρακτηριστικά, τα τελευταία χρόνια έχει αναπτυχθεί μια πλούσια βιβλιογραφία και για τους 'ανδρισμούς'. Πληθυντικός. Ο R.W. Connell (1995) υποστηρίζει ότι υπάρχουν ηγεμονικοί, περιθωριακοί, συνεργικοί και

[18] Ως στερεότυπα φύλου νοούνται οι κοινωνικές αντιλήψεις και πρακτικές, σύμφωνα με τις οποίες ορισμένα προτερήματα ή μειονεκτήματα και τύποι συμπεριφοράς αποδίδονται στα άτομα ανάλογα με το φύλο τους, αγνοώντας ή παραβλέποντας τις ατομικές τους διαφορές και ιδιαιτερότητες (Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, 2003).

υποτελείς ανδρισμοί, με τους πρώτους να λειτουργούν ως μέτρο σύγκρισης προς το οποίο φιλοδοξούν να φτάσουν ορισμένοι άνδρες» (Μαλούτα, 2014: 29).

Όπως ήδη αναφέρθηκε, η Μαλούτα (2015) γράφει πως τα στοιχεία που αποκαλούμε γυναικεία και ανδρικά περικλείονται σε όλα τα άτομα. Η έμφυλη ανθρώπινη υπόσταση εμπεριέχει και από τα δυο. Η κοινωνικοποίηση[19], παρατηρεί η Μαλούτα, είναι αυτή που δημιουργεί αγόρια και κορίτσια, γυναίκες και άνδρες. Η διαδικασία της κοινωνικοποίησης είναι αυτή η οποία, με τα πρότυπα φύλου που διαμορφώνει και τα οποία διαφέρουν, επιτρέπει σε κάποια χαρακτηριστικά να αναπτυχθούν και σε άλλα να καταπιεστούν ανάλογα με το φύλο του/της φορέα τους (Μαλούτα, 2015). Πολλά χαρακτηριστικά, που αποδίδονται στο βιολογικό φύλο, είναι στην πραγματικότητα αποτέλεσμα της κοινωνικοποίησης των υποκειμένων, διατυπώνει. Η δύναμη του φύλου και ο ρόλος του στη διαμόρφωση των συμπεριφορών και των αντιλήψεων των ανθρώπων είναι τόσο καθοριστικός και καταλυτικός ώστε να καθοδηγεί ακόμη και τη σκέψη τους. Μάλιστα, αυτό συμβαίνει με τέτοιον τρόπο, ώστε το άτομο έχει την ψευδαίσθηση της ελευθερίας της επιλογής (Μαλούτα, 2014).

Η Ζαββού (2017) παραθέτει επίσης την άποψη της Αμερικανίδας κοινωνιολόγου Kate Miller, κατά την οποία οι γυναίκες *μαθαίνουν* να είναι πιο παθητικές, υποταγμένες, πιο σιωπηλές, να ακολουθούν. Οι άνδρες αντίστοιχα, *μαθαίνουν* να είναι διεκδικητικοί, δυναμικοί, εξωστρεφείς, κυριαρχικοί. Σύμφωνα με τη Βασιλική Δεληγιάννη-Κουϊμτζή (2003), διδάσκουσα καθηγήτρια του τμήματος ψυχολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, το οικογενειακό πλαίσιο κατασκευάζει ταυτότητες φύλου παράγοντας κυρίαρχους ρόλους για τον ανδρισμό και τη θηλυκότητα, από τους οποίους αντλούν τα παιδιά το δικό τους ρεπερτόριο, για να δομήσουν και να ερμηνεύσουν την πραγματικότητα μέσα στην οποία δρουν:

«Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι το οικογενειακό περιβάλλον είναι το πρωταρχικό πλαίσιο κατασκευής της ανδρικής ταυτότητας. Ένα ενδιαφέρον εύρημα στη βιβλιογραφία για τη διαφορετική συμπεριφορά των γονέων προς τα δύο φύλα αποτελεί η διαπίστωση ότι η ανδρική ταυτότητα είναι πιο αυστηρά οριοθετημένη από τη γυναικεία. Ίσως αυτό αποτελεί και μια από τις αιτίες που τα ανδρικά στερεότυπα αναπτύσσονται νωρίτερα και είναι πιο ισχυρά από τα γυναικεία

[19]Η διαδικασία της κοινωνικοποίησης αποτελεί μια συνεχή πολιτισμική διαδικασία, μέσω της οποίας τα άτομα, έμμεσα ή άμεσα, διαμορφώνουν στάσεις, αντιλήψεις και συμπεριφορές. Είμαστε προϊόντα της κοινωνικοποίησης μας, προϊόντα δηλαδή των εμπειριών που βιώνουμε (Μαλούτα, 2015).

(Siegal, 1987). Οι γονείς, και κυρίως οι πατέρες, ενδιαφέρονται να αποκτούν την τυπική για το φύλο συμπεριφορά περισσότερο τα αγόρια τους παρά τα κορίτσια τους» (Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, 2003: 39).

Συμπεραίνουμε λοιπόν πως τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αποδίδουμε στις κατηγορίες φύλου διαμορφώνονται κοινωνικά, μέσω της διαδικασίας της κοινωνικοποίησης, με την οικογένεια να παίζει σημαντικό ρόλο (Μαλούτα 2014, Δεληγιάννη-Κουϊμτζή 2003). Τα άτομα διαμορφώνονται από την κοινωνία, την οποία με τη σειρά τους διαμορφώνουν (Μαλούτα, 2014), σε μια σχέση διαλεκτική.

Με βάση το φύλο, η κοινωνία χωρίζει τα άτομα σε δύο κατηγορίες (γυναίκες- άνδρες) και ταξινομώντας τα, τα ιεραρχεί (Μαλούτα, 2015). Όπως παρατηρεί η Μαλούτα (2015), το φύλο αποτελεί τη βασική αρχή οργάνωσης της κοινωνίας που κατατάσσει διχοτομικά (αγόρι/κορίτσι) και έτσι ιεραρχεί τα υποκείμενα: ανώτερο/κατώτερο. Σύμφωνα με τη Μαλούτα (2015), το φύλο αποτελεί τρόπο κοινωνικής ιεράρχησης που χωρίζει τα υποκείμενα σε ανώτερα και κατώτερα. Ως συνέπεια της ιεραρχικής κοινωνικής κατάταξης, οι γυναίκες βρίσκονται σε κατώτερη κοινωνική θέση από τους άνδρες, με αποτέλεσμα οι γυναίκες να θεωρούνται λιγότερο συμμετοχικές από αυτούς. Κοινωνικοποιούνται, έτσι ώστε να γίνουν λιγότερο συμμετοχικές και παράλληλα υστερούν σε αυτοεκτίμηση. Στη διαδικασία διαμόρφωσης της έμφυλης ταυτότητας ταυτίζονται με ένα πρότυπο που είναι υποτιμημένο, το γυναικείο (Μαλούτα, 2015). Η Αθανασίου (2006) καταγράφει τη θεωρία της Μποβουάρ, σύμφωνα με την οποία στο πλαίσιο του πατριαρχικού συστήματος φύλου η ανδρική ιδιότητα αυτοαναγνωρίζεται ως συνώνυμη και υποδειγματική της ανθρώπινης ιδιότητας, ενώ οι γυναίκες ετεροπροσδιορίζονται […] ως το «δεύτερο» φύλο, που χαρακτηρίζεται από έλλειψη, και ορίζεται ως έλλειψη, και δεν του αναγνωρίζεται το δικαίωμα της υποκειμενικότητας.

Στο ίδιο πνεύμα, η Αμερικανίδα φεμινίστρια και νομικός Catharine MacKinnon αναπτύσσει μια θεωρία για το φύλο και τη σεξουαλικότητα, που στηρίζεται στο δίπολο της κυριαρχίας-υποτέλειας (Ζαββού, 2017). Η κοινωνική σημασία του φύλου δημιουργείται από τη σεξουαλική αντικειμενοποίηση των γυναικών στις πατριαρχικές κοινωνίες. Οι γυναίκες θεωρούνται και αντιμετωπίζονται ως σεξουαλικά αντικείμενα, που πρέπει να ικανοποιούν τις ανδρικές επιθυμίες. Η αρρενωπότητα ορίζεται ως σεξουαλική κυριαρχία, η θηλυκότητα ως σεξουαλική υποτακτικότητα. Οι έμφυλες σχέσεις, λοιπόν, έχουν κατ' αρχήν σεξουαλική διάσταση και εκφράζουν αυτή στη βασική σεξουαλική δυναμική: ο άνδρας ασκεί κυριαρχία, ενώ η γυναίκα υποτάσσεται. Μόνο αν η σεξουαλικότητα πάψει να αποτελεί έκφραση σχέσεων κυριαρχίας και υποτέλειας, θα πάψουν να υπάρχουν ιεραρχημένα φύλα (Ζαββού, 2017). Το

φύλο δεν είναι ούτε ζήτημα ψυχολογίας ούτε συμπεριφοράς (και ρόλου). Είναι μια λειτουργία της πατριαρχικά ιεραρχημένης σεξουαλικότητας. Δεν σημαίνει πως οι άνδρες έχουν φυσική προδιάθεση για κυριαρχία και οι γυναίκες για υποτέλεια, αλλά η ανδρική και γυναικεία σεξουαλικότητα είναι κοινωνικά κατασκευασμένες.

Στην παρούσα εργασία δεν με απασχολεί το βιολογικό φύλο των ανθρώπων που μελετάω, αλλά το κοινωνικό τους φύλο και οι διαστάσεις που αυτό αποκτά μέσα στις διαπροσωπικές και χορευτικές τους σχέσεις[20]. Θα τολμούσα να πω πως προσεγγίζω και εγώ το σώμα, όπως η Cowan (1990), που το αντιμετωπίζει όχι σαν μια βιολογική οντότητα αλλά ως ένα πολιτισμικά κατασκευασμένο «κείμενο», στο οποίο «εγγράφονται» οι κοινωνικές σημασίες -μέσω της κοινωνικοποίησης- και το οποίο «διαβάζεται» από τους άλλους, καθώς ξαναγράφεται από αυτούς που το «φέρουν» και το «βιώνουν».

2.3 Η έννοια του χορού

Ο χορός αποτελεί μια βιωματική εμπειρία, με την οποία ο άνθρωπος -με εργαλείο το σώμα του- εκφράζει τα συναισθήματά του, μέσα από μια σειρά πολιτισμικά καθορισμένων χορευτικών μοτίβων (Γύφτουλας, 2003: 154). Ο χορός αποτελεί εκφραστικό μέσο εκδήλωσης κοινωνικών και πολιτισμικών χαρακτηριστικών των ανθρώπινων κοινωνιών και συμβάλλει στην καλλιέργεια και τη διατήρηση ευρύτερων δια-προσωπικών σχέσεων (Δανιά, 2009). Πρόκειται για σύνθετη μορφή ανθρώπινης ενεργητικότητας και συμπεριφοράς, η οποία αποτελεί αναπόσπαστο μέρος της συνολικής δομής ενός ευρύτερου επικοινωνιακού συστήματος και έχει αξία ως αγωγή, ως έκφραση ή ως μάθημα που προσφέρει ποικίλα σωματικά, γνωστικά και συναισθηματικά οφέλη (Βενετσάνου και Κουτσούμπα, 2015 Δανιά, 2016, Κουτσούμπα, 2010).

Ενώ ο χορός είναι ένα παγκόσμιο φαινόμενο, η μορφή, το περιεχόμενο και οι ιδέες του είναι κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά προσδιορισμένες και επομένως ποικίλλουν από άτομο σε άτομο, μέσα στον ίδιο τον τόπο, από τόπο σε τόπο και από τη μια ιστορική περίοδο στην άλλη (Αυδίκος, Λουτζάκη, Παπακώστας, 2004). Το περιεχόμενο της *ελληνικής* λέξης «χορός» μπορεί να ποικίλλει ανάλογα τον τρόπο που εκείνη χρησιμοποιείται: μπορεί να

[20] Παρότι γνωρίζω πως στη σημερινή εποχή υπάρχουν περισσότερα από δύο κοινωνικά φύλα, επέλεξα στην παρούσα μελέτη να περιοριστώ στα δύο γνωστότερα και πολυπληθέστερα πληθυσμιακά κοινωνικά φύλα, στο ανδρικό και στο γυναικείο.

σημαίνει ένα ιδιαίτερο είδος χορού, μια ιδιαίτερη απόδοση αυτού του είδους χορού ή το χορευτικό γεγονός στο σύνολό του (Cowan, 1990).

Η Αμερικανίδα ανθρωπολόγος Cowan (1990) γράφει πως ο χορός έχει διφορούμενο χαρακτήρα: υπόσχεται χαρά, ευχαρίστηση, ανακούφιση αλλά συγχρόνως εμπεριέχει κανόνες συμπεριφοράς, υποχρεώσεις, κοινωνικό έλεγχο, πιέσεις και κυρώσεις. Είναι, δηλαδή, ένας όρος σύμφωνα με τον οποίο, μέσω πολλών και διαφορετικών σωματικών δραστηριοτήτων εκφράζονται ποικίλα νοήματα από κοινωνία σε κοινωνία (Cowan, 1990). Το άτομο, υιοθετώντας πολιτισμικά καθορισμένα χορευτικά μοτίβα, εντάσσεται στους κόλπους ενός πολιτισμικού συστήματος, δέχεται την ταυτότητα που του αποδίδει ο πολιτισμικός εκείνος χώρος και εκπέμπει σύμβολα που το καθιστούν οργανικό του μέλος (Γύφτουλας, 2003).

Επιπλέον, η Cowan (1990) υποστηρίζει πως ο χορός και το σύνολο των πρακτικών[21] που τον απαρτίζουν, δηλαδή το χορευτικό γεγονός[22], είναι μια «κοινωνική πράξη» ξεχωριστή από την καθημερινότητα αλλά άρρηκτα συνδεδεμένη με τις καθημερινές σχέσεις εξουσίας και τις κυρίαρχες αντιλήψεις για το φύλο. Αναφερόμενη εξάλλου ευρύτερα στο πεδίο της μουσικής, η Σόνια Κοζιού (2015) επισημαίνει πως όλες οι κοινωνικές σχέσεις και όλες οι εξελίξεις στη μουσική μπορούν να ιδωθούν ως ένα πλέγμα και μια έκφραση σχέσεων εξουσίας. Συνδέεται, έτσι, αρμονικά με την Cowan (1990), η οποία διατείνεται πως μέσα στον χορό, που αποτελεί μια συγκεκριμένη κοινωνική πρακτική και χαρακτηρίζεται από συγκεκριμένες αντιλήψεις και κοινωνικές σχέσεις, περιλαμβάνονται οι σχέσεις των φύλων. Οι συμμετέχοντες δρουν με έμφυλους τρόπους και βιώνουν τους εαυτούς τους ως έμφυλα υποκείμενα (Cowan, 1990).

Ο χορός μάς εισάγει στην κοινωνία, γράφει η Cowan (1990: xiv). Εξειδικεύοντας στο πολιτισμικό πεδίο όσα αναφέρθηκαν στο κεφάλαιο για το φύλο (κεφ. 2.2), η συγγραφέας παρατηρεί ότι οι άνθρωποι *μαθαίνουν* να είναι άνδρες και γυναίκες. Αυτό υποστηρίζει πως συμβαίνει μέσα από μια ποικιλία καθημερινών κοινωνικών πρακτικών, όπως το ποτό, το φαΐ κ.ά. «Οι τετριμμένες πρακτικές κοινωνικότητας και διασκέδασης καταδεικνύουν τον τρόπο με τον οποίο η ευχαρίστηση μπορεί να γίνει συνένοχος της εξουσίας και συνεργός στην ανα-παραγωγή έμφυλων διακρίσεων», εξηγεί (Cowan, 1990: xii). Οι άνισες σχέσεις εξουσίας, κυρίως ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες, παράγονται, «ενσωματώνονται» και αναπαράγονται, στο πλαίσιο μιας μη λεκτικής μορφής κοινωνικότητας, όπως ο χορός, που

[21]Οι πρακτικές είναι οι τρόποι (και τα πεδία), μέσω των οποίων οι αντιλήψεις για τα φύλα και οι έμφυλες σχέσεις γίνονται κατανοητές και πραγματοποιούνται (Cowan, 1990).

[22]Το χορευτικό γεγονός είναι χρονικά, χωρικά και εννοιολογικά «οριοθετημένη» σφαίρα αλληλεπίδρασης (Cowan, 1990).

συνήθως ταυτίζεται με την ευχαρίστηση και την αναψυχή, παρά με την ανισότητα και τις διακρίσεις. Όταν επιτελείται ένα χορευτικό γεγονός, οι άμεσα και έμμεσα συμμετέχοντες διασκεδάζουν και συγχρόνως «ανακαλύπτουν» και διαπραγματεύονται, σωματικά και νοητικά, τι «σημαίνει» να είσαι άνδρας ή γυναίκα (Cowan, 1990). Σύμφωνα εξάλλου με τη θέση των Beune και Hamburg, τα συναισθήματα που οι χορευτές βιώνουν καθώς χορεύουν μπορούν να επηρεάσουν σημαντικά την αντίληψη που έχουν διαμορφώσει οι ίδιοι για τον εαυτό τους (Κουφού, 2011).

Στο χορευτικό γεγονός, παρατηρεί η Cowan (1990), τα άτομα αυτοπαρουσιάζονται μέσα σε και μέσα από εορταστικές πρακτικές –ενώ τρώνε, πίνουν, μιλούν, εκτός από το ότι χορεύουν- και αξιολογούνται από τους άλλους. Όσα συμβαίνουν κατά τη διάρκεια ενός χορευτικού γεγονότος και οι σημασίες που προσλαμβάνουν εξαρτώνται από τις σωματικές επιτελέσεις και ερμηνείες των συμμετεχόντων. «Τα σώματα που χορεύουν εκπέμπουν συνειδητά και ασυνείδητα μη λεκτικά μηνύματα -ενσωματωμένες αξίες, επιθυμίες, ανάγκες, ενδιαφέροντα, συμφέροντα. Τα σωματικά αυτά μηνύματα "διαβάζονται" από τους συμμετέχοντες και ερμηνεύονται», υποστηρίζει η Cowan (1990: x). Σε συμφωνία με την άποψη αυτή, η εκπαιδευτικός, συγγραφέας και κριτικός χορού Judith Hanna (2005) επισημαίνει ότι μέσα από τον χορό δίνεται η δυνατότητα έκφρασης ιδεών και συναισθημάτων, ακόμη και στα σημεία εκείνα όπου «η ανθρώπινη γλώσσα εμφανίζεται αδύναμη» (Κουφού, 2011: 12).

Επίσης, η Cowan (1990) παρατηρεί πως ο χορός είναι ενσώματη πράξη και ενσώματη εμπειρία. Υποστηρίζει πως ο χορός είναι πράξη που εκφράζει σωματικά την τεχνική, τον συντονισμό και τον έλεγχο και εμπειρία που σωματοποιεί την αίσθηση του σώματος και τις αισθήσεις, την αυτεπίγνωση του σώματος του ατόμου και την επίγνωση ότι οι άλλοι αναγνωρίζουν το άτομο ως ενσώματο γυναικείο ή ανδρικό εαυτό. Έτσι, το φυσικό ανθρώπινο σώμα μετατρέπεται σε κοινωνικό σώμα, που εκφράζει μια συγκεκριμένη κοινωνική θέση και μια συγκεκριμένη οπτική, μέσα στα πλαίσια ενός κοινωνικού περιβάλλοντος (Γύφτουλας, 2003). Ακόμη, η Κουφού (2011) παρουσιάζει την άποψη των Giddens (1991) και Csordas (1993), σύμφωνα με την οποία η ένταξη σε μια κοινωνική ομάδα γίνεται μέσω του σώματος. Υποστηρίζουν πως οι άνθρωποι εκπροσωπούνται απ' αυτό και, μαθαίνοντας τις ίδιες κινήσεις και εκφράσεις προκειμένου να επικοινωνήσουν με τα υπόλοιπα μέλη, κατασκευάζουν μια ενσώματη ταυτότητα.

Σε μια προσπάθεια, λοιπόν, να απαντηθούν τα ερωτήματα που τέθηκαν παραπάνω (κεφ. 2.1), στο πλαίσιο της παρούσας διερεύνησης υποστηρίζεται ότι η ανδρική και γυναικεία ταυτότητα αποτελούν προϊόντα κοινωνικοποίησης. Η κοινωνία, αφού χωρίσει τα άτομα με

βάση το φύλο, δημιουργεί ανάμεσά τους σχέσεις ιεραρχίας, με τους άνδρες να βρίσκονται πολύ συχνά στη θέση του εξουσιαστή και τις γυναίκες σε εκείνη του εξουσιαζόμενου-υποτελή. Η σεξουαλικότητα συμβάλει καθοριστικά στη δημιουργία αυτών των σχέσεων εξουσίας, με την ερμηνεία της αρρενωπότητας ως σεξουαλικής κυριαρχίας και της θηλυκότητας ως σεξουαλικής υποτακτικότητας. Ο χορός με τη σειρά του, αποτελεί μια πτυχή της κοινωνίας, συνεπώς σε αυτόν εκφράζονται και τα χαρακτηριστικά που τη διέπουν. Μέσω του χορού εκδηλώνονται οι κυρίαρχες αντιλήψεις για τα φύλα, στις οποίες –όπως εξηγήθηκε- εμπεριέχονται οι σχέσεις εξουσίας. Ο χορός είναι ενσώματη πράξη και μέσω των σωμάτων εκφράζονται, αμφισβητούνται και γίνονται αντικείμενο διαπραγμάτευσης οι ανδρικές και γυναικείες ταυτότητες. Το ανθρώπινο σώμα δηλαδή, μετατρέπεται σε κοινωνικό σώμα και φέρει την αξία που του έχει προσδώσει η κοινωνία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3ο: Τα νοήματα του tango

Το tango είναι ένας χορός στον οποίο συχνά αποδίδονται χαρακτηρισμοί όπως «φλογερός» χορός, χορός του πάθους κ.ά. Το κεφάλαιο 3 αποτελεί μια προσπάθεια ερμηνείας του χαρακτήρα του tango, τόσο μέσω των βιβλίων που είναι αφιερωμένα εξ' ολοκλήρου σε αυτό, όσο και μέσω των συνεντευξιαζόμενων. Αποτελείται από τρεις ενότητες, οι πρώτες δυο εκ των οποίων αναλύουν τα στοιχεία του ερωτισμού και της μαχητικότητας, ενώ στην τρίτη καταγράφεται ο τρόπος που βιώνουν οι συνεντευξιαζόμενοι το tango, και η συμβολή του χορού αυτού στη ζωή τους. Μέσω του κεφαλαίου αυτού επιθυμώ τη μετάδοση στον αναγνώστη του χαρακτήρα του χορού και τον τρόπο που αυτός συλλαμβάνεται από την επιφαινόμενη αλλά και από τους ανθρώπους που έχουν συμβάλλει, είτε με τις συνεντεύξεις, είτε με τα βιβλία τους, στη συγγραφή της εργασίας.

3.1 Το ερωτικό στοιχείο

Πολλές είναι οι απόψεις και οι ιδέες ως προς τον χαρακτήρα του tango, τόσες όσες και οι διαφορετικές εκφάνσεις του. Το tango αποτελούσε και αποτελεί έναν χορό πολυδιάστατο, έναν χορό που εξελίσσεται και διαμορφώνεται, που αναπροσαρμόζεται «αγκαλιάζοντας» τους κανόνες και τις επιταγές κάθε κοινωνίας στην οποία εισέρχεται.

Είναι όμως γεγονός πως το tango έχει συνδεθεί άρρηκτα με τον χαρακτηρισμό του ως «ερωτικό χορό», γεγονός που μου κίνησε το ερευνητικό ενδιαφέρον καθώς, όντας χορεύτρια του tango μερικά χρόνια, ποτέ δεν ένιωσα να συμμερίζομαι αυτό τον χαρακτηρισμό. Συζητώντας με έναν συγχορευτή, μου επισήμανε πως συγχέω τον όρο «ερωτικός» με τον όρο «σεξουαλικός», κάτι που με προβλημάτισε και αναρωτήθηκα αν όντως αυτό συμβαίνει. Στο παρόν κείμενο να σημειώσω πως οι λέξεις «έρωτας», «ερωτικός» και τα παράγωγά τους περιέχουν την έννοια της αγάπης που δεν αποσκοπεί αποκλειστικά στη σαρκική ικανοποίηση αλλά εμπεριέχει εγκεφαλική συμμετοχή, η οποία στοχεύει στην ψυχική ανάταση του ανθρώπου, ενώ οι όροι «σεξουαλικός» και «λαγνεία» περικλείουν την επιθυμία σωματικής επαφής και μόνο.

Σύμφωνα με τον Horacio Salas (1996) στο βιβλίο του «Το Τάνγκο», το tango λανθασμένα προβάλλεται ως χορός λαγνείας με έντονη τη σεξουαλική επιθυμία. Υποστηρίζει πως το γεγονός ότι το tango γεννήθηκε και χορευόταν στα πορνεία, και μάλιστα ανάμεσα σε άνδρες, είναι ακριβώς ο λόγος για τον οποίο θα έπρεπε να προβληματιστούμε σχετικά με τον χαρακτήρα που του αποδίδεται συχνά, πως δηλαδή εκφράζει έντονες σεξουαλικές επιθυμίες. Ο Salas υποστηρίζει ότι η καλλιτεχνική δημιουργία λαμβάνει χώρα όταν οι άνθρωποι είναι ανικανοποίητοι, προσπαθούν να αποδράσουν από εκείνο που τους κρατάει προσκολλημένους και δημιουργούν αυτό το οποίο δεν έχουν, αλλά επιθυμούν να αποκτήσουν. Αναφέρει λοιπόν, πως τα πορνεία ήταν τα μέρη στα οποία ικανοποιούνταν πλήρως η σεξουαλική επιθυμία των ανδρών, συνεπώς δεν ήταν η σεξουαλική ανάγκη που οδηγούσε τους άνδρες στον χορό αλλά το ακριβώς αντίθετο, η αναζήτηση της αγάπης και της συντροφιάς. Η εφήμερη παρουσία μιας γυναίκας, που θα έλυνε για λίγα λεπτά τη σεξουαλική τους επιθυμία, δεν ήταν ικανή να αντιστρέψει τη μοναξιά και τη μελαγχολία τους, εξηγεί ο Salas. Απεναντίας, την πολλαπλασίαζε καθώς φανέρωνε την αποτυχία της προσπάθειάς τους. Γι' αυτό το tango χαρακτηρίζεται από νοσταλγία και θλίψη και έχει ως κύριο στοιχείο του την «κλειστή» αγκαλιά, δηλαδή τη στενή επαφή του πάνω σώματος των ανθρώπων και όχι του κάτω (Salas, 1996).

Ο Salas (1996) επισημαίνει επιπλέον πως το στοιχείο της λαγνείας αποδόθηκε στο tango από τους επικριτές του και όχι από τους χορευτές και τις χορεύτριες, τους οποίους απασχολούσαν άλλα θέματα, όπως για παράδειγμα η τεχνική την οποία θα εφάρμοζαν κατά τον χορό τους ώστε να επιτύχουν τον συνδυασμό της αγκαλιάς και της αρμονικής κίνησης των σωμάτων μέσα σε αυτήν. «Ή αγκαλιαζόμαστε σφιχτά ή πατιόμαστε. Και τελικά αγκαλιάστηκαν σφιχτά» λέει χαρακτηριστικά (Salas, 1996: 35). Λίγο πριν την αρχή του 20ου αιώνα, συνεχίζει ο συγγραφέας, οι πρώτοι Αργεντινοί χορευτές χόρευαν για να χορέψουν, για

να απολαύσουν την ουσιαστική παρουσία ενός άλλου ανθρώπου και όχι για να σεξουαλικοποιήσουν και να αντικειμενοποιήσουν τον/την παρτενέρ τους. Χόρευαν για τη συντροφιά.

Συμπληρωματικά, ο Χρήστος Λούκος (1999) γράφει πως το tango δεν είναι απλώς ένας άνδρας και μία γυναίκα που χορεύουν, αλλά ένας άνδρας που επιζητά μια σύντροφο, η οποία συνήθως τον εγκαταλείπει. Σημειώνει πως το tango είναι «μία εισαγωγή στην επιθυμία» (Λούκος, 1999: 269) και δεν νοείται να πραγματοποιηθεί χωρίς τη συμμετοχή του νου και της καρδιάς. Στον ίδιο τόνο η Christine Denniston (2007) και το βιβλίο της «Το νόημα του Τάνγκο», στο οποίο γράφει πως από τη δεκαετία του '40 στην Αργεντινή, το tango χρησιμοποιούνταν από τους άνδρες ως μέσο ώστε να μπορέσουν να έρθουν σε επαφή με τις γυναίκες και μάλιστα τονίζει πως εκείνος ήταν και ο μόνος κοινωνικά αποδεκτός τρόπος γι' αυτό. Οι άνδρες αφιέρωναν πολλά χρόνια μέχρις ότου να μπορέσουν να αγκαλιάσουν μια γυναίκα σε μια μιλόνγκα. Ξεκινούσαν αρχικά παρατηρώντας τους άνδρες που εξασκούνταν μεταξύ τους σε μία πράκτικα[23], στη συνέχεια μάθαιναν τον ρόλο της ντάμας και τη βασική τεχνική του χορού και τέλος τον ρόλο του καβαλιέρου, στον οποίο εξασκούνταν σχεδόν καθημερινά. Γράφει επίσης η Denniston πως, ρωτώντας πολλούς άνδρες από το Buenos Aires που έζησαν στη Χρυσή Εποχή του tango, τους λόγους για τους οποίους ξεκίνησαν το tango, η πλειοψηφία των απαντήσεων που πήρε ήταν πως κάποια γυναίκα αποτέλεσε την αφορμή (Denniston, 2007). Μου θύμισε έτσι τον φίλο μου Σέργιο που μου είχε πει κάποτε πως «σχεδόν όλοι οι άνδρες ξεκινήσαμε να χορεύουμε εξαιτίας μίας γυναίκας». Ο καβαλιέρος μου και καλός μου φίλος Τίμος μού είχε πει επίσης πως «οι άνδρες δεν χορεύουν για τους ίδιους, αλλά για τις γυναίκες».

Ο σημαντικότερος λοιπόν λόγος για να συμμετάσχει ένας άνδρας σε μία μιλόνγκα τη Χρυσή Εποχή του tango, ήταν η συναναστροφή του με τις γυναίκες. Μέσω της σωματικής επαφής που προσέφερε ο χορός, οι άνδρες δεν αποσκοπούσαν στην ικανοποίηση των σεξουαλικών τους επιθυμιών, αλλά στην ψυχική τους γαλήνη. Γι' αυτό και προσδιορίζονταν μέσα από εκείνες. Τη Χρυσή Εποχή, ο καλός χορευτής αναγνωριζόταν και διακρινόταν από ένα και μόνο χαρακτηριστικό: την ικανοποίηση της ντάμας κατά τον χορό μαζί του (Denniston, 2007). Δυστυχώς, οι λόγοι σχετικά με τη συμμετοχή των γυναικών στις μιλόνγκες του Buenos Aires τη Χρυσή Εποχή, αλλά και νωρίτερα, δεν αναφέρονται σε κανένα από τα κείμενα από τα οποία άντλησα τις πληροφορίες που καταγράφω. Γενικότερα, θα τολμούσα να πω πως η

[23] Βλ. i) Γλωσσάρι όρων.

απουσία της γυναικείας οπτικής από τα κείμενα που εξιστορούν το ξεκίνημα του tango φαίνεται να είναι εκκωφαντική.

Ένα ακόμη στοιχείο που ενισχύει την ερωτική αύρα, η οποία αποδίδεται στο tango είναι η στάση και η τοποθέτηση των δύο σωμάτων κατά τη διάρκεια του χορού. Όπως αναφέρει η Denniston (2007), ένα ζευγάρι που αγαπιέται, αγκαλιάζεται έχοντας τους ώμους του στην ίδια ευθεία και την καρδιά απέναντι τη μία από την άλλη. Με αυτό τον τρόπο οι ερωτευμένοι δείχνουν, χρησιμοποιώντας τη γλώσσα του σώματος, πως ο σύντροφός τους βρίσκεται στο επίκεντρο της προσοχής τους. Η καρδιά και η κατεύθυνσή της, υποστηρίζει, είναι σημαντικότερες από εκείνη των ματιών. Αυτός είναι και ο τρόπος με τον οποίο χόρευαν οι χορευτές του tango τη Χρυσή Εποχή, με τα κέντρα των σωμάτων τους και τους ώμους παραλληλισμένους, «χόρευαν καρδιά με καρδιά» (Denniston, 2007: 45). Αυτό ήταν και το ζητούμενο κατά τη διάρκεια του χορού: οτιδήποτε και αν συνέβαινε, η αγκαλιά να έμενε σταθερή και ακλόνητη. Η ένωση των σωμάτων και η σφιχτή αγκαλιά μετέτρεπε (μεταφορικά) τους δύο ξένους, από χορευτικό ζευγάρι σε ερωτικό ζευγάρι, από χορευτές σε εραστές. «Για τους χορευτές της Χρυσής Εποχής αυτός ήταν ο σκοπός και το νόημα του tango», γράφει χαρακτηριστικά (Denniston, 2007: 46).

Επίσης, ένα στοιχείο του χορού που προσθέτει ερωτισμό στο tango, είναι η φύση των κινήσεών του. Το tango διαφέρει από τους άλλους ζευγαρωτούς χορούς, καθώς το ζευγάρι δεν κινείται συνεχώς κατά τη διάρκεια της μουσικής ούτε είναι επιτακτική η ταυτόχρονη κίνηση των χορευτών. Μέσα στον χορό το ζευγάρι μπορεί να μείνει ακίνητο απολαμβάνοντας την αίσθηση της αγκαλιάς, όπως επίσης συχνά ο καβαλιέρος μένει σταθερός και η ντάμα χορεύει γύρω του ή το αντίστροφο. Λέει ο Salas πως «ίσως αυτό να φαίνεται μικρό πράγμα, αλλά μερικές φορές, το αισθησιακό στοιχείο είναι σύνολο μικρών λεπτομερειών» (Salas, 1996: 34).

Αν και στη σημερινή εποχή υπάρχουν διαφορετικά χορευτικά είδη και στυλ tango, εκείνο που διδάσκεται περισσότερο από όλα στην Ελλάδα και αποτελεί κοινό τόπο των χορευτών όταν πρωτοανταμώνονται στη χορευτική πίστα είναι η αγκαλιά, με το κράτημα που αναφέρθηκε παραπάνω. Παρατηρώντας αλλά και συμμετέχοντας ενεργά στον χορό, η πρώτη στάση που παίρνει το ζευγάρι πριν ξεκινήσει τον χορό του, πριν καν το πρώτο βήμα, είναι η δημιουργία της αγκαλιάς. Από εκείνη μάλιστα, είναι πιθανόν ένας έμπειρος χορευτής ή χορεύτρια, να αντιληφθεί την επικοινωνία που θα υπάρξει με τον παρτενέρ του/της για όλη τη διάρκεια της τάντας που θα χορέψουν. Δεν είναι όλες οι αγκαλιές ίδιες. Όταν όμως ένας χορευτής/τρια βρει εκείνη που του ταιριάζει απόλυτα, η αίσθηση και η επικοινωνία είναι ασυναγώνιστες. Κάποτε ένας συγχορευτής μου μού είχε πει πως αυτή είναι η μαγεία του

tango. Για τρία λεπτά ζεις με έναν άνθρωπο τον έρωτα, μοιράζεστε κάτι κοινό, χωρίς όμως να είστε μαζί με τη σημασία της λέξης που χρησιμοποιείται στην έξω από το tango ζωή. Και μετά από εκείνα τα λεπτά ξαναγίνεστε δύο άγνωστοι, που τους συνέδεσε κάτι στο παρελθόν, αλλά ταυτόχρονα δεν τους συνδέει τίποτα στο παρόν.

Ως απορροή αυτών θα ήθελα να σημειώσω πως ανάμεσα σε δυο χορευτές είναι δυνατό να αναπτυχθούν έντονα συναισθήματα, τα οποία δεν είναι απαραίτητο να περικλείουν τη σεξουαλική επιθυμία. Ο χορός είναι μια καλλιτεχνική έκφραση και κατά την εξέλιξή του, ειδικά στο tango που χορεύεται αυτοσχεδιαστικά καθώς δεν υπάρχει συγκεκριμένη ακολουθία βηματισμών, είναι πιθανό δύο χορευτές να ταιριάξουν τόσο έντονα στα σώματα, στη μουσικότητα και στη δημιουργικότητά τους, ώστε να βιώσουν ταυτοχρόνως τα ίδια έντονα συναισθήματα. Λόγω του ότι κάθε χορός ενός κομματιού tango, είτε με τον ίδιο είτε με διαφορετικό παρτενέρ, είναι διαφορετικός, η αίσθηση και τα συναισθήματα που προκαλούνται σε κάθε χορευτή ποικίλουν. Έχοντας χορέψει με αρκετούς παρτενέρ η ίδια, αλλά και παρατηρώντας και συζητώντας με άλλους χορευτές, υποστηρίζω πως με τους περισσότερους παρτενέρ η αίσθηση μπορεί να είναι από βαρετή και αδιάφορη έως όμορφη και ευχάριστη. Υπάρχουν, όμως, εκείνοι οι λίγοι «εκλεκτοί» συγχορευτές, στους οποίους συχνά ο καθένας μας αναφέρεται ως «αγαπημένους» καβαλιέρους ή ντάμες, με τους οποίους ο χορός δεν είναι μόνο η αγκαλιά, η μουσική και δύο ζευγάρια ποδιών, αλλά κάτι πολύ περισσότερο. Είναι κοινή έκφραση, κοινή δημιουργία, κοινή απεικόνιση της σκέψης και της επιθυμίας στα σώματα. «Χορεύοντας ζωγραφίζεις το πάτωμα» μου είχε πει ο Τίμος. Αναλύοντας τη φράση του, κατέληξα στο ότι είναι πιθανό δύο χορευτές να ζωγραφίσουν κάτι ερασιτεχνικό και ανώριμο, χωρίς αυτό να αποκλείει το γεγονός ότι δημιούργησαν ένα έργο τέχνης, προσωπικό και μοναδικό. Μπορεί, όμως, να ζωγραφίσουν και ένα αριστούργημα, που όμοιό του δεν θα μπορέσουν να δημιουργήσουν με άλλον συγχορευτή. Εκεί τα αισθήματα είναι τόσο βαθιά και δυνατά που, κρίνοντας από την προσωπική μου εμπειρία, θα έλεγα πως περισσότερο πλησιάζουν την αγάπη παρά τη σεξουαλική επιθυμία. Δεν αποκλείω το γεγονός να περικλείονται σε αυτά τα αισθήματα και σεξουαλικές επιθυμίες. Ωστόσο πιστεύω πως τα αισθήματα που βιώνει ένας χορευτής ή μια χορεύτρια όταν χορεύουν με εκείνους τους παρτενέρ με τους οποίους μοιράζονται κάτι τόσο μοναδικό, είναι πολύ ανώτερα και ουσιαστικότερα από την επιθυμία της σαρκικής επαφής. Είναι αισθήματα που αγγίζουν την ψυχή. Είναι έρωτας.

3.2 Η μαχητικότητα

Σύμφωνα με τον Salas (1996) ένα στοιχείο που εμπεριέχεται στο tango και αξίζει προσοχής δεν είναι η σεξουαλικότητα, αλλά η μαχητικότητα. Στις απαρχές του ο χορός στην Αργεντινή εμπεριείχε στοιχεία αντιπαλότητας, καθώς οι άνδρες που χόρευαν χαρακτηρίζονταν από έντονα αρρενωπές συμπεριφορές, συχνές αντιπαλότητες και κόντρες μεταξύ τους. Το ότι σήμερα οι καβαλιέροι χορεύοντας σε μία μιλόνγκα δεν επιτρέπεται να κάνουν πάνω από δύο βήματα αντίθετα στη γραμμή χορού, δεν εξυπηρετεί μόνο την αποφυγή συγκρούσεων των ζευγαριών κατά τον χορό, αλλά συνδέεται με τις καταβολές του tango. Τα πρώτα χρόνια του tango στο Buenos Aires, κόντρα στα άλλα είδη χορών που απαιτούσαν για λόγους ευγενείας ο άνδρας να χορεύει με την πλάτη προς την πορεία του ζευγαριού, οι άνδρες χορευτές του tango δεν μπορούσαν να χορεύουν οπισθοχωρώντας, καθώς η πλάτη τους δεν έπρεπε να πλησιάσει τον εν δυνάμει εχθρό τους. Η ηθική, εκείνη την εποχή, αποτελούσε το κυριότερο κομμάτι της ταυτότητας ενός άνδρα, και η πισώπλατη επίθεση ήταν σπάνια για λόγους ανδρισμού, εξηγεί ο Salas.

Στη σύγχρονη ελληνική tango-κοινότητα, το στοιχείο της μαχητικότητας που προέρχεται από την αντιπαλότητα που επικρατεί ανάμεσα στους χορευτές/τριες (πλέον άνδρες και γυναίκες), θα υποστήριζα πως μπορεί να εντοπιστεί αν κάποιος παρατηρητής εξετάσει τον χορό από μια άλλη σκοπιά. Η σημερινή κοινωνία χαρακτηρίζεται από έντονους ρυθμούς ανάπτυξης και ανταγωνιστικότητας σε πολλούς κλάδους της καθημερινότητας. Έτσι και το tango, το οποίο αποτελεί μικρογραφία της κοινωνίας, αποτελεί συχνά έναν τόπο όπου οι άνθρωποι διοχετεύουν την ανάγκη για ανταγωνισμό ή συναγωνισμό (η ύπαρξη του ενός δεν αποκλείει την ύπαρξη του άλλου). Δεν είναι λίγες οι φορές που εντοπίζονται στις χορευτικές πίστες ζευγάρια -ή μεμονωμένοι χορευτές, είτε καβαλιέροι είτε ντάμες- που καταβάλουν υπερβολική προσπάθεια να δείξουν τις χορευτικές τους ικανότητες. Επίσης, από την προσωπική μου εμπειρία, έχω βιώσει χορούς όπου αισθάνθηκα πως ο καβαλιέρος χρησιμοποιούσε το σώμα μου με σκοπό την επίδειξη των χορευτικών του ικανοτήτων. Υπήρξαν άλλες βραδιές που αισθανόμουν πως η πίστα έχει μετατραπεί σε «πεδίο μάχης».

Ακόμη, θυμάμαι τη συμμετοχή μου σε ένα μάθημα ενός φεστιβάλ tango που πραγματοποιούνταν σε μια πόλη της Βόρειας Ελλάδας, όπου δίδασκε ένα ζευγάρι διάσημων δασκάλων. Οι δάσκαλοι αυτοί προέρχονταν από την tango-κοινότητα της Αθήνας, συνεπώς δεν γνώριζαν από πριν το χορευτικό επίπεδο όσων θα συμμετείχαμε στο μάθημά τους. Πριν ξεκινήσουν το μάθημα, ζήτησαν από τους συμμετέχοντες να χορέψουν ένα τραγούδι. Στη συνέχεια, ο άνδρας δάσκαλος ζήτησε από όλους μας να χορέψουμε ένα ακόμη τραγούδι,

προσπαθώντας αυτή τη φορά να μην δείξουμε πόσο καλοί χορευτές/τριες είμαστε, αλλά να ακολουθήσουμε τη μουσική και να προσφέρουμε στον/στην παρτενέρ μας την «πιο ζεστή» αγκαλιά μας. Μόλις τελείωσε το δεύτερο τραγούδι, ο δάσκαλος είπε πως «τώρα είδα tango». Η μαχητικότητα και η ανάγκη για επίδειξη και απόδειξη των χορευτικών μας ικανοτήτων είχε επισκιάσει όλα τα υπόλοιπα στοιχεία του χορού: την ουσιαστική αγκαλιά και την επικοινωνία. Επομένως, αν και δεν γνωρίζω πώς ακριβώς βιωνόταν η μαχητικότητα ανάμεσα στους άνδρες χορευτές του Salas, υποστηρίζω πως η μαχητικότητα που απορρέει από την αντιπαλότητα των χορευτών είναι ένα στοιχείο που εμπεριέχεται και σήμερα στο tango.

3.3. Το tango για τους συνεντευξιαζόμενους[24]

Στις προηγούμενες ενότητες σχολιάστηκαν κάποιες πτυχές του tango που θεωρούνται, λίγο έως πολύ, αναπόσπαστα κομμάτια του χαρακτήρα αυτού του χορού. Ο ερωτισμός, η αναζήτηση της αγκαλιάς, η ανθρώπινη επικοινωνία, ακόμη και η μαχητικότητα είναι στοιχεία που περικλείονται σε αυτόν. Όμως δεν δύναται να μην τονιστεί ότι ο κάθε άνθρωπος βιώνει το tango με τον δικό του προσωπικό τρόπο. «Το tango αποτελεί προσωπική υπόθεση του καθενός», μου είχε πει ένας συγχορευτής μου κάποτε. Ο ρόλος που διαδραματίζει το tango στη ζωή κάθε χορευτή είναι ξεχωριστός και μοναδικός. Οι συνεντεύξεις που πραγματοποίησα στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας υπήρξαν πολύτιμες μεταξύ άλλων, επειδή με βοήθησαν να κατανοήσω τον τρόπο που βιώνουν οι συνεντευξιαζόμενοί μου το tango και τη σημασία που έχει αυτό στις ζωές τους. Παρακάτω καταγράφονται τα όσα οι συνομιλητές μου μοιράστηκαν μαζί μου σε σχέση με αυτό το ερώτημα.

> **Αθηνά:** *Το tango αλλάζει μαζί με μένα. Αλλάζει ανάλογα με τις φάσεις στη ζωή μου. Έφερε στη ζωή μου πράγματα που μου έλειπαν: την αγκαλιά, τον κόσμο, την επικοινωνία. Για μένα είναι τρόπος ζωής, όχι μόνο τρόπος έκφρασης και κοινωνικής συναναστροφής.*

> **Μαριάννα:** *Για μένα το tango είναι το καταφύγιό μου. Αισθάνομαι ότι βρίσκω την ψυχή μου μέσα σε αυτό. Είναι τρόπος ζωής. Έχει τα πάνω του, έχει τα κάτω του. Κάποιες φορές το θέλεις, κάποιες θέλεις να σου λείψει και λίγο. Νιώθω καλά σε αυτό, αγγίζει τον ψυχισμό μου. Επειδή στην καθημερινότητά μου σκέφτομαι πολύ, όταν χορεύω αισθάνομαι ελεύθερη, ότι σταματάω να σκέφτομαι. Όταν*

[24] Βλ. Κεφ. 5ο: Οι συνεντεύξεις.

σκέφτομαι, αισθάνομαι ότι χάνω το tango μου. Για να το αισθανθώ, χρειάζεται να «μιλάει» περισσότερο το σώμα και λιγότερο το μυαλό.

Ο **Βαγγέλης** προσθέτει: *Το tango είναι το επάγγελμά μας και είναι τεράστιο κομμάτι της ζωής μας. Δυστυχώς ή ευτυχώς, επειδή πλέον είμαστε αναγνωρίσιμοι, οι άνθρωποι σε μια μιλόνγκα μας αντιμετωπίζουν ως "Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα". Όταν χορεύουν μαζί μας, αισθάνονται ότι χορεύουν με τους δασκάλους. Αυτό είναι κάπως περιοριστικό για εμάς, γιατί και εμείς είμαστε τανγκέροι*[25] *και θέλουμε να χορέψουμε για να περάσουμε καλά. Όταν χορεύουμε με κάποιον που δεν μας αντιμετωπίζει σαν δασκάλους αλλά σαν τανγκέρους, νιώθουμε ότι είμαστε άνετα, ότι είμαστε στα νερά μας, ότι είμαστε εμείς αυτό. Το tango είναι ο τρόπος που εκφραζόμαστε. Είναι συνάντηση φίλων, μουσική, ποίηση, χορός, είναι η μιλόνγκα*[26]*, είναι η τέχνη μας.*

Συνεχίζει η **Μαριάννα** λέγοντας: *Η τέχνη είναι λυτρωτική. Δεν συμβαίνει πάντα, αλλά υπάρχουν στιγμές που χάνεσαι μέσα στο tango. Σε μια στιγμή του χορού μπορεί να αισθανθείς κάτι υπερβατικό. Δεν υπάρχει για εμάς καλύτερο κομπλιμέντο όταν εγείρουμε συναισθήματα στον κόσμο, όταν τον συγκινούμε. Υπάρχουμε εμείς και η σύνδεση με τον κόσμο. Όταν την νιώθουμε, αισθανόμαστε πιο ελαφριοί, νιώθουμε ελεύθεροι. Αισθάνομαι τεράστια ευγνωμοσύνη στο tango και στον κόσμο. Νιώθω πολύ πλήρης σαν άνθρωπος, πολύ ευτυχισμένη. Όταν ακούω ένα tango που μου αρέσει, αρχίζω να κλαίω. Δεν κλαίω ούτε από χαρά ούτε από λύπη. Συγκινούμαι. Το tango είναι πολύ γενναιόδωρο με όλους. Αν το αγαπάς, σου το επιστρέφει επί δέκα.*

Σέργιος: *Το tango κυριαρχεί στη ζωή μου. Το tango είναι έτσι. Μπορείς να κάνεις πολλά διαφορετικά πράγματα μέσα σε αυτό: να ακούσεις μουσική, να παίξεις μουσική, να παίξεις μουσική σαν dj, να μελετήσεις τη μουσική, τους στίχους των τραγουδιών, την ιστορία του, να το χορέψεις, υπάρχει το κοινωνικό κομμάτι. Είναι μια ατελείωτη περιπέτεια. Για μένα το tango έχει πολλές διαφορετικές εκφάνσεις: με βοηθάει να ξεχαστώ, να εμβαθύνω σε κάτι άλλο, πάντα με διασκεδάζει. Από την πρώτη στιγμή που το γνώρισα, μπήκε δυναμικά στη ζωή μου και πολύ γρήγορα κατέλαβε τεράστια κομμάτια της.*

---

[25] Βλ. ι) Γλωσσάρι όρων.

[26] Βλ. 5.1.1. Τι είναι η μιλόνγκα;

Λούκας: *Χορεύω σχεδόν όλη μου τη ζωή και η γεύση είναι γλυκόπικρη. Το tango σημαίνει πάρα πολλά για μένα: είναι η δουλειά μου, το χόμπι μου, το πάθος μου. Αν δεν ακούσω tango ή δεν χορέψω για μια εβδομάδα, νομίζω θα πεθάνω. Ακούω tango κάθε μέρα από τα 7 μου, είναι σαν το νερό για εμένα. Είναι ένα απαραίτητο καλό ή απαραίτητο κακό.*

Ναϊμά: *Το tango είναι ο μόνος χορός που με κράτησε. Δεν υπάρχει αλλού τέτοια αληθινή μη λεκτική επικοινωνία, όπως στο tango. Άρχισα να μαθαίνω ισπανικά, για να καταλάβω τους στίχους και τότε το ερωτεύτηκα πραγματικά. Μου αρέσει η κουλτούρα του, μου αρέσει ο ρόλος μου μέσα στο tango. Η αγκαλιά για μένα είναι το πιο σημαντικό που μπορώ να μοιραστώ, είναι τα πάντα για μένα. Οφείλω τον σύντροφό μου στο tango, την καριέρα μου, την αγάπη που έχω τώρα. Οι πιο σημαντικές στιγμές στη ζωή μου οφείλονται στο tango. Το tango μού έχει δώσει πάρα πολλά, μου έχει δώσει ζωή και δουλειά και φίλους. Είναι τρόπος ζωής, είναι κάθαρση ψυχής και είναι έρωτας* [δακρύζει].

Θοδωρής: *Αν με ρωτήσεις τι σημαίνει το tango για μένα σε κάποια χρόνια από τώρα, θα πάρεις μια διαφορετική απάντηση. Και αν μου έκανες αυτή την ερώτηση κάποια χρόνια νωρίτερα, θα έπαιρνες μια διαφορετική απάντηση. Στο tango αναπροσαρμόζεσαι σαν άνθρωπος και σαν χαρακτήρας. Αλλάζεις. Το tango είναι πολύ σημαντικό για εμένα, δεν μπορώ να σκεφτώ τον εαυτό μου χωρίς αυτό. Στην προσπάθειά μου να βελτιωθώ σαν χορευτής έχω βρει πολλά ελαττώματά μου σε κοινωνικό επίπεδο που χρειάστηκε να βελτιώσω, ακόμα και το πώς βλέπω τον εαυτό μου σαν άνδρα και το πώς βλέπω μια γυναίκα. Το κομμάτι της μουσικής είναι απίστευτος πλούτος και με συγκινεί πολύ. Μ' αρέσει να παρατηρώ τους άλλους ανθρώπους όταν χορεύουν. Όταν παρατηρείς τον τρόπο που χορεύει κάποιος, μπορείς να καταλάβεις πολλά πράγματα πολύ πιο αληθινά για την προσωπικότητά του από αυτά που θα επικοινωνήσει εκείνος λεκτικά. Στο σχολείο μάθαμε να επικοινωνούμε μέσω του λόγου. Το κορμί είναι ακόμη σε εμβρυακή μορφή, δουλεύει με το ένστικτο και λέει περισσότερες αλήθειες. Αυτό είναι σπουδαία ανακάλυψη. Όταν χορεύω με έναν άνθρωπο, αισθάνομαι ότι συνομιλούμε ή ότι υπάρχει ένας μονόλογος. Το ρήμα αφουγκράζομαι μέσα από το κομμάτι του tango αποκτά κυριολεκτική σημασία. Αφουγκραζόμαστε και συγχορεύουμε. Μια αγκαλιά μπορεί να χορεύει τόσο πολύ εσωτερικά, σαν παλμό, νεύρο ή ύφος που μπορεί να μη χρειαστεί καν να κινηθείς από το ίδιο σημείο, και άλλες φορές μπορεί να έχεις χορέψει σε όλη την πίστα και να αισθάνεσαι κενός, να αισθάνεσαι ότι δεν σου φτάνουν τα βήματα και οι φιγούρες. Μπορεί να αγκαλιάσεις*

έναν άνθρωπο και να αισθανθείς γεμάτος. Το tango έχει πολλά στοιχεία προς διερεύνηση και δεν είναι μόνο τα βήματα και η τεχνική: είναι να θέλω να αντιληφθώ και να καταλάβω όλες τις πιθανότητες που μπορεί να μου δώσει. Βλέπω πτυχές του που με συγκινούν και με συναρπάζουν. Είναι ένας τίμιος καθρέφτης. Θα ήθελα ανάμεσα σε ένα ζευγάρι να βάλω έναν καθρέφτη, ώστε ο άνθρωπος να παρατηρήσει πρώτα τον εαυτό του. Το να πάρεις έναν άνθρωπο αγκαλιά σημαίνει πρώτα απ' όλα ότι έχεις δική σου δύναμη. Η αγκαλιά θέλει τη δύναμή της. Η σωματική με την ψυχική δύναμη δεν είναι το ίδιο πράγμα. Πρέπει να μη φοβάσαι να αγκαλιάσεις έναν άνθρωπο και να μη φοβάσαι να σε αγκαλιάσει ένας άνθρωπος. Τα βήματα είναι μια συνεννόηση, η αγκαλιά είναι μια ένωση.

Προσωπικά, το tango έχει μια πολύ ιδιαίτερη θέση στην καρδιά μου. Μέσα από αυτό έχω δεχθεί πίκρες και γλύκες και έχω βιώσει όλων των ειδών τα συναισθήματα, από πραγματική ευτυχία, αγάπη και πληρότητα μέχρι αγανάκτηση, εκνευρισμό και στεναχώρια. Το tango έχει τη δύναμη να μου δώσει τη χαρά, όπως και να την πάρει πίσω. Όσο το γνωρίζω και αντιλαμβάνομαι πτυχές του, που παλαιότερα αδυνατούσα να συλλάβω, τόσο περισσότερο το ερωτεύομαι. Χωρίς αυτό αισθάνομαι κενή και άδεια. Χορεύοντας αισθάνομαι πως εκφράζω τον εαυτό μου. Όσο αναπτύσσονται οι χορευτικές μου ικανότητες, τόσο αισθάνομαι ότι η ικανότητα έκφρασης και επικοινωνίας μου διευρύνεται, αισθάνομαι ότι το «λεξιλόγιό» μου αναπτύσσεται, ότι μαθαίνω να «μιλάω» και να επικοινωνώ αποτελεσματικότερα αυτό που επιθυμώ. Νιώθω αυτή την απελευθέρωση που αποτυπώνεται στα πρόσωπα των μικρών παιδιών, όταν επιτέλους είναι ικανά να μεταδώσουν λεκτικά τα όσα σκέφτονται. Αισθάνομαι ελεύθερη. Κλείνοντας, λοιπόν, θα τολμούσα να υποστηρίξω ότι όλες οι εκφάνσεις και οι σημασίες που έχει το tango στη ζωή των συνεντευξιαζόμενων, αλλά και τη δική μου, συμφωνούν με την άποψη της Cowan, η οποία έγραψε πως μέσα από τον χορό και τη συλλογική μορφή του εκφράζεται το «πνεύμα», ο «χαρακτήρας» και ο «τρόπος ζωής» των ανθρώπων (Cowan, 1990).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4ο: Οι μαραθώνιοι

Στο κεφάλαιο αυτό καταγράφεται η εθνογραφική μου έρευνα που σχετίζεται με τους δυο μαραθώνιους στην Αθήνα, τις χρονιές 2018 και 2019. Αποτελείται από δυο ενότητες. Η πρώτη ενότητα περιλαμβάνει γενικές πληροφορίες σχετικά με τη διεξαγωγή των μαραθωνίων, ενώ η δεύτερη αποτελείται από το υλικό που συνέλεξα από τη συμμετοχική μου παρατήρηση

σε αυτούς. Αυτό είναι το κεφάλαιο στο οποίο προσπαθώ να εντοπίσω έμφυλες συμπεριφορές κατά την πραγματοποίηση δυο χρονικά εκτενών χορευτικών γεγονότων tango. Επιχειρείται να γίνει σύνδεση τόσο με τα ερευνητικά ερωτήματα της Εισαγωγής που κάνουν λόγο στους ρόλους των ανδρών και των γυναικών στο tango, όσο και με τις έμφυλες συμπεριφορές στον χορό που αναλύονται στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας (κεφ. 5). Επίσης, το κεφάλαιο αυτό σχετίζεται άμεσα με το κεφάλαιο 2, καθώς οι έμφυλες πρακτικές που αναλύονται στο κεφ.2 μέσω της βιβλιογραφίας, τώρα παίρνουν «σάρκα και οστά».

4.1 Γενικές πληροφορίες

Ο μαραθώνιος tango είναι ένα χορευτικό γεγονός, το οποίο χαρακτηρίζεται από πολλές συνεχόμενες ώρες μουσικής tango, εκτεταμένες δηλαδή χρονικά μιλόνγκες[27], και την πολύωρη παρουσία των χορευτών στην πίστα. Δεν έχει διαγωνιστικό χαρακτήρα ούτε αποτελεί αγώνα χορευτικής αντοχής. Ως στόχο ένας μαραθώνιος χορού έχει την ένωση της τοπικής κοινότητας tango με χορευτές του εξωτερικού με τελικό αποτέλεσμα τη χορευτική και κοινωνική-διαπροσωπική γνωριμία των χορευτών. Χαρακτηριστικό γνώρισμα των μαραθωνίων αποτελεί το γεγονός πως οι διοργανωτές οφείλουν να προνοήσουν για την ίση αριθμητική κατανομή των καβαλιέρων και των νταμών, ώστε να αποφευχθεί ή να περιοριστεί το ενδεχόμενο κάποιοι συμμετέχοντες να μείνουν «αχόρευτοι».

Συνήθως ένας μαραθώνιος tango διαρκεί τρεις ημέρες. Ξεκινά κατεξοχήν ημέρα Παρασκευή, απόγευμα ή βράδυ, και λήγει μερικές ώρες μετά τα μεσάνυχτα της Κυριακής ή και νωρίτερα. Ο Κώστας, διοργανωτής ενός από τα μεγαλύτερα φεστιβάλ tango στην Ελλάδα και dj στον μαραθώνιο της Αθήνας, στον οποίο συμμετείχα και εγώ, μου περιέγραψε συνοπτικά πώς περίπου κυλάει ένας μαραθώνιος tango.

Η πρώτη μέρα αποτελεί ημέρα αναγνώρισης, αλλά και επανένωσης, υποστηρίζει ο Κώστας. Μέσα σε αυτήν ξεχωρίζουν δύο κυρίως κατηγορίες ανθρώπων. Η πρώτη είναι εκείνη των «νέων»[28] χορευτών. Είναι η πιο «άβολη»-στρεσαρισμένη μέρα για τους νέους χορευτές, οι οποίοι καλούνται να προσαρμοστούν στο καινούριο κοινωνικό και χορευτικό περιβάλλον. Ένας νέος συμμετέχων στον μαραθώνιο την πρώτη μέρα καλείται να αποδείξει τη χορευτική του αξία, ώστε οι υπόλοιποι χορευτές να τον προσέξουν και να θελήσουν στη συνέχεια να

[27] Βλ. 5.1.1. Τι είναι η μιλόνγκα;

[28] Με τον όρο «νέοι», νοούνται οι συμμετέχοντες που δεν έχουν συμμετάσχει σε μαραθώνιο στο παρελθόν, αλλά και οι συμμετέχοντες που βρίσκονται σε ένα ξένο κοινωνικό περιβάλλον, σε ένα περιβάλλον που δεν τους είναι οικείο.

χορέψουν μαζί του. Εξαιτίας αυτού, στη χορευτική πίστα την πρώτη βραδιά επικρατεί συχνά μία χορευτική «ξεσαλωσύνη», εξηγεί ο Κώστας, με ακραίες και δύσκολες κινήσεις, οι οποίες θα χαρακτηρίζονταν παρατραβηγμένες για τον κοινωνικό χορό. Η δεύτερη κατηγορία είναι εκείνη των «παλιών» χορευτών/τριών, εκείνων που συμμετέχουν ενεργά επί χρόνια στην κοινότητα του tango, έχουν συμμετάσχει πολλές φορές σε φεστιβάλ και μαραθωνίους χορού και έχουν ανεπτυγμένο κοινωνικό κύκλο ανάμεσα στους χορευτές. Για εκείνους, σύμφωνα με τον Κώστα, η πρώτη μέρα είναι διαφορετική, καθώς έχουν ως κύριο σκοπό την αναθέρμανση των κοινωνικών τους σχέσεων. «Πολλοί από αυτούς περνάνε όλο το βράδυ έξω από την πίστα, με ποτά και τσιγάρα, κουβεντιάζοντας», αναφέρει ο Κώστας. Κατά τη διάρκεια της πρώτης μέρας του μαραθωνίου, η γνωριμία των «νέων» χορευτών/τριών με τους «παλιούς» αποτελεί γεγονός δευτερεύουσας σημασίας για τους δεύτερους. Γι' αυτόν τον λόγο αρκετοί «παλιοί» χορευτές/τριες καταφθάνουν στον μαραθώνιο προς το τέλος την πρώτης βραδιάς. Γενικά, ο Κώστας περιέγραψε την πρώτη ένα «μπάχαλο» και συμπλήρωσε πως ουσιαστικά ο μαραθώνιος ξεκινάει τη δεύτερη μέρα, το μεσημέρι.

Για τον Κώστα, το μεσημέρι-απόγευμα της δεύτερης μέρας του μαραθωνίου αποτελεί ίσως την καλύτερη στιγμή του μαραθωνίου. Οι χορευτές/τριες εμφανίζονται πιο χαλαροί και συγκροτημένοι, η χορευτική ροή στην πίστα είναι πιο ήρεμη και αρμονική και η ενέργεια στον χώρο είναι φιλικότερη, αναφέρει. Το πρώτο στάδιο χορευτικής αναγνώρισης έχει επέλθει, συνεπώς τότε είναι η καταλληλότερη στιγμή να εντοπίσει και να χορέψει ο κάθε χορευτής, εκείνους τους οποίους επιθυμεί. Σημαντικός, επίσης, παράγοντας αυτής της ατμόσφαιρας είναι ο φωτισμός της αίθουσας, καθώς πλέον το φως του ήλιου καθιστά τα πάντα πιο καθαρά και σαφή, τονίζει. Η πίστα παραμένει γεμάτη έως τις εννιά περίπου το βράδυ, όταν η μουσική σταματά και ο χώρος αδειάζει, καθώς οι χορευτές επιστρέφουν στα καταλύματά τους, με σκοπό να ξεκουραστούν και να ετοιμαστούν για το βράδυ. Η ροή στην πίστα επανέρχεται κατά τις έντεκα το βράδυ μέχρι τη λήξη της βραδιάς, τις πρώτες πρωινές ώρες.

Η Κυριακή αποτελεί συνήθως την τελευταία μέρα του μαραθωνίου και, ενώ το μεσημέρι-απόγευμά της κινείται σε σχετικά ήρεμα χορευτικά πλαίσια με την παρουσία αρκετών χορευτών/τριών, το βράδυ, που αποτελεί και το κλείσιμο του μαραθωνίου, διαφέρει από τα προηγούμενα αισθητά. Η πίστα έχει λιγότερους χορευτές/τριες από τα προηγούμενα βράδια. Οι συμμετέχοντες είναι κουρασμένοι πλέον, πολλοί πίνουν ώστε να αντέξουν έως το τέλος, ωστόσο –κατά την άποψη του Κώστα- αυτοί είναι οι χορευτές που συμμετείχαν στον μαραθώνιο με πραγματικό σκοπό τον μαραθώνιο χορού. Οι άμυνες έχουν πλέον καμφθεί, οι γνωριμίες έχουν γίνει και η επιθυμία του χορού μέχρι την τελευταία τάντα είναι το μοναδικό κίνητρο κάθε χορευτή/τριας, υποστηρίζει ο Κώστας. Μετά την τελευταία τάντα, οι

εναπομείναντες χορευτές/τριες εναγκαλίζονται και αποχαιρετίζονται, εκφράζοντας το πόσο όμορφα αισθάνθηκαν κατά τη διάρκεια του χορού τους με τον συνομιλητή/τριά τους, συζητούν τις πιθανές συμμετοχές τους σε ένα επόμενο χορευτικό συμβάν και εύχονται να συναντηθούν ξανά σύντομα.

Κατά τη συμμετοχική μου παρατήρηση στο πλαίσιο ενός μαραθωνίου, διαπίστωσα πως ανά τρεις περίπου ώρες εναλλάσσονται διαφορετικοί djs. Ο καθένας προσδίδει το δικό του ύφος κλασικού κοινωνικού tango, έχοντας ως κοινό σκοπό την τέρψη και ευχαρίστηση των χορευτών. Ταυτόχρονα, ανά τακτά χρονικά διαστήματα προσφέρονται στους συμμετέχοντες φαγητό, ποτό και διάφορα σνακ.

Οι μαραθώνιοι tango, θα τολμούσα να πω πως απευθύνονται αποκλειστικά σε χορευτές κλασικού tango, καθώς το Nuevo tango[29] είναι ένα είδος χορού που δεν προτιμάται από τη μεγαλύτερη μερίδα των χορευτών/τριων. Αν ένας μαραθώνιος έχει χαρακτήρα διαφορετικό από τον κλασικό, όπως παραδείγματος χάρη αν υπάρχει δυνατότητα εναλλαγής των ρόλων καβαλιέρου και ντάμας από έναν χορευτή, τότε αυτό επισημαίνεται στο χορευτικό γεγονός και τονίζεται από τους διοργανωτές με κάθε πιθανό τρόπο.

Γενικά, ο διοργανωτής ενός μαραθωνίου προσπαθεί μέσω γνωριμιών και γνωστών να φιλτράρει όσο πιο αποτελεσματικά γίνεται το επίπεδο και το κοινωνικό προφίλ των μελλοντικών του συμμετεχόντων, καθώς έχει σκοπό την επίτευξη του καλύτερου δυνατού χορευτικού, αλλά και κοινωνικού επιπέδου. Οι συμμετέχοντες είναι επιθυμητό να κατέχουν υψηλό χορευτικό επίπεδο, αλλά και την κοινωνική συμπεριφορά που αρμόζει σε ένα tango δρώμενο. Απώτερος σκοπός είναι η ευχαρίστηση των συμμετεχόντων[30] και εν συνεχεία στη δημιουργία και διατήρηση καλής φήμης για τον μαραθώνιο και τους διοργανωτές του.

Συνομιλώντας με τον διοργανωτή του Athens Tango Marathon Θοδωρή, είχα την ευκαιρία να μάθω κάποιες ακόμη πληροφορίες σχετικά με τους μαραθωνίους tango, τόσο τον δικό του όσο και γενικά.

Η ιδέα διοργάνωσης του πρώτου μαραθωνίου tango στην Ελλάδα πριν από δέκα χρόνια, πραγματοποιήθηκε από τον Θοδωρή, διότι είχε τη διορατικότητα να προβλέψει πως

---

[29] Βλ. i) Γλωσσάρι όρων.

[30] Βλ. παρακάτω, σκοπός του μαραθωνίου είναι ο χορός και η διαπροσωπική γνωριμία μέσω αυτού. Η συμμετοχή ενός ανθρώπου που δεν κατέχει τις χορευτικές γνώσεις και ιδιαίτερα την πρέπουσα κοινωνική συμπεριφορά που απαιτείται ώστε να συμμετέχει αρμονικά στα πλαίσια ενός χορευτικού/κοινωνικού γεγονότος, κρίνεται –τόσο από τους διοργανωτές (με την απόρριψη της συμμετοχής του) όσο και από τους συμμετέχοντες (με τη μορφή παραπόνων ή της κοινωνικής απομάκρυνσης)- ακατάλληλη.

τα φεστιβάλ[31] του tango κάποια στιγμή θα παρουσιάσουν καμπή στη δημοτικότητά τους. Αξίζει να αναφερθεί πως τα φεστιβάλ που πραγματοποιούνται σε μία χορευτική tango-κοινότητα είναι περισσότερα απ' ό,τι οι μαραθώνιοι. Αυτή η διαπίστωση προήλθε από τον Θοδωρή, όχι τόσο από την παρατήρηση των φεστιβάλ που λάμβαναν χώρα στην Ελλάδα, αλλά κυρίως από εκείνων του εξωτερικού, καθώς οι κοινότητες tango στο εξωτερικό παλαιότερα και σήμερα είναι αρκετά πιο ανεπτυγμένες απ' ό,τι στην Ελλάδα (με εξαίρεση την Αθήνα). Τα φεστιβάλ αποτελούν κίνητρο, ώστε οι χορευτές να μάθουν tango μέσω των μαθημάτων που προσφέρονται, να βελτιωθούν, να παρακολουθήσουν χορευτικά show από αγαπημένους τους καλλιτέχνες. Όταν ένας χορευτής αρχίζει και βρίσκει τη ροή, το ύφος και το στυλ tango που του ταιριάζει, μεστώνει και ωριμάζει και αυτό που επιζητά είναι να χορέψει, υποστηρίζει ο Θοδωρής. Τότε εκείνο που τον γεμίζει, είναι ένας μαραθώνιος χορού.

Σύμφωνα με τον Θοδωρή, οι λόγοι για τους οποίους ένας χορευτής/τρια θα επιδιώξει τη συμμετοχή του/της σε έναν μαραθώνιο διαφέρουν. Πέραν της επιθυμίας του/της για χορό, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει η πόλη στην οποία εκείνος πραγματοποιείται και τα αξιοθέατα που διαθέτει, καθώς ο ξένος χορευτής θα ταξιδέψει για χορό, αλλά και για τουρισμό. Ακόμη η φήμη του μαραθωνίου και της τοπικής κοινότητας αποτελούν καθοριστικό παράγοντα, όπως επίσης η ποιότητα της διοργάνωσης και οι dj που συμμετέχουν.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο σκοπός του μαραθωνίου δεν είναι απλώς οι χορευτές να χορέψουν πολλές ώρες, αλλά να γνωριστούν διαπροσωπικά μέσω του χορού. Μέσα σε έναν μαραθώνιο, σημειώνει ο Θοδωρής, είναι σύνηθες να δημιουργούνται ουσιαστικές ανθρώπινες σχέσεις, καθώς οι συμμετέχοντες συναναστρέφονται για πολλές ώρες κατά τη διάρκεια τριών ημερών. Τους δίνεται η ευκαιρία να συζητήσουν, να πιούν, να φάνε μαζί και πιθανόν να πραγματοποιήσουν κάποια έξοδο εκτός μαραθωνίου. Εξαιτίας αυτού, οι περισσότεροι μαραθώνιοι είναι «κλειστοί», όπως αποκαλούνται από τους χορευτές/τριες, δηλαδή δεν μπορεί να συμμετάσχει κάποιος χορευτής πληρώνοντας την είσοδό του μόνο σε μία βραδιά. Ένας δευτερεύον λόγος που οι μαραθώνιοι δεν δέχονται εμβόλιμους χορευτές, εξηγεί ο Θοδωρής, είναι η αριθμητική ισορροπία που οφείλει να τηρείται ανάμεσα στους καβαλιέρους και στις ντάμες. Και τρίτον, εισάγοντας έναν χορευτή για μία μόνο βραδιά ταράζεται η ισορροπία μεταξύ των συμμετεχόντων, καθώς είθισται να επιδιώκεται η αριθμητική ισότητα ανάμεσα στους ντόπιους και ξένους χορευτές.

Ωστόσο, ο Θοδωρής επισημαίνει πως το μέτρο αυτό της αριθμητικής ισότητας ανάμεσα σε ντάμες και καβαλιέρους δεν είναι πολλές φορές ικανό να αποτρέψει το πιο συχνό

[31] Βλ. i) Γλωσσάρι όρων.

πρόβλημα που αντιμετωπίζουν οι γυναίκες: να μείνουν «αχόρευτες». «Όσο εξισορροπημένος και αν είναι ο αριθμός των γυναικών και των ανδρών σε έναν μαραθώνιο, κάποιες γυναίκες θα χορέψουν περισσότερο από τις άλλες», λέει χαρακτηριστικά. Αυτό συνδέεται με μια σειρά παραμέτρων, όπως ιδίως το πόσο ελκυστικές θεωρούνται, την ηλικία τους, τα κιλά τους, τον χαρακτήρα τους ή τη στάση του σώματός τους, τα ρούχα, τις χορευτικές τους ικανότητες ή το μέρος στο οποίο κάθονται, τη mirada[32] τους, αλλά και τις απόψεις που ανταλλάσσουν οι καβαλιέροι σχετικά με τον χορό τους μαζί τους. «Δεν μπορείς να ξέρεις πότε ένας καβαλιέρος θα σου έρθει», μου είπε ο Θοδωρής λέγοντας πως κατά τη διάρκεια της μιλόνγκας μπορεί κάποιες ώρες να υπάρχουν στον χώρο περισσότερες ντάμες από καβαλιέρους, ή το αντίστροφο. Το αντίστοιχο πρόβλημα μπορεί να αντιμετωπίσει και ένας καβαλιέρος, ωστόσο σίγουρα εκείνος βρίσκεται σε πλεονεκτικότερη θέση καθώς εκείνος εφαρμόζει το cabeceo[33], το νεύμα με το κεφάλι που λειτουργεί ως πρόσκληση της ντάμας στην πίστα.

Εντύπωση μού προκάλεσε το γεγονός ότι η mirada μίας γυναίκας, δηλαδή το έντονο κοίταγμά της προς τους καβαλιέρους, είναι ένας παράγοντας που διαφοροποιεί τις γυναίκες μεταξύ τους. Αυτό στηρίζεται στη διαφορά της κουλτούρας ανάμεσα στις γυναίκες, μου εξήγησε ο Θοδωρής. Μία Ρωσίδα έχει τόσο δυνατή και έντονη τη mirada της που θα χορέψει περισσότερο από μία Λιβανέζα, η οποία μπορεί να διακατέχεται από κάποια συστολή ως προς το κοίταγμα προς τους άνδρες. Αντίστοιχα, σύμφωνα με τον Θοδωρή, οι γυναίκες που προέρχονται από έθνη και κουλτούρες, στις οποίες είναι περισσότερο χειραφετημένες, ενεργές, ανεξάρτητες και δυναμικές έχουν ισχυρότερη mirada, την οποία χρησιμοποιούν, ώστε να υποκινήσουν το cabeceo του καβαλιέρου. Από εκείνες ξεκινάει η πρόσκληση για χορό.

4.2 Ο μαραθώνιος της Αθήνας

Ως ενεργό μέλος της ελληνικής tango-κοινότητας, γνωρίζω πως τα τελευταία χρόνια νέοι μαραθώνιοι tango έχουν αρχίσει και διοργανώνονται τόσο εντός, όσο και εκτός της Αθήνας. Ωστόσο, ο μαραθώνιος της Αθήνας, επονομαζόμενος και «Athens Tango Marathon», αποτελεί τον πρώτο μαραθώνιο που διοργανώθηκε στην Ελλάδα και συμπληρώνει φέτος τα δέκα χρόνια διοργάνωσής του. Ταυτόχρονα, κατέχει και τον μεγαλύτερο αριθμό χορευτών/τριών, αγγίζοντας τους 200 περίπου συμμετέχοντες ετησίως, οι περισσότεροι από

[32] Βλ. 5.1.3 Mirada-Cabeceo

[33] Βλ. 5.1.3 Mirada-Cabeceo

τους οποίους προέρχονται από το εξωτερικό. Ο Θοδωρής, διοργανωτής του μαραθωνίου, μου εξήγησε πως από την αρχή της διοργάνωσης του μαραθωνίου, είχε ως στόχο την προσέλκυση χορευτών/τριών από το εξωτερικό παρά από την τοπική αθηναϊκή κοινότητα. Επιδίωξε να διαφημίσει τον μαραθώνιο στο εξωτερικό, διότι πιστεύει πως η παρουσία των ξένων χορευτών σε αυτόν, θα αποτελέσει από μόνη της διαφήμιση προς τους χορευτές/τριες της αθηναϊκής κοινότητας.

Τις χρονιές 2018, αλλά και 2019, είχα την ευκαιρία να συμμετάσχω στον εν λόγω μαραθώνιο ως χορεύτρια, αλλά και παρατηρήτρια, γεγονός που μου δίνει τη δυνατότητα να συγκρίνω και να αξιολογήσω τα δύο χορευτικά γεγονότα που έχουν στη βάση τους κοινό παρονομαστή: τη διοργάνωση, την πόλη και πολλούς dj που συμμετείχαν. Σαφώς, από τη μια χρονιά στην άλλη έχει αλλάξει και η δική μου αντίληψη[34], η παρατηρητικότητα, η ικανότητα κοινωνικής και χορευτικής συμμετοχής στη μιλόνγκα, ωστόσο πιστεύω πως οι διαφορές που θα καταγράψω είναι ουσιώδεις.

Καταλυτικός παράγοντας, που καθιστά τους δύο μαραθωνίους εντελώς διαφορετικούς μεταξύ τους, αποτέλεσε ο αριθμός των συμμετεχόντων. Την πρώτη χρονιά ο αριθμός τους άγγιζε τα 200 περίπου άτομα, ενώ τη δεύτερη περιορίστηκε στα 160. Οι διοργανωτές απέδωσαν τον περιορισμό των συμμετοχών σε λόγους πρακτικούς, καθώς ο μεγάλος αριθμός χορευτών δεν διευκόλυνε τους σκοπούς που καλείται να εκπληρώσει[35]. Και τις δύο χρονιές ο μαραθώνιος ήταν κλειστός, ενώ επίσης υπήρχε αριθμητική ισότητα ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες.

Ο χώρος διεξαγωγής του ήταν διαφορετικός. Την πρώτη χρονιά ο μαραθώνιος πραγματοποιούνταν σε δύο χώρους, μια μεγάλη σχετικά τετράγωνη αίθουσα στο ισόγειο του κτιρίου, οπού στεγαζόταν η σχολή, καθώς και στον χώρο αυτής, δυο ορόφους παραπάνω. Τη δεύτερη χρονιά οι χορευτές χόρευαν σε ένα επίπεδο, μια τετραγωνισμένη αίθουσα, αισθητά

---

[34]Οι Αυδίκος, Λουτζάκη και Παπακώστας (2004) εξηγούν ότι, ενώ ο χορός αναγνωρίζεται ως μια ενσώματη πρακτική, το αποτέλεσμα του χορεύειν, δηλαδή, το προϊόν που παράγεται είναι άυλο, δεν «αφήνει» τεκμήρια, δεν μπορεί να περιγραφεί, και για να γίνει κατανοητό πρέπει ο ενδιαφερόμενος να «μπει κυριολεκτικά στον χορό και να χορέψει». Ως αποτέλεσμα αυτού, ο χορός, φέρνει τον ανθρωπολόγο αντιμέτωπο με τον εαυτό του και κυρίως, με τον βαθμό που ο ίδιος είναι εξοικειωμένος με το σώμα του και τη χρήση του στις διαστάσεις χώρου, χρόνου και δυναμικής ή με τον βαθμό ικανότητας που διαθέτει στο να διαβάζει, να αποκωδικοποιεί και να ερμηνεύει την ποιότητα της κίνησης και το κινούμενο σώμα. Με βάση αυτή την παραδοχή εξηγώ τη διεύρυνση της αντίληψής μου, ότι δηλαδή με το πέρασμα ενός χρόνου εξοικειώθηκα περισσότερο με το σώμα μου και τη χρήση του σε περιβάλλοντα του tango, όπως επίσης ανέπτυξα την ικανότητα της ερμηνείας της ποιότητας της κίνησης.

[35] Βλ. 4.1 Γενικές πληροφορίες.

μικρότερη από την προηγούμενη, πιο φωτεινή και περιποιημένη. Τα δύο επίπεδα του πρώτου μαραθωνίου αποτελούσαν έναν κάπως ιδιαίτερο παράγοντα, καθώς οι συμμετέχοντες χωρίζονταν στους «πάνω» και τους «κάτω». Στον μεγαλύτερο χώρο επικρατούσε συνεχώς ένας χορευτικός συγχρωτισμός, γι' αυτό αρκετοί χορευτές επέλεγαν να μεταφερθούν στον επάνω χώρο, ώστε να χορέψουν πιο άνετα. Σε αντίθεση, ο ενιαίος, επίσης τετραγωνισμένος χώρος της δεύτερης χρονιάς, σε συνδυασμό με τον μικρότερο αριθμό χορευτών, έδωσε τη δυνατότητα στην ευκολότερη γνωριμία και ζύμωση μεταξύ των χορευτών.

Αλλαγές υπήρχαν επίσης στις ώρες που πραγματοποιήθηκε ο μαραθώνιος τις δύο χρονιές. Το 2018 ο μαραθώνιος είχε τον χαρακτήρα που είθισται να έχει ένας μαραθώνιος, δηλαδή ξεκινούσε περίπου στις 15:00 το μεσημέρι (με εξαίρεση την πρώτη μέρα, που ξεκινάει το βράδυ) και έληγε τα ξημερώματα κάθε ημέρας. Ο δεύτερος μαραθώνιος, και τις τρεις ημέρες του, ξεκίνησε νωρίτερα από το αναμενόμενο και έληξε πολύ νωρίτερα από το σύνηθες: στις 3:00 και 2:00 πμ. και όχι στις 5:00 ή 6:00 πμ. Αυτή η αλλαγή ανακοινώθηκε από τους διοργανωτές λίγες μέρες πριν την έναρξή του με την αιτιολόγηση ότι την προηγούμενη χρονιά παρατηρήθηκε ότι οι συμμετέχοντες εξαντλούνταν από τα εκτενή ωράρια. Αποτέλεσμα αυτής της αλλαγής ήταν πως, ενώ στον πρώτο μαραθώνιο τα ζευγάρια που χόρευαν στην πίστα κατά τη λήξη της βραδιάς ήταν ελάχιστα (αναλογικά με τον αριθμό των χορευτών, που συμμετείχαν συνολικά στον μαραθώνιο), στον δεύτερο η πίστα παρέμεινε γεμάτη μέχρι τέλους, με τους χορευτές να επιζητούν περισσότερες ώρες μουσικής και χορού.

Όσον αφορά στους χορευτές/τριες, αναγνώρισα αρκετούς στον δεύτερο μαραθώνιο, που είχαν λάβει ξανά συμμετοχή. Το ίδιο συνέβη και με τους dj.

Παρόλο που συμμετείχα και στους δύο μαραθώνιους, θα ήθελα να σχολιάσω εκτενώς τον δεύτερο, καθώς, με πιο ώριμα μάτια πλέον, μπορώ να καταγράψω και να σχολιάσω πιο τεκμηριωμένα τις παρατηρήσεις μου.

Ο μαραθώνιος ξεκίνησε στις 18:00 την Παρασκευή 1 Νοεμβρίου. Ο κόσμος γέμισε σύντομα τον χώρο, καθώς ήταν το πρώτο βράδυ και όλοι ανυπομονούσαν να χορέψουν και να γνωρίσουν νέους χορευτές. Γυναίκες περιποιημένες, με λαμπερά φορέματα, περιποιημένα μαλλιά και ψηλά τακούνια κάθονταν περιμετρικά στην πίστα, καθώς υπήρχαν μερικά καθίσματα και στις τέσσερεις πλευρές της, ενώ οι άνδρες, ντυμένοι όλοι με πουκάμισα, χορευτικά παντελόνια και παπούτσια, πολλοί οπλισμένοι με βεντάλιες για ώρα ανάγκης, στέκονταν κυρίως όρθιοι στα σημεία όπου δεν υπήρχαν τραπεζάκια ή καρέκλες. Υπήρχαν ωστόσο και γυναίκες, ελάχιστες, που είχαν επιλέξει να εμφανιστούν με ίσια χορευτικά παπούτσια, και άλλες που ήταν ντυμένες πιο απλά και καθημερινά. Αυτό, απ' όσο κατάφερα

να παρατηρήσω δεν αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα στην επιλογή τους από τους καβαλιέρους για χορό, καθώς συμμετείχαν ενεργά χορεύοντας κατά τη διάρκεια της βραδιάς.

Εντύπωση μού προκάλεσε το γεγονός πως, παρατηρώντας τις γυναίκες χορεύτριες, όλες ήταν μέσα στα κοινωνικά αποδεκτά πρότυπα ομορφιάς[36]. Παρόλο που υπήρχε ποικιλία ως προς τις ηλικίες, σχεδόν όλες –με εξαίρεση ίσως μία ή δύο- ήταν αδύνατες ή «φυσιολογικές» στο βάρος τους. Το ίδιο θα έλεγα πως ίσχυε και με τους άνδρες, αν και εκεί υπήρχε μεγαλύτερος αριθμός εύσωμων ατόμων.

Η πίστα ήταν γεμάτη καθ' όλη τη διάρκεια της βραδιάς. Πολλοί χορευτές/τριες επέλεγαν να καθίσουν εκτός του χώρου διεξαγωγής της μιλόνγκα και να συζητήσουν, άλλοι έπιναν στον χώρο δίπλα από την πίστα, ο οποίος βρισκόταν μερικά σκαλιά χαμηλότερα αυτής, ενώ κάποιοι άλλοι έτρωγαν στον πάνω όροφο, όπου ήταν τοποθετημένα τα φαγητά και μερικά αναψυκτικά. Ανάμεσα σε αυτούς τους χορευτές/τριες δημιουργούνταν κάποια «παρεάκια», που φαινόταν ότι είτε έχουν έρθει όλοι μαζί στον μαραθώνιο είτε είχαν δημιουργηθεί εκείνη τη στιγμή από ανθρώπους που ξαναέσμιξαν με αφορμή τον μαραθώνιο, επιβεβαιώνοντας τα λόγια του Κώστα που αναφέρθηκαν σχετικά με τους «παλιούς» χορευτές στην προηγούμενη ενότητα (4.1).

Ο σχετικά μικρός τετραγωνισμένος χώρος (σε σχέση με τις περισσότερες πίστες χορού, που είναι παραλληλόγραμμες και αρκετά μεγάλες) έδινε την ευκαιρία στους συμμετέχοντες, να έχουν πλήρη ορατότητα της πίστας και των χορευτών γύρω από αυτή, σε οποιοδήποτε σημείο της πίστας και αν βρίσκονταν, με αποτέλεσμα το cabeceo να πραγματοποιείται με μεγάλη ευκολία. Μια πρακτική δυσκολία που υπήρξε ήταν πως, καθότι τα καθίσματα ήταν κοντά το ένα στο άλλο, όταν δύο ή περισσότερες ντάμες κάθονταν η μία δίπλα στην άλλη το cabeceo δεν μπορούσε να πραγματοποιηθεί από τους καβαλιέρους από μεγάλη απόσταση, καθώς ελλόχευε η πιθανότητα επιλογής άλλης ντάμας από εκείνη που ήθελαν. Έτσι, στα σημεία εκείνα, οι καβαλιέροι πλησίαζαν και πραγματοποιούσαν το cabeceo τους από αρκετά μικρή απόσταση. Ακόμη, υπήρχαν ντάμες που επέλεγαν να σταθούν όρθιες, ώστε να δείξουν τη θέλησή τους για χορό, οι οποίες όμως ήταν πολύ λιγότερες αριθμητικά από τους καβαλιέρους, που συνήθως είναι εκείνοι που στέκονται όρθιοι πριν τον χορό. Αυτή τη στρατηγική έχω ακολουθήσει και εγώ πολλές φορές, ιδίως σε χορευτικά δρώμενα που δεν γνωρίζω πολλούς –ή και κανέναν- καβαλιέρους, και την

[36] Ως ιδανική γυναικεία φιγούρα τον 21ο αιώνα θεωρείται η λεπτή και με καμπύλες. Το ιδανικό σώμα χαρακτηρίζεται σφριγηλό, με κανονικό ή μεγάλο στήθος, ενώ από τα μέσα των 2000s, ξαναήλθε στο προσκήνιο η φιγούρα σε σχήμα κλεψύδρας και οι μεγάλοι γλουτοί (Κασσανδρινού, 2017).

εφάρμοσα και στον εν λόγω μαραθώνιο. Η όρθια στάση δεν συνηθίζεται για τη γυναίκα, καθώς στο tango είναι ο καβαλιέρος εκείνος που πλησιάζει τη ντάμα[37], όμως προσωπικά με έχει διευκολύνει ιδιαίτερα καθώς η mirada μου, αν και είναι έντονη, «χάνεται» και αποδυναμώνεται συχνά λόγω της πολυκοσμίας και του κοινωνικού συνωστισμού που επικρατεί συνήθως στα χορευτικά δρώμενα του tango.

Οι χορευτές/τριες ήταν κυρίως Έλληνες, Ιταλοί, Ρώσοι, Λιβανέζοι και Τούρκοι, χωρίς να λείπουν και άλλες εθνικότητες. Αυτό, κατά το τέλος του μαραθωνίου, αντιλήφθηκα πως οφειλόταν στις εθνικότητες των dj που συμμετείχαν στον μαραθώνιο. Κάθε ένας από αυτούς συνοδευόταν από μία ομάδα χορευτών που τον στήριζε. Πολλές φορές, κατά τη διάρκεια μίας τάντας, ανάμεσα στα τέσσερα τραγούδια, ο κόσμος χειροκροτούσε και επευφημούσε τον dj για τις μουσικές επιλογές του.

Αρκετά νωρίς το βράδυ της πρώτης μέρας, περίπου στις 22:00, παρατήρησα πως μερικοί χορευτές/τριες έφευγαν, γεγονός που με παραξένεψε. Από όσα κατάφερα να παρατηρήσω, ανάμεσά τους υπήρχαν και «νέοι» και «παλιοί» χορευτές/τριες. Οι «νέοι» ίσως είχαν δει εκείνο που επιθυμούσαν, είχαν χορέψει όσο ήθελαν και είχαν σκοπό να συνεχίσουν την επόμενη μέρα, ενώ πληροφορήθηκα αργότερα ότι μια παρέα «παλιών» χορευτών/τριών είχε αποχωρήσει με σκοπό να συνεχίσει τη βραδιά της σε κάποιο τοπικό ουζερί. Συνέβη και το αντίθετο βέβαια, καθώς υπήρχε άφιξη χορευτών/τριών –δεν είμαι σίγουρη αν ήταν «νέοι» ή «παλιοί»- μέχρι και αρκετά αργά.

Ένα θέμα που θίγεται αρκετά συχνά και απευθύνεται εντόνως στις ελληνικές tango-κοινότητες είναι πως οι Έλληνες χορευτές επιλέγουν να χορεύουν αποκλειστικά μεταξύ τους (με χορευτές, δηλαδή, που γνωρίζουν ήδη προσωπικά), όχι μόνο στις τοπικές μιλόνγκες, αλλά και σε φεστιβάλ και μαραθωνίους που έχουν διεθνή χαρακτήρα. Αυτό ομολογώ πως δεν φάνηκε να επιβεβαιώνεται πλήρως τις δύο χρονιές που συμμετείχα στο Athens Tango Marathon. Ειδικότερα, τη στάση αυτή εντόπισα σε ορισμένους μόνο χορευτές από την Ιταλία και την Ελλάδα, που ήταν όμως συντριπτικά λιγότεροι από τους ομοεθνείς τους, που ήταν ανοιχτοί στον χορό με άγνωστες μέχρις εκείνη τη στιγμή ντάμες.

Επίσης, ομόφυλα ζευγάρια εμφανίστηκαν στην πίστα και τις τρεις ημέρες, τα περισσότερα γυναικεία. Συνέβη και σε εμένα να χορέψω –ως ντάμα- για πρώτη φορά με γυναίκα καβαλιέρο μέσα σε μιλόνγκα, η οποία με ζήτησε όχι με cabeceo αλλά λεκτικά, αφού

[37] Βλ. 5.1.3 Mirada-Cabeceo.

προηγουμένως είχαμε γνωριστεί. Γενικά, τα περισσότερα ομόφυλα ζευγάρια σε μία μιλόνγκα αποτελούνται από χορευτές που γνωρίζονται ήδη μεταξύ τους[38].

Η δεύτερη μέρα του μαραθωνίου, αν και τυπικά ξεκίνησε στις 14:00 το μεσημέρι, όπου ξεκίνησαν να ηχούν οι πρώτες τάντες, χορευτικά απέκτησε ζωή μετά τις 17:00 το απόγευμα. Μέχρι τότε η πίστα ήταν άδεια, ενώ οι ελάχιστοι χορευτές που βρίσκονταν στον χώρο συνομιλούσαν. Όσο περνούσε η ώρα ξεκίνησαν να εμφανίζονται τα πρώτα ζευγάρια στην πίστα και κατά το απόγευμα ο χώρος γέμισε με χορευτές.

Το απόγευμα της δεύτερης ημέρας συναντήθηκα με μια κοπέλα που είχα γνωρίσει στη Θεσσαλονίκη πριν από περίπου έναν χρόνο, αρκετά νέα χορεύτρια –χορεύει αν δεν απατώμαι περίπου δυο χρόνια- και ξεκινήσαμε να συζητάμε, να επικοινωνούμε τις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν τον χρόνο που πέρασε στις ζωές μας, αλλά και την απόφασή μας να συμμετάσχουμε στον μαραθώνιο αυτή τη χρονιά. Ο μαραθώνιος αυτός ήταν ο πρώτος μαραθώνιος στον οποίο συμμετείχε η κοπέλα και ήταν πολύ ενθουσιασμένη και ικανοποιημένη από το χορευτικό επίπεδο των καβαλιέρων και το κλίμα που επικρατούσε. Τη συζήτησή μας διέκοψε ένας άνδρας, ο οποίος, παρακάμπτοντας τη διαδικασία του cabeceo, στάθηκε μπροστά στην κοπέλα και τη ζήτησε λεκτικά σε χορό. Εκείνη αρνήθηκε ευγενικά, απαντώντας του πως ίσως χορέψουν αργότερα. Στη συνέχεια, ο άνδρας με κοίταξε και απηύθυνε και σε μένα την ίδια πρόταση με τον ίδιο τρόπο. Απάντησα και εγώ όπως η κοπέλα, και έπειτα από το σχόλιό του «μα καλά, καμία σας δεν χορεύει;», εκείνος έφυγε. Αμέσως μετά, η κοπέλα με κοίταξε και με εμφανή απελπισία μου είπε πως χόρεψε μαζί του το προηγούμενο βράδυ και πως όλη την ώρα της μιλούσε και ο χορός μαζί του ήταν αρκετά δυσάρεστος. Η αλήθεια ήταν πως προσωπικά θυμόμουν τον συγκεκριμένο κύριο από τον προηγούμενο μαραθώνιο, διότι είχα χορέψει μαζί του και είχα αποκομίσει και εγώ την ίδια αίσθηση με τη συνομιλήτριά μου. Θυμόμουν ότι ο χορός του δεν είχε καμία συνοχή και νόημα και ότι είχα ταλαιπωρηθεί ιδιαιτέρως για να τον ακολουθήσω. Τόσο πολύ, που συγκράτησα το πρόσωπό του, ώστε να μην ξαναχορέψω μαζί του.

Επίσης, όπως θα υποστηριχθεί από τον Θοδωρή στο επόμενο και τελευταίο κεφάλαιο, με τον καιρό ο χορευτής/τρια που επιθυμεί την εξέλιξή του στο tango αντιλαμβάνεται και μαθαίνει όλο και περισσότερα για το tango και την κουλτούρα, που είναι χτισμένη γύρω από αυτό. Αντιλήφθηκα, λοιπόν, με τη σειρά μου τα όσα υποστήριξαν οι συνεντευξιαζόμενοί μου. Ο Σέργιος μού είχε πει πως «αν ένας καβαλιέρος σε ζητήσει λεκτικά, τότε απλά πρέπει να σκεφτείς "πόσο προχωρημένος χορευτής μπορεί να είναι, ώστε να μην

[38] Βλ. 5.9 Ομόφυλα ζευγάρια στην πίστα.

γνωρίζει και εφαρμόζει το cabeceo;"». Επίσης, όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι υποστήριξαν ότι το cabeceo προάγει τον σεβασμό. Μέσω της εμπειρίας μου, συμπέρανα και η ίδια πως, αν ένας καβαλιέρος δεν απευθύνει την πρόσκληση στη ντάμα χρησιμοποιώντας το cabeceo, τότε είναι σίγουρο πως είτε πρόκειται για έναν εξαιρετικά αρχάριο καβαλιέρο είτε πως ο χορός μαζί του θα είναι κουραστικός και αυταρχικός, όπως επίσης και ασυνάρτητος (χορευτικά και κινησιολογικά συγκεχυμένος). Θα λείπει ο σεβασμός. Όταν ένας άνδρας επιλέξει να προσεγγίσει μια γυναίκα με τον λεκτικό τρόπο, εκβιάζοντας έτσι την απάντησή της –και εγώ και η κοπέλα ντραπήκαμε να του απαντήσουμε «όχι»- τότε δεν θα τη σεβαστεί ούτε κατά τη διάρκεια του χορού. Σχετικά με το γιατί ο διοργανωτής επέτρεψε στον συγκεκριμένο άνθρωπο να παρευρίσκεται στον μαραθώνιο, αντιλήφθηκα πως επρόκειτο για έναν επί σειρά ετών μαθητή της σχολής. Προς υπεράσπιση του πρώτου όμως, θα έλεγα ότι αυτός ο μαθητής υπήρξε, μάλλον, ο μόνος «παραβιαστής» ανάμεσα στους καβαλιέρους.

Η αλλαγή από τους διοργανωτές της ώρας λήξης του μαραθωνίου κάθε βράδυ, η οποία όπως προαναφέρθηκε μεταφέρθηκε από τις 6:00 τα χαράματα στις 3:00, είχε ως αποτέλεσμα να μην υπάρξει κάποια καμπή- διακοπή στον μαραθώνιο. Ενώ την πρώτη χρονιά συμμετοχής μου οι χορευτές/τριες μετά το σερβίρισμα του φαγητού στις 21:00, έφευγαν από τον μαραθώνιο ώστε να ξεκουραστούν, να φρεσκαριστούν, να αλλάξουν ρούχα και να επιστρέψουν κατά τις 23:00, τη δεύτερη χρονιά σχεδόν όλοι οι χορευτές επέλεγαν να έρθουν αργότερα στις απογευματινές μιλόνγκες και να καθίσουν στον μαραθώνιο έως τη βραδινή λήξη.

Ένας χορός που προέρχεται επίσης από την Αργεντινή και χορεύεται είτε μετά το τέλος ενός tango show από Αργεντινούς χορευτές ή χρησιμοποιείται από τους dj ως μουσικοχορευτικό διάλειμμα σε μία μιλόνγκα είναι η Chacarera. Πρόκειται για έναν επίσης ζευγαρωτό χορό , κατά τον οποίο όμως οι χορευτές δεν έρχονται σε σωματική επαφή. Είναι ο πιο γνωστός δημοτικός χορός στην Αργεντινή, αρκετά εύκολος και χορεύεται κυρίως στις αγροτικές περιοχές της. Κατά το τέλος της δεύτερης βραδιάς του μαραθωνίου, ο dj επέλεξε να παίξει κάποια κομμάτια αυτού του χορού και έξι χορευτές εμφανίστηκαν στην πίστα απολαμβάνοντας τη χορευτική αυτή εναλλαγή. Μία γυναίκα από τις τρεις επίλεξε πριν τον χορό να βγάλει τα χορευτικά της παπούτσια και να χορέψει ξυπόλητη. Οι υπόλοιποι συμμετέχοντες περιοριστήκαμε στην παρακολούθηση αυτών, καθώς δεν γνωρίζαμε τον χορό.

Η τρίτη μέρα του μαραθωνίου κύλησε όπως η δεύτερη, με εξαίρεση το βράδυ της. Καθώς κατά τη λήξη υπήρχαν αρκετοί χορευτές επί της πίστας, ο dj έπαιξε μερικές τάντες ακόμη, επεκτείνοντας τον χορευτικό χρόνο tango, και στο τέλος έπαιξε ένα ελληνικό συρτάκι, στο οποίο Έλληνες και ξένοι χορευτές χόρεψαν παρέα. Ακόμη και μετά τη λήξη αυτού ήταν

εμφανές πως οι συμμετέχοντες επιθυμούσαν να χορέψουν κι άλλο, κάτι τέτοιο όμως δε συνέβη.

Ακολούθησαν αγκαλιές και ζεστά χαμόγελα ανάμεσα στους εναπομείναντες χορευτές/τριες, οι οποίοι αποχαιρετίζονταν και ανανέωναν το ραντεβού τους στις χορευτικές πίστες αναφέροντας άλλες tango εκδηλώσεις, στις οποίες σκόπευαν να συμμετάσχουν. Πολλοί ευχαριστούσαν τους συγχορευτές τους εκφράζοντας πόσο όμορφα αισθάνθηκαν κατά τη διάρκεια του χορού τους, ενώ άλλοι αντάλλασσαν τηλέφωνα και διευθύνσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, ώστε να κρατήσουν επαφή.

Η λήξη του μαραθωνίου είχε επέλθει, ωστόσο υπήρξε και χορευτική συνέχεια για μερικούς συμμετέχοντες, καθώς το βράδυ της Δευτέρας που ακολούθησε πραγματοποιήθηκε μία τοπική μιλόνγκα, η οποία ονομάστηκε ειδικά για το συγκεκριμένο βράδυ «after- milonga marathon», και έδωσε την ευκαιρία σε πολλούς χορευτές της αθηναϊκής tango- κοινότητας να έρθουν σε επαφή με τους ξένους χορευτές χωρίς να συμμετάσχουν στον μαραθώνιο. Συζητώντας με τον φίλο μου τον Σάββα, ο οποίος είναι ενεργό μέλος της αθηναϊκής tango-κοινότητας πολλά χρόνια, τον ρώτησα γιατί δεν επέλεξε να συμμετάσχει στο Athens Tango Marathon. Η απάντησή του ήταν πως κάθε εβδομάδα πραγματοποιούνται στην Αθήνα πολλές μιλόνγκες που διαθέτουν υψηλό χορευτικό επίπεδο και πολλούς χορευτές/τριες, συνεπώς δεν του είχε δημιουργηθεί η ανάγκη να συμμετάσχει σε ένα τέτοιο χορευτικό γεγονός, του οποίου η συμμετοχή ήταν αρκετά ακριβότερη από την παρουσία του σε τρεις ή και τέσσερεις μιλόνγκες την ίδια εβδομάδα.

Η τοπική μιλόνγκα βέβαια, δεν ήταν σχεδιασμένη και οργανωμένη με σκοπό τη συμμετοχή τόσο πολλών χορευτών, με αποτέλεσμα τον αδιάλειπτο χορευτικό συγχρωτισμό, τα ατυχήματα και τα χτυπήματα μεταξύ των χορευτών και τη δυσκολία στο cabeceo, καθώς υπήρχαν αριθμητικά πολύ περισσότερες ντάμες απ' ό,τι καβαλιέροι. Ο περισσότερος κόσμος, άνδρες και γυναίκες, για να δείξει τη θέλησή του για χορό δεν αρκούνταν στο να κοιτάξει απλά γύρω του, αλλά ήταν όρθιος και μετακινούνταν κατά τη διάρκεια των κορτίνων[39] σε διαφορετική θέση, ώστε να πλησιάσει το σημείο εκείνο όπου υπήρχε ο χορευτής/τρια που τον ενδιέφερε ή όπου υπήρχαν ντάμες και καβαλιέροι αντίστοιχα.

Οι Αθηναίοι χορευτές ήταν αρκετά περισσότεροι αναλογικά σε σχέση με τον μαραθώνιο.

[39] i) Βλ. Γλωσσάρι όρων.

Ομόφυλα ζευγάρια δεν αντιλήφθηκα να υπάρχουν κάποια στιγμή στην πίστα, ενώ γενικά η ατμόσφαιρα της μιλόνγκας θα έλεγα πως ήταν αρκετά πιο στρεσαρισμένη, αγχωμένη και έντονη από εκείνης του μαραθωνίου, που ήταν πιο ζεστή και μετά το πρώτο βράδυ, οικεία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 5ο: Οι Συνεντεύξεις

Στο κεφάλαιο που ακολουθεί καταγράφονται οι απόψεις και τα βιώματα εφτά ανθρώπων σχετικά με το tango. Αυτοί οι άνθρωποι επιλέχθηκαν λόγω της διαφορετικής πορείας που έχουν διαγράψει, αλλά και της διαφορετικής ιδιότητας την οποία κατέχουν σήμερα στην tango-κοινότητα της Αθήνας. Οι επτά συνομιλητές μου αντλούν από την εμπειρία τους στον χώρο για να εξηγήσουν, να αξιολογήσουν και να ερμηνεύσουν τις ανάγκες που καλύπτει η ύπαρξη του tango στην ελληνική κοινωνία σήμερα, τους λόγους που ωθούν τους ανθρώπους να ξεκινήσουν, και τους λόγους για τους οποίους συνεχίζουν τον χορό. Σχολιάζουν επίσης τις σχέσεις των δυο φύλων (ανδρικό και γυναικείο) τόσο σε χορευτικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Τα συγκεκριμένα ερωτήματα δόθηκαν σε μια προσπάθεια διαλεύκανσης και αποσαφήνισης ζητημάτων, που απασχολούν καθημερινά πολλούς σημερινούς χορευτές, σχετικά με το αν το tango και η κοινότητα που δομείται γύρω από αυτό, εμπεριέχουν συμπεριφορές εξουσίας, υποτέλειας και διάκρισης.

Προσπάθησα οι ιδιότητες των συνεντευξιαζόμενων να είναι όσο το δυνατόν διαφορετικές και πολυδιάστατες. Η Αθηνά και ο Σέργιος είναι σύντροφοι στη ζωή και συνδιοργανωτές της μιλόνγκα «Rayuela» στην Αθήνα. Γνωρίστηκαν μέσω του χορού, χορεύουν και οι δυο tango περισσότερο από μια πενταετία, ενώ είναι και οι δυο dj σε μιλόνγκες και tango δρώμενα. Ο Σέργιος μαθαίνει επίσης τα τελευταία χρόνια φυσαρμόνικα, στην οποία ερμηνεύει tango κομμάτια. Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα είναι επαγγελματίες χορευτές και δάσκαλοι tango με διεθνή καριέρα, καθώς επίσης ιδιοκτήτες της σχολής «Academia del Tango» στην Αθήνα. Είναι παντρεμένοι μεταξύ τους και είναι χορευτικό ζευγάρι περίπου δέκα χρόνια. Ο Λούκας και η Ναϊμά αποτελούν ένα από τα ανερχόμενα χορευτικά ζευγάρια, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό. Ο Λούκας είναι επαγγελματίας Αργεντίνος χορευτής, που έχει μεγαλώσει στην Αργεντινή και τα τελευταία χρόνια βρίσκεται στην Ελλάδα, ενώ η Ναϊμά ασχολείται εντατικά με το tango πάνω από πέντε χρόνια και διαθέτει ευρεία χορευτική γνώση καθώς έχει διδαχθεί από νεαρή ηλικία πολλά είδη χορού. Ο Λούκας και η Ναϊμά είναι δάσκαλοι στη σχολή του Βαγγέλη και της Μαριάννας, όπως επίσης

και μαθητές τους. Ακόμη, είναι ζευγάρι και στη ζωή. Τέλος, ο Θοδωρής ασχολείται με το tango πάνω από δέκα χρόνια, είναι επαγγελματίας χορευτής και δάσκαλος tango, ιδιοκτήτης της σχολής «Tangart» στην Αθήνα και διοργανωτής του μαραθωνίου «Athens Tango Marathon». Ο Λούκας και η Ναϊμά αποτελούν τους νεότερους συνεντευξιαζόμενους, καθότι δεν έχουν συμπληρώσει ακόμη το εικοστό πέμπτο έτος της ηλικίας τους, ενώ οι ηλικίες των υπόλοιπων πληροφορητών κινούνται ανάμεσα στο ηλικιακό φάσμα των τριάντα έως σαράντα ετών.

Πριν την καταγραφή των συνεντεύξεων, όμως, θα ήταν επιθυμητό να εξηγηθεί τι είναι η μιλόνγκα και πώς την αντιλαμβάνονται οι συνεντευξιαζόμενοι. Είναι σημαντικό να αναλυθεί το περιεχόμενό της, διότι οι συμπεριφορές και ο τρόπος συναναστροφής των χορευτών/τριών που εξηγούνται στη συνέχεια λαμβάνουν χώρα κυρίως κατά τη διάρκεια μιας χορευτικής βραδιάς, δηλαδή μιας μιλόνγκα, καθώς εκεί συναντώνται και κοινωνικοποιούνται. Επίσης, αναλύονται οι έννοιες της mirada και του cabeceo.

5.1.1. Τι είναι η μιλόνγκα;

Η λέξη μιλόνγκα έχει σήμερα πολλές διαφορετικές σημασίες. Ο όρος πρωτοεμφανίστηκε ως ονομασία ενός τύπου λαϊκού τραγουδιού (Denniston, 2007). Πιο συγκεκριμένα, γύρω στο 1870, «η αυτοσχέδια ποίηση της υπαίθρου της Ουρουγουάης και της επαρχίας του Buenos Aires, η payada, φτάνοντας στις λαϊκές συνοικίες της αργεντινής πρωτεύουσας, είχε γίνει ήδη μιλόνγκα. […] Είναι οκτασύλλαβοι στίχοι, που απαγγέλλονται σε κάποιο ευχάριστο τόνο και με όμορφα περάσματα κιθάρας […]» (Salas, 1996: 28). Σύμφωνα με την Denniston, οι μιλόνγκες ήταν πολύ δημοφιλείς. Όταν ο κόσμος πήγαινε να ακούσει λαϊκούς τραγουδιστές έλεγε ότι «πάει να ακούσει μιλόνγκα», και αργότερα ότι «πάει σε μιλόνγκα». Έτσι βαθμιαία η λέξη μιλόνγκα άρχισε να σημαίνει το μέρος όπου πήγαινε κάποιος, για να ακούσει λαϊκή μουσική (Denniston, 2007: 232).

Μια δεκαετία αργότερα, περίπου το 1880, η μιλόνγκα ήταν ο κατεξοχήν λαϊκός χορός, που ακόμη όμως δεν είχε τα χαρακτηριστικά του tango (Salas, 1996). Αυτός ο χορός καθιερώθηκε από «τα δωμάτια των chinas[40]», όπου γυναίκες, στρατιώτες, γείτονες και πολίτες διασκέδαζαν ακούγοντας μιλόνγκα και χορεύοντας σε ζευγάρια. Προοδευτικά, εκείνες οι συγκεντρώσεις ονομάστηκαν μιλόνγκες. Η λέξη μιλόνγκα πήρε σταδιακά τη σημασία του

[40] Δωμάτια των chinas, σύμφωνα με τον Salas (1996), ονομάζονταν, τόσο στην Αργεντινή όσο και στην Ουρουγουάη, τα κοντινά στα στρατόπεδα δωμάτια των γυναικών που ήταν υπεύθυνες για την τροφοδοσία των ταγμάτων.

μέρους όπου πήγαινε κάποιος να χορέψει, και αυτή είναι η λέξη που χρησιμοποιείται ακόμη και σήμερα για να περιγραφεί το μέρος όπου πηγαίνει κάποιος για να χορέψει tango: μιλόνγκα (Denniston, 2007). Πέραν της μιλόνγκα υπάρχει και ο όρος tango-μιλόνγκα. Ήταν γνωστός πριν από τη λήξη του Πρώτου Παγκοσμίου Πολέμου και χρησιμοποιείται για να περιγράψει ένα tango κομμάτι ειδικά προορισμένο για χορό (Denniston, 2007).

Ο όρος μιλόνγκα συμβολίζει το τρίτο σκέλος της τριάδας του tango (tango, vals, milonga), το οποίο δημιουργήθηκε γύρω στο 1930, και περιείχε στίχους μιλόνγκα, αλλά καινούρια μελωδία, και αρμονική δομή πιο κοντά στο ύφος του tango. Εξαιτίας της δημιουργικότητας και της αναζήτησης νέων συνθέσεων που εντοπίζονταν σε εκείνη την εποχή, η μιλόνγκα κατέληξε να είναι και ορχηστρικό κομμάτι, δηλαδή χωρίς στίχους, και να προορίζεται για χορό (Denniston, 2007).

Τέλος, θα ήθελα να σημειώσω πως στη σημερινή tango-κοινότητα χρησιμοποιείται ευρέως η λέξη μιλόνγκα, ως ονομασία ενός χορού που εμπεριέχει μικρά, γρήγορα βήματα και συχνές αλλαγές βάρους των χορευτών/τριών, και διαθέτει πιο ανάλαφρο και παιχνιδιάρικο ύφος.

Στην παρούσα εργασία η λέξη μιλόνγκα χρησιμοποιείται με την έννοια του μέρους όπου χορεύεται tango.

5.1.2 Η σημασία και το περιεχόμενο της μιλόνγκα για τους συνεντευξιαζόμενους

Σήμερα, όταν οι χορευτές θέλουν να δηλώσουν ότι θα συμμετάσχουν σε μια εκδήλωση tango, χρησιμοποιούν τη φράση «θα πάω σε/στη μιλόνγκα». Αντίστοιχα, όταν επιθυμούν να μάθουν αν γνωστοί και φίλοι τους θα συμμετέχουν σε μια εκδήλωση tango, χρησιμοποιούν την ερώτηση «θα πας στη μιλόνγκα;». Εκτός όμως από την κοινή γνώση (ανάμεσα στους χορευτές/τριες) ότι ο όρος μιλόνγκα χρησιμοποιείται για να δηλώσει μια χορευτική εκδήλωση tango, μέσω των συνεντεύξεων αντιλήφθηκα ότι το περιεχόμενο της λέξης «μιλόνγκα» διαφέρει από άτομο σε άτομο.

Για την Αθηνά η μιλόνγκα σημαίνει μια βραδιά tango, στην οποία εκτός από τον χορό, δίνεται στους συμμετέχοντες η ευκαιρία της κοινωνικής συναναστροφής. «Είναι και χορευτικό και κοινωνικό γεγονός», λέει.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα αντιλαμβάνονται τη μιλόνγκα ως μια συνάντηση ανθρώπων, που αγαπούν το tango. «Ανάλογα με τη διάθεση αυτών των ανθρώπων δημιουργείται μια ατμόσφαιρα. Όλοι οι συμμετέχοντες “στέλνουμε” την ενέργειά μας προς το κέντρο, την χορευτική πίστα. Ο καθένας μαγνητίζει τους άλλους», υποστηρίζει η Μαριάννα.

Ο Σέργιος αναφέρει πως παραδοσιακά μιλόνγκα ονομάζεται μια βραδιά χορού της οποίας η μουσική αποτελείται στο 70% από κομμάτια/τραγούδια tango, tango vals ή milonga (και τα τρία είδη μουσικής διαθέτουν ρυθμό tango). Πιστεύει ότι η ύπαρξη της μιλόνγκα έχει ως σκοπό της τη διασκέδαση. Σύμφωνα με το todotago[41], ένα από τα γνωστότερα και πιο ενημερωμένα site παγκοσμίως σχετικά με το tango, μέχρι τον 21ο αιώνα, στο Buenos Aires, ήταν σύνηθες σε μια μιλόνγκα να υπάρχουν και τάντες με διαφορετικούς ρυθμούς, όπως swing ή salsa. Συγκεκριμένα, αναφέρεται στο site πως τη δεκαετία του 1970 οι μιλόνγκες αποτελούνταν από tango ρυθμούς κατά 50% και από διαφορετικούς ρυθμούς κατά 50%. Τονίζεται ότι η ιδέα πως μια αυθεντική μιλόνγκα αποτελείται μόνο από ρυθμούς tango είναι αρκετά νέα, καθώς ακόμη και τη δεκαετία του 1990 υπήρχαν ακόμη μιλόνγκες που διέθεταν τάντες ποικίλων ρυθμών. Σήμερα, στις περισσότερες μιλόνγκες –παγκοσμίως- δεν περιέχονται τάντες με διαφορετικούς ρυθμούς, με αποτέλεσμα οι νέοι χορευτές να πιστεύουν ότι μια παραδοσιακή μιλόνγκα διαθέτει μόνο ρυθμούς tango (todotango.com).

Ο Θοδωρής εξηγεί πως η μιλόνγκα είναι μια χοροεσπερίδα αφιερωμένη στο αργεντίνικο tango και έχει ως στόχο της τον χορό των παρευρισκόμενων. Για τον ίδιο η μιλόνγκα αποτελεί μια μυσταγωγία. Είναι ένα σημείο συνάντησης. «Πολλές φορές πηγαίνω μόνος μου σε μια μιλόνγκα, γιατί δεν αισθάνομαι ότι χρειάζομαι παρέα για να πάω. Ξέρω ότι θα συναντήσω κόσμο εκεί», λέει. Προσθέτει ότι η συμμετοχή του σε μια μιλόνγκα είναι προσανατολισμένη περισσότερο στο χορευτικό παρά στο κοινωνικό κομμάτι. Συμμετέχει για να αγκαλιάσει και να αγκαλιαστεί, δεν επιδιώκει τη συζήτηση με τους συγχορευτές. «Θέλω να βρω την αγκαλιά, την ανθρώπινη πλευρά του tango, να απολαύσω τη μουσική, την επικοινωνία. Μ' αρέσει να συνομιλώ χωρίς να χρησιμοποιώ λέξεις. Μια ωραία μιλόνγκα μπορεί να "δώσει" πολλή δύναμη σε έναν συμμετέχοντα, να μεταβάλλει την "κακή" του διάθεση σε καλή διάθεση. Βέβαια, μπορεί να συμβεί και το αντίθετο», υποστηρίζει.

5.1.3 Mirada- Cabeceo

Το cabeceo είναι η διαδικασία που χρησιμοποιείται από τους χορευτές tango με σκοπό την επιλογή παρτενέρ. Αποτελείται από δύο σκέλη, τη mirada και το cabeceo. Ο όρος mirada προέρχεται από το ρήμα mirar, που στα ισπανικά σημαίνει «κοιτάω», και είναι το έντονο βλέμμα ενός χορευτή/τριας προς τον/την παρτενέρ που επιθυμεί να χορέψει (αποτελεί

[41]https://www.todotango.com/
http://www.todotango.com/english/history/chronicle/481/Tango-DJing-Part-1:-Music-for-dancing/

δηλαδή την πρόσκληση για χορό). Το cabeceo προέρχεται από τη λέξη cabeza, που στα ισπανικά σημαίνει «κεφάλι», και είναι το κούνημα του κεφαλιού (είτε καταφατικό είτε με φορά προς την πίστα) που επικυρώνει την πρόσκληση για χορό. Το κούνημα του κεφαλιού δύναται να πραγματοποιηθεί μόνο μετά την αμοιβαία mirada των χορευτών –του άνδρα και της γυναίκας- και είθισται να πραγματοποιείται από τον άνδρα προς τη γυναίκα. Μετά το κούνημα του κεφαλιού του άνδρα, ακολουθεί το κούνημα του κεφαλιού της γυναίκας[42], ώστε να «σφραγιστεί» η συμφωνία για χορό.

Όπως γίνεται σαφές από τα παραπάνω, η λέξη cabeceo έχει δύο σημασίες στον χώρο του tango. Όταν ένας χορευτής tango χρησιμοποιεί τη λέξη cabeceo, μπορεί να αναφέρεται στην κίνηση του κεφαλιού του άνδρα προς τη γυναίκα, αλλά πιθανότερο είναι να εννοεί όλη την διαδικασία επιλογής χορευτικού παρτενέρ, δηλαδή την αμοιβαία ανταλλαγή έντονων βλεμμάτων (mirada) και στη συνέχεια την κίνηση του κεφαλιού του άνδρα προς τη γυναίκα, την οποία ακολουθεί η αντίστοιχη κίνηση του κεφαλιού της γυναίκας.

Η Denniston (2007) στο βιβλίο «Το νόημα του tango» γράφει:

> «Ο άνδρας ήταν αυτός που πάντα πλησίαζε τη γυναίκα, την οδηγούσε στην πίστα και στο τέλος τη συνόδευε στη θέση της. Αλλά η συμφωνία για χορό γινόταν με το cabeceo- την οπτική επαφή κι ένα νεύμα του κεφαλιού [και του άνδρα και της γυναίκας]. Ο άνδρας δεν μπορούσε να πάρει μια τέτοια πρωτοβουλία αν η γυναίκα δεν ήταν πρόθυμη. Η γυναίκα έπιανε το βλέμμα του άνδρα τόσο εύκολα όσο έπιανε και εκείνος το δικό της. Ένας άνδρας δεν προσέγγιζε ποτέ μια γυναίκα που δεν είχε δείξει πως αυτό επιθυμούσε. Η γυναίκα [τη Χρυσή Εποχή του tango στην Αργεντινή] είχε την ίδια εξουσία με τον άνδρα στην επιλογή παρτενέρ. Ο άνδρας συνόδευε τη γυναίκα πίσω στη θέση της, όχι επειδή ήταν υπεύθυνος για εκείνη, αλλά επειδή, αν η ντάμα είχε τελείως απορροφηθεί από τον χορό, ίσως να είχε χάσει τον προσανατολισμό της (Denniston, 2007: 40)».

Ακόμη, εξηγεί η Denniston (2007) ότι το cabeceo έχει τον ρόλο του να προστατέψει τη ντάμα από το να ασκηθεί πάνω της κοινωνική πίεση από τον άνδρα που θα τη ζητήσει σε χορό λεκτικά. Ανεξάρτητα από το αν εκείνη θέλει να χορέψει με τον άνδρα ή όχι, η λεκτική πρόσκλησή της για χορό αποτελεί πράξη που την αποδυναμώνει και θα την αναγκάσει είτε να γίνει παθητική περιμένοντας να τη ζητήσουν είτε να χορέψει με έναν καβαλιέρο που δεν επιθυμεί, γιατί θα δυσκολευτεί να αρνηθεί τον χορό μαζί του είτε να βρεθεί στη δυσάρεστη

[42] Το κούνημα του κεφαλιού της γυναίκας δεν έχει κάποια συγκεκριμένη ονομασία.

θέση να αρνηθεί τον χορό και να γίνει και εκείνη επιθετική επιλέγοντας λεκτικά τον παρτενέρ της αρεσκείας της. Αντίστοιχα, το cabeceo προστατεύει και τους άνδρες από τη δημόσια απόρριψη των γυναικών, που πραγματοποιείται, όταν τις ζητούν λεκτικά, και εκείνες αρνούνται.

Μεταξύ των Ελλήνων συνομιλητών μου, φαίνεται να υπάρχει σύγκλιση απόψεων σε σχέση με το τι είναι το cabeceo και η mirada. Η Αθηνά εξηγεί ότι το cabeceo αποτελείται από το έντονο κοίταγμα για κάποιο χρονικό διάστημα και το νεύμα προς την πίστα. Κατά την άποψή της, η ντάμα δεν μπορεί να κάνει cabeceo, αλλά μπορεί να κάνει mirada. «Η mirada είναι το πιο έντονο βλέμμα μιας γυναίκας ή ενός άνδρα ,που "στέκεται" για κάποιο χρονικό διάστημα πάνω στον χορευτή που επιθυμούν να χορέψουν μαζί του», λέει. Το cabeceo εμπεριέχει τη mirada.

Ο Σέργιος εξηγεί ότι cabeza στα ισπανικά σημαίνει κεφάλι και cabeceo είναι η κίνηση του κεφαλιού που κάνει ένας άνδρας σε μια γυναίκα, ώστε να χορέψουν. Αναφέρει ότι πριν από αυτό είναι απαραίτητο να υπάρξει το αμοιβαίο κοίταγμα, το οποίο επικυρώνεται με το νεύμα του κεφαλιού.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα λένε ότι το cabeceo είναι ο παραδοσιακός μη λεκτικός τρόπος πρόσκλησης σε χορό. «Μόλις ξεκινήσει η tanda (ομάδα 3 ή 4 τραγουδιών) καβαλιέροι και ντάμες κοιτάζουν γύρω τους, ώστε να βρουν κάποιον/α με τον οποίο θα δημιουργήσουν οπτική επαφή (mirada) από απόσταση. Μόλις αυτό γίνει και διατηρηθεί, σημαίνει πως θέλουν και οι δύο να χορέψουν μεταξύ τους. Έτσι, ο καβαλιέρος κάνει ένα νεύμα με το κεφάλι (cabeceo) ως πρόσκληση και η ντάμα γνέφει «ναι» χαμογελώντας, ως επιβεβαίωση της πρόσκλησης. Αν έγινε κάποιο λάθος και η ντάμα τελικά δεν επιθυμεί τον χορό, μετά το cabeceo διακριτικά κοιτάζει προς άλλη κατεύθυνση. Αν η ντάμα δεχθεί, περιμένει στη θέση της και μόνο όταν ο καβαλιέρος είναι αρκετά κοντά, σηκώνεται και πλησιάζει την πίστα, ώστε να μην υπάρξει κάποια σύγχυση με άλλη διπλανή ντάμα», αναφέρει ο Βαγγέλης. Υποστηρίζουν ότι στο cabeceo υπάρχει διαχωρισμός των ρόλων του καβαλιέρου και της ντάμας, διότι μετά την αμοιβαία οπτική επαφή, που δηλώνει ότι και οι δυο επιθυμούν να χορέψουν μεταξύ τους, ο καβαλιέρος είναι εκείνος που κάνει το νεύμα με το κεφάλι και η ντάμα αυτή που δέχεται την πρόσκληση. Παρόλα αυτά, «η πραγματική πρόσκληση γίνεται και από τους δυο, τη στιγμή που κοιτάζει ο ένας τον άλλον. Μια ντάμα που θέλει να προσκαλέσει έναν καβαλιέρο, τον κοιτάζει εωσότου τη δει και εκείνος. Μόλις τα βλέμματα συναντηθούν και παραμείνουν, ουσιαστικά έχουν προσκαλέσει ήδη ο ένας τον άλλον. Το νεύμα με το κεφάλι που ακολουθεί είναι κυρίως διαδικαστικό», αναφέρει η Μαριάννα. Προσθέτουν ότι το tango έχει αναγνωριστεί από την Unesco ως κληρονομιά της ανθρωπότητας, γιατί περιέχει στοιχεία

που χαρακτηρίζουν όλους τους λαούς του κόσμου. «Είναι μια κουλτούρα παγκόσμια πια», λέει χαρακτηριστικά ο Βαγγέλης. «Έτσι λοιπόν» εξηγεί, «οι καλοί χορευτές, που ταξιδεύουν και στο εξωτερικό σε διεθνή φεστιβάλ[43] κλπ, πραγματοποιούν το cabeceo όπως ακριβώς γίνεται σε όλο τον κόσμο, με τον ίδιο τρόπο δηλαδή που γινόταν και τη Χρυσή εποχή του tango».

Η Ναϊμά εξηγεί ότι το cabeceo είναι το κούνημα του κεφαλιού του άνδρα προς τη γυναίκα και αποτελεί τον παραδοσιακό τρόπο επιλογής παρτενέρ στο tango. «Είναι η πρώτη επαφή των χορευτών, όπου παραδέχονται ότι θέλουν να χορέψουν μαζί. Το cabeceo θεωρώ ότι δίνει ελευθερία και στη ντάμα και στον καβαλιέρο και για μένα είναι σαφής ο διαχωρισμός των ρόλων μέσα σε αυτό. Διδάσκω στις ντάμες μαθήτριές μου να μην κάνουν cabeceo. Διδάσκω να κάνουν mirada», διευκρινίζει. Ο Λούκας υποστηρίζει ότι σημαντική δεν είναι τόσο η κίνηση, αλλά η σύνδεση που δημιουργείται με τη συνάντηση των βλεμμάτων. Πιστεύει ότι η mirada είναι πιο ισχυρή, διότι το cabeceo πραγματοποιείται *μετά* τα έντονα βλέμματα των χορευτών. «Αν δεν με κοιτάει η γυναίκα, δεν μπορώ να κάνω cabeceo», λέει. Οι γυναίκες παραδοσιακά δεν μπορούν να κάνουν cabeceo, προσθέτει, αλλά με το έντονο βλέμμα, τη mirada δηλαδή, μπορούν να επιλέξουν με ποιον επιθυμούν να χορέψουν. Τέλος, η Ναϊμά διευκρινίζει, διαφοροποιούμενη στο σημείο αυτό από τον Βαγγέλη και τη Μαριάννα, πως ενώ πρακτικά δεν εντοπίζεται κάποια διαφορά στην εφαρμογή του cabeceo ανάμεσα στις χορευτικές κοινότητες, ο κάθε λαός το προσαρμόζει στη δική του κουλτούρα. «Πιστεύω ότι το cabeceo κρατάει την ίδια βάση, αλλά σίγουρα πραγματοποιείται κάπως διαφορετικά ανάμεσα στους λαούς. Δεν μπορώ να εντοπίσω κάποια πρακτική, χειροπιαστή διαφορά, όμως όλο το tango είναι διαφορετικό από λαό σε λαό. Δεν χορεύει το ίδιο ένας Αργεντίνος με έναν Έλληνα», αναφέρει. Σε αυτό το σημείο θα ήταν σκόπιμο να αναφερθεί ότι ο Βαγγέλης επισήμανε πως ένα μεγάλο μέρος των tangueros στην Ελλάδα δεν έχει διδαχθεί το cabeceo και δυσκολεύεται να το χρησιμοποιήσει, διότι και αυτό χρειάζεται εξάσκηση. «Στην Ελλάδα υπάρχει έλλειψη εκπαίδευσης και εξάσκησης πάνω στο θέμα. Οι σχολές σπάνια θα αναφερθούν, θα διδάξουν και θα βάλουν τους μαθητές να εξασκήσουν το cabeceo. Γι' αυτό οι tangueros φοβούνται να το πραγματοποιήσουν, δεν γνωρίζουν ακριβώς πώς, και παρασύρονται από τους γύρω τους που επίσης δεν το πραγματοποιούν», εξηγεί.

Ανεξαρτήτως του κατά πόσο το cabeceo αποτελεί πράγματι μια διαδεδομένη πρακτική μεταξύ των Ελλήνων χορευτών, όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι πιστεύουν ότι το cabeceo διαφυλάσσει την ευγένεια και τον σεβασμό που απαιτείται, ώστε να λειτουργήσει σωστά η

[43] Βλ. i) Γλωσσάρι όρων.

μιλόνγκα. «Το cabeceo μού δίνει την ευκαιρία να αρνηθώ τον χορό με έναν παρτενέρ με πιο ευγενικό τρόπο» λέει η Αθηνά. Ο Σέργιος προσθέτει ότι το cabeceo είναι πολύ σημαντικό στη μιλόνγκα, ώστε να αποφευχθεί το χάος στην αρχή κάθε τάντας, καθώς δεν χρειάζεται οι χορευτές να βιαστούν να προλάβουν να ζητήσουν λεκτικά τις χορεύτριες. Επίσης, αναφέρει ότι οι νέοι χορευτές/τριες δυσκολεύονται να εφαρμόσουν το cabeceo, γιατί στην ελληνική κουλτούρα το έντονο κοίταγμα έχει συνδεθεί με το φλερτ.

5.2 Η λειτουργία που εξυπηρετεί η ύπαρξη του tango στην ελληνική κοινωνία

Το tango είναι ένας χορός, ο οποίος από τη στιγμή που κατέφθασε στην Ελλάδα, σταδιακά, αλλά σταθερά διαδόθηκε και αναπτύχθηκε. Είναι, ωστόσο, αξιοσημείωτη η άνθιση του χορού τα τελευταία χρόνια, γεγονός που με οδήγησε στο να ρωτήσω τους συνεντευξιαζόμενους χορευτές και δασκάλους ποιους σκοπούς και ανάγκες πιστεύουν ότι εξυπηρετεί η παρουσία του tango στην Ελλάδα σήμερα.

Κοινός τόπος όλων υπήρξε η παραδοχή πως σε δύσκολες περιόδους, τόσο οικονομικά όσο και κοινωνικά, ο άνθρωπος επιζητά να βρει παρηγοριά, ανακούφιση, συντροφιά. Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα λένε ότι το tango είναι θεραπευτικό. «Ειδικά τώρα με την κρίση είναι ακόμη μεγαλύτερη η ανάγκη του κόσμου να μοιραστεί, να αγκαλιαστεί», υποστηρίζει ο Βαγγέλης. Η Μαριάννα προσθέτει πως και οι Αργεντινοί δεν υπήρξαν ποτέ λαός που ζούσε μέσα στη χλιδή. «Στην Αργεντινή οι άνθρωποι γεννιούνταν πάντα μέσα στην κρίση», αναφέρει η Μαριάννα. Ακόμη, θεωρούν πως τώρα οι άνθρωποι χορεύουν για διαφορετικούς λόγους σε σχέση με εκείνους, για τους οποίους χόρευαν είκοσι χρόνια πριν. Διευκρινίζει η Μαριάννα πως οι λόγοι είναι παρόμοιοι, διότι η κουλτούρα του χορού παραμένει η ίδια, ωστόσο λέει πως πριν περίπου είκοσι χρόνια, οι άνθρωποι αντιμετώπιζαν τον χορό και την κοινότητά τους πιο μυστικιστικά, δεν τον/την μοιραζόντουσαν. Τώρα που η καθημερινότητα είναι δυσκολότερη, το tango αποτελεί το καταφύγιο του καθενός και πλέον οι άνθρωποι επιθυμούν να το μοιραστούν, να το κοινωνήσουν και να το διαδώσουν, υποστηρίζει. Οι χορευτές εισέρχονται στο μάθημα φορτισμένοι από την ένταση της καθημερινότητας και φεύγουν ανακουφισμένοι, αναφέρει χαρακτηριστικά η Μαριάννα.

Ο Λούκας και η Ναϊμά εξηγούν ότι σε περιόδους κρίσης, όπου ο κόσμος έχει ανάγκη την επαφή, το tango εξυπηρετεί τον σκοπό της κοινωνικοποίησης, ώστε να έρθει ο κόσμος κοντά μέσω μιας αγκαλιάς, χωρίς καν να χρειαστεί να γνωριστεί. «Η αγκαλιά είναι θεραπευτική», υποστηρίζουν και αυτοί. Συμπληρώνει ο Θοδωρής ότι, όταν ξέσπασε η οικονομική κρίση (ειδικά όταν εφαρμόστηκαν τα capital controls το 2015), υπήρξε ένα κλίμα

φοβικό που οδήγησε τους δασκάλους στην υπόθεση ότι οι άνθρωποι θα θυσίαζαν το χόμπι του χορού, ώστε να διαφυλάξουν την οικονομική βιωσιμότητά τους. Τελικά όμως, σημειώνει, ότι ήταν τρομακτικά έντονη η αύξηση των μαθητών που ξεκίνησαν το tango. «Το tango πάντα παρηγορεί, έχει λύπη, μη κοροϊδευόμαστε. Έχει και χαρά, αλλά βασίζεται πάρα πολύ στη λύπη του ανθρώπου. Πάντα μιλάει για έναν χαμένο έρωτα, για μια ζωή που τα φέρνει δύσκολα...», συνεχίζει ο Θοδωρής και προσθέτει ότι «όταν το κοινωνικό περιβάλλον ζορίζεται, πιο εύκολα θα ψάξει να βρει παρηγοριά στο κομμάτι του tango, παρά στους άλλους χορούς».

Συμφώνησαν έτσι όλοι με την Denniston, χορεύτρια και διεθνή δασκάλα tango, η οποία γράφει ότι το tango είναι η έκφραση μιας θεμελιώδους ανάγκης του ανθρώπου: της δίψας που έχει η ψυχή για επαφή και επικοινωνία με μια άλλη ψυχή (2007). Η ανάγκη που έρχεται να καλύψει, λοιπόν, την ύπαρξη του tango στην Ελλάδα είναι η κοινωνικοποίηση των ανθρώπων. Καθ' ότι το tango είναι ένας κοινωνικός χορός, η κυρίαρχη αντίληψη μεταξύ των ανθρώπων που χορεύουν tango είναι ότι οι άνθρωποι συμμετέχουν στο tango για να συναναστραφούν μεταξύ τους.

5.3 Λόγοι για τους οποίους οι Έλληνες ξεκινούν το tango

Σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, οι λόγοι για τους οποίους οι άνθρωποι επιλέγουν να ξεκινήσουν το tango, ποικίλλουν. Εκτός της κοινωνικοποίησης, ο Θοδωρής υποστηρίζει ότι μερικοί άνθρωποι αντιμετωπίζουν τα μαθήματα χορού ως μια ήπια μορφή άσκησης, η οποία είναι φθηνότερη και πιο ευχάριστη από μια απλή έξοδο και μέσω της οποίας μυούνται σε μια κουλτούρα χορού. Ο Λούκας και η Ναϊμά λένε πως κάποιοι άνθρωποι αντιλαμβάνονται τον χορό ως ένα ευχάριστο χόμπι, που θα αποτελέσει ένα σημαντικό διάλειμμα στη ρουτίνα της καθημερινότητάς τους. «Υπάρχουν ζευγάρια που έρχονται μαζί στα μαθήματα», παρατηρεί η Μαριάννα. «Εκείνα έρχονται, διότι θέλουν να ξεκινήσουν μια δραστηριότητα από κοινού. Υπάρχουν και εκείνοι που έρχονται, διότι είδαν κάποια σκηνή tango σε κάποια ταινία ή θέατρο ή βίντεο ή εκείνοι που άκουσαν τη μουσική και τους άρεσε», προσθέτει.

Ένας σημαντικός προβληματισμός μου σχετίζεται με το κατά πόσο η αναζήτηση ερωτικού συντρόφου αποτελεί κύριο σκοπό ενός ανθρώπου, ώστε να ξεκινήσει τον χορό. Η Αθηνά πιστεύει πως αρκετοί άνθρωποι ξεκινάνε το tango με σκοπό την αναζήτηση ερωτικού συντρόφου, όμως ο Θοδωρής δεν συμφωνεί με την άποψη αυτή. Το να πραγματοποιηθεί μια γνωριμία, η οποία θα εξελιχθεί σε ερωτική σχέση είναι κάτι το απολύτως φυσιολογικό,

ωστόσο αυτό αποτελεί αποτέλεσμα και όχι αφορμή για να ξεκινήσει κάποιος τον χορό, λέει. Ίσως κάποια άτομα να έχουν στραφεί στο tango για να αποκτήσουν ερωτικό σύντροφο, ωστόσο θεωρεί πως αποτελούν τη μειοψηφία. «Δεν είναι πρωτεύον κίνητρο η απόκτηση ερωτικού συντρόφου. Είναι παρεξήγηση, είναι επιπόλαιο συμπέρασμα», τονίζει.

Υπάρχουν ωστόσο και κάποιοι λόγοι που ωθούν τους ανθρώπους στο tango, οι οποίοι διαφέρουν ανάλογα με το φύλο τους. Ο Σέργιος, όπως και πολλοί ακόμη συνομιλητές μου, πιστεύει πως οι περισσότεροι άνδρες ξεκινάνε τον χορό εξαιτίας μιας γυναίκας[44], ενώ οι περισσότερες γυναίκες ξεκινούν γιατί έχουν στο μυαλό τους κάποια εικόνα μιας επιτηδευμένα αισθησιακής γυναίκας.

Για τον Θοδωρή, αφορμή αποτελεί και ο χαρακτήρας του χορού, στον οποίο υπάρχουν αρκετά ξεκάθαροι ο «ανδρικός» και ο «γυναικείος» ρόλος:

> «Πάρα πολλοί άνδρες έρχονται για να βρουν την αρσενική τους πλευρά και κάποιες γυναίκες για να βρουν τη θηλυκή τους πλευρά. Στο tango είναι αρκετά ξεκάθαρα τα χαρακτηριστικά των δυο φύλων και αυτό αποτελεί έναν λόγο που ωθεί τους άνδρες και τις γυναίκες στην ενασχόλησή τους με αυτόν τον χορό, η αναζήτηση δηλαδή της ανδρικής και της γυναικείας τους πλευράς. Πιστεύω πως στη σημερινή εποχή υπάρχει ένας διχασμός ως προς την ανδρική και γυναικεία ταυτότητα, διότι οι άνδρες έχουν χάσει τον δυναμισμό τους και αντίστοιχα οι γυναίκες έχουν γίνει πολύ δυναμικές, έχοντας ως αποτέλεσμα την ενίσχυση του άβουλου της αρσενικής πλευράς. Για μένα, πλέον, οι έννοιες του άνδρα και της γυναίκας έχουν διαστρεβλωθεί πολύ και με εξαίρεση τα σωματικά τους χαρακτηριστικά και ίσως κάποιες ακόμη μικρές διαφορές [δεν τις κατονομάζει, ίσως γιατί δεν τις θεωρεί άξιες λόγου], το φύλο είναι ουδέτερο», υποστηρίζει.

Το γεγονός αυτό, όπως εξηγεί ο Θοδωρής, καθιστά δύσκολο το έργο των δασκάλων ως προς την προσπάθεια να τοποθετήσουν το κάθε φύλο στον δικό του χορευτικό ρόλο, δηλαδή τους άνδρες στον ρόλο του καβαλιέρου και τις γυναίκες στον ρόλο της ντάμας. «Οι άνδρες συχνά παθαίνουν σοκ όταν, αναλαμβάνοντας τον ρόλο του καβαλιέρου, οφείλουν να

---

[44] Οφείλω να τονίσω τη διαφορά ανάμεσα στα λόγια της Αθηνάς, η οποία υποστηρίζει ότι πολλοί άνθρωποι ξεκινούν το tango με σκοπό την *αναζήτηση* ερωτικού συντρόφου και στα λόγια του Σέργιου, ότι πολλοί άνδρες ξεκινάνε τον χορό *για* μια γυναίκα. Από τις εξηγήσεις των ανδρών αντιλήφθηκα ότι ξεκίνησαν τον χορό εξαιτίας μιας γυναίκας που *ήδη* υπήρχε στη ζωή τους και, ανεξάρτητα από το αν ήταν ή όχι ζευγάρι, τους είχε ζητήσει να μάθουν να χορεύουν tango. Δηλαδή, δεν αναζητούσαν μια οποιαδήποτε σύντροφο, αλλά την είχαν ήδη προσωποποιήσει.

δώσουν την έναρξη της κίνησης στη γυναίκα», λέει. Συνεχίζει αναφερόμενος στις γυναίκες που έχουν συνηθίσει στο να παίρνουν πρωτοβουλίες και να είναι ανεξάρτητες, αυτόνομες, στις οποίες η ανδρική παρουσία δεν έχει τον ρόλο και την ισχύ που είχε κάποτε, λέγοντας πως όταν βρεθούν στον χώρο του tango, όπου κάποιος άλλος αναλαμβάνει τα ηνία, διαμαρτύρονται. Η δυσαρέσκειά τους δεν οφείλεται αποκλειστικά στο ότι η πρωτοβουλία της κίνησης ανήκει σε έναν άλλον και διαφωνούν με την προσέγγισή του, αλλά και στο αυτός ο άλλος είναι άνδρας, διασαφηνίζει.

5.4 Λόγοι για τους οποίους οι άνθρωποι συνεχίζουν το tango

Πολλοί είναι οι λόγοι για τους οποίους ο κάθε άνθρωπος επιλέγει να συνεχίσει το tango. Η Αθηνά υποστηρίζει ότι το tango αποτελεί έναν τρόπο έκφρασης και μέσω αυτού ικανοποιούνται υποκειμενικές ανάγκες, που διαφέρουν από άτομο σε άτομο, όπως η ενασχόληση με κάτι καλλιτεχνικό, η εύρεση παρέας και η κοινωνική αποδοχή, καθώς και επιθυμίες πιο ατομιστικές, όπως η προβολή και το κοινωνικό στάτους.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα θεωρούν ότι το μεγαλύτερο κομμάτι των μαθητών τους συνεχίζουν τον χορό λόγω της κοινωνικοποίησης που αυτός τους προσφέρει, ενώ υπάρχουν και εκείνοι που τον αντιμετωπίζουν ως μέσο για την ψυχική τους αγαλλίαση: «Έρχομαι στο μάθημα για την ψυχοθεραπεία μου», τους λένε. Ακόμη, συνεχίζουν γιατί τους αρέσει η μη λεκτική επικοινωνία που τους προσφέρεται μέσω του χορού. «Τους αρέσει να επικοινωνούν μη λεκτικά», εξηγούν ο Βαγγέλης και η Μαριάννα.

Ο Σέργιος πιστεύει ότι το tango είναι εθιστικό, κερδίζει τους ανθρώπους.

Ο Λούκας και η Ναϊμά θεωρούν ότι οι περισσότεροι κοινωνικοί Έλληνες χορευτές δεν γνωρίζουν τι είναι το tango μέχρις ότου παρευρεθούν σε μια μιλόνγκα ή μια πράκτικα. Επιλέγουν δε να συνεχίσουν την ενασχόλησή τους με τον χορό αυτό, διότι αισθάνονται ότι τους εκφράζει, καθώς στην κουλτούρα του tango, όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 1.3, έχει πολλά κοινά χαρακτηριστικά με την ελληνική κουλτούρα. Στην ελληνική κουλτούρα υπάρχει έντονα το στοιχείο της μουσικής, του χορού, της αγκαλιάς και της σωματικής επαφής. Γι' αυτό οι Έλληνες μπορούν πολύ εύκολα να καταλάβουν και να «νιώσουν» το tango, να το αισθανθούν δικό τους, κομμάτι του εαυτού τους, αναφέρουν ο Λούκας και η Ναϊμά. Λένε χαρακτηριστικά ότι το tango δεν βιώνεται με την ίδια δύναμη από έναν Ελβετό, για παράδειγμα, όπως βιώνεται από έναν Έλληνα. Η ελληνική κουλτούρα βασίζεται στο αίσθημα τού να μοιράζεσαι και γι' αυτό πολλοί Αργεντινοί πιστεύουν ότι η ελληνική και αργεντίνικη κουλτούρα μοιάζουν πολύ. Επίσης, η Ναϊμά προσθέτει ότι ένας βασικός λόγος που οι

άνθρωποι επιλέγουν αν θα συνεχίσουν ή όχι το tango έχει να κάνει με το αν θα ταιριάξουν αρμονικά και αν θα ενσωματωθούν στη χορευτική κοινότητα.

Υπάρχουν ωστόσο και λόγοι που ωθούν τους ανθρώπους να συνεχίσουν το tango, που είναι διαφορετικοί για τους άνδρες και τις γυναίκες. Η Μαριάννα λέει πως πολύ συχνά οι άνδρες ανακαλύπτοντας τον χορευτικό ρόλο που τους αναλογεί, αλλά και την αριθμητική υπεροχή των γυναικών στο tango, γεγονός που τους προσφέρει περισσότερες επιλογές παρτενέρ, είναι πιο πιθανό να συνεχίσουν τον χορό. Σύμφωνος με την άποψή της βρίσκεται ο Θοδωρής, ο οποίος υποστηρίζει πως μια γυναίκα/ντάμα σταματάει τα μαθήματα χορού στα τρία περίπου χρόνια, απαξιώνοντας τη διαδικασία της εκμάθησης, ενώ ο άνδρας παραμένει περισσότερο γιατί ο ρόλος του στον χορό τον έχει οπλίσει με υπομονή. Ειδικότερα, ο Θοδωρής σχολιάζει ως εξής τη διαφοροποίηση αυτή:

> «Το tango από την πρώτη στιγμή για τον άνδρα είναι δύσκολο. Ό, τι κατακτάει χορευτικά απαιτεί πολύ κόπο. Για τη γυναίκα τα πράγματα είναι πολύ πιο εύκολα. Ο χορευτικός της ρόλος στην αρχή είναι ευκολότερος [δηλαδή το να μάθει να ακολουθεί], σε αντίθεση με τον χορευτικό ρόλο του άνδρα, όπου το να μαρκάρει και να οδηγεί το ζευγάρι [δηλαδή να υπολογίζει την κίνηση δυο σωμάτων=τεσσάρων ποδιών] αποτελεί πιο σύνθετη πράξη. Η ντάμα συνειδητοποιεί τη δυσκολία του ρόλου της πολύ αργότερα και τότε βγαίνουν οι πρώτες αντιστάσεις. Στη γυναίκα η ανάπτυξη/εξέλιξη στο tango έχει γεωμετρική πρόοδο, ενώ στον άνδρα αριθμητική. Μια ντάμα ενός έτους μπορεί να χορέψει με έναν προχωρημένο καβαλιέρο και να "πετάει". Ένας καβαλιέρος, αν χορέψει με μια ντάμα πέντε ετών, θα χορέψει το tango που ξέρει εκείνος. Αυτό, αλλάζει τη μαθησιακή κουλτούρα που έχουμε. Γι' αυτό, όταν η διαδικασία της μάθησης γίνεται επίπονη για τη ντάμα, πολύ συχνά εκείνη τη σταματάει. Ο άνδρας επιμένει και είναι πιο έτοιμος να δεχθεί μια παρατήρηση χωρίς να καταρρεύσει η προσωπικότητά του. Η γυναίκα θίγεται. Αυτό, ωστόσο, δεν οφείλεται ούτε στο φύλο των χορευτών ούτε στον χαρακτήρα τους. Οφείλεται στα χαρακτηριστικά των δύο ρόλων. Όταν ένας άνθρωπος έχει συνηθίσει η βελτίωσή του να έρχεται εύκολα, είναι πιθανότερο να σταματήσει τη διαδικασία, όταν αυτή χρειάζεται περισσότερο κόπο για να επέλθει».

5.5 Η αριθμητική υπεροχή των γυναικών

Παρά την άποψη που διατυπώθηκε πρωτύτερα, κατά την οποία οι άνδρες παραμένουν περισσότερο καιρό στον χώρο του tango, ήταν κοινή παραδοχή όλων των συνεντευξιαζόμενων πως οι γυναίκες αποτελούν το μεγαλύτερο ποσοστό των χορευτών σε όλες τις χορευτικές κοινότητες της Ελλάδας, σε ποσοστό περίπου 60-40%.

Όλοι υποστήριξαν πως αυτό συμβαίνει διότι στην αντίληψη των Ελλήνων ο χορός συνδέεται περισσότερο με τις γυναίκες, θεωρείται «γυναικείος». Για τον Βαγγέλη, η αρχική εντύπωση των ανθρώπων σχετικά με το tango δεν σχετίζεται καθόλου με την πραγματική μορφή και τον χαρακτήρα του χορού. Ο Θοδωρής επιβεβαιώνει την άποψη αυτή, παρατηρώντας ότι υπάρχει λαθεμένη εικόνα στην κοινωνία ως προς το τι σημαίνει να χορεύει ένας άνδρας. Ο χορός στην ελληνική κοινωνία δεν σχετίζεται με την αρσενική ταυτότητα[45], λέει. Ως ανδρικά χόμπι νοούνται το ποδόσφαιρο, το μπάσκετ, το κολυμβητήριο, δραστηριότητες που πιστεύεται ότι αναδεικνύουν την αρσενική πλευρά περισσότερο. Ο χορός θα είναι η τελευταία επιλογή του άνδρα, υποστηρίζει. Εν αντιθέσει, η ενασχόληση της γυναίκας με τον χορό θεωρείται κάτι «φυσικό», αποφάνθηκαν όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι.

Παρόλα αυτά, ο Θοδωρής πιστεύει ακόμη πως οι έφηβοι τού σήμερα εκτίθενται σε διάφορα είδη χορών, όπως το hiphop, τα οποία οδηγούν τα νεαρά αγόρια στο να παρατηρήσουν και τους άλλους χορούς, στους οποίους ενυπάρχει η ανδρική πλευρά και διατηρείται.

5.6 Ποιος ο ρόλος του καβαλιέρου και ποιος της ντάμας κατά τη διάρκεια του χορού;

Στο βιβλίο της με τίτλο «Το νόημα του τάνγκο», η Denniston γράφει:

> «Οι όροι leader και follower (οδηγός και ακόλουθος), οι οποίοι ίσως υποδηλώνουν μια σχέση ιεραρχίας, έφτασαν στο tango από τις αίθουσες χορού (μπόλρουμ) και δεν γεννήθηκαν από το ίδιο το tango.
> Το λεξιλόγιο που χρησιμοποιούσαν οι χορευτές της Χρυσής Εποχής του tango δεν υποδήλωνε καμία ιεραρχική διάκριση ανάμεσα στους χορευτές. Για να περιγράψουν τι κάνει ο *οδηγός* χρησιμοποιούσαν το ρήμα llevar, ένα ρήμα με αρκετές πιθανές μεταφράσεις, συμπεριλαμβανομένων των εννοιών μεταφέρω, φέρω, φορώ- όλες πολύ διαφορετικές από εκείνης του ρήματος

[45] Βλ. Κεφ. 2.2 Η έννοια του φύλου.

> οδηγώ. Για να περιγράψουν τι κάνει ο *ακόλουθος*, χρησιμοποιούσαν διάφορα ρήματα, όπως το dejarsellevar, που σημαίνει αφήνομαι να με μεταφέρουν και το acompanar (συνοδεύω). Αλλά το acompanar μπορούσε επίσης να χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει τι έκανε ο *οδηγός*, και αυτό ακριβώς φανερώνει μια θεμελιώδη αλήθεια για τη σχέση ανάμεσα στον *οδηγό* και τον *ακόλουθο*:
> "Οδηγώ" στην ουσία σήμαινε "ακολουθώ" τον ακόλουθο. Μόνο ακολουθώντας τον *ακόλουθο*, μπορεί ο *οδηγός* να τον μεταφέρει όπου ο ίδιος -ο *οδηγός*- επιθυμεί» (Denniston, 2007: 36-37).

Σύμφωνα με την Αθηνά, όταν οι άνθρωποι ξεκινάνε το tango, όντας αρχάριοι, οι δάσκαλοι τούς μαθαίνουν ότι ο καβαλιέρος οδηγεί και η ντάμα ακολουθεί. Όμως τα πράγματα, πιστεύει, τελικά δεν είναι τόσο συγκεκριμένα. Παρατηρεί σχετικά:

> «Ο καβαλιέρος ναι μεν οδηγεί, λιντάρει [από το ρήμα leading που σημαίνει οδηγώ], αλλά στην πραγματικότητα προτείνει. Η ντάμα οφείλει να είναι εξασκημένη στο να ακολουθεί, να αντιλαμβάνεται και να αισθάνεται, όμως δεν είναι ένα άβουλο ον που εκτελεί όλες τις κινήσεις επ' ακριβώς. Πρέπει να υπάρχει διάλογος κατά τη διάρκεια του χορού. Ο ρόλος μέσα στην αγκαλιά είναι ίσος. Ο καβαλιέρος οφείλει να δώσει το leading, γιατί έτσι λειτουργεί το κινητικό σύστημα στο tango, ωστόσο καλούνται οι δύο ρόλοι να επικοινωνήσουν μεταξύ τους και να μοιραστούν τους εαυτούς τους, είτε μυϊκά είτε εκφραστικά και μουσικά».

Την ίδια αντίληψη σχετικά με τον ρόλο του καβαλιέρου και της ντάμας κατά τη διάρκεια του χορού εξέφρασαν όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι. Πιο συγκεκριμένα, για την Ναϊμά ο καβαλιέρος έχει ως καθήκον να ακούει τη μουσική, να δίνει το έναυσμα της κίνησης και στη συνέχεια να συνομιλεί με τη ντάμα. Οφείλει να σκέφτεται ότι μιλάει στη γυναίκα, τη ρωτάει και εκείνη απαντάει. Η ντάμα με τη σειρά της θα πρέπει να μπορεί να «ακούει» τους άνδρες και να απαντάει στον χορό τους, όπως επίσης να είναι σε θέση να προσαρμοστεί χορευτικά σε όλους τους καβαλιέρους, υποστηρίζει.

Μια ακόμη πτυχή των ρόλων που ανέφεραν οι συνεντευξιαζόμενοι είναι η προστασία των συγχορευτών τους. Ο Σέργιος ανέφερε πως και οι δύο ρόλοι οφείλουν να προστατέψουν τον συγχορευτή τους, τόσο κοινωνικά όσο και χορευτικά. Κοινή παραδοχή όλων των ανθρώπων που σχετίζονται με το tango, ωστόσο, είναι ότι αποτελεί ευθύνη του καβαλιέρου

να προστατέψει τη ντάμα κατά τη διάρκεια του χορού από κάποιον ενδεχόμενο τραυματισμό της από τα διπλανά ζευγάρια, καθώς σε αυτόν ανήκει η ενιαία κίνηση του ζευγαριού. Η προστασία της ντάμας, αλλά και του ζευγαριού, επιτυγχάνεται από τη σωστή επιλογή κινήσεων, αλλά και την παρακολούθηση της κίνησης των υπόλοιπων ζευγαριών και της χορευτικής ροής στην πίστα.

Κατά τον Θοδωρή υπάρχουν πολλές αναγνώσεις σχετικά με την ευθύνη του καβαλιέρου και την ακολουθία της ντάμας. Πολλές φορές κάνει ο ίδιος following σε αυτό που καταλαβαίνει η ντάμα, λέει. «Η ντάμα λύνει αινίγματα, γιατί δεν είναι μέσα στο μυαλό του καβαλιέρου. Είναι πιθανό να καταλάβει κάτι άλλο, παρόμοιο ή παραπλήσιο από αυτό που λίνταρε εκείνος», υποστηρίζει. Ακόμη, προσθέτει πως όταν η ντάμα βρίσκεται σε ώριμο/προχωρημένο χορευτικό επίπεδο, είναι σε θέση να επηρεάσει τον χορό του καβαλιέρου και να προτείνει πράγματα, ωστόσο αυτό συμβαίνει αρκετά σπάνια.

Ωστόσο, σε αντίθεση με όσα υποστηρίχθηκαν σε θεωρητικό επίπεδο, ο Θοδωρής θεωρεί πως στο ευρύ φάσμα του tango, οι άνδρες επιμένουν στο αυταρχικό του ρόλου και θεωρούν ότι η ντάμα πρέπει να ακολουθήσει οτιδήποτε λιντάρουν. Έτσι, οι γυναίκες τοποθετούνται σε μια άβουλη θέση, την οποία υιοθετούν, αποδέχονται και εφαρμόζουν κατά τον χορό τους, ενισχύοντας με αυτό τον τρόπο το μοτίβο που παρατηρείται συχνότερα: του αυταρχικού καβαλιέρου και της παθητικής ντάμας. «Ο τρόπος που θα εκτελέσει η ντάμα την κίνηση είναι στοιχείο ερμηνείας. Πρέπει και εκείνη να φορτίσει την αγκαλιά, όπως και ο καβαλιέρος. Είναι ενεργός δέκτης μιας πληροφορίας, που καλείται να ακολουθήσει. Ο αρχικός διαχωρισμός των ρόλων σε leader και follower έχει ως σκοπό την αποφυγή παρερμηνείας των νέων μαθητών, ωστόσο εν τέλει αυτή η προσέγγιση δεν βοηθάει την επικοινωνία των χορευτών. Κατά τον χορό και οι δύο ρόλοι πρέπει να είναι ίσοι. Όχι ίδιοι, αλλά ίσοι», δηλώνει.

Τα λεγόμενα του Θοδωρή, λοιπόν, έρχονται να επιβεβαιώσουν εκείνα της Cowan, σύμφωνα με την οποία η εξουσία μάλλον ασκείται παρά κατέχεται και είναι ένα αποτέλεσμα που εκδηλώνεται και επεκτείνεται από τη θέση που παίρνουν εκείνοι που κυριαρχούνται. Οι σχέσεις κυριαρχίας μπορούν να εκφραστούν στο εσωτερικό ευχάριστων δραστηριοτήτων – όπως, στη συγκεκριμένη περίπτωση, ο χορός- με τη φαινομενική συγκατάνευση του κυριαρχούμενου (Cowan, 1990: 23).

5.7 Σχέσεις εξουσίας μέσα στο tango. Υπάρχει ιεραρχική πυραμίδα;

Σύμφωνα με τους συνεντευξιαζόμενους, το tango είναι ένας κοινωνικός χορός και η κοινότητα, η οποία δημιουργείται γύρω από αυτόν, αντικατοπτρίζει την εικόνα της κοινωνίας από την οποία προέρχεται. Ως αποτέλεσμα αυτού, δεν αντιμετωπίζονται όλοι οι χορευτές με τον ίδιο τρόπο από τους υπόλοιπους. Η Cowan επισημαίνει ότι σε μια κοινωνία όπου οι περισσότεροι άνθρωποι χορεύουν, ο χορός είναι κάτι πολύ περισσότερο από το να γνωρίζεις το βηματολόγιο: σχετίζεται με την κοινωνική γνώση και την κοινωνική δύναμη. Οι νέοι και ώριμοι άνδρες δρουν διαφορετικά από τις νέες και ώριμες γυναίκες στα χορευτικά γεγονότα (Cowan, 1990).

Το σημαντικότερο κριτήριο ως προς την «αξιολόγηση» των χορευτών από και μέσα στην tango κοινότητα αποτελεί το χορευτικό τους επίπεδο. Παρά την αρχική σκέψη που θα μπορούσε να έχει κάποιος σχετικά με το πόσο δημοφιλείς θα είναι οι προχωρημένοι χορευτές και την ίσως σκληρότερη αντιμετώπιση που θα έχουν οι αρχάριοι, οι συνεντευξιαζόμενοι έδωσαν διαφορετικές απαντήσεις.

Κοινός τόπος όλων υπήρξε η παραδοχή πως οι προχωρημένοι καβαλιέροι είναι περιζήτητοι στις μιλόνγκες. Λέει χαρακτηριστικά η Αθηνά πως οι προχωρημένοι καβαλιέροι είναι η κορυφή στην ιεραρχική πυραμίδα[46] των χορευτών. Μαζί της συμφωνεί και ο Θοδωρής, ο οποίος αποκαλεί τους προχωρημένους καβαλιέρους «είδωλα» μέσα στη χορευτική κοινότητα. Όλες οι ντάμες θέλουν να χορέψουν μαζί τους, είτε είναι προχωρημένες είτε είναι αρχάριες, λέει.

Σε αντίθεση, μια χορευτικά προχωρημένη ντάμα αντιμετωπίζεται με φόβο από τους καβαλιέρους, υποστηρίζουν όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι. «Οι προχωρημένες ντάμες χορεύουν αρκετά λιγότερο από τους προχωρημένους καβαλιέρους διότι οι καβαλιέροι φοβούνται να τις ζητήσουν για χορό, φοβούνται μην τις ταλαιπωρήσουν, μήπως δεν περάσουν καλά μαζί τους. Είναι τεράστιο άγχος αυτό για τους καβαλιέρους», σχολιάζει η Αθηνά. Συμπληρώνει ο Θοδωρής πως αυτό συμβαίνει, γιατί στο tango οι άνδρες ικανοποιούνται μέσα από την ικανοποίηση της γυναίκας. «Οι άνδρες χορεύουν για να αναδείξουν τη ντάμα τους, χορεύουν *για* τη ντάμα», λέει. Μια προχωρημένη ντάμα προσεγγίζεται δυσκολότερα από τους καβαλιέρους, που βρίσκονται σε κατώτερο χορευτικό επίπεδο από την ίδια. Δέχεται, δηλαδή, λιγότερες προσκλήσεις για χορό από τους καβαλιέρους. Για να γίνει ευκολότερη η προσέγγισή της χρειάζεται να αποδεχθεί την πρόσκληση για χορό μερικών «κατώτερων»

[46] Στα πλαίσια της εργασίας υιοθετείται η παραδοχή ότι υπάρχει ιεραρχική πυραμίδα ανάμεσα στους χορευτές.

χορευτικά καβαλιέρων, υποστηρίζουν ο Βαγγέλης και η Μαριάννα. Σχετικά με το αν η ντάμα θα ακολουθήσει αυτή την πρακτική, απαντούν πως είναι δική της προσωπική επιλογή και σχετίζεται με τη διάθεσή της.

Η λέξη άγχος, που χρησιμοποίησε η Αθηνά για να περιγράψει την ψυχολογία των καβαλιέρων, μού θύμισε τον πρώτο χορό που χόρεψα σε μια μιλόνγκα στη Ρώμη. Είχα βρεθεί για λίγες μέρες στην ιταλική πρωτεύουσα και ήταν η πρώτη φορά που βρισκόμουν στη συγκεκριμένη μιλόνγκα. Δεν γνώριζα κανέναν και δεν με γνώριζε κανείς. Είχα επιλέξει να καθίσω σε έναν κεντρικό καναπέ μπροστά από τον dj και κοιτούσα έντονα τους καβαλιέρους περιμένοντας την πρόσκλησή τους. Πολύ σύντομα ένας νέος μελαχρινός άνδρας, με λευκό πουκάμισο και μαύρο παντελόνι μου έκανε cabeceo και συναντηθήκαμε στην πίστα για χορό. Όταν αγκαλιαστήκαμε και ακούμπησε το δεξί μου χέρι στο αριστερό δικό του, προς έκπληξή μου διαπίστωσα ότι εκείνος έτρεμε, κατάσταση που δεν θυμάμαι να άλλαξε δραματικά κατά τη διάρκεια των τεσσάρων κομματιών της τάντας που χορέψαμε, παρότι ο ίδιος χόρευε σίγουρα μερικά χρόνια.

Σχετικά με τις προχωρημένες ντάμες ο Βαγγέλης και η Μαριάννα προσθέτουν πως ένας ακόμη λόγος που χορεύουν λιγότερο στις μιλόνγκες είναι γιατί υπερέχουν αριθμητικά των προχωρημένων καβαλιέρων. Η Αθηνά υποθέτει πως ένας ακόμη λόγος είναι η έκθεση που προσφέρει το tango, με αποτέλεσμα οι καβαλιέροι να ανησυχούν σχετικά με την εικόνα που θα εμφανίσουν σε εκείνους που τους παρακολουθούν. Κανείς δεν θα ήθελε η ντάμα του να μην ευχαριστηθεί τον χορό και αυτό να γίνει δημόσια φανερό, δηλώνει. Ωστόσο, ο Βαγγέλης και η Μαριάννα καταλήγουν πως ανάμεσα στους προχωρημένους χορευτές η ενέργεια που εκπέμπουν είναι εκείνη που θα καθορίσει αν τελικά θα χορευτούν ή όχι από τους συγχορευτές τους.

Σχετικά με τους αρχάριους χορευτές/τριες, οι συνεντευξιαζόμενοι υποστήριξαν ότι αντιμετωπίζονται και εκείνοι άνισα, αλλά αυτή τη φορά αντίθετα απ' ό,τι είθισται. Λέει η Αθηνά πως, ενώ συνήθως οι ντάμες είναι εκείνες που αντιμετωπίζονται πιο «σκληρά» μέσα σε μια χορευτική κοινότητα, στους αρχάριους είναι εκείνες που τυγχάνουν καλύτερης (χορευτικής) αντιμετώπισης. «Στις μιλόνγκες δεν υπάρχει πολύς χώρος για τους αρχάριους χορευτές», λέει, «ωστόσο οι αρχάριοι καβαλιέροι έχουν πολύ λιγότερες πιθανότητες να χορέψουν από μια αρχάρια ντάμα. Εγώ ως αρχάρια ντάμα χόρευα πολύ». Την ίδια εμπειρία είχε και η Ναϊμά, όταν ξεκίνησε τον χορό. Αξίζει να σημειωθεί όμως ότι η προσωπική εμπειρία του κάθε χορευτή είναι διαφορετική, καθότι το αν θα χορευτούν από τους συγχορευτές τους εξαρτάται και από άλλους παράγοντες, που αναλύονται στη συνέχεια. Προσωπικά, τα πρώτα χρόνια που συμμετείχα σε μιλόνγκες, παρότι ήμουν νέα, γυναίκα και αρχάρια, δεν δεχόμουν

πολλές προσκλήσεις για χορό, πιθανότατα διότι συνοδευόμουν από τον καβαλιέρο, με τον οποίο κάναμε από κοινού μαθήματα και εξάσκηση στον χορό.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα από την άλλη υποστήριξαν πως το αν θα χορέψει ένας αρχάριος καβαλιέρος εξαρτάται πολύ από τον χαρακτήρα του. Αν εκείνος έχει έναν ευγενικό χαρακτήρα και μπορεί να διαχειρίζεται την ψυχολογία της ντάμας, αν γνωρίζει τα όριά του, αν χορεύει με σεβασμό και δείχνει στη ντάμα ότι έχει επίγνωση ότι είναι κατώτερός της χορευτικά, η ντάμα κολακεύεται και επιθυμεί τον χορό μαζί του, παρά τη διαφορά του χορευτικού τους επιπέδου. Ανέφεραν, επίσης, πως αν ένας χορευτής/τρια είναι νέος ηλικιακά αντιμετωπίζεται με περισσότερη ανεκτικότητα και υπομονή από το αντίθετο φύλο που καλείται να χορέψει μαζί του.

Όσον αφορά τους αρχάριους χορευτές/τριες, ο Θοδωρής τονίζει πως πρέπει να διαθέτουν υπομονή. Ο ίδιος πρωτοχόρεψε την πέμπτη φορά που παρευρέθηκε σε μιλόνγκα και μάλιστα πιστεύει πως η ντάμα ανταποκρίθηκε στην πρόσκλησή του πιθανόν γιατί τον λυπήθηκε. Ο Θοδωρής πιστεύει πως οι αρχάριοι χορευτές καλό είναι να παρατηρούν και μέσω της παρατήρησης να μαθαίνουν πώς να αλληλεπιδρούν μέσα στην κοινότητα. «Οι άνθρωποι βιάζονται πολύ να βγουν στην πίστα, αλλά γι' αυτό υπάρχουν οι πράκτικες», σημειώνει, για να προσθέσει: «Μια τάντα σε μια μιλόνγκα ίσως είναι υπεραρκετή για έναν αρχάριο. Να καθίσει, να κοιτάξει, να ακούσει. Πρέπει να γίνει ένα καλοστερεωμένο γρανάζι στη μηχανή. Το tango δεν του χρωστάει τίποτα».

Εκτός του χορευτικού τους επιπέδου όμως, οι χορευτές διαχωρίζονται μεταξύ τους και με κοινωνικά κριτήρια, που σχετίζονται με την ηλικία, το βάρος ή την εμφάνισή τους. Για τον Θοδωρή τα κριτήρια διαμορφώνονται από το αντίθετο φύλο. «Ο καβαλιέρος καθορίζεται πολύ από τη γνώμη των νταμών και το αντίθετο», υποστηρίζει.

Το tango, όπως προαναφέρθηκε, είναι ένας κοινωνικός χορός, με αποτέλεσμα να «καθρεφτίζει αυτό που συμβαίνει στην κοινωνία» (Βαγγέλης και Μαριάννα, 2018). Όσον αφορά την ηλικία, όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι υποστήριξαν πως υπάρχει μεροληψία στην επιλογή παρτενέρ. Όμως, κοινός τόπος όλων υπήρξε η άποψη πως, ενώ οι μεγαλύτερες γυναίκες έχουν λιγότερες πιθανότητες να χορέψουν αναλογικά με τις νεότερες, ιδίως αν ο ηλικιακός μέσος όρος είναι χαμηλός, η ηλικία των ανδρών επηρεάζει τους άνδρες πολύ λιγότερο. Αυτό υποστηρίζουν πως συμβαίνει για δυο λόγους. Σύμφωνα με τον πρώτο, οι άνδρες γενικότερα ελκύονται από την εξωτερική εμφάνιση, το ντύσιμο και τα νιάτα των

γυναικών. Η ιδιοσυγκρασία τους[47], δηλαδή, βασίζεται πολύ περισσότερο στην εικόνα απ' ό,τι η ιδιοσυγκρασία των γυναικών, υποστηρίζει ο Βαγγέλης. Από την άλλη, ο χαρακτήρας του χορού και ο τρόπος κατά τον οποίο εκτελούνται οι κινήσεις, τοποθετεί τη γυναίκα σε μια πιο ευάλωτη κατάσταση, κατά την οποία αρχικά έχει μια πιο παθητική στάση ως προς την επιλογή συγχορευτή, καθώς περιμένει να τη διαλέξουν (Σέργιος, 2018), αλλά και κατά τη διάρκεια του χορού, αν ο καβαλιέρος δεν χορεύει καλά, μπορεί να ταλαιπωρηθεί πολύ σωματικά (Βαγγέλης, 2018). Ως αποτέλεσμα αυτών, οι γυναίκες ελκύονται περισσότερο χορευτικά από τους άνδρες που χορεύουν καλά και δεν θα τις ταλαιπωρήσουν χορευτικά, ενώ η εξωτερική εμφάνιση αποτελεί για εκείνες δευτερεύον κριτήριο επιλογής.

Ενδιαφέρουσες υπήρξαν οι απόψεις των συνεντευξιαζόμενων σχετικά με το βάρος των χορευτών/τριών και το πώς αυτό επηρεάζει την επιλογή των παρτενέρ. Η Αθηνά πιστεύει πως οι tango-κοινότητες αποτελούν μικρογραφία της κοινωνίας στην οποία ανήκουν. Συνεπώς όσο πιο αδύνατος είναι ένας χορευτής/τρια, αλλά και γενικότερα όσο πιο κοντά στα κοινωνικά πρότυπα ομορφιάς βρίσκεται, τόσο περισσότερες πιθανότητες έχει να τον επιλέξουν οι συγχορευτές του για χορό. Όμως, ο Βαγγέλης, η Μαριάννα και ο Σέργιος υποστήριξαν πως ενώ ένας άνδρας θα προτιμήσει να χορέψει με μια ντάμα με λιγότερα κιλά, οι ντάμες είναι πιο δεκτικές, και ίσως προτιμούν τους άνδρες χορευτές με περισσότερα κιλά. Κατά την άποψή τους, αυτό συμβαίνει διότι, όπως αναφέρθηκε πρωτύτερα, οι ντάμες ενδιαφέρονται κυρίως να χορέψουν καλά, ενώ οι καβαλιέροι να αγκαλιάσουν μια όμορφη γυναίκα. Η Μαριάννα υποστηρίζει πως πολλές ντάμες προτιμούν τους καβαλιέρους με περισσότερα κιλά, διότι είναι πιο σταθεροί και στιβαροί, γεγονός που τις κάνει να αισθάνονται μεγαλύτερη ασφάλεια κατά τη διάρκεια του χορού, καθώς χορεύουν σε τακούνια και η διατήρηση της ισορροπίας τους τις δυσκολεύει. Οι καβαλιέροι από την άλλη, σύμφωνα με την Μαριάννα, επιλέγουν πιο αδύνατες ντάμες διότι, σε περίπτωση που δεν έχουν καλό άξονα ισορροπίας, θα τους είναι ευκολότερο να τις χορέψουν. Παρόλα αυτά, ο Βαγγέλης και η Μαριάννα σημειώνουν πως το βάρος αποτελεί διαφορετική συνισταμένη ως προς την καθημερινή ζωή και ως προς το tango. «Είναι διαφορετικό το βάρος στον χορό και στην εμφάνιση», λένε. Αναφέρουν πως ένας άνθρωπος είναι πιθανό να έχει παραπάνω κιλά, αλλά να έχει πολύ καλή αίσθηση του άξονα ισορροπίας, και ένας άνθρωπος πολύ λεπτός να είναι δύσκαμπτος και με πολλές «γωνίες». Αυτό που έχει σημασία κατά τη διάρκεια του χορού είναι η ισορροπία και ο άξονάς της, παράμετροι που δεν συνδέονται με τα κιλά ενός ανθρώπου,

[47] Ως ιδιοσυγκρασία νοείται ο χαρακτήρας, το σύνολο των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που συνθέτουν τον ψυχικό κόσμο του ατόμου και οδηγούν σε συγκεκριμένες αντιδράσεις και ερεθίσματα του περιβάλλοντος.

καταλήγουν. Ο Λούκας και η Ναϊμά ενισχύουν αυτή την άποψη λέγοντας πως «η αίσθηση του χορού και της αγκαλιάς δεν έχει καμία σχέση με τα κιλά».

Η εξωτερική εμφάνιση αποτελεί επίσης ένα κριτήριο στην επιλογή των χορευτών. Οι συνεντευξιαζόμενοι αποφάνθηκαν πως δεν υπάρχει κάποιο «πρέπον ντύσιμο» των ανδρών και των γυναικών στις μιλόνγκες. Όλοι υποστήριξαν πως το καταλληλότερο ντύσιμο στο tango είναι εκείνο με το οποίο οι άνθρωποι αισθάνονται άνετα, εκείνο που τους εκφράζει και αντιπροσωπεύει τον χαρακτήρα και τη διάθεσή τους. Πρακτικά και μόνο ανέφεραν πως καλό θα ήταν τα ρούχα των χορευτών/τριών να είναι άνετα για χορό, ώστε να μην περιορίζουν τις κινήσεις, και τα μαλλιά των γυναικών να είναι πιασμένα από την πλευρά που το κεφάλι τους έρχεται σε επαφή με του καβαλιέρου, ώστε να μην τον ενοχλούν κατά τη διάρκεια του χορού. Επίσης, ο Λούκας ανέφερε πως είναι σημαντική η υπόδηση με χορευτικά παπούτσια, διότι εκείνα αποτελούν δήλωση ότι το άτομο που τα φοράει επιθυμεί να χορέψει. «Το καταλληλότερο ντύσιμο είναι αυτό με το οποίο νιώθεις όμορφα, όταν πηγαίνεις σε μια συνάντηση με φίλους αλλά και αγνώστους. Δεν υπάρχουν πρέπει στο tango, τα πρέπει είναι στα πλαίσια της κοινής λογικής, στα πλαίσια του σεβασμού. Η λέξη κλειδί είναι να είσαι περιποιημένος», λέει ο Βαγγέλης. Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα, όπως και η Ναϊμά, ανέφεραν πως το ντύσιμο εξαρτάται και από το ύφος της μιλόνγκα ή του χορευτικού γεγονότος, στο οποίο θα παρευρεθούν οι χορευτές/τριες. Κάποιες μιλόνγκες, για παράδειγμα, έχουν πιο χαλαρό και άλλες πιο επίσημο χαρακτήρα. Εντούτοις, όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι συμφώνησαν ότι το σημαντικότερο κριτήριο για την ένδυση των χορευτών/τριών είναι ο σεβασμός προς τους συγχορευτές και προς το tango. Η υγιεινή είναι το σημαντικότερο στοιχείο της εμφάνισης.

Στην ερώτησή μου σχετικά με το αν εντοπίζουν ανταγωνισμό ως προς την εξωτερική εμφάνιση των χορευτών/τριών, οι περισσότεροι συνεντευξιαζόμενοι αποφάνθηκαν πως τον παρατηρούν και στα δύο φύλα, περισσότερο όμως μεταξύ των γυναικών. Κατά την Αθηνά και τον Σέργιο υπάρχει ανταγωνισμός στην εμφάνιση των γυναικών, γιατί για εκείνες η εμφάνιση και ο τρόπος ένδυσης είναι ένας τρόπος ώστε να χορέψουν περισσότερο. Μέσω αυτής της παρατήρησης ενισχύεται το στερεότυπο, σύμφωνα με το οποίο οι γυναίκες πρέπει να είναι όμορφες, ώστε να τύχουν καλύτερης αντιμετώπισης από τους καβαλιέρους. «Γι' αυτό υπάρχουν πολλές μάρκες με γυναικεία ρούχα tango», αναφέρει η Αθηνά. Ο Βαγγέλης και η Ναϊμά θεωρούν πως ο ανταγωνισμός στις γυναίκες χορεύτριες ως προς την εμφάνισή τους υπάρχει, γιατί υπάρχει και στην κοινωνία. Η Μαριάννα, όμως, αναφέρει ότι «οι Ελληνίδες είναι πολύ καλοντυμένες γυναίκες, έχουν αίσθηση της κομψότητας και της θηλυκότητας. Εγώ αισθάνομαι πως δεν υπάρχει ανταγωνισμός, αλλά συναγωνισμός. Αυτός παρατηρείται, γιατί

το tango είναι ένας χορός με επιλογές, με αποτέλεσμα να προσπαθούν οι χορευτές να προσελκύσουν τους άλλους, ώστε να χορέψουν. Ωστόσο, πιστεύω ότι υπάρχει θαυμασμός ανάμεσα στις γυναίκες και όχι αντιπαλότητα».

Για τον Θοδωρή, «το καλό ρούχο είναι nice to have, αλλά όχι must to have». Αν οι γυναίκες είναι καλοντυμένες ίσως είναι πιθανότερο να τις επιλέξουν περισσότεροι καβαλιέροι για χορό, λέει. Ωστόσο, ο ίδιος προτείνει στους καβαλιέρους να παρατηρούν τις ντάμες σε σχέση με τον τρόπο που χορεύουν και αλληλεπιδρούν μέσα στην αγκαλιά και όχι σε σχέση με την ένδυσή τους.

Ο ανταγωνισμός ως προς την εμφάνιση ανάμεσα στους άνδρες υπάρχει, αλλά σε μικρότερο βαθμό. Αυτό ίσως οφείλεται στο ότι οι γυναίκες έχουν λιγότερες απαιτήσεις από τους άνδρες και διότι είναι αριθμητικά περισσότερες και δεν έχουν την ίδια γκάμα επιλογών, αποκρίνονται οι συνεντευξιαζόμενοι. Ο Σέργιος, ωστόσο, αναφέρει πως «είναι εντυπωσιακό το πόσο συχνό θέμα συζήτησης σε ανδροπαρέες αποτελούν τα πουκάμισα, τα παντελόνια, τα παπούτσια και γενικότερα το ανδρικό ντύσιμο, η ανδρική υπόδηση κλπ.».

5.8 Κοινωνική συμπεριφορά στο tango

Ένα πολύ σημαντικό ζήτημα στο πλαίσιο μιας tango κοινότητας αποτελούν οι κανόνες συμπεριφοράς, που οργανώνουν την κοινότητα και οι οποίοι στοχεύουν στην ορθότερη και αρμονικότερη λειτουργία της. Για την Αθηνά υπάρχει πρέπουσα κοινωνική συμπεριφορά μέσα σε μια tango-κοινότητα, γιατί υπάρχουν και κώδικες του tango. Συνεπώς η πρέπουσα κοινωνική συμπεριφορά είναι εκείνη που υπακούει σε αυτούς τους κώδικες. Ο Σέργιος αναφέρει πως οι κοινωνικοί κανόνες, που ισχύουν σε κάθε συνάθροιση, ισχύουν και στη μιλόνγκα, δηλαδή ο σεβασμός, η προσωπική υγιεινή, η φιλικότητα και η καλή διάθεση. Η τελευταία, υποστηρίζει, είναι ιδιαίτερα σημαντική για τις γυναίκες, καθώς τους επιτρέπει να κάνουν καλή εντύπωση στους καβαλιέρους, ώστε να τις επιλέξουν για χορό.

Ο Θοδωρής λέει πως οι συμπεριφορές που ενοχλούν τον ίδιο μέσα σε μια μιλόνγκα μπορούν να προέλθουν και από τα δύο φύλα. Δεν είναι αποδεκτό κάποιος να μιλάει δυνατά, να κάνει παρατηρήσεις κατά τη διάρκεια του χορού στον συγχορευτή του, να χορεύει αγνοώντας και χτυπώντας τα υπόλοιπα ζευγάρια στην πίστα και να μην ακολουθεί τη γραμμή χορού, να μην εφαρμόζει το cabeceo, ή -όπως ανέφερε η Αθηνά- να το εφαρμόζει, αλλά με λανθασμένο τρόπο, επιθετικά (χρησιμοποίησε τον όρο grabeceo). «Ακόμη, υπάρχει διαδικασία αποχωρισμού από την αγκαλιά. Ένας χορευτής/τρια οφείλει να αποδεσμευτεί από αυτήν όσο προοδευτικά μπήκε», υποστηρίζει ο Θοδωρής. Παρόλο που είναι γνωστό (άτυπος

κανόνας) πως ένας χορευτής/τρια οφείλει να χορέψει, εφόσον έχει συναινέσει για χορό, όλη την τάντα, ο Θοδωρής θεωρεί πως είναι αποδεκτό να διακόψει κάποιος τον χορό όταν νιώθει ότι δεν τον σέβονται. Πρέπει να υπάρχει σεβασμός ως προς τους συγχορευτές στην πίστα, αλλά και μέσα στην αγκαλιά, αποφάνθηκαν όλοι οι συνεντευξιαζόμενοι. Ακόμη, ο σεβασμός απαιτείται και κατά την κοινωνική αλληλεπίδραση των χορευτών/τριών σε μια μιλόνγκα, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη παράγραφο.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα πρόσθεσαν πως είναι σημαντικό ο κάθε χορευτής/τρια να συμπεριφέρεται ανάλογα με τον ρόλο του. «Ο καβαλιέρος είναι αυτός που οδηγεί, η ντάμα οφείλει να είναι παρούσα και διαθέσιμη», υποστηρίζει ο Βαγγέλης. «Οι ρόλοι στο tango είναι σημαντικοί και πρέπει να είναι ξεκάθαροι. Όταν ζητάει μια ντάμα έναν καβαλιέρο για χορό, αφαιρεί ένα κομμάτι του ρόλου του. Επίσης, όταν μια γυναίκα επιλέγει να χορέψει ως καβαλιέρος[48], κατά τη δική μας άποψη, οφείλει να το κάνει αυτό από την αρχή της μιλόνγκα ώστε να υποδηλώσει τον ρόλο που θα φέρει. Αυτό ισχύει αντίστοιχα και για τους άνδρες, απλώς λόγω της πλειοψηφίας των γυναικών, ιδίως σε πιο μικρές κοινότητες, ίσως είναι και αναγκαίο να κάνει κάποια ντάμα καβαλιέρο» εξηγεί η Μαριάννα.

Η επισήμανση του Σέργιου ότι οι ντάμες πρέπει να δείχνουν ευχάριστες, ώστε να τις επιλέξουν για χορό, μου θύμισε ένα περιστατικό σε μια απογευματινή μιλόνγκα στην Αθήνα, όπου παρευρέθηκα πρόσφατα. Είχα παρατηρήσει μια σχιστομάτα ντάμα, που ήταν εμφανές πως βρισκόταν πρώτη φορά σε εκείνη τη μιλόνγκα και δεν γνώριζε κανέναν, επρόκειτο δηλαδή για μια ξένη χορεύτρια, μη Ελληνίδα αλλά και μη-μέλος της αθηναϊκής tango-κοινότητας. Η γυναίκα ήταν όμορφα ντυμένη, με πιασμένα μαλλιά και φορούσε μαύρα χορευτικά παπούτσια. Είχε καθίσει σε μια θέση, όπου το cabeceo ήταν εύκολο να πραγματοποιηθεί και κοιτούσε υπομονετικά προς τους καβαλιέρους. Όμως, όσο περνούσαν οι τάντες και την παρατηρούσα, έβλεπα πως οι καβαλιέροι δεν επέλεγαν να χορέψουν μαζί της. Η αλήθεια ήταν πως και η ίδια, όταν την κοιτούσα, ένιωθα κάπως άβολα. Δεν μπορούσα, όμως, να αποδώσω αυτό το συναίσθημα στο γεγονός ότι τα χαρακτηριστικά του προσώπου της διέφεραν από εκείνα των υπόλοιπων χορευτών/τριών, που ήμασταν κατά πλειοψηφία Έλληνες. Κατέληξα στο ότι το σοβαρό της πρόσωπο και η διάθεση που εξέπεμπε, η οποία -τάντα με τη τάντα- γινόταν πιο «βαριά», καθώς έμενε αχόρευτη, ήταν οι παράγοντες που ακόμη και όταν εκείνη άλλαξε θέση, ώστε να βρίσκεται κοντύτερα στους καβαλιέρους, την κρατούσαν καθισμένη στην καρέκλα και μη επιλέξιμη για χορό. Εδώ αξίζει να σημειωθεί ότι οι

[48] Βλ. ενότητα 5.9 Ομόφυλα ζευγάρια στην πίστα

κανόνες συμπεριφοράς που αναφέρθηκαν πρωτύτερα ισχύουν για όλους τους χορευτές και οφείλουν να εφαρμόζονται σε όλα τα χορευτικά δρώμενα του tango γενικότερα.

Ως προς τους χορευτές/τριες που συμμετέχουν για πρώτη φορά σε μιλόνγκα μιας tango-κοινότητας που δεν γνωρίζουν, δίνεται συχνά η συμβουλή να τους συνοδεύσει ένας/μια άνδρας/γυναίκα χορευτής/τρια, ώστε να τους χορέψουν και να τους αναδείξουν, με σκοπό να τους επιλέξουν στη συνέχεια για χορό οι άλλοι χορευτές. Η Αθηνά λέει πως έχει δεχθεί πολλές φορές σα ντάμα αυτή τη συμβουλή και θεωρεί πως συμβαίνει στις tango-κοινότητες, ωστόσο θεωρεί πως στην πραγματικότητα δεν βοηθάει. Πιστεύει πως ένας άνθρωπος πρέπει μόνος του να προσπαθήσει να ενταχθεί και να νιώσει άνετα στο νέο περιβάλλον. Αν το επιτύχει αυτό, θα γίνει εμφανές και στους συγχορευτές του.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα αναφέρουν πως αυτή η τακτική εφαρμοζόταν στους άνδρες στο Buenos Aires τα χρόνια που ήταν αριθμητικά περισσότεροι από τις γυναίκες χορεύτριες. Ο πρώτος τους χορός σε μια μιλόνγκα πραγματοποιούνταν με μια ντάμα γνωστή, της παρέας τους, η οποία χόρευε μαζί τους χαριστικά ώστε να μην εκτεθούν στον κοινωνικό περίγυρο. Πιστεύουν πως αυτή η συμβουλή δίνεται στο φύλο, το οποίο είναι πολυπληθέστερο, διότι εκείνο πρέπει να καταβάλει μεγαλύτερη προσπάθεια για να χορευτεί. Όμως, η Μαριάννα πιστεύει πως, όταν μια ντάμα, που είναι άγνωστη σε μια κοινότητα, χορέψει πολύ καλά με τον χορευτή που τη συνοδεύει, είναι πιθανό να αποθαρρύνει τους άλλους καβαλιέρους. «Όταν χορεύω την πρώτη τάντα με τον Βαγγέλη, χορεύω λιγότερο την υπόλοιπη βραδιά», αναφέρει.

Για τον Θοδωρή η συμβουλή σχετικά με την ανάδειξη ενός χορευτή/τρια μέσω ενός γνωστού του χορευτή/τριας, είναι κόντρα στις αξίες του tango και προκαλεί χορευτικό ναρκισσισμό. «Δεν είναι αλήθεια το ότι πρέπει να χορεύουμε όλοι με όλους, αλλά ούτε ότι πρέπει να χορεύουμε μόνο με όσους μας αναδεικνύουν στην πίστα. Πρέπει να βρεθούμε στη μέση αυτών των σκέψεων», λέει. Υποστηρίζει και εκείνος πως ένας άνθρωπος οφείλει να ψάξει ο ίδιος τα ερεθίσματα, ώστε να έρθει σε επαφή με τον κόσμο, ανεξάρτητα από το φύλο του.

Ο Σέργιος, ο Λούκας, η Αθηνά και η Ναϊμά πιστεύουν πως αυτή η συμβουλή δίνεται κυρίως στις γυναίκες εξαιτίας της πιο παθητικής στάσης τους κατά την επιλογή των παρτενέρ, διότι περιμένουν να τις ζητήσουν για χορό. Ο ρόλος του άνδρα μέσα στη μιλόνγκα τού προσδίδει περισσότερη ελευθερία. Ο άνδρας είναι εκείνος που θα ζητήσει, η γυναίκα μπορεί μόνο να κάνει Mirada, λένε. «Επιλέγουμε με ποιον θέλουμε να χορέψουμε, αλλά το αν θα χορέψουμε είναι επιλογή του άνδρα» αποφαίνεται η Ναιμά. «Αν και θεωρώ πως η mirada είναι σαν έννοια πιο δυνατή από το cabeceo, δηλαδή όταν κάνω mirada επιλέγω εγώ με

ποιον επιθυμώ να χορέψω, στην πραγματικότητα η mirada είναι πιο αδύναμη. Οι γυναίκες στην Ελλάδα δυσκολεύονται να κάνουν mirada λόγω κουλτούρας. Όπως εκδηλώνουν δυσκολότερα το ενδιαφέρον τους στην έξω ζωή, περιμένουν δηλαδή ξεκάθαρα βήματα από τους άνδρες, έτσι συμβαίνει και στο tango», υποστηρίζει η Αθηνά.

5.9 Ομόφυλα ζευγάρια στην πίστα

Παρόλο που τη Χρυσή Εποχή του tango οι άνδρες χόρευαν μεταξύ τους, ώστε να εξασκηθούν, ήταν απαγορευμένη η ύπαρξη ομόφυλων ζευγαριών στις μιλόνγκες. Το γεγονός αυτό μου κίνησε το ενδιαφέρον, ώστε να ρωτήσω τους συνεντευξιαζόμενους αν στη σημερινή εποχή αυτός ο περιορισμός τείνει να παρακάμπτεται. Όλοι τους υποστήριξαν πως ομόφυλα ζευγάρια, που δεν είναι ζευγάρια ούτε στη ζωή αλλά ούτε και χορευτικά ζευγάρια, πλέον απαντώνται πιο συχνά στις μιλόγνκες, γιατί έχει αλλάξει –ή τείνει να αλλάζει- και ο τρόπος που η κοινωνία τα αντιμετωπίζει γενικότερα. Ο Σέργιος ανέφερε ότι η ύπαρξη ομόφυλων χορευτικών ζευγαριών είναι πλέον πιο αποδεκτή, κάτι που δεν συνέβαινε παλιότερα. Μου διηγήθηκε ένα συμβάν κατά το οποίο ένα ζευγάρι ανδρών χόρευε στη μιλόνγκα του και ο ίδιος, ως διοργανωτής και επομένως ρυθμιστής της βραδιάς, δέχτηκε παρατήρηση από έναν χορευτή, ο οποίος του ζήτησε να το διακόψει και να το οδηγήσει εκτός πίστας. Ο Σέργιος μετά από αυτό έκανε μια ανακοίνωση κατά την οποία ενημέρωσε πως στη μιλόνγκα του τα ομόφυλα ζευγάρια είναι αποδεκτά, και μάλιστα ο ίδιος τα επικροτεί. Υποστηρίζει πως η εμφάνιση ή όχι ομόφυλων ζευγαριών εξαρτάται και από το ύφος της μιλόνγκα ή του χορευτικού γεγονότος.

Μεταφέροντας τη δική μου εμπειρία, τα ομόφυλα ζευγάρια που έχω δει να χορεύουν σε μιλόνγκες αποτελούνταν πάντοτε από γυναίκες ή άνδρες που γνωρίζονταν μεταξύ τους και συχνά ανήκαν στην ίδια παρέα. Είναι σημαντικό να σημειωθεί ότι γενικά το να κάνει γυναίκα cabeceo σε μια γυναίκα ή άνδρας cabeceo σε έναν άνδρα σε μια μιλόνγκα (χωρίς να έχει προσυμφωνηθεί λεκτικά ο χορός μεταξύ τους και ιδίως χωρίς να υπάρχει οικειότητα ανάμεσα στους δυο αυτούς ανθρώπους) είναι πολύ δύσκολο να φέρει αποτέλεσμα, επειδή οι χορευτές/τριες δεν υπολογίζουν την πιθανότητα ένας ομόφυλός τους να επιδιώξει να χορέψει μαζί τους. Αυτό συμβαίνει, διότι οι χορευτές/τριες δεν είναι εξοικειωμένοι με τον ομόφυλο χορό και δεν διδάσκονται να αναμένουν τη χορευτική πρόσκληση από ομόφυλα άτομα.

Για την Αθηνά οι ρόλοι καβαλιέρος και ντάμα υπάρχουν ως έννοιες στον χορό, δεν σχετίζονται με το φύλο των χορευτών/τριών. Μαζί της συμφωνεί και ο Θοδωρής, σύμφωνα με τον οποίο, κατά τη διάρκεια του χορού, σημασία έχει η επικοινωνία και όχι το φύλο. Ιδανικά

όμως, τονίζει πως θα έπρεπε να χορεύουν μια γυναίκα και ένας άνδρας. Αυτό που εκείνον τον ενοχλεί είναι το να χορεύουν άτομα του ίδιου φύλου με σκοπό να καλαμπουρίσουν. «Όταν έχεις το ρόλο του καβαλιέρου ή της ντάμας, πρέπει να τον ακολουθείς και να τον σέβεσαι», λέει.

Η Αθηνά θεωρεί πως, μάλλον, είναι συνηθέστερο να χορεύουν άνδρες μεταξύ τους, γιατί τους είναι πιο εύκολο να ακολουθήσουν, ενώ οι γυναίκες χρειάζεται να ασχοληθούν περισσότερο με το να λιντάρουν. Για την ίδια είναι σχεδόν απαραίτητο να χορεύουν γυναίκες με γυναίκες και άνδρες με άνδρες και πιστεύει πως είναι παράλειψη που δεν συμβαίνει ακόμη σε ευρύτερο πλαίσιο. Η Μαριάννα, αντίθετα, υποστηρίζει πως βλέπει συχνότερα να χορεύουν γυναίκες μεταξύ τους στις μιλόνγκες. Λέει πως οι άνδρες είναι συνηθέστερο να κάνουν πρακτική μεταξύ τους, ωστόσο γνωρίζει γυναίκες που πάντα στις μιλόνγκες χορεύουν ως καβαλιέροι με ντάμες γυναίκες. Θεωρεί πως ίσως οι άνδρες διακατέχονται από κοινωνικά στερεότυπα και γι' αυτό δεν επιλέγουν να χορέψουν δημόσια στον ρόλο της ντάμας.

Ο Σέργιος αναφέρει πως το γεγονός ότι οι άνδρες στο Buenos Aires τη Χρυσή Εποχή επιτρεπόταν να χορεύουν μόνο με γυναίκες συνέβαινε για λόγους αναγκαιότητας, διότι εκείνες ήταν πολύ λιγότερες αριθμητικά και γι' αυτό ήταν σπάνια ευκαιρία ο χορός μαζί τους. Στη σύγχρονη εποχή στην Ελλάδα, υποστηρίζει, είναι συνηθέστερο να χορεύουν γυναίκες μεταξύ τους, διότι υπερέχουν πληθυσμιακά. Την ίδια άποψη έχει και ο Λούκας, ωστόσο πιστεύει πως στην Αθήνα, ακόμη και σήμερα, δεν είναι τόσο σύνηθες φαινόμενο το να χορεύει ένα ομόφυλο ζευγάρι. Στο εξωτερικό, προσθέτει, συμβαίνει συχνότερα.

Ως προς την αντιστροφή των ρόλων, δηλαδή μια γυναίκα να διδαχθεί τον ρόλο του καβαλιέρου και ένας άνδρας τον ρόλο της ντάμας, η Αθηνά ανέφερε πως είναι πολύ πλούσια σαν εμπειρία. Όταν η ίδια ξεκίνησε να προσπαθεί να μάθει τον ρόλο του καβαλιέρου αισθάνθηκε ότι τη βοήθησε πολύ στον χορό της, διότι άρχισε να αντιλαμβάνεται τι συμβαίνει από τη μεριά των συγχορευτών της, τι οφείλει ο καβαλιέρος να προκαλέσει στη ντάμα ώστε να αντιδράσει με συγκεκριμένο τρόπο και το αντίθετο. Θεωρεί πως η τεχνική του καβαλιέρου και της ντάμας είναι κοινή[49], ωστόσο πιστεύει πως είναι απαραίτητο το να γνωρίζουν οι χορευτές και τους δύο ρόλους. «Αν γνωρίζεις μόνο τον έναν ρόλο, είναι σαν να κατέχεις μόνο το μισό tango, σαν να έχεις μόνο τη μισή εμπειρία. Πρέπει να έχεις αντίληψη τι γίνεται και στην αντίθετη πλευρά», τονίζει.

[49] Π.χ. η τεχνική του μπροστινού, πίσω και πλαϊνού βήματος, η τεχνική της αγκαλιάς, ο διαχωρισμός του πάνω από το κάτω μέρος του κορμιού κ.ά.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα αναφέρουν πως η εκμάθηση του αντίθετου ρόλου από τους καβαλιέρους και τις ντάμες έχει διαφορετικά αποτελέσματα. «Όταν ένας καβαλιέρος μαθαίνει τον ρόλο της ντάμας, νιώθει πώς είναι να τον μαρκάρουν, να τον οδηγούν, νιώθει τι θα ήθελε το άλλο φύλο να λαμβάνει ως πληροφορία από εκείνον. Γνωρίζει διαφορετικούς τρόπους να οδηγήσει μια κίνηση και επιλέγει ποιος του ταιριάζει», λέει ο Βαγγέλης. Ωστόσο, δεν θεωρούν πως το να μάθει κάποιος χορευτής/τρια και τον αντίθετο ρόλο από εκείνον που του αντιστοιχεί είναι κάτι απαραίτητο, αλλά το αντιμετωπίζουν ως κάτι συμπληρωματικό. «Ο καβαλιέρος, για να εκτελέσει καλά τον ρόλο του, εξ αρχής πρέπει να σκέφτεται τι νιώθει η ντάμα, να σκέφτεται τέσσερα πόδια. Στη γυναίκα, η εκμάθηση του αντίθετου ρόλου βοηθάει, αλλά δεν θεωρώ ότι είναι αναγκαία. Όταν χορεύω με γυναίκες που ξέρουν καλά τον ρόλο του καβαλιέρου, αισθάνομαι ότι είναι πιο σκληρές, ότι σκέφτονται πιο πολύ, ότι είναι περισσότερο δυναμικές από αυτό που θέλω και ότι παίρνουν περισσότερες αποφάσεις. Από την άλλη, όμως, σε βοηθάνε σε κάποια σημεία, γιατί ξέρουν τι χρειάζεσαι», λέει ο Βαγγέλης.

Ο Σέργιος αποκάλεσε αποκαλυπτική την εμπειρία του χορού του ως ντάμα. Υποστήριξε ότι εκεί συνειδητοποίησε τη δυσκολία ενός άνδρα να λιντάρει, αλλά και τη δυσκολία μιας γυναίκας να ακολουθήσει. Σύμφωνα με τον ίδιο, η αντιστροφή των ρόλων γεννά σεβασμό ανάμεσα στους ρόλους, προσφέρει πληρότητα και χορευτική εξέλιξη. «Εγώ τη μεγαλύτερη διαφορά στον χορό μου την είδα όταν ξεκίνησα να χορεύω με άνδρες. Όταν χορεύει ένας καβαλιέρος με μια έμπειρη ντάμα, ακόμη και αν οδηγήσει κάτι λάθος, εκείνη θα το αντιληφθεί και θα του το "χαρίσει". Όμως, όταν ένας καβαλιέρος έχει ως ντάμα του έναν καβαλιέρο που δεν γνωρίζει να ακολουθεί, πρέπει να τον οδηγήσει απόλυτα σωστά και να διορθώσει το λίντινγκ του, ώστε ο δεύτερος να εκτελέσει την κίνηση που ο πρώτος επιθυμεί», παρατηρεί ο Σέργιος. Προσθέτει πως «μέσω της αντιστροφής των ρόλων, ένας καβαλιέρος μαθαίνει πώς πρέπει να κάνει τη ντάμα να αισθανθεί».

Για τον Λούκας είναι περίεργη η αίσθηση, όταν χορεύει ως ντάμα. Λέει πως είναι δύσκολο για εκείνον να ακολουθήσει, διότι ο ίδιος έχει μάθει να οδηγεί, και ακολουθώντας δεν μπορεί να χορέψει αυτό που επιθυμεί. Τόσο ο Λούκας όσο και η Ναϊμά πιστεύουν πως οι χορευτές/τριες είναι επιθυμητό να έρθουν σε επαφή και με τους δύο ρόλους, ώστε να αισθανθούν και να κατανοήσουν την άλλη πλευρά. Ωστόσο υποστηρίζουν ότι δεν είναι το στοιχείο αυτό απαραίτητο, ώστε να εξελιχθούν σε καλούς χορευτές/τριες. Η Ναιμά συμπληρώνει πως η γνώση και των δύο ρόλων είναι απαραίτητη για τους δασκάλους.

Τέλος, ο Θοδωρής αναφέρει πως η εκμάθηση των δύο ρόλων, αν και διαφημίζεται εντόνως τα τελευταία χρόνια, συνέβαινε από πάντα. «Οι άνθρωποι που ασχολούνταν σοβαρά με το tango πάντα επιδίωκαν να γνωρίσουν και την άλλη πλευρά και γενικά μετά από ένα

σημείο, αν κάποιος επιθυμεί να προχωρήσει στο tango, πρέπει να μάθει και τον αντίθετο ρόλο», σημειώνει. Κατά τον Θοδωρή το να γνωρίσει ένας άνθρωπος και την άλλη πλευρά, να σκεφτεί τις ανάγκες, τις επιθυμίες και τις ευθύνες της αποτελεί ανθρώπινη ανάγκη.

5.10 Επαγγελματική πορεία στο tango

Στη σημερινή κοινωνία οι γυναίκες έχουν εισέλθει στην αγορά εργασίας, ωστόσο οι άνδρες είναι εκείνοι που κατέχουν, ακόμη και σήμερα, τα μεγαλύτερα ποσοστά διοικητικών θέσεων και θέσεων εξουσίας, υψηλότερους μισθούς, όπως και χαμηλότερα ποσοστά ανεργίας. Γνωρίζοντας αυτές τις συνιστώσες, ρώτησα τους συνεντευξιαζόμενους σχετικά με τα χαρακτηριστικά της επαγγελματικής πορείας που παρατηρούν ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες στο tango. Οι ερωτήσεις μου είχαν να κάνουν τόσο με τη διδασκαλία του χορού, όσο και με τα υπόλοιπα επαγγέλματα που σχετίζονται με το tango, όπως η διοργάνωση χορευτικών εκδηλώσεων, η μουσική επένδυση μιας χορευτικής βραδιάς (dj) κ.ά. Οι απαντήσεις σχετικά με τη διδασκαλία του χορού υπήρξαν ιδιαιτέρως αντιφατικές μεταξύ τους, ενώ παρατηρήθηκε σύμπνοια απόψεων σχετικά με τους υπόλοιπους επαγγελματικούς κλάδους του tango.

Σχετικά με τη διδασκαλία του χορού, οι συνεντευξιαζόμενοι σχολίασαν πως οι περισσότεροι δάσκαλοι που γνωρίζουν είναι χορευτικά ζευγάρια, δηλαδή δουλεύουν μαζί, ένας άνδρας και μια γυναίκα. Η Αθηνά υποστηρίζει πως από το σύνολο των δασκάλων οι περισσότεροι είναι άνδρες, διότι, εξαιτίας του χορευτικού τους ρόλου, μπορούν να διδάξουν πιο εύκολα. Επίσης, πιστεύει πως, ενώ η διδασκαλία εξαρτάται από τις γνώσεις και την αντίληψη που διαθέτει ο δάσκαλος, σε γενικό πλαίσιο ένας δάσκαλος μόνος του –άνδρας ή γυναίκα- δεν μπορεί να παρέχει πλήρη διδασκαλία των δύο ρόλων.

Σύμφωνα με τον Θοδωρή, οι άνδρες έχουν μεγαλύτερο περιθώριο χορευτικής ανάπτυξης, διότι τους προσφέρονται περισσότερες ευκαιρίες για χορό και εξάσκηση. Πιστεύει και εκείνος πως το μεγαλύτερο κομμάτι των δασκάλων tango αντιστοιχεί στο ανδρικό φύλο λόγω της φύσης του χορού, και αναφέρει πως οι σημαντικοί μαέστροι[50] στο tango είθισται να είναι άνδρες. Όμως, λέει πως «το tango χρειάζεται δύο γονείς, όχι έναν. Όσο καλός και να είναι κάποιος δάσκαλος, δεν μπορεί να διδάξει το ίδιο αποτελεσματικά και τους δύο ρόλους.

[50]Ο όρος *μαέστρος* αποδίδεται τιμητικά, από τους ανθρώπους που ασχολούνται με το tango, σε εκείνους τους χορευτές και δασκάλους που θεωρούνται αυθεντίες και κατέχουν διεθνή φήμη.

Τεχνικά μόνο μπορεί. Ιδεολογικά/ιδεοληπτικά, όχι. Στη διδασκαλία πρέπει να υπάρχει και η αρσενική και η θηλυκή πλευρά».

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα θεωρούν πως υπάρχουν περισσότερες δασκάλες tango, αλλά συμφωνούν με την άποψη της Αθηνάς και του Θοδωρή σχετικά με το γεγονός ότι είναι ευκολότερο για έναν άνδρα να διδάξει και να μεταφέρει την αίσθηση του ζευγαριού, εξαιτίας της φύσης του χορού. Μια ντάμα, υποστηρίζουν, μπορεί να διδάξει καλά την αίσθηση της αγκαλιάς, όμως κινησιολογικά μπορεί να διδάξει έναν καβαλιέρο μέχρις ενός σημείου. Ακόμη, αναφέρουν πως ένας άνδρας καβαλιέρος μπορεί να βρει πιο εύκολα μια ντάμα, ώστε να διδάξει.

Για τον Σέργιο, οι γυναίκες και οι άνδρες μπορούν να διδάξουν εξίσου αποτελεσματικά και τους δύο ρόλους, καθώς πιστεύει ότι η καλή διδασκαλία δεν προέρχεται από τον χορευτικό ρόλο, αλλά από τις γνώσεις και την αντίληψη ενός χορευτή/τριας. Θεωρεί και εκείνος πως υπάρχουν περισσότερες δασκάλες tango, εντούτοις αναφέρει πως «το να είναι κάποιος καλός χορευτής δεν συνεπάγεται ότι θα είναι και καλός δάσκαλος».

Ο Λούκας πιστεύει ότι υπάρχουν περισσότερες γυναίκες δασκάλες χορού και πως, ενώ θεωρητικά μπορούν να διδάξουν το ίδιο αποτελεσματικά και οι άνδρες και οι γυναίκες, είναι οι γυναίκες εκείνες που εν τέλει είναι καλύτερες επαγγελματίες από τους άνδρες, διότι αντιμετωπίζουν τον χορό πιο επαγγελματικά (γνωρίζουν πολύ καλά και τους δύο ρόλους, γνωρίζουν την ιστορία κ.α.). Η Ναϊμά πιστεύει πως οι γυναίκες και οι άνδρες δάσκαλοι tango είναι ίσοι αριθμητικά και θεωρεί πως οι περισσότεροι χορευτές εστιάζουν στο κομμάτι τους[51]. Για εκείνη, η τεχνική γνώση μπορεί να κατέχεται και από έναν άνδρα και από μια γυναίκα αντίστοιχα, ωστόσο το βίωμα του ενός ρόλου από τους δύο που έχουν εξασκήσει περισσότερο είναι εκείνο που καθιστά αδύνατη την ίση διδασκαλία από ένα άτομο και των δύο ρόλων.

Σχετικά με την επαγγελματική πορεία των ανδρών και των γυναικών μέσα στο tango εκτός της διδασκαλίας, η Αθηνά, ο Σέργιος, ο Λούκας και η Ναϊμά θεωρούν ότι σχετίζεται με τις κοινωνικές συναναστροφές και το πόσο δραστήριο είναι το κάθε άτομο και όχι με το φύλο του.

Ο Βαγγέλης και η Μαριάννα επίσης υποστηρίζουν πως η επαγγελματική εξέλιξη στον κάθε κλάδο του tango (διοργάνωση, διδασκαλία, show, dj κ.ά.) εξαρτάται από τη δραστηριότητα του κάθε ατόμου. Η Μαριάννα δίνει το παράδειγμα της διοργάνωσης ενός χορευτικού γεγονότος. Εκείνη γνωρίζει περισσότερες γυναίκες διοργανώτριες, γεγονός που το

[51] Δηλαδή στη διδασκαλία του ρόλου, που αντιστοιχεί στο φύλο τους.

αποδίδει στο ότι οι γυναίκες, για την ίδια, είναι πιο οργανωτικές και καλύτερες στον προγραμματισμό από τους άνδρες. Ωστόσο, πιστεύει πως οι άνδρες έχουν περισσότερες πιθανότητες εξέλιξης, γιατί ο χρόνος είναι πιο «σκληρός» με τις γυναίκες. Αναφέρει πως αποτελεί συνηθισμένη εικόνα το να χορεύει ένας ηλικιωμένος άνδρας με μια νεαρή γυναίκα, αλλά όχι το αντίθετο.

5.11 Είναι ο χώρος του tango ανδροκρατούμενος;

Στο βιβλίο «Το νόημα του tango» η Denniston (2007) σχολιάζει την άποψη, σύμφωνα με την οποία το tango αποτελεί έναν χορό με έντονα σεξιστικά στοιχεία. Γράφει συγκεκριμένα:

> «Περιέργως, ενώ στην κοινωνία μας σήμερα επικρατεί γενικά μεγαλύτερη ισότητα, η σύγχρονη άποψη ότι στο tango ο άνδρας μαθαίνει μόνο να οδηγεί και η γυναίκα μόνο να ακολουθεί, έχει φέρει στη χορευτική πίστα ένα νέο είδος σεξισμού που δεν υπήρχε στη Χρυσή Εποχή. Ο λεκτικός τρόπος [παρακάμπτοντας δηλαδή τη διαδικασία mirada/cabeceo] με τον οποίο ζητάν οι άνδρες από τις γυναίκες να χορέψουν αλλά και το γεγονός ότι οι άνδρες δεν μαθαίνουν πλέον τον "γυναικείο" ρόλο, με αποτέλεσμα να αγνοούν το βίωμα της άλλης πλευράς, έχουν αλλάξει και τον ίδιο τον χορό. Οι άνδρες αδυνατούν να ακολουθήσουν τη ντάμα με τον τρόπο που ακολουθούσαν οι καβαλιέροι της Χρυσής Εποχής, γεγονός που με τη σειρά του υποχρεώνει τη ντάμα να ακολουθεί με διαφορετικό τρόπο. Χωρίς την κατανόηση του ρόλου της ντάμας που είχαν παλιά οι καβαλιέροι, οι σύγχρονοι καβαλιέροι καταλήγουν να χορεύουν με έναν σεξιστικό τρόπο, τον οποίο οι χορευτές της Χρυσής εποχής θα έβρισκαν απαράδεκτο» (Denniston, 2007: 40-41).

Οι περισσότεροι συνομιλητές μου φάνηκε να συμφωνούν με την ύπαρξη της ανδρικής κυριαρχίας στο tango, όμως υπήρξαν και εκείνοι που αντιτάχθηκαν στην άποψη αυτή. Για την Αθηνά το tango είναι ανδροκρατούμενο, επειδή αντιμετωπίζεται από τους ανθρώπους ως πολύ macho, πιθανώς λόγω των προτύπων που προβάλλει η τηλεόραση ως προς το tango. Πιστεύει ότι ακόμη εφαρμόζεται αυτή «η αρχέτυπη εικόνα», αλλά ελπίζει ότι σταδιακά αρχίζει να αλλάζει.

Αντίθετα, ο Βαγγέλης και η Μαριάννα δεν θεωρούν ότι ο χώρος του tango στο σύνολό του είναι ανδροκρατούμενος. Αναφέρουν ότι, ως προς το κομμάτι του χορού, υπάρχουν τάσεις διδασκαλίας, οι οποίες είναι είτε πιο macho, τις οποίες η Μαριάννα αποκαλεί

“καβαλιοκεντρικές”, δηλαδή η πλειοψηφία των φιγούρων έχουν σκοπό να αναδείξουν τον καβαλιέρο είτε έχουν τον αντίθετο χαρακτήρα, όπου μέσω του χορού αναδεικνύεται περισσότερο η ντάμα. «Κάποιες φορές αντικρίζεις ένα ζευγάρι και νιώθεις ότι όλος ο χορός είναι στημένος πάνω στον καβαλιέρο ή στη ντάμα», λέει χαρακτηριστικά η Μαριάννα. Ο Βαγγέλης θεωρεί ότι οι γυναίκες είναι εκείνες που υπερτερούν στο tango, διότι, όπως αναφέρει «ο άνδρας θέλει να ευχαριστήσει την γυναίκα μέσω του χορού, χορεύει για να πάρει στην αγκαλιά του μια γυναίκα, χορεύει *για* τη γυναίκα. Αντίθετα, οι γυναίκες θέλουν να τις αγκαλιάσει ένας άνδρας, όχι να αγκαλιάσουν έναν άνδρα». Από την άλλη πλευρά, η Μαριάννα πιστεύει πως το κομμάτι του χορού είναι θέμα χαρακτήρα. «Οι ντάμες είναι ίσως λίγο πιο αυτάρεσκες, ωστόσο πιστεύω πως και τα δύο φύλα θέλουν να προσφέρουν ευχαρίστηση μέσω του χορού», παρατηρεί. Προσθέτει όμως ότι έχει δεχθεί συχνά παράπονα από τις ντάμες ότι αισθάνονται ότι ο χορός είναι ανδροκρατούμενος ως προς το κομμάτι της πρόσκλησης για χορό. «Κάποιες γυναίκες, που είναι πιο χειραφετημένες, αισθάνονται να πιέζονται λίγο, αισθάνονται ότι γίνονται πιο παθητικές. Αυτό οφείλεται στην έλλειψη εκπαίδευσης στο cabeceo», εξηγεί ο Βαγγέλης.

Ο Σέργιος πιστεύει ότι το tango είναι ανδροκρατούμενο από την άποψη ότι οι άνδρες επιλέγουν τις χορευτικές τους παρτενέρ και «οδηγούν» τον χορό, καθιστώντας έτσι τον ρόλο της ντάμας πιο παθητικό. «Μπορεί μια ντάμα να θέλει να προτείνει κάποια κίνηση, αλλά ο καβαλιέρος να μην το επιτρέπει», επισημαίνει.

Σύμφωνα με τον Λούκας, το tango είναι ανδροκρατούμενο. Ωστόσο, υποστηρίζει πως στην Ελλάδα οι γυναίκες αντιμετωπίζονται ευνοϊκότερα απ’ ό,τι στην Αργεντινή, όπου μεγαλύτερο κομμάτι του ανδρικού πληθυσμού τις θεωρεί κατώτερες. Από την άλλη, η Ναϊμά αισθάνεται ότι το tango αντικατοπτρίζει τον ιδανικό ρόλο ενός άνδρα και μιας γυναίκας, τα χαρακτηριστικά των οποίων θα επιθυμούσε να εμφανίζονται μέσα στην κοινωνία. «Βλέπω το tango ιδεαλιστικά, δεν πιστεύω ότι είναι σεξιστικό», λέει.

Ο Θοδωρής πιστεύει ότι ο χώρος του tango είναι ανδροκρατούμενος και μάλιστα υποστηρίζει ότι υπάρχουν φορές που είναι και βίαιος απέναντι στις γυναίκες. «Πολλοί άνδρες μέσα από τον ρόλο τους παρερμηνεύουν το τι σημαίνει άνδρας στο tango. Συμπεριφέρονται απαξιωτικά προς τις γυναίκες και θεωρούν ότι το “όχι” μιας γυναίκας προς έναν άνδρα μπορεί να χρήζει διαπόμπευσης, κυρίως λεκτικής. Ο μισογύνης στο tango βρίσκει τον χώρο του. Ένας άνδρας δύναται μέσω του χορού να κακοποιήσει μια γυναίκα. Υπάρχουν φορές που παρατηρώ πως μαθητές μου τείνουν να εμφανίσουν τέτοιες συμπεριφορές και προσπαθώ να τους συνετίσω. Έχει συμβεί να έχω διώξει χορευτές που έχουν συμπεριφερθεί άσχημα μέσα στη μιλόνγκα μου. Οι άνδρες δεν έχουν δικαίωμα να καταχραστούν τη δύναμή τους», λέει.

Τελειώνοντας προσθέτει πως στη σημερινή εποχή, οι ντάμες με τη στάση τους βοηθούν στην εξάλειψη αυτών των συμπεριφορών.

Κλείνοντας αυτό το κεφάλαιο και συνοψίζοντας όσα καταγράφηκαν, βγαίνει το συμπέρασμα πως το tango προσφέρει συναισθηματική αγαλλίαση και ικανοποιεί την ανάγκη των ανθρώπων για κοινωνικοποίηση. Όπως στις απαρχές διαδραμάτισε ρόλο συμπαραστάτη στη μοναξιά και στις δυσκολίες της ζωής των ανθρώπων, έτσι και σήμερα, σε μια Ελλάδα που μαστίζεται από οικονομική και κατ' επέκταση κοινωνική κρίση, η «αγκαλιά» του tango προσφέρει στους ανθρώπους το στήριγμα που αναζητούν. Φαίνεται πως ο χορευτικός ρόλος των γυναικών και των ανδρών στο tango είναι πλασμένος με ιδιαίτερη προσοχή και προσφέρεται για την επικοινωνία των φύλων και όχι την όξυνση των σχέσεων εξουσίας που, όπως αναφέρθηκε σε πρότερα κεφάλαια, παρατηρούνται ανάμεσά τους. Ωστόσο, οι κοινότητες που συγκροτούνται γύρω από αυτό, αποτελούν μικρογραφίες της συνολικής εικόνας των κοινωνιών από τις οποίες προέρχονται. Ως αποτέλεσμα, οι γυναίκες υπερτερούν αριθμητικά των ανδρών διότι ο χορός, με κριτήριο τα σύγχρονα έμφυλα στερεότυπα, συνεχίζει να νοείται γυναικείος και αταίριαστος με την ανδρική φύση. Παρά την αριθμητική υπεροχή των γυναικών στις χορευτικές κοινότητες, οι άνδρες, κατ' ομολογία των περισσότερων συνεντευξιαζόμενων, συνεχίζουν να βρίσκονται στην θέση του εξουσιαστή και οι γυναίκες σε εκείνη του εξουσιαζόμενου, όχι όμως εξαιτίας της φύσης του χορού, αλλά εξαιτίας της έλλειψης εκπαίδευσης και της παιδείας που αυτός απαιτεί. Σε μια προσπάθεια ρήξης των στερεοτύπων και απελευθέρωσης των ρόλων από τα όρια που τους έχουν επιβληθεί, τα πρόσφατα χρόνια παρατηρούνται χορευτικά ζευγάρια που πάνε κόντρα στον ετερόφυλο χορό. Ως παρατηρήτρια αλλά και άμεσα εμπλεκόμενη με το tango, θα υποστήριζα πως η αλλαγή των αντιλήψεων σχετικά με τον ρόλο των ανδρών και των γυναικών επιδιώκεται από ένα ποσοστό των χορευτών/τριών, όμως υπάρχουν ακόμη πολλά βήματα και ενέργειες που θα οδηγήσουν στον περιορισμό, ιδανικά (ουτοπικά;) στην εξάλειψη των έμφυλων διακρίσεων. Επιθυμώντας να κρατήσω μια θετική στάση προς τις επιθυμούμενες αλλαγές, θα ήθελα να σημειώσω ότι η απόσταση δεν έχει σημασία. Είναι το πρώτο βήμα που μετράει.

Επίλογος

Η συγγραφή της παρούσας εργασίας ομολογώ πως αποτέλεσε μια πρόκληση για εμένα. Ενώ στην αρχή το θέμα που επέλεξα να ερευνήσω φαινόταν αρκετά προσβάσιμο, τελικά αποδείχθηκε πολυπλοκότερο και πολυδιάστατο. Εισερχόμενη σταδιακά στο εσωτερικό της θεωρίας των έμφυλων σχέσεων, αλλά και των αρχών που διέπουν το tango ως προς την κοινωνική του διάσταση, αντιλήφθηκα ότι το βάθος αυτών των δύο πεδίων είναι ανυπολόγιστο. Πολλές φορές αισθάνθηκα πως θέλοντας να αγγίξω κάποια πτυχή του tango και τη σχέση των φύλων που συγκροτούνται μέσα στην κοινότητά του, «άνοιγα» την πόρτα σε ένα καινούριο θέμα, το οποίο με προσκαλούσε να το ερευνήσω εξονυχιστικά και που με τη σειρά του με οδηγούσε σε άλλα, βαθύτερα μονοπάτια.

Η παρούσα έρευνα προσεγγίζει μια κοινότητα, η οποία χτίζεται γύρω από ένα είδος μουσικής μέσα από την οπτική των έμφυλων σχέσεων που αναπτύσσονται εντός της. Πιο συγκεκριμένα, το tango αποτελεί έναν χορό που ιστορικά φαίνεται ότι δημιουργήθηκε με σκοπό την ψυχική αγαλλίαση και την παροχή συντροφιάς στους ανθρώπους μέσω μιας αγκαλιάς που «χορεύει». Μέσα από αυτό πρεσβεύεται η ισότητα, αλλά και ο σεβασμός ανάμεσα στα φύλα. Το tango δεν έχει ως σκοπό του τη δημιουργία σχέσεων εξουσίας και την ανάδειξη ιεραρχικών κοινωνικών πυραμίδων. Αντίθετα, είναι δομημένο έτσι ώστε να επιδιώκεται η δημιουργία ενός διαφορετικού τύπου επικοινωνίας ανάμεσα στους άνδρες και τις γυναίκες: η επικοινωνία μέσω των σωμάτων.

Από την άλλη, είναι πλέον επιστημονικά τεκμηριωμένη η άποψη ότι στη σύγχρονη κοινωνία, όπως και- πολύ περισσότερο ίσως- στο παρελθόν, τα δύο φύλα δεν αντιμετωπίζονται ισότιμα, με τις γυναίκες, από τη γέννησή τους κιόλας, να νοούνται και να μεγαλώνουν ως υποδεέστερες των ανδρών. Ο χορός αποτελεί μια κοινωνική πρακτική, μέσω της οποίας οι έμφυλοι ρόλοι πραγματώνονται και αναπαράγονται. Έτσι και στο tango, όσο φαινομενικά άρτια δομημένες και αν νοούνται οι συνισταμένες που το αποτελούν, δεν είναι ικανές να αποτρέψουν την εισροή σε αυτό των σχέσεων εξουσίας, οι οποίες επικρατούν στην κοινωνία σήμερα. Όπως εξάλλου υποστηρίχθηκε από όλους τους συνεντευξιαζόμενους, το tango αποτελεί μικρογραφία της κοινωνίας.

Παρ' όλα αυτά, τα πρόσφατα χρόνια οι έμφυλες σχέσεις και οι διαστάσεις των ρόλων μέσα στο tango τείνουν να αμφισβητούνται και να γίνονται αντικείμενο ανα-διαπραγμάτευσης από τους χορευτές και τις χορεύτριες. Αντιλήψεις, που περιόριζαν την ελευθερία στην επιλογή των παρτενέρ και τον χορευτικό ρόλο του κάθε χορευτή/τριας, αρχίζουν να παρακάμπτονται.

Δειλά-δειλά φαίνεται πως η χορευτική κοινότητα προσπαθεί να αποβάλει στερεότυπα και περιορισμούς που τη διέπουν.

Είναι λογικό πως στο πλαίσιο μιας πτυχιακής εργασίας δεν ήταν δυνατή η εξάντληση των πληροφοριών που υπάρχουν γύρω από το tango και τις έμφυλες σχέσεις μέσα σε αυτό. Η κοινωνία είναι ένας ζωντανός οργανισμός, που αλλάζει, μεταβάλλεται, αμφισβητείται και επαναπροσδιορίζεται. Επίσης, το tango αποτελεί έναν χορό με πολλά νοήματα και συμβολισμούς, μεγάλη ιστορία και βαθύ περιεχόμενο. Κλείνοντας λοιπόν, θα μπορούσα να προτείνω την εκτενέστερη διερεύνηση των έμφυλων σχέσεων στο πλαίσιο του χορού αυτού, αλλά και τη διερεύνηση του παρελθόντος του tango, εκεί όπου η γυναικεία πλευρά έχει παραγκωνιστεί και ξεχαστεί. Αν είμαστε λίγο τυχεροί, ίσως προλάβουμε να τη φωτίσουμε πριν χαθεί στον χρόνο.

Πηγές

Προσωπικές Συνεντεύξεις

Οι συνεντευξιαζόμενοι:

Γερασοπούλου Ναϊμά, Αθήνα, 2018

Γεωργεδάκης Θοδωρής, Αθήνα, 2018

Γκαούτο Λούκας, Αθήνα, 2018

Ιερομνήμων Αθηνά, Αθήνα, 2018

Καλόγηρος Κώστας, Αθήνα, 2018

Κουτάντου Μαριάννα, Αθήνα, 2018

Τσαγκάρης Σέργιος, Αθήνα, 2018

Χατζόπουλος Βαγγέλης, Αθήνα, 2018

Βιβλιογραφία

Αθανασίου, Αθηνά. 2006. *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική,* Εκδότης: νήσος.

Αυδίκος, Ευάγγελος, Λουτζάκη, Ρένα, Παπακώστας, Χρήστος. 2004. *Χορευτικά Ετερόκλητα*, Εκδότης: Ελληνικά Γράμματα - Λύκειο των Ελληνίδων Δράμας

Buttler, Judith. 1990. Gender Trouble. *Feminism and the Subversion of Identity*. Εκδότης: Routledge.

Connell, W. Robert. 2006. *Το κοινωνικό φύλο*. Εκδότης: επίκεντρο.

Cowan, Jane. 1998. *Η πολιτική του σώματος: Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Γύφτουλας, Νικόλαος. 2003. *Το θεωρητικό υπόδειγμα της εθνολογικής-κοινωνιολογικής προσέγγισης στο χορό. Τέχνες ΙΙ: Επισκόπηση Ελληνικής Μουσικής και Χορού: ο χορός στη μεταπολεμική Ελλάδα και η θεωρία χορού – ελληνική χορευτική πράξη: αρχαίοι και μέσοι χρόνοι*. Τόμος Δ, ΕΑΠ , Πάτρα.

Δανιά, Ασπασία, Κουτσούμπα, Μαρία, Τυροβολά, Βασιλική. 2017. *Προς μια Παιδαγωγική του Χορού στην Εκπαίδευση Μαθητών Σχολικής Ηλικίας*. Εκδότης: Choros International Dance Journal, 6, pp. 85–99.

Δεληγιάννη-Κουϊμτζή, Βασιλική. 2003. *Εφηβικές ταυτότητες φύλου στο οικογενειακό πλαίσιο: ευρήματα, ερμηνείες και προβληματισμοί*. Εκδότης: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Denniston, Christine. 2007. *The meaning of Tango. The Story of the Argentinian Dance*, Portico Books. (μεταφρασμένο 2011. *Το νόημα του ΤΑΝΓΚΟ. Η ιστορία του αργεντίνικου χορού*. Εκδότης: Αλεξάνδρεια).

Ζαββού, Αλεξάνδρα. 2017. *Εννοιολογήσεις του φύλου*, μάθημα 3ο. Τμήμα Κοινωνιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης.

Κασσανδρινού, Αικατερίνη- Νεκταρία. 2017. Πτυχιακή Εργασία *Τα γυναικεία πρότυπα ομορφιάς στη διαφήμιση και τα ΜΜΕ*. Εκδότης: ΕΚΠΑ.

Κοζιού, Σόνια. 2015. *Από το χοροστάσι στην πίστα: Φύλο και παραδοσιακή μουσική στην περιοχή της Καρδίτσας*. Εκδότης: Πεδίο Α.Ε.

Κουφού, Αγγελική. 2011. *Συμβολισμοί και νοήματα της ελληνικής κοινωνίας για το τάνγκο: μια εθνογραφική διερεύνηση*. Εκδότης: ΕΚΠΑ.

Krüger, Simone. 2008. *Ethnography in the Performing Arts: A Student Guide*. Εκδότης: PALATINE, Higher Education Academy.

Λούκος, Χρήστος. 1999. *ΚΟΝΩΝΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΑΝΓΚΟ: Από τις υποβαθμισμένες συνοικίες του Buenos Aires στα σαλόνια της Ευρώπης*. Εκδόσεις: Μνήμων.

Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα. 1994. *Χρήσεις και καταχρήσεις του κοινωνικού φύλου στην ανθρωπολογία*». Εκδόσεις: Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Παντελίδου Μαλούτα, Μάρω. 2015. *Πολιτισμικές Συνιστώσες της πολιτικής διαδικασίας*. Εκδόσεις: Εθνικό & Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών.

Παντελίδου Μαλούτα, Μάρω. 2014. *Φύλο- Κοινωνία- Πολιτική. 1η θεματική ενότητα εκπαιδευτικού υλικού*. Αθήνα. Εκδότης: Κέντρο Ερευνών για Θέματα Ισότητας (ΚΕΘΙ).

Salas, Horacio. 1996. *El Tango*, β' έκδοση. Εκδόσεις: Planeta. (μεταφρασμένο 2014. *ΤΟ ΤΑΝΓΚΟ*, β' έκδοση συμπληρωμένη, Αθήνα: Πορεία).

Τσιλιπάκου-Μακρή, Μαριάνθη. 2010. *Η 'γυναικεία' γλώσσα & η γλώσσα των γυναικών* στο Β. Καντσά, Β. Μουτάφη & Ε. Παπαταξιάρχης, *Φύλο και κοινωνικές επιστήμες στη σύγχρονη Ελλάδα.* Εκδότης: Αλεξάνδρεια.

https://www.todotango.com/

Παραρτήματα

i) Γλωσσάρι όρων

Tango Nuevo: Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται εδώ και χρόνια για να υποδηλώσει ένα σύνολο πραγμάτων, που κάποτε φαίνονταν πρωτοπόρα και διαφορετικά. Συνήθως χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει το στιλ της μουσικής tango, που εγκαινιάστηκε από τον Astor Piazzola τις δεκαετίες του ’70 και του ’80. Πρόσφατα, ο όρος tango Nuevo αποδόθηκε σε ένα στυλ tango, που χρησιμοποιεί περίπλοκες χορογραφικές ιδέες, αν και στην πράξη αυτές οι χορογραφικές ιδέες υπήρχαν από τη Χρυσή Εποχή, ίσως και πριν από αυτήν.

Τάντα: είναι ένα σύνολο μουσικών κομματιών της ίδιας ορχήστρας και στο ίδιο μουσικό στυλ. Η χορευτική μουσική είναι οργανωμένη σε τάντες, που τις χωρίζουν οι μουσικές κορτίνες.

Κορτίνα: είναι η μουσική που χωρίζει τις τάντες μεταξύ τους. Η κορτίνα ενημερώνει τους χορευτές για το τέλος της τάντας.

Πράκτικα: Τη Χρυσή Εποχή του tango, η πράκτικα ήταν ο χορός εξάσκησης των αντρών. Ο όρος αυτός σήμερα χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει έναν κοινωνικό χορό χαμηλών τόνων. Στην πράκτικα οι χορευτές μπορούν να διακόψουν τον χορό τους και να ανταλλάξουν απόψεις σχετικά με τη βελτίωση των κινήσεων, με την αίσθηση της αγκαλιάς τους, να επαναλάβουν χορευτικές φιγούρες και γενικότερα έχει ως σκοπό της τη χορευτική εξάσκηση.

Χρυσή Εποχή του tango: Η Χρυσή Εποχή του tango είναι η περίοδος μεταξύ 1935 και 1955 -στο BuenosAires αναφέρεται συνήθως ως η δεκαετία του ’40, παρότι διήρκησε είκοσι χρόνια. Είναι η περίοδος κατά την οποία όλες οι εκδοχές του tango συνυπήρξαν σε πλήρη αρμονία και άγγιξαν τα υψηλότερα επίπεδα εξέλιξης.

Τανγκέρο/α: ένας άνθρωπος που χορεύει tango

Tango show: μια χορευτική επίδειξη, που πραγματοποιείται συνήθως από δασκάλους tango (σπανιότερα από μαθητές) στα πλαίσια μιας χορευτικής βραδιάς ή ενός χορευτικού γεγονότος. Οι χορευτές/τριες ερμηνεύουν τρία ή τέσσερα (μερικές φορές και πέντε) κομμάτια tango, η επιλογή των οποίων, αν δηλαδή θα είναι tango, vals ή milonga, εναπόκειται στους ίδιους τους ερμηνευτές.

Φεστιβάλ tango: ένα χορευτικό tango δρώμενο, που διαρκεί δύο ή τρεις ημέρες. Κατά τη διάρκεια των ημερών πραγματοποιούνται μαθήματα χορού από τους δασκάλους που έχουν καλέσει οι διοργανωτές. Οι προσκεκλημένοι δάσκαλοι μπορεί να είναι ένα, δύο ή περισσότερα ζευγάρια επαγγελματιών χορευτών, ή –συνήθως- ένας διάσημος χορευτής/τρια.

Τα βράδια του φεστιβάλ πραγματοποιούνται μιλόνγκες. Κάθε προσκεκλημένο ζευγάρι χορευτών ερμηνεύει ένα tango show, ενώ ο προσκεκλημένος χορευτής/τρια που δεν έχει ζευγάρι, συνεργάζεται με έναν τοπικό χορευτή/τρια με σκοπό τη διεξαγωγή του tango show.

ii) Οδηγός Ερωτήσεων

Για την ιστορία του tango στην Ελλάδα:

1) Ποιο το χρονικό του tango στην Ελλάδα; Πότε, πού και από ποιους ξεκίνησε;

2) Πότε ξεκίνησε να εξαπλώνεται;

3) Με ποιον τρόπο;

4) Σε ποια κατάσταση βρίσκεται το tango αυτή τη στιγμή στην Ελλάδα;

Για το tango γενικότερα:

5) Τι σκοπούς- ανάγκες εξυπηρετεί η ύπαρξη του tango στην ελληνική κοινωνία;

6) Για ποιον λόγο ξεκινάει ένας άνδρας το tango;

7) Για ποιον λόγο ξεκινάει μία γυναίκα το tango;

8) Για ποιον λόγο συνεχίζει μία γυναίκα το tango;

9) Για ποιον λόγο συνεχίζει ένας άνδρας το tango;

10) Υπάρχουν περισσότερες γυναίκες ή άνδρες που σχετίζονται με το tango; Γιατί θεωρείτε πως υπάρχει αυτή η ανισότητα όσον αφορά τον αριθμό των γυναικών και των αντρών;

Για τις μιλόνγκες:

11) Τι είναι η μιλόνγκα; Πώς την αντιλαμβάνεστε; Ποιος ο ρόλος της ύπαρξής της;

12) Για ποιον λόγο συμμετέχει ένας άνδρας και μία γυναίκα σε μία μιλόνγκα;

13) Ποιο το πρέπον ντύσιμο της γυναίκας και του άνδρα στη μιλόνγκα;

14) Υπάρχει ανταγωνισμός όσον αφορά την εμφάνιση των γυναικών μεταξύ τους; Υπάρχει ανταγωνισμός όσον αφορά την εμφάνιση των ανδρών μεταξύ τους;

15) Υπάρχει διάκριση ανάμεσα στις μεγαλύτερες και στις νεότερες γυναίκες από τους άνδρες; Υπάρχει διάκριση ανάμεσα στους μεγαλύτερους και νεότερους καβαλιέρους από τις γυναίκες;

16) Υπάρχει διάκριση ανάμεσα στις γυναίκες με περισσότερα κιλά και στις σε αυτές με λιγότερα από τους άνδρες; Υπάρχει διάκριση ανάμεσα στους άνδρες με περισσότερα και εκείνους με λιγότερα κιλά από τις γυναίκες;

17) Ποια η πρέπουσα κοινωνική συμπεριφορά της γυναίκας στη μιλόνγκα;

18) Ποια η πρέπουσα κοινωνική συμπεριφορά του άνδρα στη μιλόνγκα;

19) Ποιος ο ρόλος του καβαλιέρου και ποιος της ντάμας κατά τη διάρκεια του χορού;

20) Αντιμετωπίζεται το ίδιο ένας αρχάριος καβαλιέρος και μία αρχάρια ντάμα σε μία μιλόνγκα; Ποιες διαφορές εντοπίζονται ανάμεσά τους;

21) Αντιμετωπίζεται το ίδιο ένας προχωρημένος καβαλιέρος και μία προχωρημένη ντάμα σε μία μιλόνγκα; Ποιος είναι πιθανότερο να μείνει αχόρευτος; Γιατί;

22) Ως προς τους χορευτές που λαμβάνουν πρώτη φορά μέρος σε μία μιλόνγκα μίας tango-κοινότητας που δεν γνωρίζουν : Ακούγεται συχνά η φράση προς τις γυναίκες «να σε συνοδεύει ένας καλός καβαλιέρος ώστε να σε αναδείξει, να σε δουν οι χορευτές που δεν σε γνωρίζουν και να σε χορέψουν».

α) Αυτή η φράση απευθύνεται και σε άνδρες; Θα έπρεπε;

β) Γιατί απευθύνεται κυρίως σε γυναίκες;

γ) Μια ντάμα σε ξένο περιβάλλον έχει λιγότερες πιθανότητες να χορέψει από έναν καβαλιέρο σε αντίστοιχες συνθήκες; Γιατί συμβαίνει αυτό;

23) Για τα ομόφυλα ζευγάρια:

α) Απαντώνται σε μια μιλόνγκα; Πώς αντιμετωπίζονται εκεί;

(Θεωρητικά απαγορεύονται τα ομόφυλα ζευγάρια σε μία μιλόνγκα. Είναι ένα στερεότυπο που αρχίζει να σπάει; Σε αυτό πρωτοστατούν οι γυναίκες;)

β) Είναι συνηθέστερο να χορεύουν γυναίκες μεταξύ τους ή άνδρες; Για ποιον λόγο;

γ) Πώς είναι η εμπειρία αντιστροφής των ρόλων για έναν άνδρα και για μία γυναίκα;

δ) Γιατί μία γυναίκα να μάθει τα βήματα του καβαλιέρου και ένας άνδρας τα βήματα της ντάμας;

Για το cabeceo:

24) Τι είναι το cabeceo;

25) Πώς πραγματοποιείται;

26) Απαντάται σε αυτό διαχωρισμός των ρόλων του καβαλιέρου και της ντάμας;

27) Ποιος ο ρόλος του στο tango και στη μιλόνγκα;

28) Έχει προσαρμοστεί ο τρόπος που γίνεται στα δεδομένα της ελληνικής κοινωνίας ή απορροφήθηκε αναλλοίωτο από την αργεντίνικη κουλτούρα;

Για τα μαθήματα και τους επαγγελματίες χορευτές:

29) Υπάρχουν περισσότεροι άντρες ή γυναίκες δάσκαλοι tango; Γιατί; 30) Μπορεί ένας επαγγελματίας χορευτής να διδάξει το ίδιο αποτελεσματικά τον ρόλο του καβαλιέρου και της ντάμας; Συμβαίνει το ίδιο με μία επαγγελματία χορεύτρια;

31) Είναι συνηθέστερο ένας επαγγελματίας χορευτής να μην έχει σταθερή ντάμα ή μία επαγγελματίας χορεύτρια να μην έχει σταθερό καβαλιέρο; Γιατί;

32) Πόσο εύκολο ή δύσκολο είναι για έναν άντρα και μία γυναίκα να πορευτεί επαγγελματικά στον χώρο του tango; Ως χορεύτρια/ης, διοργανώτρια/ης, σχεδιάστρια/ης, Dj;

33) Εν τέλη: Είναι ο χώρος του tango ανδροκρατούμενος;

Σχετικά με τον μαραθώνιο - ερωτήσεις προς τον διοργανωτή του:

34) Γιατί επιλέχθηκε αυτή η ημερομηνία- εποχή διεξαγωγής του μαραθωνίου;

35) Γιατί τον ξεκίνησε; Ποια η αφορμή;

36) Ποιος ο σκοπός του μαραθωνίου;

37) Ποια η αποδεκτή κοινωνική συμπεριφορά σε αυτόν;

38) Ποια η συμμετοχή Αθηναίων, Ελλήνων εκτός Αθήνας και ξένων στον μαραθώνιο;

Στήριξε η αθηναϊκή tango-κοινότητα τον μαραθώνιο;

39) Γιατί δεν υπάρχει ημερήσιο pass-εισιτήριο στον μαραθώνιο;

Προσωπικές ερωτήσεις:

40) Πώς βιώνει ο συνεντευξιαζόμενος το tango; Ποιος ο ρόλος του στη ζωή του; Τι σημαίνει γι' αυτόν το tango;