



ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ & ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

**ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ:

Ηλιάνα Γραμμενοπούλου (Α.Μ.:5214Μ003)

“It Takes Two to Tango”

Η Liminoid κοινότητα της Milonga και η Διαλεκτική της Αγκαλιάς



ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπουσα: Επίκουρη Καθηγήτρια, Νίκη Μαρωνίτη

Μέλος: Επίκουρη Καθηγήτρια, Diana Riboli

Μέλος: Καθηγητής Γεράσιμος Μακρής

Αθήνα, Ιούνιος 2016

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θα ήθελα να ευχαριστήσω από καρδιάς την καθηγήτρια Νίκη Μαρωνίτη, για την υπέροχη συνεργασία, την συνεχή υποστήριξη και την εμπιστοσύνη που μου έδειξε σε όλη τη διάρκεια εκπόνησης της διπλωματικής μου εργασίας καθώς και τους καθηγητές Diana Riboli και Γεράσιμο Μακρή, για τις συμβουλές και τις εύστοχες παρατηρήσεις τους.

Επίσης χρωστώ ένα μεγάλο «ευχαριστώ» στους πληροφορητές και πληροφορήτριες μου για την διάθεση και την προθυμία τους να «ανοίξουν» την ψυχή τους και να περιγράψουν με λόγια όσα συνηθίζουν να βιώνουν χορεύοντας.

Και τέλος, ευχαριστώ τους φίλους και τους αγαπημένους μου γονείς που πίστεψαν σε εμένα πριν ακόμη πιστέψω εγώ στον εαυτό μου.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΕΙΣΑΓΩΓΗ:.....(σ.3)

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1:.....(σ.6)

Η Γέννηση και η Εξέλιξη του Τάνγκο:

Από τις Υποβαθμισμένες Συνοικίες στα Αριστοκρατικά Σαλόνια

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2:.....(σ.17)

Μαθαίνοντας το Τάνγκο σε μια Σχολή Χορού: Δεξιότητες και Προσδοκίες

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3:

«Στη Μιλόνγκα Χορεύεται το Κοινωνικό τάνγκο»

3.1: Η Χορευτική Επιτέλεση του Τάνγκο στις Αθηναϊκές Μιλόνγκες.....(σ.20)

3.2: Το Τάνγκο ως Κοινωνική Εμπειρία.....(σ.27)

3.3: Κανόνες και Κώδικες Συμπεριφοράς.....(σ.30)

3.4: Διαβατήριες Τελετουργίες στη Liminoid Κοινότητα της Μιλόνγκας.....(σ.39)

3.5: Η Μη Λεκτική Επικοινωνία της Αγκαλιάς.....(σ.50)

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ:.....(σ.61)

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ:.....(σ.64)

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Όταν βλέπεις για πρώτη φορά, δυο σώματα να χορεύουν tango/τάνγκο¹, αγκαλιασμένα σφιχτά το ένα με το άλλο, θαυμάζεις τις περίπλοκες φιγούρες, τις γρήγορες στροφές, τις γεμάτες ένταση παύσεις, την πλαστικότητα και την ακρίβεια στην κίνηση των χορευτών. Αν καταφέρει να σε «αγγίξει» ως θεατή, είναι πιθανό να «τρυπώσει» μέσα στο μυαλό σου, υπό τη μορφή περιέργειας: «θα μπορούσα να χορέψω εγώ έτσι;», «πώς νιώθουν αυτοί που χορεύουν τάνγκο;».

Η πρώτη milonga/μιλόνγκα² που επισκέφτηκα, οργανώνονταν σε μια πρώην δημόσια υπηρεσία, στο κέντρο της Αθήνας. Εκεί συνάντησα χορευτές όλων των ηλικιών, από κάθε γωνιά της πόλης, που είχαν έρθει εκεί, για να χορέψουν μέχρι τις πρώτες πρωινές ώρες. Από τα πρώτα λεπτά, άρχισα να υποψιάζομαι πως το τάνγκο διαθέτει ποικιλόμορφα, «ιδιαίτερα» στοιχεία μιας και συσπειρώνει ετερόκλητους ανθρώπους, των οποίων το βασικό σημείο επαφής, είναι η αγάπη τους για αυτό. Έξω από τα παράθυρα -εκείνης της πρώτης- μιλόνγκας, δέσποζε σε πρώτο πλάνο η Βουλή των Ελλήνων. Βρισκόμασταν μόλις λίγα οικοδομικά τετράγωνα μακριά, ακριβώς απέναντι από το κεντρικό σύμβολο ενός έθνους, που βιώνει εδώ και κάποια χρόνια μια επώδυνη, πολλαπλή κρίση, μια χούφτα καλοντυμένοι πολίτες, αγκαλιασμένοι, να χορεύουμε έναν χορό άρρηκτα συνδεδεμένο με την κουλτούρα ενός άλλου έθνους το οποίο δοκιμάζεται σε ομόλογες συνθήκες. Στο τέλος της βραδιάς, επιστρέφοντας σπίτι, ένιωθα να «αναδύομαι» από μια «βουτιά» σε έναν παράλληλο κόσμο, με ανθρώπους που ντύνονται, συμπεριφέρονται, κινούνται και επικοινωνούν διαφορετικά από ό,τι στην καθημερινότητά τους. Τότε γεννήθηκε μέσα μου η διάθεση να μάθω περισσότερα για τους

¹ Χρησιμοποιώ τον όρο τάνγκο, όπως αποδίδεται φωνητικά από τον αργεντίνικο όρο (tango), αντί του τανγκό της γαλλικής προφοράς που παραπέμπει στην ευρωπαϊκή εκδοχή του χορού (διαφορετικός ρυθμός, βηματολόγιο, στάση σώματος κλπ.).

² Η λέξη milonga/μιλονγκα έχει πολλές διαφορετικές σημασίες. Μιλόνγκα ονομάζεται α) ένα λαϊκό αφηγηματικό τραγούδι με απλή μελωδία και αυστηρή αρμονική δομή, β) σύνθεση ή ηχογράφηση τάνγκο, ειδικά προορισμένο για χορό (σε αντιδιαστολή με ένα τραγούδι ή συμφωνικό έργο που δεν προοριζόταν για χορό, γ) το νεαρότερο μέλος της τριάδας του τάνγκο (τάνγκο, βαλς, μιλόνγκα) που επινοήθηκε τη δεκαετία του '30 και είναι η παιχνιδιάρικη όψη του τάνγκο και δ) ο χώρος στον οποίο χορεύονται και οι τρεις μορφές τάνγκο. Στην παρούσα εργασία όποτε αναφέρω τον όρο «μιλόνγκα» εννοώ τον τόπο συνάντησης των τάνγκο χορευτών.

μιλονγκέρους/milongueros³ και τις μιλονγκέρες/milongueras, να καταλάβω τι τους ενώνει και τι θέση έχουν στη ζωή τους το τάνγκο και η μιλόνγκα.

Η παρούσα εργασία είναι μια προσπάθεια να μελετήσω την χορευτική επιτέλεση και τα νοήματα που αποδίδουν οι σύγχρονοι, Αθηναίοι μιλονγκέροι/ες στο παραδοσιακό⁴ αργεντίνικο τάνγκο που χορεύουν σε διάφορες μιλόνγκες στην Αθήνα. Για τον σκοπό αυτό, επέλεξα το εθνογραφικό μου δείγμα έτσι ώστε να είναι αντιπροσωπευτικό, όχι βάσει κάποιας γενικής θεώρησης, αλλά επειδή σε αυτό αντιπροσωπεύονται οι κυριότερες ηλικιακές ομάδες χορευτών και των δύο φύλων, διαφορετικών χορευτικών επιπέδων. Πιο συγκεκριμένα, οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν από τον Απρίλιο του 2015 μέχρι τον Μάιο του 2016, και το δείγμα μου αποτελούν 14 χορευτές εκ των οποίων α) όλοι τους χορεύουν συστηματικά σε μιλόνγκες, β) οι 7 είναι γυναίκες και οι άλλοι 7 άνδρες, γ) μια γυναίκα και δύο άνδρες είναι επαγγελματίες χορευτές από τους οποίους ο ένας είναι Αργεντίνος, δ) οι υπόλοιποι 11, ασχολούνται με το τάνγκο ερασιτεχνικά και είναι διαφορετικών χορευτικών επιπέδων ε) οι 3 επαγγελματίες χορευτές είναι ηλικίας 33 έως 43 ετών, οι 8 από τους ερασιτέχνες είναι μεταξύ 29 και 45 ετών, ενώ από τους υπολοίπους τρεις, οι δύο κοπέλες είναι 19 και 21 ετών και ο άνδρας επίσης, 21 ετών, στ) μόνον οι τρεις νεότεροι, είναι άνεργοι, ενώ οι υπόλοιποι είναι απόφοιτοι τριτοβάθμιας εκπαίδευσης κι εργάζονται με πλήρη ή μερική απασχόληση.

Προκειμένου να προσεγγίσουμε την χορευτική επιτέλεση του τάνγκο θα αποδειχθεί ιδιαίτερα πρόσφορη μια σύντομη ιστορική αναδρομή στην χορευτική και μουσική εξέλιξη του τάνγκο από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα. Αντλώντας υλικό από μελέτες που έχουν ασχοληθεί με το τάνγκο θα επιχειρήσω να σκιαγραφήσω τα αμφίδρομα ταξίδια του από τις περιθωριακές συνοικίες της αργεντίνικης πρωτεύουσας, στα σαλόνια της Ευρώπης, πίσω ξανά

³ Οι όροι milongueiro/a και tanguero/a περιγράφουν τους χορευτές τάνγκο. Οι Αθηναίοι πληροφορητές μου, φαίνεται να μην αντιλαμβάνονται διαφορές μεταξύ των δύο όρων, για αυτό και επιλέγω να τους χρησιμοποιώ ως συνώνυμους. Όπως προκύπτει όμως από βιβλιογραφικές αναφορές, δεν ισχύει το ίδιο στο Buenos Aires. Εκεί, ο μιλονγκέρος είναι «παντρεμένος με τη μιλόνγκα». Το άτομο αυτό, είναι αυτοδίδακτο αφού δεν έχει ποτέ του παρακολουθήσει μαθήματα τάνγκο, και με κάθε ευκαιρία χρησιμοποιεί τις χορευτικές του δεξιότητες για να γοητεύσει γυναίκες που γνωρίζει στη μιλόνγκα.

⁴Ο όρος παραδοσιακός, όταν βρίσκεται χωρίς εισαγωγικά δίπλα στο τάνγκο, χρησιμοποιείται ως επιθετικός προσδιορισμός προκειμένου να διακρίνει το είδος χορού (tango salon) από το tango Nuevo/τάνγκο νουέβο. Όταν εντοπίζεται ο όρος μέσα σε εισαγωγικά «,» λειτουργεί ως συνώνυμο αυτού που οι πληροφορητές μου κάθε φορά ορίζουν ως «αυθεντικό».

στην αστική τάξη του Buenos Aires, και στις σημερινές μιλόνγκες στην Αθήνα. Μέσα από την κοινωνική ιστορία του χορού θα παρακολουθήσουμε τις νοηματοδοτήσεις που του αποδόθηκαν ανά εποχή, τις κοινωνικές ομάδες που ταυτίστηκαν και εκφράστηκαν μέσα από την εν λόγω πολιτισμική έκφραση καθώς και την πολιτικές και κοινωνικές του χρήσεις από το εκάστοτε καθεστώς.

Στο επόμενο κεφάλαιο, με τη βοήθεια του εθνογραφικού υλικού, θα μεταφερθούμε νοερά στη σύγχρονη Αθήνα, όπου σε πρώτο χρόνο θα στραφώ στην εκπαιδευτική διαδικασία που ακολουθείται και αφορά την εξοικείωση των χορευτών με το τεχνικό κομμάτι του χορού. Εκεί θα αναρωτηθώ αν και σε ποιον βαθμό, οι χορευτές διδάσκονται τα στοιχεία που καθιστούν το τάνγκο «κοινωνικό χορό», και μέχρι ποιου σημείου η εξέλιξη των τεχνικών τους δεξιοτήτων αρκεί, για να έρθουν σε επαφή με αυτό που ονομάζουν «τάνγκο εμπειρία».

Στη συνέχεια θα καταδυθούμε στον κόσμο της αθηναϊκής μιλόνγκας. Μέσα από τις συζητήσεις μου με μιλονγκέρους/ες που χορεύουν τακτικά τάνγκο, θα αναζητήσω τους τρόπους με τους οποίους κατανοούν τους κώδικες και κανόνες συμπεριφοράς που διέπουν τη μιλόνγκα και την επιλογή ή την άρνησή να τους σωματοποιήσουν και να τους αναπαράξουν. Σε επόμενη φάση, θα διερωτηθώ σε ποιο βαθμό η αθηναϊκή μιλόνγκα λειτουργεί ως μια *φαντασιακή* κοινότητα και εάν παράλληλα μπορεί να συσχετισθεί με την υβριδική, *liminoid* κοινότητα του Victor Turner, στην οποία οι μιλονγκέροι μεταβαίνουν και μυσούνται με μια σειρά τελετουργικών τρόπων.

Στην τελευταία ενότητα θα προσεγγίσω το βίωμα και το νόημα που αποδίδουν οι μιλονγκέροι στην «κλειστή αγκαλιά» του παραδοσιακού αργεντίνικου τάνγκο, που με όχημα τη μουσική, μοιάζει να λειτουργεί για τους χορευτές ως μια νοητή γέφυρα μεταξύ: του σήμερα και του χθες (και ειδικότερα της Χρυσής Εποχής του τάνγκο), του μέσα και του έξω, του εαυτού και του άλλου ή των άλλων. Σε αυτό το δύσκολο εγχείρημα, η *Κινητήρια Πραξεολογική* θεωρία του Jean-Paul Warnier θα μου επιτρέψει να προσεγγίσω την αγκαλιά ως ένα πορώδες σύνορο μεταξύ των σωμάτων και ως έναν μη λεκτικό τρόπο επικοινωνίας κινήσεων και έκφρασης συναισθημάτων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

Η Γέννηση και Εξέλιξη του Τάνγκο⁵:

Από τις Υποβαθμισμένες Συνοικίες στα Αριστοκρατικά Σαλόνια

Το τάνγκο είναι αποτέλεσμα πρόσμιξης, στη χοάνη του αναπτυσσόμενου Buenos Aires, ανθρώπων και επομένως εμπειριών και πολιτισμικών αγαθών⁶.

(Χρήστος Λούκος)

Το τάνγκο εμφανίσθηκε για πρώτη φορά στο Ρίο δε λα Πλάτα (Rio de la Plata), την εποχή που ξεκινά η φιλελεύθερη περίοδος στην ιστορία της Αργεντινής μετά την ανατροπή του Juan Manuel de Rosas(1852) και των πολιτικών και κοινωνικών εξελίξεων που αυτή συνεπάγεται⁷. Η γέννηση του συνδέθηκε ιστορικά με τις μεταναστευτικές ροές που ξεκίνησαν στις αρχές του 19^{ου} αι., διήρκησαν για εκατό περίπου χρόνια, και εντάθηκαν την περίοδο 1880-1918, την εποχή δηλαδή της ραγδαίας οικονομικής ανάπτυξης της Αργεντινής, όταν η χώρα μεταξύ άλλων είχε ανάγκη για επιπλέον εργατικό δυναμικό⁸.

Προς τα τέλη του 19^{ου} αι., το Buenos Aires εποικίζεται -κατά κύριο λόγο- από νεαρούς Ευρωπαίους μετανάστες οι οποίοι γοητευμένοι και κινητοποιημένοι από τις υποσχέσεις της κυβέρνησης της Αργεντινής για παροχές επιδόματος, φαγητού και καταλύματος,

⁵ Υπάρχουν διάφορες εκδοχές σχετικά με την ετυμολογία της λέξης tango, η κυρίαρχη εκ των οποίων είναι ότι προέρχεται από την αφρικάνικη λέξη «tang» που σημαίνει «προσεγγίζω», «αισθάνομαι», «αγγίζω» (βλ. Salmon, 1977 (σ.860).

⁶ βλ. Λούκος, 1998(σ.254)

⁷ βλ. Μουζέλης, 1986.

⁸ Εκείνη την εποχή εξοντώνονται κι εκδιώκονται Ινδιάνοι από την ύπαιθρο, ώστε το κράτος και λίγες ισχυρές οικογένειες να εκμεταλευθούν τις τεράστιες εκτάσεις υπαίθρου. Η γεωργία, η κτηνοτροφία, οι σιδηρόδρομοι και τα ατμόπλοια πασχίζουν να ανταποκριθούν στις καταναλωτικές ανάγκες των αναπτυσσόμενων χωρών της Λατινικής Αμερικής. Συγκεκριμένα την ίδια περίοδο στην Αργεντινή οι εκάστοτε κυβερνήσεις με την αρωγή ξένων εταιρειών, προσπαθούν να μεταμορφώσουν το Buenos Aires σε «Παρίσι της Λατινικής Αμερικής» κατασκευάζοντας μεγάλα βουλεβάρτα, μετρό, όπερα, νέο λιμάνι κα..

εγκαταστάθηκαν στην μέχρι τότε αραιοκατοικημένη πρωτεύουσα, αφήνοντας πίσω τους οικογένεια και πατρίδα. Είναι ενδεικτικό πως το 1869 το Buenos Aires έχει 177.000 κατοίκους, ενώ σχεδόν 25 χρόνια αργότερα το 1895 θα φτάσει τους 663.000 κατοίκους. Το 1914 ο πληθυσμός του διπλασιάζεται (1.500.000), και τέλος μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο το 1947, θα έχει πλέον 3.000.000 κατοίκους⁹.

Στην πλειοψηφία τους, παρά τις προνομιακές προτάσεις και τις προτροπές της Κυβέρνησης, οι μετανάστες απέφυγαν τις αχανείς εκτάσεις της υπαίθρου (rampa) και εγκαταστάθηκαν στη συνεχώς επεκτεινόμενη πρωτεύουσα, όπου ανέλαβαν μη αγροτικές απασχολήσεις, συμβάλλοντας στην επέκταση της εργατικής και μεσαίας τάξης. Μάλιστα σύμφωνα με μελετητές, η έλευση των μεταναστών διαμόρφωσε μια μεσαία τάξη (με διαβαθμίσεις) καθιστώντας την Αργεντινή από το β΄ μισό του 19^{ου} αι., την μόνη χώρα στη Λατινική Αμερική που διέθετε αστικό στρώμα¹⁰. Ο Χρήστος Λούκος παρατηρεί πως η εγκατάστασή των μεταναστών, επηρέασε και αναδιαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό το αστικό τοπίο του Buenos Aires. Γύρω από το πλούσιο κέντρο της πόλης διαμορφώθηκαν φτωχές ή λιγότερο φτωχές συνοικίες, που μεταξύ τους είχαν πολιτισμικές και οικονομικές διαφορές, ενώ στις εξωτερικές συνοικίες (arrabales) που επικοινωνούσαν με την rampa, εγκαταστάθηκαν εκτός από τους κρεολούς Αργεντίνους -που αποτελούσαν και την πλειοψηφία του πληθυσμού- και νεοφερμένοι στην πλειονότητά τους άνεργοι ή υποαπασχολούμενοι μετανάστες. Στην αμέσως εσωτερική ζώνη, βρίσκονταν οι εργατικές κατοικίες (convetillos) στις οποίες στεγάζονταν κυρίως είτε μετανάστες προηγούμενης γενιάς, είτε άτομα (compadres) που προέρχονταν από τα εργατικά και μικροαστικά στρώματα κι εργάζονταν στο εμπόριο -ιδιαίτερα του κρέατος- (όπως σφαγεία, κατάψυξη) ή σε διάφορες υπηρεσίες, ή στην ελαφρά βιομηχανία¹¹.

⁹ Βλ. Λούκος, ο.π. (σ.252).

¹⁰ Βλ. Λούκος, ο.π.).

¹¹Βλ. Λούκος, ο.π.(σ.253).

Η αστικοποίηση του Buenos Aires και ο σχηματισμός ζωνών/συννοικισμών, όπως ήταν επόμενο είχαν, ως συνέπεια την περιχαράκωση και την περιθωριοποίηση περιοχών και (ανεπιθύμητων) πληθυσμών. Ο *μύθος* σχετικά με τη γέννηση του τάνγκο, είναι άμεσα συνδεδεμένος με τους «συννοικισμούς του περιθωρίου» και πιο συγκεκριμένα με τον χώρο των πορνείων. Φαίνεται πως στην «υποβαθμισμένη» πλευρά της πόλης (δρόμοι, πλατείες συννοικισμών) χτίζεται μια βιομηχανία διασκέδασης με άξονα τα πορνεία, όπου νεαροί μετανάστες είχαν την ευκαιρία να χορέψουν χρησιμοποιώντας έντονα αισθησιακές κινήσεις που φαίνονταν να «μιμούνται τη σεξουαλική πράξη¹²» άρα να σκανδαλίζουν. Είναι ενδεικτικό ότι οι περισσότεροι μελετητές¹³, κάνουν λόγο για άνδρες που αναμένοντας τη σειρά τους στα πορνεία διασκέδαζαν χορεύοντας μεταξύ τους, είτε για *compadritos* (νεαροί που μιμούνταν τη στάση και την περπατησιά των *compadres* και είχαν εγκληματική συμπεριφορά) που επέλεγαν να χορέψουν τάνγκο μακριά από τη δική τους συννοικία ώστε να μην προκαλέσουν την αντίδραση των αστών¹⁴. Η γρήγορη χαρούμενη μουσική, ο έντονα αισθησιακός χορός καθώς και οι στίχοι των τραγουδιών που ήταν σε αργκό, γεμάτοι σεξουαλικά υπονοούμενα και αναφορές σε «γκόμενες», «νταήδες», «ρουφιάνους» και πορνεία φαίνεται πως γοήτευαν ως ποικίλοι εξωτισμοί τους νεαρούς άνδρες διαφόρων προελεύσεων, οι οποίοι αναζήτησαν εκεί στοιχεία ταυτότητάς τους και διαφοροποίησής από τα αντίστοιχα πρότυπα των κυρίαρχων ηγετικών ομάδων στην Αργεντινή. Ωστόσο, είναι ενδιαφέρον πως παρά τις έντονα «περιθωριακές καταβολές» του το τάνγκο στην αρχή δεν συνάντησε θερμή υποδοχή από τα κατώτερα, λαϊκά στρώματα της εποχής. Μπορεί μέσα από τους στίχους των τραγουδιών να περιέγραφαν τις δύσκολες συνθήκες στις οποίες ζούσαν, όμως οι ίδιοι δεν το ενστερνίζονταν ως δική τους έκφραση και δεν ήθελαν να συνδεθούν με τον περιθωριακό του χαρακτήρα. Έτσι περίπου από το 1880 και μέχρι τις αρχές του επόμενου αιώνα, οι νέοι αστοί-μετανάστες, ή άλλοι επισκέπτες των πορνείων και των υποβαθμισμένων συννοικιών, ως εραστές του χορού,

¹² Βλ. Λούκος, ο.π. (σ.254).

¹³ Βλ. Λούκος, ο.π., Salmon,1977, Savigliano,1995.

¹⁴ Από την άλλη, υπάρχει και μια άλλη εκδοχή σύμφωνα με την οποία το τάνγκο γεννήθηκε στην αυλή κάποιου *coventillo*, όπου Αργεντινοί της εργατικής τάξης συναντήθηκαν και αναμείχθηκαν με νεαρούς μετανάστες, έπαιξαν μουσική και χόρεψαν μαζί (βλ. Denniston,2011 (σ.77).

λειτούργησαν ως διάυλοι διάδοσης του τάνγκο και σε άλλες συνοικίες και κοινωνικές ομάδες¹⁵.

Έτσι στα τέλη του 19^{ου} αιώνα το τάνγκο βρίσκει ένα διαφορετικό χώρο έκφρασης στο Buenos Aires: δεν χορεύεται πια (μόνο) στους δρόμους και τις πλατείες, αλλά στα *café* και σε άλλους χώρους αναψυχής των εργατικών συνοικιών. Αυτό όμως ήταν, όπως εύστοχα παρατηρεί ο Λούκος, ένα «άλλο τάνγκο». Η μεταφορά του χορού στις μικροαστικές και εργατικές συνοικίες συνοδεύτηκε από τις πρώτες αναγκαίες «υποχωρήσεις» στους στίχους, στη μουσική και τους τρόπους χορευτικής έκφρασης προκειμένου να γίνει αποδεκτό. Έτσι, στην ιταλική συνοικία της πόλης, ο αρχικά βίαιος χορός των *gauchos* μεταμορφώθηκε σε *tango liso*, δηλαδή σε ένα πιο απαλό και λιγότερο αισθησιακό τάνγκο, με το περιεχόμενο των στίχων του να είναι πλέον λιγότερο προκλητικό.

Περίπου την ίδια περίοδο, στις παραμονές του Ά Παγκοσμίου Πολέμου, το τάνγκο κάνει την εμφάνισή του στην Ευρώπη¹⁶, κυρίως στο Παρίσι¹⁷ αλλά και στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η εποχή αυτή χαρακτηρίζεται και ως περίοδος «διεθνούς τανγκομανίας», αφού το κατά τους Παριζιάνους τανγκό δεν είναι απλώς ένας αποδεκτός χορός αλλά μια μόδα, ένας τρόπος ζωής. Όπως περιγράφει ο Λούκος, «όχι μόνο χορεύεται παντού, αλλά και επηρεάζει το ντύσιμο και τη γενικότερη εμφάνιση¹⁸». Υπό τα νέα συμφραζόμενα, όλη η τελετουργία του τάνγκο επαναπροσδιορίζεται και μετατρέπεται σε έναν «mainstream» χορό. Η Τ. Μυλωνοπούλου η οποία μελέτησε τη διάδοση του χορού στη Γαλλία σχολιάζει πως η «μανία» αυτή δεν οφείλεται τόσο στον εξωτικό χαρακτήρα του χορού, όσο στον έντονο ερωτισμό που

¹⁵ Βλ. Λούκος, ο.π.(σ.254).

¹⁶ Το 1914 φτάνει το τάνγκο για πρώτη φορά στην Ελλάδα με τις οπερέτες “Πόλεμος εν Πολέμω” του Σπύρου Σαμάρα και “Στα Παραπήγματα” του Θεόφραστου Σακελλαρίδη, να αποτελούν τα πρώτα ελληνικά τάνγκο.

¹⁷ Το 1913 η πρώτη αργεντίνικη ορχήστρα, *La Murga Argentina*, αποβιβάζεται στο Παρίσι (βλ. Tateo,2014).

¹⁸ Στο Παρίσι «οι κορσέδες γίνονται πιο χαλαροί για να διευκολύνουν τον χορό, τα φορέματα πιο ανάλαφρα, τα κοπέλα μικρότερα. Κορσέδες, αρώματα, υφάσματα, φαγητά, ποτά, χρώματα, ακόμα και καλτσοδέτες παίρνουν το όνομα του τάνγκο». Ακόμα και «ζιγκολό» φθάνουν στο Παρίσι από την Αργεντινή για να «δώσουν φροντιστήρια χορού και να παράσχουν, ενδεχομένως και άλλες υπηρεσίες» (Βλ. Λούκος, ο.π.(σ.255).

ενδοβάλλει, κι αυτό γιατί, έστω και με τους περιορισμούς που έφερε η ευρωπαϊκή¹⁹ του εκδοχή, ο εν λόγω χορός έδινε τη δυνατότητα στα υποκείμενα να εξωτερικεύσουν πάθη τα οποία η αστική ηθική της εποχής -κοσμική και θρησκευτική- δεν επέτρεπαν να εκδηλωθούν δημοσίως²⁰. Το τάνγκο επομένως αποτέλεσε τις δύο πρώτες δεκαετίες το μέσο για να επιχειρηθούν κάποια ανοίγματα στις σχέσεις των δύο φύλων, να εκφρασθούν απελευθερωτικά καταπιεσμένες επιθυμίες του σώματος και της ψυχής, ενώ για αρκετούς Γάλλους που βίωσαν την ήττα της χώρας τους από τη Γερμανία, το τάνγκο λειτούργησε ως ένας τρόπος να εκφράσουν την ανδρεία και τη γενναιότητα του αρσενικού τους φύλου²¹. Ανάμεσα στις χώρες που ταξιδεύει το τάνγκο την περίοδο αυτή είναι το Λονδίνο, η Νέα Υόρκη, η Πράγα, η Ρώμη και το Βερολίνο, όπου ο *κάλιζερ* απαγόρευσε στους αξιωματικούς του να χορεύουν τάνγκο «εν στολή», ενώ ο τσάρος προσφώνησε τον πρέσβη της Αργεντινής χρησιμοποιώντας τη λέξη «τάνγκο».

Έτσι, το *εξευγενισμένο*, λιγότερο προκλητικό τάνγκο, του οποίου η αιχμηρότητα των στίχων έχει απαλυνθεί, καταξιώνεται στην Ευρώπη και ιδιαίτερα στο Παρίσι για να επιστρέψει υπό νέους όρους στην Αργεντινή. Έχοντας αποβάλλει τον περιθωριακό χαρακτήρα που τα αστικά στρώματα του Buenos Aires του προσέδιδαν ως τότε, γίνεται αποδεκτό από την τάξη αυτή η οποία λίγο αργότερα το υιοθετεί ως στοιχείο της ταυτότητάς της²². Η στιγμή-σταθμός που σηματοδότησε την αποδοχή του από τα αστικά στρώματα ήταν το 1917, όταν ο Carlos Gardel -ο πρώτος αστός τραγουδιστής *forllore* μουσικής που αγάπησε το τάνγκο και αποτέλεσε μετέπειτα σύμβολο της *Χρυσής Εποχής* (Eroca de Oro)- τραγουδά για πρώτη φορά τάνγκο μπροστά σε ένα θέατρο κατάμεστο από αστούς θαμώνες. Είναι τότε που ο χορός μπαίνει για πρώτη φορά στα αριστοκρατικά καμπαρέ του Buenos Aires²³ και χορεύεται από τις

¹⁹ Ο Vernon και η Irene Castle ήταν ένα ζευγάρι τανγκο χορευτών στους οποίους οφείλεται σε μεγάλο βαθμό η μεταφορά του τάνγκο από το Παρίσι στη Νέα Υόρκη καθώς ίδρυσαν πολλές σχολές «Castle Tango Parlors» (βλ. Goertzen και Azzi, 1999).

²⁰ Για την προσέγγιση της Μυλωνοπούλου βλ. Λούκος, ο.π..

²¹ Βλ. Λούκος, ο.π.(σ.255).

²² Βλ. Λούκος, ο.π., Viladrich,2006, Guy,1991 κα..

²³ Τα μέλη της ορχήστρας φορούν σμόκιν.

ανώτερες κοινωνικά τάξεις. Κατά την περίοδο που έπεται του τέλους του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου ο χορός γίνεται πιο ευπρεπής η μουσική παρακολουθεί όχι τόσο γρήγορα μοτίβα είναι λιγότερο γρήγορη με πρωταγωνιστή ένα νέο μουσικό όργανο, το bandoneon²⁴

Με την έλευση του Μεσοπολέμου και ιδιαίτερα με την παγκόσμια οικονομική κρίση του 1929, η αργεντίνικη οικονομία όπως ήταν φυσικό δέχτηκε βαρύτατο πλήγμα, με αποτέλεσμα τα δημόσια έργα να ανακοπούν και η ζωή στην χώρα να ακριβύνει σημαντικά, ωθώντας έτσι και αρκετούς από τους μετανάστες στην παλινόστηση. Οι εξελίξεις αυτές προκάλεσαν την απογοήτευση του κοινωνικού συνόλου και ώθησαν τους συντηρητικούς και τους ριζοσπάστες που ήταν αντίθετοι στο προσωποπαγές καθεστώς του Yrigoyen (που ως τότε υποστηρίζονταν από τα μεσαία αστικά στρώματα), να ενθαρρύνουν δυσαρεστημένους ή ακροδεξιούς αξιωματικούς να επέμβουν στην πολιτική ζωή του τόπου. Έτσι, τον Σεπτέμβριο του 1930, το πρώτο στρατιωτικό πραξικόπημα έβαλε τέλος στην πολυετή διακυβέρνηση των Ριζοσπαστών, ενώ μετά από μια σύντομη περίοδο αυταρχικής διακυβέρνησης (1930-1932), επέβαλε κατά τον Μουζέλη, ένα «νέο-ολιγαρχικό σύστημα, περιορισμένης αντιπροσώπευσης²⁵». Οι συνεχώς αυξανόμενες κατασταλτικές πολιτικές που ευνόησαν οι συντηρητικοί προκειμένου να ελέγξουν τον αστικό πληθυσμό, και κατά συνέπεια, η έλλειψη της πολιτικής νομιμοποίησης, προετοίμασαν στην ουσία το έδαφος για την ευκολότερη άνοδο του H. Ρέον στην εξουσία και την «αμετάστρεπτη έκλειψη» του ολιγαρχικού κοινοβουλευτισμού²⁶.

Οι μεγάλες προσδοκίες της πρώτης γενιάς μεταναστών, η απότομη διάψευσή τους, καθώς και η διάχυτη κοινωνική απογοήτευση της περιόδου που ακολούθησε από το

²⁴ Το γνωστό ως πρώτο bandoneon, ονομαζόταν 'bandonion' και δημιουργήθηκε περίπου το 1846 από τον Heinrich Band, στο Krefeld της Γερμανίας με σκοπό να αντικαταστήσει το -δύσκολο στη μεταφορά του- εκκλησιαστικό μουσικό όργανο. Το bandonion ξεκινώντας από τις εκκλησίες της Ευρώπης, λίγες δεκαετίες αργότερα, το 1870, όταν αποκαλύφθηκε πόσο συμβατός ήταν ο ήχος του με τη μουσική του τάνγκο, κατέληξε στις κακόφημες συνοικίες και τους οίκους ανοχής του Buenos Aires, όπου έγινε ιδιαίτερα δημοφιλές και η ονομασία του άλλαξε «εις το ισπανικότερον» bandoneon.

²⁵ Το νέο περιοριστικό σύστημα αντιπροσώπευσης δεν ήταν ταυτόσημο με αυτό που ίσχυε πριν από το 1912, αλλά και αυτό βασιζόνταν σε τεχνικές «πολιτικής φαυλότητας», καταπίεσης και εκλογικής νοθείας(Βλ. Μουζέλης, ο.π.(σ.62-63)).

²⁶Βλ. Μουζέλης, ο.π.(σ.63).

στρατιωτικό πραξικόπημα του 1930 μέχρι και αυτό του 1943, αποτυπώθηκαν στους στίχους των τραγουδιών της Χρυσής Εποχής²⁷ του τάνγκο .

Φαίνεται, λοιπόν, ότι το τάνγκο, κυρίως το τραγουδιστό τάνγκο της χρυσής περιόδου, με τη θεματολογία της αποτυχημένης αγάπης, της μοναξιάς που φέρνει η εγκατάλειψη, των νοσταλγικών αναμνήσεων για τα χρόνια που δεν γυρίζουν πια, για τις παλιές γειτονιές που χάθηκαν, τις πατρίδες που έμειναν πίσω, για τους φίλους που πέθαναν κλπ., μπόρεσε ακριβώς να εκφράσει, σε συμβολικό επίπεδο, αυτή την απογοήτευση των ατόμων και των ομάδων απέναντι στα νέα οικονομικά, κοινωνικά και πολιτικά δεδομένα. Και ίσως γι' αυτό, περισσότερο από οτιδήποτε άλλο, έγινε το κατ' εξοχήν σύμβολο της αργεντίνικης ταυτότητας στην κρίσιμη αυτή περίοδο²⁸.

Παρατηρούμε ότι ενώ το στοιχείο που επικρατούσε στο τάνγκο μέχρι πριν τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ήταν ο ερωτισμός (έστω και πιο εξευγενισμένος) και η απελευθέρωση των ηθών, οι πολλαπλές κρίσεις που ακολούθησαν, μετάλλαξαν τον χαρακτήρα του με αποτέλεσμα στους στίχους της περιόδου του μεσοπολέμου να εκφράζονται κυρίως η μελαγχολία και η θλίψη. Τα τραγούδια της Χρυσής Εποχής μιλούν για άπιστες γυναίκες που προδίδουν έναν άνδρα για τον πλούτο, ενώ παράλληλα υπάρχουν άλλα κομμάτια τα οποία εξισορροπητικά τοποθετούν δίπλα στη γυναίκα-«προδότρα», τη μάνα ως υπόδειγμα γυναικείας αρετής. Στα ίδια ή σε άλλα τραγούδια οι άνδρες είναι αυτοί που συνήθως εκδικούνται τη γυναίκα που τους πρόδωσε ή τη συγχωρούν «αντρίκια» ή βιώνουν την εγκατάλειψη από αυτήν, ενώ δεν απουσιάζουν από τη θεματολογία των στίχων που αφορούν στην παραίτηση απέναντι στο αναπόφευκτο του θανάτου.

Επιπλέον από εκεί που το τάνγκο μέχρι τη δεκαετία του '20, σπανίως ασκούσε κοινωνική κριτική, τώρα εξαιτίας της κοινωνικής αναταραχής, στιχουργοί όπως ο Enrico Santos Discerolo, έπαψαν να περιγράφουν ή να εκφράζουν απλώς τα κακώς κείμενα, και άρχισαν να αναζητούν μέσα από τα τραγούδια τους τα αίτια και τις ευθύνες που σχετίζονται με τις

²⁷ Ενώ οι περισσότερες πηγές αναφέρουν τη Χρυσή Εποχή ως την περίοδο μεταξύ 1935-1955, ο Λούκος αναφέρει ως αφετηρία της περιόδου το 1917 (όταν τραγούδησε ο Gardel στο Θέατρο) ενώ ως τέλος της τοποθετεί το 1935 με τον θάνατο του Gardel σε αεροπορικό δυστύχημα. Εγώ στην παρούσα εργασία όταν αναφέρομαι στην Χρυσή Εποχή του τάνγκο μιλώ για τις δεκαετίες 1935-1955.

²⁸ Βλ. Λούκος,ο.π.(σ.259).

ζητήματα όπως είναι η πείνα, η ανεργία, η φτώχεια, η εξώθηση νέων φτωχών κοριτσιών στην πορνεία, η εξαχρείωση της πολιτικής ζωής, και ο αυταρχισμός, διαμορφώνοντας ένα νέο, πιο «κοινωνικό τάνγκο».

Η δεκαετία που ακολούθησε, 1935-1945, συνδέθηκε με νέες μεταβολές στην κοινωνική σύνθεση του Buenos Aires, καθώς η ανάπτυξη της ελαφράς βιομηχανίας, και κατά συνέπεια η αύξηση των θέσεων εργασίας, που δεν καλύπτονταν πια από μετανάστες, οδήγησαν στη μαζική εγκατάσταση κατοίκων της υπαίθρου, στις πόλεις και ειδικότερα στην πρωτεύουσα. Στους ξεριζωμένους αυτούς εργάτες θα στηρίξει ο Peron τον λαϊκισμό του, και την ιδεολογία που θέλει να επιβάλλει, προβάλλοντας ως νέα ή επινοημένα από την παράδοση πρότυπα όπως αυτό του gaucho, του ανόθευτου -από τον πολιτισμό της πόλης- κατοίκου της υπαίθρου, και καταδικάζοντας παράλληλα τη διαφθορά της πόλης, για την οποία ευθύνονται σύμφωνα με τη ρητορεία του «ξενόφερτα» δυτικά πρότυπα²⁹.

Για το Περονικό καθεστώς (και κυρίως για τη σύζυγο του Peron, Evita) η γεμάτη αργκό γλώσσα του τάνγκο, που μέχρι τότε μιλούσε για τις «σκοτεινές πλευρές της πόλης» τις πόρνες και τους προαγωγούς του Buenos Aires, δεν συντελούσε στις χρήσεις του τάνγκο που ήθελε να επιβάλλει το σύγχρονο καθεστώς. Υπό αυτές τις συνθήκες, το τάνγκο κατάφερε να προσαρμοστεί για άλλη μια φορά στα νέα του συμφραζόμενα. Το αυταρχικό καθεστώς πρόβαλε ιδιαίτερα τον «μύθο» του νεκρού Carlos Gardel³⁰ -που κατάφερε ενώ ήταν νόθος και φτωχός να γίνει διάσημος με τα τραγούδια του, και να ανελιχθεί κοινωνικά δοξάζοντας την Αργεντινή- στοχεύοντας στη δημιουργία παραλληλισμών σχετικών με την πορεία του «χαρισματικού» ηγέτη Peron. Έτσι το τάνγκο φιλτραρίστηκε από τον περονικό λαϊκισμό και μετασηματίστηκε γρήγορα και με τη βοήθεια των νέων μηχανισμών προπαγάνδας στο κατεξοχήν «εθνικό προϊόν της Αργεντινής».

²⁹ Βλ. Μουζέλης, ο.π. και Λούκος, ο.π..

³⁰ Ο Gardel στις εμφανίσεις του σε νυχτερινά κέντρα της Αργεντινής φορούσε ρούχα που παρέπεμπαν στο λεγόμενο «chic» Buenos Aires και στην ευρωπαϊκή μόδα, ενώ όταν βρισκόνταν στην Ευρώπη φορούσε την -«ξεπερασμένη» στην Αργεντινή- «ενδυμασία του gaucho» ώστε να παραπέμπει στην αργεντινική ταυτότητα του τάνγκο (βλ. Goertzen και Azzi, ο.π.).

Σε αυτό το πλαίσιο, το περιεχόμενο των στίχων άλλαξε και πάλι, με σκοπό να διαχύσει το ηγεμονικό σύνθημα περί «γνήσιας», «ανόθευτης» και «άδολης» αργεντίνικης ταυτότητας. Το νέο πολιτισμικό πλαίσιο προϋπέθετε και συνεπαγόταν τον επαναπροσδιορισμό των δύο φύλων και της μεταξύ τους σχέσης. Πλέον τα τραγούδια δεν μιλούσαν για την «ύπουλα σαγηνευτική» γυναίκα («treacherous seductive») ή γνωστή και ως *milonguita*, παρά μόνο για την «πρότυπη μητέρα» που θυσιάζεται για την οικογένειά της («sacrificing mother»), ενώ στην ίδια λογική ο «μάγκας», αλήτης και «παλιάνθρωπος» (villain, ruffiansque, compadrito) δίνει πλέον τη θέση του στον ρομαντικό ήρωα που αναζητά την αγάπη και παραδίδει τον εαυτό του στις καταχρήσεις για να απαλύνει τον πόνο του³¹.

Η περίοδος από το 1955 μέχρι και το 1983, θεωρείται μια σκοτεινή στιγμή, όσον αφορά την πολιτική ιστορία της Αργεντινής, άρα και για την ιστορία του τάνγκο. Τα διάδοχα σχήματα, και ειδικότερα οι στρατιωτικές δικτατορίες που ανέτρεψαν τον Peron το 1955 συνδέθηκαν με χιλιάδες συλλήψεις, φυλακίσεις και εξαφανίσεις αντιφρονούντων καθώς και με την ένταση της προληπτικής και κατασταλτικής λογοκρισίας. Στο πλαίσιο αυτό απαγόρευσαν στα ραδιόφωνα και τις τηλεοράσεις να παίζουν τάνγκο που έθιγαν κοινωνικά ζητήματα. Εξαιτίας της σύνδεσης του χορού με τη λαϊκίστικη ιδεολογία του περονικού καθεστώτος, και της συνακόλουθα μεγάλης απήχησης που αυτό είχε στην πλειοψηφία των κοινωνικών στρωμάτων, το τάνγκο θεωρήθηκε επικίνδυνο και δύσκολο να ελεγχθεί, για αυτό και αναπόφευκτα «βυθίστηκε» σε 30 χρόνια αναγκαστικής σιωπής. Κανείς δεν συνέθετε, δεν τραγουδούσε και δεν χόρευε τάνγκο. Οι εξακόσιες ορχήστρες που έπαιζαν τάνγκο την εποχή του Περόν έφτασαν να είναι μόλις δέκα το 1976, καθώς η σκληρότερη δικτατορία που είχε μέχρι τότε η Αργεντινή, ανέχονταν αποκλειστικά το «συντηρητικό τάνγκο», αυτό που επιλεκτικά σε ακριβά κέντρα διασκέδασης για τους τουρίστες.

Οι μουσικοί και άλλοι συντελεστές του χορού, αναγκάστηκαν να εγκαταλείψουν την Αργεντινή, και ως πολιτικοί πρόσφυγες, να εγκατασταθούν στο Παρίσι και σε άλλες χώρες της Ευρώπης. Οι εξόριστοι από την πατρίδα τους καλλιτέχνες βρίσκουν καταφύγιο στο τάνγκο και βιώνουν έτσι κι αυτοί με τη σειρά τους τον πόνο του «ξεριζωμού» και τη νοσταλγία της

³¹ Βλ. Viladrich,ο.π., Archetti, 1997 και 1999, Castro, Savigliano,ο.π..

πατρίδας που έχασαν -όπως περίπου το είχαν βιώσει οι πρόγονοι και πατέρες τους και πολιτικοποιούνται. Υπό αυτούς τους όρους το τάνγκο μετατρέπεται σε «όργανο μιας αντιπολίτευσης που θέλει να διορθώσει δυναμικά την κοινωνία» και ανθίζει από την αρχή στην Ευρώπη, ενώ σιωπά στην Αργεντινή. Παράλληλα, έρχεται σε διάλογο με ένα άλλο είδος μουσικής που τον ίδιο καιρό ακμάζει στην Ευρώπη, την τζαζ και έτσι δημιουργείται ένα μεικτό είδος, το *nuevo tango*³² με κορυφαίο εκπρόσωπό του τον Astor Piazzola. Αυτή η προσπάθεια πειραματισμού και μετεξέλιξης³³, (το νουέβο τάνγκο δίνει περισσότερη έμφαση στη μουσική και λιγότερο στο χορευτικό κομμάτι του τάνγκο) γίνεται στόχος πολλών αντιδράσεων, καθώς θεωρήθηκε από πολλούς ότι «κατέστρεψε» το «πραγματικό», «αυθεντικό» τάνγκο.

Μετά την πτώση των στρατιωτικών το 1983 εξαιτίας της μεταξύ άλλων ήττας τους στα Falklands, οι κοινωνικοπολιτικές συνθήκες στην Αργεντινή ομαλοποιούνται και το τάνγκο αρχίζει και πάλι να χορεύεται στη γενέθλιά του χώρα. Βέβαια είναι εύλογο ότι κατά τα τριάντα χρόνια σιωπής που προηγήθηκαν, το τάνγκο έπαψε να τροφοδοτείται με νέους παραγωγούς. Είχε με άλλα λόγια οδηγηθεί σε μια αναπόφευκτη «χειμερία νάρκη» με αποτέλεσμα το σημερινό ποσοστό αυτών που χορεύουν τάνγκο στην Αργεντινή είναι αρκετά μικρότερο σε σχέση με τη Χρυσή Εποχή, καθώς οι περισσότεροι νέοι/ες προτιμούν να χορεύουν άλλους χορούς όπως ροκ εν ρολ και άλλους «φολκλόρ» χορούς³⁴. Συγχρόνως ορισμένοι maestros που έζησαν τη Χρυσή Εποχή του τάνγκο, προσπαθούν ακόμη να εμφυσήσουν τις γνώσεις τους στις επόμενες γενιές Αργεντίνων και Ευρωπαίων χορευτών, με στόχο να αποτρέψουν τον πλήρη «μαρασμό» του τάνγκο.

Σε αυτή την ενότητα, παρακολουθήσαμε την ιστορία του τάνγκο μέσα από τα ποικίλα δυναμικά του συμφραζόμενα: κοινωνικά, πολιτικά, πολιτισμικά. Πλοηγηθήκαμε στα πραγματικά και νοερά ταξίδια του: από το κοινωνικό περιθώριο και τις υποβαθμισμένες συνοικίες, στα σαλόνια της Ευρώπης, όπου το τάνγκο γίνεται τανγκό, μόδα, «μανία». Την

³² Το Nuevo tango του Piazzola δεν ταυτίζεται με το τάνγκο νουέβο που χορεύεται σήμερα.

³³ Το τάνγκο επανήλθε δυναμικά στο προσκήνιο το 1983, με την παράσταση Tango Argentino, που ξεκίνησε από το Παρίσι. Στην παράσταση αυτή, εκατομμύρια θεατές ήρθαν σε επαφή με το λεγόμενο stage tango και το ενδιαφέρον για το τάνγκο αναζωπυρώθηκε. (βλ. Goertzen και Azzi, ο.π., Denniston, ο.π..)

³⁴ Βλ. Goertzen και Azzi, ο.π.

επιστροφή του στην γενέτειρα Αργεντινή, την καθιέρωση του στα μεσαία και ανώτερα αστικά στρώματα και τη μετατροπή του κατά την περονική περίοδο σε εθνικό σύμβολο της Αργεντινής. Τέλος, την αναγκαστική φυγή και πάλι από την πατρίδα, την αναζήτηση «καταφυγίου» στο Παρίσι και την χρήση του τάνγκο από τους εξόριστους νοσταλγούς δημιουργούς ως αιχμηρή αντιπολιτευτική γλώσσα απέναντι στα αυταρχικά, κατασταλτικά στρατιωτικά καθεστώτα που ανέτρεψαν τον Περόν και οδήγησαν το τάνγκο στον αναγκαστικό εκπατρισμό του. Η γνώση και η περιδιάβαση στα συχνά και ερεθιστικά αυτά ταξίδια, στα δυναμικά και διαφορετικά περιβάλλοντα όσμωσης και αμοιβαίων ανταλλαγών, ανέδειξαν ότι το τάνγκο από τη στιγμή της ίδρυσής του απέκτησε πολλαπλές σημασίες, εκφράσεις, νοήματα, πρακτικές και χρήσεις που μπορούσαν να αντιστοιχηθούν με τα διαφορετικά κοινωνικά υποκείμενα (ατομικά και συλλογικά) που συνδέθηκαν με την ιστορία, τους τόπους, τους τρόπους, την ανοιχτή, εύπλαστη, υβριδική δυναμική του. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι το τάνγκο αποτέλεσε, μεταξύ άλλων, ένα πρόσφορο όχημα πολιτιστικών μεταφορών μεταξύ Λατινικής Αμερικής και Ευρώπης (ιδιαίτερα της Δύσης), λειτούργησε με άλλα λόγια ως ένα νήμα των διασταυρούμενων δυναμικών τους εμπειριών και ιστορήσεων.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

Μαθαίνοντας το Τάνγκο σε μια Σχολή Χορού: Δεξιότητες και Προσδοκίες

Στην αρχή ήμουν πάρα πολύ απασχολημένος με την τεχνική και δεν ήξερα πως να βάλω χωρίς να το καταλάβουν, μέσα στο μάθημα μικρά πραγματάκια που να έχουν σχέση όχι μόνο με την τεχνική. Νομίζω ότι σιγά-σιγά αυτό το καταφέρνω λίγο καλύτερα. Προσπαθώ πάντα να μεταδίδω μια ουσία, ποια είναι η ουσία του χορού αυτού. Προσπαθώ να μην είμαι απόλυτος. Κάτι πολύ όμορφο που έχει το τάνγκο είναι η ποικιλία, ο κάθε άνθρωπος έχει το σώμα του, την ευλυγισία του και όμως κάθε άνθρωπος μπορεί να κάνει ένα πολύ όμορφο τάνγκο με τον τρόπο του. Οπότε πια δίνω δύο-τρία πράγματα που θέλω για να έχουν μια βάση, την στάση. Αλλά επίσης θεωρώ ότι το τάνγκο είναι και προσωπικότητα, όταν εσύ βλέπεις βίντεο από τους τανγκέρους που μας έδωσαν το τάνγκο, κάθε ένας χορεύει διαφορετικά, ο καθένας έχει την προσωπικότητά του(...) Προσπαθώ σιγά-σιγά να γίνομαι ένας καλός δάσκαλος στο να έχει ο καθένας μια προσωπικότητα. (...)Πολλές φορές έχω μαθητές σε μια αίθουσα και θεωρώ ότι ο ένας έχει λίγο λιγότερες ικανότητες ή (χορευτικό) επίπεδο επειδή είναι λιγότερο προχωρημένος, κι όμως υπάρχουνε βήματα που τα βγάζει πρώτος και πολύ καλύτερα από άλλους που θεωρητικά είναι πιο προχωρημένοι. Αυτό σημαίνει ότι όντως υπάρχει σε κάθε άνθρωπο η πιθανότητα να κάνει κάτι δικό του, να εκμεταλλεύεται τα καλύτερα πράγματα του εαυτού του. (Gabriel, Απρίλιος 2016)

Έτσι αντιλαμβάνεται ο Gabriel, δάσκαλος τα τελευταία 8 χρόνια στην Αθήνα, την διαδικασία εκπαίδευσης και διδασκαλίας τάνγκο.

Πράγματι, ο τρόπος με τον οποίο διδάσκεται το τάνγκο φαίνεται να είναι αρκετά πιο «ανοιχτός» και διαδραστικός σε σχέση με άλλους χορούς όπως το κλασικό μπαλέτο και οι λάτιν και ευρωπαϊκοί (ballroom) χοροί. Με άλλα λόγια, η σχέση που αναπτύσσεται σε ένα μάθημα τάνγκο μεταξύ δασκάλου και μαθητή, είναι αρκετά πιο ανοιχτή διαδικασία, καθώς ο δάσκαλος μπορεί να διορθώνει τεχνικά τα βήματα του μαθητή του, αλλά παράλληλα του προτείνει να βρει κι εναλλακτικούς τρόπους απόδοσης τους. Η μέθοδος που πολλοί δάσκαλοι ακολουθούν, είναι πολύ πιθανό να οφείλεται στον αυτοσχεδιαστικό χαρακτήρα του χορού, δηλαδή στο γεγονός πως η ακολουθία των βημάτων δεν είναι περιοριστική και δεδομένη. Εξαιτίας του αυτοσχεδιαστικού χαρακτήρα του χορού, ο δάσκαλος ή η δασκάλα δεν αρκείται στο να «μεταδώσει» τις κινησιολογικές νόρμες που έχουν συγκροτηθεί στη διάρκεια της

εξέλιξης του τάνγκο ως σήμερα, αλλά ενθαρρύνει παράλληλα τους μαθητές να πειραματίζονται με τις φιγούρες που τους προτείνει και να αναπτύσσουν το προσωπικό τους στυλ στον χορό. Φροντίζει δηλαδή να παρέχει στον μαθητή, τον χώρο για να έρθει σε σωματικό διάλογο με τις εν λόγω νόρμες, να τις ιδιοποιηθεί και να τις αναπαραγάγει με τον δικό του τρόπο.

Μια Σχολή χορού, μπορεί να βοηθήσει τον αρχάριο χορευτή -κυρίως- σε πρώτο επίπεδο: να αποκτήσει και να αναπτύξει τις τεχνικές του δεξιότητες. Ο τρόπος με τον οποίο διδάσκεται το τάνγκο σήμερα -τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Αργεντινή- είναι αρκετά διαφορετικός από αυτόν που ακολουθούσαν κατά την περίοδο ακμής του, την Χρυσή Εποχή. Οι maestros την εποχή άνθισης του χορού, ξεκίνησαν ως μαθητές να χορεύουν με άλλους άνδρες, (όπως αντίστοιχα και οι γυναίκες έκαναν πρακτική με άλλες γυναίκες με τις οποίες συνήθως διατηρούσαν συγγενικές σχέσεις) σε practicas/πρακτικές, συλλέγοντας πληροφορίες με το σώμα τους, δηλαδή απευθείας από το σώμα του πιο έμπειρου χορευτή³⁵. Τα τελευταία χρόνια, οι μαθητές εκπαιδεύονται χορεύοντας κατευθείαν με παρτενέρ του άλλου φύλου, ενώ συλλέγουν πληροφορίες κυρίως παρακολουθώντας και ακούγοντας τις συμβουλές των δασκάλων. Έτσι κατά κύριο λόγο, φαίνεται πως περισσότερο επεξεργάζονται νοητικά τα όσα παρατηρούν στην κίνηση του δασκάλου, παρά τα βιώνουν σωματικά.

Η αγκαλιά αποτελεί ίσως το βασικότερο κομμάτι του τάνγκο. Ο Gabriel και η Λένα σε όλα τα τμήματα που διδάσκουν, δίνουν μεγάλη έμφαση στην αγκαλιά του ζευγαριού. Τα σχόλια και οι παρατηρήσεις τους αφορούν τεχνικές που, εφόσον τις κατακτήσει ο χορευτής, θα βελτιώσει την αίσθηση της αγκαλιάς με τον παρτενέρ του. Ωστόσο είναι ενδιαφέρον πως παρά την ευλικρινή τους πρόθεση να βοηθήσουν τους μαθητές επιμένοντας σε τεχνικά στοιχεία, όπως πχ. στη διατήρηση μιας «διαγώνια προς τα επάνω» στάσης σώματος (που -νοητά- φαίνεται το σώμα του ενός χορευτή να διαπερνά το σώμα του παρτενέρ του) και τονίζοντας την απαραίτητη σταθερότητα και ελαστικότητα της αγκαλιάς, στην πράξη, πέρα από το τεχνοκρατικό κομμάτι, φαίνεται να μην μπορούν να διδάξουν σε απόλυτο βαθμό, τους χορευτές πώς να αγκαλιάζονται (περισσότερη συζήτηση για την αγκαλιά σε επόμενο κεφάλαιο της εργασίας).

³⁵ Βλ. Denniston, 2011.

Πέρα από τα στοιχεία που αφορούν το κινησιολογικό κομμάτι του χορού, οι δάσκαλοι φροντίζουν να εξοικειώσουν τον μαθητευόμενο χορευτή και με τα υπόλοιπα συστατικά στοιχεία της κουλτούρας του τάνγκο: τη μουσική της Χρυσής εποχής και τους κανόνες/κώδικες συμπεριφοράς που θα συναντήσει στη μιλόνγκα. Εκεί που χορεύεται το «πραγματικό» κοινωνικό τάνγκο.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

«Στη Μιλόνγκα Χορεύεται το Κοινωνικό Τάνγκο»

3.1 Η Χορευτική Επιτέλεση του Τάνγκο στις Αθηναϊκές Μιλόνγκες

Είναι μια πολύ μεγάλη πίστα, με ένα πολύ καλό πάτωμα για να χορεύεις, πολλές φορές ούτε καν ξύλινο αλλά να γλιστράει και τίποτα άλλο! Πολλές φορές γίνονται μιλόνγκες σε ένα γήπεδο μπάσκετ για παράδειγμα, αλλά εσύ μπαίνεις εκεί μέσα και μυρίζεις τάνγκο. Δηλαδή τη μιλόνγκα την κάνει ο κόσμος εκεί. Επίσης, υπάρχουν διάφορες μιλόνγκες που χορεύεις πολύ όμορφα και υπάρχουν και μιλόνγκες πιο παραδοσιακές που πάνε πιο μεγάλοι (που ζούνε) και κάθονται οι άνδρες από τη μια πλευρά και οι γυναίκες από την άλλη. Και αν πας σε ζευγάρι σε πάνε σε άλλο τρίτο μέρος. Τα ζευγάρια, οι γυναίκες και οι άνδρες κάνουν καμπεσέο για να χορεύουνε. Είναι πολύ γραφικό αυτό! (Gabriel, Απρίλιος 2016)

Στη σημερινή Αργεντινή όπως περιγράφει ο Gabriel, μια μιλόνγκα μπορεί να φιλοξενηθεί σε μια σάλα χορού ή ακόμα και σε ένα γήπεδο μπάσκετ.



Στο Buenos Aires η Milonga "Malena" περιγράφεται (στο διαδίκτυο) ως μια «οικογενειακού τύπου μιλόνγκα» («family style milonga») στην οποία εντοπίζει κανείς άνδρες και γυναίκες κάθε ηλικίας.

Άλλες δημοφιλείς μιλόνγκες στην Αργεντινή είναι οι παρακάτω.



Buenos Aires, Milonga “Confiteria Ideal”. Η εν λόγω μιλόγκα περιγράφεται ως «ιστορική» (“historical”) αφού υπάρχει από το 1912. Η διακόσμησή της είναι πιο κοντά σε αυτό που ονομάζουμε παρακάτω «ευρωπαϊκό μοντέλο».



Στο Buenos Aires, η Milonga “La Viruta” είναι μια «late night» μιλόγκα η οποία παραπέμπει περισσότερο σε night club.

Στην Αθήνα από την άλλη πλευρά, η μιλόγκα που διοργανώνει μια Σχολή Χορού, ή ένα ζευγάρι επαγγελματιών χορευτών, συνήθως γίνεται σε κάποια αίθουσα της Σχολής, ή σε κάποιον χώρο που λειτουργεί και ως πολυχώρος, εστιατόριο ή μπαρ κλπ.. Στην πλειοψηφία

τους, οι χώροι που επιλέγονται διαμορφώνονται εκ των υστέρων, ώστε να γίνονται ατμοσφαιρικοί. Συνήθως επικρατεί χαμηλός φωτισμός, ενώ τα παράθυρα και οι καθρέφτες καλύπτονται από βαριές (συνήθως κόκκινες βελούδινες κατά το πλείστον) κουρτίνες. Πριν ξεκινήσει να έρχεται ο κόσμος οι διοργανωτές επιμελούνται τη διάταξη του χώρου, τοποθετούν καρέκλες και τραπέζια (αν ο χώρος το επιτρέπει) τουλάχιστον στις 3 πλευρές της πίστας, ενώ σε περίπτωση που δεν υπάρχει οργανωμένο μπαρ, τοποθετείται κι ένα τραπεζάκι στο οποίο οι χορευτές μπορούν να σερβιριστούν το ποτό τους.



1. Αθήνα, Milonga "Cabeceo".



2. Λεπτομέρεια διακόσμησης από τη Milonga "Cabeceo" που διοργανώνεται από μια Σχολή χορού στο Μοναστηράκι. Επειδή η εν λόγω αίθουσα χρησιμοποιείται και για τα μαθήματα που γίνονται στη Σχολή, τα στοιχεία διακόσμησης της αίθουσας είναι τοποθετημένα περιμετρικά ώστε να μην καταλαμβάνουν πολύ χώρο.



Αθήνα, Milonga "El convento del arte". Η μιλόνγκα αυτή οργανώνεται σε έναν γνωστό πολυχώρο στην περιοχή του Μεταξουργείου. Η διακόσμηση είναι επιβλητική και παραπέμπει σε «μια άλλη εποχή».

Ο τρόπος με τον οποίο διαμορφώνεται η μιλόνγκα, συμβάλλει στην «ζεστή ατμόσφαιρα» και τον τελετουργικό της χαρακτήρα. Ενδιαφέρον είναι πως υλικά στοιχεία που συνήθως πρωταγωνιστούν στις «οργανωμένες» αθηναϊκές μιλόνγκες, όπως οι βελούδινες κουρτίνες και τα «βαριά» έπιπλα, αν και στοχεύουν στην «αναβίωση» της «παραδοσιακής» αργεντίνικης μιλόνγκας, στην πραγματικότητα παραπέμπουν περισσότερο στο «μοντέλο» της ευρωπαϊκής μιλόνγκας³⁶. Στην σύγχρονη Αργεντινή συναντά κανείς μιλόνγκες παρόμοιες με τις αθηναϊκές στις οποίες χορεύουν κυρίως τουρίστες ενώ υπάρχουν και οι λεγόμενες «πιο παραδοσιακές», που συνήθως διαφέρουν (αρκετά) από τις προηγούμενες, αφού η διακόσμηση τους είναι πιο λιτή και οι χορευτές εκτός πίστας απολαμβάνουν το δείπνο τους³⁷.

Ο τρόπος με τον οποίο οι επαγγελματίες χορευτές, ή οι Σχολές χορού, στην Αθήνα, διακοσμούν τον χώρο στον οποίο διοργανώνουν τη μιλόνγκα, αποτελεί μια προσπάθεια, να αναπαράξουν μια συνθήκη την οποία βαπτίζουν ως «γνήσια αργεντίνικη» ή «παραδοσιακή», που στην πραγματικότητα όμως απέχει παρασάγγας από τις μιλόνγκες στην Αργεντινή. Δεν θα ήταν παράτολμο να ισχυριστούμε πως με τον τρόπο αυτό, ουσιαστικά, όχι μόνο «επινοούν»

³⁶ Έχει ενδιαφέρον να αναλυθεί γιατί προκρίνεται το ευρωπαϊκό μοντέλο όσον αφορά το σκηνικό στη μιλόνγκα από τη μια πλευρά και το αργεντίνικο πρότυπο της Χρυσής Εποχής όσον αφορά το «αυθεντικό» παραδοσιακό τάνγκο.

³⁷ Βλ. <http://therealargentina.com/en/tango-in-buenos-aires-the-top-10-milongas/> (10/6/2016).

και αναπαράγουν μια παράδοση, αλλά «εξωτικοποιούν» το αργεντίνικο τάνγκο, ενδύοντάς το με θεατρική και υπερβολικά «ρομαντική», νοσταλγική, ατμόσφαιρα.

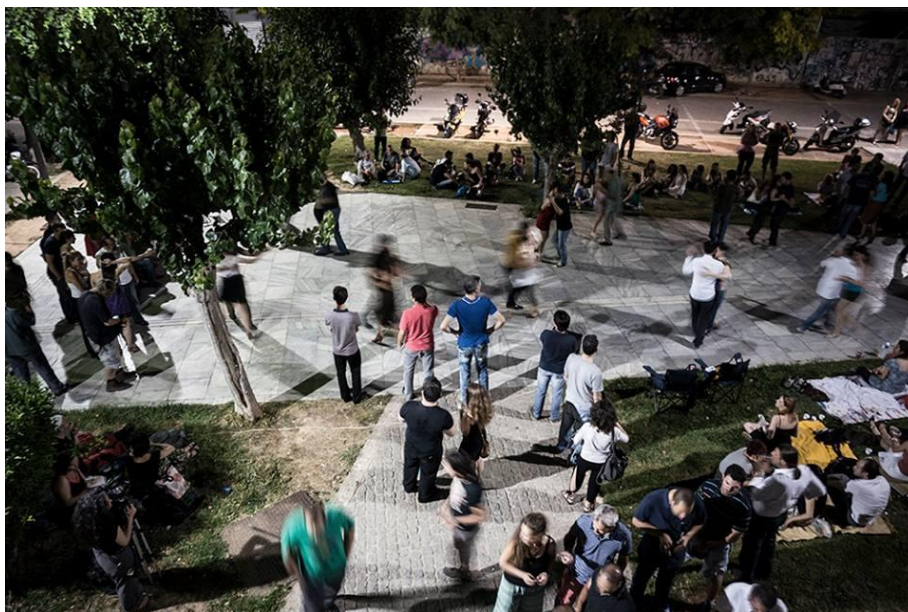
Σημαντικό κομμάτι της τελετουργίας σχετίζεται και διαμορφώνεται επίσης με άξονα το ντύσιμο.

Οι ντάμες έρχονται με ωραία φορέματα, έχουνε φούστες, έχουν ωραίο μακιγιάζ. Βλέπεις ότι έχουν προετοιμαστεί για τη μιλόνγκα και το να προετοιμάζεται μια ντάμα για τη μιλόνγκα είναι ήδη ένα ritual. Μ' αρέσει πολύ όταν βλέπω ντάμες να φοράνε φούστες και φορέματα γιατί είναι ωραίο όταν κοιτάς ένα ζευγάρι, να βλέπεις γυναικεία πόδια! Είναι πολύ τάνγκο αυτό! Και δεν χρειάζεται να είναι κοντή η φούστα, αλλά να υπάρχει ένα φόρεμα, κάτι έτσι θηλυκό(...) Στο τάνγκο νουέβο κάτι που επίσης με ενοχλεί είναι το ντύσιμο! Είναι σαν να μην θέλει η γυναίκα να είναι γυναίκα και βγαίνει καμιά φορά λίγο σαν να θέλει να είναι με πιτζάμες, για να είναι πολύ άνετη ίσως. Οπότε αυτό εμένα προσωπικά μου χαλάει την εικόνα. (Λένα, Μάιος 2016)

Τα λόγια της Λένας απηχούν τη σημασία και το νόημα που αποκτά το ντυσίμο. Στις «οργανωμένες» αθηναϊκές μιλόνγκες, τόσο οι τανγκέροι, όσο και οι τανγκέρες φροντίζουν το ντύσιμο τους επιλέγοντας ρούχα που αναδεικνύουν τις χορευτικές κινήσεις του χορού. Οι άνδρες συνήθως φορούν κάποιο παντελόνι του οποίου το σχέδιο είναι αρκετά φαρδύ (αφού θεωρείται πως έτσι η κίνηση των ποδιών τους φαίνεται πιο κομψή) και το οποίο συνδυάζουν με πουκάμισο ή ακόμη και σακάκι. Οι γυναίκες από την άλλη επιλέγουν συνήθως αέρινα -όχι απαραίτητως χορευτικά- φορέματα ή φούστες και ψηλοτάκουνα χορευτικά παπούτσια που αναδεικνύουν τις κινήσεις των ποδιών τους³⁸. Αξίζει να σημειωθεί πως το ντύσιμο των γυναικών στο παραδοσιακό τάνγκο (tango salon), τονίζει, όπως επισημαίνει η Λένα, τις θηλυκές γραμμές του φύλου, σε αντίθεση με το ντύσιμο που επιλέγουν χορεύτριες του τάνγκο νουέβο, που δεν ανταποκρίνεται καταρχήν στο πρότυπο αυτό, καθώς επιλέγονται συνήθως παντελόνια ή φαρδιά ρούχα και sneakers, φλάτ παπούτσια, αντί για ψηλοτάκουνα.

³⁸ Την τελευταία δεκαετία όλο και περισσότερες βιοτεχνίες χειροποίητου χορευτικού ενδύματος κάνουν την εμφάνισή τους στην Αθήνα. Ιδιαίτερα τα τελευταία χρόνια, επαγγελματίες χορεύτριες αρχίζουν να δημιουργούν τα δικά τους ρούχα τα οποία πουλούν είτε στη Σχολή που διδάσκουν, είτε μέσα από την προσωπική τους ιστοσελίδα. Ενδεικτικά η τιμή ενός χορευτικού φορέματος ή ανδρικού παντελονιού κινείται μεταξύ 50 και 100 Ευρώ, ενώ οι τιμές των χορευτικών παπουτσιών κυμαίνονται από 100 Ευρώ (αυτά που παράγονται στην Ελλάδα) μέχρι 170 Ευρώ(που είναι εισαγόμενα). Επίσης σχετικά με την ανθρωπολογική προσέγγιση του χορευτικού παπουτσιού βλ. Πετρίδου, 2014 και του ντυσίματος βλ. Petridou, 2009.

Στον αντίποδα της «ατμοσφαιρικής» μιλόνγκας υπάρχουν διάφορες υπαίθριες μιλόνγκες, όπως αυτές που διοργανώνονται στην πλατεία της Ερμού, καθώς και στην προέκταση του ίδιου δρόμου, στην περιοχή του Κεραμεικού. Στη διάρκεια της επιτόπιας μελέτης μου, το καλοκαίρι του 2015, βρέθηκα κατά τύχη στη γνωστή ως «Μιλόνγκα του Δρόμου» στον Κεραμεικό. Η εμπειρία με γοήτευσε για αυτό πήγα εκεί άλλες δύο φορές.



Αθήνα, «Milonga του Δρόμου» στον Κεραμεικό. Περιμετρικά, στο γρασίδι βρίσκονται -κυρίως- νεαροί χορευτές και νεαρές χορεύτριες.

Η εν λόγω πλατεία ήταν μια μικρή, πεζοδρομημένη, ορθογώνια έκταση, περιμετρικά της οποίας κάθονταν κόσμος πάνω σε απλωμένες ψάθες και πετσέτες ή και κατευθείαν πάνω στο γρασίδι. Το φως που «έλουζε» τους χορευτές στην αυτοσχέδια πίστα, προέρχονταν από το φεγγάρι και τις λάμπες του δρόμου, ενώ η μουσική «ξεχύνονταν» από δύο μεγάλα ηχεία κι έναν ενισχυτή που ήταν συνδεδεμένα στο λάπτοπ του διοργανωτή.

Οι χορευτές στη «μιλόνγκα του Δρόμου» φαίνονταν χαλαροί, φορώντας άνετα, καθημερινά ρούχα, που τους επέτρεπαν να χορεύουν με άνεση αλλά και να κάθονται και να απολαμβάνουν την μπύρα ή το αναψυκτικό τους ανακούρκουδα στο γρασίδι. Σε αυτή τη «χαλαρή» μιλόνγκα, όπου το πάτωμα είναι το επικλινές και ανώμαλο φυσικό δάπεδο/έδαφος, τα χορευτικά παπούτσια λείπουν, ενώ το σκηνικό που στήνεται φαίνεται να είναι λιγότερο

επιτηδευμένο, περισσότερο σύγχρονο και οικείο στους τρόπους έκφρασης και διασκέδασης των νέων σήμερα. Σε αυτή την περίπτωση η απόλαυση αναζητάται στην παρέα που θα δημιουργηθεί ad hoc εκεί καθώς και στη θεατότητα³⁹ της «ανάλαφρης» χορευτικής επιτέλεσης του τάνγκο από έκπληκτους θεατές που θα βρεθούν να παρακολουθούν τον χορό τους.

Σε κάθε περίπτωση, όπως θα δείξουμε αναλυτικά στη συνέχεια, η μιλόνγκα συνιστά μια εύπλαστη ύλη στην οποία κάθε φορά ο συμβολισμός αντιστοιχίζεται με το επινοημένο σκηνικό.

³⁹ Σύμφωνα με τους Markova(2003) και Tateo(ο.π.), το τάνγκο επιτελείται στο πλαίσιο διαφορετικών, τριαδικών σχέσεων: μεταξύ του «Εγώ», του «Άλλου» και ενός τρίτου παράγοντα που συνήθως είναι η μουσική και οι θεατές.

3.2 Το Τάνγκο ως Κοινωνική Εμπειρία

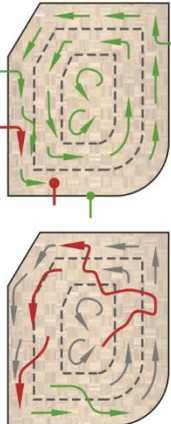
Όταν χορεύω σε μια μιλόνγκα, δεν χορεύω μόνο με τη ντάμα μου, χορεύω και με τον μπροστινό μου καθαλιέρο και με τον πίσω καθαλιέρο και τη δίπλα ντάμα, που κι αυτός επηρεάζεται από τους μπροστινούς του και τους πίσω του. Το τάνγκο θα έλεγα ότι μοιάζει περισσότερο με τους ελληνικούς παραδοσιακούς χορούς, παρά με τους ζευγαρωτούς (ballroom, latin), γιατί επηρεάζεσαι από τους γύρω σου. Επίσης δεν εννοούσα μόνο σε χορευτικό επίπεδο, εγώ μίλαγα και για το κοινωνικό κομμάτι του χορού, του τάνγκο! Όταν βλέπεις ξανά και ξανά τους ίδιους ανθρώπους, ο τρόπος που θα ζητήσεις, ή θα απορρίψεις μια πρόταση χορού, ο τρόπος που θα σταθείς, που θα κάτσεις, με ποιον θα κάτσεις, όλα αυτά σε επηρεάζουν! (Αλέξανδρος, Απρίλιος 2016)

Στα λόγια του Αλέξανδρου αφουγκράζεται κανείς τη θέση που λίγο πολύ μοιράζονται όσες και όσοι συμμετέχουν στις μιλόνγκες: ότι εκεί, «χορεύεις και γνωρίζεις το κοινωνικό τάνγκο».

Dance Flow in Tango

... was not just invented for the fun of it. It was rather created so you can concentrate on the music and on your partner while dancing. However, that is not possible if you have to spend all of your concentration on stray couples. Therefore:

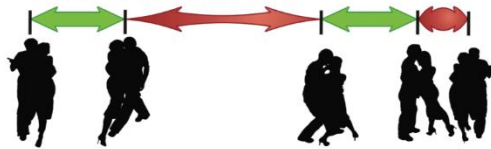
- ✓ Follow the **lanes** anticlockwise and try to avoid changing as much as possible. The concept of lanes might seem awkward, but that's how it is.*
- ! Number and width of lanes depends on dance floor size and number of couples.
- ✓ Enter dance floor when there is space and only if the couple to the left has seen you.*
- ✗ Do not start next to another couple and force them out of the lane.*
- ! Pedestrians: Yield to dancing couples!
- ✗ Do not wait or dance so slowly that you cause a traffic jam.*
- ✗ Do not just dance into gaps where ever there is space. This only causes chaos.
- ✗ Do not start with a backward step.
- ✗ Do not dance in between lanes. (Moving on lane margins is extremely annoying.*)
- ✗ Do not cut off others.*
- ✓ When changing lanes, ensure that you have been noticed. Give space to others who want to change lanes.*



! Ladies: Do ganchos and boleos low, except if you know that there is space or if you completely trust your partner. Accidents are not always your partner's fault.



- ✓ Try to spot the couples next to you from the corner of your eye
- ! Small turn on the spot might help
- ✓ Aim for equal distribution between couples



Κανόνες κίνησης στην Γραμμή Χορού.

Όπως μπορούμε να δούμε και στην παραπάνω εικόνα η κοινωνική διάσταση του χορού αποτυπώνεται μεταξύ άλλων, και στον τρόπο με τον οποίο οφείλουν να κινούνται οι χορευτές

στην πίστα. Τα ζευγάρια, προκειμένου να αποφύγουν τυχόν τραυματισμούς αλλά και να επιδείξουν σεβασμό απέναντι στη χορευτική απόλαυση και των υπολοίπων που βρίσκονται στην πίστα, είναι σημαντικό να ακολουθούν τη «γραμμή χορού» και να αποφεύγουν τις υπερβολικά έντονες φιγούρες. Ωστόσο στην επιτόπια μελέτη μου στις αθηναϊκές μιλόνγκες παρατήρησα πως ενώ όλοι οι χορευτές χαρακτηρίζουν το τάνγκο ως «κοινωνικό χορό» στην πράξη δεν συμπεριφέρονται πάντα με τρόπο που να το αποδεικνύει. Αρκετά συχνά οι καβαλιέροι και οι ντάμες συμπεριφέρονται (κινησιολογικά) σαν ο κοινωνικός χαρακτήρας του τάνγκο να αφορά μόνο αυτό που συμβαίνει μέσα στην αγκαλιά του ζευγαριού, αποκόπτοντάς τον εαυτό τους από το σύνολο των χορευτών που συναντούν στην πίστα. Αυτό γίνεται αντιληπτό όταν κάποιο ζευγάρι χορευτών δεν διστάζει να εκφραστεί μέσα από μια έντονη κίνηση (βλ. ganchο, ψηλά boleοs κλπ.) χωρίς να τους απασχολεί αν με τον τρόπο αυτό μπορεί να τραυματιστούν είτε οι ίδιοι είτε τα υπόλοιπα ζευγάρια στην πίστα.

Στη μιλόνγκα, οι τανγκέροι/ες, συνειδητοποιούν επίσης πως προκειμένου να χορέψουν και να κινηθούν αρμονικά στην πίστα με διαφορετικούς παρτενέρ, είναι αναγκαίο να εμπιστευτούν τον καθένα από αυτούς, ανεξαρτήτως της οικειότητας που έχουν αναπτύξει μέχρι εκείνη τη στιγμή. Ο καβαλιέρος αντιλαμβάνεται πρακτικά πως για να «καθοδηγήσει» και να «προτείνει» τις κινήσεις της παρτενέρ του πρέπει να κερδίσει την εμπιστοσύνη της, να την προστατεύσει από συγκρούσεις με άλλα ζευγάρια και να την στηρίξει σε στιγμές που εκείνη χάνει την ισορροπία της, ενώ η ντάμα καταλαβαίνει στην πράξη, πως εάν δεν εμπιστευθεί τον καβαλιέρο της, δεν θα καταφέρει να συμπορευθεί μαζί του.

Οι νόρμες αυτές, κίνησης και αμοιβαίας πρακτικής μοιάζει να ανοίγονται σε ποικίλες αναγνώσεις και ενδιαφέρουσες ιδιοποιήσεις- μια από αυτές είναι του Κώστα που ακολουθεί:

Αν σέβεσαι τη ντάμα σου πρέπει να τη φυλάς όλη την ώρα από πιθανά ατυχήματα, γιατί κανονικά η ντάμα που πραγματικά συγκεντρώνεται και «βυθίζεται» δεν καταλαβαίνει τι συμβαίνει γύρω της, κι αν ξαφνικά κάποιος την κοπνήσει ταραίζεται. Είναι σαν κάποιος να την ξυπνάει από λήθαργο. Μετά είναι λίγο δύσκολο να την ξαναβάλεις σε αυτόν τον λήθαργο. Άρα φρόντισε να μην τον χάσετε τον λήθαργο. Κατάλαβες; Είναι σαν να κάνεις έρωτα με έναν άνθρωπο και να γίνει μια βλακεία και να χαλαστεί η γυναίκα. Ε δεν ξαναβάζεις μετά τη γυναίκα στο ίδιο mood. Είναι το ίδιο πράγμα σε γενικές γραμμές. (Κωσταντίνος, Απρίλιος 2016)

Ο Αλέξανδρος από την άλλη, σχολιάζει αν και σε ποιον βαθμό οι χορευτές μπορεί να τηρούν/υιοθετούν τις εν λόγω νόρμες προσχηματικά:

Υπάρχει μια «σεβασμοφάνεια» δηλαδή απλά να φαίνεται ότι σεβόμαστε τον άλλον. Παραδείγματος χάρη, βλέπω καθαλιέρο που ζητάει τη ντάμα με καμπεσέο, την προστατεύει «και καλά» καθώς χορεύουνε, θα τη συνοδεύσει μετά στο τραπέζι αφού τελειώσει ο χορός, αλλά όταν πάει να φύγει από τη μιλόνγκα, ανοίγει την πόρτα, είναι δίπλα του η ντάμα, και βγαίνει πρώτος αυτός. Οπότε θα έλεγα ότι είναι λίγο υποκριτικό. Οπότε δεν μπορούμε να μιλήσουμε για το αν υπάρχει σεβασμός ή όχι, υπάρχει αρκετή υποκρισία. Εγώ θεωρώ χίλιες φορές καλύτερα να είσαι στο επίπεδο σεβασμού που μπορείς και αντέχεις να υποστηρίξεις, από ότι στο επίπεδο που υποτίθεται ότι πρέπει να είσαι, γιατί τότε βάζεις μια μάσκα και όταν βάζεις μια μάσκα δεν χορεύει το «είναι» σου, το εσωτερικό σου «εγώ» αλλά χορεύει η μάσκα σου. (Αλέξανδρος, Απρίλιος 2016)

Στους κανόνες και τους κώδικες συμπεριφοράς, στην κανονικοποίηση και οινωνεί πειθαρχοποίηση της επιτελεστικής, χορευτικής διαδικασίας στις μιλόνγκες, θα εστιάσουμε τον φακό μας ευθύς αμέσως.

3.3 Κανόνες και Κώδικες Συμπεριφοράς



Στην κάθε μιλόνγκα το τελετουργικό οριοθετείται από αρκετούς ρητούς κανόνες και άρρητους κώδικες συμπεριφοράς, σημαντικότεροι από τους οποίους είναι οι εξής: α) η πρόταση σε χορό γίνεται με οπτική επαφή: το cabecceo/καμπεσέο, β) μεταξύ των κομματιών μιας tanda/τάντας (3-4 tangos) οι χορευτές ελευθερώνουν την αγκαλιά, μιλούν χαμηλόφωνα μεταξύ τους και στη συνέχεια αγκαλιάζονται και πάλι για να χορέψουν, γ) τα ζευγάρια κινούνται κυκλικά, περιφερειακά της πίστας, ακολουθώντας τη λεγόμενη «γραμμή χορού» και αποφεύγοντας τη σύγκρουση με άλλα ζευγάρια, δ) αν μια ντάμα ή ένας καβαλιέρος αποφασίσει πως για κάποιους λόγους δεν μπορεί να συνεχίσει να χορεύει την τάντα που παίζει, με τον/ην παρτενέρ της/ου, λέει «ευχαριστώ πολύ» και αποχωρεί διακριτικά από την πίστα χωρίς

περισσότερες κουβέντες, ε) μετά το τέλος της τάντας ο καβαλιέρος πρέπει να οδηγήσει τη ντάμα του πίσω στη θέση της, στ) οι χορευτές πριν φτάσουν στη μιλόνγκα φροντίζουν την προσωπική τους υγιεινή και την εξωτερική τους εμφάνιση.

Σύμφωνα με τον Gabriel οι κανόνες έχουν προϋστορία και λόγους ύπαρξης, άρα συνηγορούν για την τήρησή τους: «Όλοι αυτοί οι κώδικες που υπήρχαν, δεν υπάρχουν επειδή κάποιος είχε την ιδέα να υπάρχουν! Είναι λαϊκοί κώδικες και υπάρχουν για κάποιον λόγο, οπότε μπορεί να είναι πολύ χρήσιμο αν τους τηρείς.».

Ωστόσο, αυτό που συμβαίνει στην πράξη είναι η επιλεκτική αποδοχή τους, με συχνότερα παραδείγματα το καμπεσέο και την επιστροφή της ντάμας στο τραπέζι της.

Το καμπεσέο είναι ο «παραδοσιακός» τρόπος με τον οποίο οι μιλονγκέροι και οι μιλονγκέρες επιλέγουν τον χορευτικό τους παρτενέρ. Ο καβαλιέρος που κάνει καμπεσέο σε μια ντάμα, συνήθως στέκεται σε κάποια απόσταση (ακόμα και στην απέναντι πλευρά της πίστας) και προκαλεί διακριτικά, την προσοχή και την οπτική επαφή με τη ντάμα που τον ενδιαφέρει να χορέψει, ενώ συχνά συμβαίνει και το αντίστροφο. Αν η χορεύτρια ή ο χορευτής ανταποκριθεί στο καμπεσέο και του κάνει κάποιο καταφατικό νεύμα, τότε ο καβαλιέρος είναι αυτός που πλησιάζει στη θέση που κάθεται η ντάμα και της ζητά να χορέψουν, ή τις περισσότερες φορές, συναντιούνται κατευθείαν στην πίστα. Αν πάλι, κάποιος από τους δύο αποστρέψει το βλέμμα, αυτός που ξεκίνησε το καμπεσέο το εκλαμβάνει ως μια διακριτική απόρριψη της πρότασής του.



Στα καυστικά σκίτσάκια σατιρίζονται, οι κανόνες συμπεριφοράς, και ειδικότερα η διαδικασία του καμπεσέο με εμβληματικό τρόπο

Προσωπικά, ένας από τους λόγους για τους οποίους απέφευγα -μέχρι σχετικά πρόσφατα- να πάω σε μιλόνγκα, ήταν η ανησυχία μήπως δεν με χορέψει κανείς. Από τις πρώτες κιόλας φορές που επισκέφτηκα μια μιλόνγκα, συνειδητοποίησα πως η -συνήθης- δυσαναλογία μεταξύ ανδρών και γυναικών (στις αθηναϊκές μιλόνγκες σχεδόν πάντα υπερτερούν οι γυναίκες, ακριβώς το αντίθετο δηλαδή από αυτό που επικρατούσε στην Αργεντινή την εποχή που πρωτοχορεύτηκε το τάνγκο) καθιστά αναγκαίο η ντάμα να δείχνει διαθέσιμη στους καβαλιέρους. Κι αυτό γιατί αν η ντάμα έχει συνεχώς στραμμένη την προσοχή της στα ζευγάρια που χορεύουν στην πίστα ή στους φίλους με τους οποίους μοιράζεται το τραπέζι δεν θα είναι δεκτική στο καμπεσέο των ανδρών που βρίσκονται εκτός πίστας, με αποτέλεσμα να μην επιλέγει/εται και να απομονωθεί.

Από την επιτόπια μελέτη μου στις αθηναϊκές μιλόνγκες, και ειδικότερα από τις συζητήσεις με τους πληροφορητές μου, φάνηκε ότι το καμπεσέο θεωρείται και εισπράττεται καταρχήν ως ένας πολύ πρακτικός κανόνας που εξασφαλίζει στον χορευτή ή τη χορεύτρια τη δυνατότητα να δεχτεί ή να αρνηθεί να χορέψει με έναν καβαλιέρο, χωρίς κανέναν από τους δύο να βρεθεί σε δύσκολη θέση. Λειτουργεί ουσιαστικά ως ένα αμοιβαίο «δίχτυ προστασίας».

Όπως θέτει το ζήτημα ο Gabriel: «Το καμπεσέο νομίζω προστατεύει και τους δύο, και την ντάμα κι εμένα» (Gabriel, Απρίλιος 2016). Τη γνώμη του συμμερίζεται και η έμπειρη μιλονγκέρα, Μίνα, αφού όπως λέει η ίδια: «(το καμπεσέο) είναι πολύ χρηστικό και πολύ πρακτικό, γιατί αποφεύγεις να χορέψεις με κόσμο που δεν θέλεις ή μπορείς να επιλέξεις κάποιον που θέλεις με τον τρόπο σου» (Μίνα, Απρίλιος 2016).

Ωστόσο παραμένει ερωτηματικό γιατί το καμπεσέο στο οποίο οι περισσότεροι αναγνωρίζουν θεωρητικά την χρηστική/λειτουργική διάστασή του, μόλις τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να εφαρμόζεται από χορευτές και χορεύτριες σε μιλόνγκες της Αθήνας. Σύμφωνα με τους ίδιους πληροφορητές, ο βασικός λόγος για τον οποίο είτε δεν χρησιμοποιούν καθόλου την πρακτική του καμπεσέο είτε τη χρησιμοποιούν επιλεκτικά είναι γιατί ανησυχούν, πως στα ελληνικά πολιτισμικά συμφραζόμενα, η έντονη οπτική επαφή και το νεύμα του καμπεσέο, μπορούν να εκληφθούν ως συνώνυμα με το «καμάκι».

Από αυτήν την οπτική είναι χαρακτηριστική η άποψη της Άννας, η οποία πρόσφατα έχει ξεκινήσει να χορεύει:

Είναι κάτι έξω από την κουλτούρα μας νομίζω... Εδώ όταν «καρφώνεις» κάποιον, θεωρεί αυτόματα ότι τον κοιτάς γιατί είναι ωραίος. Οπότε ναι, μου είναι δύσκολο να τον κοιτάξω, παρότι ξέρω ότι δεν ισχύει και παρότι ξέρω ότι και οι άλλοι ξέρουν ότι δεν ισχύει, (εγώ) δεν έχω την άνεση, γιατί νιώθω ότι του την «πέφτω», δεν το έχω ενσωματώσει! Δεν το έχω στον χαρακτήρα μου! Πρέπει να πιεστώ για να το κάνω. Πιστεύω ότι αν όντως το κάνω θα δω ότι δεν θα με παρεξηγήσει κανείς, απλά δεν μου βγαίνει φυσικά. (Άννα, Απρίλιος 2016)

Η πρακτική του καμπεσέο φαίνεται πως φέρνει σε εξίσου αμηχανία και προβληματισμό και τους άνδρες, οι οποίοι θεωρούν αναλόγως πως ο κώδικας αυτός εύκολα μπορεί να παρερμηνευθεί στα συμφραζόμενα της ελληνικής μιλόνητας.

(Το καμπεσέο), αντιτείνει ο επαγγελματίας χορευτής Γρηγόρης, δεν είναι μέσα στην ελληνική νοοτροπία! Κακά τα ψέματα, δηλαδή εμείς αυτή τη στιγμή το έχουμε το καμπεσέο σαν να είναι... Πώς έρχονται οι ξένοι εδώ, και βλέπουν την αλλαγή φρουράς; τέτοια φάση... (το καμπεσέο) είναι ένα ψέμα για την Ελλάδα. Όταν κοιτάω μια κοπέλα από εδώ-απέναντι, θα νομίζει ότι της την πέφτω! είναι στάνταρ, δηλαδή δεν υπάρχει περίπτωση να νιώθει διαφορετικά(...) Βλέπω ότι το κάνουνε κάποια παιδιά και καλά για να τηρήσουν ας πούμε, όλον τον τύπο που έχει το τάνγκο, αλλά δεν πάει έτσι. (Γρηγόρης, Απρίλιος 2016)

Για αρκετούς από τους καβαλιέρους το γεγονός ότι το καμπεσέο δεν χρησιμοποιείται στις μιλόνηκες στην Αθήνα, είναι ένας ακόμη λόγος για τον οποίο δεν το χρησιμοποιούν προκειμένου να προσεγγίσουν μια ντάμα.

Όπως λέει ο εδώ και έξι χρόνια τανγκέρος, Θοδωρής:

Στην Ελλάδα δεν μπορείς να «καμπεσάρεις γιατί δεν θα χορέψεις αν καμπεσάρεις. Εντάξει όταν με παίρνει και όταν μπορέσω θα γνέψω με τα μάτια. Αλλά στην πραγματικότητα, το παιχνίδι αυτό όσο και αν το λέμε στα λόγια, δεν υφίσταται στην πράξη. (Θοδωρής, Ιούνιος 2015)

Όπως διαφαίνεται από τις απόψεις που κατέγραψα, κοινή διαπίστωση είναι ότι το καμπεσέο όχι απλώς δεν λειτουργεί στην ελληνική πραγματικότητα, αλλά ότι, όταν επιτελείται έξω από το πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο γεννήθηκε και ανατροφοδεύεται, «αλλοιώνεται» και από κώδικας συμπεριφοράς και τελετουργίας, μετατρέπεται σε ψάρεμα ερωτικού συντρόφου, σε

«καμάκι». Αυτό έχει ως αποτέλεσμα πολλοί τανγκέροι να υιοθετούν την πρακτική του καμπεσέο, επιλεκτικά. Αρκετοί μιλονγκέροι (συνήθως οι έμπειροι χορευτές) φροντίζουν να χρησιμοποιούν την εν λόγω πρακτική για να προσεγγίσουν ντάμες με τις οποίες δεν έχουν οικειότητα, ή δεν έχουν χορέψει ξανά στο παρελθόν, ενώ τις ντάμες με τις οποίες διατηρούν φιλικές σχέσεις επιλέγουν να τις ζητήσουν απευθείας σε χορό.

Αυτή τη στάση μοιάζει να τηρεί και να αφηγηματοποιεί ο Αλέξανδρος, ένας χορευτής με μεγάλη εμπειρία:

Δεν είμαι αυστηρός με το καμπεσέο, αν και προτιμώ να κάνω καμπεσέο. Δηλαδή θεωρώ ότι όταν πας να ζητήσεις κάποια ντάμα που δεν γνωρίζεις, είναι καλό να πας με καμπεσέο, ώστε και αυτή να έχει την άνεση να σου πει όχι, χωρίς πολλά-πολλά, αλλά και να νιώσει και η άλλη, ότι είναι μια πρόταση, όχι μια απαίτηση, γιατί όταν ζητάς από την άλλη από κοντά, μερικές φορές αναγκάζεται να σου πει ναι από αμηχανία από ευγένεια, από ντροπή(...)Δηλαδή το σημαντικότερο πράγμα στο τάνγκο είναι ο σεβασμός, είναι η ευγένεια και απλά το καμπεσέο είναι ένας τρόπος που(σε) διευκολύνει να το πετύχεις αυτό. Βέβαια τώρα αν κάθομαι στο ίδιο τραπέζι με μια ντάμα, το να γυρίσω να την κοιτάω για να της κάνω καμπεσέο, είναι λίγο ηλίθιο, είναι προτιμότερο να της πω: «σ'αρέσει αυτό το κομμάτι, θέλεις να το χορέψουμε;» παρά να την κοιτάω και να λέει αυτή από μέσα της «τι κοιτάει τώρα αυτός ο άνθρωπος;». Επίσης το καμπεσέο είναι και το τονίζω αυτό, για όταν δεν έχεις τόση πολλή οικειότητα. (Αλέξανδρος, Απρίλιος 2016)

Η επιλεκτική υιοθέτηση του καμπεσέο παρουσιάζει ερευνητικό ενδιαφέρον. Κατά τη γνώμη μου, η αμηχανία που νιώθουν περισσότερο οφείλεται στο γεγονός ότι το καμπεσέο -έστω συγκαλυμμένα- είναι μια διαδικασία μέσα από την οποία κάποιος τους επιλέγει ή τους απορρίπτει. Άρα η άρνησή τους να το υιοθετήσουν, ή η εναλλακτική πρακτική να το εφαρμόζουν επιλεκτικά, ερμηνεύεται μέσα από το αντιθετικό ζεύγμα αποδοχή-απόρριψη, ένα οιονεί ευρύτερο δίλημμα, πλήρωση-ματαίωση που μοιάζει να τέμνει το τάνγκο σε όλο το φάσμα της επιτελεστικής του, υποκειμενοποιημένης διάστασης. Αλλά σε αυτό το σύνθετο και ενδιαφέρον σημείο θα επιτρέψουμε όταν θα συζητήσουμε την αγκαλιά, το δυνητικό αντάμωμα.

Πέρα από παράδειγμα του καμπεσέο, υπάρχουν και ορισμένοι κανόνες οι οποίοι φαίνεται να έχουν για τους πληροφορητές μου, εντονότερο *συμβολικό φορτίο*. Ένας τέτοιος κανόνας είναι για παράδειγμα ότι στο τάνγκο, η πρόταση για χορό γίνεται από τον άνδρα στη

γυναίκα και όχι το αντίστροφο. Πάρα ταύτα, αν και σχετικά σπάνια, υπάρχουν ντάμες που ζητούν σε χορό έναν καβαλιέρο. Παρόλο που αρκετοί μιλονγκέροι, στέκονται δεκτικοί και κολακευμένοι απέναντι στην πρόταση μιας γυναίκας να χορέψουν, υπάρχουν και ορισμένοι που νιώθουν πως με τον τρόπο αυτό, η ντάμα τους στερεί την πρωτοβουλία κινήσεων, αφού ο τρόπος που τους προσεγγίζει συνήθως δεν επιδέχεται απόρριψη. Οι πληροφορήτριες μου αποφεύγουν -κατά κύριο λόγο- να ζητούν από έναν καβαλιέρο να χορέψουν στη μιλόνγκα, εκτός κι αν υπάρχει οικειότητα μεταξύ τους και έτσι δεν ανησυχούν μήπως φανούν πιεστικές ή παρεξηγηθούν.

Για την Μίνα η πρόσκληση σε χορό από μια γυναίκα, «ακυρώνει» τους έμφυλους ρόλους που κατά την άποψή της οφείλουν να επιβεβαιώνονται μέσα από το τάνγκο, υποσκάπτοντας έτσι τη μαγεία του:

Το σιχαίνομαι! Το θεωρώ πολύ άσχημο! Εντάξει δεν πάω στην κατηγορία φίλοι, ζευγάρια, άνθρωποι που κάνουν πρακτική μαζί... όταν υπάρχει μια άνεση δεν θεωρώ ότι υπάρχει λόγος για καμπεσέο, μου φαίνεται αστειό δηλαδή να κάνεις στον φίλο σου καμπεσέο που κάθεται στο ίδιο τραπέζι, αν και γενικώς μ αρέσει πάντα να έχει ο άνδρας την πρωτοβουλία, αλλά δεν θεωρώ κακό μεταξύ φίλων να πεις «πάμε να χορέψουμε αυτή την τάντα γιατί μου αρέσει». Αλλά γενικώς σε άσχετο κόσμο δεν μου αρέσει γιατί θεωρώ ότι χάνει λίγο τη μαγεία του «ο άνδρας ζητάει τη γυναίκα». Το τάνγκο το έχει λίγο αυτό, το ανδρικό φύλο απέναντι στο γυναικείο, κρατάει λίγο αυτή την παράδοση. (Μίνα, Απρίλιος 2016)

Όταν τη ρωτώ αν και στην καθημερινή της ζωή, αναζητά/αποζητά τον «παραδοσιακό» επιμερισμό των ρόλων, μοιάζει να μην είναι σίγουρη:

Ενώ γενικά στη ζωή δεν είμαι πολύ υπέρ του ότι ο άνδρας ζητάει και η γυναίκα δέχεται ή δεν δέχεται, στο τάνγκο το θεωρώ γλυκό επειδή ακριβώς μένει σε αυτό το κομμάτι του χορού, το θεωρώ γλυκό, μ αρέσει, ναι. Του δίνει μια προσωπικότητα, λίγο παλαιική.

Η Λένα από την άλλη ακούγεται πιο σίγουρη για την αναγκαιότητα του έμφυλου διαχωρισμού, καθώς και για την εμβέλεια/«λειτουργικότητα» του μέσα και έξω από τη μιλόνγκα:

Μπορεί να είμαι πολύ παλαιών αρχών και μπορεί η σύγκριση που θα κάνω να είναι πολύ extreme αλλά υπάρχει μια δόση αλήθειας σε αυτό. Όπως συνήθως όταν ένα ζευγάρι πάει να παντρευτεί, δεν κάνει η γυναίκα την πρόταση αλλά ο άνδρας, έτσι κι εδώ -βέβαια δεν είναι τόσο δραματικό αλλά έτσι κι εδώ- προτιμώ πολύ περισσότερο να έρθει ο άνδρας. Τώρα άλλο όταν κάνουμε καμπεσέο. Όταν κάνουμε καμπεσέο ναι θα τον κοιτάξω, αλλά δεν θα πάω ποτέ

στο τραπέζι του. Εγώ σαν ντάμα κι έτσι σαν κυρία, δεν θα πάω στο τραπέζι του να τον ζητήσω. Έτσι και όπως όταν μπαίνουμε σε ένα εστιατόριο, δεν θα ανοίξω εγώ την πόρτα στον άνδρα, αυτός θα μου την ανοίξει, είναι κάποια πράγματα που υπάρχουν και στην καθημερινότητα, τα οποία κι αυτά χάνονται σιγά-σιγά δυστυχώς, έτσι και στο τάνγκο. (Λένα, Μάιος 2016)

Σύμφωνα με τα λεγόμενά των πληροφορητριών μου φαίνεται πως η εικόνα του «παραδοσιακού», καθιερωμένου μοντέλου σχέσης των δύο φύλων, αναπαρίσταται –κάτι το οποίο καταρχάς τις ανακουφίζει και μάλλον τις ικανοποιεί– στους άρρητους κώδικες και στους κανόνες που επικρατούν σε μια μιλόνγκα: το καμπεσέο ως τρόπος επιλογής χορευτικού παρτενέρ, η (σωματική/λεκτική) πρόσκληση της ντάμας σε χορό από τον καβαλιέρο που πλησιάζει στο τραπέζι, η «ακολουθία» των βημάτων, η προστασία της «ευαίσθητης ντάμας» κατά τη διάρκεια του χορού, η επιστροφή της ντάμας στο τραπέζι της.

Όπως ήδη επισημάναμε λίγες γραμμές πάνω, οι Αθηναίοι/ες μιλονγκέροι/ες παρότι γνωρίζουν τους κανόνες και τους κώδικες της μιλόνγκας, συχνά είτε δυσκολεύονται, είτε επιλέγουν να μην τους τηρούν. Σύμφωνα με τον Λάμπρο αυτό συμβαίνει γιατί «είναι άλλο να ξέρεις θεωρητικά τους κανόνες και να τους έχεις κάνει λίγο εξάσκηση, και (άλλο) να τους εφαρμόζεις».

Προκειμένου να αποπειραθούμε να προσεγγίσουμε θεωρητικά την παραπάνω φαινομενικά απλή αλλά στην ουσία σύνθετη τακτική, θα ανατρέξουμε στις θεωρίες της Πρακτικής και πιο συγκεκριμένα στις έννοιες του *doxa* και του *habitus*, τις οποίες εισήγαγε ο Pierre Bourdieu⁴⁰. Ειδικότερα, τον Bourdieu απασχόλησε συστηματικά ο τρόπος με τον οποίο η συμπεριφορά του ατόμου και οι (καθημερινές) *πράξεις* του, συμφιλιώνονται με τις κοινωνικές αξίες, τις νόρμες, τις ιδεολογίες και τα πρότυπα του κυρίαρχου λόγου. Προκειμένου να περιγράψει το πέρασμα από το *Ιδεατό* στην *Πράξη*, αναφέρεται στη *στρατηγική* του ατόμου, εισάγοντας στη συζήτηση το *δρών υποκείμενο*.

Ο Bourdieu ορίζει ως *doxa* τους κανόνες και τις αξίες, που είναι βαθιά ριζωμένες και δεν επιδέχονται καμίας αμφισβήτησης, αφού θεωρούνται (από το κοινωνικό σύνολο) σωστές και πρότυπες. Στη δική μας περίπτωση, τους κώδικες και κανόνες που οριοθετούν τη «σωστή

⁴⁰ Βλ. Bourdieu, 2006.

συμπεριφορά» σε μια μιλόνηκα. Οι κώδικες/κανόνες αυτοί αντιμετωπίζονται από τους περισσότερους -αν όχι όλους τους- τανγκέρους ως κληρονομιά της εμπειρίας των «πατέρων»/maestros του τάνγκο στις σύγχρονες γενιές μιλονγκέρων. Παρότι ως μέρος της παράδοσης αποκτούν σημαντικό συμβολικό φορτίο στο σήμερα και επιπλέον η ωφέλεια τους στην πρακτική του τάνγκο είναι αναγνωρίσιμη, στα ελληνικά συμφραζόμενα φαίνεται να ιδιοποιούνται με διαφορετικούς τρόπους.

Ο Bourdieu αναζητώντας το πέρασμα από το *doxa* στην *πράξη* καταλήγει πως το *doxa*, περνά στην καθημερινή ζωή, μέσω της κοινωνικοποίησης του ατόμου και του *habitus*, δηλαδή ενός σωματικού τρόπου θέασης του κόσμου σύμφωνα με τον οποίο, το άτομο σωματοποιεί αυτή τη *doxa*, την μεταβιβάζει και συχνά περιορίζει τις προς το συμφέρον του στρατηγικές του επιδιώξεις. Το *habitus* είναι επομένως για τον Bourdieu, μια σειρά από σωματοποιημένες προδιαθέσεις, που κατά την κοινωνικοποίηση και την εμπλοκή του με τον κόσμο, το άτομο τις αναπαράγει, προσαρμόζει και συντηρεί.

Αυτό γίνεται φανερό και από τον τρόπο με τον οποίο κινούνται τα άτομα σε μια μιλόνηκα. Οι περισσότεροι μιλονγκέροι αφού έχουν διδαχτεί ή ενημερωθεί από άλλους χορευτές για τους κώδικες συμπεριφοράς που επικρατούν παραδοσιακά στη μιλόνηκα, όταν φτάνουν εκεί, ο καθένας τους προσπαθεί να τους σωματοποιήσει και να τους αναπαράξει, ανάλογα με την προσωπικότητά του, το φύλο, τον χαρακτήρα και την ποιότητα των σχέσεων που αναπτύσσει με τους υπόλοιπους χορευτές που βρίσκονται στον χώρο. Οι περισσότεροι από τους πληροφορητές μου, φαίνεται πως δεν επιθυμούν να «μιμηθούν» τη συμπεριφορά του πρότυπου μιλονγκέρου στην Αργεντινή της Χρυσής Εποχής. Αντίθετα, μου περιγράφουν, πως αφού έρθουν σε επαφή με αυτό το *doxa* (συνήθως στη Σχολή χορού), «φιλτράρουν», μέσα από το δικό τους πολιτισμικό κεφάλαιο και τις προσωπικές τους προσλαμβάνουσες, τα στοιχεία που επιθυμούν και νιώθουν άνετα να οικειοποιηθούν και στη συνέχεια τα σωματοποιούν και τα αναπαραγάγουν στη δική τους συμπεριφορά.

Οι νόρμες που διακρίνουμε στη συμπεριφορά και στην κίνηση των ατόμων στη μιλόγκα με παραπέμπουν επίσης στην έννοια του *gesture*⁴¹. Όπως η εθνογράφος Deidre Sklar⁴² την προσεγγίζει, το *gesture* είναι προϊόν πολιτισμικής και προσωπικής γνώσης που εγγράφεται/κωδικοποιείται σε επικοινωνιακές ή τελετουργικές σωματικές πράξεις του ατόμου. Αντίστοιχα, ως *gestures* φαίνεται πως λειτουργούν και οι νόρμες που υιοθετούν και αναπαράγουν οι χορευτές στη μιλόγκα. Η κίνηση και η συμπεριφορά των χορευτών στο εν λόγω πλαίσιο, συντελεί στην τελετουργική διάσταση της μιλόγκας, ενώ παράλληλα εντείνει την αίσθηση του *συνανοίkein* σε μια κοινότητα, η ιδιαιτερότητα/ταυτότητα της οποίας έγκειται -όπως θα δούμε στην ενότητα που ακολουθεί- στ' ότι βρίσκεται ακριβώς και εντός και εκτός ότι συνιστά με άλλα λόγια ένα κατώφλι ανάμεσα στις δράσεις και τα βιώματα που συστήνουν την εκάστοτε «καθημερινότητα» και σε εκείνα που ορίζει η συμμετοχή, η ταύτιση με την κοινότητα, την μιλόγκα. Ένα κατώφλι που δεν το διαπερνά κανείς άπαξ, αλλά όσες φορές θέλει και προς τις δύο κατευθύνσεις, αφήνοντας ανοιχτή και εν τέλει άδηλη, μετέωρη την διαδικασία της διάβασης.

⁴¹ Το *gesture*, προέρχεται από το λατινικό ρήμα “*gerere*” που σημαίνει κουβαλώ (*carry*), ενεργώ (*act*) ή κάνω (*do*). Βλ. Noland, 2008.

⁴² Βλ. Sklar, 2008.

3.4 Διαβατήριες Τελετουργίες στη Liminoid Κοινότητα της Μιλόνγκας

Ένας blogger⁴³ προτείνει 10(+1) λόγους, για τους οποίους ένας τανγκέρος ή μια τανγκέρα επιλέγει να πάει σε μια μιλόνγκα:

1. Για τη θλίψη. Όχι απαραίτητα για να τη διώξω... αλλά για να τη χορέψω. Το tango είναι γεμάτο κλισέ, αλλά το “μια θλιμμένη σκέψη που χορεύεται” είναι από τα πιο πετυχημένα.
 2. Για να ξεχνώ. Τι; Οτιδήποτε. Τη μέρα, εσένα, τη δουλειά, τη μιζέρια, την ευτυχία, τα λεφτά που δεν την αγοράζουν, και...
 3. Για να θυμάμαι. Αρώματα, σκέψεις, χρώματα, τη μέρα, εσένα, τη δουλειά, τη μιζέρια, την ευτυχία... Και να τα κάνω χορό. Να τα μετασχηματίζω.
 4. Για να πω κάτι. Χωρίς να μιλάω και χωρίς να χρειάζεται να ακούω. Κάτι που ίσως δεν μπορώ να πω με λόγια.
 5. Για να ανήκω κάπου. Δεν εννοώ απαραίτητα την “tango κοινότητα”, παρόλο που κι αυτό έχει την ομορφιά του, άμα έχεις κάπως γερό στομάχι... Εννοώ την αγκαλιά, τη μουσική, την αίσθηση της συμμετοχής σε ένα όμορφο και αλλόκοτο μουσικό.
 6. Για την επαφή. Δεν υπάρχει άλλος χορός που να φέρνει τα σώματα τόσο πολύ σε επαφή όσο το tango. Η επαφή δεν είναι πάντα καλή, κι έχει δυσκολίες και συγκρούσεις... Αλλά είναι εκεί. Χωρίς δεσμεύσεις, χωρίς επεξηγήσεις, ως αυτοσκοπός σχεδόν.
 7. Για να μεταμορφώνομαι. Δεν είναι ότι γίνομαι κάτι τελείως άλλο, αλλά γίνομαι πολλά πράγματα που είναι κρυμμένα εκεί, από κάτω από την καθημερινή περσόνα. Κάτι σαν μπαλ μασκέ χωρίς τη στολή.
 8. Για να πονάω λιγότερο. Εδώ τώρα κάτι γίνεται με την έκκριση ενδορφινών στο χορό, αλλά δε θέλω να μπω στα χωράφια της βιολογίας (ωστόσο, αυτό εξηγεί και τα φαινόμενα εξάρτησης!).
 9. Γιατί μου αρέσει ο σχιζοφρενικός συνδυασμός πειθαρχίας, υποταγής, ρομαντισμού, βίτσιου και ελεύθερης έκφρασης που αποτελεί το tango στα καλύτερά του.
 10. Για το ρίσκο! Γιατί μπορεί ένα ολόκληρο βράδυ να ταλαιπωρείσαι από παρτενέρ σε παρτενέρ, για να χορέψεις τελικά εκείνα τα τέσσερα τραγούδια που θα σε κάνουν να ξεχάσεις ποιος είσαι, από πού έρχεσαι και πού πηγαίνεις (εκεί που πηγαίνουμε όλοι).
- (10+1. Γιατί δεν μπορώ να κάνω αλλιώς.)

Τα νοήματα που -όπως θα δούμε και παρακάτω- αποδίδονται από τον συγκεκριμένο «ερασιτέχνη ανθρωπολόγο» blogger αλλά και από τους πληροφορητές της προσωπικής μου

⁴³ <http://www.milonguera.gr/%CE%B3%CE%B9%CE%B1%CF%84%CE%AF-%CF%87%CE%BF%CF%81%CE%B5%CF%8D%CF%89-tango/> (21/5/2016)

εθνογραφικής έρευνας, συντείνουν στη θεώρηση/νοηματοδότηση της μιλόνγκα όχι (μονομερώς) ως μια *δεδομένη υλικότητα*, ως χώρος/οι, αλλά ως μια *φαντασική*⁴⁴ κοινότητα, ως μια ετεροτοπία. Η μιλόνγκα δηλαδή, δεν εννοιολογείται βάσει των υλικών συνθηκών (βλ. χώρο, διακόσμηση κα.) αλλά βάσει του νοήματος που αποδίδουν τα άτομα στη συνάντησή τους με άλλους μιλονγκέρους, στις χορευτικές και κοινωνικές σχέσεις που αναπτύσσουν μεταξύ τους, στον τρόπο που επικοινωνούν και τους κώδικες/κανόνες που ορίζουν τη συμπεριφορά τους και κυρίως στον τρόπο που *βιώνουν* την εμπειρία της χορευτικής επιτέλεσης. Επομένως, οι τροπικότητες της μιλόνγκα προσδιορίζουν και προσδιορίζονται (από) τις εκάστοτε ανοιχτές διαδικασίες ιδιοποίησης των νοημάτων της από τα υποκείμενα που την συν-ορίζουν.

Ακόμη περισσότερο, τα πορίσματα της έρευνάς μου καθώς και η επεξεργασία τους με οδηγούν στην προβληματοποίηση από τον Victor Turner του όρου *liminoid*, ως μια λειτουργική και εκλεπτυσμένη έννοια/κατασκευή εντός του ευρύτερου όρου *liminal*.

Ο Turner στο άρθρο του, «Liminal to Liminoid, in Play, Flow, and Ritual: An Essay in Comparative Symbolology⁴⁵» τονίζει πως τα «πρωτόγονα σύμβολα» (βλ. Levi-Strauss, "les symboles sauvages") από τη στιγμή που δεν εμφανίζονται μόνο στις επονομαζόμενες «πρωτόγονες» κοινωνίες αλλά και στις μετα-βιομηχανικές κοινωνίες μέσα από άλλα είδη «πολιτισμικών αναζωογονήσεων» ("cultural refreshment" genres) όπως είναι η ποίηση, το θέατρο/δράμα και η ζωγραφική, αποκτούν πλέον χαρακτήρα «δυναμικών σημασιολογικών συστημάτων» ("dynamic semantic systems"). Ο ίδιος επομένως, προτείνει τα εν λόγω «συμβολικά είδη/γένη» (symbolic genres) που εντοπίζονται στις «σύγχρονες», «ανεπτυγμένες» κοινωνίες, να μελετώνται με ανθρωπολογικά εργαλεία, προσαρμοσμένα κατάλληλα ώστε να αναλύουν περίπλοκες (μετα)βιομηχανικές κοινωνίες⁴⁶.

⁴⁴ Περί *φαντασικής κοινότητας* βλ. Anderson, 1997.

⁴⁵ Βλ. Turner, 1974.

⁴⁶ Βλ. Turner ο.π. (σ.54.).

Στο *The Ritual Process* ο Turner μελέτησε μεταξύ άλλων τις διαβατήριες τελετουργίες των Ντέμπου στη Ζάμπια⁴⁷. Ως «διαβατήρια» ο van Gennep⁴⁸ είχε νωρίτερα περιγράψει κάθε τελετή που συνοδεύει την αλλαγή τόπου, κοινωνικής θέσης, ηλικίας και πολιτισμικά προσδιορισμένης ταυτότητας του ατόμου. Ο Turner δεν διστάζει να σχολιάσει πως παρότι ο van Gennep, σε αρκετά σημεία του έργου του, προτείνει τη χρήση του όρου «διαβατήρια τελετή» για την περιγραφή τόσο των τελετών που συνοδεύουν την αλλαγή της κοινωνικής θέσης ενός ατόμου ή μιας ομάδας ατόμων, όσο και αυτών που σχετίζονται με τις εποχιακές αλλαγές μιας ολόκληρης κοινωνίας, στο κύριο μέρος του, επικεντρώνεται κυρίως στο πρώτο είδος τελετών.

Αυτό το για τον Turner παράδοξο, έχει ως συνέπεια ο όρος «διαβατήρια τελετή» να χρησιμοποιείται, σχεδόν αποκλειστικά, για την περιγραφή «life-crisis» τελετουργιών. Ο ίδιος στο έργο του, προσπαθεί να επαναφέρει την προηγούμενη χρήση του όρου, συμπεριλαμβάνοντας σχεδόν όλα τα είδη τελετών που περιέχουν τη διαδικασία της «διάβασης»(*passage*), ενώ χρησιμοποιεί την *τελετουργία* ως όρο, για να περιγράψει μια προοδεδιεγραμμένη επίσημη συμπεριφορά σε περιστάσεις που δεν ανάγονται σε μια καθημερινή ρουτίνα, αλλά έχουν αναφορά σε μυστικιστικές δυνάμεις ή σε μη εμπειρικά αντιληπτές οντότητες.

Τον Turner, τον απασχόλησαν κυρίως η φάση της *οριακότητας* (*liminality*) και ο σχηματισμός των *communitas* εντός των οποίων λαμβάνουν χώρα οι τελετουργικές πρακτικές που οδηγούν σε επόμενο στάδιο, στην τελική ενσωμάτωση του άλλοτε *liminal* ατόμου. Μέσα από την επιτόπια μελέτη του στους Ντέμπου της Ζάμπια, περιγράφει πως στο στάδιο της *οριακότητας*, το υποκείμενο ως «αρχάριο» (*novice*), «υποψήφιο» (*candidate*), «νεοφώτιστο» (*neophyte*), ή «μυούμενο» (*initiant*), βρίσκεται σε μια μετέωρη κατάσταση, ανάμεσα σε αυτά που ορίζει η κοινωνική δομή (θεσμοί, έθιμα, συμβάσεις) και σε αυτά που ορίζει η τελετουργία. Στο στάδιο της *οριακότητας*, το άτομο θεωρείται πως δεν διαθέτει καθόλου status ή παρουσία, (αφού τα στοιχεία αυτά είναι διακριτικά της θέσης του σε ένα σύστημα συγγένειας,

⁴⁷ Βλ. Turner, 1969.

⁴⁸ Βλ. Van Gennep, 1909.

δηλαδή σε κάποιου τύπου δομή). Το «νεοφώτιστο» άτομο, ακολουθεί τους ηλικιωμένους καθοδηγητές (*elder instructors*)⁴⁹ του, οι οποίοι φέρονται να αντικατοπτρίζουν τις αξίες της κοινότητας και να συνδέονται με τα μυστικά και την εσωτερική γνώση, που ο Turner περιγράφει ως την ουσία και το επίκεντρο της οριακότητας ("the crux of liminality").⁵⁰ Ο ίδιος ορίζει ως *οριακότητα* «μια σύνθετη σειρά επεισοδίων σε ιερό χώρο-χρόνο» που μπορεί να περιλαμβάνει «ανατρεπτικά και φιλοπαίγμονα (ludric) γεγονότα».

Ενδεικτικά ο Turner περιγράφει τα εξής:

Στην οριακότητα (liminality), βέβηλες κοινωνικές σχέσεις μπορεί να διακοπούν, πρώην δικαιώματα και υποχρεώσεις να ανασταλούν, η κοινωνική δομή μπορεί να φαίνεται πως έχει ανατραπεί. Αυτοί (οι νεόφυτοι) καθοδηγούνται από τους ηλικιωμένους, στην τελετή, τον μύθο, το τραγούδι, την εντολή σε μια μυστική γλώσσα, και σε ποικίλα μη-λεκτικά συμβολικά είδη (όπως χορό, ζωγραφική, χύτευση αργίλου (clay-molding), ξυλογλυπτική, να φορούν μάσκες (masking), και άλλα παρόμοια), με συμβολικές μορφές και δομές, οι οποίες ανέρχονται σε διδασκαλίες για τη δομή του σύμπαντος και τον πολιτισμό τους, ως μέρος και προϊόν της, στο μέτρο που αυτές ορίζονται και κατανοούνται, είτε σιωπηρά ή ρητά⁵¹.

Εμπνευσμένος από τον όρο *liminal* (οριακό) ο οποίος χρησιμοποιείται ως αναλυτικό εργαλείο στη μελέτη «πρωτόγονων» κοινωνιών, ο Turner προτείνει τον όρο *liminoid*, ως έναν εναλλακτικό όρο που μπορεί να φανεί χρήσιμος στη μελέτη των «σύγχρονων», (μετα)βιομηχανοποιημένων κοινωνιών. Για την κατασκευή του όρου *liminoid*, χρησιμοποίησε το συνθετικό "-oid", ώστε να δημιουργήσει έναν όρο που «μοιάζει αλλά δεν είναι ταυτόσημος με το liminal⁵²». Ο ίδιος, εξηγεί πως επέλεξε να χρησιμοποιήσει στο σχηματισμό του όρου, την κατάληξη "-oid", που προέρχεται από την ελληνική κατάληξη "-είδος" -που σημαίνει

⁴⁹ Η εξίσωση όλων των ατόμων στα όσα ορίζονται από τους καθοδηγητές τους και τα αισθήματα αλληλεγγύης που αναπτύσσουν μεταξύ τους, αποτελεί ουσιαστικά την προετοιμασία για την ενσωμάτωσή τους στη νέα πολιτισμική κατάσταση στην οποία μεταβαίνουν.

⁵⁰ Βλ. Turner, 1969 και 1974.

⁵¹ Βλ. Turner, 1974 (σ.59-60) σε δική μου μετάφραση.

⁵² Βλ. Turner, ο.π.(σ.64).

«μοιάζει», «θυμίζει»- έτσι ώστε να περιγράψει το *liminoid* ως μια έννοια που μοιάζει/θυμίζει το *liminal*, χωρίς να είναι ταυτόσημή του⁵³.

Μεταξύ άλλων, ο Turner μελέτησε τη σχέση που έχουν οι τελετουργικές, *liminoid* δράσεις με τον ελεύθερο χρόνο ή αλλιώς με τον χρόνο αναψυχής των πολιτών που ζουν κι εργάζονται στο πλαίσιο μιας βιομηχανοποιημένης κοινωνίας. Ο ίδιος, ενδιαφέρθηκε για τον τρόπο με τον οποίο ο Brian Sutton-Smith (το 1972 στο American Anthropological Association Meetings που έλαβε χώρα στο Toronto) εξετάζοντας το «συνεχές τάξης-αταξίας» στα παιχνίδια, ουσιαστικά αντιμετώπισε πρακτικές που παραπέμπουν σε *liminal* και *liminoid* καταστάσεις, ως «φυτώρια πολιτισμικής δημιουργίας» στο πλαίσιο των οποίων, νέα σύμβολα, μοντέλα και παραδείγματα δημιουργούνται και προκύπτουν⁵⁴.

Ο Turner περιγράφει τις *liminoid* κοινότητες, ως «ουδέτερους χώρους» στους οποίους επικρατεί η ελευθερία, ο πειραματισμός και οι συμβολικές δράσεις των ατόμων. Συγκρίνοντας τις *liminal* πρακτικές των Ντέμπου, με *liminoid* πρακτικές βιομηχανοποιημένων κοινωνιών, παρατήρησε αρκετές διαφορές όσον αφορά τη δομή, τη λειτουργία, το πεδίο δράσης και τον συμβολισμό τους και οδηγήθηκε σε μερικά συμπεράσματα τα οποία συνοπτικά είναι τα εξής: α) τα *liminal* φαινόμενα συνήθως λαμβάνουν χώρα σε tribal κοινότητες που έχουν -κατά τη Durkheim⁵⁵- μηχανική αλληλεγγύη (mechanical solidarity) και που κυριαρχεί αυτό που ο Henry Maine⁵⁶ ονόμασε *status*, ενώ τα *liminoid* φαινόμενα αφορούν κοινωνίες οργανικής αλληλεγγύης (organic solidarity), που είναι στενά συνδεδεμένες με την εξέλιξη της βιομηχανοποίησης. β) τα *liminal* φαινόμενα τείνουν να είναι συλλογικά και οι συμβολικές πρακτικές τους είναι κατά κύριο λόγο υποχρεωτικές («obligation, demanding, compulsory») και μεγάλης σημασίας (προκαλώντας κάποιες φορές ακόμα και συναισθήματα φόβου). Από την άλλη, τα *liminoid* φαινόμενα μπορεί να είναι συλλογικού χαρακτήρα -αν προέρχονται από προηγούμενα *liminal* φαινόμενα- αλλά συνήθως είναι προϊόντα ατομικής δράσης και

⁵³ Βλ. Turner, ο.π.(σ.64.

⁵⁴ Βλ. Turner, ο.π. (σ.60) και Sutton-Smith,1972 (σ.17).

⁵⁵ Βλ. Durkheim,2014.

⁵⁶ Βλ. Maine,1987.

επιλογής, συνδέονται με τον ελεύθερο χρόνο του ατόμου και έχουν ψυχαγωγικό χαρακτήρα (“is all play and choice”)⁵⁷. γ) τα *liminal* φαινόμενα είναι απολύτως ενσωματωμένα στην κοινωνική διαδικασία (social process) διαμορφώνοντας με όλες τις πτυχές τους, ένα ολοκληρωμένο σύνολο, ενώ τα *liminoid* φαινόμενα αναπτύσσονται χωριστά από τις κεντρικές πολιτικές και οικονομικές διεργασίες, και έχουν πλουραλιστικό, κατακερματισμένο και πειραματικό χαρακτήρα. δ) τα σύμβολα των *liminal* φαινομένων φαίνεται να έχουν για όλα τα μέλη της κοινότητας ένα κοινό πνευματικό (intellectual) και συναισθηματικό νόημα (“objective-social” typological pole), ενώ τα *liminoid* σύμβολα τείνουν να είναι πιο «προσωπικά, ιδιοσυγκρασιακά ή ιδιόμορφα» (“personal-psychological typological pole”), να παράγονται από συγκεκριμένα, ονομαστικά αναγνωρισμένα άτομα και σε συγκεκριμένες ομάδες όπως είναι σχολές, κύκλοι και κλίκες(coteries), που ανταγωνίζονται για τη γενική αναγνώριση με “ludric” (φιλοπαίγμονες) προσφορές που διατίθενται στην «ελεύθερη αγορά» των καπιταλιστικών και φιλελεύθερων δημοκρατικών κοινωνιών. ε) Τα *liminal* φαινόμενα, τείνουν να είναι απολύτως λειτουργικά ακόμα και όταν «φαινομενικά ανατρέπουν» («seemingly “inversive”») τη λειτουργία της κοινωνικής δομής, βρίσκοντας τρόπους να το κάνουν χωρίς υπερβολική τριβή. Αντιθέτως, τα *liminoid* φαινόμενα πολύ συχνά αποτελούν αντικείμενα κοινωνικής κριτικής, ακόμα και επαναστατικών manifestoes. στ) Τέλος, τα *liminoid* φαινόμενα που είναι *είδη αναψυχής* (leisure genres) (όπως τέχνη, σπορ, παιχνίδια κλπ.) εντοπίζονται σε βιομηχανοποιημένες κοινωνίες και συγκροτούνται από ομάδες ατόμων που επιλέγουν ελεύθερα και όχι υποχρεωτικά, να συμμετέχουν, σε αντίθεση με ότι ισχύει για τα μέλη των *liminal* φαινομένων. Όπως ο Turner το διατυπώνει: «ο ένας δουλεύει(work) στο *liminal*, ο άλλος παίζει(play) στο *liminoid*^{58,59}.

⁵⁷ Ο Turner διαχωρίζει τις *liminal* από τις *liminoid* πρακτικές, καθώς οι *liminal* πρακτικές που λαμβάνουν χώρα σε προβιομηχανικές κοινωνίες, συνδέονται με την εργασία (work) ενώ αντίθετα, οι *liminoid* πρακτικές στις βιομηχανοποιημένες κοινωνίες, συνδέεται με τον ελεύθερο χρόνο (non-working time) και το «παιχνίδι» (play). Ο ίδιος εξηγεί πως στις προβιομηχανικές κοινωνίες, οι διάφορες *liminal* τελετουργίες, σχετίζονταν με το πώς τα άτομα αυτά θα ξεπεράσουν για παράδειγμα, εποχιακές δυσκολίες, ή προβλήματα υπογονιμότητας, αντιμετωπίζοντας τα ως “procreative work”. Ο Turner θεωρεί πως στις «σύγχρονες» κοινωνίες, έχει κατασκευαστεί μια διάκριση μεταξύ εργασίας (work) και ελεύθερου χρόνου (leisure), που καθιστά τον ελεύθερο χρόνο⁵⁷ «μια μη-εργασιακή (non-work), ή ακόμα και αντι-εργασιακή (anti-work) φάση στη ζωή ενός ατόμου που εργάζεται» (βλ. Turner, ο.π., σ.67).

⁵⁸ Βλ. Turner, ο.π.(σ.86).

Για ποιους λόγους, όπως προτείνω, η φαντασιακή κοινότητα της μιλόνηκας μπορεί να προσεγγισθεί ως μια *liminoid* κοινότητα που λαμβάνει χώρα στη σύγχρονη Αθήνα;

Στο σύνθετο και προκλητικό αυτό ερώτημα θα επιχειρήσω να απαντήσω στη συνέχεια. Εν ολίγοις, στην παρούσα εργασία προσεγγίζω την αθηναϊκή μιλόνηκα ως μια *liminoid* κοινότητα την οποία κάποια άτομα επιλέγουν προκειμένου να ψυχαγωγηθούν, να απομακρυνθούν από ορισμένες δομές της καθημερινότητάς τους(βλ. εργασία, οικογένεια), να έρθουν σε επαφή (κοινωνική και σωματική) με άλλους ανθρώπους με τους οποίους νιώθουν να τους ενώνει αυτό που θα έλεγα πως συνιστά τον «μυστηριακό χαρακτήρα» του τάνγκο, δηλαδή την εμπειρία μιας *μη λεκτικής επικοινωνίας* (*non-verbal communication*), μέσα από τις αισθήσεις και υπό τους ήχους της μουσικής της Χρυσής Εποχής. Τα άτομα επιλέγουν να επενδύουν ένα σημαντικό μέρος του ελεύθερου χρόνου τους, συγκροτούν και συμμετέχουν σε μια υβριδικού τύπου-χορευτική ταυτότητα, υιοθετούν (αν το επιθυμούν) μη καθημερινό ντύσιμο, επικοινωνούν μεταξύ τους με διαφορετικό τρόπο από ότι στην ευρύτερη κοινωνία (μη λεκτική επικοινωνία που βασίζεται στις αισθήσεις), κινούνται στον χώρο με εναλλακτικούς -κανονιστικά προσδιορισμένους- τρόπους (κάνουν βήματα και φιγούρες κυκλικά ακολουθώντας μια «γραμμή χορού») και αναπαριστούν και βιώνουν σωματικά, νόρμες ανάλογα με το φύλο τους.

Για την Δήμητρα που χορεύει 2,5 χρόνια, το τάνγκο, αφηγηματοποιείται ως ένα ταξίδι «εκτός πραγματικότητας».

Όταν έχω μια δύσκολη μέρα, ή έχω μαλώσει ή έχω μια στεναχώρια, το τάνγκο είναι η διέξοδός μου. Όταν μπαίνω στην αίθουσα της σχολής (χορού), ή σε μια μιλόνηκα κλείνουν οι διακόπτες και είμαι εγώ και το τάνγκο. Κι αυτό εμένα μου προκαλεί μια κάθαρση! Τα ξεχνάω όλα! Για μένα το τάνγκο είναι ένα ταξίδι. Πώς παίρνεις τη βαλίτσα σου για να φεύγεις ταξίδι; Έτσι είναι και για μένα, το να πάρω τα παπουτσάκια μου και τη μουσική και να ξεκινήσεις ένα ταξίδι που σε βγάζει από όλη τη ρουτίνα της καθημερινότητας. Για αυτό για μένα η τανγκο-κοινότητα είναι ένας άλλος κόσμος για μένα! Και συνήθως το προστατεύω και από τους υπόλοιπους. Όχι ότι θα γίνει κάτι, αλλά μου αρέσει ότι είναι για μένα, είναι κάτι δικό μου! (Δήμητρα, Μάιος 2015)

⁵⁹ Για όλα τα παραπάνω βλ. Turner, ο.π..

Από την άλλη ο Δημήτρης (που χορεύει τάνγκο τα τελευταία 3 χρόνια) αντιμετωπίζει τη μιλόγκκα περισσότερο ως μια μικρογραφία της ευρύτερης κοινωνίας στην οποία ζει, που όμως συγχρόνως μοιάζει να την «υπερβαίνει»:

Κοίταξε εγώ νομίζω ότι το τάνγκο είναι κάτι σαν καρικατούρα της έξω κοινωνίας, είναι δηλαδή αυτά που βιώνουμε σαν άνθρωποι με κάποιες υπερβολές. Είμαστε μια κοινωνία, μια κοινότητα ανθρώπων που γνωριζόμαστε μεταξύ μας, συναναστρεφόμαστε, ερχόμαστε κοντά, αστειευόμαστε, ερωτευόμαστε, μπλέκουμε, βγαίνουν όλα τα ανθρώπινα πάθη, φιλίες, καρδιοχτύπια, απλώς το τάνγκο σου παρέχει μηχανισμούς ώστε κάποια πράγματα να γίνουν σε υπερθετικό βαθμό! Και ρωτάω: σε ποιο μπαράκι ή σε ποια καφετέρια ή σε ποιο πάρτι μπορείς να πας να πιάσεις 10 κοπέλες ένα βράδυ, και να τις έχεις αγκαλιά 12 λεπτά και ενδιάμεσα να έχεις και τη δυνατότητα να τους μιλάς 10 δευτερόλεπτα ανάμεσα στα κομμάτια, να τις συνοδεύσεις μέχρι την πίστα να την πας πίσω, να δείξεις όλη σου την αβρότητα, την ευγένεια, ή τη μη ευγένεια, να δείξεις την αρέσκεια ή την δυσαρέσκειά σου. (Δημήτρης, Απρίλιος 2016)

Φαίνεται επομένως πως για τους πληροφορητές μου η μιλόγκκα λειτουργεί με διττό τρόπο: ως ένας φαντασιακός τόπος, οιονεί ξεχωριστός από την ευρύτερη κοινωνία, αλλά και ως μια μικρογραφία ή προέκτασή της που τους δίνεται η δυνατότητα να την αναθεωρήσουν/αναστοχαστούν, ή και να την υπερβούν. Οι μιλονγκέροι αντιλαμβάνονται τη μιλόγκκα συγχρόνως ως μια κοινότητα «έξω» από την καθημερινότητά τους, στην οποία εκφράζονται καλλιτεχνικά, δημιουργούν κοινωνικά δίκτυα και βιώνουν μια διαφορετικού τύπου επικοινωνία με το άλλο φύλο, ενώ παράλληλα και ως μια κοινότητα ξέχωρη μέσα σε αυτήν, καθώς οι κανόνες και κώδικες συμπεριφοράς, οι ρόλοι που επιβεβαιώνονται μέσα από αυτήν, οι σχέσεις εξουσίας που δομούνται και αναπροσδιορίζονται, παραπέμπουν σε ανάλογες επαναληπτικότητες και πειθαρχίες που κανονικοποιούν την καθημερινότητά τους, την θεωρούμενη ως υπόλοιπη ζωή τους.

Για τον Αλέξανδρο η «τάνγκο κοινότητα» είναι ένας «χώρος», ένα πλαίσιο καλύτερα εντός του οποίου οι μιλονγκέροι «εκτίθενται» με διαφορετικό τρόπο από ότι οπουδήποτε αλλού:

Σε πρώτη ματιά νομίζεις ότι είναι διαφορετικό. Σε μια δεύτερη ματιά συνειδητοποιείς ότι απλά είσαι πιο κοντά, δηλαδή δεν μπορείς απλά να κρυφτείς από τον άλλον. Δηλαδή καθένας ξέρει για τον άλλον, και δεν εννοώ τι κάνει ή ποια σχέση έχει, απλά τι άνθρωπος είσαι. Δηλαδή όταν

είσαι εκτός τάνγκο θεωρώ πως είναι πιο εύκολο να κρυφτείς πίσω από το προσωπείο που έχεις φτιάξει, από ότι είναι στο τάνγκο. (Αλέξανδρος, Απρίλιος 2016)

Ο Αλέξανδρος θεωρεί πως στη μιλόνγκα, εκτίθεται, ανακαλύπτει και αποκαλύπτει στοιχεία του εαυτού του με τα οποία καλείται να συμφιλιωθεί προκειμένου να συνεχίσει. Η «αποκάλυψη» του εαυτού ίσως για κάποιους να είναι πιο δραματική στο πλαίσιο της μιλόνγκας λόγω του «κλειστού περιβάλλοντος» και -κυρίως- της έντονης σωματικής επαφής που συνεπάγεται η χορευτική επιτέλεση του χορού. Η δυσκολία του μιλονγκέρου ή της μιλονγκέρας να συμφιλιωθεί με τα στοιχεία που αποκαλύπτει και ανακαλύπτει για τον εαυτό του στους άλλους, αναδεικνύει και τη δυσκολία του αισθήματος συνανοίkein στην τάνγκο κοινότητα.

Η Judith Lynne Hanna⁶⁰, αναγνωρίζει στον χορό μια «υπερβατική δυναμική» (*transcendental potential*) αφού «μπορεί να οδηγήσει το άτομο σε μεταβαλλόμενες καταστάσεις συνείδησης» και σε μια αξιοσημείωτη «μεταφυσική-σωματική εμπειρία» («*metaphysical-physical experience*»). Η χορευτική εμπειρία, δύναται να ανακουφίσει τα άτομα από το καθημερινό άγχος και την αποξένωση την οποία βιώνουν στην καθημερινότητά τους, και να τους ωθήσει στη συγκρότηση μιας νέας (χορευτικής) ταυτότητας και την ένταξή τους σε μια κοινωνική ομάδα ή ακόμη και τη μύηση τους σε μια κουλτούρα⁶¹.

Για τον van Genner, κάθε «διαβατήρια τελετή», χαρακτηρίζεται από τρεις φάσεις: το στάδιο του «αποχωρισμού» (*preliminal phase*), το στάδιο της «οριακότητας» (*liminality*) και το στάδιο της «ενσωμάτωσης» (*postliminal phase*). Ως πρώτο στάδιο ο van Genner περιγράφει την αποχώρηση του ατόμου ή μιας ομάδας είτε από μια προϋπάρχουσα κοινωνική δομή είτε από ένα σύνολο πολιτισμικών συνθηκών (*state*) ή και από τα δύο ταυτόχρονα. Στο δεύτερο στάδιο, της «οριακότητας», το άτομο ως «ταξιδευτής», περνά μέσα από ένα διφορούμενο πολιτισμικό περιβάλλον, που μπορεί να έχει ελάχιστα ή καθόλου κοινά χαρακτηριστικά με την πολιτισμική κατάσταση από την οποία προέρχεται ή στην οποία μεταβαίνει. Τέλος, στην τρίτη φάση, ή αλλιώς στο -κατά van Genner- στάδιο της «ενσωμάτωσης», το άτομο επανέρχεται σε

⁶⁰ Judith Lynne Hanna, 1995.

⁶¹ Judith L. Hanna, ο.π. (σ.325).

μια σχετικά σταθερή κατάσταση κατά την οποία τα δικαιώματα και οι υποχρεώσεις του είναι ξεκάθαρα ορισμένες από την κοινωνική δομή και σύμφωνα με τα οποία πρέπει να συμπεριφέρεται⁶².

Με την είσοδο του ατόμου στη μιλόνγκα, σηματοδοτείται κατά τη γνώμη μου και η ένταξη του σε μια κοινότητα, η οποία ενώ συνομιλεί και ανήκει στην ευρύτερη κοινωνική δομή, παράλληλα αποτελεί κι ένα πεδίο ανεξάρτητο από αυτή. Με την οπτική του van Genner, η είσοδος του ατόμου στη μιλόνγκα, συνεπάγεται την ουσιαστική απομάκρυνσή του από τις υποχρεώσεις, τους κανόνες (κίνησης και συμπεριφοράς) και τις κοινωνικές σχέσεις που διατηρεί στο ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, αποτελώντας την πρώτη φάση *διάβασης* του ατόμου ή αλλιώς το στάδιο του «αποχωρισμού».

Το δεύτερο στάδιο *διάβασης*, ξεκινά όταν το άτομο περνά το «κατώφλι» της μιλόνγκας και «δένει» στο σώμα του τα χορευτικά παπούτσια δηλώνοντας με τον τρόπο αυτό πως διαθέτει χορευτικές δεξιότητες κι έχει έρθει στη μιλόνγκα για να χορέψει. Το άτομο όπως βρίσκεται στη *liminoid* κοινότητα της μιλόνγκας, ακολουθεί διαφορετικούς κώδικες/κανόνες κίνησης, συμπεριφοράς κι επικοινωνίας, συγκροτεί τη χορευτική του ταυτότητα, και μετατρέπεται σε μιλονγκέρος ή μιλονγκέρα. Στο στάδιο αυτό, ο/η μιλονγκέρος/α έρχεται σε επαφή με αυτό που ο Turner περιγράφει ως «*crux of liminality*», δηλαδή με την «ουσία της οριακότητας», που όπως προκύπτει από τις συζητήσεις μου με τους πληροφορητές, είναι η *αγκαλιά* που μοιράζονται με τον παρτενέρ της/ου. Όπως θα δούμε παρακάτω, η *αγκαλιά* στη διάρκεια της χορευτικής επιτέλεσης του τάνγκο, προσφέρει στους μιλονγκέρους/ες έναν εναλλακτικό τρόπο επικοινωνίας, που δεν βασίζεται σε λέξεις, αλλά σε ένα «από κοινού μοίρασμα» των αισθήσεων.

Φαίνεται πως το βίωμα και η εμπειρία της *αγκαλιάς*, σε συνδυασμό με τη μουσική της Χρυσής εποχής, συγκροτούν τον μυστηριακό χαρακτήρα του τάνγκο και καθ' επέκταση, της μιλόνγκας. Άλλωστε όπως ο Simon Frith⁶³, τονίζει, η μουσική επιδρά καθοριστικά στον τρόπο

⁶² Βλ. Turner, 1966 (σ.94-95).

⁶³ Βλ. Frith, 1996.

με τον οποίο το άτομο/χορευτής, κατασκευάζει την ταυτότητα του κι αυτό γιατί προσφέρει «ζωντανές εμπειρίες» στο σώμα, τον χρόνο και την κοινωνικότητα του ατόμου, οι οποίες του επιτρέπουν να τοποθετεί τον εαυτό του μέσα σε φαντασιακές πολιτισμικές αφηγήσεις. Έτσι, οι μιλονγκέροι/ες, σωματοποιώντας και αναπαράγοντας κώδικες και κανόνες κίνησης και μη-λεκτικής επικοινωνίας, νιώθουν να μοιράζονται μια από κοινού, αίσθηση ανοίκειν στη *liminoid* κοινότητα της μιλόνγκας, που αποκαλούν «τάνγκο κοινότητα».

Όταν στο τέλος της βραδιάς, ο/η μιλονγκέρος/α λύνει τα χορευτικά παπούτσια, πρακτικά περνά στην τρίτη φάση διάβασης. Στο γνωστό και ως στάδιο της «ενσωμάτωσης», «απεκδύεται» τη χορευτική του/η ταυτότητα, επιστρέφει στην ευρύτερη κοινωνική δομή και επαναπροσδιορίζεται βάσει της «κυρίαρχης»/mainstream ταυτότητάς του.

Σε κάθε περίπτωση, εξαιτίας της υβριδικής φύσης του *liminoid* φαινομένου, η τελετουργική διάβαση των ατόμων στην μιλόνγκα είναι μια ανοιχτή και επαναλαμβανόμενη διαδικασία καθώς τα άτομα ελεύθερα, εντάσσονται, αποχωρούν κι επανεντάσσονται συνεχώς στη κοινότητα της μιλόνγκας, εντός της οποίας κινούνται, μοιράζονται κι επικοινωνούν χωρίς να μιλούν, μέσα στην αγκαλιά.

3.5 Η Μη Λεκτική Επικοινωνία της Αγκαλιάς



Η κορυφή του «τάνγκο παγόβουνου» είναι τα βήματα, οι φιγούρες και η στάση σώματος. Τι γίνεται όμως με το «πραγματικό» τάνγκο που βρίσκεται κάτω από την «επιφάνεια»;

Όλο το τάνγκο είναι μια αγκαλιά! Και μην παρεξηγηθώ, αγκαλιά δεν εννοώ μόνο την κλειστή αγκαλιά, εννοώ γενικά την αγκαλιά όπου νιώθει ο ένας τον άλλον. (Αλέξανδρος, Απρίλιος 2016)

Για τον Αλέξανδρο η αγκαλιά φαίνεται να συμπυκνώνει τη ξεχωριστή σημασία του τάνγκο. Ποιο είναι όμως το νόημα της αγκαλιάς και ποια η λειτουργία της;

Η αγκαλιά αποτελεί ουσιαστικά μια ένωση: ένα αδιάσπαστο σύνολο δυο χορευτικών σωμάτων/ψυχών, που στο εσωτερικό της, επικοινωνούν μέσω της σωματικής επαφής και (αυτοσχεδιαστικά) ακολουθούν μια σειρά κινητικών συνηθειών. Αυτό που ονομάζω εδώ

χορευτικό σώμα, διαφέρει από το «ανατομικό σώμα» του Marcel Mauss⁶⁴ (του οποίου οι βασικές κινητικές συνήθειες είναι καθορισμένες από την κοινωνία στην οποία ζει και κινείται το άτομο) κι αυτό γιατί ο ίδιος μελέτησε τις τεχνικές σώματος χωρίς να τον απασχολούν οι σωματικές τεχνικές στις οποίες υπάρχει εμπλοκή άλλων υλικών πραγμάτων. Το χορευτικό σώμα, με παραπέμπει περισσότερο στο «bodily synthesis», την έννοια που προτείνει ο Paul Schilder⁶⁵ στο “The Image and the Appearance of the Human Body” προκειμένου να περιγράψει ένα σώμα με ρευστά όρια, που «δύναται να επεκταθεί ώστε να συμπεριλάβει αντικείμενα, η δυναμική των οποίων ενσωματώνεται επιτυχημένα στη σύνθεση»⁶⁶. Με τη λογική της «σωματικής σύνθεσης» του Schilder, τα όρια του ατόμου «προεκτείνονται» και «συμπεριλαμβάνουν», όχι μόνο τα χορευτικά παπούτσια που είναι απαραίτητα στην χορευτική εκτέλεση του τάνγκο, αλλά -κυρίως- το σώμα του χορευτικού παρτενέρ.

Προκειμένου οι δύο αγκαλιασμένοι χορευτές να λειτουργήσουν και να επικοινωνήσουν ως ένα ενιαίο σώμα, καλούνται να αντιμετωπίσουν τον παρτενέρ τους ως προέκταση του δικού τους σώματος. Ο καβαλιέρος προσπαθεί να επικοινωνήσει σωματικά την κίνηση της ντάμας του, ενώ η ντάμα απενεργοποιεί τους «φυσιολογικούς μηχανισμούς αυτοσυντήρησης», ώστε να τον ακολουθήσει.

Για να πετύχει αυτό σύμφωνα με τον νεαρό Λάμπρο:

Είναι κάτι που πρέπει να κάνουμε μαζί, στο οποίο συμμετέχουμε μαζί. Άμα ο ένας δεν είναι καλά συγκεντρωμένος ή δεν έχει όρεξη, αυτό φαίνεται! Το αποτέλεσμα δεν θα είναι καλό. Είναι κάτι που για να πετύχει θέλει και οι δύο να είναι συγκεντρωμένοι εκεί πέρα και στο τέλος το ευχαριστιούνται και οι δύο. (Λάμπρος, Απρίλιος 2016)

Η Άννα, από την πλευρά της ντάμας, επιχειρεί να πει με λόγια πώς νιώθει μέσα στην αγκαλιά του καβαλιέρου της:

Είμαι μόνο εκεί και περιμένω να δω τι θα ακολουθήσει. Απολαμβάνω τη διαδικασία, τα βήματα, τη μουσική. Ξεφεύγω τελείως, δεν με νοιάζει τίποτε άλλο. Δεν σκέφτομαι κάτι

⁶⁴ Βλ. Mauss, 1950.

⁶⁵ Schilder, 1935.

⁶⁶ Warnier, 2001 σ.7 δική μου μετάφραση.

συγκεκριμένο. Απολαμβάνω την αίσθηση! Ζω εκείνη τη στιγμή! Ζω αυτό που γίνεται εκείνη τη στιγμή στο χορό! (Άννα, Μάρτιος 2016)

Στη διάρκεια της χορευτικής επιτέλεσης του τάνγκο (περισσότερο από κάθε άλλο ζευγαρωτό χορό) ο άνδρας «οδηγεί» και η γυναίκα «ακολουθεί». Κατά τη γνώμη μου παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον ο τρόπος που ο καθένας εννοιολογεί αυτή τη συνθήκη (ανάλογα με τη θέση του) και την απόλαυση που λαμβάνει από αυτή. Σύμφωνα με την Άννα, η απόλαυση έγκειται στην έλλειψη προσπάθειας, στην υποδοχή της πρωτοβουλίας, στην προσμονή:

Όχι εμένα μου αρέσει αυτό. Προτιμώ αυτή την αίσθηση από το να είμαι τελείως αυτόνομη στυλ νουέβο. Ο ένας από εδώ ο άλλος από εκεί. Αυτό δεν με τραβάει τόσο. Ένα από τα πράγματα που μου αρέσει και δεν βαριέμαι σε αυτόν τον χορό είναι ακριβώς το ότι δεν χρειάζεται να το σκεφτώ εγώ, και η μόνη μου έγνοια είναι να καταλάβω τι μου δίνει ο άλλος κι αυτό είναι πολύ ωραίο για μένα. Έχω περιέργεια, προσμονή για το τι θα μου δώσει. Είναι αυτό που μου αρέσει. Αν ήταν κάτι που θα έπρεπε μόνη μου να σκεφτώ, δεν θα μου άρεσε πιστεύω το ίδιο, θα βαριόμουν. Όπως ας πούμε βαρέθηκα και τη σάλσα παρότι ήταν πολύ χαρούμενη. Ενώ το τάνγκο δεν θα το βαρεθώ πιστεύω για αυτό τον λόγο. (Άννα, Μάιος 2015)

Οι πληροφορήτριες μου, ιδιαίτερα δυναμικές στην προσωπική τους ζωή, σκληρά εργαζόμενες σε θέσεις υψηλού ανταγωνισμού, μου εξομολογούνται πως χορεύοντας τάνγκο, αποφορτίζονται, αφού καλούνται να αφεθούν στις αποφάσεις κάποιου άλλου και να «αδειάσουν» το μυαλό τους από σκέψεις που τις απασχολούν.

Η Άννα μας εξηγεί:

Νομίζω στη ζωή μου είμαι αρκετά δυναμική απλά στο χορό δεν με ενδιαφέρει να είμαι και απολαμβάνω το γεγονός ότι έχω μικρότερη ευθύνη και μ' αρέσει που το μόνο που έχω να αγχωθώ είναι το πώς θα φαίνομαι ωραία και πώς θα κάνω ωραία τα βηματάκια μου και τίποτα άλλο! (Άννα, Μάιος 2015)

Όπως φαίνεται, το γεγονός ότι στο πλαίσιο της μιλόνγκας, και στο εσωτερικό της αγκαλιάς η μιλονγκέρα δεν χρειάζεται να παίρνει πρωτοβουλίες, λειτουργεί αν όχι ανακουφιστικά, σίγουρα αναζωογονητικά τόσο για τους τανγκέρους που νιώθουν πως στο πεδίο της μιλόνγκας έχουν τη δυνατότητα αναλαμβάνουν πρωτοβουλίες, όσο και για τις τανγκέρες, οι οποίες νιώθουν πως εκεί μπορούν να αφεθούν χωρίς ιδιαίτερη σκέψη. Στο πλαίσιο του μη-λεκτικού

διαλόγου (non-verbal communication) που αναπτύσσεται στη διάρκεια της χορευτικής επιτέλεσης, μια έμπειρη ντάμα αναλαμβάνει πρωτοβουλίες μόνο για να «διακοσμήσει», και να ομορφύνει τον χορό με δικά της *adornos*⁶⁷, φροντίζοντας πάντα να μην διαταράσσει την αγκαλιά που μοιράζεται με τον παρτενέρ και να μη διασπάσει την αρμονία των κοινών τους βημάτων. Σε κάθε περίπτωση, τα γυναικεία *adornos*, μπορεί κάποιες φορές να λειτουργήσουν και ως μια μικρή πράξη «αντίστασης», ή μια προσπάθεια να δώσει το προσωπικό της ύφος στον χορό, όμως κατά κύριο λόγο, είναι η προσπάθεια της ντάμας να «αγκαλιάσει» και να «ομορφύνει» την κίνηση του καβαλιέρου της και γιατί όχι να προκαλέσει τον θαυμασμό του. Άλλωστε και τα δύο φύλα δέχονται πως στη χορευτική επιτέλεση του τάνγκο, ο καβαλιέρος «(αυτό)σχεδιάζει» την κοινή πορεία του ζευγαριού, την μεταδίδει μέσα από την αγκαλιά στην ντάμα, η οποία στη συνέχεια την «χρωματίζει».

Ενδιαφέρον παρουσιάζει επίσης, η επικοινωνία που αναπτύσσουν οι παρτενέρ μεταξύ τους, ώστε να καταφέρουν τα σώματά τους να κινούνται αρμονικά στον χώρο, σαν «ένα πλάσμα με μια καρδιά και τέσσερα πόδια⁶⁸».

Προκειμένου να προσεγγίσω την κίνηση των τανγκέρων μέσα στην αγκαλιά, θα αντλήσω έμπνευση από την θεωρία της *Κινητήριας Πραξεολογίας (motor praxeology)* του Jean-Paul Warnier, θα το χρησιμοποιήσω με άλλα λόγια ως ένα πρόσφορο αναλυτικό πλαίσιο μέσα στο οποίο μπορεί να αναλυθεί μια «εθνογραφία κίνησης» που προσπαθεί να συγκεράσει το «ρευστό» και «επεκτεινόμενο» σώμα του Schilder, με τις «τεχνικές σώματος» για τις οποίες μίλησε ο Mauss, και την «υποκειμενοποίηση» με την οποία ασχολήθηκε συστηματικά ο Φουκώ⁶⁹.

Ο Warnier εμπνεύσθηκε από την έννοια «praxeology» (πραξεολογία) την οποία εισήγαγε για πρώτη φορά ο Alfred Espinas το 1890, για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο μπορούμε να μελετήσουμε την «κινητικότητα» («motricity»). Ο Warnier χρησιμοποιεί τον όρο,

⁶⁷ Χορευτικά διακοσμητικά στοιχεία τα οποία ακολουθούν συνήθως τη μελωδία του πιάνου, του βιολιού ή του μεταλόφωνου.

⁶⁸ Το πλάσμα που περιγράφεται στο *Συμπόσιο του Πλάτωνα*.

⁶⁹ Warnier, ο.π.

«sociomotricity» προκείμενου να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο ένα παιδί μαθαίνει να παίζει μπάσκει στο σχολείο, καταλήγοντας στη «μη-λεκτική αισθητηριακά κινητήρια επικοινωνία» («non-verbal sensori-motor communication») μεταξύ των παικτών, που εξελίσσεται μέσα και χάρη σε ένα δεδομένο υλικό περιβάλλον. Οι παίκτες ομαδικών παιχνιδιών, κινούνται κι επικοινωνούν με αντίστοιχο τρόπο με τους χορευτές κοινωνικών χορών, όπως το τάνγκο. Και οι μεν και οι δε, ακολουθούν μια σειρά «κινησιολογικών αλγορίθμων» («motor algorithms») δηλαδή «κινητήριων συνηθειών» («motor habits») που ακολουθούν σε δεδομένες υλικότητες, όταν κυριαρχούν απρόβλεπτες συνθήκες αβεβαιότητας.

Η θέση του Nicholas Humphreys⁷⁰, σχετικά με την αισθητήριο-κινητική εμπειρία (*sensori-motor experience*) ίσως μας φανεί στο σημείο αυτό πολλή χρήσιμη. Σύμφωνα με τον Humphreys, η αισθητήριο-κινητική εμπειρία, δύναται να μεταβάλλει την υποκειμενικότητα του ατόμου, και ως εκ τούτου οι «τεχνικές του σώματος» (*techniques of the body*) στο πλαίσιο μιας δεδομένης υλικότητας (*given materiality*), καταλήγουν να είναι στην πραγματικότητα - κατά Φουκώ- «τεχνικές του εαυτού» (*techniques of the self*⁷¹), που οδηγούν στην «υποκειμενοποίηση» («*subjectivation*») του ατόμου.

Στην περίπτωσή μας, ενώ το άτομο αποκτά δεξιότητες και εμβαθύνει στο τάνγκο, οι χορευτικές κινήσεις (που ανέλαβαν οι επαγγελματίες χορευτές να καλλιεργήσουν στον/ην τανγκέρο/α από όταν είναι ακόμα αρχάριος/α-) σωματοποιούνται και αναπαράγονται από τους μαθητευόμενους χορευτές ως *έξεις/habitus*, καταλήγοντας να συγκροτούν «τεχνικές σώματος» που όταν επιτελούνται στον *φαντασιακό χώρο* της μιλόγκας, αποτελούν πλέον «τεχνικές εαυτού», βάσει των οποίων ο/η χορευτής/ρια, *υποκειμενοποιείται*.

Η Hanna, πολυγραφότατη κοινωνική ανθρωπολόγος και συνάμα χορεύτρια, έχει και η ίδια ασχοληθεί με την «μη λεκτική επικοινωνία», αυτή τη φορά στο πλαίσιο του χορού («non-verbal communication of dance»). Η ίδια προσεγγίζει τον χορό ως μια «επικοινωνιακή

⁷⁰ βλ. Humphreys, 1984 (σ.34).

⁷¹ βλ. Foucault, 1989 (σ.133-134).

συμπεριφορά» (communicative behavior), ως μια «γλώσσα του σώματος» (body language) ή ως ένα -κατά Kuper⁷²- «κείμενο εν κινήσει» (text in motion)⁷³.

Πράγματι, όπως μου ανέδειξε το εθνογραφικό μου δείγμα, η αγκαλιά λειτουργεί ως ένας μη λεκτικός διάλογος. Για τον Γρηγόρη συγκεκριμένα:

(η αγκαλιά είναι) μια στιχομυθία τέτοια την οποία την παίρνει ο ένας και τη δίνει στον άλλον και γίνεται ένα ωραίο γαϊτανάκι και φεύγεις με μια πολύ ωραία αίσθηση, όπως και μετά από μια ωραία συζήτηση λες “τι ωραία που κουβεντιάσαμε, τι ωραία που συνεννοηθήκαμε, τι ωραία που επικοινωνήσαμε”. (Γρηγόρης, Απρίλιος 2016)

Στο τάνγκο -όπως και στους περισσότερους χορούς- υπάρχει ένα βασικό βηματολόγιο (*motor algorithms*) που απαιτεί συγκεκριμένες τεχνικές δεξιότητες (που όπως συζητήσαμε παραπάνω αναλαμβάνει να διδάξει τον χορευτή η Σχολή χορού), όμως η κίνηση του ζευγαριού στη μιλόνγκα είναι καθαρά αυτοσχεδιαστική. Ο καβαλιέρος χορογραφεί (χορός+γράφω= κίνηση+ κείμενο) χρησιμοποιώντας και τοποθετώντας το σώμα του με τέτοιον τρόπο, ώστε να προδιαθέτει τη ντάμα του για τα βήματα που θέλει να ακολουθήσουν, ενώ η ντάμα ανάλογα με την εμπειρία της, την εξοικείωσή της με τον συγκεκριμένο παρτενέρ και το πόσο συγκεντρωμένη είναι στη σχέση που αναπτύσσεται μέσα στην αγκαλιά, ακολουθεί την «μάρκα» του καβαλιέρου της και κινείται αντίστοιχα⁷⁴.

Όμως η επικοινωνία του ζευγαριού στην αγκαλιά, δεν αφορά μόνο τις φιγούρες και την από κοινού κίνηση των χορευτών. Κατά τη γνώμη μου, όπως έχω αναφέρει και προηγουμένως, στην αγκαλιά «κρύβεται» το στοιχείο που προσδίδει στο τάνγκο τον «μυστηριακό» του χαρακτήρα. Η αγκαλιά φαίνεται να ανήκει στα «μυστικά του τάνγκο» που ο χορευτής καλείται

⁷² Βλ. Hanna, 1979 και Kuper, 1968 (σ.57).

⁷³ Για την Hanna ο χορός είναι κάτι πολύ περισσότερο από έναν συνδυασμό κινήσεων. Παρομοιάζει τον χορό με μια «γλώσσα σε κίνηση» (language in motion) μέσα από την οποία το άτομο εκφράζει και επικοινωνεί (convey) γεγονότα, ιδέες και συναισθήματα. Βλ. Hanna, ο.π. (σ.319).

⁷⁴ Ο B. Olszewski περιγράφει την επικοινωνία των παρτενέρ στο τάνγκο ως μια «συζήτηση»/»conversation» και όχι ως μια σχέση στην οποία ο καβαλιέρος ορίζει με «αυταρχικό/απόλυτο» τρόπο την κίνηση της ντάμας ή αλλιώς με τα λόγια του: «the process of leading and following is more of a conversation between partners, rather than a kinetic fiat issued by the leader» (βλ. Olszewski, 2008 (σ.70)

να ανακαλύψει από μόνος του, αφού δεν αρκεί μόνο η τεχνική καλλιέργεια αλλά και μια σειρά προσωπικών διεργασιών.

Η Λένα το υπογραμμίζει με τον δικό της τρόπο:

(Ο τρόπος που αγκαλιάζουν οι χορευτές) δεν έχει πάντα να κάνει με το χορευτικό τους επίπεδο. Κι αυτό γιατί πολλές φορές μετά από κάποιες διεργασίες που κάνει το κάθε άτομο μέσα του, μπορεί μετά από έναν χρόνο ξαφνικά να αγκαλιάσει πολύ ωραία, μπορεί όμως και να μην αγκαλιάσει ποτέ ωραία. Έτσι όπως ένα άτομο μπορεί από την αρχή, κατευθείαν, να έχει υπέροχη αγκαλιά στο τάνγκο. Είναι πολύ προσωπικό αυτό και είναι πολύ ενδιαφέρον γιατί υπάρχουν μαθητές που έχω χορέψει μαζί τους και είναι εντελώς αρχάριοι, αλλά σε παίρνουν μέσα στην αγκαλιά τους και είναι τέλειο! Κάποιοι άνθρωποι που ίσως είναι κλεισμένοι μέσα τους ή δεν έχουν μια σιγουριά, αυτοί οι άνθρωποι πάντα παίρνουν λίγο πιο πολύ χρόνο να αφεθούν και να αγκαλιάσουν ή να αγκαλιαστούνε. (Λένα, Μάιος 2016)

Μπορεί επομένως να φανεί η προσωπικότητα ενός χορευτή από τον τρόπο που αγκαλιάζει και αγκαλιάζεται;

Για την ίδια (Λένα) χορεύτρια η απάντηση είναι καταφατική:

Αυτό είναι πολύ έντονο! Είναι σαν ανοιχτό βιβλίο! Εγώ το νιώθω πολλές φορές και ειδικά με τους καθαλιέρους όταν τους αγκαλιάζεις και στις ντάμες όταν τις αγκαλιάζω στο μάθημα. Είναι όλες οι αγκαλιές διαφορετικές! Για παράδειγμα, με έναν καθαλιέρο ο οποίος δεν είναι σίγουρος για τον εαυτό του, ο οποίος είναι πιο ντροπαλός ή μπορεί να ντρέπεται εσένα, πάντα όταν πας να τον αγκαλιάσεις είναι σαν να μη θέλει ή μερικές φορές μπορεί και να τρέμει κιόλας! Το έχω νιώσει και αυτό! Γιατί είναι κάτι πολύ προσωπικό (πράγμα) η αγκαλιά! Δεν είναι μόνο τα βήματα που κάνουμε, αλλά ερχόμαστε πολύ κοντά, σε πολύ στενή επαφή! Και αυτή η αγκαλιά επίσης δεν είναι κάτι το οποίο είναι για μια στιγμή που βλέπεις τον άλλον και τον αγκαλιάζεις, που ακόμα κι αυτό πολλές φορές δεν το κάνουμε ειδικά με αγνώστους, δεν θα πάμε «γεια σου, τι κάνεις;» και κατευθείαν αγκαλιά. Εδώ αγκαλιάζεις κάποιον και τον έχεις μέσα στην αγκαλιά σου για τουλάχιστον 3 συνεχόμενα λεπτά, οπότε βγαίνουν πολλά. Ένας καθαλιέρος που είναι πολύ σίγουρος για τον εαυτό του, θα σε πάρει στην αγκαλιά του και θα είναι και πολύ «cool about it». Έχει να κάνει και με την προσωπικότητα, ένας άνθρωπος που είναι πολύ-πολύ ζεστός και δεν έχει κάποιο κόμπλεξ με την επαφή, επίσης πολύ γρήγορα σε αγκαλιάζει. (Λένα, Μάιος 2016)

Ο Αλέξανδρος μου εξηγεί γιατί θεωρεί ότι η όμορφη αγκαλιά στο τάνγκο δεν έχει να κάνει τόσο με την τεχνική, όσο με τη διάθεση να συμπορευθείς:

Ο ίδιος ο χορός του τάνγκο είναι μια -ας την πούμε- συμπόρευση με τον παρτενέρ σου. Δηλαδή εκείνη την στιγμή όταν θα χορέψεις θα νιώσεις και την ενέργεια του άλλου, δεν χορεύεις μόνος σου, όλος ο σκοπός είναι να έρθεις πιο κοντά(...)το θέμα δεν είναι να συνεργάζεσαι, το θέμα

είναι να συμπορεύεσαι και είναι τελείως διαφορετικό αυτό και αυτό δεν μπορείς να το πετύχεις με μόνο τεχνική. (Αλέξανδρος, Απρίλιος 2016)

Ο Κωσταντίνος φαίνεται να συμφωνεί μαζί του, μιλώντας και αυτός με τη σειρά του για ένα μοίρασμα ενέργειας.

Πρέπει να ευχαριστήσεις τη ντάμα σε γενικές γραμμές. Πρέπει να κάνεις κάτι για να περνάει ωραία η ντάμα να μην της χαλάει τον άξονα, να μην την τραβάει και να κρατήσει μια ενέργεια. Δηλαδή, κάθε κομμάτι, είτε είναι D'Arienzo, είτε Pugliese, ό,τι μπορεί να είναι αυτό, η ενέργεια ενός ανθρώπου πρέπει σε κάθε κομμάτι να είναι τελείως διαφορετική(...)Πρέπει να την κινήσεις με μια συγκεκριμένη ενέργεια και να «κλείσεις» με μια συγκεκριμένη ενέργεια, και αυτή η ενέργεια να είναι σαν μια μπάλα με φως και να έχει αυξομειώσεις σε γενικές γραμμές. Θεωρώ ότι αυτή είναι η λογική μου όσον αφορά τον χορό. Δηλαδή να κάνεις την ντάμα να ευχαριστηθεί και να έχεις και αυτή την ενέργεια, να μοιραστείς αυτό το πράγμα μαζί της. (Κωσταντίνος, Απρίλιος 2016)

Μέσα στην κλειστή αγκαλιά του τάνγκο, η απόλαυση που νιώθουν οι παρτενέρ οφείλεται αποκλειστικά στην αρμονική κινησιολογική επικοινωνία; Σίγουρα όχι.

Η επικοινωνία των παρτενέρ μέσα στην χορευτική αγκαλιά δεν μπορεί να μελετηθεί χωρίς να ληφθεί υπόψη και η ίδια η μουσική που ακούγεται στη μιλόνγκα κι αυτό γιατί, όπως προκύπτει από την επιτόπια μελέτη μου, για αρκετούς (περισσότερο μνημένους) χορευτές, η αγκαλιά φαίνεται να λειτουργεί ως ένας «διάυλος μοιράσματος» των συναισθημάτων που προκαλεί και ανακινεί στα άτομα η μουσική. Οι Αθηναίοι/ες χορευτές/ριες ακούγοντας την μουσική της Χρυσής εποχής, σωματοποιούν και αναπαράγουν προσωπικές εμπειρίες, που τους ανακινεί η μελωδία ή ακόμα και κάποιοι στίχοι των οποίων το νόημα μπορούν να διακρίνουν.

Ο Κωσταντίνος μου μιλά για τις εμπειρίες που ανακινεί μέσα του, η μουσική της Χρυσής Εποχής του τάνγκο:

Για παράδειγμα το (μουσικό) κομμάτι, το «Trenzas». Trenzas είναι κοτσίδες, οι γυναικείες κοτσίδες. Μιλάει για μια γυναίκα που οι κοτσίδες της τον τύλιξαν κατά κάποιον τρόπο. Και αναφέρει αυτό το κομμάτι (τις γυναικείες κοτσίδες), σαν δεσμά στη ζωή του, ότι τον έχουν δεσμεύσει. Συνδυάζεις αυτό το κομμάτι με τις ανάλογες εμπειρίες που έχεις σαν άνθρωπος θεωρώ -όταν τις έχεις. Για αυτό το τάνγκο είναι σε κάποιες περιπτώσεις για λίγο μεγαλύτερες ηλικίες. Πρέπει να έχει «ψηθεί» λίγο ο άνθρωπος, να έχει νιώσει, να έχει περάσει κάποια

πράγματα, για να αισθανθεί τον πόνο του αλλουνού αντίστοιχα που κάπου μπορεί να λέει -ας πούμε- ότι «μου γάμησες τη ζωή». (Κωσταντίνος, Απρίλιος 2016)

Γίνεται αρκετά φανερό επομένως πως σε ένα δεύτερο επίπεδο, ορισμένοι μιλονγκέροι, μέσα σε μια αρμονική αγκαλιά, όσο διαρκεί η χορευτική επιτέλεση, μπορούν να (ανα)βιώνουν και να μοιράζονται με τον/ην παρτενέρ τους, ποικίλα συναισθήματα όπως ερωτισμό, πόνο, χαρά, λύπη και νοσταλγία.

Ο ίδιος πληροφορητής προσθέτει:

Εγώ θεωρώ ότι αυτή η επικοινωνία έχει πολλές μορφές. Αυτή η επικοινωνία έχει επικοινωνία διασκέδασης, έχει επικοινωνία πόνου, έχει επικοινωνία ερωτισμού. Όπως είναι στην πραγματική ζωή, είναι μια επικοινωνία που μπορείς να έχεις με έναν άνθρωπο. Έχει να κάνει με το τι αισθάνεται ο καθαλιέρος εκείνη τη στιγμή και με το τι θέλει να εκφράσει, και το τι του βγάζει το κομμάτι εκείνη τη στιγμή. (Κωσταντίνος, Απρίλιος 2016)

Υπάρχουν μάλιστα μιλονγκέροι/ες που περιγράφουν πως μέσα στην αγκαλιά του τάνγκο, φθάνουν να βιώνουν ακόμα και συναισθήματα που δεν βιώνουν πουθενά αλλού.

Η έμπειρη τανγκέρα, Αλεξία μου περιγράφει μια αρμονική, ιδανική σχεδόν αγκαλιά:

Είναι ζεστασιά, είναι ανακούφιση, είναι χαλάρωση, νιώθεις έτσι μια γλύκα, νιώθεις έτσι πολύ βαθιά επικοινωνία με τον άλλον σωματική. Δεν ξέρω νομίζω ότι όταν είναι καλή η επικοινωνία, όταν είναι καλή η χημεία, εμένα προσωπικά μου βγαίνουν συναισθήματα που δεν βιώνω πουθενά αλλού... Όλα σε αυτόν τον συνδυασμό, με αυτή την ένταση; Όχι! (Αλεξία, Απρίλιος 2016)

Η ζεστασιά και η υποστήριξη που νιώθουν οι χορευτές μέσα στην αγκαλιά μπορεί να λειτουργήσει και ανακουφιστικά, με την ευρύτερη έννοια θεραπευτικά. Κάπως έτσι το περιγράφει η Λένα:

Ο καθένας έχει τους δικούς του πόνους και το τάνγκο σου δίνει αυτή την ευκαιρία, γιατί όχι μόνο χορεύεις, (αλλά) κάποιος σε αγκαλιάζει και είναι πολύ μεγάλη παρηγοριά, αυτό το πράγμα, το να χορεύεις σε κάποιον, να σε έχει στην αγκαλιά του κι εσύ μέσα σε αυτή την αγκαλιά να τα «βγάζεις» όλα αυτά. Είναι πολύ συγκινητικό! (Λένα, Μάιος 2016)

Οι περισσότεροι από τους πληροφορητές μου εξομολογούνται πως τους έχει συμβεί να νιώσουν ερωτισμό στη διάρκεια μιας τάντας, αλλά πως είναι κάτι που δεν τους συμβαίνει συχνά και «είναι καθαρά θέμα χημείας». Για τους ίδιους, ο ερωτισμός που βιώνουν κάποιες φορές στη διάρκεια του χορού δεν εκφράζει πάντα και αποκλειστικά την επιθυμία τους να δημιουργήσουν ερωτική σχέση με τον χορευτικό τους παρτενέρ. Στις περισσότερες περιπτώσεις αφορά τον τρόπο που βιώνουν την εμπλοκή του δικού τους σώματος στη σχέση που διατηρούν με τον χορευτικό τους παρτενέρ. Είναι ένας πιο «εσωστρεφής» ερωτισμός, με την έννοια ότι άνδρας νιώθει ο ίδιος ερωτικός, όπως χειρίζεται το σώμα της «παραδομένης» στην αγκαλιά του ντάμας, ενώ η ντάμα ανακαλύπτει και αποκαλύπτει τη θηλυκότητά της, μέσα από τη διαδικασία αποκωδικοποίησης των κινήσεων και των συναισθημάτων του καβαλιέρου της. Παρόλαυτά όλοι τους, περιγράφουν πως τα συναισθήματα αυτού του τύπου δεν είναι τόσο συχνά και πως ολοκληρώνονται συνήθως με το τέλος της τάντας. Οι χορευτές παύουν να εκδηλώνουν τα εν λόγω συναισθήματα εκτός του πλαισίου της χορευτικής επιτέλεσης, όταν δηλαδή παύει να υπάρχει η πλήρωση που βιώνουν ως ενιαίο χορευτικό σώμα/ψυχή. Με την ολοκλήρωση της τάντας, η ντάμα ανοίγει τα μάτια της και ανακτά τον πλήρη έλεγχο του σώματός της, διακόπτοντας την επικοινωνία με τον παρτενέρ της, ο οποίος χάνει τον έλεγχο του σώματός της.

(Το τάνγκο)είναι πολύ εσωτερικό και πολύ δικό σου. Ακόμα και τις στιγμές που έχει κάποιον ερωτισμό, με το που θα τελειώσει το κομμάτι και θα ανοίξω τα μάτια μου έχει τελειώσει εκεί! Δεν πάει να είναι ο άλλος ο καλύτερος χορευτής του κόσμου, δεν πάει να έχει την ωραιότερη αγκαλιά... είναι κάπως περίεργο, με το που τελειώνει το τραγούδι, δεν ξέρω, τέλος! Ό,τι ερωτισμό έχω νιώσει ήταν σε αυτή τη συγκεκριμένη συνθήκη και είναι αποτέλεσμα της αγκαλιάς και του άλλου κι εμού, της μουσικής, του χώρου, οπότε μετά δεν συνεχίζεται...
(Αλεξία, Απρίλιος 2016)

Όπως περιγράφει και η Αλεξία στο παραπάνω απόσπασμα, η σωματική/πνευματική επικοινωνία που αναπτύσσει με τον παρτενέρ της, ολοκληρώνεται μόλις τελειώνει η τάντα και η συμπίρευσή τους. Οι μιλονγκέροι/ες επιστρέφοντας στο τραπέζι τους, απομακρύνονται από την κινητηριο-αισθητηριακή εμπειρία που μοιράσθηκαν με τον παρτενέρ τους και αναζητούν τον επόμενο με τον οποίο θα συν-κινηθούν. Αυτή η συνθήκη διαρκούς εναλλαγής χορευτικών

παρτενέρ στη μιλόνγκα, έχει ως συνέπεια η σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των παρτενέρ να έχει *εφήμερο*, *ad hoc*, αλλά μάλλον και πιο ενσώματο χαρακτήρα.

Ίσως η δυναμική και η ένταση αναπτύσσεται και συγκροτεί τον μυστηριακό της χαρακτήρα της αγκαλιάς, να οφείλεται στην καταστατικά *προσωρινή φύση* των σχέσεων που αναπτύσσονται στη μιλόνγκα. Το γεγονός πως στην πλειονότητα τους οι μιλονγκέροι/ες δεν επιδιώκουν να συνεχίσουν και να εξελίξουν εκτός μιλόνγκας τη σχέση που αναπτύσσουν με τον/ην παρτενέρ τους, πιθανόν να τους προσφέρει μια αίσθηση ανακούφισης και συναισθηματικής ασφάλειας, η οποία εντείνει την αίσθηση του από κοινού *ανοίγειν* στη φαντασιακή κοινότητα της μιλόνγκας.

Αυτή η «εφήμερη πληρότητα» ή καλύτερα «ενδεχομενικότητα πλήρωσης», φαίνεται να είναι για τον Δημήτρη και η «παγίδα του τάνγκο» που μπορεί να οδηγήσει στη μοναχικότητα του τανγκέρου ή της τανγκέρας:

Το τάνγκο μπορεί να είναι ένα υποκατάστατο αν θέλεις αρκετά γεμάτο το οποίο να στις ψευδοκαλύπτει, δηλαδή θεωρώ ότι υπάρχει κόσμος -κι ελπίζω να μην έχω πέσει κι εγώ σε αυτήν την παγίδα για αυτό και προσπαθώ να πειθαρχώ την ενασχόλησή μου με το τάνγκο- ο οποίος θα βγει έξω, θα είναι 2 ώρες αγκαλιά με κάποιους ανθρώπους και τελικά θα πάει σπίτι του και θα είναι μόνος του. Μπορεί αυτό να λειτουργήσει λίγο σαν ένα υποκατάστατο μερικές φορές, στους πολύ μόνους ανθρώπους και να είναι μια μικρή παγίδα γιατί κανονικά πρέπει να βγεις έξω και να αναζητήσεις αυτό το οποίο θέλεις να βρεις κι όχι να πηγαίνεις να το απαλύνεις κάπως, να γυρνάς πάλι και να είσαι μόνος. (Δημήτρης, Ιούνιος 2015)

Από τα παραπάνω μπορούμε να εκμαιεύσουμε πως η αγκαλιά, εμπλέκεται με τον βαθμό «μύησης» των μιλονγκέρων και άρα λειτουργεί ως ένα πορώδες σύνορο μεταξύ του εαυτού και του άλλου, των σωμάτων και των ψυχών που χορεύουν εντός του νοητού κύκλου της μιλόνγκας.

ΑΝΤΙ ΕΠΙΛΟΓΟΥ



"Δεν έχει σημασία πόσο τάνγκο χορεύεις στη ζωή σου, αλλά πόση ζωή υπάρχει μέσα στο τάνγκο που χορεύεις"

(Το τάνγκο) με προσδιορίζει γιατί αυτός ο χορός, από πολλές απόψεις, είναι η ίδια η ζωή. Είναι όλες οι όψεις της ζωής, της χαράς, της τσαντίλας, της λύπης, του πόνου. Είναι όλα αυτά τα πράγματα που θεωρώ ότι μπορεί να εκφράζουν έναν άνθρωπο. Με προσδιορίζει από την άποψη ότι ο καθένας στον χορό βγάζει τον χαρακτήρα του σε κάποια πράγματα. Εμένα φαίνεται ο χαρακτήρας μου στον χορό, αρκεί να είναι ο άλλος έξυπνος να τον προσέξει.

(Κωσταντίνος, Απρίλιος 2016)

Το αργεντίνικο τάνγκο «ταξιδεύοντας» από το Ρίο δε λα Πλάτα και τις κακόφημες συνοικίες του Buenos Aires, στα σαλόνια της Ευρώπης και στις σημερινές μιλόνγκες της Αθήνας, αποκτά συνεχώς νέες νοηματοδοτήσεις δεδομένο που νομιμοποιεί την υβριδική, πλαστική του ταυτότητα.

Πολλοί μελετητές αποδίδουν στο τάνγκο έναν παγκόσμιο χαρακτήρα τον οποίο τεκμηριώνουν είτε στις ομοειδείς αναπαραστάσεις των φύλων είτε στην οικουμενικότητα του πάθους⁷⁵ που πιστοποιεί η σωματική επαφή που αναπτύσσουν μεταξύ τους οι χορευτές ανεξάρτητα από την πατρίδα τους. Συμπληρωματικά, σε μια εποχή που τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και η εξέλιξη της τεχνολογίας δίνουν τη δυνατότητα στα άτομα να επικοινωνούν

⁷⁵ Βλ. Savigliano,1995, Petridou,2009 κ.α.

από απόσταση, χωρίς να εκτίθενται και διασφαλίζοντας μια σειρά από «ανωνυμίες», το τάνγκο μοιάζει να προσφέρει μια ανακουφιστική εφήμερη σωματική επικοινωνία. Υπό αυτούς τους όρους, το αργεντίνικο τάνγκο δεν συνιστά απλώς μια αυτοσχεδιαστική χορευτική επιτέλεση (διασκέδαση), αλλά μια εναλλακτική κουλτούρα επικοινωνίας κινήσεων και συναισθημάτων. Με άλλα λόγια το τάνγκο ως ένας «αποκαλυπτικός» βιωματικός χορός ευνοεί είτε μέσα από τον στίχο, τη μουσική και τον χορό, την ανακίνηση/αναμόχλευση εμπειριών και την αναβίωσή τους.

Θα μπορούσε όμως να ισχύει και το αντίστροφο; Δηλαδή το τάνγκο να επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίο το άτομο βιώνει την καθημερινότητά του;

Για την ιδιότητα του τάνγκο να μετασχηματίζεται σε τάνγκο-εμπειρία και να επηρεάζει την καθημερινή ζωή του ατόμου μιλούν οι L. Labraña και A. Sebastià (2000), περιγράφοντας πως το τάνγκο μπορεί να συνιστά μεταφορά (metaphor), έναν φακό θέασης της υπόλοιπης καθημερινής ζωής του ατόμου, μέσα από αυτό. Με άλλα λόγια «a tango vision of the world⁷⁶».

Για τη Λένα το ερώτημα που θέτω παραπάνω απαντιέται ως εξής: το τάνγκο συνεχίζει να αποτελεί κι έξω από τη μιλόνγκα ένα πεδίο επαναδιαπραγμάτευσης της ζωής της.

Το τάνγκο δίνει πολύ μεγάλα μαθήματα ζωής. Δηλαδή προσέχω το πώς θα χορεύω, το πώς εγώ αισθάνομαι σαν γυναίκα μέσα στον χορό, και να αισθάνομαι έτσι και μέσα στη σχέση μου και το αντίστροφο. Αλλά πρέπει βέβαια και ο καθαλιέρος, και ο άνδρας να μπορεί να πάρει αυτό τον ρόλο και να σε εμπνεύσει να είσαι θηλυκή, να είσαι γυναίκα, να είσαι ντάμα, να είσαι χορεύτρια. Για παράδειγμα μέσα σε μια σχέση με τον σύντροφό σου στη ζωή, πολλές φορές είναι ωραίο, -αυτό που σου είπα πριν και για την εμπιστοσύνη- να εμπιστευθείς και τον σύντροφό σου, να πάρει κάποιες αποφάσεις, κι αν δεν συμφωνείς να μην πας κόντρα, έτσι όπως και δεν θα πας κόντρα και σε μια αγκαλιά μέσα στο τάνγκο, θα προσπαθήσεις να λύσεις το πρόβλημα με κάποιον άλλον τρόπο αλλά όχι μέσα στην αγκαλιά, γιατί η αγκαλιά είναι η ουσία, είναι η βάση της σχέσης. Εγώ το καταλαβαίνω ότι η αγκαλιά είναι η αγάπη, έτσι όπως υπάρχει στη σχέση, η αγκαλιά είναι αγάπη και στο τάνγκο είναι η ουσία. (Λένα, Μάιος 2016)

Επομένως, το ερώτημα που προκύπτει είναι το εξής: ποιοι εμπνέονται και αναπαράγουν στοιχεία από την χορευτική επιτέλεση και την κουλτούρα του τάνγκο στην εκτός τάνγκο καθημερινότητα; Ή ακόμα καλύτερα, ποιοι είναι αυτοί που «μεταφέρουν» το τάνγκο έξω από

⁷⁶ Βλ. Labraña και Sebastià, 2000(σ.109) και Tateo, 2014.

τη μιλόνγκα, ως ένα πεδίο επαναδιαπραγμάτευσης των κοινωνικών σχέσεων που συγκροτούν/διατηρούν στην καθημερινή τους ζωή;

Η παρούσα εργασία βασίζεται σε μικρό εθνογραφικό δείγμα που προφανώς πρέπει να εμπλουτισθεί προκειμένου να απαντήσει στα παραπάνω ερωτήματα. Παρόλαυτά, όπως δείχνουν οι απαντήσεις των πληροφορητών μου, τα άτομα που υιοθετούν παραδείγματα από την τάνγκο κουλτούρα στη καθημερινότητά τους, είναι αυτοί που έχουν μνηθεί περισσότερο στην επικοινωνία των αισθήσεων και των συναισθημάτων που θεωρώ πως αποτελεί το «crux of liminality» της φαντασιακής κοινότητας της μιλόνγκας. Ένα τέτοιο συμπέρασμα/θέση μπορεί να τεκμηριωθεί με μια επόμενη εθνογραφική έρευνα που θα εστιάζει περισσότερο στις διαδικασίες μύησης των μιλονγκέρων στην τάνγκο κουλτούρα και στους όρους διαλόγου αυτών των διαδικασιών με αντίστοιχες, που αφορούν στην ανασυγκρότηση του χορευτικού εαυτού του.

Όπως ο Αλέξανδρος εξομολογείται «το τάνγκο σε αυτό το επίπεδο (μύησης), είναι ένα μάθημα (πρωτίστως) αποδοχής του εαυτού».

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

- Anderson, B. (1997). *Φαντασιακές κοινότητες. Στοχασμοί για τις απαρχές και τη διάδοση του εθνικισμού*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Block, B., & Kissell, J. (2001, January). The Dance: Essence of Embodiment. *Theoretical Medicine and Bioethics*, 22(1), σσ. 5-15.
- Bourdieu, P. (2006). *Η Αίσθηση της Πρακτικής*. (Θ. Παραδέλλης, Επιμ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Butler, J. (1988). Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory. *Theatre Journal*, 40(4), 519-531.
- Davis, K. (2015). *Dancing Tango. Passionate Encounters in a Globalizing World*. New York: NEW YORK UNIVERSITY PRESS.
- Denniston, C. (2011). *Το νόημα του τάνγκο: Η ιστορία του αργεντίνικου χορού*. (Δ. Χρήστου, Β. Λέκκα, Επιμ., & Π. Μοσχοπούλου, Μεταφρ.) Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Knauth, D. C. (2005). *Discourses of Authenticity in the Argentine Tango Community of Pittsburg*. (Δ.δ.). University of Pittsburgh, Pittsburgh.
- Durkheim, E. (2014). *The Division of Labor in Society*. New York: Free Press.
- Archetti, E. (1997). Multiple Masculinities: The Worlds of Tango and Football in Argentina. Στο D. Balderston, & D. Guy (Επιμ.), *Sex and Sexuality in Latin America* (σσ. 200-216). New York: New York UP.
- Archetti, E. (1999). *Masculinities. Football, Polo and the Tango in Argentina*. Oxford: Berg.
- Foucault, M. (1997). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopia. Στο N. Leach (Επιμ.), *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (σσ. 330-336). NYC: Routledge.

- Frith, S. (1996). *Questions of Cultural Identity*. (S. Hall, & P. du Gay, Επμ.) Denmark: SAGE Publications Ltd.
- Goertzen, C., & Azzi, M. (1999). Globalization and the Tango. *Yearbook for Traditional Music*, 31, σσ. 67-76. Ανάκτηση 5 26, 2016
- Guillén, M. E. (2008). *The Performance of Tango: Gender, Power and Role Playing*(δ.δ.). College of Fine Arts Ohio University.
- Guy, J. D. (1991). *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina*. London: University of Nebraska Press.
- Hanna, J. L. (1990). Anthropological Perspectives for Dance/Movement Therapy. *American Journal of Dance Therapy*, 12(2).
- Hanna, J. L. (2011). Dancing: A Nonverbal Language for Imagining and Learning. Στο N. Seel, *Encyclopedia of the Sciences of Learning*. New York: Springer.
- Hanna, J. L. (2015). *Dancing to Learn. The Brain's Cognition, Emotion and Movement*. Rowman & Littlefield .
- Hanna, J., Abrahams, R., Crumrine, N., Dirks, R., Von Gizycki, R., Heyer, P., . . . Wild, S. (1979, June). Movements Toward Understanding Humans Through the Anthropological Study of Dance. *Current Anthropology*, 20(2), σσ. 313-339. Ανάκτηση Μάιος 27, 2016, από www.jstor.org/stable/2741929
- Humphreys N. (1984). *Consciousness Regained. Chapters in the Development of Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- John, G. (2001). Alternative cultural heterotopia and the liminoid body: Beyond Turner at ConFest. *The Australian Journal of Anthropology*, 12(1), 47-66.

- Knauth, D. C. (2005). *Discourses of Authenticity in the Argentine Tango Community of Pittsburgh*. Pittsburgh: University of Pittsburgh.
- Labrana, L., & Sebastian, A. (2000). *Tango, una historia*. Buenos Aires: Corregidor. Lave & Wenger.
- Maine, H. S. ((1822) 1987). *Ancient Law*. Dorset Press.
- Markova, I. (2006). On "The Inner Alter" in Dialogue. *International Journal for Dialogical Science*, 1(1), 125-147.
- Mauss, M. ([1973]1992). Techniques of the Body. Στο J. Crary, & S. Kwinter (Επιμ.), *Incorporations* (B. Brewster, Μεταφρ., σσ. 455-477). Zone Books.
- Ness, S. A. (2008). The Inscription of Gesture: Inward Migrations in Dance. Στο C. Noland, & S. Ness (Επιμ.), *Migrations of Gesture*. University of Minnesota Press.
- Noland, C. (2008). Introduction. Στο C. Noland, & S. Ness (Επιμ.), *Migrations of Gesture*. University of Minnesota Press.
- Olszewski, B. (2008). El Cuerpo del Baile: The Kinetic and Social Fundaments of Tango. *Body & Society*, 14(2), 63-81.
- Pegorer, A. (2008, July). Performing Gender in milongas of Buenos Aires. London. Ανάκτηση May 10, 2016, από http://www.academia.edu/4504155/Performing_Gender_in_milongas_of_Buenos_Aires
- Petridou, E. (2009). Experiencing Tango as it goes global: Passion, Ritual and Play. Στο G. Klein (Επιμ.), *Tango in Translation*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Pink, S. (2009). *Doing Sensory Ethnography*. SAGE Publications.

- Salmon, R. O. (2004, March 5). The Tango: Its Origins and Meaning. *The Journal of Popular Culture*, 10(4), σσ. 859-866. Ανάκτηση 5 19, 2016, από http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.0022-3840.1977.1004_859.x/pdf
- Savigliano, M. (1995). *Tango and the Political Economy of Passion*. Boulder CO: Westview Press.
- Sklar, D. (2006). Remembering Kinesthesia: An Inquiry into Embodied Cultural Knowledge. Στο C. Noland, & S. Ness (Επιμ.), *Migrations of Gesture* (σσ. 85-111). London: University of Minnesota Press.
- Stoller, P. (1989). *The Taste of Ethnographic Things. The Senses in Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Tateo, L. (2014). The Dialogical Dance: Self, Identity Construction, Positioning and Embodiment in Tango Dancers. *Integrative Psychological and Behavioral Science*, 28(3), 299-321.
- Taylor, J. (1987, November). Tango. *Cultural Anthropology*, 2(4), σσ. 481-493.
- Turner, V. (1969). *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Chicago: Aldine.
- Turner, V. (1974). Liminal to liminoid in play, flow, and ritual: An essay in comparative symbology. 60, 53-92.
- Turner, V. (1987). The Anthropology of Performance. Στο V. Turner, *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.
- Warnier, J. P. (2001). A Praxeological Approach to Subjectivation in a material World. *Journal of Material Culture*, 6(1), 5-24.
- Λούκος, Χ. (1998). Κοινωνική ιστορία του τάνγκο. Από τις υποβαθμισμένες συνοικίες του Buenos Aires στα σαλόνια της Ευρώπης. *Μνήμων*, 20, σσ. 251-270.

Μουζέλης, Ν. (2005). *Κοινοβουλευτισμός και Εκβιομηχάνιση στην Ημι-περιφέρεια. Ελλάδα, Βαλκάνια, Λατινική Αμερική*. Θεμέλιο.

Πετρίδου, Ε. (2014). Dancing in High Heels: A Material Culture Approach to Argentine Tango. Στο Τ. Bambilis, & Ρ. ter Keurs (Επιμ.), *Social Matter(s). Anthropological Approaches to Materiality* (σσ. 91-116). LIT.

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

García Blaya, R., Pinsón, N., Lucci, H., Cespi, B., & Nudler, J. (2015, Απρίλιος). *Todo Tango*. Ανάκτηση από <http://www.todotango.com/english/>

Tonelli, D., & Turrisi, M. (Σκηνοθέτες). (2015). *Leyendas del Tango danza: Documental sobre las leyendas inmortales del baile del tango salón*. [Ταινία]. Ανάκτηση Μάιος 2016, από <http://www.todotango.com/historias/cronica/518/Leyendas-del-Tango-danza/>

Williams, J. (2016, Ιούνιος 10). *The Real Argentina*. Ανάκτηση από <http://therealargentina.com/en/tango-in-buenos-aires-the-top-10-milongas/>

Παπαγιαννοπούλου, Ε. (2015, Απρίλιος). *Tango Almagro*. Ανάκτηση από <https://tangoalmagro.wordpress.com/>