



Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης
Σχολή Καλών Τεχνών
Τμήμα Μουσικών Σπουδών



Διπλωματική εργασία με τίτλο

Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή

Φοιτήτρια: Αγγελίνα Δημητριάδη

ΑΕΜ: 2021

Επιβλέπων Καθηγητής: Κίτσιος Γιώργος

Θεσσαλονίκη 2024

Ψηφιακή Βεβαίωση Εγγράφου

Μπορείτε να ελέγξετε την ισχύ του εγγράφου
σκανάροντας το QR code ή εισάγοντας τον κωδικό
στο docs.gov.gr/validate



Κωδικός εγγράφου: CWPUKU5qrAPt_ERQXXAA7Q

: 1/1

Υπογραφή:
ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΚΙΤΣΙΟΣ
Πατρώνυμο: ΣΤΕΦΑΝΟΣ
ΑΦΜ: 047555543
Ημ. Υπογραφής: 10/07/2024 16:10:50

Ευχαριστίες

Η εκπόνηση της παρούσας έρευνας και η δημιουργία του ντοκιμαντέρ ήταν μια προσπάθεια δύσκολη που απαιτούσε διεξοδική έρευνα τόσο για το θεωρητικό μέρος, όσο και για ζητήματα παραγωγής ντοκιμαντέρ. Για το λόγο αυτό αισθάνομαι ότι υπάρχουν μερικοί άνθρωποι που πρέπει να ευχαριστήσω, καθώς χωρίς την άμεση ή έμμεση συμμετοχή τους, δεν θα είχα καταφέρει να παρουσιάσω το συγκεκριμένο αποτέλεσμα. Αρχικά θα ήθελα να ευχαριστήσω τον επιβλέποντα καθηγητή της διπλωματικής μου εργασίας κ. Γιώργο Κίτσιο, πρώην επίκουρο καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και νυν επίκουρο καθηγητή στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Ε.Κ.Π.Α., καθώς χωρίς την καθοδήγησή του δεν θα είχε λάβει αυτή την τελική μορφή η εργασία μου. Ακόμη δεν μπορώ να παραλείψω τις ευχαριστίες μου προς τον κ. Κωνσταντίνο Κόντο, μέλος του Εργαστηριακού Διδακτικού Προσωπικού του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ., καθώς επίσης και την κ. Τζίνα Γεωργιάδου, μέλος του Εργαστηριακού Διδακτικού Προσωπικού του Τμήματος Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ του Α.Π.Θ., για τη στήριξη και τις συμβουλές τους στο τεχνικό μέρος του ντοκιμαντέρ. Επίσης, θα ήθελα να ευχαριστήσω την κ. Κατσανεβάκη Αθηνά, μέλος του Ειδικού Εκπαιδευτικού Προσωπικού του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. και τον κ. Γιαννόπουλο Εμμανουήλ, αναπληρωτή καθηγητή του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. ως μέλη της εξεταστικής επιτροπής της διπλωματικής μου εργασίας, καθώς και όλους του καθηγητές και καθηγήτριες του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. για την ακαδημαϊκή μόρφωση που μου προσέφεραν τα χρόνια των σπουδών μου.

Επιπλέον ευχαριστώ την Μαρία Μανωλοπούλου και τον Σωτήρη Κρούσκα, οι οποίοι μου εμπιστεύτηκαν τον εξοπλισμό τους κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων του ντοκιμαντέρ. Πολύτιμη ήταν και η βοήθεια του Νίκου Δαουκόπουλου ο οποίος στάθηκε πλάι μου στα περισσότερα από τα γυρίσματα και ανέλαβε τα καθήκοντα της εικονοληψίας και ηχοληψίας, ώστε να μπορέσω να επικεντρωθώ στο κομμάτι των συνεντεύξεων.

Ακόμη θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους τους ανθρώπους που συνέβαλαν στο ερευνητικό κομμάτι της εργασίας μου, παρέχοντάς μου πολύτιμες πληροφορίες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της έρευνάς μου και ειδικότερα τους: Αντύπα Αριάδνη, Ερκέκογλου Ακριβή, Κουρέλη Ελπίδα, Κρουστάλλη Στέλιο, Λάντελε Μαρία, Πετίδη Κώστα και Συμεωνίδου Αθανασία, αλλά και τις Γεωργιάδου Κλειώ και Χαπιζάνη Αναστασία για την παραχώρηση πλάνων, παρά το γεγονός πως τελικά δεν χρησιμοποιήθηκαν στο ντοκιμαντέρ. Ένα μεγάλο ευχαριστώ επίσης στους υπευθύνους των καταστημάτων εστίασης 90 Μοίρες, AN Club και Rover Bar, που με δέχτηκαν με χαρά στον χώρο τους και φιλοξένησαν μερικά από τα γυρίσματα του ντοκιμαντέρ. Τέλος, θα ήθελα να αφιερώσω τη διπλωματική μου εργασία στην οικογένεια και τους φίλους μου οι οποίοι με στήριξαν σε αυτή μου την προσπάθεια.

Περίληψη

Η διπλωματική εργασία εξετάζει την αναπαράσταση των γυναικών στην ελληνική ραπ σκηνή και περιλαμβάνει θεωρητική ανάλυση και ένα ντοκιμαντέρ 35 λεπτών με τίτλο *Rap is Rap*. Η θεωρητική ενότητα ξεκινά με μια ιστορική επισκόπηση του εθνογραφικού κινηματογράφου, εστιάζοντας στην εξέλιξη του όρου και την εφαρμογή του στα φεμινιστικά ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια εξετάζει την έννοια του φύλου, δίνοντας έμφαση στα κοινωνικά στερεότυπα κατά των γυναικών, και παρέχει μια ιστορική ανάλυση της κουλτούρας του χιπ χοπ για την πλαισίωση των χαρακτηριστικών της στο πλαίσιο της εργασίας. Το θεωρητικό μέρος χρησιμεύει ως ερευνητικό υπόβαθρο για το ντοκιμαντέρ, το οποίο μελετά τη συμμετοχή των γυναικών στην ελληνική ραπ σκηνή και επίσης περιλαμβάνει τη ροή παραγωγής του ντοκιμαντέρ (προπαραγωγή, παραγωγή, μεταπαραγωγή). Το έναυσμα για την παρούσα μελέτη προκύπτει από τη σημαντική ανάπτυξη της ραπ σκηνής τα τελευταία χρόνια και τις προσωπικές μου παρατηρήσεις σχετικά με την περιορισμένη συμμετοχή των γυναικών. Για να διερευνήσω αυτό το θέμα, βασίζομαι σε συνεντεύξεις με πέντε γυναίκες ράπερ από όλη την Ελλάδα και σε πληροφορίες από δύο καταξιωμένες ανδρικές προσωπικότητες του χώρου. Το ντοκιμαντέρ έχει ως στόχο να παρουσιάσει αυτές τις γυναίκες ράπερ και σε ένα ευρύτερο κοινό και να προκαλέσει προβληματισμό σχετικά με τους βαθύτερους λόγους για την επιμονή των κοινωνικών στερεοτύπων.

ΛΕΞΕΙΣ ΚΛΕΙΔΙΑ: γυναίκες ράπερ, ελληνική ραπ, χιπ χοπ κουλτούρα, έμφυλα στερεότυπα, ντοκιμαντέρ.

Abstract

This thesis examines the representation of women in the Greek rap scene and includes both a theoretical analysis and a 35-minute documentary entitled *Rap is Rap*. The theoretical section begins with a historical overview of ethnographic cinema, focusing on the evolution of the term and its application to feminist documentaries. It then explores the concept of gender, emphasizing social stereotypes against women, and provides a historical analysis of hip hop culture to contextualize its characteristics within the scope of the thesis. The theoretical part serves as the research background for the documentary, which analyzes women's participation in the Greek rap scene. It also details the documentary's production flow, including pre-production, production, and post-production. The impetus for this study comes from the significant growth of the rap scene in recent years and my personal observations about the limited participation of women. To explore this issue, I draw on interviews with five female rappers from across Greece and insights from two established male figures in the field. The documentary aims to introduce these female rappers to a wider audience and provoke reflection on the underlying reasons for the persistence of social stereotypes.

KEY WORDS: female rappers, Greek rap, hip hop culture, gender stereotypes, documentary.

Πίνακας Περιεχομένων

Εισαγωγή	6
1. Εθνογραφικό φιλμ	7
1.1 Ορίζοντας το «εθνογραφικό φιλμ»	7
1.2 Ιστορική αναδρομή του εθνογραφικού φιλμ.....	8
1.3 Φεμινιστικό ντοκιμαντέρ	10
2. Χιπ χοπ: Σύντομη ιστορική ανασκόπηση & όροι	12
2.1 Φύλο	12
2.2 Έμφυλα στερεότυπα.....	13
2.3 Φεμινισμός	14
2.4 Κουλτούρα του χιπ χοπ	15
2.5 Ραπ	17
2.6 Η ιστορία της χιπ χοπ στην Ελλάδα.....	17
3. Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή	21
3.1 Η θέση του γυναικείου φύλου στη χιπ χοπ κουλτούρα.....	21
3.2 Η εμφάνιση των γυναικών στην εγχώρια ραπ σκηνή	22
3.3 2020-σήμερα	23
4. Σχεδιασμός και υλοποίηση ντοκιμαντέρ	25
4.1 Προπαραγωγή	25
4.2 Παραγωγή.....	27
4.3 Μεταπαραγωγή	28
Συμπεράσματα	29
Συμπεράσματα βάσει της βιβλιογραφίας	29
Συμπεράσματα βάσει της πρωτότυπης έρευνας.....	30
Μελλοντική έρευνα.....	31
Βιβλιογραφικές αναφορές	32

Εισαγωγή

Το χιπ χοπ που ξεκίνησε από το Μπρονξ της Νέας Υόρκης κατά τη δεκαετία του '70, έχει εξελιχθεί σε ένα παγκόσμιο κίνημα, επηρεάζοντας τη μουσική, τη μόδα, τη γλώσσα και τις κοινωνικές συμπεριφορές. Ενώ στο είδος κυριαρχούν άντρες καλλιτέχνες, συχνά οι γυναίκες παίζουν καθοριστικό ρόλο τόσο στην ανάπτυξη του όσο και στην αμφισβήτηση του status quo.

Στην Ελλάδα, οι γυναίκες ράπερ περιηγούνται σε ένα σύνθετο έδαφος που χαρακτηρίζεται από πολιτισμικό συντηρητισμό, οικονομικές προκλήσεις και μια κυρίως ανδροκρατούμενη μουσική βιομηχανία. Η παρούσα μελέτη εστιάζει στις καλλιτεχνικές τους διαδρομές, στον κοινωνικό σχολιασμό και στους τρόπους με τους οποίους διαπραγματεύονται την ταυτότητά τους μέσα στην κοινότητα του χιπ χοπ.

Ειδικότερα, σκοπός της παρούσας διπλωματικής εργασίας είναι να εξετάσει τον ρόλο και την επιρροή των γυναικών ράπερ στην Ελλάδα, με στόχο να αναλύσει τη συμβολή τους στη ραπ και την επίδρασή τους στα πολιτιστικά και κοινωνικά πρότυπα. Με τον τρόπο αυτό, η παρούσα έρευνα επιδιώκει να αναδείξει τη διασταύρωση του φύλου, της μουσικής και της κοινωνίας σε ένα πλαίσιο που έχει τύχει περιορισμένης επιστημονικής προσοχής.

Η εργασία αποτελείται από τη θεωρητική ενότητα και ένα ντοκιμαντέρ 35 λεπτών με τίτλο *Rap is Rap*, το οποίο μελετά τη συμμετοχή των γυναικών στην ελληνική ραπ σκηνή. Το ντοκιμαντέρ ανήκει στην κατηγορία των εθνογραφικών φιλμ, τα οποία ως σκοπό τους έχουν να ξεδιπλώνουν κοινωνικές δομές (De Brigard, 1975, σελ. 13) και να δίνουν στο θεατή τη δυνατότητα μιας εσωτερικής ματιάς στο αντικείμενο της έρευνας.

Συνολικά, η εργασία απαρτίζεται από τέσσερα κεφάλαια εκτός από την εισαγωγή. Η θεωρητική ενότητα ξεκινά με μια ιστορική επισκόπηση του εθνογραφικού κινηματογράφου, εστιάζοντας στην εξέλιξη του όρου και την εφαρμογή του στα φεμινιστικά ντοκιμαντέρ. Στη συνέχεια εξετάζει την έννοια του φύλου, δίνοντας έμφαση στα κοινωνικά στερεότυπα κατά των γυναικών, και παρέχει μια ιστορική ανάλυση της κουλτούρας του χιπ χοπ για την πλαίσιωση των χαρακτηριστικών της στο πλαίσιο της εργασίας. Έπειτα συζητείται η συμβολή των γυναικών στη χιπ χοπ κουλτούρα από την απαρχή της σε παγκόσμιο και τοπικό επίπεδο, ενώ στη συνέχεια παρατίθενται ορισμένα βιογραφικά στοιχεία των πέντε πρωταγωνιστριών του παρόντος εθνογραφικού φιλμ. Το θεωρητικό μέρος χρησιμεύει ως ερευνητικό υπόβαθρο για το ντοκιμαντέρ, και επίσης περιλαμβάνει τη ροή παραγωγής του ντοκιμαντέρ (προπαραγωγή, παραγωγή, μεταπαραγωγή). Η εργασία ολοκληρώνεται με τα συμπεράσματα, τους περιορισμούς της εργασίας και προτάσεις για μελλοντική έρευνα.

1. Εθνογραφικό φιλμ

Στο κεφάλαιο αυτό αρχικά εξετάζεται ο όρος «εθνογραφικό φιλμ» και η ιστορία του και ακολούθως αναλύεται το υποείδος του φεμινιστικού ντοκιμαντέρ, καθώς σε αυτό εμπίπτει και η συγκεκριμένη παραγωγή ντοκιμαντέρ.

1.1 Ορίζοντας το «εθνογραφικό φιλμ»

Ο όρος «εθνογραφικό φιλμ» χρονολογείται από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, όταν η τεχνολογία του κινηματογράφου άρχισε να εξελίσσεται. Για πολλά χρόνια, επικρατούσε η αντίληψη ότι με αυτό τον όρο γίνεται αναφορά συγκεκριμένα σε έρευνες «εξωτικών» κοινωνιών που αποκλίνουν από τα δυτικά πρότυπα. Αυτό συνέβαινε καθώς η τάση της εποχής ήταν να μελετώνται και να κινηματογραφούνται κοινωνίες που βρίσκονταν υπό εξαφάνιση (Στεφανή, 2007, σελ. 67).

Κάποιοι συγγραφείς όπως ο Hockings (1978, 2003, όπ. αναφ. στην Durnington, 2013) και η El Guindi (2004, όπ. αναφ. στην Durnington, 2013), χρησιμοποιούσαν τον όρο «οπτική ανθρωπολογία». Από την άλλη, οι Banks και Ruby (2011, όπ. αναφ. στην Durnington, 2013) θεωρούν τον όρο αυτό πιο γενικό αφού περιλαμβάνει και άλλα είδη απεικόνισης όπως για παράδειγμα η στατική εικόνα, κι έτσι περιορίζουν τον όρο «εθνογραφικό φιλμ» σε οτιδήποτε προβάλλει κινούμενη εικόνα με ανθρωπολογικό περιεχόμενο.

Ο όρος «εθνογραφικό φιλμ» πολλές φορές αντικαθίσταται και από τον όρο «ντοκιμαντέρ» ο οποίος αποδίδεται στον John Grierson. Ως θαυμαστής του Flaherty χρησιμοποίησε τον όρο «ντοκιμαντέρ» για να περιγράψει μια από τις ταινίες του με τίτλο *Moana* (1926), θέλοντας έτσι να χαρακτηρίσει τα εθνογραφικά φιλμ που δεν βασίζονταν σε μυθοπλασία, αλλά σε πραγματικά γεγονότα (Chowdhury, 2018, σελ. 1).

Ο Rollwagen από την άλλη, εισήγαγε τον όρο «ανθρωπολογικός κινηματογράφος» θέλοντας έτσι να τονίσει τη σημασία της ανθρωπολογικής θεωρίας, πως δηλαδή για να θεωρηθεί μια ταινία ανθρωπολογική, θα πρέπει να πληροί κάποιες προϋποθέσεις κατά τη διάρκεια της παραγωγής της (Στεφανή, 2007, σελ. 84-85).

Για την κατανόηση του όρου «εθνογραφικό φιλμ» πρέπει να γίνει επίσης επεξήγηση μερικών διαφορετικών προσεγγίσεων που έχουν παρουσιαστεί ανά τα χρόνια. Για παράδειγμα, η Emilie De Brigard θεωρεί εθνογραφικές όλες τις ταινίες που παρουσιάζουν πολιτισμικές δομές, είτε αυτές είναι μυθοπλαστικές είτε όχι. Ο Eliot Weinberger δίνει έναν εξίσου ευρύ ορισμό, χαρακτηρίζοντας όλες τις ταινίες που αναπαριστούν τον άνθρωπο εθνογραφικές (Στεφανή, 2007, σελ. 83-86). Από την άλλη πλευρά ο Heider (2006, σελ. 3-7) αναφέρει πως για να θεωρηθεί μια ταινία εθνογραφική, θα πρέπει η αλήθεια να υπερτερεί και τα μυθοπλαστικά στοιχεία να μειωθούν στο ελάχιστο. Στη συνέχεια του συλλογισμού του αναφέρει πως ένα εθνογραφικό φιλμ δεν είναι απλώς η σύνθεση της εθνογραφίας και του κινηματογράφου. Αντ' αυτού είναι μια τέχνη που απαιτεί αρκετές γνώσεις και

ιδιαίτερους παραγωγούς, ώστε να κυριαρχεί τόσο η εθνογραφική όσο και η κινηματογραφική ματιά.

Η Στεφανή (2007, σελ. 87) σε μια πιο πρόσφατη προσπάθεια επεξήγησης του όρου, αναφέρει πως το ποιες ταινίες μπορούν να χαρακτηριστούν ως «εθνογραφικές» είναι κάτι που αλλάζει συνεχώς, ανάλογα με κριτήρια όπως η μεθοδολογία του ερευνητή και η αντίληψη που διαμορφώνει το κοινό. Έτσι σε συγκεκριμένα κοινωνικά πλαίσια ή σε μια διαφορετική χρονική στιγμή το αν ένα φιλμ είναι ή όχι εθνογραφικό, είναι μια έννοια ρευστή.

Συμπερασματικά από τα παραπάνω, ο όρος «εθνογραφικό φιλμ» αντιπροσωπεύει ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο θεωρητικό σχήμα, προσφέροντας ενδιαφέρουσες εκδηλώσεις και αναλύσεις σχετικά με τις κοινωνικές δομές και τις πολιτιστικές πρακτικές. Αυτή η εξέλιξη αποτελεί απόδειξη της δυναμικότητας του είδους, καθώς προσαρμόζεται στις εξελίξεις της επιστημονικής κοινότητας και των κοινωνικών πραγματικοτήτων. Με αυτόν τον τρόπο, το εθνογραφικό φιλμ παραμένει ένα επίκαιρο μέσο για την ανάδειξη πτυχών της ανθρώπινης εμπειρίας και των πολιτισμικών αλληλεπιδράσεων.

1.2 Ιστορική αναδρομή του εθνογραφικού φιλμ

Η απαρχή της εθνογραφίας αλλά και του κινηματογράφου χρονολογούνται στα τέλη του 19^{ου} αιώνα (Heider, 2006, σελ. 15). Τα πρώτα δείγματα της οπτικής ανθρωπολογίας ξεκίνησαν περί το 1895, παράλληλα με τις πρώτες προσπάθειες κινηματογραφικών παραγωγών των αδελφών Lumière, όταν ο Felix-Louis Regnault βρέθηκε σε μια έκθεση στο Παρίσι και βιντεοσκόπησε την κατασκευή κεραμικών αφρικανικής τέχνης από τη εθνοτική ομάδα των Βερβέρων (Macdougall, 1969, σελ. 18-19). Ως τον πρώτο δημιουργό εθνογραφικών ταινιών η Στεφανή (2007, σελ. 68) αναγνωρίζει τον Alfred Cort Haddon ο οποίος σε μια ανθρωπολογική έρευνα το 1898 στα νησιά Torres Straits, χρησιμοποίησε τη μηχανή Lumière για να αποτυπώσει εθνογραφικό περιεχόμενο. Ο Heider (2006, σελ. 18) αναφέρει πως το πρώτο εθνογραφικό φιλμ είναι αυτό που δημιούργησε ο Walter Baldwin Spencer στις 4 Απριλίου του 1901, όπου σε ένα ταξίδι του στην Αυστραλία κατέγραψε τελετές και χορούς των Αβορίγιων (Macdougall, 1969, σ. 19), παρότι στόχος του φαίνεται να ήταν να αποσπάσει από αυτές τις λήψεις, στατικές εικόνες για την έρευνά του (Marks, 1995, σελ. 339).

Το πρώτο ολοκληρωμένο εθνογραφικό φιλμ από πολλούς θεωρείται το *Nanook of the North* του Robert Flaherty το οποίο δημιουργήθηκε το 1922. Ενώ ο ίδιος δεν είχε ιδιαίτερες γνώσεις πάνω στον κινηματογράφο και την ανθρωπολογία, κατάφερε να δημιουργήσει ένα ντοκιμαντέρ, το οποίο είχε μεγάλη οικονομική επιτυχία, λαμβάνοντας ταυτόχρονα θετικές αντιδράσεις τόσο από το κοινό όσο και από κριτικούς. Η επιτυχία αυτή έδωσε το έναυσμα σε πολλούς για περισσότερη δημιουργία πάνω στο είδος του εθνογραφικού κινηματογράφου (Chowdhury, 2018, σελ. 1).

Μια επίσης σημαντική μορφή του εθνογραφικού φιλμ είναι ο John Grierson. Ως θαυμαστής του Robert Flaherty, προσπαθούσε επί χρόνια να λάβει χρηματοδότηση για την παραγωγή μη φανταστικών ταινιών. Όταν τα κατάφερε δημιούργησε το πρώτο του

φιλμ με τίτλο *Drifters* (1929). Αυτό όμως που καθιστά την συμβολή του στον χώρο πραγματικά αξιοσημείωτη είναι η ίδρυση του Βρετανικού Κινήματος Ντοκιμαντέρ. Από τότε στράφηκε εξ' ολοκλήρου στην καθοδήγηση των νέων δημιουργών, φτιάχνοντας έπειτα μια σειρά οδηγιών ως προς την παραγωγή εθνογραφικών φιλμ (Chowdhury, 2018, σελ. 8).

Το πρώτο «πάντρεμα» της ανθρωπολογίας και του κινηματογράφου συνέβη στη δεκαετία του '30 και αποδίδεται στους Gregory Bateson and Margaret Mead. Η έρευνά τους στο Μπαλί μεταξύ 1936 και 1939 συνεισέφερε τόσο στην ανθρωπολογία όσο και στον εθνογραφικό κινηματογράφο. Το σημαντικότερο επίτευγμά τους όμως είναι η ενσωμάτωση των οπτικών μέσων στην ανθρωπολογική έρευνα (Heider, 2006, σελ. 28-29).

Παρά την συνεισφορά των προαναφερθέντων, η περίοδος μεταξύ 1920 και 1960 χαρακτηρίζεται από ελάχιστες εξελίξεις και επιτυχίες στον τομέα (Heider, 2006, σελ. 17). Αυτό οφείλεται εν μέρει στο ξέσπασμα του Β' Παγκοσμίου Πολέμου (1939-1945). Στη Μεγάλη Βρετανία, η κυβέρνηση αποφάσισε να χρησιμοποιήσει το ντοκιμαντέρ ως προπαγάνδα για να πείσει τους πολίτες να υπηρετήσουν στο στρατό, περιορίζοντας έτσι την ελευθερία των δημιουργών, οι οποίοι δεν μπορούσαν πλέον να αναπτύξουν το προσωπικό τους ύφος (Chowdhury, 2018, σελ. 10-12). Ο πιο σημαντικός παράγοντας όμως που χαρακτήρισε την περίοδο αυτή από έλλειψη προόδου είναι οι τεχνολογίες κινηματογράφησης της εποχής, οι οποίες ήταν λιγοστές, κοστοβόρες και δύσκολες στη μεταχείριση (Heider, 2006, σελ. 16).

Ο Marks (1995, σελ. 339) αναγνωρίζει δύο περιόδους ορόσημα για την ιστορία του εθνογραφικού φιλμ. Η πρώτη καλύπτει μέρος των ήδη αναφερθέντων γεγονότων, συγκεκριμένα από το 1913 έως το 1922. Η δεύτερη και αυτή που θα αναλυθεί παρακάτω, είναι εκείνη που ξεκίνησε στα τέλη της δεκαετίας του '50 και χαρακτηρίζεται από δραστικές μεταβολές και εξελίξεις. Όσον αφορά τα τεχνολογικά μέσα, οι καινοτομίες που σημειώθηκαν ήταν τεράστιες. Η κάμερα έγινε αρκετά ελαφριά ώστε να μετακινείται εύκολα και να κρατιέται στο χέρι, ενώ κατέστη δυνατή και η ταυτόχρονη καταγραφή ήχου. Όλα αυτά δημιούργησαν μια νέα οπτική της πραγματικότητας τόσο στους δημιουργούς όσο και στο κοινό (Heider, 2006, σελ. 16· Στεφανή 2007, σελ. 74). Οι κινηματογραφιστές που έπαιξαν τον σημαντικότερο ρόλο την περίοδο αυτή ήταν οι John Marshall, Robert Gardner, Timothy Asch και Jean Rouch (Heider, 2006, σελ. 30). Καθένας από αυτούς είχε μια δική του προσέγγιση όσον αφορά το εθνογραφικό φιλμ. Ο John Marshall χρησιμοποιούσε στις ταινίες του τη μέθοδο της καταγραφής (documentation), σύμφωνα με την οποία ο καλύτερος τρόπος για την κατανόηση της ζωής των κοινωνικών ομάδων που μελετώνται είναι η απλή εικονική τους αναπαράσταση. Σημαντικότερο έργο του θεωρείται η ταινία *The Hunters* (1956), η οποία επικεντρώνεται στο κυνήγι καμηλοπάρδαλης από την ομάδα των !Kung της Νότιας Αφρικής (Στεφανή, 2007, σελ. 71-72). Ο Robert Gardner ακολουθώντας επίσης τον δραματουργικό χαρακτήρα που χρησιμοποιούσε ο Flaherty, δημιούργησε το *Dead Birds* (1963), μια ταινία για την κοινωνία των Dani στη Νέα Γουινέα. Αυτό που τον διαφοροποιεί από τον Marshall είναι η επιδεξιότητα στο μοντάζ

και τον προφορικό λόγο, που ανακατασκευάζοντας την πραγματικότητα δημιουργεί συνοχή και συναρπάζει το κοινό (Στεφανή, 2007, σελ. 73-74). Ο Timothy Asch επέλεγε στην εισαγωγή των ταινιών του να συμπεριλάβει φωτογραφίες με την παράθεση αφήγησης η οποία περιέγραφε το υπόβαθρο των γεγονότων, ενώ στη συνέχεια διαδραματιζόταν το ίδιο το γεγονός με παράθεση υποτίτλων στα αγγλικά. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της μεθόδου η ταινία του για τους Yanomami της Βενεζουέλας, *The Feast* (1970) (Heider, 2006, σελ. 43). Τέλος, η καινοτομία που έφερε ο Jean Rouch σε σχέση με τους υπόλοιπους ήταν πως αντί να καταγράφει την κινούμενη εικόνα ως απλός παρατηρητής, επέλεξε να συμμετέχει και ο ίδιος, κάνοντας ερωτήσεις στους ανθρώπους που μελετούσε, φέρνοντάς τους κοντά μεταξύ τους να συζητήσουν ή να συνεργαστούν, παροτρύνοντας έτσι σκηνές αποκάλυψης που πιθανότατα δεν θα είχαν συμβεί χωρίς την παρέμβασή του (Κερκίνος, 2007, σελ. 40-41). Ταινία-σταθμός για το εθνογραφικό ντοκιμαντέρ και χαρακτηριστικό παράδειγμα της προσέγγισής του («cinema-vérité» όπως την ονόμασε) είναι αυτή με τίτλο *Το Χρονικό ενός Καλοκαιριού* (*Chronique d'un été*) του 1961, όπου ο Rouch προσπάθησε να εξερευνήσει την ψυχική κατάσταση των Παριζιάνων κατά τη διάρκεια του πολέμου της Αλγερίας (Heider, 2006, σελ. 31-32).

Τα χρόνια που ακολούθησαν έγιναν αρκετές προσπάθειες και πειραματισμοί πάνω στο εθνογραφικό φιλμ. Η δεκαετία του '70 χαρακτηρίζεται από έντονη παρουσία του φεμινιστικού ντοκιμαντέρ, που αναλύεται στο επόμενο κεφάλαιο (βλ. 1.3). Περί το '80 και το '90 γίνεται προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της κλασικής φόρμας του εθνογραφικού κινηματογράφου. Φτάνοντας στο σήμερα, το εθνογραφικό φιλμ εξακολουθεί να αντικατοπτρίζει την ποικιλομορφία του κόσμου και να επιδιώκει την πληροφόρηση και κατανόηση των διαφορετικών πολιτισμών. Πλέον όμως πέραν της έρευνας των «εξωτικών λαών», γίνεται και ολοένα μεγαλύτερη προσπάθεια καταγραφής του καθημερινών και γνώριμων πτυχών της κοινωνίας (Στεφανή, 2007, σελ. 77-87).

1.3 Φεμινιστικό ντοκιμαντέρ

Η περίοδος ανάμεσα στα τέλη της δεκαετίας του '50 και τα μέσα της δεκαετίας του '70 χαρακτηρίζεται από ένταση στην κοινωνικοπολιτική ζωή του δυτικού κόσμου με την ανάδυση αξιοσημείωτων κινημάτων (Sikand, 2015, σελ. 43). Ένα από αυτά ήταν και το φεμινιστικό κίνημα που ήρθε στο προσκήνιο τα τελευταία χρόνια της δεκαετίας του '60. Πολλές γυναίκες που έως τότε είχαν εκπαιδευτεί πάνω στην παραγωγή ταινιών, ξεκίνησαν να δημιουργούν φεμινιστικά ντοκιμαντέρ με την ελπίδα να συμβάλλουν στο κίνημα (Lesage, 2009, σελ. 507). Ήταν ιδιαίτερης σημασίας ότι για να επέλθει η κοινωνική αλλαγή, έπρεπε να γίνει κατανοητό πως η εικόνα της γυναίκας όπως παρουσιαζόταν ως τότε δεν είχε καμία δόση αλήθειας, καθώς βασιζόταν σε κοινωνικά στερεότυπα (Mulvey, 2004, σελ. 1291).

Η προσέγγιση που χρησιμοποιείτο για την παραγωγή των φεμινιστικών ντοκιμαντέρ είχε τα εξής χαρακτηριστικά: απλότητα, γραμμική αφήγηση, βιογραφία, αυτοβιογραφία και εμπιστοσύνη μεταξύ των γυναικών του φιλμ, γνωρίσματα τα οποία

συναντώνται στο *cinéma vérité*. Έτσι ξεκινά και η προσπάθεια επαναπροσδιορισμού του γυναικείου φύλου και το εγχείρημα της επιρροής της γυναίκας στη δημόσια σφαίρα (Lesage, 2009, σελ. 507-509, 514).

Ένα από τα πρώτα φεμινιστικά ντοκιμαντέρ είναι το *Masai Women* (1974) της Melissa Llewelyn-Davis, μια ταινία που εστιάζει στα τρία στάδια της ζωής μιας γυναίκας στην κοινωνία των Masai: την κλειτοριδεκτομή, τον γάμο και τη μητρότητα (Grimshaw, 1997, σελ. 52). Σκοπός της ήταν η διερεύνηση της θέσης της γυναίκας στην αγροτική αυτή κοινωνία, όπου φαίνεται να είναι υποδεέστερη από τη θέση του άντρα. Ωστόσο όπως αποκαλύπτεται στο τέλος του φιλμ από τη δήλωση μιας από τις γυναίκες Masai, πρόκειται παρά μόνο για έναν μύθο που νομιμοποιεί την υποταγή αυτή (Grimshaw, 1997, σελ. 54). Η Melissa Llewelyn-Davis πέρα από το *Masai Women*, δημιούργησε έναν ολόκληρο κύκλο ταινιών πάνω σε έρευνες της συγκεκριμένης κοινωνίας. Στη σειρά *Diary of a Masai Village* (1985) που αποτελείται από πέντε τμήματα, πειραματίστηκε με τη μέθοδο της σαπουνόπερας. Άλλωστε το μέσο προβολής των έργων της ήταν η τηλεόραση και όχι ο κινηματογράφος όπως συνηθιζόταν τα προηγούμενα χρόνια. Με αυτόν τον τρόπο καθιέρωσε μια νέα, πιο άμεση σχέση τόσο με τα υποκείμενα των ταινιών, όσο και με τους θεατές (Grimshaw, 1997, σελ. 56-57).

Το *Self Health* (1974) είναι ένα υποδειγματικό φεμινιστικό ντοκιμαντέρ όσον αφορά τόσο το κινηματογραφικό του ύφος, όσο και την πληροφόρηση που προσφέρει. Δεκαπέντε γυναίκες συναντώνται μέσα σε ένα οικείο και ασφαλές περιβάλλον με σκοπό να ανακαλύψουν τον εαυτό τους και να μοιραστούν νέες γνώσεις σχετικά με τη σωματική τους σεξουαλικότητα. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το γεγονός ότι πολλές από τις πληροφορίες που λαμβάνουν οι γυναίκες θεατές για το ίδιο τους το σώμα είναι εντελώς καινούργιες. Παρότι η ταινία απέχει έτη φωτός από την «πορνογραφία», οι μαθητές της Lesage σε πανεπιστημιακό επίπεδο συμφώνησαν πως η κοινωνία δεν θα ήταν ακόμη έτοιμη να δεχθεί έναν τέτοιο συλλογικό τρόπο εκμάθησης της σεξουαλικότητας (Lesage, 2009, σελ. 509-514).

Από όλα τα παραπάνω εξάγεται το συμπέρασμα πως αυτό που ήθελαν να επιτύχουν οι γυναίκες ανθρωπολόγοι και κινηματογραφίστριες με την παραγωγή φεμινιστικών ντοκιμαντέρ, ήταν να δημιουργηθεί ο απαραίτητος χώρος για τις γυναίκες στην κοινωνία, υπό τους δικούς τους όρους και όχι με βάση τα πατριαρχικά πρότυπα. Μέσω της έρευνας και παραγωγής των ταινιών αυτών όμως, τέθηκαν και νέες απαιτήσεις σε πολλούς ακόμη τομείς της ζωής όπως στην υγειονομική περίθαλψη, στην πρόνοια, στην εργασία, στον νόμο, στις τέχνες και στην εκπαίδευση (Lesage, 2009, σελ. 516).

2. Χιπ χοπ: Σύντομη ιστορική ανασκόπηση & όροι

Το κεφάλαιο παρουσιάζει μια σύντομη ιστορική αναδρομή της χιπ χοπ κουλτούρας από την απαρχή της μέχρι και σήμερα, αλλά πρωτίστως εξετάζει κάποιους όρους που σχετίζονται με το φύλο, οι οποίοι θεωρούνται απαραίτητοι στο πλαίσιο αυτής της αναδρομής.

2.1 Φύλο

Η έννοια του φύλου αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κοινωνίας και βασική αρχή για την κατανόηση του κόσμου. Μάλιστα ένα φαινόμενο που παρατηρείται συχνά είναι πως πολλά άτομα νιώθουν άβολα αν δεν μπουν στη διαδικασία να κατηγοριοποιήσουν έναν άνθρωπο με βάση το φύλο του. Είναι κάτι τόσο γνώριμο στην καθημερινότητα που φαντάζει δύσκολο να αναθεωρηθεί, καθώς επικρατεί η υπόθεση πως εγγράφεται στα γονίδιά μας. Η κοινωνική κατασκευή του φύλου, ξεκινά με την γέννηση ενός βρέφους και βασίζεται στο είδος των γεννητικών του οργάνων. Έπειτα συνεχίζεται με μια διαρκή τοποθέτηση του ατόμου σε ένα από τα δύο φύλα –το αρσενικό ή το θηλυκό– που εκφράζεται με το όνομα, το ντύσιμο, τη συμπεριφορά, τις προσδοκίες, τον σεξουαλικό προσανατολισμό και πολλά ακόμη χαρακτηριστικά (Lorber, 1994, σελ. 13-15).

Στα αγγλικά υπάρχουν δύο διαφορετικοί όροι που περιγράφουν το φύλο, ο όρος «sex» που ταυτίζεται με το «βιολογικό φύλο» και ο όρος «gender» που ταυτίζεται με το «κοινωνικό φύλο». Η πρώτη περίπτωση αναφέρεται στα γενετικά χαρακτηριστικά όπως τα γονίδια, οι ορμόνες, οι γονάδες και η αναπαραγωγική ικανότητα, ενώ η δεύτερη σχετίζεται με τις κοινωνικές νόρμες, τους ρόλους και τις δομές. Ωστόσο οι δύο αυτές έννοιες είναι πολύπλευρες και κάθε μία αποτελείται από ένα σύνολο μεταβλητών. Η υπόθεση για τη δυαδικότητα του φύλου –πως δηλαδή υπάρχουν αυστηρά δύο φύλα, το αρσενικό και το θηλυκό– φαίνεται να αγνοεί το γεγονός πως μια πληθώρα παραγόντων μπορεί να επηρεάσει το άτομο τόσο νοητικά όσο και σωματικά (van Anders et al., 2017, σελ. 194-195).

Η έννοια του βιολογικού φύλου προέκυψε από τον βιολογικό ντετερμινισμό, μια θεωρία που τείνει να αναζητά εξηγήσεις για ανθρώπινα κοινωνικά φαινόμενα με βάση την επιστήμη της βιολογίας. Σύμφωνα με τον βιολογικό ντετερμινισμό, η βιολογία είναι ο πρωταρχικός παράγοντας που επηρεάζει τη λειτουργία όλων των ανθρωπίνων φαινομένων, ενώ οι περιβαλλοντικοί παράγοντες είναι δευτερευούσης σημασίας. Τα θεμέλια για τον εξορθολογισμό της φύσης, της κληρονομικότητας και της βιολογίας χρονολογούνται από τον 4ο αιώνα π.Χ. με έργα του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη. Φιλόσοφοι του 16ου και 17ου αιώνα επίσης, συμπεριλαμβανομένων των Thomas Hobbes και John Locke, σκεπτόμενοι τη βιολογική φύση και την τάση για επιβίωση, καταλήγουν στη θεωρία των «φυσικών δικαιωμάτων». Σύμφωνα με τον βιολόγο Richard Lewontin ο σύγχρονος βιολογικός ντετερμινισμός εμφανίστηκε πριν περίπου 200 χρόνια, όταν ιεραρχίες που αφορούν το φύλο και τη φυλή έτειναν να επεξηγηθούν με βάση τις ανατομικές διαφορές των ανθρώπων (Ellison & De Wet, 2017, σελ. 1-3).

Για να γίνει κατανοητός ο λόγος που ο χαρακτηρισμός με βάση το φύλο ξεκινά από τη γέννηση, θα πρέπει να το δούμε ως κοινωνικό θεσμό. Το φύλο λοιπόν είναι ένας από τους βασικούς τρόπους οργάνωσης της ζωής των ανθρώπων. Κάθε κοινωνία κατατάσσει τους ανθρώπους σε «κορίτσια» και «αγόρια», δημιουργεί ομοιότητες και διαφορές μεταξύ τους και τους αναθέτει διαφορετικούς ρόλους και ευθύνες. Τα χαρακτηριστικά της προσωπικότητας, τα συναισθήματα, τα κίνητρα και οι φιλοδοξίες απορρέουν από αυτές τις διαφορετικές εμπειρίες ζωής, έτσι ώστε τα μέλη αυτών των διαφορετικών ομάδων να γίνονται διαφορετικοί τύποι ανθρώπων, άντρες ή γυναίκες. Η διαδικασία του χαρακτηρισμού με βάση το φύλο και το αποτέλεσμα της επικυρώνονται από κάθε πτυχή της κοινωνίας όπως η θρησκεία, το νομοθετικό σύστημα και η επιστήμη (Lorber, 1994, σελ. 32-36).

Η Judith Butler πιστεύει πως δεν υπάρχει διάκριση μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου και αναφέρει το εξής:

Το φύλο δεν εγγράφεται παθητικά πάνω στο σώμα μας ούτε καθορίζεται από τη φύση, τη γλώσσα, το συμβολικό ή ακόμα από τη καταδυναστευτική ιστορία της πατριαρχίας. Το φύλο είναι αυτό που φοράμε, μονίμως, εξαναγκαστικά, καθημερινά και αδιάκοπα, με άγχος και ευχαρίστηση. Αν όμως κάνουμε το σφάλμα να θεωρήσουμε ότι αυτή η συνεχής πράξη αποτελεί φυσικό ή γλωσσικό δεδομένο, αποποιούμαστε τη δύναμη μας να διερευνήσουμε σωματικά το πολιτισμικό πεδίο μέσα από κάθε είδους ανατρεπτικές παραστασιακές επιτελέσεις (Στρατηγάκη, 2006, σελ. 30).

Το συμπέρασμα που εύλογα βγαίνει από αυτή της την τοποθέτηση είναι πως το φύλο είναι μια κατά βάση κοινωνική κατασκευή που έχει διαμορφωθεί από την ίδια την ανθρωπότητα (Στρατηγάκη, 2006, σελ. 31). Από εκεί και πέρα είναι στο χέρι κάθε ξεχωριστού ατόμου να αναθεωρήσει τη δυαδικότητα και τις προσδοκίες συμπεριφοράς και υποχρεώσεων σύμφωνα με το φύλο.

Εν κατακλείδι, ανά τα χρόνια είναι πολλές και διαφορετικές οι προσεγγίσεις όσον αφορά τον εννοιολογικό προσδιορισμό του φύλου. Το σίγουρο είναι πως η επιστήμη δεν μπορεί να προσδώσει έναν ακριβή και σωστό ορισμό. Συνεπώς μπορεί κανείς να αναθεωρήσει τη χρήση της βιολογίας για να δικαιολογήσει τον συνεχή διαχωρισμό με βάση το φύλο, καθώς από την ίδια την επιστήμη τονίζεται πως δεν είναι δυαδικό αλλά πολύπλευρο (van Anders et al., 2017, σελ. 199).

2.2 Έμφυλα στερεότυπα

Τα έμφυλα στερεότυπα, αντικατοπτρίζουν γενικές προσδοκίες για τα μέλη συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Ακόμη και αν φαινομενικά υπάρχουν διαφορές μεταξύ των δύο φύλων, δεν είναι απαραίτητο κάθε μεμονωμένη περίπτωση να χαρακτηρίζεται από τις συγκεκριμένες διαφορές. Για παράδειγμα, επικρατεί η αντίληψη πως οι άντρες είναι ψηλότεροι από τις γυναίκες. Όμως, υπάρχουν πολλές περιπτώσεις όπου μια γυναίκα μπορεί να έχει ίδιο ή και μεγαλύτερο ύψος από έναν άντρα. Η αντίληψη λοιπόν, ότι ένα συγκεκριμένο χαρακτηριστικό, είτε της προσωπικότητας, είτε των εξωτερικών γνωρισμάτων εμφανίζεται σε μια ολόκληρη ομάδα, είναι καθαρά στερεοτυπική και οδηγεί τους ανθρώπους στο να υπερτονίζουν

τις διαφορές μεταξύ κοινωνικών ομάδων, υποτιμώντας έτσι την ποικιλομορφία που υπάρχει εντός αυτών (Ellemers, 2018, σελ. 276-277).

Τα έμφυλα στερεότυπα θέτουν την γυναίκα σε μια πιο μειονεκτική θέση από αυτή του άντρα, περιθωριοποιώντας την στη λήψη αποφάσεων τόσο σε προσωπικό όσο και σε κοινωνικό επίπεδο. Έτσι οι σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων διέπονται από ανισότητα στις περισσότερες πτυχές της καθημερινότητας. Η αιτία που ευθύνεται κυρίως για την ανισότητα αυτή είναι ο σεξισμός, ο διαχωρισμός δηλαδή των δύο φύλων και η πολιτιστική αντίληψη για την αδυναμία των γυναικών. Η γυναίκα προβάλλεται ως το «αδύναμο» φύλο έναντι του «ισχυρού» άντρα. Τα έμφυλα στερεότυπα δυσχεραίνουν τη θέση των γυναικών, παρέχοντάς τους περιορισμένες ευκαιρίες στους τομείς της εκπαίδευσης, της εργασίας, της επαγγελματικής ανέλιξης και όχι μόνο (Σαράντη, 2019, σελ. 13).

Η παραδοχή πως η μητρότητα καθηλώνει το γυναικείο φύλο στο σπίτι με μοναδικό σκοπό ζωής την ανατροφή των παιδιών και την φροντίδα της οικογένειας, είναι μια δικαιολογία που χρησιμοποιείται υποσυνείδητα εδώ και χρόνια για την επιβολή του άντρα έναντι της γυναίκας (Σαράντη, 2019, σελ. 37). Παρά την ενεργή και συνεχώς αυξανόμενη συμμετοχή της στην αγορά εργασίας, ο θεσμός της οικογένειας ακόμη επηρεάζει σημαντικά τη ζωή της γυναίκας. Η ίδια η οργάνωση του εργασιακού τομέα συντηρεί όλες τις ανισότητες των δύο φύλων, καθώς συνδέεται άρρηκτα με την οικογενειακή κατάσταση των εργαζομένων (Στρατηγάκη, 2006, σελ. 215-217).

Παρότι τα τελευταία χρόνια γίνονται προσπάθειες αναδιαμόρφωσης της κοινωνίας με στόχο την ισότητα των φύλων, το ίδιο το κράτος πρόνοιας φαίνεται να έχει αντικρουόμενα συμφέροντα που εμποδίζουν την άμβλυση του προβλήματος, όπως η κοινωνική συνοχή έναντι της οικονομικής ανάπτυξης (Στρατηγάκη, 2006, σελ. 219). Ωστόσο και τα ίδια τα άτομα που διαμορφώνουν την κοινωνία, δυσκολεύονται να αφήσουν πίσω τα έμφυλα στερεότυπα, εφόσον έτσι έχουν μάθει να κατανοούν τον κόσμο (Ellemers, 2018, σελ. 282). Σε κάθε περίπτωση η κοινωνική πολιτική χρήζει σημαντικών βελτιώσεων που θα αποφέρουν την αλλαγή του μοντέλου της σύγχρονης κοινωνίας προς το καλύτερο (Στρατηγάκη, 2006, σελ. 219-220).

2.3 Φεμινισμός

Υπάρχουν πολλές διαφορετικές αντιλήψεις σχετικά με τη θεώρηση του κινήματος του φεμινισμού και τι αυτό πρεσβεύει. Για παράδειγμα, αρκετοί είναι αυτοί που πιστεύουν πως μέσω του φεμινιστικού κινήματος γίνεται προσπάθεια να επιτευχθεί μια γυναικοκεντρική θεώρηση του κόσμου (Ρεθυμιωτάκη et al, 2015, σελ. 13). Επίσης συχνό φαινόμενο είναι και ένα στερεότυπο όχι ιδιαίτερα κολακευτικό για τις υποστηρίκτριες του κινήματος: άντρες συνήθως, θεωρούν πως οι φεμινίστριες είναι γυναίκες με τρίχες στο σώμα, επιθετική συμπεριφορά, οξύθυμες ή ακόμη και γυναίκες που φοβούνται τους άνδρες και αναζητούν τη γυναικεία συντροφιά απέναντι σε ένα βίαιο ανδροκρατούμενο κόσμο (Friedman et al, 1987, σελ. 3). Τι πραγματικά είναι όμως ο φεμινισμός;

Σύμφωνα με την έρευνα των Ρεθυμιωτάκη, Μαροπούλου & Τσακιστράκη (2015) στο συλλογικό έργο τους *Φεμινισμός και Δίκαιο*, η φεμινιστική θεωρία προσεγγίζει το δίκαιο και τους νομικούς θεσμούς με μια κριτική στάση, επιδιώκοντας να αναδείξει

αιτήματα δικαιοσύνης από την οπτική γωνία των ατόμων που συχνά παραβλέπονται, περιθωριοποιούνται ή αποκλείονται. Ταυτόχρονα, επιδιώκει τη διεύρυνση των πηγών του δικαίου και εισάγει νέες έννοιες, όπως η εμπειρία και η υποκειμενικότητα στη νομική σκέψη. Είναι ένα συνονθύλευμα θεωρητικών προσεγγίσεων που αλληλεπιδρά άμεσα με τις κοινωνικές επιστήμες και έχει ως στόχο την κοινωνική αλλαγή.

Οι απαρχές του φεμινισμού είναι ποικίλες και συναντώνται σε διάφορων μορφών κοινωνίες. Για παράδειγμα είτε ως μέσο αντίστασης σε αναπτυσσόμενες χώρες με βάνουσες πρακτικές απέναντι στις γυναίκες (κλειτοριδεκτομή, δέσιμο ποδιών), είτε ως αγώνας για την ισότητα των δικαιωμάτων των ανθρώπων σε ανεπτυγμένες χώρες. Ωστόσο ο φεμινισμός ως πολιτικό κίνημα, αλλά και όπως τον γνωρίζουμε και σήμερα, γεννήθηκε στις δυτικές κοινωνίες τον 20^ο αιώνα (Friedman et al, 1987, σελ. 3) και χωρίζεται σε τρία κύματα (Ρεθυμιωτάκη et al, 2015).

Το πρώτο φεμινιστικό κύμα ξεκίνησε στα μέσα του 19^{ου} αιώνα και πρεσβεύει την εξίσωση των δύο φύλων σε διάφορους τομείς της κοινωνίας, όπως η οικογένεια, η εκπαίδευση και η εργασία. Πρόκειται επίσης για έναν αγώνα για την πολιτική χειραφέτηση των γυναικών και την αναγνώριση των ίσων δικαιωμάτων τους απέναντι στους άντρες. Ένα άλλο ιδιαίτερα σημαντικό επίτευγμα ήταν η γυναικεία αυτονομία αναφορικά με την επιλογή τους στο αν θα γίνουν μητέρες. Η νομιμοποίηση των μεθόδων αντισύλληψης κατά τη δεκαετία του '70 ήταν ένα βήμα προς την ελευθερία των γυναικών από την αυτόματη δέσμευση τους στη μητρότητα (Καραγεώργου, 2022, σελ. 30).

Το δεύτερο φεμινιστικό κύμα συγκροτήθηκε κατά τις δεκαετίες '60 έως '80 και συναντάται και ως «φεμινισμός της διαφοράς». Εν αντιθέσει του πρώτου κύματος που αποσκοπούσε στην εξομάλυνση των διαφορών, το συγκεκριμένο εστιάζει στην ανάδειξη των διαφορών των δύο φύλων ως θετικό και απαραίτητο χαρακτηριστικό για την υγιή λειτουργία μιας κοινωνίας (Καραγεώργου, 2022, σελ. 30).

Το τρίτο και τελευταίο φεμινιστικό κύμα, χαρακτηρίζεται και ως μετα-μοντέρνος φεμινισμός, εμφανίστηκε περί το 1990 και εγείρει νέα αιτήματα εμπνευσμένα από το έργο της φιλοσόφου Judith Butler. Τα βιβλία της *Gender Trouble* (1990) και *Bodies that matter* (1993) προτείνουν μια ουσιαστική επανεξέταση των βασικών αρχών της φεμινιστικής σκέψης σχετικά με το σώμα, τη σεξουαλικότητα και τη διάκριση των φύλων. Επίσης αναφέρουν πως η διαίρεση του ανθρώπινου είδους σε δύο κατηγορίες φύλου (αρσενικό και θηλυκό) φέρει το αποτέλεσμα ενός επιβλαβούς κοινωνικού συστήματος που χρησιμοποιείται για την επιβολή σχέσεων ισχύος και υποταγής, στη συγκεκριμένη περίπτωση των ανδρών έναντι των γυναικών (Ρεθυμιωτάκη et al, 2015, σελ. 120). Αυτό που προσπαθούν ουσιαστικά να επιτύχουν οι υποστηρικτές του τρίτου φεμινιστικού κύματος είναι η αποδόμηση της δυαδικότητας του φύλου και του βιολογικού ντετερμινισμού, έννοιες που επεξηγήθηκαν παραπάνω (βλ. 2.1).

2.4 Κουλτούρα του χιπ χοπ

Για να κατανοηθεί η σημασία του χιπ χοπ, είναι ορθό πρώτα να γίνει μια ιστορική αναδρομή από τα πρώιμα βήματα μέχρι και σήμερα. Το χιπ χοπ γεννήθηκε στο Μπρονξ της Νέας Υόρκης κατά τη δεκαετία του '70, το οποίο τη συγκεκριμένη περίοδο ήταν ο «ορισμός του γκέτο» (*Bring the Noise*, 2018, σελ. 13). Η εργατική τάξη της Αμερικής

–κυρίως η μαύρη κοινότητα– δεχόταν ολοένα και περισσότερη περιθωριοποίηση. Επομένως δημιουργήθηκε και η ανάγκη για νέους τρόπους έκφρασης κατά της ρατσιστικής δομής της εξουσίας, που θα έφερναν τη νέα γενιά στη διαφάνεια και θα της επέτρεπαν όχι μόνο να επιβιώσει, αλλά και να διεκδικήσει τα δικαιώματα που της αναλογούσαν. Έτσι λοιπόν, εμφανίστηκαν τα πρώτα δείγματα της χιπ χοπ τέχνης στους δρόμους των γκέτο της Νέας Υόρκης.

Τα στοιχεία που την αποτελούν είναι τέσσερα: το breakdance, το DJing, το MCing και το graffiti. Όλα αυτά μπλέκονταν μεταξύ τους δημιουργώντας πρόσφορο έδαφος για καλλιτεχνική δημιουργία και ελεύθερη εκφραστικότητα των καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων, στα πάρτι που διοργανώνονταν στις κακόφημες περιοχές της Νέας Υόρκης (Bring the Noise, 2018, σελ. 11-15). Το στοιχείο που τα ξεκίνησε όλα ήταν το breakdance, όταν οι b-boys –όπως αργότερα ονομάστηκαν– περίμεναν υπομονετικά να ακουστεί ένα “break” στο ρυθμό της μουσικής για να επιδείξουν το ταλέντο τους στο χορό. Οι μέχρι τότε disco/soul/funk DJs στα περίφημα αυτά πάρτι, αναγκάστηκαν να ακολουθήσουν τη μόδα του χιπ χοπ. Έτσι η άνθησή του δεν άργησε να έρθει πρώτα στη Νέα Υόρκη κι έπειτα στον υπόλοιπο κόσμο (Λιλής, 2013, σελ. 7-9).

Μερικές από τις πιο σημαντικές μορφές που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της χιπ χοπ κουλτούρας από την αρχή του ακόμη είναι οι εξής: DJ Kool Herc, Afrika Bambaataa, Grandmaster Flash, The Last Poets, Gil Scott. Λίγα χρόνια αργότερα, τη δεκαετία του '90, το χιπ χοπ περνά πλέον στη «χρυσή» εποχή του, αυτό που σήμερα ονομάζουμε «old school». Περί το 1997 το χιπ χοπ θεωρείται το «νέο mainstream». Ράπερς όπως οι 2Pac, Notorious B.I.G, MC Hammer, Eminem και πολλοί ακόμη θεωρούνται το «next big thing» και υπογράφουν συμβόλαια με δισκογραφικές «εισβάλλοντας» πλέον μαζικά στη μουσική βιομηχανία (Λιλής, 2013, σελ. 9-13).

Οι πειραματισμοί πάνω στις μουσικές φόρμες φυσικά δεν έλειψαν, δημιουργώντας νέα υποείδη και διευρύνοντας το κοινό του χιπ χοπ. Όπως ήταν επόμενο, δεν άργησε να ξεκινήσει και η εξάπλωσή του σε ολόκληρο τον κόσμο (Λιλής, 2013, σελ. 13). Σε αυτό συνέβαλαν σημαντικά πέρα από τη μουσική, ο κινηματογράφος και η τηλεόραση. Τόσο οι ταινίες *Wild Style* (1983), *Beat Street* (1984) και *Breakin'* (1984), όσο και το κανάλι του MTV, πέτυχαν τη διάδοση της χιπ χοπ κουλτούρας και όλων των στοιχείων που την αποτελούν, ιδιαίτερα στην υπόλοιπη Αμερική και την Ευρώπη (Τερζίδης, 2003, σελ. 18). Μέχρι και σήμερα υπάρχει τρομερή άνθηση του συγκεκριμένου είδους, κυρίως του στοιχείου της ραπ. Στη χώρα μας τα τελευταία χρόνια ολοένα και περισσότεροι ράπερ κάνουν την εμφάνισή τους βρίσκοντας τεράστιο πλέον κοινό νέων να τους ακολουθεί. Περισσότερα όμως για τη ραπ σκηνή στην Ελλάδα, θα ειπωθούν παρακάτω.

Το χιπ χοπ λοιπόν είναι κάτι πολύ παραπάνω από μουσική. Είναι μια ολόκληρη κουλτούρα «χτισμένη» από καταπιεσμένες κοινωνικές ομάδες, σαν μιας μορφής αντίσταση στο κατεστημένο και τις διακρίσεις. Είναι ένας τρόπος έκφρασης, ένα συνονθύλευμα τεχνών. Κάτι συλλογικό αλλά ταυτόχρονα ιδιαίτερα προσωπικό. Όπως αναφέρουν και οι μερικοί από τους καλλιτέχνες που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ *Ρυθμοί και Ρίμες* (2008), «το χιπ χοπ είναι ένα ταξίδι μέσα από το οποίο ανακαλύπτεις

τον εαυτό σου», είναι «ανάσα, πνοή, ξύπνημα, ύπνος, τροφή». «Για εμάς είναι οι ζωή μας».

2.5 Ραπ

Η ραπ είναι ένα είδος μουσικής που χαρακτηρίζεται από τον ρυθμό και την τέχνη του στίχου. Πολλοί μάλιστα το παρομοιάζουν με την ποίηση, αφού μοιράζονται αρκετά κοινά στοιχεία. Τόσο οι ράπερ όσο και οι ποιητές γράφουν στο μέτρο που εξυπηρετεί καλύτερα τον ρυθμό, με έξυπνες ομοιοκαταληξίες και ιδιαίτερους τονισμούς στις λέξεις που συχνά «σπάνε» τους κανόνες της γλώσσας (Bradley, 2009).

Παρά τις πολλές ομοιότητες μεταξύ τους βέβαια, υπάρχουν και αρκετές διαφορές. Η ραπ σε αντίθεση με την ποίηση είναι παντού γύρω μας· την ακούμε στο αυτοκίνητο, σε καταστήματα, στις εξόδους μας και εκφράζει ηχηρά τα μηνύματά της. Δεν χρειάζεται ιδιαίτερες γνώσεις για να την ακούσουμε, αρκεί να βάλουμε ένα κομμάτι να παίξει και πιθανότατα θα ταυτιστούμε άμεσα με όσα έχει να πει. Κι αυτό γιατί η ραπ είναι μια τέχνη σύγχρονη και δημόσια που επικοινωνεί όλα όσα αφορούν την κάθε κοινωνία με αμεσότητα και χωρίς περιορισμούς, ενώ οι ράπερ είναι οι νέοι «λαϊκοί» ποιητές που έχουν στην κατοχή τους όλα τα απαραίτητα εφόδια για να εξυπηρετήσουν αυτό το είδος μουσικής και τον σκοπό του. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει και ο Bloody Hawk στο κομμάτι του *Victoriam in F minor*:

«Δεν το περίμενα για να 'μαι ειλικρινής

Μα κατέληξα να γίνω λαϊκός τραγουδιστής

Γιατί αν δεν γράφω αυτά που σκέφτεται ο λαός

Αυτά που κάθε μέρα βλέπω δεν θα τα 'λεγε κανείς»

Παρόλο που δεν είναι όλα τα ραπ κομμάτια σπουδαία μορφή ποίησης, γενικά η ραπ τέχνη έχει επαναστατήσει στον τρόπο που ο πολιτισμός μας επικοινωνεί μέσω της προφορικής παράδοσης. Οι ράπερ καταφέρνουν να μεταμορφώνουν το αλλόκοτο σε οικείο μέσω του ρυθμού και των λογοπαιγνίων. Διευρύνουν την κατανόηση της ανθρώπινης εμπειρίας, φέρνοντας στο προσκήνιο ιστορίες που διαφορετικά θα παρέμεναν άγνωστες (Bradley, 2009).

Φυσικά και εμείς οι ίδιοι σαν ακροατές έχουμε μια σημαντική υποχρέωση· να ακούμε. Όπως κάποτε είπε και ο Walt Whitman οι «σπουδαίοι ποιητές χρειάζονται σπουδαίο κοινό». Τα τελευταία χρόνια οι σπουδαίοι ράπερ-ποιητές, τόσο στην Ελλάδα όσο και στις μουσικές σκηνές όλου του κόσμου, αυξάνονται εκθετικά. Είναι στα χέρια μας λοιπόν να τους δώσουμε την προσοχή που τους αξίζει, ανταμείβοντας έτσι την προσπάθεια που κάνουν όλα αυτά τα χρόνια να επικοινωνήσουν αυτά που κανένα άλλο είδος μουσικής δεν έχει τολμήσει (Bradley, 2009).

2.6 Η ιστορία της χιπ χοπ στην Ελλάδα

Στις αρχές της δεκαετίας του '80 εμφανίστηκαν τα πρώτα δείγματα της χιπ χοπ κουλτούρας στον ελλαδικό χώρο. Τότε που επικρατούσε μια αποστροφή προς κάθε τι προερχόμενο από την Αμερική, λόγω της πολιτικής αλλαγής που συνέβαινε. Η μόδα κινούταν εξ' ολοκλήρου σε «τοπικούς ρυθμούς», απαξιώνοντας κάθε εισαγόμενη τάση.

Όμως μερικοί νέοι κουρασμένοι από την κατάσταση, έστρεψαν την προσοχή τους σε μερικά διάσπαρτα ξενόφερτα ερεθίσματα που αναδύονταν από τα γκέτο της Νέας Υόρκης και έκαναν την εμφάνισή τους στη χώρα μας. Ήταν τα πρώτα βήματα της χιπ χοπ κουλτούρας στην Ελλάδα, και η διαρκής αναζήτηση νέων στοιχείων άρχισε να τη φέρνει στην επιφάνεια ολοένα και περισσότερο (Τερζίδης, 2003, σελ. 27-29).

Σύμφωνα με τον Δημήτρη Πετσούκη ή αλλιώς τον Σκηνοθέτη από τους FFC, το στοιχείο που τα ξεκίνησε όλα ήταν το breakdance. Μεγάλο ρόλο στη διάδοσή του έπαιξαν και οι ταινίες που αναφέρθηκαν και παραπάνω (βλ. 2.4), (Τερζίδης, 2003, σελ. 30). Ήταν ένας χορός διαφορετικός, πολύ δυναμικός που όπου συνέβαινε, έστρεφε βλέμματα (Μαγιόπουλος, 2013, σελ. 15). Στην αρχή αυτό το νέο ρεύμα δεν ήταν γνωστό με κάποιο συγκεκριμένο όνομα, δεν υπήρχε ακόμη ο όρος «χιπ χοπ». Η τότε νεολαία αναζητούσε ραπ κασέτες περιγράφοντας το είδος ως «μουσική που οι τραγουδιστές τραγουδάνε σα να μιλάνε». Αυτό που ώθησε πολλούς από τους μετέπειτα χιπ χοπ καλλιτέχνες στη χώρα μας σε αυτή τη διαρκή αναζήτηση, ήταν η αμεσότητα του είδους και η επαναστατική του διάθεση. Ήταν –και ακόμα είναι– μια συνεχής μάχη ενάντια στο κατεστημένο που έγινε τρόπος ζωής (Τερζίδης, 2003, σελ. 30-31).

Σύμφωνα με τα λεγόμενα του Αρτέμη από τους Terror X Crew, η πρώτη μεγάλη συνάντηση Ελλήνων χιπ χοπάδων ήταν η συναυλία των Public Enemy στο Κατράκειο Θέατρο το 1992. Στο κοινό βρίσκονταν περίπου 2500 κόσμος, οι περισσότεροι εκ των οποίων δεν ήταν ιδιαίτερα μυημένοι στην κουλτούρα του χιπ χοπ. Όμως αυτή η σύναξη ενέπνευσε πολλούς νέους να καλλιτεχνήσουν, ενώ άλλους τους ώθησε να στρέψουν την προσοχή τους στο συγκεκριμένο μουσικό είδος (Μαγιόπουλος, 2013, σελ. 16).

Το πρώτο ελληνικό χιπ χοπ συγκρότημα είναι οι FFC. Δημιουργήθηκαν το 1987 από τους Δημήτρη Πετσούκη και DJ Mix Mad, ενώ στη συνέχεια στο σχήμα εντάχθηκαν και οι MCs Κωστής Κουρμένταλας και Θεοδωής Μάγγος. Ο τελευταίος μάλιστα έγραφε και τραγουδούσε σε αγγλικό στίχο, γεγονός που τους στάθηκε εμπόδιο στη συνεργασία τους με εταιρείες παραγωγής. Εν τέλει κατάφεραν να ηχογραφήσουν το πρώτο τους άλμπουμ *Σκληροί Καιροί* το 1993 με δικά τους έξοδα και πειραματιζόμενοι με ελληνικό στίχο. Έπειτα από μερικές αποχωρήσεις και νέες προσθήκες μελών στο σχήμα, οι FFC τελικά διαλύθηκαν το 2005, αφήνοντας όμως πλούσιο υλικό από τη δουλειά τους που ακούγεται μέχρι και σήμερα από τις νέες γενιές (Τερζίδης, 2003, σελ. 13).

Ένα συγκρότημα σταθμός για την ελληνική χιπ χοπ είναι αδιαμφισβήτητα οι Active Member. Δημιουργήθηκαν το 1992 από τον Μιχάλη Μυτακίδη ή αλλιώς B. D. Foxmoor. Τρεις είναι οι λόγοι που καθιστούν το συγκεκριμένο σχήμα αξιοσημείωτο. Αρχικά είναι η πρώτη ελληνική χιπ χοπ μπάντα που υπέγραψε συμβόλαιο με μεγάλη δισκογραφική εταιρία, συγκεκριμένα με την Warner το 1995 για τον δίσκο *Το Μεγάλο Κόλπο*. Επίσης, θεωρούνται από πολλούς υπεύθυνοι για τον διχασμό που δημιούργησαν στην χιπ χοπ σκηνή της Ελλάδας, με το μουσικοκοινωνικό κίνημα που ονόμασαν «low bar» και για εκείνους σημαίνει «Στηρίζω το λόγο μου με τη ζωή μου και τη ζωή μου με το λόγο μου». Τελευταίο και σημαντικότερο για την παρούσα έρευνα, η Sadahzinia η οποία εισήλθε επίσημα στο συγκρότημα το 2004, είναι η πρώτη γυναίκα ράπερ στην ελληνική χιπ χοπ σκηνή. Σήμερα οι Active Member αποτελούνται

από τον B. D. Foxmoor και μόνο, καθώς τα υπόλοιπα μέλη τράβηξαν διαφορετικές πορείες (Τερζίδης, 2003, σελ. 13).

Ίσως ένα από τα εμπορικότερα χιπ χοπ συγκροτήματα της Ελλάδας την εποχή εκείνη ήταν τα Ημισκούμπρια. Το σχήμα αποτελούνταν από τους MC Δημήτρη Μεντζέλο, MC Μιθριδάτη και DJ Πρύτανη. Επίσημα δημιουργήθηκαν το 1996, έπειτα από μερικά χρόνια γνωριμίας τους μέσω της ραδιοφωνικής εκπομπής του Μεντζέλου με τίτλο *Breathless* (Τερζίδης, 2003, σελ. 14). Αυτό που ξεχωρίζει τα Ημισκούμπρια είναι η σατιρική διάθεση, το ιδιαίτερο στυλ και οι καυστικοί προς την πραγματικότητα στίχοι. Ένα ακόμη φοβερό κατόρθωμα είναι η συνεργασία τους με πολλούς σπουδαίους Έλληνες καλλιτέχνες εκτός της χιπ χοπ σκηνής όπως η Ελπίδα, ο Φοίβος Δεληβοριάς, ο Λουκιανός Κηλαηδόνης και αρκετοί ακόμη. Έτσι τα Ημισκούμπρια κατάφεραν να εδραιωθούν στην ευρύτερη ελληνική μουσική σκηνή (Μαγιόπουλος, 2013, σελ. 17). Το 2016 κυκλοφόρησε το τελευταίο τους κομμάτι ενώ παράλληλα διοργανώθηκαν από τους ίδιους πολλές επετειακές συναυλίες για τα 20 χρόνια της μπάντας, με τις οποίες έκλεισε και ο κύκλος της κοινής καλλιτεχνικής τους πορείας¹.

Θα ήταν αδύνατο να αναφέρουμε όλους τους καλλιτέχνες της εγχώριας ραπ καθώς από τα τέλη της δεκαετίας του '80 μέχρι και σήμερα είναι ένα είδος μουσικής που συνεχώς κερδίζει έδαφος. Σίγουρα μερικά ονόματα άξια έστω και μιας αναφοράς για την προσφορά τους στο συγκεκριμένο μουσικό είδος είναι από τους πιο παλιούς οι *Goip' Through*, *Terror X Crew*, *Ζωντανοί Νεκροί*, *Bong Da City*, *Βόρεια Αστέρια*, *12ος Πίθηκος*, *Εισβολέας* και *Dogmother* ενώ τα τελευταία χρόνια καλλιτέχνες όπως ο ΛΕΞ (πρώην μέλος των Βορείων Αστεριών), οι *Λόγος Τιμής*, ο *Bloody Hawk* και πολλοί ακόμη καταφέρνουν να γεμίζουν ολόκληρα στάδια, κάτι που πριν μερικά χρόνια φάνταζε ουτοπικό.

Κάπου στα μέσα της δεκαετίας του 2010, στην Ελλάδα άρχισε να εμφανίζεται στο προσκήνιο μια υποκατηγορία της ραπ, η τραπ. Πρόκειται για ένα είδος μουσικής που εμφανίστηκε στη χώρα μας ταυτόχρονα με την Αμερική και έτσι οι Έλληνες τράπερς άρχισαν να υιοθετούν όλα τα χαρακτηριστικά του όπως οι αυτοαναφορικοί στίχοι, η καγκουριά, οι συνεχείς αναφορές σε «ναρκωτικά», «γκόμενες» και «αμάξια». Παρόλο που πρόκειται για ένα είδος που κακολογείται από πολλούς, τα νούμερά του ανεβαίνουν ολοένα και περισσότερο, γεγονός που στρέφει την προσοχή των εταιριών παραγωγής στη ραπ αλλάζοντας τον τρόπο που γίνεται αντιληπτή στη μουσική βιομηχανία. Ωστόσο οι γυναίκες εκλείπουν σε ένα καθαρά ανδροκρατούμενο υποείδος μουσικής, που το κύριο περιεχόμενό της είναι η αντικειμενοποίηση της γυναίκας. Η τραπ λοιπόν, για να γίνει αποδεκτή από την ελληνική κοινωνία πρέπει να ωριμάσει και να ξεφύγει από τα αμερικανικά στερεότυπα που ουδεμία σχέση έχουν με την πραγματικότητα. Για αυτό και αυτές οι δύο κατηγορίες –ραπ και τραπ– δεν αναγνωρίζονται ως ισάξιες. Διότι το «old school» ραπ μιλά για τα προβλήματα της κοινωνίας, προβάλλει αληθινά τις σκέψεις των καλλιτεχνών κάνοντας έτσι τους ακροατές να ταυτιστούν, ενώ από την άλλη οι καλλιτέχνες της «new age» τραπ δείχνουν να μην έχουν καμία επαφή με την ελληνική πραγματικότητα (Hulot, 2019). Στη συγκεκριμένη διπλωματική έχω επιλέξει να εστιάσω αποκλειστικά στην πρώτη,

¹ Οι πληροφορίες αντλήθηκαν έπειτα από έρευνα στο κανάλι των Ημισκουμπριών στο YouTube (*IMIZ BIZ ENTERTAINMENT*) <https://www.youtube.com/@imizbiz>

καθώς θεωρώ πως η τραπ είναι κάτι αρκετά καινούργιο και δεν έχει προλάβει ακόμη να ωριμάσει.

Σήμερα η ραπ είναι ένα μουσικό είδος που ακούγεται ολοένα και περισσότερο. Ειδικά τα τελευταία πέντε χρόνια έχει παρατηρηθεί τεράστια αύξηση της δημοτικότητας της ραπ στην Ελλάδα. Συνεπώς, όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες τείνουν να θέλουν να ασχοληθούν με αυτή. Όπως αναφέρει και ο ράπερ Μικρός Κλέφτης σε συνέντευξη στο πλαίσιο της παρούσας έρευνας (Προσωπική Επικοινωνία, 18 Ιανουαρίου 2024), παλαιότερα ήταν λίγοι αυτοί που συναντούσε στο δρόμο και φορούσαν φαρδιά² ή τους εξέφραζε το συγκεκριμένο μουσικό είδος. Σήμερα όμως, γνωρίζει συνέχεια νέα παιδιά που φαίνονται να ακολουθούν την κουλτούρα του χιπ χοπ, είτε με τις στυλιστικές τους επιλογές, είτε με τον τρόπο που έχουν να επιλέξει να εκφράζονται μέσω της μουσικής.

Κλείνοντας με την ιστορία της χιπ χοπ, θα πρέπει να γίνει αναφορά σε δύο μουσικά γεγονότα που θεωρώ πως θα αφήσουν το αποτύπωμά τους στην εξέλιξη της ραπ. Αρχικά, η συναυλία του ΛΕΞ στη Νέα Σμύρνη τον Ιούλιο του 2022, που μάζεψε απροσδόκητα πολύ κοινό το οποίο έκανε τη νύχτα μέρα με πυρσούς μέσα στο στάδιο. Ήταν κάτι τόσο πρωτόγνωρο για πολλούς, που την επόμενη μέρα όλοι μιλούσαν για αυτό, όχι μόνο οι χιπ χοπάδες και οι νέοι, αλλά και οι δημοσιογράφοι στα δελτία ειδήσεων. Το δεύτερο γεγονός που θεωρώ αξιοσημείωτο για την εξέλιξη της ραπ, είναι το έργο *Arte Povera* του Φώτη Γεωργιάδη, ή αλλιώς *Beats Pliz*. Πρόκειται για μια ιδέα του παραγωγού να ενώσει τη ραπ με την κλασική μουσική. Για αυτόν τον σκοπό ο ίδιος ταξίδεψε στην Ευρώπη ηχογραφώντας ορχήστρες και χορωδίες και όταν επέστρεψε στην Ελλάδα, επέλεξε οκτώ Έλληνες ράπερ για να «χώσουν»³ πάνω σε αυτό το μουσικό συνονθύλευμα. Η όλη πορεία μαγνητοσκοπήθηκε και παρουσιάστηκε στους κινηματογράφους της χώρας σαν ντοκιμαντέρ τον Απρίλιο του 2023. Έπειτα κυκλοφόρησε το άλμπουμ με όλες αυτές τις πρωτοπόρες συνθέσεις ενώ ο κύκλος του έργου έκλεισε με δύο φαντασμαγορικές συναυλίες σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη στα τέλη του 2023.

Το τι θα γίνει στο μέλλον όσον αφορά την εξέλιξη της ραπ δεν μπορεί κανείς να το πει με βεβαιότητα. Ωστόσο φαίνεται να έχει ανοδική πορεία. Θεωρώ πως όσο οι άνθρωποι θα έχουν προβλήματα που προκαλούνται από την δομή και την λειτουργία της κοινωνίας τόσο οι ράπερς θα συνεχίσουν να μιλάνε για αυτά. Όπως λέει και ο ΛΕΞ στο κομμάτι του *Τίποτα στον κόσμο*: «Φοβούνται πως δε θα 'χω τι να πω / Λες κι ο κόσμος σταμάτησε να γυρίζει».

² Ο όρος «φαρδιά» εκφράζει τις στυλιστικές επιλογές των χιπ χοπάδων, οι οποίοι συνήθως επιλέγουν να φορούν φαρδιά ρούχα.

³ «Χώνω» στο λεξιλόγιο της κουλτούρας του χιπ χοπ, σημαίνει ραπάρω

3. Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή

Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζεται η θέση του γυναικείου φύλου στην ελληνική ραπ σκηνή με έμφαση στις γυναίκες που πρωταγωνιστούν στο ντοκιμαντέρ που ολοκληρώθηκε στο πλαίσιο της παρούσας εργασίας.

3.1 Η θέση του γυναικείου φύλου στη χιπ χοπ κουλτούρα

Μπορεί το χιπ χοπ να θεωρείται μια τέχνη των μαύρων ανδρών αν σκεφτεί κανείς την ιστορία του, ωστόσο υπάρχουν μαρτυρίες που φανερώνουν εξ' αρχής την συμμετοχή των γυναικών. Μάλιστα ο Grandmaster Flash παρατηρεί πως τον πρώτο καιρό υπήρχαν περισσότερες γυναικείες ομάδες παρά αντρικές. Σύμφωνα με την MC Ms. Melodie, οι γυναίκες ταυτίζονταν με την κουλτούρα αυτή και είχαν ενεργή συμμετοχή σε πάρτι, σε πλατείες, σε αυλές, στο δρόμο και όπου αλλού τους δινόταν η ευκαιρία. Υπογραμμίζει επίσης πως δεν ήταν αποκλειστικά οι άντρες που ξεκίνησαν τη ραπ, αλλά ήταν εκείνοι που ηχογράφησαν πρώτοι σε βινύλιο.

Ωστόσο είναι συχνό φαινόμενο ειδικά στον χώρο των τεχνών, η συμβολή των γυναικών να αγνοείται ή να υποτιμάται. Ο κύριος λόγος που συμβαίνει αυτό είναι τα έμφυλα στερεότυπα (βλ. 2.2.) που επηρεάζουν τόσο την έκφραση δημιουργικότητας της γυναίκας, όσο και την γενικότερη παρουσία της στην κοινωνία και τον δημόσιο χώρο. Από έρευνες και μαρτυρίες των ίδιων των καλλιτεχνών μάλιστα, το πόρισμα είναι πως το κοινωνικό και το οικογενειακό περιβάλλον είναι αυτά που πρωτεύοντος αποθαρρύνουν τις γυναίκες από το να εκφράζονται μέσω της κουλτούρας του χιπ χοπ. Οξύμωρο, καθώς όσες έχουν μεγαλώσει με βάση τις πατριαρχικές αρχές, είναι αυτές που χρειάζονται περισσότερο την ελευθερία λόγου και έκφρασης που διακατέχει το συγκεκριμένο είδος.

Κάτι ιδιαίτερα προβληματικό στην αντιμετώπιση των γυναικών ως κατώτερες, είναι το γεγονός πως τίθεται σε αμφισβήτηση η αξιοκρατία του χιπ χοπ, ένα από τα θεμελιώδη χαρακτηριστικά της κουλτούρας αυτής. Άλλωστε αυτό που μετρά περισσότερο είναι οι δεξιότητες και όχι το φύλο, η ηλικία, η σεξουαλικότητα ή οποιοδήποτε άλλο δημογραφικό χαρακτηριστικό. Κάθε μέλος μιας χιπ χοπ κοινότητας πρέπει να αντιμετωπίζεται με σεβασμό και ισότητα με όλα τα υπόλοιπα μέλη.

Το χιπ χοπ λοιπόν, αποτελεί μια κουλτούρα που εφοδιάζει τις γυναίκες με τα κατάλληλα «όπλα» για να εναντιωθούν στην πατριαρχική δομή της κοινωνίας. Τα χορευτικά battles, οι διαγωνισμοί freestyle, τα diss⁴, τους δίνουν την ευκαιρία να εκφραστούν ελεύθερα σε έναν χώρο που οι ιεραρχίες αμφισβητούνται διαρκώς και οι σχέσεις εξουσίας έχουν να κάνουν με το ταλέντο και τις δεξιότητες, όχι με το φύλο. Στη ραπ μάλιστα υπάρχουν πολυάριθμα παραδείγματα γυναικών που κατατρόπωσαν λεκτικά άντρες οι οποίοι τόλμησαν να τις μειώσουν σε κάποιο κομμάτι τους (*Bring the Noise*, 2018, σελ. 22-24).

⁴ Ο όρος «diss» στη ραπ αναφέρεται σε ένα τραγούδι ή στίχο που περιέχει προσβλητικά, υποτιμητικά ή ειρωνικά σχόλια προς κάποιον άλλο καλλιτέχνη. Μάλιστα συχνά συμβαίνει κατ' επανάληψη μεταξύ δύο ράπερ και έτσι δημιουργείται μια «μάχη» από «diss tracks».

3.2 Η εμφάνιση των γυναικών στην εγχώρια ραπ σκηνή

Η πρώτη γυναίκα που έκανε την εμφάνισή της στη χιπ χοπ σκηνή της Ελλάδας ήταν η Sadahzinia (Σ. Κρουστάλλης, Προσωπική Επικοινωνία, 18 Ιανουαρίου 2024). Αν και έγινε επίσημα μέλος των Active Member το 2004, είχε ήδη δέκα χρόνια που πορευόταν μαζί τους καλλιτεχνικά. Κάτι ακόμη που την ξεχωρίζει είναι η συνεργασία της με την εταιρία παραγωγής Warner, κάτω από το όνομα της οποίας κυκλοφόρησε τρία προσωπικά άλμπουμ. Αξιοσημείωτες είναι επίσης οι συνεργασίες της με πολλούς καλλιτέχνες της χιπ χοπ σκηνής αλλά και όχι μόνο, όπως ο Σωκράτης Μάλαμας, η Μαρία Παπανικολάου, και ο Winston Irie. Πέρα από τη μουσική, η Sadahzinia δραστηριοποιήθηκε και στον τομέα της συγγραφής παιδικών βιβλίων και θεατρικών έργων που μέχρι σήμερα αποτελεί μεγάλο κομμάτι της ζωής της (Μαγιόπουλος, 2013, σελ. 105). Όσον αφορά τους Active Member, πλέον έχει εγκαταλείψει το συγκρότημα χωρίς όμως να έχει σταματήσει τη μουσική της πορεία. Μάλιστα συχνά διοργανώνει Dj Sets και ζωντανές εμφανίσεις με αφιερώματα στο γυναικείο ραπ.

Κατά τα δύο τελευταία έτη της δεκαετίας του '90, άρχισαν να δραστηριοποιούνται και άλλες γυναίκες στη ραπ σκηνή της Ελλάδας. Πιο συγκεκριμένα η Ad-libia, η Απλά Μια Φωνή, οι Ερινύες και οι Μέδουσες από την Αθήνα, ενώ από τα πρώτα κιάλας χρόνια της νέας χιλιετίας εμφανίστηκαν και δύο ακόμη κορίτσια αυτή τη φορά από τη σκηνή της Θεσσαλονίκης, η Dogmother και η Inka. Η συμπερίληψη όμως των γυναικών και πάλι φαίνεται ότι ήταν αρκετά περιορισμένη, αφού τα ονόματα της εποχής είναι μετρημένα στα δάχτυλα (Βογιατζής, 2013, σελ. 100-109). Σύμφωνα με μαρτυρίες της Inka, η σκηνή ήταν ανδροκρατούμενη όχι απαραίτητα μόνο λόγω των σεξιστικών σχολίων που μπορεί να λάμβαναν ράπερς γυναικείου φύλου, αλλά και επειδή πολλές δεν είχαν το σθένος να το τολμήσουν. Αλλά και πάλι αυτό συνέβαινε σε μεγάλο βαθμό εξαιτίας της στάσης των ανδρών τύπου «τι να μας πει τώρα μια γυναίκα», δημιουργώντας έτσι έναν φαύλο κύκλο αποστασιοποίησης των γυναικών από τη ραπ (Τουμπέκης, 2015). Η Απλά Μια Φωνή από την άλλη, αναφέρει πως δεν το βίωσε κάπως διαφορετικά από τους άντρες, μιας και ούτως ή άλλως η ενασχόληση με τη ραπ τότε θεωρούνταν κάτι «ξένο» για την κοινωνία. Ωστόσο, σημειώνει πως τα διαφορετικά βιώματα της καθεμιάς, καθόριζαν πολλές φορές τα αισθήματά τους απέναντι στον κόσμο της ραπ. Τέλος, δηλώνει ότι ο κόσμος φάνηκε να στηρίζει τις προσπάθειες των γυναικών να ανελιχθούν στο συγκεκριμένο καλλιτεχνικό κομμάτι, θέλοντας να τις βοηθήσει να «ξεφύγουν» από το στερεότυπο της μειονότητας (Antifa Live, 2016, σελ. 13-14).

Κατά την περίοδο της δεκαετίας του 2010 η παρουσία των γυναικών στην ελληνική σκηνή της ραπ φαίνεται να ήταν πολύ περιορισμένη. Πολλά από τα ονόματα που αναφέρθηκαν παραπάνω διέκοψαν την καλλιτεχνική τους πορεία, ωστόσο γυναίκες όπως η Inka και η Sadahzinia συνέχισαν δυναμικά στο χώρο της χιπ χοπ. Τα κορίτσια της χιπ χοπ κοινότητας είχαν κυρίως συμμετοχές σε ραπ κομμάτια αντρών, όπως η Πελίνα και η Μαριλέττα σε συνεργασίες με τον 12ο Πίθηκο και τα Ημισκούμπρια αντίστοιχα. Ελάχιστες νέες παρουσίες έκαναν την εμφάνισή τους, ενώ παρόλο που διοργανώνονταν μερικά events -είτε με συμμετοχή γυναικών είτε εξ'ολοκλήρου γυναικεία- η ανάδειξη των γυναικών της σκηνής φαίνεται να παραμελήθηκε.

3.3 2020-σήμερα

Τα τελευταία χρόνια έχουν παρατηρηθεί μεγάλες αλλαγές στη ραπ σκηνή της Ελλάδας. Περισσότεροι καλλιτέχνες, γυναίκες και άντρες, κυκλοφορούν συνεχώς νέα μουσική, καθώς το κοινό ολοένα και μεγαλώνει. Ωστόσο σε αυτό το κομμάτι θα ήθελα να εστιάσω στις γυναίκες ράπερ, καθώς αυτές είναι και οι πρωταγωνίστριες της παρούσας ερευνητικής προσπάθειας. Από το 2020 και έπειτα πολλές γυναίκες έχουν βρει το κουράγιο να ηχογραφήσουν και να κυκλοφορήσουν τη μουσική τους. Ενδεικτικά κάποιες από αυτές είναι οι Mira, Xara, Iignes, Penny, Ultra, και φυσικά οι πρωταγωνίστριες του παρόντος ντοκιμαντέρ ARIA, EXPE, Ladele, LHSPE και SAW.

Η πρώτη πρωταγωνίστρια είναι η Ακριβή Ερκέκογλου, ή αλλιώς EXPE. Μεγαλωμένη στη Θεσσαλονίκη από μουσική οικογένεια, ξεκίνησε να ασχολείται με τη ραπ περί το 2007, όταν άτομα από τον στενό κοινωνικό της κύκλο της ζήτησαν να συμμετέχει σε μερικά χιπ χοπ κομμάτια τους τραγουδώντας ρεφρέν. Έπειτα, το συγκεκριμένο μουσικό είδος της κέντρισε το ενδιαφέρον και ξεκίνησε τις προσωπικές της προσπάθειες στον χώρο, οι οποίες σταδιακά διακόπηκαν. Ωστόσο μέσα στην καραντίνα του 2020 και αφού είχε μείνει αναγκαστικά χωρίς δουλειά και καθηλωμένη στο σπίτι, πήρε την απόφαση να αξιοποιήσει δημιουργικά τον χρόνο της και έτσι καταπιάστηκε και πάλι με τη ραπ, γράφοντας το πρώτο της άλμπουμ (Α. Ερκέκογλου, Προσωπική επικοινωνία, 5 Ιανουαρίου 2024). Έκτοτε είναι ιδιαίτερα ενεργή στο μουσικό χώρο μετρώντας δεκάδες live και πολυάριθμες μουσικές κυκλοφορίες.

Η δεύτερη συνεντευξιζόμενη του ντοκιμαντέρ είναι η Αθανασία Συμεωνίδου, με το καλλιτεχνικό όνομα SAW. Από τα παιδικά της μόλις χρόνια έγραφε ραπ, συγκεκριμένα στο διαδικτυακό φόρουμ *hiphop.gr* το οποίο υπάρχει εδώ και πολλά χρόνια και φιλοξενεί άτομα και συζητήσεις γύρω από την κουλτούρα του χιπ χοπ. Ωστόσο οι πρώτες της ηχογραφήσεις έγιναν γύρω στο 2020 μετά από παρότρυνση του ράπερ Λόγος Απειλή, με τον οποίο ήρθε τυχαία σε επαφή. Και πάλι η καραντίνα ήταν ένας παράγοντας που έπαιξε σημαντικό ρόλο στη δημιουργική διαδικασία και στην πορεία της συγκεκριμένης καλλιτέχνιδας. Τα κομμάτια της SAW εκφράζουν κυρίως την οργή της, εφόσον αυτό είναι το συναίσθημα που τη διακατέχει τις περισσότερες φορές. Όταν νιώθει πως δεν μπορεί να βοηθήσει με πράξεις μια κατάσταση, γράφει μουσική προσπαθώντας να βοηθήσει μέσω αυτής (Α. Συμεωνίδου, Προσωπική επικοινωνία, 3 Νοεμβρίου 2023). Σήμερα η SAW δουλεύει σκληρά για να έχει αρκετά χρήματα να κάνει αυτό που τη γεμίζει, τη μουσική της. Ωστόσο έχει έναν ηχογραφημένο δίσκο που δεν έχει δημοσιεύσει ακόμη καθώς δεν νιώθει ψυχολογικά έτοιμη την συγκεκριμένη περίοδο (Α. Συμεωνίδου, Προσωπική επικοινωνία, 18 Απριλίου 2024).

Η επόμενη ραπ καλλιτέχνιδα Ελπίδα Κουρέλη, ή αλλιώς LHSPE, ξεκίνησε να πειραματίζεται με τη ραπ μέσα στην πρώτη καραντίνα του κορωνοϊού καθώς έψαχνε απεγνωσμένα έναν τρόπο έκφρασης. Ο αδερφός της έπαιξε σημαντικό ρόλο σε αυτή την πρώτη επαφή της, καθώς είναι beatmaker⁵ και με αυτόν τον τρόπο η LHSPE είχε υλικό πάνω στο οποίο μπορούσε να γράψει και να δοκιμάσει τις ικανότητές της (Ε. Κουρέλη, Προσωπική επικοινωνία, 11 Δεκεμβρίου 2023). Έκανε ντεμπούτο με το κομμάτι *Θέμα Επιλογής* τον Απρίλιο του 2021. Μάλιστα ένας ακόμη λόγος που

⁵ Ο όρος "beatmaker" αναφέρεται σε έναν μουσικό παραγωγό που δημιουργεί beats, δηλαδή μουσικούς ρυθμούς, συνήθως για τραγούδια και ιδιαίτερα για είδη μουσικής όπως η hip hop και η rap.

ξεχωρίζει τη συγκεκριμένη παραγωγή, είναι το γεγονός πως άλλη μια γυναίκα, η Δήμητρα Πολιτίδου, έχει αναλάβει σκηνοθέτης και μοντέρ, ιδιαίτερα πρωτόγνωρο φαινόμενο αφού τα περισσότερα πρότζεκτ συνήθως «υπογράφονται» από άντρες (Παππά, 2021).

Άλλη μια ράπερ που πρωταγωνιστεί στο ντοκιμαντέρ είναι η Μαρία Λάντελε, με το καλλιτεχνικό όνομα Ladele. Άλλη μια παρουσία της Θεσσαλονίκης η οποία άρχισε από μικρή ηλικία να πειραματίζεται με τη μουσική. Όταν ήταν μόλις 17 χρονών ανέβασε στα social media ένα cover τραγουδιού των Above the Hood και τότε έλαβε ένα μήνυμα από τον Hawk, ενός εκ των μελών του συγκροτήματος, που την παρότρυνε να ξεκινήσει να γράφει δικά της κομμάτια. Εκείνη χωρίς δεύτερη σκέψη και με βοήθεια φίλων και άλλων καλλιτεχνών με τους οποίους ήρθε σε επικοινωνία, ξεκίνησε να κυκλοφορεί τη δική της μουσική κάνοντας το ντεμπούτο της το 2022 με το κομμάτι *Payback* (Μ. Λάντελε, Προσωπική επικοινωνία, 27 Οκτωβρίου 2023). Η Ladele σήμερα όχι μόνο έχει συνεργαστεί με μεγάλα ονόματα της ελληνικής ραπ σκηνής όπως ο Μικρός Κλέφτης και ο Tsaki, αλλά έχει ένα κοινό που συνεχώς μεγαλώνει και αγαπά να ακούει τη μουσική της.

Η τελευταία καλλιτέχνίδα που εμφανίζεται στο ντοκιμαντέρ, αυτή τη φορά με καταγωγή από την Αθήνα, είναι η Αριάδνη Αντύπα που υπογράφει με το όνομα ARIA. Η ενασχόλησή της με τη μουσική ξεκίνησε από τα 6 της χρόνια, όταν μάθαινε βιολί και πιάνο. Έπειτα άρχισε να γράφει κείμενα και ποιήματα για θέματα που την απασχολούσαν και ήθελε με κάποιο τρόπο να τα εξωτερικεύσει, ενώ ραπ κομμάτια άρχισε να συνθέτει στα 15 της, μετά από παρότρυνση της κολλητής της η οποία έγραφε επίσης. Ωστόσο δηλώνει πως ξεκινώντας, το γεγονός ότι είναι γυναίκα την απασχολούσε, καθώς τα πρότυπα στη ραπ σκηνή τότε ήταν κυρίως αντρικά. Η ARIA εμπνέεται από τα ίδια της τα βιώματα αλλά και από πρότυπα του εξωτερικού και πάνω από όλα της αρέσει να πειραματίζεται με υποείδη της ραπ. Το 2022 κυκλοφόρησε το πρώτο της κομμάτι με τίτλο *Τρέχω την Πόλη*, το οποίο φάνηκε να έχει ιδιαίτερη απήχηση στο κοινό όπως σημειώνει η ίδια, ενώ έκτοτε δεν έχει σταματήσει να γράφει και να κυκλοφορεί νέα μουσική (Α. Αντύπα, Προσωπική επικοινωνία, 2 Νοεμβρίου 2023).

4. Σχεδιασμός και υλοποίηση ντοκιμαντέρ

Στο κεφάλαιο αυτό αναλύονται τα βασικά στάδια για την παραγωγή του ντοκιμαντέρ *Rap is rap*, που είναι τα εξής: η προπαραγωγή, η παραγωγή και η μεταπαραγωγή.

4.1 Προπαραγωγή

Το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ είναι κάτι που δουλεύω μέσα μου αρκετά χρόνια, πριν ακόμη φτάσει η στιγμή της εκπόνησης της διπλωματικής μου. Εξ' αρχής είχα αποφασίσει πως το θέμα θέλω να κινείται γύρω από τη ραπ σκηνή της Ελλάδας και να θίγει κοινωνικοπολιτικά ζητήματα. Έτσι, πέρα από την αξία που έχει ως το τελευταίο βήμα πριν το πτυχίο μου, πίστευα και ακόμη ευελπιστώ να είναι ένα πολύτιμο φιλμ που θα έχει αντίκτυπο τόσο στην ιστορική καταγραφή του συγκεκριμένου μουσικού είδους στην Ελλάδα, όσο και στην κατανόηση κάποιων από τα προβλήματα που αφορούν την ελληνική κοινωνία.

Οι λόγοι που κατέληξα σε αυτή την ιδέα είναι τρεις. Αρχικά πρόκειται για ένα θέμα που δεν έχει θίξει κανείς όλα αυτά τα χρόνια, από την απαρχή της ραπ στην Ελλάδα, πράγμα που μου έκανε εντύπωση, καθώς υπάρχουν αρκετά ντοκιμαντέρ που παρουσιάζουν την ιστορία της ραπ στη χώρα μας ή εστιάζουν σε συγκεκριμένους άντρες καλλιτέχνες. Ίσως υπήρξε κάποια ιδέα στο παρελθόν και δεν υλοποιήθηκε ποτέ, ή ακόμη μπορεί να μην υπήρξε ποτέ ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τις γυναίκες της ραπ σκηνής. Ένας ακόμη λόγος που με οδήγησε στην επιλογή του συγκεκριμένου θέματος, ήταν η πεποίθησή μου πως οι γυναίκες ράπερ θα ήταν πιο εύκολα προσεγγίσιμες. Θεώρησα πιθανότερο μια γυναίκα που θέλει να προβάλλει τη μουσική της και δεν έχει προσκληθεί πολλές φορές ή και ποτέ να εκφράσει τη γνώμη της δημόσια μπροστά σε μια κάμερα, να συναινέσει σε μια τέτοια προσπάθεια. Και τρίτον όπως ανέφερα και παραπάνω, ήθελα το ντοκιμαντέρ που θα δημιουργήσω να βάλει το ελληνικό κοινό σε σκέψεις, να έχει αντίκτυπο στην κοινωνία και να το ωθήσει να σκεφτεί αν όντως υπάρχει ισότητα μεταξύ των δύο φύλων. Όλα τα παραπάνω αποτελούν τμήματα της συλλογιστικής μου πορείας, ώστε να καταλήξω στη δημιουργία του συγκεκριμένου εθνογραφικού φιλμ.

Η έρευνα είναι το αμέσως επόμενο στάδιο στην πορεία της παραγωγής ενός ντοκιμαντέρ και παίζει πολύ σημαντικό ρόλο στην υλοποίησή του. Χωρίς σωστή μελέτη και προγραμματισμό, το τελικό αποτέλεσμα έχει μεγάλες πιθανότητες να είναι ελλιπές και ανακριβές. Για να αποφύγω αυτά ακριβώς τα λάθη αποφάσισα να ξεκινήσω μια εκτενή έρευνα διάρκειας δύο μηνών πριν περάσω στην υλοποίηση, κατά την οποία φυσικά δεν σταμάτησα να αναζητώ νέες γνώσεις και να ενημερώνομαι.

Τον Αύγουστο του 2023 λοιπόν, αποφάσισα να ξεκινήσω την έρευνά μου πάνω στις γυναίκες της ελληνικής ραπ σκηνής. Μέχρι τότε είχα ακούσει δύο ονόματα που συνδέονται με αυτή την Ladele από έναν φίλο μου ο οποίος με παρότρυνε να επικοινωνήσω μαζί της όταν του αποκάλυψα το θέμα του ντοκιμαντέρ μου και την EXPE, την οποία είχα παρακολουθήσει στη σκηνή του 12^{ου} Street Mode Festival το 2022 στη Θεσσαλονίκη. Εντελώς τυχαία ακριβώς εκείνες τις μέρες του Αυγούστου, μου εμφανίστηκε ως προτεινόμενο στο YouTube ένα podcast με τίτλο *The Good Vybz Show*, μια εκπομπή των μουσικών παραγωγών DJ Silence και QB Mix η οποία είχε

καλεσμένες –περιέργως– αυτές τις δύο γυναίκες της ραπ σκηνης και μόλις είχε κυκλοφορήσει. Χωρίς δεύτερη σκέψη το πάτησα αμέσως και παρακολούθησα τις ενδιαφέρουσες συζητήσεις που αφορούσαν την προσωπική πορεία των δύο καλλιτεχνών και τη γνώμη τους πάνω σε διάφορα μουσικά θέματα. Το υλικό αυτό στάθηκε το έναυσμα για να ξεκινήσω την προσωπική μου έρευνα.

Τον καιρό που ακολούθησε τον πέρασα ανακαλύπτοντας ολοένα και περισσότερες γυναίκες ράπερ της ελληνικής σκηνης, διαβάζοντας συνεντεύξεις τους, ακούγοντας τη μουσική τους και παρακολουθώντας την καθημερινότητά τους, όπως αυτές την πρόβαλλαν στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης, μένοντας έτσι και ενημερωμένα για τα επόμενά τους βήματα στο μουσικό χώρο.

Ένας άλλος παράγοντας που με απασχόλησε ιδιαίτερα ήταν το τεχνικό κομμάτι του ντοκιμαντέρ. Από το τι εξοπλισμό θα χρησιμοποιήσω και ποιες τεχνικές κινηματογράφησης εξυπηρετούν τον σκοπό του φιλμ, μέχρι το πως θα προσεγγίσω τους ανθρώπους-κλειδιά για αυτή μου την προσπάθεια, πού θα πραγματοποιηθεί το κάθε γύρισμα και τί ερωτήσεις θα γίνουν κατά τη διάρκεια της συνέντευξης. Τις περισσότερες από αυτές τις πληροφορίες τις έλαβα από το βιβλίο του Απόστολου Καρακάση, *Εφόδιο για Νέους Ντοκιμαντερίστες* (2015), αλλά και από υλικό που βρήκα στο διαδίκτυο.

Με την περάτωση του μεγαλύτερου μέρους της έρευνας, ξεκίνησα τις ενέργειες για να περάσω στην υλοποίηση του ντοκιμαντέρ. Πρώτο μου βήμα ήταν να επιλέξω τη δομή του φιλμ. Αποφάσισα να ακολουθήσω την προσέγγιση του cinema-vérité όπως συνηθίζεται στα φεμινιστικά φιλμ με απλότητα, γραμμική αφήγηση και έντονα βιογραφικά στοιχεία (βλ. 1.3), ώστε να αφήσω χώρο στα υποκείμενα να προβάλλουν ελεύθερα τη γνώμη και τις σκέψεις τους. Τότε ξεκίνησα να διατυπώνω και τις ερωτήσεις των συνεντεύξεων που θα βοηθούσαν στην αποκάλυψη της πραγματικότητας της ελληνικής ραπ σκηνης, όπως τη βιώνουν οι γυναίκες. Εκτενέστερα για τη δομή της συνέντευξης θα αναφερθώ σε επόμενη παράγραφο του κεφαλαίου (βλ. 4.2).

Αφού πλέον είχα έτοιμη τη βασική ιδέα και μια αρχική δομή του ντοκιμαντέρ, ξεκίνησα την αναζήτηση των υποκειμένων μου. Ήδη από το στάδιο της έρευνας είχα στο νου μου ποια άτομα θέλω να προσεγγίσω κι έτσι έκανα. Επέλεξα κατά το μεγαλύτερο μέρος να μιλήσω με όσες περισσότερες γυναίκες του χώρου μπορούσα –άλλωστε δεν είναι πολλές– ήθελα όμως να υπάρχει και ένα μικρό ποσοστό ανδρών στο φιλμ ώστε να ακουστεί και η πλευρά του αντίθετου φύλου πάνω στο θέμα. Ο μόνος τρόπος που μπορούσα να έρθω σε επαφή με αυτούς τους ανθρώπους ήταν στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Συνέταξα λοιπόν ένα μήνυμα εξηγώντας την ιδέα μου και άρχισα να το διαμοιράζω. Η ανταπόκριση στις περισσότερες περιπτώσεις ήταν άμεση, γεγονός που μου έδωσε ακόμη μεγαλύτερο κίνητρο να συνεχίσω. Αυτό που πρότεινα στο μήνυμά μου ήταν να γίνει μια πρώτη επαφή ώστε να μιλήσουμε από κοντά για τους στόχους του ντοκιμαντέρ και να κανονίσουμε τα διαδικαστικά, αλλά και για να κάνω τους πρωταγωνιστές μου να νιώσουν πιο άνετα ώστε στο κομμάτι της συνέντευξης να μην έχουν ενδοιασμούς και φόβους, όπως ακριβώς προτείνει και ο Καρακάσης (2015). Μερικοί δέχτηκαν ενώ κάποιους άλλους που δεν τους εξυπηρετούσε η ιδέα της πρώτης

συνάντησης από άποψη χρόνου, τους συνάντησα απευθείας την ημέρα της συνέντευξης.

Έτσι έπειτα από ώρες μελέτης, ακρόασης, έρευνας, συζητήσεων και προετοιμασίας, είχα πλέον όλα τα απαραίτητα εφόδια ώστε να περάσω στο επόμενο στάδιο, που δεν είναι άλλο από την παραγωγή του εθνογραφικού αυτού φιλμ.

4.2 Παραγωγή

Τα γυρίσματα των συνεντεύξεων ξεκίνησαν τον Οκτώβριο του 2023 και ολοκληρώθηκαν τον Μάιο το 2024. Έδωσα στους/στις συνεντευξιαζόμενους/ες την επιλογή να διαλέξουν τον χώρο του γυρίσματος, ώστε να είναι σε ένα μέρος που θα ένιωθαν άνετα και θα είχε κάποια συναισθηματική αξία για αυτούς/ες. Όσον αφορά τη συνέντευξη, στις γυναίκες ράπερ αποφάσισα να κάνω ακριβώς τις ίδιες ερωτήσεις ώστε να λάβω πολλές γνώμες και εμπειρίες πάνω στο ίδιο θέμα. Το πρώτο μέρος αφορούσε την προσωπική τους πορεία στη ραπ όπως το πως ξεκίνησαν, από που αντλούν έμπνευση, τι δυσκολίες αντιμετωπίζουν στον κλάδο και τι συνεργασίες έχουν διεκπεραιώσει. Στο δεύτερο κομμάτι, ζήτησα τη γνώμη τους σχετικά με θέματα που αφορούν την ελληνική ραπ κοινότητα. Ως καταληκτική ερώτηση, ήθελα να μάθω πως βλέπουν το μέλλον της θέσης των γυναικών στην ελληνική ραπ σκηνή. Τέλος πρέπει να αναφέρω πως με κάποιες από αυτές συζήτησα επιλεκτικά κάποιους στίχους των κομματιών που έχουν γράψει και θεώρησα πως θα εξυπηρετούσαν το θέμα του ντοκιμαντέρ. Στους άντρες με τους οποίους μίλησα, εστίασα περισσότερο στην ιστορική διάσταση, ώστε να υπάρχει μια εισαγωγή που θα κατατοπίζει τον θεατή για το θέμα (πληροφορίες που εν τέλει δεν χρησιμοποιήθηκαν στο τελικό μοντάζ), καθώς επίσης ρώτησα και την προσωπική τους άποψη για την θέση της γυναίκας στην ελληνική ραπ σκηνή. Μετά το πέρας κάθε συνέντευξης, ζήτησα από όλους τους συμμετέχοντες να υπογράψουν μια φόρμα συγκατάθεσης της βιντεοσκόπησης.

Πέρα από τις συνεντεύξεις, παραβρέθηκα και σε ζωντανές εμφανίσεις των καλλιτεχνίδων, τόσο στην Αθήνα όσο και στη Θεσσαλονίκη βγάζοντας plána για να εμπλουτίσω το ντοκιμαντέρ. Ακόμη ζήτησα από τις πρωταγωνίστριες να κάνουμε μια τελευταία συνάντηση για να αντλήσω μερικές ακόμη πληροφορίες για το γραπτό μέρος αλλά και να βιντεοσκοπήσω ακαπέλα κομμάτια τους ώστε να δημιουργήσω μια δυναμική εισαγωγή στο φιλμ. Επιπλέον, συγκέντρωσα υλικό από τις ίδιες, όπως βίντεο κλιπ και τραγούδια μέσω διαδικτυακών πλατφορμών, ώστε έπειτα από συγκατάθεσή τους να χρησιμοποιηθούν στο ντοκιμαντέρ.

Σχετικά με το τεχνικό κομμάτι του φιλμ χρησιμοποίησα ό,τι εξοπλισμό είχα διαθέσιμο είτε προσωπικά, είτε από το φιλικό μου περιβάλλον. Συγκεκριμένα όλες οι συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν με δύο κάμερες (Canon 750D και Canon M50) πάνω στο υποκείμενο με την τεχνική των 30 μοιρών (30 degree rule). Η καταγραφή του ήχου διεκπεραιώθηκε με ένα απλό μικρόφωνο πέτου που τοποθέτησα στον κάθε συνεντευξιαζόμενο, αφού μόνο η δική του φωνή με ενδιέφερε να ακούγεται στο ντοκιμαντέρ και όχι η δική μου. Για αυτόν τον λόγο και η μόνη κατεύθυνση που έδωσα όσον αφορά τη ροή του λόγου, ήταν η απάντηση να ξεκινά με την επανάληψη της ερώτησης. Με αυτόν τον τρόπο θεωρώ πως πέτυχα μια σύγχρονη προσέγγιση δίνοντας

έτσι και τον περισσότερο δυνατό τηλεοπτικό χρόνο στους πρωταγωνιστές του φιλμ, χωρίς να διακόπτεται η ροή του λόγου τους από τη δική μου παρέμβαση.

4.3 Μεταπαραγωγή

Το τελευταίο στάδιο της δημιουργίας ενός ντοκιμαντέρ περιλαμβάνει την μεταπαραγωγή, την ενασχόληση δηλαδή με την τεχνική επεξεργασία του οπτικοακουστικού υλικού. Όλη η διαδικασία πραγματοποιήθηκε στο πρόγραμμα επεξεργασίας Adobe Premiere Pro.

Ξεκινώντας από το μοντάζ, οργάνωσα τις απαντήσεις που είχα λάβει, κόβοντας ταυτόχρονα τα τμήματα που θεωρούσα πιο ενδιαφέροντα και ορθά εμπεριστατωμένα. Όταν πλέον είχαν ολοκληρωθεί οι συνεντεύξεις, έβαλα σε σειρά τις απαντήσεις που είχα λάβει, όπως θεωρούσα πως εξυπηρετούν τον σκοπό του ντοκιμαντέρ, δίνοντας πάντα ιδιαίτερη προσοχή ώστε να μην γίνει παραποίηση των λεγόμενων των πρωταγωνιστών μου. Αφού είχα το κύριο κομμάτι έτοιμο, πρόσθεσα τα b-rolls που είχα βιντεοσκοπήσει καθόλη τη διάρκεια της υλοποίησης του ντοκιμαντέρ, προσπαθώντας να εισάγω τον θεατή στην κουλτούρα που μελετάται, αλλά και να προσδώσω περισσότερο ενδιαφέρον με συχνά διαλείμματα από το μονοπώλιο του λόγου. Χρησιμοποίησα λοιπόν αρχειακό υλικό των πρωταγωνιστριών από το YouTube και το Spotify, μερικά κομμάτια και βίντεο κλιπ που πίστευα πως εξυπηρετούν καλύτερα την ανάδειξη του θέματος. Επέλεξα να προσθέσω αποκλειστικά μουσική των καλλιτεχνιδών που έλαβαν μέρος στο ντοκιμαντέρ, ώστε να παρουσιαστεί μια ολοκληρωμένη εικόνα για αυτές, αλλά και να προβληθεί η δουλειά τους.

Σχετικά με τους τίτλους, επέλεξα απλές γραμματοσειρές τις οποίες δημιούργησα μέσω του online λογισμικού επεξεργασίας Canva, φροντίζοντας να υπάρχουν όλες οι απαραίτητες πληροφορίες τόσο κατά τη διάρκεια, όσο και στο τέλος του ντοκιμαντέρ.

Για την επεξεργασία του ήχου, έκανα μικρές διορθώσεις θορύβου μέσω του ίδιου προγράμματος επεξεργασίας που χρησιμοποιήθηκε για το μοντάζ, ενώ φρόντισα να ισοσταθμίσω και όλα τα ηχητικά αρχεία ώστε να υπάρξει συνοχή.

Το τελικό αρχείο αποτελεί ένα ντοκιμαντέρ διάρκειας 35 λεπτών με πλάτος και ύψος καρέ 1920 x 1080, λόγο πλευρών 16:9, ρυθμό εναλλαγής καρέ 25 fps και ανάλυση Full HD.

Συμπεράσματα

Στο κεφάλαιο αυτό εξάγονται συμπεράσματα αρχικά με βάση τη βιβλιογραφία και ακολούθως με βάση την πρωτότυπη έρευνα. Επιπλέον, παρουσιάζονται οι περιορισμοί της έρευνας και προτείνονται μελλοντικές έρευνες για το παρόν ζήτημα.

Συμπεράσματα βάσει της βιβλιογραφίας

Με βάση όσα ερευνηθήκαν στο πρώτο κεφάλαιο, το εθνογραφικό φιλμ είναι μια κατηγορία κινηματογράφου που εξελίχθηκε από τις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα και αναφέρεται στην κινηματογραφική καταγραφή και παρουσίαση πολιτιστικών και κοινωνικών δομών. Η πορεία του όρου αποκαλύπτει την πολυπλοκότητα και την εξέλιξη της ανθρωπολογικής κινηματογράφησης μέσα από διάφορες θεωρητικές προσεγγίσεις και πρακτικές εφαρμογές. Το παρόν εθνογραφικό φιλμ εμπίπτει στην υποκατηγορία του φεμινιστικού ντοκιμαντέρ, φεμινιστικό λόγω της προσέγγισης του θέματος από την γυναικεία οπτική και του προσδοκώμενου αντίκτυπου στην κοινωνία και ντοκιμαντέρ καθώς ακολουθεί πραγματικούς χαρακτήρες και αληθινά γεγονότα.

Όσον αφορά τη μελέτη για το φύλο και τα έμφυλα στερεότυπα, τα συμπεράσματα που εξάγονται είναι τα εξής: η διάκριση μεταξύ βιολογικού και κοινωνικού φύλου δείχνει πως ενώ τα βιολογικά χαρακτηριστικά είναι αντικειμενικά, οι κοινωνικές νόρμες και οι ρόλοι που αποδίδονται στα φύλα είναι μια κατασκευή της ίδιας της κοινωνίας. Η θεωρία του βιολογικού ντετερμινισμού, που αποδίδει την ανθρώπινη συμπεριφορά και τις κοινωνικές δομές στη βιολογία, αμφισβητείται έντονα καθώς αγνοεί τις κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις του φύλου. Ειδικότερα η άποψη της Judith Butler, η οποία θεωρεί το φύλο ως μια κοινωνική κατασκευή που αναπαράγεται μέσω καθημερινών πράξεων, υπογραμμίζει την ανάγκη αναθεώρησης της παραδοσιακής δυαδικότητας των φύλων. Συνολικά, είναι σαφές ότι το φύλο δεν είναι μια απλή δυαδική κατηγορία αλλά ένα πολυδιάστατο φάσμα που περιλαμβάνει πολλές διαφορετικές εκφράσεις και ταυτότητες. Κατά συνέπεια, τα έμφυλα στερεότυπα είναι επίσης μια κοινωνική κατασκευή που αναπαράγεται εδώ και χρόνια και απομακρύνει την ανθρωπότητα από την ισότητα. Οι ακτιβιστές του φεμινιστικού κινήματος, έχουν επιτύχει μεγάλες νίκες έναντι στα στερεότυπα που δυσχεραίνουν την κοινωνική θέση του γυναικείου φύλου. Ωστόσο, όσες προσπάθειες και αν έχουν γίνει μέχρι στιγμής, δεν κρίνονται αρκετές για να επιτευχθεί η εξίσωση των φύλων, εφόσον οι γυναίκες ακόμη αντιμετωπίζονται ως κατώτερες των αντρών, στους περισσότερους τομείς της κοινωνικής ζωής.

Αναφορικά με τη χιπ χοπ κουλτούρα και συγκεκριμένα τη ραπ μουσική, η προέλευσή της είναι ξεκάθαρη. Κατά τη δεκαετία του '70 στο Μπρονξ της Νέας Υόρκης υπήρχε έντονη ανάγκη για εναντίωση στο κατεστημένο της βίας και του ρατσισμού, γεγονός που οδήγησε τη μαύρη κοινότητα στην έκφραση μέσω της τέχνης, δημιουργώντας έτσι τα πρώτα δείγματα της χιπ χοπ. Έπειτα από μερικά χρόνια το κίνημα έφτασε και στην Ελλάδα αρχικά σαν μόδα, που αργότερα μεταμορφώθηκε σε κάτι πολύ πιο ουσιαστικό: σε έναν τρόπο διαφυγής από την κοινωνική πραγματικότητα των στερεοτύπων και του συντηρητισμού. Παρόλο που η ραπ δεν φαίνεται να έχει αναγνωριστεί σαν ένα αξιόλογο είδος τέχνης από την πλειοψηφία της ελληνικής πατριαρχικής κοινωνίας,

βρίσκει καθημερινά πρόσφορο έδαφος, κυρίως στη νέα γενιά, που δείχνει να ταυτίζεται με τους στίχους της και να κατανοεί την ουσία της.

Συμπεράσματα βάσει της πρωτότυπης έρευνας

Με βάση τα λεγόμενα των συνεντευξιαζόμενων, μπορούν να εξαχθούν μερικά συμπεράσματα σχετικά με τη ραπ στην Ελλάδα και με την αύξηση συμμετοχής των γυναικών σε αυτή. Αρχικά, η πανδημία του κορονοϊού ήταν ένας καίριος παράγοντας καθώς οι πρωταγωνίστριες, όπως και όλος ο πλανήτης τη συγκεκριμένη περίοδο, όντας καθηλωμένες στο σπίτι χωρίς καμία διέξοδο από τη ρουτίνα, έψαχναν τρόπους έκφρασης και διαφυγής από την ανία της καραντίνας. Αυτό οδήγησε τις περισσότερες να πειραματιστούν, καταλήγοντας να δημιουργούν ραπ μουσική. Άλλωστε το συγκεκριμένο είδος συνδέεται άρρηκτα με την κοινωνία και την πολιτική, συνεπώς αποτελεί πρόσφορο έδαφος για συγγραφή κομματιών με θεματολογία που απασχολεί τον καθένα.

Ο δεύτερος παράγοντας που οδήγησε και τις πέντε πρωταγωνίστριες στον καλλιτεχνικό δρόμο της ραπ είναι η παρότρυνση του στενού κοινωνικού τους κύκλου, είτε άμεσα είτε έμμεσα. Φίλοι και συγγενείς που ασχολούνταν ήδη με το συγκεκριμένο μουσικό είδος, μύησαν τις EXPE, SAW, LHSPE, Ladele και ARIA στη ραπ και τις ενθάρρυναν να ξεκινήσουν τη δική τους μουσική. Φυσικά και οι ίδιες είχαν καλλιτεχνικές ανησυχίες από μικρές και ήταν ήδη ακροάτριες του συγκεκριμένου μουσικού είδους.

Επομένως, αν δεν συνέβαλαν αυτοί οι δύο παράγοντες μπορεί να μην γυριζόταν τώρα το συγκεκριμένο ντοκιμαντέρ καθώς ίσως υπήρχε πολύ πιο περιορισμένος αριθμός γυναικών στον χώρο ή πιθανότατα να μιλούσαμε για μια εντελώς διαφορετική προσέγγιση ως προς το θέμα. Ωστόσο αυτό δεν μπορεί να το επιβεβαιώσει κανείς και μάλιστα δεν υπάρχει καν κάποια τέτοια ανάγκη. Το σημαντικό είναι πως βρισκόμαστε σε μια περίοδο άνθησης της ελληνικής ραπ που γράφεται από γυναίκες, γεγονός ιδιαίτερα σημαντικό τόσο για τον καλλιτεχνικό χώρο όσο και για την κοινωνική πρόοδο της Ελλάδας.

Εν κατακλείδι, υπάρχουν αρκετοί παράγοντες που καθορίζουν τη συμμετοχή των γυναικών στην ελληνική ραπ σκηνή, είτε προσωπικοί, είτε κοινωνικοί. Αρχικά, είναι πολύ περισσότερες οι γυναίκες που γράφουν τη μουσική τους, από αυτές που τη δημοσιεύουν, γεγονός που επηρεάζεται τόσο από τη στάση της πλειοψηφίας της κοινωνίας, όσο και από το φιλικό και οικογενειακό περιβάλλον των καλλιτεχνίδων. Καθοριστικό ρόλο παίζουν και τα έμφυλα στερεότυπα που είναι βαθιά ριζωμένα στην ελληνική κοινωνία, με αποτέλεσμα να υποτιμάται συνεχώς η συμβολή των λιγοστών γυναικών που τολμούν να κυκλοφορήσουν τα κομμάτια τους. Όση βοήθεια και στήριξη κι αν υπάρχει κατά διαστήματα από άτομα του κύκλου ή ακροατές που στέκονται στο πλευρό των γυναικών, το πρόβλημα είναι πολύ βαθύτερο και πηγάζει από την ίδια την δομή της κοινωνίας, που διέπεται από πατριαρχικά κατάλοιπα και συντηρητισμό. Αν λοιπόν δεν ξεκινήσει η αλλαγή από την ίδια την κοινωνική βάση, οι γυναίκες ράπερ θα συνεχίσουν να πασχίζουν για να αντιμετωπίζονται ισάξια με τους άντρες.

Μελλοντική έρευνα

Κατά τη διάρκεια της παρούσας έρευνας, υπήρχαν αρκετοί περιορισμοί που εμπόδισαν την πρόοδό της, με κυριότερο το χρονικό περιθώριο. Από το κομμάτι της γνωριμίας και διαλόγου με τους συνεντευξιαζόμενους, μέχρι το μοντάζ, σίγουρα θα υπήρχαν περισσότερα ευρήματα αλλά και το ίδιο το φιλμ θα είχε τελειοποιηθεί, αν το χρονικό πλαίσιο ήταν περισσότερο διευρυμένο. Ένα ακόμη ιδιαίτερα σημαντικό εμπόδιο ήταν η βιβλιογραφία, η οποία είναι πολύ περιορισμένη. Παρότι υπάρχουν βιβλία και περιοδικά που περιλαμβάνουν τμήματα της ιστορίας της ελληνικής χιπ χοπ κουλτούρας, ο αριθμός τους είναι ιδιαίτερα μικρός. Μάλιστα συγκεκριμένα για της γυναίκες στη ραπ σκηνή, οι κύριες πηγές πληροφόρησης ήταν μόλις μερικές συνεντεύξεις που υπάρχουν στο διαδίκτυο. Ένα άλλο ζήτημα όσον αφορά τη βιβλιογραφία είναι η εγκυρότητά της. Σε κάποια από τα βιβλία που μελετήθηκαν δεν αναγράφονται βασικές πληροφορίες όπως το όνομα του συγγραφέα ή του επιμελητή, γεγονός που έχρηζε ιδιαίτερης προσοχής όσον αφορά την παράθεση των πληροφοριών που αντλήθηκαν. Τέλος, υπήρχαν και οικονομικοί περιορισμοί που οριοθέτησαν την έρευνα στην Ελλάδα και συγκεκριμένα κυρίως στη Θεσσαλονίκη.

Συνεπώς από τους παραπάνω περιορισμούς πηγάζουν νέα θέματα που χρήζουν μελέτης. Για μελλοντική έρευνα θα ήταν επίκαιρη η μελέτη της γυναικείας συμβολής στη χιπ χοπ κουλτούρα σε ένα ευρύτερο γεωγραφικό πλαίσιο με περισσότερες ράπερς από την πρωτεύουσα, αλλά και με καλλιτέχνιδες από την επαρχία, που θα εμπλουτίσουν την θεματολογία συζητώντας τους προβληματισμούς που υπάρχουν σε μικρότερες κοινότητες. Επιπλέον θα είχε ενδιαφέρον να μελετηθεί και η συμμετοχή των γυναικών μουσικών παραγωγών στην ελληνική ραπ, η οποία είναι επίσης ιδιαίτερα περιορισμένη.

Ωστόσο και από πλευράς μου, η παράδοση της διπλωματικής δεν σημαίνει αυτόματα και την λήξη της ενασχόλησής μου με το παρόν ζήτημα. Ειδικότερα, υπάρχει η πρόθεση να προστεθούν αγγλικοί υπότιτλοι στο παρόν ντοκιμαντέρ και να δημοσιευθεί σε παγκόσμια πλατφόρμα έτσι ώστε να είναι προσβάσιμο από οπουδήποτε.

Βιβλιογραφικές αναφορές

Ξενόγλωσση βιβλιογραφία

- van Anders, S. M., Schudson, Z. C., Abed, E. C., Beischel, W. J., Dibble, E. R., Gunther, O. D., Kutchko, V. J., & Silver, E. R. (2017). Biological Sex, Gender, and Public Policy. *Policy Insights from the Behavioral and Brain Sciences*, 4(2), 194-201. <https://doi.org/10.1177/2372732217720700>
- De Brigard, E. (1975). The History of Ethnographic Film, Στο: P. Hockings (Επιμ.), *Principles of Visual Anthropology*. (σελ. 13-44). Mouton Press.
- Chowdhury, M. F. (2018, Ιανουάριος). *Founding Figures of Documentary Film: Role of John Grierson, Robert J. Flaherty and Dziga Vertov in Establishing and Enriching the Non-fiction Genre*. Ανακτήθηκε 2 Μαρτίου 2024 από https://www.researchgate.net/publication/350041072_Founding_Figures_of_Documentary_Film_Role_of_John_Grierson_Robert_J_Flaherty_and_Dziga_Vertov_in_Establishing_and_Enriching_the_Non-fiction_Genre
- Durington, M. (2013). *Ethnographic Film*. Ανακτήθηκε 16 Ιανουαρίου 2024 από <https://www.oxfordbibliographies.com/display/document/obo-9780199766567/obo-9780199766567-0110.xml>
- Ellemers, N. (2018, Ιανουάριος). Gender Stereotypes. *Annual Review of Psychology*, 69, 275-298. <https://doi.org/10.1146/annurev-psych-122216-011719>
- Ellison, G. & De Wet, T. (2017, Ιούλιος). *Biological Determinism*. Ανακτήθηκε 27 Μαρτίου 2024 από https://www.researchgate.net/publication/318921355_Biological_determinism
- Friedman, M., Metelkamp, J., & Posel, R. (1987). What Is Feminism? And What Kind of Feminist Am I? *Agenda: Empowering Women for Gender Equity*, 1, 3-24. <http://www.jstor.org/stable/4547903>
- Grimshaw, A. (1997). ANTHROPOLOGY ON TELEVISION: THE WORK OF MELISSA LLEWELYN-DAVIES. *Journal of Museum Ethnography*, 9, 49-64. <http://www.jstor.org/stable/40793581>
- Heider, K. (2006). *Ethnographic Film*. University of Texas Press.
- Lesage, J. (1978). The political aesthetics of the feminist documentary film. *Quarterly Review of Film Studies*, 3(4), 507-523. <https://doi.org/10.1080/10509207809391421>
- Lorber, J. (1994). Night to His Day: The Social Construction of Gender. Στο: *Paradoxes of Gender* (σελ. 13-36). Yale University Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1bhkntg.5>
- Macdougall, D. (1969-1970, Χειμώνας). Prospects of the Ethnographic Film. *Film Quarterly*, 23(2), 16-30. <https://doi.org/10.2307/1210518>

Marks, D. (1995, Ιούνιος). Ethnography and Ethnographic Film: From Flaherty to Asch and After. *American Anthropologist*, 97(2), 339-347. <https://doi.org/10.1525/aa.1995.97.2.02a00110>

Mulvey, L. (2004). Looking at the Past from the Present: Rethinking Feminist Film Theory of the 1970s. *Signs*, 30(1), 1286–1292. <https://doi.org/10.1086/421883>

Sikand, N. (2015, Φθινόπωρο/Χειμώνας). Filmed Ethnography or Ethnographic Film? Voice and Positionality in Ethnographic, Documentary, and Feminist Film. *Journal of Film and Video*, 67(3-4), 42-56. <https://doi.org/10.5406/jfilmvideo.67.3-4.0042>

Ελληνική Βιβλιογραφία

Antifa Live (2016). *Open Mics: Εννέα συζητήσεις και μια αφήγηση για το hip hop την ιστορία του και τον κόσμο*. Laboratorio Bacami.

Ανώνυμος (2018). Εισαγωγή. Στο: Ανώνυμος (Επιμ.), *Bring the Noise: Δεκαπέντε κείμενα για το χιπ χοπ* (σελ. 11-33). Αρχείο 71 / Τεφλόν.

Βογιατζής, Τ. (2013). The Hip Hop Directory. Στο: Βογιατζής, Τ. (Επιμ.), *HIP HOP: CODE OF THE STREETS* (σελ. 100-109). Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ / SONIK Magazine.

Bradley, A. (2009). Ραπ ποίηση 101. Στο: Ανώνυμος (Επιμ.), *Bring the Noise: Δεκαπέντε κείμενα για το χιπ χοπ* (σελ. 178-187). Αρχείο 71 / Τεφλόν

Hulot, M. (2019). *Το νέο ελληνικό ραπ: Τα 30 πρόσωπα που πρέπει να ξέρεις*. Ανακτήθηκε 20 Σεπτεμβρίου 2023 από <https://www.lifo.gr/culture/music/neo-elliniko-rap-ta-30-prosopa-poy-prepei-na-xereis>

Καραγεώργου, Μ. Π. (2022). *ZHTHMATA ΦΥΛΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΗ ΜΟΥΣΙΚΗ : Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΩΣ ΟΡΓΑΝΟΠΑΙΚΤΡΙΑ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΩΝ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΟΡΓΑΝΩΝ* (Διδακτορική διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης). Ψηφιακό Αποθετήριο «Σοφία». https://sophia.mus.auth.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/2187/%CE%91%CE%95%CE%9C_1921.pdf?sequence=1&isAllowed=y

Καρακάσης, Α. (2015). *Εφόδιο για νέους Ντοκιμαντερίστες*. ΣΕΑΒ.

Κερκινός Δ. (2007). Εθνογραφικός κινηματογράφος: Από την παρατήρηση στη συμμετοχή. *The Greek Review of Social Research*, 122, 23–52. <https://doi.org/10.12681/grsr.122>

Λιλής, Δ. (2013). A Brief History of Hip Hop. Στο: Βογιατζής, Τ. (Επιμ.), *HIP HOP: CODE OF THE STREETS* (σελ. 6-13). Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ / SONIK Magazine.

Μαγιόπουλος, Τ. (2013). Το ελληνικό hip hop στα '80s και στα '90s. Στο: Βογιατζής, Τ. (Επιμ.), *HIP HOP: CODE OF THE STREETS* (σελ. 14-21). Brainfood Εκδοτική ΕΠΕ / SONIK Magazine.

Παππά, Μ. (2021, Μάιος). *Fem Rap επιτέλους και στην Ελλάδα*. Ανακτήθηκε 29 Μαΐου 2024 από <https://www.lifo.gr/culture/music/fem-rap-epiteloys-kai-stin-ellada>

Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου Μ. & Τσακιστράκη Χ. (2015). *Φεμινισμός και Δίκαιο*. ΣΕΑΒ.

Σαράντη, Π. (2019). *Εμφυλές σχέσεις και κοινωνικές ανισότητες στο χώρο της εργασίας* (Διδακτορική διατριβή, Διαπανεπιστημιακό Διατμηματικό Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών). Αποθετήριο Πανεπιστημίου Πελοποννήσου. <https://amitos.library.uop.gr/xmlui/bitstream/handle/123456789/5671/827-2019%20CE%A3%CE%91%CE%A1%CE%91%CE%9D%CE%A4%CE%97%20%CE%A0%CE%91%CE%9D%CE%91%CE%93%CE%99%CE%A9%CE%A4%CE%91.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Στεφανή, Ε. (2007). *10 κείμενα για το ντοκιμαντέρ*. Πατάκη.

Στρατηγάκη, Μ. (2006). *Το φύλο της Κοινωνικής Πολιτικής*. ΜΕΤΑΙΧΜΙΟ.

Τερζίδης, Χ. (2003). *ΤΟ HIP HOP ΔΕ ΣΤΑΜΑΤΑ*. ΟΞΥ.

Τουμπέκης, Π. (2015). *Οι Ελληνίδες Ράπερ που «Φτύνουν» Ρίμες*. Ανακτήθηκε 29 Μαΐου 2024 από <https://www.vice.com/el/article/xy8d3z/ellinides-rapers>

Συνεντεύξεις

Αντόπα, Α. 2023. *Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή*. Συνέντευξη από Δημητριάδη Α. 2 Νοεμβρίου 2023.

Ερκέκογλου, Α. 2024. *Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή*. Συνέντευξη από Δημητριάδη Α. 5 Ιανουαρίου 2024.

Κουρέλη, Ε. 2023. *Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή*. Συνέντευξη από Δημητριάδη Α. 11 Δεκεμβρίου 2023.

Κρουστάλλης, Σ. 2024. *Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή*. Συνέντευξη από Δημητριάδη Α. 18 Ιανουαρίου 2024.

Λάντελε, Μ. 2023. *Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή*. Συνέντευξη από Δημητριάδη Α. 27 Οκτωβρίου 2023.

Πετίδης, Κ. 2023. *Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή*. Συνέντευξη από Δημητριάδη Α. 21 Δεκεμβρίου 2023.

Συμεωνίδου, Α. 2023. *Rap is rap: Οι γυναίκες στην ελληνική ραπ σκηνή*. Συνέντευξη από Δημητριάδη Α. 3 Νοεμβρίου 2023