

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ - ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ  
ΤΟΜΕΑΣ ΕΘΝΟΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

**ΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ**



**«ΜΟΥΣΙΚΗ ΚΑΙ ΕΠΑΝΑΣΤΑΣΗ ΣΤΟ ΙΡΑΝ ΤΟΥ 1979»**

**«Η πολιτισμική αναδιαμόρφωση, οι επιρροές της στο γυναικείο φύλο  
και η στάση των νέων»**

Φοιτήτρια: Ελένη Αληφραγκή

A.M.: 1569201200002

Επιβλέπουσα καθηγήτρια: Μαρία Παπαπαύλου

**ΑΘΗΝΑ 2020**

Επιβλέποντες καθηγητές: Βασιλική Λαλιώτη, Παναγιώτης Πούλος.

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1. Πρόλογος.....	3
2. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις.....	4
3. <b>Μουσική και καθεστώς</b> .....	
3.1. Ιστορικό πλαίσιο.....	6
3.2. Μουσική και δυτικοποίηση Mohammad Reza Pahlavi.....	9
3.3. Νέο καθεστώς Ayatollah Khomeini – απαγορεύσεις.....	11
3.4. Επιτρεπτές και μη επιτρεπτές μουσικές πρακτικές.....	13
3.5. Απαγορεύσεις στην εκπαίδευση.....	15
3.6. Απαγορεύσεις στα μέσα μαζικής ενημέρωσης.....	17
4. <b>Μουσική και γυναίκα</b> .....	
4.1. Η θέση των γυναικών υπό το νέο καθεστώς.....	19
4.2. Η παρουσία των γυναικών στο μουσικό προσκήνιο.....	22
4.3. Η παρουσία των γυναικών στον χορό.....	26
4.4. Η παρουσία των γυναικών στον κινηματογράφο.....	30
5. <b>Μουσική και νέοι</b> .....	
5.1. Η στάση των νέων απέναντι στο νέο καθεστώς.....	33
5.2. Η underground μουσική.....	36
5.3. Το underground μουσικό είδος της Rap.....	40
5.4. Η μουσική των νέων στο σύγχρονο Ιράν (1990 – 2000).....	43
6. Συμπεράσματα.....	46
7. Επίλογος.....	49
8. Βιβλιογραφία.....	50

### 1. Πρόλογος

Η παρούσα πτυχιακή εργασία αποτελεί μία διεξοδικότερη και λεπτομερέστερη ανάλυση ενός θέματος, το οποίο είχα επιλέξει στο χειμερινό εξάμηνο του 2019, στα πλαίσια του μαθήματος κατεύθυνσης του τομέα της Εθνομουσικολογίας, «Μουσική, χορός και πολιτική». Κατά την διάρκεια των παραδόσεων των μαθημάτων και της προσωπικής μου αναζήτησης για το θέμα της τότε εργασίας, ήρθα σε επαφή με διάφορα θέματα που αφορούσαν την σχέση των επιτελεστικών τεχνών με την πολιτική. Ένα από αυτά ήταν και η μουσική κατά την Ιρανική Επανάσταση του 1979. Η αλήθεια είναι πως δεν γνώριζα μέχρι τότε οτιδήποτε σχετικό με την συγκεκριμένη περίοδο της ιστορίας της χώρας ούτε πολιτικά ούτε πολιτισμικά. Έτσι, κατά την εκτενέστερη έρευνα μου, μου προκλήθηκε ακόμα περισσότερο ενδιαφέρον για περισσότερη γνώση πάνω στο συγκεκριμένο θέμα, καθώς με γοήτευσε η απόδειξη της δύναμης που έχει η μουσική και γενικότερα οι τέχνες και από την πλευρά του «κατακτητή» και από την πλευρά του «κατακτημένου». Ο μεγάλος αριθμός, ως επί το πλείστον, ξενόγλωσσων επιστημονικών κειμένων, με βοήθησε να εισχωρήσω πολύπλευρα στο θέμα και να παρουσιάσω όσο το δυνατόν καλύτερα ένα κομμάτι μιας ταραγμένης πολιτικά, πολιτισμικά και κοινωνικά περιόδου.

Σε αυτό το σημείο θα ήθελα να ευχαριστήσω την επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, κ. Μαρία Παπαπαύλου, η οποία με καθοδήγησε από το πρώτο κίολας μάθημα της στο πανεπιστημιακό πρόγραμμα σπουδών και με την ανάθεση συγγραφής μικρών επιστημονικών εργασιών, με βοήθησε να ανακαλύψω τον τρόπο συγγραφής, εύρεσης βιβλιογραφίας και έκφρασης, ώστε να φτάσω στο σήμερα, στην συγγραφή της τελικής μου πτυχιακής εργασίας.

## **2. Θεωρητικές και μεθοδολογικές προσεγγίσεις**

Η παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματεύεται την πολιτισμική αναδιαμόρφωση που προκλήθηκε από τις αλλαγές των πολιτικών αρχηγών Mohammad Reza Pahlavi και Ayatollah Khomeini και των εκάστοτε κυβερνήσεων τους λίγο πριν και μετά την επανάσταση του 1979. Οι τέχνες πάντα αποτελούσαν μέσω έκφρασης και επικοινωνίας, και η πορεία της παγκόσμιας ιστορίας ανά τα χρόνια έχει αποδείξει πως δεν είναι λίγες οι φορές κατά τις οποίες ελέγχθηκαν με στόχο τον πλήρη έλεγχο μίας ολόκληρης κοινωνίας – κράτους. Έτσι και στην περίπτωση του Ιράν, οι δύο πολιτικοί αρχηγοί χρησιμοποίησαν την μουσική (με τις κατάλληλες αλλαγές και επεξεργασίες των μεθόδων ακρόασης και δημιουργίας της), ως «σύμμαχο» για την ικανοποίηση και εξυπηρέτηση προσωπικών συμφερόντων. Από την άλλη πλευρά, οι ιρανική κοινωνία χρησιμοποίησε την μουσική ως «όπλο» αντίστασης στις επιβολές της εκάστοτε πολιτικής εξουσίας. Στο πλαίσιο της συγκεκριμένης εργασίας θα προσπαθήσω να αναδείξω την σχέση μεταξύ πολιτικής εξουσίας και κοινωνίας, τον ρόλο της θρησκείας σε αυτό, τις προσπάθειες της ιρανικής κοινωνίας να διεκδικήσει τα δικαιώματά της και προσωπικές ελευθερίες, την σχέση φύλου και πολιτικής και τις προσπάθειες των νέων να διεκδικήσουν και να κατακτήσουν όσα οι προηγούμενες γενιές επιθυμούσαν κάνοντας τους δικούς τους αγώνες και όλα αυτά, υπό το πρίσμα της μουσικής και των επιτελεστικών τεχνών.

Πιο συγκεκριμένα, τα ερευνητικά ερωτήματα τα οποία τέθηκαν και αποτέλεσαν τον βασικό κορμό του περιεχομένου της εργασίας είναι πρώτον, πώς η πολιτική κατάσταση του 1979 επηρέασε την μουσική πρακτική, δεύτερον πώς η πολιτική κατάσταση του 1979 επηρέασε την συμμετοχή των γυναικών στην μουσική ζωή της χώρα και τέλος, πώς οι νέοι δημιούργησαν μία νέα μουσική πραγματικότητα, παρά τις κρατικές απαγορεύσεις. Ακόμη πιο αναλυτικά, στο πρώτο κεφάλαιο θα αναφερθούν τα πολιτικά γεγονότα που διαμόρφωσαν τον πολιτισμό και συγκεκριμένα την μουσική κατά την περίοδο πριν την επανάσταση του 1979 και ύστερα πως αυτός αναδιαμορφώθηκε με αφορμή τις πολιτικές και κοινωνικές αναταραχές, λόγω της επανάστασης. Στο δεύτερο κεφάλαιο θα αναφερθεί ο τρόπος και ο λόγος για τον οποίο το γυναικείο φύλο επηρεάστηκε από τις πολιτικές εξελίξεις στον πολιτισμικό τομέα, (μουσική, χορό και κινηματογράφο/ θέατρο), περιορίστηκε και δέχτηκε

τις περισσότερες απαγορεύσεις, καθώς και για τον τρόπο που εκείνες προσπάθησαν να προσαρμοστούν και να αντιμετωπίσουν όλη αυτή την πολιτισμική αναδιαμόρφωση. Τέλος στο τρίτο κεφάλαιο, θα αναφερθεί ο ρόλος των νέων απέναντι το νέο καθεστώς, θα αναφερθούν ακόμα οι τρόποι στους οποίους βρήκαν διέξοδο ώστε να αντιμετωπίσουν και να αντισταθούν στην πολιτική κατάσταση και τις απόρροιες της επανάστασης.

Η τρόπος συγγραφής της εργασίας ακολούθησε μία ερμηνευτική εθνομουσικολογική και ανθρωπολογική προσέγγιση. Σύμφωνα με την πρώτη, επιστρατεύτηκε κάθε προϋπάρχουσα γνώση και έγινε μία προσπάθεια ερμηνείας του τρόπου με τον οποίο οι κοινωνικές ομάδες (στην συγκεκριμένη περίπτωση η κοινωνία του Ιράν) κατανοούν τα πράγματα και λειτουργούν μέσα σε αυτά, με στόχο την βαθύτερη γνώση και συνεπώς παρουσίασης αυτής. Η λέξη που προσδιορίζει ο όρος ερμηνευτική, είναι η εθνομουσικολογική προσέγγιση, η οποία αναφέρεται συγκεκριμένα πια, στην επιστήμη που μελετά την μουσική στα πλαίσια τους πολιτισμού και της κουλτούρας, γεγονός που φανερώνεται περισσότερο στο πρώτο κεφάλαιο. Περνώντας πιο συγκεκριμένα στα ζητήματα φύλου και ηλικίας, η ανθρωπολογική προσέγγιση, χρησιμοποιήθηκε για να μελετήσει συγκεκριμένα τον άνθρωπο και τις διαφορές που παρουσιάζουν μεταξύ τους σε μία ανθρώπινη κοινωνία. Εκτενέστερα, η ανθρωπολογική προσέγγιση που συνέβαλε περισσότερο στην σύνθεση των δύο παρακάτω κεφαλαίων είναι η κοινωνική, η οποία μελετά τον τρόπο που αλληλεπιδρούν αυτοί οι δύο παράγοντες (φύλλο και ηλικία) με την πολιτική και πως επηρεάζουν τον πολιτισμό.

Συνολικά, η εργασία ακολουθεί μία παραγωγική συλλογιστική πορεία ανάγνωσης, κατά την οποία παρουσιάζεται πρώτα το γενικότερο πλαίσιο και οι γενικότερες συνθήκες που διαμόρφωσαν το Ιράν και ύστερα προχωρά στα επιμέρους πιο εξειδικευμένα θέματα, παραδείγματος χάριν του φύλου, των μουσικών ειδών. Στόχος της πτυχιακής εργασίας είναι η παρουσίαση του τρόπου με τον οποίο οι επιτελεστικές τέχνες ενεπλάκησαν με την πολιτική και το αντίστροφο.

### **3. Μουσική και καθεστώς**

### 3.1. Ιστορικό πλαίσιο

Το Ιράν, επίσημα Ισλαμική Δημοκρατία του Ιράν, είναι χώρα της Μέσης Ανατολής στη Νοτιοδυτική Ασία. Η πρωτεύουσα της, Τεχεράνη, αποτελεί το πολιτικό, πολιτισμικό, εμπορικό και βιομηχανικό κέντρο της χώρας με αποτέλεσμα να καθιστά το Ιράν μία από τις σημαντικότερες χώρες όσον αφορά θέματα παγκόσμιας πολιτικής και οικονομίας καθώς επίσης και λόγω των μεγάλων αποθεμάτων πετρελαίου και φυσικού αερίου που διαθέτει.

Ιστορικά, είναι από τις περιοχές του κόσμου όπου αναπτύχθηκαν οι πρώτοι σημαντικοί πολιτισμοί, ήδη από την έβδομη χιλιετία π.Χ. Αργότερα, στην χρυσή εποχή του Ισλάμ (7<sup>ος</sup> – 11<sup>ος</sup> αιώνας μ.Χ.), άκμασαν η επιστήμη της φιλοσοφίας, της ιατρικής, της αστρονομίας, των μαθηματικών και οι τέχνες και η λογοτεχνία. Στην πορεία των αιώνων υπήρξαν μεταβολές στους πολιτικούς αρχηγούς ανάλογα με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της κάθε περιόδου, μεταβολές στα σύνορα της χώρας, με διεκδικήσεις και απώλειες εδαφών ώστε στο σήμερα το Ιράν να είναι αυτό που είναι. Η παρούσα εργασία αναφέρεται στον πολιτισμικό τομέα του Ιράν κατά την επανάσταση του 1979 και έπειτα, με συγκεκριμένο σημείο αναφοράς την μουσική, αφού πρώτα όμως γίνει μία σύντομη αναφορά στα γεγονότα που οδήγησαν σε αυτήν.

Η πορεία προς την επανάσταση ξεκίνησε με την οικογένεια Pahlavi στην διακυβέρνηση. Πιο συγκεκριμένα, το 1925 έως και το 1941 είναι το χρονικό διάστημα κατά το οποίο αρχικά βρισκόταν στην εξουσία ο σάχης Reza Shah Pahlavi. Κατά το διάστημα αυτό, ο σάχης, προώθησε την εκβιομηχάνιση της χώρας, τα σιδηροδρομικά δίκτυα, τις κατασκευές και την καθιέρωση ενός εθνικού εκπαιδευτικού συστήματος. Ο σάχης, είχε κληρονομικούς δεσμούς με την Γερμανία, γεγονός που κατά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο προκάλεσε επιφυλάξεις στους Βρετανούς και στους Ρώσους με τους οποίους επεδίωκε μία ισορροπημένη και διπλωματική σχέση. Για τον λόγο αυτό, οι δύο αυτές χώρες ως σύμμαχοι κατέλυσαν την χώρα χρησιμοποιώντας το σιδηροδρομικό δίκτυο μεταφορών κατά τον πόλεμο και οδήγησαν τον Reza Shah Pahlavi σε παραίτηση.

Την θέση του διαδέχθηκε ο γιος του, Mohammad Reza Pahlavi ο οποίος ακολούθησε μία πιο αυταρχική διακυβέρνηση. Το πολίτευμα του Ιράν έως και

τότε ήταν η μοναρχία και ο Mohammad Reza Pahlavi κυβέρνησε την χώρα για αρκετά χρόνια, συνολικά από το 1941 έως το 1979 και κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων σκοπός του ήταν να μετατρέψει το Ιράν σε μία σύγχρονη παγκόσμια δύναμη: προώθησε κοινωνικές και οικονομικές μεταρρυθμίσεις, βιομηχανική ανάπτυξη, κατασκεύασε ένα εκτεταμένο σιδηροδρομικό, οδικό και αεροπορικό δίκτυο, μία σειρά από αρδευτικά έργα, ενίσχυσε την παιδεία και την υγεία και κυρίως μία αγροτική μεταρρύθμιση παράλληλα με αναδιανομή της γης και κρατικοποίησε την πετρελαϊκή βιομηχανία την οποία και εκμεταλλεύτηκαν κυρίως η Αγγλία και η Αμερική. Πίστευε ότι η κρατικοποίηση του πετρελαίου θα βοηθούσε στον κατευνασμό των κοινωνικών ανισοτήτων και θα έβγαζε μεγάλο μέρος του λαού από την φτώχεια. Όλα αυτά όμως με διατήρηση δεσμών με την Δύση και κυρίως με τις Η.Π.Α. και χωρίς να διαταράξει τις σχέσεις τους. Με λίγα λόγια, ο σάχης ήθελε να αποτινάξει τις παραδοσιακές μουσουλμανικές αντιλήψεις ακόμα και στον τομέα της ισότητας μεταξύ ανδρών και γυναικών και να στραφεί στην δυτικοποίηση του Ιράν (κοινωνικά, οικονομικά, πολιτισμικά, κλπ.). Οι παραπάνω μεταρρυθμίσεις και καινοτομίες για την χώρα είναι γνωστές ως «λευκή επανάσταση». Ο σάχης δεν έπαυε όμως να είναι ένας μονάρχης και ο εκσυγχρονισμός της χώρας δεν ήταν αρκετός για να καλύψει τις παραβιάσεις του, με τους Ιρανούς να τον κατηγορούν για νοθεία στις εκλογές του Ιανουαρίου του 1961, παραβιάσεις ανθρωπίνων δικαιωμάτων, φαινόμενα λογοκρισίας, άνιση διανομή στις αγροτικές εκτάσεις συνεπώς και άνισες οικονομικές απολαβές στις διαφορετικές κοινωνικές τάξεις, την αποδοχή του στην ανάμειξη ξένων δυνάμεων στην ιρανική κοινωνία, οικονομία και πολιτική και την επιβολή μιας βίαιης δυτικοποίησης γενικότερα. Από το 1970 είχαν ξεκινήσει οι διαδηλώσεις διαμαρτυρίας κατά της διακυβέρνησης του Mohammad Reza Pahlavi. Οι διαδηλώσεις αυτές συνεχίστηκαν μέχρι και το 1978. Το ξεχωριστό με την επανάσταση αυτή, γεγονός που τράβηξε και την προσοχή όλων των υπόλοιπων χωρών, ήταν η συμμετοχή όλων των κοινωνικών ομάδων όπως φοιτητών, εμπόρων, διανοομένων, κ.ά. ακόμα και με διαφορετικές πολιτικές ιδεολογίες η οποία τελικά έφερε ριζικές αλλαγές με μεγάλη ταχύτητα.

Αντίθετος στην «λευκή επανάσταση» και στην διακυβέρνηση της δυναστείας των Pahlavi ήταν από την αρχή ο Ayatollah Khomeini. Ήταν



ενεργός κριτής καθ' όλη την πορεία των διαδηλώσεων, κατέκρινε την ιρανική ελίτ και υποστήριξε την ιρανική κοινωνία και τα αιτήματά της. Λόγω των απόψεων του και της αντίδρασής του στην πολιτική της περιόδου, αφού πρώτα φυλακίστηκε, εξορίστηκε στην Τουρκία, ύστερα στο Ιράκ απ' όπου και εκδιώχθηκε και κατέληξε στην Γαλλία. Στο διάστημα αυτό ο Khomeini δεν σταμάτησε την κριτική του κατά του σάχη και πρότεινε μια νέα μορφή διακυβέρνησης με μετατροπή του Ιράν σε θεοκρατικό ισλαμικό κράτος και την εξουσία στα χέρια του κλήρου. Οι έντονες διαδηλώσεις και απεργίες, σε συνδυασμό με την απώλεια πολλών ζώων κατά την διάρκεια των κοινωνικών αναταραχών, οδήγησαν τον σάχη τελικά να εγκαταλείψει το Ιράν τον Ιανουάριο του 1979. Παράλληλα ο Khomeini επέστρεψε στην Τεχεράνη από την εξορία και κατά την άφιξη του δέχτηκε θερμή υποδοχή καθώς το Ιράν έβλεπε στο πρόσωπο του μία ζωή χωρίς πολιτική διαφθορά και οικονομική εκμετάλλευση του λαού λόγω οικονομικοπολιτικών συμφερόντων της κυβέρνησης, χωρίς εξωιρανικές αναμειξίες και επιστροφή στα παραδοσιακά, ιρανικά πρότυπα.

Η Ιρανική Επανάσταση, ξεκίνησε τον Ιανουάριο του 1978 και ολοκληρώθηκε τον Ιανουάριο του επόμενου έτους με την απομάκρυνση του Mohammad Reza Pahlavi από το Ιράν. Η δυναστεία των Pahlavi κατέρρευσε στις 11 Φεβρουαρίου, όταν ο στρατός του Ιράν παρέμεινε ουδέτερος στην πολιτική διαμάχη μετά από συρράξεις ανταρτών και στρατιωτικών πιστών στον σάχη. Έτσι και επίσημα, με εθνικό δημοψήφισμα, το Ιράν έγινε Ισλαμική Δημοκρατία, ένα θεοκρατικό σύνταγμα όπως ο Khomeini προωθούσε κατά την αντίσταση του στην προηγούμενη μοναρχία και ο ίδιος έγινε ο ανώτατος αρχηγός της χώρας. Πιθανότατα, η επανάσταση να μην ήταν αυτή που ήταν και οι Ιρανοί δεν θα υποστήριζαν με το ίδιο σθένος την πολιτική του Khomeini αν γνώριζαν στην πράξη τι ακριβώς θα ακολουθούσε.

### **3.2. Μουσική και δυτικοποίηση Mohammad Reza Pahlavi**

Ο Mohammad Reza Pahlavi κατά την διακυβέρνηση του, όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, είχε στόχο την δημιουργία ενός κράτους με βάση τα Ευρωπαϊκά πρότυπα, καθιστώντας το ισχυρό και ισάξιο με τα υπόλοιπα κράτη από οικονομικής και πολιτισμικής πλευράς. Στη πραγμάτωση του σχεδίου του, ο Παχλαβί, έδωσε μεγάλη σημασία στην διαμόρφωση του πολιτισμού του Ιράν και κυρίως στην μουσική.

Το όραμα του για την τέχνη της μουσικής, υποστήριζε την ανακατασκευή μη – θρησκευτικών, παραδοσιακών μορφών και την συστηματοποίηση της εκπαίδευσης στην βάση Ευρωπαϊκών μοντέλων: «Στην περίπτωση της μουσικής, ένας από αυτούς ήταν ο Ali Naqi – e Vaziri (1887 – 1979), ένας από τους πρώτους ανθρώπους που προσπάθησαν να εκσυγχρονίσουν/δυτικοποιήσουν την ιρανική μουσική, συνθέτοντας κομμάτια με ιρανικές μελωδίες αλλά με κλασσικές – δυτικές επεξεργασίες.» (Mozafari 2011: 62). Με το πέρασμα των χρόνων όλο και περισσότερο η πολιτική του Pahlavi δόξαζε την καθαρά δυτική κλασσική μουσική εις βάρος των ιρανικών μορφών σύνθεσης και αναπαραγωγής. Το γεγονός αυτό όμως είχε σαν στόχο τον καταναλωτισμό και όχι μια πραγματική ανάπτυξη. Για τον λόγο αυτό, προσκαλούνταν στο Ιράν Ευρωπαίοι επαγγελματίες μουσικοί οι οποίοι θα προωθούσαν και θα έφερναν σε επαφή το ιρανικό κοινό με αυτό το είδος μουσικής (όπερες, μπαλέτα, συμφωνικές ορχήστρες, κλπ.). Όμως όσες σχολές τεχνών κι αν δημιουργήθηκαν δεν μπόρεσαν να υπάρξουν μέσα από αυτές εξειδικευμένοι μουσικοί χωρίς την συμμετοχή ξένων μουσικών. Ο Παχλαβί προσπάθησε να δημιουργήσει τμήμα σε ωδείο για κορίτσια (από οικογένειες όμως που γνώριζε), έναν σύλλογο γυναικών ο οποίος επέτρεπε στις γυναίκες να παρακολουθούν μία φορά την εβδομάδα κάποιες συναυλίες καθώς επίσης και μικρά σινεμά. Βέβαια και οι τρεις προσπάθειες απέτυχαν τον σκοπό τους λόγω πολιτικών και θρησκευτικών αντιδράσεων. Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση ήταν «σύμμαχοι» της πολιτικής του Παχλαβί και αναπαρήγαγαν κλασσική ευρωπαϊκή μουσική, αμερικάνικη ποπ, αλλά και μουσική γνωστών ποπ τραγουδιστών και τραγουδιστριών του Ιράν. Διοργανώνονταν επίσης μουσικά φεστιβάλ που φιλοξενούσαν αυτό το είδος μουσικής καθώς και πολλές σχολές εκμάθησης του. Στο πλαίσιο της πολιτισμικής ανάπτυξης του σχεδίου του Pahlavi, συμπεριλήφθηκε η ελεύθερη συμμετοχή και των δύο φύλων στο μουσικό προσκήνιο,

συγκεκριμένα σημαντικό υπήρξε το γεγονός ότι οι γυναίκες μπορούσαν να ασχολούνται και να συμμετέχουν σε μουσικές και χορευτικές δραστηριότητες (είχε προηγηθεί και η αφαίρεση της μαντίλας το 1936).

Την εποχή της διακυβέρνησης της οικογένειας Pahlavi, οι θρησκευτικές επιρροές ήταν μικρότερες σε σχέση με την δύναμη της πολιτικής εξουσίας και του λαού, γεγονός που οδήγησε στην πραγμάτωση αυτών των ορισμένων στόχων της κυβέρνησης. Παρ' όλ' αυτά όμως, η έμμεση συμμετοχή της θρησκείας και οι λάθος πολιτικές κινήσεις των Pahlavi, οδήγησαν στην εντύπωση ότι η ενασχόληση των Ιρανών και κυρίως των γυναικών με την μουσική ήταν λόγω αποικιακών παρεμβάσεων και μίας όχι φυσικής εξέλιξης οπότε και θεωρούνταν ότι προκαλούσε την διαφθορά του λαού (Mozafari, 2011).

Η μουσική του Ιράν, πριν την επανάσταση του 1979, ήταν ένα συγκεχυμένο μείγμα διαφόρων στοιχείων, με δυτικές επιρροές και επεξεργασίες ιρανικών παραδοσιακών και νέων μουσικών κομματιών, της Μέσης Ανατολής, της Αμερικής και του συντηρητικού Ισλάμ (Mozafari, 2011). Ο Ιρανικός λαός από το 1960 και ύστερα αντί να σταθεί υπέρ του νεωτερισμού που προωθούσε ο Pahlavi, στρεφόταν όλο και περισσότερο προς την κατεύθυνση της επιστροφής στα θρησκευτικά - παραδοσιακά πρότυπα. Το γεγονός αυτό ήταν συνέπεια της παραπάνω σύγχυσης και λόγω της απότομης και γρήγορης προσπάθειας για μετατροπή του Ιράν σε ένα εκσυγχρονισμένο και «ευρωπαϊκό κράτος». Δείγμα αυτής της μεταστροφής στην ιρανική παραδοσιακή μουσική και με ότι αυτό συνεπάγεται, αποτελεί η ίδρυση σχολών – κέντρων τα οποία υποστήριζαν αυτού του είδους την ενασχόληση όπως επίσης η εκμάθηση και χρήση παραδοσιακών ιρανικών μουσικών οργάνων σε μουσικές συνθέσεις. Παράλληλα, ομάδες μουσικών και χορογράφων πραγματοποιούσαν ερευνητικά ταξίδια σε διάφορες περιοχές του Ιράν με στόχο την σύλλεξη και καταγραφή παραδοσιακών μουσικών μορφών. Με λίγα λόγια όλο και περισσότερο δημιουργούνταν η ανάγκη για ανεξαρτητοποίηση από τα ξένα πρότυπα με σκοπό την εύρεση της προσωπικής τους εθνικής ταυτότητας.

### **3.3. Νέο καθεστώς Ayatollah Khomeini – απαγορεύσεις**

Η Ιρανική Επανάσταση του 1979, επέφερε σημαντικές αλλαγές σε όλους του τομείς, κοινωνικούς, οικονομικούς, πολιτικούς και πολιτισμικούς. Όπως έχει αποδειχθεί μέσα από το πέρασμα των χρόνων και όπως συνέβη με όλες τις αντίστοιχες κοινωνικές εξεγέρσεις, οι τέχνες και οι γυναίκες είναι αυτά τα οποία επιδέχονται τις περισσότερες και μεγαλύτερες αλλαγές. Έτσι και σε αυτή τη περίπτωση της επανάστασης του '79 με αρχηγό τον Ayatollah Khomeini, οι πολιτικές εξελίξεις επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τη μουσική η οποία έχασε τα κεκτημένα που είχαν αποκτηθεί υπό την διακυβέρνηση του Mohammad Reza Pahlavi.

Ο Ayatollah Khomeini ήταν αντίθετος από την αρχή στην πολιτική του Pahlavi και σε κάθε τι δυτικό – ευρωπαϊκό που προσπαθούσε να επιβάλει στο Ιράν. Υποστήριζε την επιστροφή στα παραδοσιακά, θρησκευτικά, «αυθεντικά» ιρανικά πρότυπα με διάφορους τρόπους γι' αυτό και εξορίστηκε και από τον Σάχη. Κάτι τέτοιο δεν κατάφερε να μειώσει την δράση του εναντίον του ακόμα και από την εξορία. Όταν πια επέστρεψε, αντιτάχθηκε και στάθηκε υπέρ των ξεσηκωμών και της επανάστασης του 1978 η οποία στέφθηκε από επιτυχία και τελικά ο Mohammad Pahlavi έφυγε από την διακυβέρνηση και από την χώρα. Σε εκείνο το σημείο το Ιράν από μοναρχία και μετά από εθνικό δημοψήφισμα έγινε Ισλαμική Δημοκρατία.

Τον πρώτο χρόνο μετά την επανάσταση που ξέσπασε το 1978, τα μουσικά πράγματα στο Ιράν, σύμφωνα με μελέτες που διεξάχθηκαν, ήταν εν συνεχεία της προηγούμενης περιόδου και ο τομέας των τεχνών ήταν πλούσιος και δημιουργικός. Αυτό όμως άρχισε σιγά σιγά να αλλάζει και ο καλλιτεχνικός τομέας άρχισε να υποκύπτει σε μεγάλες απαγορεύσεις. Στόχος του Khomeini ήταν ο ισλαμισμός της μουσικής και του τρόπου διαβίωσης των Ιρανών και η εξάλειψη της δυτικοποίησης. Η διαδικασία του εξισλαμισμού ξεκίνησε από το να αποκοπούν οι Ιρανοί από οτιδήποτε «λανθασμένο» και επίκτητο, σύμφωνα πάντα με τον Khomeini με στόχο την ανασυγκρότηση ενός νέου κόσμου. Το γεγονός αυτό επηρέασε όλη την κοινωνία ανεξαιρέτως φύλου, θρησκείας, εκπαιδευτικού και οικονομικού υπόβαθρου. Φυσικά όμως ο αντίκτυπος ήταν πολύ ισχυρότερος στις τέχνες και στις ανθρωπιστικές επιστήμες και ειδικότερα στις γυναίκες. Η όλη διαδικασία στερούσε πολλά από τα δικαιώματα που είχαν απολαύσει για πολλές δεκαετίες κατά την

διακυβέρνηση του Παχλαβί. Έτσι, οι χαρούμενες αναμνήσεις της ιρανικής κοινωνίας με πλούσιες και ελεύθερες δραστηριότητες εντός και εκτός σπιτιού, μετατράπηκαν πολύ γρήγορα σε ζοφερές: «το άκουσμα της μουσικής, ο χορός, τα πάρτι, τα δυνατά γέλια, τα αστεία, άνηκαν σε μία ιδιωτική ζωή για την οποία κανείς δεν έπρεπε να μιλάει στην δημόσια.» (Mozafari, 2011: 4)

Η μουσική, έναν χρόνο μετά την ιρανική επανάσταση, θεωρήθηκε απαγορευμένο είδος ενασχόλησης, εκμάθησης, ακόμα και απλής ακρόασης. Οι ισλαμικοί κανόνες απαγόρευαν το κάθε τι που συνδεόταν με την απόλαυση και την ευχαρίστηση όπως συμβαίνει και στη μουσική. Μία απλή συμμετοχή σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες ήταν αρκετή ώστε ένα άτομο να θεωρηθεί διεφθαρμένο, πιο συγκεκριμένα: «Μεταξύ των πραγμάτων που μειώνουν την διανοητική ικανότητα της νεολαίας μας είναι η μουσική. Προκαλεί αποχαύνωση στον εγκέφαλο του ατόμου που την ακούει και τον κάνει ανενεργό... Είναι από αυτά τα πράγματα που όλοι θέλουν από τη φύση τους, όμως στερεί στους ανθρώπους την σοβαρότητα και τους μετατρέπει σε επιπόλαια και μάταια πλάσματα. Μπορεί να αλλάξει τους ανθρώπους σε τέτοιο βαθμό ώστε να μην μπορούν να σκεφτούν τίποτα παρά τα βασικά πάθη ή τις δραστηριότητες που σχετίζονται με την μουσική... Η μουσική δεν διαφέρει από το όπιο... Μην φοβάστε να είστε «ντεμοντέ». Εντάξει, είμαστε «ντεμοντέ». Αυτά είναι όλα συνομωσίες για να σας σταματήσουν από την σοβαρή δουλειά... Η μουσική είναι προδοσία της χώρας της, προδοσία της νεολαίας μας. Αφαιρέστε τα όλα αυτά και μεταδώστε κάτι που είναι εκπαιδευτικό και εποικοδομητικό.» (Khomeini 1986: 205).

#### **3.4. Επιτρεπτές και μη επιτρεπτές μουσικές πρακτικές**

Ο Khomeini υποστήριζε και επέβαλε εν τέλει την ακρόαση και ενασχόληση μόνο με την θρησκευτική και ιρανική παραδοσιακή μουσική κι έτσι αυτά έγιναν τα κύρια είδη μετά την επανάσταση και αυτό συνέβη καθώς δεν πλαισιώναν κάποιο μπαρ ή καμπαρέ συνεπώς ήταν πιο «υγιή» για τον ιρανικό λαό. Παράλληλα βασίστηκε σε συνθέσεις μουσικής από ποιήματα αρχαίων ποιητών του Ιράν και όχι σύγχρονων καθώς οτιδήποτε δημιουργούνταν την τότε σύγχρονη περίοδο, θα μπορούσε να είχε δυτικές/εξω-ιρανικές επιρροές.

Η θρησκευτική και παραδοσιακή μουσική ήταν τα είδη που επιτρέπονταν να ακούγονται δημόσια, όπως επίσης και τα επαναστατικά τραγούδια της περιόδου της επανάστασης. Το 1981, μετά από μόλις λίγα χρόνια από την Ιρανική Επανάσταση, ξέσπασε ο πόλεμος μεταξύ Ιράν και Ιράκ άλλο ένα γεγονός που έπληξε το Ιράν για τα επόμενα 8 χρόνια και επηρέασε ακόμα περισσότερο τα κοινωνικά δεδομένα της χώρας. Οι Ιρανοί στρατιώτες είχαν την ανάγκη αναπτέρωσης του ηθικού τους και έτσι η κυβέρνηση με αρχηγό τον Khomeini εκμεταλλεύτηκε το γεγονός και προώθησε αυτό το νέο είδος των επαναστατικών τραγουδιών που ανταποκρινόταν πλήρως στα αιτήματα της κυβέρνησης (Ghazizadeh, 2011). Το θέμα των τραγουδιών αυτών είχε στόχο να κινητοποιήσει και να ενθαρρύνει τους πολεμιστές στο μέτωπο, να πολεμήσουν για την χώρα τους με οδηγό τον θεό. Συνεπώς τα τραγούδια αυτά είχαν «χρoιά» θρησκευτική και πολεμική.

Μουσικοί με καριέρα ή μη, επώνυμοι ή και μη επώνυμοι, αναγκάστηκαν να απομακρυνθούν από το μουσικό προσκήνιο είτε διακόπτοντας πλήρως την ενασχόληση τους, είτε συνεχίζοντας την μόνο στην προσωπική – ιδιωτική τους ζωή, είτε φεύγοντας από το Ιράν για να εγκατασταθούν στο εξωτερικό. Για να αποφύγουν την γελοιοποίηση, την φυλάκιση και την τιμωρία έπρεπε να αποσπαστούν από τα συναισθήματα τους και να κλειστούν στους εαυτούς τους, πράγμα αντίθετο ως προς τον φυσικό τρόπο έκφρασης μέσα από την μουσική. Συνεπώς οι απαγορεύσεις όλων των υπόλοιπων ειδών πέρα από την θρησκευτική, παραδοσιακή και επαναστατική μουσική, αφορούσαν και τον μουσικό αλλά και τον ακροατή με σκοπό και οι δύο να συμμορφωθούν στους κρατικούς κανόνες.

Η ευρωπαϊκή κλασική μουσική ήταν η πρώτη η οποία απαγορεύτηκε καθώς άνηκε στην περίοδο της προσπάθειας εκμοντερνισμού του Ιράν από

τον Pahlavi. Μετά την επανάσταση και την άμεση απομάκρυνση της από τα μέσα προβολής και ακρόασης της, οι Ευρωπαίοι μουσικοί και καθηγητές της διέκοψαν τις σχέσεις τους με το Ιράν για προφανείς λόγους κι έτσι οι Ιρανοί εκπαιδευόμενοι και επαγγελματίες μουσικοί έμειναν ουσιαστικά μόνοι τους να διατηρήσουν ένα είδος στο οποίο ήταν απαραίτητη η συμμετοχή των «ειδικών» του είδους. (Youssefzadeh, 2008). Γι' αυτό τον λόγο, ήταν αδύνατο οι Ιρανοί μουσικοί και μαέστροι να διατηρήσουν τις ορχήστρες τους ενώ παράλληλα δεν είχαν και τη δυνατότητα να ανανεώσουν τα μουσικά τους όργανα για τις ανάγκες έργων λόγω απαγόρευσης και αυτών.

Πηγή της μουσικής πρακτικής είναι οι ηχητικές πηγές, τα μουσικά όργανα και ο Khomeini άσκησε απαγορεύσεις και στον συγκεκριμένο τομέα. Υπάρχουν μαρτυρίες οι οποίες αναφέρουν την επιδρομή ανθρώπων του Χομεινί σε σπίτια ιρανών πολιτών με σκοπό την καταστροφή των μουσικών οργάνων τους καθώς επίσης και την καταστροφή τους στους δρόμους, δημόσια, με στόχο τον παραδειγματισμό (Μαστροκώστα, 2013). Για τη νόμιμη χρήση των μουσικών οργάνων έπρεπε οι ιρανοί να πάρουν κρατική έγκριση, γεγονός το οποίο δεν συνέβαινε πάντα. Παράλληλα, οι πηγές αναφέρουν πως οι επιδρομές συνεχίζονταν και στην δημόσια ζωή των ανθρώπων καθώς έλεγχαν ακόμα και την περίπτωση μεταφοράς κάποιου οργάνου στο αυτοκίνητό τους και το είδος μουσικής που άκουγαν σε αυτό.

Ο Khomeini, για να πετύχει τον εξισλαμισμό του Ιράν και να αποβάλει οποιοδήποτε δυτικό/ μοντέρνο/ ευρωπαϊκό στοιχείο της προηγούμενης κυβέρνησης, οδηγήθηκε ακόμα και σε θανατώσεις όσων υποστήριζαν πρακτικές αντίθετες ως προς το σχέδιο του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα υπήρξαν η καταδίκη σε θάνατο γνωστού Ιρανού τραγουδιστή ο οποίος αντιστάθηκε μέσα από τα τραγούδια του στην τότε πολιτική κατάσταση όπως επίσης και η φυλάκιση τραγουδιστή. Πολλές συναυλίες ακυρώθηκαν και όσα μουσικά σύνολα μπορούσαν να πραγματοποιήσουν συναυλίες, μπορούσαν μόνο μία φορά την ημέρα. Η χορήγηση άδειας για παραγωγή μουσικής ήταν απαραίτητη (όπως συνέβαινε και με τα μουσικά όργανα) αρκεί να μην έκαναν χρήση ποιημάτων που είχαν περιεχόμενα με θέμα την αγάπη, αλλά μόνο μουσικιστική ποίηση (Μαστροκώστα, 2013).

### **3.5. Απαγορεύσεις στην εκπαίδευση**

Η εκπαίδευση είναι η βάση της πνευματικής διαμόρφωσης και καλλιέργειας των ανθρώπων γι' αυτό και ο Khomeini φρόντισε να δώσει μεγάλη σημασία στην επιλογή των ελευθεριών και περιορισμών σε αυτήν. Ο Χομείνι χρησιμοποίησε την εκπαίδευση σαν όπλο, σαν προστατευτικό εργαλείο, ενάντια στην απειλή της Δύσης. Μέχρι και την επανάσταση του 1979 οι Ιρανοί, μικροί και μεγάλοι, ήταν ελεύθεροι να μάθουν και να εξελιχθούν στην μουσική μέσα από μουσικά πανεπιστήμια και ωδεία, από μουσικές συναυλίες και φεστιβάλ. Το 1980, ένα χρόνο μετά την επανάσταση του 1979 και ένα χρόνο πριν τον πόλεμο Ιράν – Ιράκ, ξεκίνησε σταδιακά η λεγόμενη «πολιτισμική επανάσταση» κατά την οποία συνέβησαν σε πολιτισμικό επίπεδο όλα αυτά που προαναφέρθηκαν. Όσα γνώριζε ως δεδομένα ο ιρανικός λαός άλλαξαν και διαμορφώθηκαν με βάση τις νέες συνθήκες και απαιτήσεις του ανώτατου πνευματικού τους ηγέτη, Khomeini.

Ο Khomeini θεωρούσε τα πανεπιστήμια μεγάλη απειλή μπροστά στο σχέδιο εξισλαμισμού του Ιράν δηλώνοντας χαρακτηριστικά: «δεν φοβόμαστε τις οικονομικές κυρώσεις και τις στρατιωτικές παρεμβάσεις. Αυτό που φοβόμαστε είναι τα δυτικά πανεπιστήμια και την εκπαίδευση της νεολαίας μας προς το συμφέρον της Δύσης». Ο ίδιος θεωρούσε πως ήταν προτιμότερο οι νέοι να επενδύουν χρόνο στην εκμάθηση των επιστημών και σε χρήσιμες και απαραίτητες δεξιότητες γι' αυτούς, ακόμα και στην ενασχόληση με τον αθλητισμό παρά με τη μουσική. Η μουσική κατά τον Khomeini διέφθειρε τους νέους, ήταν μία κατώτερη και επιβλαβής ασχολία σε σχέση με άλλες, που δεν ανταποκρινόταν στις «υψηλές αξίες του καθεστώτος της Ισλαμικής Δημοκρατίας».

Η αρχή για την διαμόρφωση της εκπαίδευσης έγινε με την «εκκαθάριση» των ιρανικών πανεπιστημίων από οποιοδήποτε δυτικό ή μη ιρανικό στοιχείο. Αυτό σήμαινε επαναδιαμόρφωση του τρόπου μαθήματος ή το οριστικό κλείσιμο των μουσικών σχολών. Για τους ίδιους λόγους έκλεισαν και πανεπιστήμια χορού. Από την πλευρά των καθηγητών της μουσικής, υπήρχαν δύο διαφορετικοί τρόποι προσέγγισης τους στους μαθητές. Πολλοί καθηγητές μουσικής που τάσσονταν και ακολουθούσαν τις διοικητικές εντολές του Χομείνι, μιλούσαν για το αρνητικό αντίκτυπο των μουσικών ειδών της ευρωπαϊκής και ιρανικής κλασικής και της δημοφιλούς ποπ μουσικής στους νέους, τα αρνητικά αποτελέσματα που αυτή μπορεί να επιφέρει. Από την άλλη



πλευρά, καθηγητές με φιλελεύθερες ή μαρξιστικές τάσεις και με στάση γενικώς αντίθετη ως προς τους προηγούμενους, απομακρύνονταν από τις θέσεις τους (Mozafari, 2011).

Ο Khomeini άσκησε έλεγχο στα μέσα της εκπαίδευσης όπως είναι τα βιβλία και εστίασε στον εντοπισμό μη ισλαμικών περιεχομένων σε αυτά και στην αφαίρεση τους. Ακόμα πιο συγκεκριμένα, στην τριτοβάθμια εκπαίδευση ειδικά στην τέχνη και στις ανθρωπιστικές επιστήμες, αφαιρέθηκαν γυμνές εικόνες αγαλμάτων και ζωγραφικής σε βιβλία και αναφορές. Με λίγα λόγια ήθελε να αφαιρεθεί οτιδήποτε παρέπεμπε στην δυτική κουλτούρα που εισήχθη στο Ιράν κατά την διακυβέρνηση του Παχλαβί και κατά τις ξένες αναμειξίες. Παράλληλα, μέσα από τις αφαιρέσεις και τις εντάξεις στα εκπαιδευτικά βιβλία, προετοίμαζε φοιτητές ή ερευνητές με θρησκευτική εκπαίδευση με στόχο την ανάληψη πανεπιστημιακών θέσεων. Ωστόσο, τα μουσικά πανεπιστήμια παρέμειναν κλειστά για πολλά χρόνια, γεγονός που έφερε σύγχυση στο επάγγελμα των καθηγητών μουσικών (Youssesfadeh, 2008).

Η διδασκαλία της μουσικής ήταν απαγορευμένη και στα δημόσια σχολεία και αν κάποια τραγούδια ήταν επιτρεπτό να τραγουδηθούν ή να μελετηθούν ήταν τα επαναστατικά, σύμφωνα με την περίοδο που διάνυαν. Η χρήση μουσικών οργάνων ήταν εξίσου απαγορευμένη, ακόμα και αν χρησιμοποιούνταν για την εκτέλεση των επιτρεπτών ειδών. Αυτό αναφέρθηκε σε ένα άρθρο που δημοσιεύτηκε από το Bloomberg, γραμμένο από τον Ali Sheikholeslami. Σύμφωνα με το άρθρο, «οποιοδήποτε ιρανικό σχολείο βρεθεί να διδάσκει μουσική, θα κλείνει οριστικά και ο διευθυντής δεν θα μπορεί να ανοίξει ένα άλλο σχολείο. Ο Ali Bagherzadeh, επικεφαλής των ιδιωτικών σχολείων στο Υπουργείο Παιδείας, επεσήμανε ότι η χρήση των μουσικών οργάνων είναι ενάντια στις αρχές του αξιακού συστήματος» (Μαστροκώστα, 2013: 47).

### **3.6. Απαγορεύσεις στα μέσα μαζικής ενημέρωσης**

Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης και συγκεκριμένα η τηλεόραση και το ραδιόφωνο με τα οποία μπορούσε να γίνει η ακρόαση της μουσικής, ήταν ένας ακόμη «αντίπαλος» τον οποίο έπρεπε να αποκρούσει ο Khomeini για την καθιέρωση ενός ισλαμικού, θρησκευτικού, παραδοσιακού τρόπου ζωής, μακριά από τα ξένα πρότυπα. Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση μέχρι και την επανάσταση του 1979 αναπαρήγαγε μουσικές όπως αυτές που μπορούσαν να εκτελεστούν από μία συναυλία μέχρι ένα μάθημα πανεπιστημίου ή σχολείου, κλπ., παραδείγματος χάριν ιρανική κλασική μουσική, ποπ, ροκ εν ρολλ και πολλά άλλα. Ο ιρανικός λαός ήταν ελεύθερος να προμηθευτεί δίσκους και κασέτες, να ακούσει χαρούμενες μουσικές, να διασκεδάσει σε χώρους με δημοφιλή μουσική και άλλα είδη.

Όπως ο ίδιος ο Khomeini έχει αναφέρει: «Το ραδιόφωνο και η τηλεόραση δεν πρέπει να μεταδίδουν δέκα ώρες μουσική και να στερούν από την ισχυρή μας νεολαία την δύναμη τους... Αν θέλετε η χώρα σας να είναι ανεξάρτητη, αλλάξτε το ραδιόφωνο και την τηλεόραση και αφαιρέστε τη μουσική» (Khomeini 1986: 205). Έτσι κι έγινε, οι ιρανικές αρχές άσκησαν έλεγχο στο μουσικό περιεχόμενο των ραδιοφωνικών και τηλεοπτικών μέσων με στόχο να μην έχει κανένας ιρανός πολίτης τη δυνατότητα πρόσβασης σε δυτικά ή άλλα «ξένα» ακούσματα. Η μουσική στα δύο αυτά μέσα περιορίστηκε στα επαναστατικά τραγούδια, τραγούδια που επαινούσαν τους στρατιώτες του πολέμου. Ελαφρά, «απλή» μουσική τηλεοπτικών σειρών αλλά και παιδικών σειρών επίσης περιορίστηκε και για να χρησιμοποιηθεί τέτοιου είδους μουσική έπρεπε να τηρούνται ορισμένοι κανονισμοί. Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα αντικατάστασης της μουσικής ακόμα και σε ταινίες κινουμένων σχεδίων με τον ήχο τύμπανων σε περιπτώσεις θρησκευτικού πένθους. Άλλα μουσικά είδη, όπως η ιρανική κλασική μουσική και η ευρωπαϊκή, περιορίστηκαν στο ελάχιστο στα μέσα μαζικής ενημέρωσης και στην δημόσια ζωή μόνο σε εξαιρετικές περιπτώσεις κάποιων σημαντικών εορτασμών μπορούσαν να ακουστούν. Η δημοφιλής μουσική όμως ήταν απαγορευμένη και οι ιρανοί μπορούσαν να ακούσουν αυτά τα είδη μόνο στην ιδιωτική τους ζωή. Παρ' όλ' αυτά όμως, όπως προαναφέρθηκε, οι ιρανικές αρχές μπορούσαν να εισέλθουν εντός των σπιτιών τους και να καταστρέψουν τυχόν κασέτες και ηχητικά μέσα.

Κάποια χρόνια αργότερα, ο έλεγχος προχώρησε και στο διαδίκτυο με τη δημιουργία ενός ιστότοπου, αντίστοιχου με το δημοφιλές Youtube. Με τον τρόπο αυτό το ιρανικό καθεστώς είχε πρόσβαση στις μεταφορτώσεις των χρηστών και έτσι όταν ένας χρήστης επιθυμούσε να μεταφορτώσει ένα βίντεο, έπρεπε να πάρει έγκριση από το ισλαμικό ραδιοτηλεοπτικό συμβούλιο. Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει πως οι αρχές θεωρούσαν το Youtube ακατάλληλο για τον ιρανικό λαό και κατάφεραν να απαγορεύσουν σε αυτό μάλιστα, ορισμένες υπηρεσίες αυτού του ιστότοπου (Μαστροκώστα, 2013). Μη έχοντας τη δυνατότητα ακρόασης των «απαγορευμένων» ειδών μουσικής ελεύθερα και σε δημόσιους χώρους, οι ιρανοί πολίτες οδηγήθηκαν στην ανάγκη να προμηθεύονται παράνομα ακουστικές κασέτες, cd και δίσκους, λόγω του αυστηρού ελέγχου, είτε σε παζάρια, είτε σε χώρους ψυχαγωγίας με μεγάλη μυστικότητα.

Το νέο σύστημα του Khomeini επέβαλε σε όλους τους τομείς του Ιράν να συμμορφωθούν σε έναν άλλον τρόπο ζωής, διαφορετικό με αυτόν που είχαν συνηθίσει έως τότε υπό την διακυβέρνηση του προηγούμενου πολιτικού αρχηγού και μονάρχη, Mohammad Reza Pahlavi. Τις μεγαλύτερες αλλαγές τις υπέστησαν οι τέχνες με την «πολιτισμική επανάσταση» που ξεκίνησε το 1980. Σύνθημα της συγκεκριμένης επανάστασης αποτέλεσε ο πόλεμος εναντίον του «παγκόσμιου ιμπεριαλισμού» και της «μαριονέτας» του (Mozafari, 2011: 8), στη θέση της οποίας βρέθηκε ο Ιράν σύμφωνα με τον Khomeini και των υποστηρικτών του. Ο Khomeini άσκησε εξουσία σε όλα τα μέσα αναπαραγωγής και εκμάθησης των διαφόρων τεχνών και στην συγκεκριμένη περίπτωση της μουσικής και προσπάθησε και κατάφερε μέχρι ενός σημείου να την συμμορφώσει στα ισλαμικά ιδεώδη.

Η επανάσταση του 1979 ξεκίνησε με το σύνθημα του δικαιώματος του λαού στην αυτοδιάθεση και την πολιτική ελευθερία όμως η πορεία της ιστορίας έδειξε πως δεν πέτυχε τον αρχικό της στόχο και αντίθετα στέρησε στον λαό πολλές ελευθερίες που είχαν στο παρελθόν αποκτηθεί. Οι Ιρανοί πολίτες αναγκάστηκαν να ζουν δύο διαφορετικές ζωές, αυτήν στον δημόσιο βίο και αυτήν στον ιδιωτικό και να αποκοπούν από τα πραγματικά τους συναισθήματα, προσποιούμενοι άλλους εαυτούς.

#### **4. Μουσική και γυναίκα**

##### **4.1. Η θέση των γυναικών υπό το νέο καθεστώς**

Κατά το πολύχρονο διάστημα διακυβέρνησης του ο Mohammad Reza Pahlavi, έδωσε τη δυνατότητα στους Ιρανούς πολίτες να απολαύσουν ένα περιβάλλον ελευθερίας και άνθησης πολλών κοινωνικών δραστηριοτήτων. Πολύ σημαντικό γεγονός αποτελεί η συμμετοχή κυρίως των γυναικών σε αυτές, καθώς οι γυναίκες ήταν εκείνες οι οποίες ανά τα χρόνια δέχονταν τους περισσότερους περιορισμούς. Η αφαίρεση της μαντίλας επίσης έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο σε αυτές τις νέες συνθήκες και αλλαγές που έφερε η κυβέρνηση του Pahlavi. Στο Ιράν πριν την επανάσταση του 1979 «οι άνθρωποι περπατούσαν κρατώντας ο ένας το χέρι του άλλου, αγόρια και κορίτσια μπορούσαν να πιαστούν χέρι – χέρι και να πάνε μαζί σινεμά, θέατρο, να ακούσουν μαζί μουσική» (Balandina, 2007: 177).

Η επανάσταση του 1979 αποτέλεσε ένα μεγάλο και μοναδικό κοινωνικό κίνημα καθώς ανέτρεψε το πολίτευμα σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα μέσα από τους ξεσηκωμούς και τις διαδηλώσεις και απαρτίστηκε από όλες τις κοινωνικές τάξεις, τις ηλικίες, τις πολιτικές ιδεολογίες και τα δύο φύλλα. Υποκινητής της επανάστασης όπως αναφέρθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο ήταν ο Khomeini, ο οποίος επαναστάτησε και άσκησε πολύ μεγάλη και έντονη κριτική κατά της τότε μοναρχίας Pahlavi. Ο Khomeini υποστήριξε και εκτίμησε την συμμετοχή των γυναικών στην επανάσταση και με αυτό τον τρόπο οι γυναίκες ένιωσαν για πρώτη φορά πως ήταν ισάξιες με τους άνδρες. Ένωσαν πως η συμμετοχή τους ήταν και εκείνων απαραίτητη για το αποτέλεσμα της επανάστασης. Σημαντική αναφορά αποτελεί το γεγονός ότι «η στιγμή της επανάστασης ήταν απελευθερωτική για της γυναίκες με την έννοια ότι δεν χρειαζόταν να αποφύγουν τις πολιτικές δραστηριότητες για να θεωρηθεί κατάλληλη η θηλυκή τους παρουσία, αντίθετα με την περίοδο της μοναρχίας του Pahlavi κατά την οποία η θηλυκή τους καταλληλότητα οριζόταν από το αν ήταν σεξουαλικά επιθυμητές. Έτσι οι γυναίκες δεν ένιωθαν πια σεξουαλικά αντικείμενα αλλά πολιτικά μέσα.» (Sadeghi, 2008: 252).

Τα δεδομένα όμως άλλαξαν κατά την απομάκρυνση του Mohammad Reza Pahlavi από την διακυβέρνηση και με την επιτυχία της επανάστασης του 1979 με αρχηγό τον Ayatollah Khomeini. Οι ελευθερίες που κέρδισαν οι γυναίκες τις προηγούμενες δεκαετίες (ναι μεν στα ευρωπαϊκά πρότυπα), αμέσως μετά την επανάσταση χάθηκαν και αντικαταστάθηκαν με πιο παραδοσιακά και

θρησκευτικά πρότυπα συμπεριφοράς. Το γεγονός αυτό ήρθε σαφώς σε αντίθεση με την προηγούμενη στάση του Khomeini κατά την οποία ενθάρρυνε τις γυναίκες για την συμμετοχή τους σε ότι αφορούσε την επανάσταση: «Παρ' όλο που η Ισλαμική Επανάσταση καλωσόρισε την συμμετοχή των γυναικών ως βασικό στοιχείο για την νίκη της επανάστασης, στο μετά την επανάσταση Ιράν τα δικαιώματα των γυναικών ως επί το πλείστον αγνοήθηκαν και η κυβέρνηση τις ανάγκασε να επιστρέψουν στους παραδοσιακούς, οικιακούς τους ρόλους.» (Sadeghi, 2008: 252).

Ο κεντρικός και βασικότερος στόχος της κυβέρνησης ήταν ο ισλαμισμός του πολιτισμού, η απομάκρυνση κάθε στοιχείου που δεν ανταποκρινόταν στην θρησκεία και την παράδοση του Ιράν, δηλαδή δυτικό - ευρωπαϊκό. Ο Khomeini με τους οπαδούς του υποστήριζε πως «αυτοί που πρέπει να ελεγχθούν περισσότερο ήταν οι γυναίκες και οι νέοι καθώς ήταν εκείνοι οι οποίοι κινδύνευαν περισσότερο να διαφθαρούν από «δυτικές παρανοήσεις» όσον αφορά θέματα ζωής και ελευθερίας» (Mozafari, 2011: 7). Εν συνεχεία αυτού, ο Khomeini θεωρούσε τις γυναίκες επικίνδυνες και πως εκείνες μπορούσαν να προκαλέσουν την διαφθορά στην ιρανική κοινωνία, γεγονός που οδήγησε στο πλήθος περιορισμών τους, αναφέροντας χαρακτηριστικά: «η γυναικεία σεξουαλικότητα πρέπει να περιορίζεται, να εξημερώνεται και να ελέγχεται για το καλό της κοινότητας.» (Mozafari, 2011: 10). Κατά την βασιλεία του Pahlavi, λόγω του ότι είχαν εισχωρήσει στο Ιράν πολλά μέσα διάδοσης της δυτικοευρωπαϊκής κουλτούρας, όπως παραδείγματος χάριν βιβλία, περιοδικά, κινηματογραφικές ταινίες, διάφορα είδη μουσικής, ήταν πολύ εύκολο κατά τον Khomeini, οι γυναίκες να επηρεαστούν και να αντιγράψουν τα γυναικεία δυτικά πρότυπα μέσα από την δυτική μόδα είτε σε εμφανισιακό είτε σε πολιτισμικό – καλλιτεχνικό επίπεδο.

Ο Khomeini στόχευσε στον ισλαμισμό του πολιτισμού, καθώς γνώριζε πως ο ίδιος ο πολιτισμός ήταν ο καθρέφτης του κάθε έθνους – κράτους. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, σε ταραγμένες περιόδους, το γυναικείο φύλλο και οι τέχνες είναι αυτά που επιδέχονται τις περισσότερες επιπτώσεις. Έτσι, ο συνδυασμός αυτών των δύο στόχων σήμαινε τον περιορισμό, ακόμα και την απομάκρυνση των γυναικών από τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες (μουσική, χορό, θέατρο – σινεμά, κλπ.). Η μουσική η οποία ήταν από μόνη της απαγορευμένη ασχολία, από τη μία η συμμετοχή των

γυναικών την καθιστούσε ακόμα πιο απαγορευμένη και από την άλλη η μουσική διαρρήγνυε την αγνότητα τους . Σε αντίθεση με την προηγούμενη κυβέρνηση Pahlavi, η οποία ενθάρρυνε κάθε τέτοιου είδους συμμετοχή (ακόμα και με την ίδρυση σχολών μουσικής για γυναίκες), την περίοδο της εξουσίας του Khomeini «οι γυναίκες αναγκάστηκαν να κρατήσουν για τους εαυτούς τους τα συναισθήματα τους και τους τρόπους έκφρασης αυτών, όπως είναι οι ενασχόληση με την μουσική, αναδιαμορφώνοντας την δουλειά τους και βρίσκοντας νέους τρόπους ώστε να μπορούν να εξασκούν το επάγγελμά τους.» (Mozafari, 2011: 6).

Η όλη στάση της κυβέρνησης απέναντι στην θέση των γυναικών στους διάφορους τομείς της ιρανικής κοινωνίας, αντικατοπτρίζει ως επί το πλείστον το ζήτημα της ανισότητας των δύο φύλων, με τις επιτρεπτές και μη επιτρεπτές ασχολίες για το καθένα από τα δύο. Ο Ιρανός φιλόσοφος Motahari υποστήριξε πως οι γυναίκες μετατράπηκαν σε «μηχανές αναπαραγωγής» και «μηχανές καθαριότητας» και με αυτούς τους ρόλους δεν μπορούσαν να συμμετάσχουν σε έναν επαναστατικό αγώνα για να επιστρέψει η ιρανική κοινωνία στην αυθεντική της φύση. Επιπροσθέτως, μίλησε για τον χωρισμό σε τρεις ιστορικές περιόδους για τις γυναίκες με βάση τους ρόλους που επιδέχθηκαν: Στην πρώτη περίοδο οι γυναίκες περιορίστηκαν σε ρόλους όπως «αγαπημένα πολύτιμα αντικείμενα», υποβιβασμένες στα οικιακά. Στην δεύτερη περίοδο, οι γυναίκες κέρδισαν μία μεγαλύτερη ευκαιρία και ευθύνη ως συνέταιροι των αντρών στην εκπαίδευση και στην εργασία, αλλά ταυτόχρονα θυσίασαν την αξία τους μέσα από την προσιτότητα τους στα παραπάνω. Τέλος αναφέρεται σε μία τρίτη περίοδο, κατά την οποία οι γυναίκες θα συμμετέχουν στην πολιτική και κοινωνική ζωή δίπλα στους άντρες, χωρίς όμως απαραίτητα να εγκαταλείψουν τις ευθύνες τους ως σύζυγοι και μητέρες. (Vakil, 2011: 39).

#### **4.2. Η παρουσία των γυναικών στο μουσικό προσκήνιο**

Οι πολιτικές εξελίξεις και αλλαγές στον πολιτισμικό και συγκεκριμένα στον μουσικό τομέα ήταν η αφορμή για την απουσία των μουσικών και καλλιτεχνικών δραστηριοτήτων. Έτσι και οι μουσικές συμμετοχές των γυναικών ήταν σε άμεση σχέση με τις αλλαγές που ακολούθησαν μετά την επανάσταση του 1979. Ο τομέας της μουσικής, αποτελεί ένα σημαντικό δείγμα ως προς τις απαγορεύσεις που δέχθηκαν οι γυναίκες σε αυτόν και επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό της παρουσία και συμμετοχή τους στο μουσικό προσκήνιο. Ο Ayatollah Khomeini, παρομοίαζε την μουσική σαν το όπιο για τους νέους. Η μουσική για εκείνον ήταν μία κακή ενασχόληση καθώς περιλάμβανε δημοφιλή μουσικά είδη και γυναίκες «ακάλυπτες» από την μαντίλα, γεγονός που σύμφωνα με εκείνον ενθάρρυνε μη θρησκευτικές συμπεριφορές (Mozafari, 2011: 169). Οι γυναίκες αντιμετώπισαν μεγάλες αλλαγές ως προς την εμφάνιση τους στα επιτρεπτά μέρη εκτέλεσης μίας μουσικής παράστασης, στα είδη και στον τρόπο με τον οποίο μπορούσαν να τα εκτελέσουν (φωνητικά ή παικτικά).

Όπως είναι προφανές, τα απαγορευμένα, ούτως ή άλλως, είδη μουσικής, απαγορεύονταν να εκτελεστούν από άντρες σαφώς και από γυναίκες. Οι γυναίκες μουσικοί – εκτελεστές αντιμετωπίζονταν ως «ύποπτοι ξένοι» και με προκατάληψη. Το γυναικείο φύλο, θεωρούνταν επικίνδυνο για το αντρικό καθώς σύμφωνα με την κυβέρνηση θεωρείται συνδεδεμένο με τον σεξουαλικό πόθο, γεγονός που δεν ήταν επιτρεπτό στην Ισλαμική θρησκεία. Η παρουσία των γυναικών χωρίς μαντίλα και μπούρκα, συνοδευόμενη από μία τραγουδιστική ή μία γενικότερη μουσική εμφάνιση, μπορούσε να επιφέρει αρνητικά αποτελέσματα. Συνεπώς, η αρνητική κριτική που τους ασκούσαν ήταν δεδομένη, πριν ακόμα παρουσιαστεί το είδος της μουσικής και της προσωπικής τους δουλειάς.

Αφετηρία στην επιβολή των αλλαγών στην γυναικεία μουσική παρουσία, υπήρξε η απαγόρευση να τραγουδούν μόνες τους ως σόλο τραγουδίστριες. Η πλήρης απαγόρευση του γυναικείου τραγουδιού μετά την επανάσταση, δεν είχε ακριβή ημερομηνία, αλλά ορίστηκε σταδιακά ως κανόνας, πριν ανακοινωθεί επισήμως. «Η δημόσια παρουσία μίας μουσουλμανικής γυναίκας (αυτό αφορά και στις μουσικές δραστηριότητες), έπρεπε να τροποποιηθεί με βάση τους νόμους της αγνότητας, της ανοχής, της νηφαλιότητας, της σιωπής, του αυτοελέγχου, κλπ» (Mozafari, 2011: 170). Η παρουσία μιας γυναίκας

μόνης της πάνω στη σκηνή σήμαινε την απομάκρυνση από όλα τα παραπάνω και γι' αυτό τον λόγο το σόλο τραγούδι εξαφανίστηκε από τα μέσα μαζικής ενημέρωσης, δηλαδή από το ραδιόφωνο και την τηλεόραση με το πρόσχημα των ισλαμικών κανόνων κατά τους οποίους ήταν σεξουαλικά προκλητικό για τους άντρες.

Επόμενη στάση των απαγορεύσεων μετά το σόλο τραγούδι των γυναικών, αποτέλεσε το είδος στο οποίο μπορούσαν να εντρυφήσουν. Η γυναικεία φωνή μπορούσε να ακουστεί μόνο σε συγκεκριμένα πλαίσια και αυτά ήταν καθαρά σε γυναικείο κοινό, σε χορωδίες με ρεπερτόριο τα επαναστατικά και πολεμικά τραγούδια της περιόδου (επανάσταση του '79 καθώς και του πολέμου Ιράν – Ιράκ) (Ghazizadeh, 2011). Με την διαμόρφωση των μέσων μαζικής ενημέρωσης και της εκπαίδευσης η πολιτική εξουσία της περιόδου προσπάθησε να εκπαιδεύσει τους ακροατές στα νέα δεδομένα και έτσι παράλληλα με τα παραπάνω επιτρεπτά είδη, τα μουσικά κομμάτια με πιο αργούς ρυθμούς κέρδισαν στην μεγαλοπρέπεια αλλά όχι και τόσο στο κοινό, σε σχέση με τον πιο δημοφιλή γρήγορο ρυθμό (Mozafari, 2011: 69). Ο πιο γρήγορος ρυθμός επίσης δεν ήταν καθώς παρέπεμπε σε χορευτικούς ρυθμούς και στον χορό γενικότερα, ο οποίος είχε και αυτός απαγορευτεί.

Τα πλαίσια και οι συνθήκες στα οποία μπορούσε να υπάρξει γυναικεία τραγουδιστική και γενικά μουσική συμμετοχή ήταν τα εξής σύμφωνα με την Parmis Mozafari (2011:173): Ραδιοφωνικά ή τηλεοπτικά, οι γυναίκες έπρεπε να αλλάξουν την φωνή τους αν αφορούσε κάποιο παιδικό τηλεοπτικό πρόγραμμα ή κάποια παιδική μουσική. Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, το σόλο γυναικείο τραγούδι δεν ήταν επιτρεπτό (με εξαίρεση ορισμένες σπάνιες περιπτώσεις και ως μέρος κάποιας θεατρικής παράστασης) και μπορούσαν να τραγουδήσουν μόνο ως δεύτερη ή τρίτη φωνή σε κάποιον άντρα τραγουδιστή. Επίσης ανεξάρτητα των απαγορεύσεων στη δημόσια ζωή τους, οι γυναίκες μπορούσαν να ακούσουν ή να τραγουδήσουν μόνες τους όποια είδη μουσικής επιθυμούσαν στην ιδιωτική τους ζωή εντός των σπιτιών τους ή σε δημόσιες συναυλίες έξω όμως από το Ιράν. Η μουσική ερμηνεία από της γυναίκες, σε όποια συνθήκη και αν πραγματοποιούνταν, θα έπρεπε να κάθε περίπτωση να συνοδεύονταν από σεμνότητα και όσον αφορά την εμφάνιση τους, με μαντίλα και μπούρκα τα οποία δύο μάλιστα λειτουργούσαν ως σύμβολα του φύλου τους.



Οι γυναίκες δέχθηκαν επίσης απαγορεύσεις στην εκπαίδευση με το κλείσιμο των ωδείων και του μουσικού τμήματος του πανεπιστημίου της Τεχεράνης τα οποία δεχόντουσαν την προηγούμενη περίοδο κορίτσια και γυναίκες για την εκμάθηση κάποιου οργάνου ή της φωνητικής τέχνης. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με την απαγόρευση της μουσικής εκτέλεσης σε δημόσιους χώρους, οδήγησε τις γυναίκες να αναζητήσουν τρόπους ώστε να συνεχίσουν την δημιουργική τους μουσική ενασχόληση είτε επαγγελματικά, είτε ψυχαγωγικά. Οι γάμοι, τα ιδιωτικά και οικογενειακά πάρτι, απομακρυσμένες περιοχές στην φύση, ήταν κάποια από τα μέρη στα οποία μπορούσαν να ακουστούν τα πιο δημοφιλή και «απαγορευμένα» είδη μουσικής συνοδευόμενα και από χορό, πάντα όμως με το ρίσκο της αποκάλυψης αυτών των συμβάντων από φρουρούς/ ελεγκτές τέτοιων καταστάσεων (Mozafari, 2011:).

Πολλές ήταν οι γυναίκες οι οποίες εξορίστηκαν, καθώς δεν συμμορφώθηκαν στους νόμους και τους κανόνες τους οποίους έθεσε ο Χομείνι και οι υποστηρικτές του. Οι απαγορεύσεις της μουσικής έκφρασης, του γυναικείου τραγουδιού από την τηλεόραση και το ραδιόφωνο και ο φόβος της δίωξης, ανάγκασαν πολλές τραγουδίστριες – μουσικούς να εγκαταλείψουν το Ιράν, ήδη από το 1980 και την υπόλοιπη δεκαετία. Έτσι με αυτόν τον τρόπο μπορούσαν να εξασκήσουν την τέχνη τους. Το ενδεχόμενο να έμεναν στο Ιράν θα τις καθιστούσε μουσικά «ανενεργές» γεγονός που δεν επιθυμούσαν: «Τραγουδίστριες παραδοσιακής μουσικής όπως η Hengameh Akhavan ή Sima Bina, οι οποίες ήταν πολύ δραστήριες πριν την ισλαμική επανάσταση, εξαφανίστηκαν από το μουσικό προσκήνιο. Επίσης τραγουδίστριες της ποπ όπως η Faegheh Atashin (Gogoosh) που παρέμειναν στο Ιράν, δεν μπορούσαν να τραγουδήσουν για περισσότερο από 20 χρόνια και έτσι μπορούσαν να μεταναστεύσουν στις Η.Π.Α. και να συνεχίσουν την τέχνη τους» (Ghazizadeh, 2011: 378).

Οι γυναίκες τραγουδίστριες – μουσικοί επί βασιλείας της οικογένειας Pahlavi, είχαν συνηθίσει και εξοικειωθεί με έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής πιο απελευθερωμένο όσων αφορά τις σχέσεις με το άλλο φύλλο καθώς και τις μουσικές τους δραστηριότητες. Με την αλλαγή στην πολιτική κατάσταση, «για πολλές γυναίκες γκρεμίστηκε το όνειρο της ελευθερίας, δεν είχαν πρόσβαση στην διασκέδαση, έχασαν την επαγγελματική τους ιδιότητα και κάποιες

εξορίστηκαν. Οι γυναίκες δεν είχαν πρόσβαση στην διασκέδαση» (Μαστροκώστα, 2013: 35). Η επέμβαση στην μουσική δραστηριότητα των γυναικών και οι απαγορεύσεις δημιούργησαν ένα σοβαρό ζήτημα περί δημόσιας και ιδιωτικής ζωής. Το χάσμα που προκλήθηκε από αυτές τις δύο διαφορετικές ζωές που καλούνταν να ζήσουν οι γυναίκες, χαρακτήρισε όλη την περίοδο προσαρμογής τους στις νέες συνθήκες καθώς οι πραγματικές τους επιθυμίες, μουσικές εκφράσεις και μουσικές δημιουργίες πραγματοποιούνταν σε εσωτερικούς, συγκεκριμένους χώρους ενώ παράλληλα στην δημόσια ζωή τους ήταν υποχρεωμένες να συμμορφώνονται με βάση τους κανόνες της πολιτικής εξουσίας. Οι γυναίκες τελικά, προτίμησαν να εξασκούν την μουσική τους τέχνη σε περιορισμένους χώρους και με συγκεκριμένες περιοριστικές συνθήκες, παρά να αλλάξουν και να απομακρυνθούν πλήρως από το επάγγελμά τους.

#### **4.3. Η παρουσία των γυναικών στο χορό**

Όπως στην μουσική έτσι και στον χορό, οι απαγορεύσεις που διαδέχθηκαν την ιρανική κοινωνία και κυρίως τις γυναίκες ήταν εξίσου πολλές και με αντίστοιχο χαρακτήρα. Η κίνηση του σώματος, σε κάθε χώρα – κράτος με έντονη την θρησκευτική οπτική, αποτέλεσε μία ασχολία η οποία δεν συνδεόταν με την σεμνότητα και την μεγαλοπρέπεια, όπως συνέβη και με τα δημοφιλή είδη μουσικής. Τα μέσα μαζικής ενημέρωσης ήταν παράλληλα απειλή για τον Khomeini καθώς σε αυτά οφειλόταν κυρίως η διάδοση τους στο Ιράν, γι' αυτό και τελικά τα διαμόρφωσε προς το συμφέρον του πολιτικού του σχεδίου για να τα έχει ως σύμμαχο του. Την προηγούμενη περίοδο, πριν την επανάσταση, η δημοφιλής μουσική και ο χορός που πολλές φορές συνόδευε τα μουσικά είδη αυτά, ήταν προσβάσιμα στην ιδιωτική αλλά και στην δημόσια ζωή. Οι άνθρωποι μπορούσαν να συγκεντρώνονται σε συναυλίες και να χορεύουν, να παρακολουθούν παραστάσεις με δυτικά - ευρωπαϊκά μπαλέτα, να παρακολουθούν ποπ μουσικά βίντεο με χορό, κλπ. Τα πράγματα όμως άλλαξαν μετά το 1979, όπως συνέβη σε όλους τους κοινωνικοπολιτισμικούς τομείς.

Οι πρώτες απαγορεύσεις ξεκίνησαν με το κλείσιμο όλων των σχολών χορού. Έτσι μεγάλο μέρος των κοριτσιών και γυναικών έχασαν την πρόσβαση στην εκμάθηση του και παράλληλα με αυτό, απαγορεύτηκε για τουλάχιστον δύο δεκαετίες η οποιαδήποτε παράσταση χορού. Επομένως έπρεπε οι γυναίκες να βρουν χώρους στους οποίους θα μπορούσαν να εξασκήσουν την τέχνη τους, είτε ψυχαγωγικά είτε επαγγελματικά. Ο χορός ως μορφή διασκέδασης, όπως και στην μουσική, περιορίστηκε μόνο στην ιδιωτική τους ζωή, εντός των σπιτιών ή σε ιδιωτικούς εορτασμούς, όπως γάμοι, πάρτι, κλπ. Η παρακολούθηση ενός μαθήματος μέσα στο σπίτι ήταν λιγότερο προσβλητικό από το να παρακολουθήσει κάποιος ένα μάθημα σε μία σχολή. Ο χορός των εντός του σπιτιού ειδών, ήταν επηρεασμένος από βίντεο δυτικών, ποπ, δημοφιλών μουσικών κομματιών, ταινίες του Bollywood, από Ιρανές ποπ τραγουδίστριες που είχαν εγκατασταθεί στο Los Angeles και από βιντεοσκοπημένα χορευτικά μαθήματα χορευτών και χορογράφων: «πολλά νέα κορίτσια και γυναίκες έδειξαν πάθος για να μάθουν τις χορευτικές κινήσεις των χορευτών/ χορευτριών των ταινιών ώστε να τις εκτελούν σε πάρτι ή ακόμα και σε πάρκα (κυρίως της Τεχεράνη). Οι χορευτικές δραστηριότητες παρέμεναν εντός των σπιτιών και εξακολουθούσαν να είναι επηρεασμένες

από μουσικά βίντεο και ταινίες, παρά καλλιτεχνικά σεμινάρια» (Mozafari, 2011: 242).

Λόγω αποχής του χορού από τη δημόσια ζωή και λόγω των βαθιά ριζωμένων θρησκευτικών αντιλήψεων, ο χορός δεν είχε τον χρόνο να εξελιχθεί και να καθιερωθεί στο Ιράν ως μία μορφή τέχνης και επαγγελματικής ασχολίας και έτσι δεν ενθαρρυνόταν ο στόχος μίας καριέρας σε αυτό. Όπως αναφέρεται και από την Parmis Mozafari (2011: 25), οι οικογένειες των μεσαίων και ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, δεν έδειξαν τόσο μεγάλη προθυμία να διδάξουν καλλιτεχνικούς χορούς στα παιδιά τους όπως συνέβη με την μουσική, λόγω προκατάληψης. Ο χορός των γυναικών στον δημόσιο βίο εξαφανίστηκε εντελώς. Ο χορός δεν είχε το «πλεονέκτημα» της μουσικής όπου μπορούσε να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες παραδείγματος χάριν όπως με την δημιουργία πολεμικών και επαναστατικών τραγουδιών, κάτι που ήταν χρήσιμο για την πολιτική του Khomeini. Ο χορός ήταν έκφραση του σώματος και των συναισθημάτων, γεγονός που δεν ήταν «πρέπον» με βάση τη θρησκεία και δεν εξυπηρετούσε τους πολιτικούς στόχους, πόσο μάλλον από γυναίκες, οι οποίες με αυτό τον τρόπο μπορούσαν να γίνουν θελκτικές και προκλητικές.

Υπήρχε εμφανής διαχωρισμός μεταξύ αντρών και γυναικών ως προς τις χορευτικές κινήσεις μπορούσε να κάνει ο καθένας και τι ακριβώς αυτές αντιπροσώπευαν. Σύμφωνα με την Parmis Mozafari (2011: 247), οι άντρες μπορούσαν να χορεύουν με τέτοιο τρόπο ώστε να επιδεικνύουν τις δυνατότητες τους, να υποδύονται το ίδιο τους το φύλο ή μικρά παιδιά. Οι γυναίκες από την άλλη μπορούσαν να χορέψουν μόνο αν υποδύονταν κάποιο ζώο ή μάγισσα. Οι χορογράφοι ή σκηνοθέτες οι οποίοι είχαν να δουλέψουν μία χορογραφία, όσον αφορά τις γυναίκες, τα συναισθήματα τα οποία μπορούσαν μόνο να εκφράσουν ήταν ο θρήνος, η θλίψη, ο πόνος και όχι οτιδήποτε είχε σχέση με την χαρά και την διασκέδαση. Επιπλέον, το κουκλοθέατρο ήταν ένα πλαίσιο στο οποίο έστω και με το χέρι οι γυναίκες μπορούσαν να παρουσιάσουν μία μορφή χορευτικής δραστηριότητας. Μία γυναίκα η οποία υποδύονταν κάτι άλλο από αυτό που πραγματικά είναι, δημιουργούσε λιγότερα προβλήματα. Με το γεγονός αυτό υποδηλώνεται η πατριαρχική αντίληψη η οποία ισοδυναμεί τον γυναικείο χορό με το γυναικείο σώμα και προκαλεί το «απαγορευμένο» βλέμμα του αντρικού κοινού. Ως εκ

τούτου, οι γυναίκες με αυτό τον τρόπο έπρεπε να αποκηρύσσονται από το φύλο τους. Γενικά, ο χορός ως μέρος θεατρικών παραστάσεων ή κουκλοθέατρων κλπ., μπορούσε να «προστατευτεί» από την καθαρή έννοια του χορού και να παραπλανήσει τους προκατειλημμένους προς αυτόν.

Όπως και στις μουσικές εμφανίσεις και στις κινηματογραφικές ταινίες που θα αναφερθούν παρακάτω, έτσι και στον χορό στο οποιοδήποτε πλαίσιο που παρουσιαζόταν, οι γυναίκες έπρεπε να ακολουθούν συγκεκριμένους κανόνες ντυσίματος, με πλήρη κάλυψη του σώματος, με μακριά ρούχα, το οποίο εξυπηρετούσε στην δυσκολία για έντονες χορευτικές κινήσεις. Οι κινήσεις του κεφαλιού, του λαιμού και των γοφών μειώθηκαν στο ελάχιστο και οι κινήσεις που τελικά πραγματοποιούνταν διακατέχονταν από σεμνότητα και σοβαρότητα.

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, οι γυναίκες οι οποίες χόρευαν για διασκέδαση, βρήκαν καταφύγιο, ώστε να μην στερηθούν την απόλαυση του χορού, ή εντός των σπιτιών ή σε ιδιωτικές γιορτές. Ένας άλλος τρόπος ο οποίος τους έφερνε σε επαφή με τον χορό, ήταν η περιστασιακή επίσκεψη τους σε γειτονικές χώρες - ειδικά στο Ντουμπάι και στην Τουρκία – για να παρευρεθούν σε συναυλίες Ιρανών ποπ τραγουδιστών (Mozafari, 2011). Σε αυτές τις συναυλίες οι γυναίκες ήταν ελεύθερες να χορέψουν, δεν ήταν όμως λίγες οι φορές όπου η κυβέρνηση με αρχηγό τον Χομείνι ακύρωνε πτήσεις ώστε να καταστήσει αδύνατη την συμμετοχή τους σε αυτές τις καλλιτεχνικές εκδηλώσεις. Από την άλλη πλευρά, οι γυναίκες επαγγελματίες χορεύτριες, για να μπορέσουν να αντιμετωπίσουν όλους τους παραπάνω περιορισμούς, είτε εγκατέλειπαν το Ιράν είτε άλλαζαν επαγγελματικό προσανατολισμό.

Σε κάθε περίπτωση προσπάθειας αντίστασης των γυναικών στους περιορισμούς, είτε στην μουσική είτε στον χορό, ερχόντουσαν αντιμέτωπες με την κυβέρνηση και με τις επιπτώσεις των πράξεων τους. Στον τομέα του χορού, οι γυναίκες έπρεπε να προσποούνται κάτι άλλο από το φύλο τους και αν όχι, το αντίθετο έπρεπε να συμβαίνει με συγκεκριμένα δεδομένα και στερούμενες τις ατομικές τους ελευθερίες έκφρασης. Καθώς οι γυναίκες μεγάλωναν ηλικιακά και έχαναν το «πλεονέκτημα» των αθών παιδικών κινήσεων, έπρεπε να γίνονται πιο προσεκτικές με τις χορευτικές και γενικότερα τις σωματικές κινήσεις τους για να μην δώσουν «λανθασμένα» και μη επιτρεπτά μηνύματα στο ιρανικό κοινό και πιο συγκεκριμένα στο αντρικό.

Σημαντικό αποτελεί το γεγονός, πως και στον τομέα του χορού, δημιουργείται το ζήτημα του χάσματος του δημόσιου και ιδιωτικού βίου, με τις επιτρεπτές και μη επιτρεπτές ασχολίες εντός και εκτός σπιτιού.

#### **4.4. Η παρουσία των γυναικών στον κινηματογράφο**

Μία ακόμη τέχνη η οποία δέχθηκε και εκείνη τις επιπτώσεις των πολιτικών αναταραχών ήταν η τέχνη του κινηματογράφου. Η γυναικεία παρουσία στον κινηματογράφο αποτέλεσε σημαντικό συστατικό του, όπως συνέβη με την περίπτωση της μουσικής και του χορού, καθώς μέσα από αυτόν και τους ρόλους τους οποίους υποδύθηκαν μπόρεσαν να παρουσιάσουν σημαντικά κομμάτια της σύγχρονης τότε ζωής. Όπως συνέβη και στη μουσική και τον χορό, οι γυναίκες προσπάθησαν παρά τους περιορισμούς να συμμετέχουν, όπως και μέχρι όπου μπορούσαν, σε όλες τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες «αγνοώντας» την αντίληψη ότι «η μαντίλα και οι άλλες πτυχές της ανδρικής κυριαρχίας φυλάκιζαν τις γυναίκες» (Habibian, 1999: 295).

Το γυναικείο φύλο την περίοδο διακυβέρνησης του Mohhamad Reza Pahlavi, τόσο στην πραγματική ζωή όσο και στις κινηματογραφικές ταινίες παρουσιαζόταν με έναν τρόπο που τις αποδυνάμωνε, με διαφορετικό όμως τρόπο από τον οποίο γινόταν αργότερα την περίοδο μετά την επανάσταση του 1979. Οι γυναίκες «σε πολλές κινηματογραφικές ταινίες παρουσιάζονταν ως σεξουαλικά αντικείμενα, φθηνές χορεύτριες της κοιλιάς, πόρνες, καμαριέρες, σύζυγοι εύπορων αντρών ή αδύναμα πλάσματα που εύκολα μπορούσαν να βιαστούν από οποιονδήποτε άντρα» (Habibian, 1999: 296). Η παραπάνω προβολή του γυναικείου φύλου, σαφώς δεν έγινε αρεστή και συνεπώς επιτρεπτή με βάση τους πολιτικούς και θρησκευτικούς κανόνες, γεγονός που οδήγησε στην απαγόρευση των πριν την επανάσταση ταινιών και σαφώς των Χολιγουντιανών ταινιών που έφερναν μαζί τους επιπλέον τις δυτικές επιρροές.

Η νέα πολιτική εξουσία επέβαλε νόμους και στον τομέα του κινηματογράφου και θέλησε να διαμορφώσει την εικόνα των γυναικών έτσι, ώστε να αντικατοπτρίζει την τότε πραγματικότητα και να μην διαφθείρεται με ένα ακόμη μέσο η ιρανική κοινωνία. Πολλά από τα παρακάτω αφορούν όχι μόνο τον κινηματογράφο αλλά και το θέατρο. Σύμφωνα με την Maryam Habibian (1999: 297) οι ρόλοι της γυναίκας έπρεπε να χαρακτηρίζονται από σεμνότητα και αγνότητα προβάλλοντας σε κάθε περίπτωση τον βασικότερο κοινωνικό τους ρόλο, δηλαδή τις καλές μητέρες και συζύγους οι οποίες μεγάλωναν τα παιδιά τους ως προς την αγάπη και πίστη προς τον Θεό. Σε καμία περίπτωση τα προηγούμενα πρότυπα γυναικών, δηλαδή την

παρουσίαση τους ως σεξουαλικά αντικείμενα και αντικείμενα προς εκμετάλλευση ήταν απαγορευμένα σε οποιαδήποτε παρουσίαση τέχνης, καθώς θα προκαλούσαν σεξουαλικές επιθυμίες, σύμφωνα με την κυβέρνηση Khomeini. Όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενα κεφάλαια, ούτε στον κινηματογράφο ή το θέατρο μπορούσε να γίνει η χρήση σόλο τραγουδιού ή κάποιου είδους χορού, μόνο σε πολύ λίγες περιπτώσεις και με συγκεκριμένες προϋποθέσεις. Η εμφάνιση τους έπρεπε και εκείνη να είναι διαμορφωμένη με βάση τους πολιτικούς – θρησκευτικούς κανόνες, οι οποίοι όριζαν την κάλυψη του σώματος και του προσώπου με ρούχα συνήθως μαύρα, πάλι με τον ίδιο σκοπό, δηλαδή να μην ξεχωρίζουν και τραβούν την προσοχή και προκαλούν ερωτικές επιθυμίες. Οι σχέσεις μεταξύ αντρών και γυναικών στις κινηματογραφικές ταινίες ήταν και εκεί περιορισμένες ή και εξαφανισμένες, καθώς δεν επιτρεπόταν η οποιαδήποτε σωματική επαφή, ούτε άγγιγμα μεταξύ τους, μόνο στην περίπτωση που κρατούσαν κάποιο μέρος ρούχου ανάμεσα τους.

Η μαντίλα και μπούρκα αποτελούν χαρακτηριστικά στοιχεία των γυναικών του Ιράν καθώς με την καθιέρωση τους αμέσως συνδέθηκαν με το γυναικείο φύλο και ήταν αυτά που εξέφραζαν την θηλυκότητα τους. Η σωματική κάλυψη που χρησιμοποιήθηκε στις κινηματογραφικές ταινίες και ήταν αυτή η οποία συμπλήρωνε την κοινωνική πραγματικότητα περί δημόσιας και ιδιωτικής ζωής. Η σωματική κάλυψη «ήταν όπως οι τοίχοι που περικλείουν τα σπίτια και χωρίζουν τους μέσα από τους έξω χώρους... μία σαφής δήλωση σχετικά με τον διαχωρισμό μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου βίου» (Habibian, 1999: 305).

Οι τέχνες όπως η μουσική, ο χορός, το θέατρο, ο κινηματογράφος, αντικατοπτρίζουν πάντα την δεδομένη κοινωνική και πολιτική κατάσταση μίας χώρας, ακριβώς όπως συνέβη και στο Ιράν. Η προβολή των γυναικών στην οθόνη, αποτέλεσε μέσο διάδοσης μιας πολιτικής η οποία ήθελε να προβάλλει συγκεκριμένα πρότυπα και να διαμορφώσει κοινωνικές συνθήκες τις οποίες θα συνόδευαν οι θρησκευτικές αξίες του Ισλάμ. Παρ' όλους τους περιορισμούς, οι γυναίκες κατάφεραν μέσα από τις τέχνες να προβάλουν αρκετές πτυχές τους και να διεκδικήσουν τα δικαιώματά τους και την θέση τους δίπλα στο αντρικό φύλο. Με το πέρασμα των χρόνων και διανύοντας το



1990 και ύστερα, τα πράγματα σταδιακά άλλαζαν και οι γυναίκες μπορούσαν να διεκδικήσουν και να απολαύσουν περισσότερες ελευθερίες.

## **5. Μουσική και νέοι**

### 5.1. Η στάση των νέων απέναντι στο νέο καθεστώς

Η Ιρανική Επανάσταση του 1979 αποτέλεσε σημαντικό σημείο αναφοράς για την πορεία της Ιρανικής κοινωνίας σε όλα τα επίπεδα, πολιτικά, κοινωνικά, οικονομικά και πολιτισμικά. Οι αλλαγές που επέφεραν οι πολιτικές εξελίξεις και οι αλλαγές στην διακυβέρνηση επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τον δημόσιο και ιδιωτικό βίο των ανθρώπων και τελικά οδήγησαν το Ιράν στο κράτος που είναι στην σύγχρονη εποχή. Το Ιράν, από την προσπάθεια εκσυγχρονισμού και δυτικοποίησης του Mohammad Reza Pahlavi, στον συντηρητισμό του Khomeini, διένυσε μία περίοδο κατά την οποία όλα τα φύλα, οι ηλικίες και στα διάφορα κοινωνικά στρώματα, αντιμετώπισαν τις δικές τους διαφορετικές δυσκολίες και προσπάθησαν να βρουν τρόπους προσαρμογής και αντίστασης στις εκάστοτε απαγορεύσεις. Στα προηγούμενα κεφάλαια, αναφέρθηκαν οι περιορισμοί και οι τρόποι αντιμετώπισης των διαφόρων απαγορεύσεων της πολιτικής του Khomeini σε όλη την κοινωνία του Ιράν σε κοινωνικό και μουσικό επίπεδο με επίκεντρο ύστερα το γυναικείο φύλο σε πολιτισμικό επίπεδο (μουσικό, χορευτικό, κινηματογραφικό). Παρακάτω, θα αναφερθεί η στάση των νέων απέναντι στις πολιτικές εξελίξεις του 1979 και ύστερα, καθώς αποτέλεσαν ένα πολύ σημαντικό κομμάτι στην πορεία των μουσικών πραγμάτων της χώρας και όχι μόνο.

Οι νέοι όπως συμβαίνει σε κάθε κοινωνία, είναι αυτοί που φέρουν την αλλαγή στα κοινωνικά και πολιτικά πράγματα, μέσω της διαφορετικής ηλικίας και συνεπώς αντίληψης. Έτσι και στην περίπτωση του Ιράν λόγω της παραγμένης περιόδου της δεκαετίας του 1979, η στάση τους ήταν αξιοσημείωτη και καταλυτική. Οι νέοι της τότε περιόδου, δεν είχαν βιώσει τις συλλογικές πολιτικές ενέργειες της μεγαλύτερης γενιάς κατά την διάρκεια και επιτυχία της επανάστασης αλλά είχαν κοινωνικά προσαρμοστεί από τις συνέπειες αυτών των ενεργειών (Sadeghi, 2008). Σε σχέση με την προηγούμενη γενιά η οποία πάλεψε σε έναν πρώτο βαθμό κυρίως για το συλλογικό συμφέρον, οι νέοι λόγω «γέννησης τους μέσα σε ένα εθνικό πλαίσιο απογοητευμένο από τον πόλεμο, πολιτικής καταστολής, απογοήτευσης από τις αποτυχίες μιας επαναστατικής ισλαμικής ουτοπίας» (Sadeghi 2008: 259), οι νέοι στράφηκαν περισσότερο προς στα προσωπικά τους ενδιαφέροντα. Με το πέρασμα τον χρόνων μετά την επανάσταση, το ίδιο

παρατηρήθηκε και στην μεγαλύτερη γενιά, παραδείγματος χάριν μέσα από την αναζήτηση τρόπων ώστε να συνεχίσουν τις καλλιτεχνικές τους ασχολίες παρά τις απαγορεύσεις του δημόσιου βίου. Τα παραπάνω οδηγούν σε μία κυνική στάση των νέων απέναντι στα πολιτικά πράγματα και στις συλλογικές ενέργειες και « η προτίμηση τους στις προσωπικές αντιδράσεις φανερώνει την άποψη του ότι η προβολή της ατομικότητας τους αποτελεί ένδειξη νεωτερικότητας γι' αυτούς» (Sadeghi, 2008: 251). Με αυτό τον τρόπο υποδηλώνεται το δίπολο της αντίδρασης στα μοντέλα των προηγούμενων γενεών και της καινοτομίας στα δικά τους κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά μοντέλα.

Οι νέοι, παρά τις προσωπικές τους αναζητήσεις και την ανάγκη τους να επικεντρωθούν σε ανεξάρτητα θέματα, δεν μπόρεσαν να μην επηρεαστούν από την κοινωνική και πολιτική κατάσταση, η οποία σίγουρα τους επηρέασε ως ένα μεγάλο βαθμό γι' αυτό τον λόγο, βρήκαν δικούς τους τρόπους έκφρασης και αντίδρασης στον κοινωνικοπολιτικό τομέα. Η ιδιωτική τους ζωή εντός των σπιτιών τους με την οικογένεια τους, τους έφερε σε επαφή με την ιδιωτική πραγματικότητα έναντι των απαγορεύσεων της δημόσιας: «αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο η νεανική κουλτούρα παρά το γεγονός ότι είναι πολύ πιο ανεκτική, περιέχει επίσης ορισμένες ισχυρές, αποκλειστικές και αντιδημοκρατικές πτυχές, οι οποίες ενισχύουν τις σχέσεις εξουσίας της τάξης, του φύλου, της εθνότητας και της θρησκείας» (Sadeghi, 2008: 252).

Τους νέους, τους απασχόλησαν έντονα τα ζητήματα της σεξουαλικότητας. Η αναζήτηση προσωπικής ταυτότητας, ήταν ένα βασικό κίνητρο αντίστασης στα πολιτικά δεδομένα, λαμβάνοντας υπόψιν τις θεοκρατικούς στόχους της κυβέρνησης του Khomeini. Το γεγονός αυτό υπήρξε πιο δύσκολο για τα νέα κορίτσια. Σε αντίθεση με τον ισλαμικό λόγο, ο οποίος στόχευσε στην αποξένωση των σωμάτων από τους δημόσιους χώρους, «η σωματική εκπροσώπηση είχε μεγάλη σημασία για τα κορίτσια, καθώς αγωνίζονταν να με διάφορους τρόπους όπως, δίαιτες, μακιγιάζ, ρούχα, να είναι ευπαρουσίαστες και να αντισταθούν στους ισλαμικούς κανόνες» (Sadeghi, 2008: 259).

Η νεανική κουλτούρα αποτέλεσε ένδειξη μίας πολιτικής και κοινωνικής αντίστασης στα πολιτικά δεδομένα. Οι νέοι με διάφορους τρόπους πρόβαλαν την αντίσταση τους στους θρησκευτικούς και πολιτικούς κανόνες, την

αποξένωση από τους δημόσιους χώρους, στην καταπάτηση ουσιαστικά των προσωπικών τους ελευθεριών και δικαιωμάτων. Η argot γλώσσα, η ένδυση, το μακιγιάζ, οι κομμώσεις, η μουσική, το σώμα και οι σεξουαλικότητα, έχουν διαμορφωθεί ως απάντηση σε μία αδιάλλακτη πολιτική ατμόσφαιρα. Παράλληλα με αυτά, η δημιουργία πολιτικών ανέκδοτων διαδίδονταν σε κινητά τηλέφωνα, στο Διαδίκτυο, και σε προσωπικές συνομιλίες ως ένα κύμα εναντίωσης σε όλα τα παραπάνω. (Sadeghi, 2008). Βέβαια, είναι αμφιλεγόμενο το κατά πόσο οι συγκεκριμένες πρακτικές μπορούσαν να φέρουν κάποια ουσιαστική αλλαγή στα πολιτικά ζητήματα, όμως η ιστορία έδειξε πως όλα συνέβησαν σε ορισμένες αλλαγές τα επόμενα χρόνια.

Η μουσική όπως και στην μεγαλύτερη γενιά, έπαιξε σπουδαίο ρόλο στην έκφραση των συναισθημάτων, ακόμα κι αν αυτό επιτρεπόταν μόνο στην ιδιωτική ζωή και με συγκεκριμένες συνθήκες στην δημόσια. Οι νέοι μέσα και από τις δυτικές επιρροές στο πολιτισμικό επίπεδο, κατάφεραν να υιοθετήσουν το δικό τους ύφος και να δημιουργήσουν μία δική τους μουσική πραγματικότητα ώστε να μπορέσουν να εκφράσουν την απάντησή τους στα τότε κοινωνικά και πολιτικά φαινόμενα. Η κυβέρνηση του Khomeini υποστήριζε πως οι νέοι θέλουν την μεγαλύτερη προσοχή στα ακούσματα τους ώστε να μην διαφθαρούν. Σύμφωνα με την κυβέρνηση, «αγνοώντας τις πολιτισμικές πολιτικές της κυβέρνησης, οι νέοι πολίτες εν μέρει αποδέχονται τα παγκόσμια πολιτισμικά πρότυπα. Αρκεί με το να συγκρίνουμε τον ενθουσιασμό της νεολαίας για την ημέρα του Αγίου Βαλεντίνου με την διάθεση για την επέτειο της επανάστασης του 1979», «οι νέοι πάντα στρέφονταν στην χαρά και αναζητούσαν την ελευθερία και επειδή ποτέ δεν παραιτήθηκαν από αυτήν, η κυβέρνηση τους θεωρούσε μεγάλο κίνδυνο» (Basmenji, 2005), γι' αυτό τον λόγο η κυβέρνηση είχε στόχο τον έλεγχο των πολιτισμικών πραγμάτων συνεπώς των νέων.

## 5.2. Η underground μουσική

Η ποπ μουσική η οποία απαγορεύτηκε μετά την επανάσταση του 1979, χρησιμοποιήθηκε από την νεολαία ως τρόπος διαμαρτυρίας στους περιοριστικούς νόμους και κανόνες της κυβέρνησης. Μέσω αυτής μπορούσαν να εκφράσουν την καταπίεση τους στην πολιτική κατάσταση και να νιώσουν μέχρι ενός βαθμού μία προσωπική ελευθερία. Η ροκ και η ραπ είναι τα μουσικά είδη τα οποία συγκαταλέχθηκαν στα απαγορευμένα είδη και τα οποία εξαφανίστηκαν στον δημόσιο βίο αλλά οι νέοι συνέχισαν την ακρόαση και δημιουργία τους στον ιδιωτικό: η λεγόμενη «υπόγεια μουσική» (underground music) η οποία περιλάμβανε τα παραπάνω είδη.

Η υπόγεια μουσική του Ιράν, σαφώς και είχε μεγάλες επιρροές από την Δύση. Τα μουσικά της είδη αναπτύχθηκαν σε δυτικούς πολιτισμούς και μέσω των μέσω μαζικής ενημέρωσης έφτασαν στο Ιράν και η ιρανική κοινωνία τα ένταξε στον πολιτισμό της. Βέβαια, η ένταξη τους επί εποχή βασιλείας Pahlavi χρησιμοποιήθηκε ως εξυπηρέτηση συμφερόντων εκσυγχρονισμού και δυτικοποίησης. Στην νέα κυβέρνηση Khomeini αυτά τα είδη μουσικής δεν αντιπροσώπευαν την παραδοσιακή ιρανική αισθητική και έτσι η υπόγεια μουσική λόγω των ισλαμικών νόμων απομακρύνθηκε πλήρως από την τηλεόραση και το ραδιόφωνο γεγονός που «οι προσπάθειες απόκτησης άδειας (χρήσης της μουσικής αυτής) από το Υπουργείο Πολιτισμού έκαναν τους υπόγειους μουσικούς να αγωνίζονται να εγκατασταθούν κι αυτοί στην δημόσια σφαίρα» (Rastovac, 2009: 286). Η ανάγκη των νέων ήταν η εξωτερίκευση των συναισθημάτων τους μέσω της μουσικής και η αλληλεπίδρασή τους με ένα μεγαλύτερο, διεθνές δίκτυο.

Ως σύμβολο αντίστασης χρησιμοποιήθηκε η παράνομη εισαγωγή της ποπ μουσικής αλλά από πλευράς καταναλωτισμού και όχι μόνο δημιουργίας. Οι νέοι είχαν την δυνατότητα εύρεσης της υπόγειας μουσικής από σύγχρονα μέσα και μεθόδους παράνομες από την κυβέρνηση. Ως εκ τούτου, η κυβέρνηση δεν μπορούσε να σταματήσει την ύπαρξη των απαγορευμένων ειδών, όπως αναφέρεται και χαρακτηριστικά από την Heather Rastovac (2009: 285), ο έλεγχος που ασκείται από κρατικές οργανώσεις, δεν μπορεί να σταματήσει την ύπαρξη μίας ενεργούς και οργανωμένης μαύρης αγοράς στην οποία οι άνθρωποι έχουν πρόσβαση σε «απαγορευμένα» αντικείμενα. Σύμφωνα και με πολλούς νεαρούς ιρανούς πολίτες, «η κυβέρνηση μάλλον δεν

γνωρίζει πολύ καλά την κοινωνία, ειδικά ανάμεσα την νεολαία... μπορούμε να πάρουμε τη μουσική που θέλουμε και από κάπου αλλού. Μπορούμε να την πάρουμε από το Διαδίκτυο, μπορούμε να φτάσουμε και στην μαύρη αγορά της Τεχεράνης, οπουδήποτε». Συνεπώς οι τρόποι διάδοσης και κατ' επέκταση ακρόασης και αφορμή δημιουργίας των μουσικών ειδών της νεολαίας υπήρξε η μαύρη αγορά, το διαδίκτυο, καθώς επίσης και η διοργάνωση μουσικών συναυλιών σε χώρους εντός και εκτός του Ιράν αλλά και σε ιδιωτικές γιορτές εντός των οικιών τους.

Τα είδη που συγκαταλέγονταν στην υπόγεια μουσική των νέων του Ιράν όπως προαναφέρθηκε, ήταν η ροκ και η ραπ μουσική. Τα στοιχεία που χαρακτήριζαν αυτές τις δύο μουσικές, ήταν το ύφος της σύνθεσης της μουσικής τους, αλλά κυρίως ο στίχος τους. Οι νέοι από συνθετική άποψη, λόγω αρεσκείας τους στην ποπ μουσική και ακρόασης της επηρεάστηκαν στην δημιουργία αυτών των ειδών. Ήταν μεν ροκ και ραπ μουσική με βάση τα πρότυπα της Δύσης, όμως επεξεργασμένα (μουσικά είδη) με προσωπικές-ιρανικές επιρροές δε. Στιχουργικά αυτά τα δύο είδη, έχουν κάποια κοινά και διαφορετικά σημεία. Η ροκ και η ραπ μουσική εξυπηρετούν σκοπούς έκφρασης απέναντι σε προσωπικά και κοινωνικοπολιτικά ζητήματα, όμως η ραπ τείνει να είναι πιο «ειλικρινής» στους στίχους της. Σύμφωνα με την Heather Rastovac (2009: 288) η οποία αναφέρει την άποψη της Nooshin (2005d, 488), «οι στίχοι της ροκ μουσικής μπορούν να θεωρηθούν σκληροί αλλά όχι άμεσα πολιτικοί, προσφέροντας μία συχνή εν μέρει προσωπική εναλλακτική λύση στην νοσταλγία του κλασικού ποπ, επικαλούμενη ταυτόχρονα έναν εναλλακτικό χώρο της εμπειρίας της νεολαίας σε μία έμμεση πρόκληση του status quo». Η ραπ μουσική από την άλλη πλευρά, «θεωρείται πιο προοδευτική από την άποψη της έκφρασης». Η ραπ μουσική, όπως και σε οποιαδήποτε χώρα, μιλά με μία καθημερινή, άμεση γλώσσα για ζητήματα που πολλά άλλα είδη δεν έχουν την δυνατότητα να εκφράσουν. Οι στίχοι της ραπ μουσικής μπορούν να χρησιμοποιηθούν για την αναφορά του σε θέματα ταμπού, όπως είναι παραδείγματος χάριν τα ναρκωτικά. Η περίοδος μετά την επανάσταση του 1979, οι νέοι χρησιμοποιούν την ραπ με σκοπό την αντίσταση τους στην πολιτική κατάσταση και προβολή της θέσης τους απέναντι σε όλα εκείνα που τους περιορίζουν. Η ραπ ήταν ένα μέσο εξωτερίκευσης αυτών των θέσεων και οι στίχοι που χρησιμοποιούνταν ήταν

πιο επαναστατικοί για την εξυπηρέτηση αυτού του σκοπού. Παρ' όλ' αυτά τα μουσικά είδη της ροκ και της ραπ τα οποία συνδέονταν σε μεγάλο βαθμό με την δυτική κουλτούρα, συνεπώς με την ιρανική πολιτισμική παρακμή σύμφωνα πάντα με την κυβέρνηση Χομείνι και των υποστηρικτών του, οι επικριτές τους τα κατάτασσαν στα απαγορευμένα είδη, ακόμα και αν οι στίχοι τους ήταν αβλαβείς.

Οι νέοι οι οποίοι ασχολήθηκαν με την υπόγεια μουσική, στην δημόσια ζωή περιορίστηκαν συνεπώς αναγκάστηκαν να παραμείνουν κυριολεκτικά και μεταφορικά «υπόγεια». Κάτι τέτοιο παρ' όλ' αυτά, επέτρεπε στους μουσικούς – συνθέτες να έχουν εκείνοι αποκλειστικά τον έλεγχο της μουσικής τους, να εκφράζουν ανεμπόδιστοι τα κοινωνικά και πολιτικά τους μηνύματα γεγονός που τους προσέφερε καλλιτεχνική ικανοποίηση: «Ίσως είναι καλό το ότι η καλύτερη μουσική βρίσκεται υπόγεια. Μας κρατάει στην άκρη. Μας κρατάει φρέσκους» (Rastovac, 2009: 289). Παρ' όλ' αυτά όμως οι νέοι μουσικοί αυτού του είδους, επεδίωκαν πάντα την απόκτηση άδειας από το Υπουργείο Πολιτισμού προκειμένου να μπορέσουν να παραγάγουν άλμπουμ/ δίσκους, να παίξουν σε συναυλίες, κλπ. Η υπόγεια μουσική δέχτηκε τα καχύποπτα βλέμματα της πολιτικής εξουσίας καθώς «οι στίχοι δήλωναν αγάπη για οποιονδήποτε εκτός του Αλλάχ, υπήρχαν γραμματικά λάθη, σόλο τραγουδιστές, ξυρισμένα κεφάλια, ακατάλληλη αίσθηση του στυλ και υπερβολικές κινήσεις πάνω στην σκηνή» (Rastovac, 2009 :291).

Οι νέοι την περίοδο ακριβώς μετά την επανάσταση του 1979 και μετά την αρχή της εμφάνισης των πραγματικών σκοπών της κυβέρνησης και τον ισλαμικών κανόνων της, χρησιμοποίησαν την ποπ και υπόγεια μουσική ώστε να εκφράσουν την θέση τους απέναντι στα κοινωνικά και πολιτικά θέματα που συνέβαιναν. Η μουσική τους ενασχόληση αντιπροσώπευε την νεότητα, την φρεσκάδα ιδεών, την ελευθερία έκφρασης, την αίσθηση της προσωπικής «παντοδυναμίας» απέναντι σε όλα αυτά που μπορούν να σταθούν εμπόδιο στην ελευθερία και την δικαιοσύνη. Η εμφάνιση της υπόγειας μουσικής άνοιξε τον δρόμο για την αντίσταση προς τους περιοριστικούς κανόνες στην προσωπική, καλλιτεχνική έκφραση μέσω στίχων με σημαντικό εννοιολογικό περιεχόμενο, συνεργατικότητας των νέων καθώς επίσης ένταξης των γυναικών όλο και περισσότερο στην μουσική δημιουργία και εκτέλεση. Το γεγονός της συμμετοχής τους στην υπόγεια μουσική αποτελεί ένα από τα

στοιχεία που αποδεικνύουν την προοδευτικότητα των νέων υποστηρικτών του είδους (της υπόγειας μουσικής).

### **5.3. Το underground μουσικό είδος της Rap**



Η ραπ μουσική συγκαταλέγεται στα είδη της υπόγειας μουσικής που σταδιακά εισήχθη στο Ιράν την ταραγμένη και μεταβατική περίοδο της Ιρανικής επανάστασης του 1979 και έπειτα. Το μουσικό είδος της ραπ αποτέλεσε το πιο σκληρό είδος όσον αφορά τον στίχο του με νοήματα στοχευμένα και άμεσα έναντι των κοινωνικοπολιτικών περιορισμών και απαγορεύσεων λόγω της θεοκρατικής κυβέρνησης του Khomeini. Σύμφωνα με τους Carles Feixa, κ.ά. (2016: 213), υπάρχουν δύο ήδη της ραπ, η «σοβαρή» και η ελαφριά: η «σοβαρή» ραπ ασχολήθηκε με κοινωνικά, πολιτικά και πολιτισμικά ζητήματα ενώ η «ελαφριά» με θέματα που αφορούν την δόξα, την άνεση και τον πλούτο. Στην περίπτωση του Ιράν της περιόδου που μελετάται, η σοβαρή ραπ μουσική ήταν εκείνη η οποία χρησιμοποιήθηκε ως «όπλο» αντίστασης.

Το μουσικό είδος της ραπ είναι ένα είδος που έχει τις ρίζες του στην Αμερικανική χιπ – χοπ, ραπ κουλτούρα. Το ύφος αυτής κουλτούρας, δεν εκφράστηκε μόνο μέσω της μουσικής, αλλά ήταν ένα σύνολο στοιχείων όπως του χορού, των γκράφιτι, της ενδυματολογίας, κ.ά. Στην περίπτωση του Ιράν αυτό δεν συνέβη σε όλους αυτούς τους τομείς καθώς η μουσική αυτή δεν βρισκόταν ούτως ή άλλως στην κουλτούρα του Ιράν και αποτελούσε ένα εισαγόμενο μουσικό είδος όπως επίσης και λόγω της πολιτικής κατάστασης και της αποξένωσης του είδους από τον δημόσιο βίο. Το γεγονός αυτό δημιουργούσε ένα χάσμα μεταξύ της επικρατούσας επιτρεπόμενης από την πολιτική εξουσία μουσικής όπως η παραδοσιακή ιρανική, πολεμική και θρησκευτική και της ανεπίσημης υπόγειας μουσικής και το οποίο χάσμα τόνιζε ξανά το δίπολο επίσημης και ανεπίσημης δημόσιας ζωής. Η ραπ μουσική λόγω του κοινωνικοπολιτικού στόχου της και της περιθωριοποίησης της, δέχτηκε καχύποπτα βλέμματα γι' αυτό και οι μουσικοί της δεν ήταν λίγες οι φορές που υποτιμήθηκαν και θεωρήθηκαν μη σοβαροί. Το γεγονός αυτό φανερώνεται και από την ποσότητα των κειμένων τα οποία ασχολήθηκαν με την επιστημονική μελέτη του είδους της σε βάθος, τα οποία είναι ελάχιστα (Feixa, κ.ά., 2016).

. Αρχικά, το είδος της ραπ ξεκίνησε με την χρήση αμερικανικών ραπ τραγουδιών και μεταφράζοντας στη γλώσσα τους τους στίχους. Αργότερα άρχισαν με πρότυπο πάντα το αμερικανικό ύφος να δημιουργούν τα δικά τους

τραγούδια με τα οποία θα εξέφραζαν την αγανάκτηση τους, τον θυμό τους, κ.ά. απέναντι στην πολιτική εξουσία και πρόβαλαν τις δικές τους εσωτερικές ανάγκες. Μέσω της μουσικής και των στίχων, οι νέοι ράπερς επιθυμούσαν να αποκαλύψουν τα συναισθήματα τους και να αποκτήσουν εμπειρίες από τη ζωή, μακριά από τους περιορισμούς που τους υποβλήθηκαν. Ο λόγος των τραγουδιών διακατεχόταν από ειλικρίνεια και αμεσότητα, γι' αυτό και η νεολαία ταυτίστηκε και τάχθηκε πιο πολύ με το συγκεκριμένο είδος. Πολλοί από εκείνους αποκαλούσαν τους εαυτούς τους την «γενιά της επανάστασης», έναν όρο που χρησιμοποιήθηκε αρχικά για τα παιδιά που γεννήθηκαν μετά την ισλαμική επανάσταση του 1979, αλλά τώρα χρησιμοποιείται σατυρικά από τους νέους ανθρώπους: «Είναι ένας ειρωνικός όρος επειδή ως γενιά αισθάνονται ότι ποτέ δεν είχαν την ευκαιρία να μιλήσουν για τη ζωή, για το τι δεν τους αρέσει και τι έχουν ανάγκη. Δεν μπορούν να μιλήσουν ανοιχτά για τις ανθρώπινες σχέσεις, την σεξουαλική ζωή, την εύρεση ερωτικού συντρόφου, ούτε καν για την ανάγκη για χρήματα» (Feixa, κ.ά., 2016: 219). Μέσα από την ραπ μουσική, οι μουσικοί προσπαθούσαν να μοιραστούν τις εμπειρίες τους και να μιλήσουν για τα ζητήματα που αντιμετώπιζαν από την παιδική τους ηλικία.

Κάποιοι ακόμη λόγοι για τους οποίους οι νέοι ασχολήθηκαν με την ραπ μουσική, είναι λόγω αποστροφής τους από την θεματολογία του έρωτα στα τραγούδια καθώς επίσης και πρακτικοί, οικονομικοί λόγοι. Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια κάποιων ιρανών ράπερς: «η ποπ είναι όλη σχετική με τον καταραμένο έρωτα, πόσες φορές μπορεί κάποιος να τραγουδήσει γι' αυτόν;», «η ποπ κοστίζει, η ραπ όχι» (Feixa, κ.ά., 2016: 217). Επιπλέον, λόγοι φήμης και χρημάτων ήταν επίσης αφορμές για την ενασχόληση των νέων με την ραπ, γι' αυτό και τελικά δεν είχαν προτίμηση στο είδος που θα τραγουδούσαν, είτε ήταν ποπ είτε παραδοσιακή μουσική, αρκεί να έβγαζαν χρήματα. Αυτή η περίπτωση μουσικών πρόβαλαν την διαφοροποίηση: τραγουδούν ραπ, αλλά δεν είναι ράπερς.

Τα τρία είδη των μουσικών που ασχολήθηκαν με την ραπ μουσική ήταν πρώτον οι μουσικοί που μίλησαν με τα τραγούδια τους για την οργή τους προς την κυβέρνηση και τους περιορισμούς της, δεύτερον οι μουσικοί του δρόμου οι οποίοι μίλησαν για την διαφορετικότητα τους από τους «καθημερινούς» ανθρώπους και τέλος οι μουσικοί που μίλησαν για τα

κοινωνικά προβλήματα. Σε όλα αυτά τα είδη της ραπ μουσικής, είναι φανερή η απουσία των γυναικών. Στις γυναίκες όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, ήταν απαγορευμένη η συμμετοχή της σε καλλιτεχνικές δραστηριότητες από τους θρησκευτικούς νόμους. Δεν είχαν την δυνατότητα να τραγουδήσουν φυσικά σε σκηνές στην δημόσια ζωή, ούτε στην υπόγεια μουσική σκηνή λόγω φόβου των επιπτώσεων αυτού, αντίστοιχα ούτε σε κοινωνικές εκδηλώσεις όπως οι άντρες τραγουδιστές της ραπ: «Όχι επειδή η ραπ είναι για τους άντρες, δεν είναι αυτό και το ξέρουν πολύ καλά. Είναι επειδή η κουλτούρα μας δεν μπορεί να το αποδεχτεί. Κανένα νέο κορίτσι δεν μπορεί να ξεφύγει από αυτό. Μπορώ να αλλάξω την εμφάνιση μου, μπορώ να αλλάξω τον τρόπο που μιλάω, μπορώ να επαναστατήσω ενάντια στην παράδοση αλλά δεν μπορώ να τους αναγκάσω να με αποδεχτούν σαν άνθρωπο και σαν τραγουδίστρια και να επενδύσουν χρήματα σε εμένα. Δεν ξοδεύουν χρήματα ούτε σε εμένα ούτε σε κανένα κορίτσι ράπερ. Έτσι είναι.» (Feixa, κ.ά., 2016, 226).

Για την συμμετοχή όλων των ηλικιών και φύλων στον μουσικό τομέα είτε ως οργανοπαίκτες είτε ως τραγουδιστές, χρειάστηκαν θυσίες, προσαρμογές και πολλοί συμβιβασμοί, αλλιώς συνεπαγόταν η πλήρης απομάκρυνση από αυτόν. Η υπόγεια μουσική και συγκεκριμένα η ραπ, λόγω της περιθωριοποίησης της από την δημόσια ζωή όπως συνέβη και με την ποπ, στην ιδιωτική ζωή και σε προστατευμένα άλλα πλαίσια, μπόρεσε να δημιουργηθεί με τέτοιο τρόπο ώστε να θεωρηθεί «αυθεντική» (με ιρανικά κριτήρια) και να εξελιχθεί με ειλικρίνεια και ελευθερία απέναντι στα δεδομένα της τότε εποχής, που ανάγκαζε τους ανθρώπους να προσποιούνται έναν άλλο εαυτό, στα πρότυπα των ισλαμικών κανόνων. Η ραπ μουσική κατάφερε να προσπεράσει τον έλεγχο που δεχόταν από την κυβέρνηση και να νικήσει υπέρ της κοινωνικής αποδοχής.

#### **5.4. Η μουσική των νέων στο σύγχρονο Ιράν (1990 – 2000)**

Μετά τη λήξη του πολέμου μεταξύ Ιράν – Ιράκ και τον θάνατο του Ayatollah Khomeini το 1989, αρχίζουν και κάνουν την εμφάνισή τους ορισμένες πολιτισμικές αλλαγές, γεγονός που φανερώνει μία πρώτη κίνηση προς έναν πιο ελεύθερο τρόπο διαβίωσης και γενικότερα έκφρασης. Την πρώτη σημαντική αλλαγή, αποτέλεσε η επίσημη άδεια ακρόασης της δυτικής κλασσικής μουσικής στο ραδιόφωνο και την τηλεόραση και η επανεμφάνιση της ποπ μουσικής στο μουσικό προσκήνιο. Το είδος της μουσικής το οποίο ήταν σημείο αναφοράς στην διαμόρφωση των πολιτικών πραγμάτων μετά το ξέσπασμα της ιρανικής επανάστασης με την πλήρη απαγόρευση του, τελικά κατάφερε να επανεμφανιστεί και να επιτραπεί η ακρόαση της στη δημόσια ζωή. Η δυτική κλασσική μουσική, όπως αναφέρεται από την πηγή της Δέσποινα Μαστροκώστα (2013: 37), κρίθηκε «σοβαρή» και θεωρούνταν πως γι' αυτό το λόγο δεν μπορούσε να προκαλέσει πολλές συγκινήσεις και συνεπώς να επηρεάσει και να διαμορφώσει (στο παρελθόν «διαφθείρει») την ιρανική κοινωνία. Άρχισαν επίσης οι διεξαγωγές μουσικών συναυλιών «απαγορευμένων» ειδών καθώς επίσης και η διδασκαλία τους. Παρά τις παραπάνω προοδευτικές αλλαγές, κάποιοι περιορισμοί παρέμειναν σε ένα ίδιο επίπεδο. Τα μουσικά όργανα παρέμειναν απαγορευμένα όσον αφορά την εμφάνιση τους στον δημόσιο βίο και την εμφάνιση τους στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, σε μουσικά βίντεο, κλπ. Η επιτρεπόμενη θρησκευτική και πολιτική μουσική της εποχής της διακυβέρνησης του Khomeini, παρέμεινε να εξυπηρετεί σε συγκεκριμένες περιστάσεις τους σκοπούς της κυβέρνησης. Επίσης, η θεματολογία των ποιημάτων που μπορούσε να χρησιμοποιηθεί σε αυτά σε μία συναυλία, ηχογράφηση, κλπ., εξακολουθούσε να απέχει από τον έρωτα και να επιτρέπεται να χρησιμοποιείται η πιο θρησκευτική και μυστικιστική θεματολογία.

Το μουσικό είδος το οποίο επετράπη, η ποπ μουσική, έφερε μαζί του ένα νέο είδος όπως αναφέρθηκε και σε προηγούμενο κεφάλαιο, αυτό της υπόγειας μουσικής με το οποίο ασχολήθηκε ως επί το πλείστον η νέα γενιά. Η υπόγεια μουσική η οποία περιλαμβάνει τα είδη της ροκ και της ραπ, με άλλα λόγια την πιο εναλλακτική μουσική, συνέχισε να δέχεται τα προκατειλημμένα και καχύποπτα βλέμματα της τότε κυβέρνησης. Παρ' όλ' αυτά όμως, η υπόγεια μουσική, θεωρήθηκε ένα νέο είδος που ανέτρεψε τα μουσικά

δεδομένα της τότε περιόδου, γεγονός που μπορεί να παραλληλιστεί με την θέση της ποπ μουσικής την προηγούμενη δεκαετία: «Καθώς η ποπ μουσική ξεπέρασε την περιθωριακή της θέση ως μία «άλλη» στην ιρανική μουσική, τα μουσικά είδη στην υπόγεια σκηνή ήρθαν για να πάρουν την θέση της και να εκφράσουν έναν εναλλακτικό χώρο και ταυτότητα» (Rastovac, 2009, 285).

Την δεκαετία 1980 – 1990 κατά την οποία η δημοφιλής μουσική δέχτηκε τις περισσότερες απαγορεύσεις, ο όρος «ποπ» αφορούσε όλα τα είδη της δυτικής μουσικής. Από της νομιμοποίησή συγκεκριμένα το 1997, ο όρος της ποπ αναφερόταν στα είδη τα οποία ήταν πια νόμιμα και σε μεγάλο βαθμό επικρατέστερα. Ο όρος ροκ αντίθετα, χρησιμοποιήθηκε με τέτοιο τρόπο ώστε η έννοια του να περιλαμβάνει όλα τα είδη που ήταν συνώνυμα με την πιο «υποβαθμισμένη» και «εναλλακτική μουσική» δηλαδή την υπόγεια.

Οι νέοι μουσικοί που ασχολήθηκαν με την υπόγεια μουσική, σύμφωνα με την Heather Rastovac (2009, 287) ήταν φοιτητές ή απόφοιτοι πανεπιστημίων. Την δεκαετία των περισσότερων ελαφρύνσεων οι νέοι συνέχισαν να αντιμετωπίζουν αντίστοιχα προβλήματα με την προηγούμενη δεκαετία, όπως είναι η έλλειψη πραγματοποίησης συναυλιών συνεπώς ήταν δύσκολο γι' αυτούς να δημιουργήσουν το δικό τους. Παρ' όλ' αυτά όμως στο πλαίσιο της προσπάθειας αλλαγής του παραπάνω γεγονότος, μέσω του διαδικτύου μπορούσε να γίνει η κατάλληλη ενημέρωση και έτσι με το πέρασμα των χρόνων να διαδίδεται πιο εύκολα η εκάστοτε συναυλία, ή έστω η προώθηση και ακρόαση της μουσικής τους. Σύμφωνα με τις πληροφορίες των πηγών, το κοινό στο οποίο απευθυνόταν η υπόγεια μουσική είχαν ίδια χαρακτηριστικά με τους ίδιους τους μουσικούς, όπως παραδείγματος χάριν νέοι, άνθρωποι της πόλης, μορφωμένοι, νεωτεριστές, και άνθρωποι με φιλοδοξίες και με διεθνείς προοπτικές. Οι νέοι μουσικοί, συνέχισαν να αντιμετωπίζουν οικονομικά προβλήματα ώστε να μπορέσουν να στηρίξουν την δημιουργία της μουσικής τους, όπως την κατοχή κάποιου μουσικού οργάνου, την δυνατότητα πρόσβασης σε εξοπλισμό και στούντιο και την απόλυτη κρατική άδεια και να μπορούν να έχουν πλήρη πρόσβαση στην δημόσια ζωή μέσω διεξαγωγής συναυλιών με το δικό τους κοινό.

Η πολιτικοί και κοινωνικοί στίχοι των μουσικών ειδών της υπόγειας μουσικής από τους νέους παρέμειναν στον ίδιο βαθμό αντιστεκόμενοι στην πολιτική πραγματικότητα. Αυτό υποδηλώνει πως οι μουσικοί επιθυμούν να

παραμείνουν στην υπόγεια μουσική σφαίρα. Οι σίχοι παραμένουν να είναι «ταμπού» για την κυβέρνηση και είναι αυτοί στους οποίους το Υπουργείο Πολιτισμού θα στεκόταν περισσότερο ώσπου να δοθεί η άδεια στα συγκεκριμένα μουσικά είδη. Το νέο αυτό κύμα που ήρθε με την εμφάνιση της υπόγειας μουσικής, έδωσε μεγάλη δύναμη στους μουσικούς της με την πρωτοπορία που την διακατείχε στα τότε πολιτισμικά δεδομένα. Επομένως, η συνέχιση στην περιθωριοποίηση της ωφελούσε τους υπόγειους μουσικούς καθώς το αντίθετο, «θα επέφερε μεν ορισμένα πλεονεκτήματα, αλλά ενδεχομένως θα οδηγούσε σε απώλεια της ανατρεπτικής εξουσίας που αποκτήθηκε από την περιθωριακή τους κατάσταση» (Rastovak, 2009: 288).

Οι νέοι μουσική της ροκ και της ραπ μουσικής, δραστηριοποιήθηκαν εκτός του Ιράν και στο εξωτερικό ώστε να διαδώσουν την μουσική τους με βάση τα δυτικά μοντέλα σύνθεσης: πειραματίστηκαν και σε άλλα δυτικά στυλ όπως blues, jazz και flamenco και τοπικά όπως ιρανικούς - τοπικούς ήχους, περσικούς σίχους, τροπικές και ρυθμικές δομές, με παραδοσιακά όργανα, κλπ. Η γοητεία της δυτικής μουσικής αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για την δημιουργία δυτικών ειδών με ιρανικές επιρροές και το αντίστροφο. Η ποπ μουσική (στην συγκεκριμένη περίπτωση συμπεριλαμβανομένου και της υπόγειας μουσικής), στόχευε στην ελευθερία έκφρασης προσωπικών και κοινωνικών αναγκών, του περιορισμού που ένιωθαν μικρές και μεγάλες γενιές απέναντι στις απαγορεύσεις που επήλθαν μετά την επανάσταση.

Από την ιρανική επανάσταση μέχρι και την σύγχρονη ιστορία του Ιράν, έχουν αλλάξει πολλά πράγματα σε πολιτικό, κοινωνικό και πολιτισμικό επίπεδο στον δημόσιο και ιδιωτικό βίο των ιρανών πολιτών. Αυτές οι αλλαγές ανασχημάτισαν σε πολύ μεγάλο βαθμό την ταυτότητα της χώρας και οδήγησαν στην σύγχρονη ιστορία το Ιράν να φαίνεται λιγότερο ισλαμικό απ' ότι στο παρελθόν. Όλες οι παραπάνω αλλαγές, γίνονται ορατές μέσα από την κουλτούρα της νεολαίας και των συμπεριφορών τους στους διάφορους τομείς και στα διάφορα πλαίσια. Έτσι, μία μη ισλαμική νεολαία αντικατοπτρίζει ένα μη ισλαμικό κράτος, το οποίο μέσα από πολλές απαγορεύσεις, περιορισμούς και αναδιαμορφώσεις, κατάφερε να ξεπεράσει τους αρχικούς στόχους της κυβέρνησης Khomeini και να υποστηρίξει το δικό του στόχο, αυτό της προσωπικής και ελεύθερης έκφρασης.

## **6. Συμπεράσματα**

Με την παρούσα εργασία προσπάθησα να διεισδύσω σε μία ταραγμένη εποχή για την ιστορία του Ιράν που έλαβε μέρος την περίοδο του 1979 και έπειτα. Οι πολιτικές αναταραχές που προκλήθηκαν από την μεταβολή των πολιτικών αρχηγών Mohammad Reza Pahlavi και Ayatollah Khomeini, έπαιξαν μεγάλο ρόλο στην διαμόρφωση του κοινωνικού και πολιτισμικού τομέα. Οι απόρροιες της επανάστασης οδήγησαν σε μία σειρά από αναδιαμορφώσεις οι οποίες δεν ήταν φανερές και ξεκάθαρες από την αρχή. Το μόνο σίγουρο είναι ότι καθ' όλη τη διαδρομή αυτής της ιστορικής πορείας, γίνεται φανερή η σχέση και οι αλληλεπιδράσεις μεταξύ εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου.

Αρχικός στόχος της εργασίας ήταν η παρουσίαση των πολιτικών πραγμάτων που οδήγησαν στην ισλαμική επανάσταση του 1979. Πιο συγκεκριμένα, η εκσυγχρονιστική και φιλόδοξη πολιτική του Mohammad Reza Pahlavi, η οποία είχε αρχικά ως στόχο την «τοποθέτηση» του Ιράν δίπλα από τις άλλες χώρες της Δύσης ως ένα ισχυρό και ανεξάρτητο κράτος, γεγονός που τελικά έφερε αντίθετα αποτελέσματα καθώς ο τρόπος που συνέβη αυτό δεν ήταν πάντα νόμιμος και με βάση τους ρυθμούς της κοινωνίας και έτσι δεν αφομοιώθηκε εύκολα από τον ιρανικό λαό. Το πολιτικό σχέδιο που ο Ayatollah Khomeini αρχικά πρόβαλε στον «προεκλογικό του αγώνα» σε πρώτο επίπεδο κέρδισε το 99% των Ιρανών πολιτών καθώς στο πρόσωπο του έβλεπαν ένα πραγματικά ανεξάρτητο Ιράν, με ελευθερία βούλησης και μακριά από εξωτερικές επιρροές και αναμείξεις. Κάτι τέτοιο τελικά δεν συνέβη, καθώς με την απόκτηση της εξουσίας, ο Khomeini μετέτρεψε το Ιράν σε ένα κράτος που βάδιζε πάνω στους ισλαμικούς νόμους και κανόνες. Η πολιτική του σήμαινε την ισλαμοποίηση του Ιράν μέσω απαγόρευσης οτιδήποτε είχε σχέση με την δυτική – ευρωπαϊκή κουλτούρα, όπως η απαγόρευση της δυτικής κλασικής μουσικής και κυρίως της δημοφιλούς ποπ μουσικής και επιβολή παραδοσιακών, θρησκευτικών και πολεμικών τραγουδιών. Οι κανόνες αυτοί επηρέασαν κάθε φύλο, ηλικία, κοινωνική τάξη και πολιτική ιδεολογία, αλλά πιο πολύ από όλους επηρέασαν τις γυναίκες. Οι γυναίκες έχασαν σχεδόν όλες τις προσωπικές ελευθερίες που είχαν αποκτήθει σε προηγούμενη δεκαετία και επέστρεψε στους παραδοσιακούς της ρόλους όπως όριζε η θρησκεία του Ισλάμ. Παρ' όλ' αυτά μπόρεσαν με

συγκεκριμένους τρόπους να αντισταθούν και να μην χάσουν την επαφή με την τέχνη τους, είτε ήταν η μουσική, είτε ο χορός, είτε το θέατρο. Στη συνέχεια, αναφέρθηκε η στάση των νέων απέναντι στην πολιτική κατάσταση και πως μπόρεσαν να δραστηριοποιηθούν στην μουσική, παρά τις κρατικές απαγορεύσεις. Οι νέοι δεν είχαν ζήσει την περίοδο της επανάστασης και βρέθηκαν κατευθείαν να ζουν στο πλαίσιο και στις συνθήκες των απαγορεύσεων. Αυτό δεν τους εμπόδισε να αφήσουν το δικό τους στίγμα στην ιστορία της περιόδου και να ανοίξουν τον δρόμο για την δημιουργία νέων ειδών, όπως υπήρξε η περίπτωση της underground μουσικής και να κάνουν την δική τους επανάσταση έναντι της πολιτικής εξουσίας.

Το σχέδιο πολιτικής του Mohammad Reza Pahlavi περιείχε τρόπους πραγμάτωσης ενός εθνικού εκσυγχρονισμού, οι οποίοι ήταν επίκτητοι στο Ιράν. Ο εκσυγχρονισμός του με δυτικά μέσα στην πραγματικότητα δεν στόχευε στο να καταστήσει το Ιράν μία ισχυρή δύναμη για χάρη του λαού του, αλλά για δικά του πολιτικά και οικονομικά συμφέροντα. Επομένως η γρήγοροι ρυθμοί πραγματοποίησης αυτού του σχεδίου δεν μπόρεσαν να στέψουν με επιτυχία τους στόχους τους, καθώς κάτι τέτοιο χρειάζεται χρόνο για να αφομοιωθεί και ενσωματωθεί στην πραγματικότητα από ένα ολόκληρο κράτος. Φυσικά αυτό δεν αμφισβητεί ορισμένες θετικές επιπτώσεις όσον αφορά την ισότητα των δύο φύλων καθώς και την ελευθερία στην μουσική ακρόαση και ενασχόληση όλων των ειδών.

Αντίστοιχα, ο Ayatollah Khomeini στόχευε και εκείνος στην δημιουργία ενός κράτους βασισμένο στα προσωπικά του συμφέροντα και πεποιθήσεις. Η διαφορά είναι πως εκείνος δεν είχε φανερώσει εξ αρχής το ακριβές πολιτικό του σχέδιο και τις απαγορεύσεις που θα ακολουθούσαν. Οι τέχνες έχουν την δύναμη να πλάσουν, να καλλιεργήσουν, να δημιουργήσουν έτσι το πνεύμα και την σκέψη των ανθρώπων ώστε να έχουν την απόλυτη δύναμη να αντισταθούν σε οτιδήποτε περιορίζει τις προσωπικές τους ελευθερίες και θίγει τα ανθρώπινα δικαιώματα τους. Αυτό ακριβώς φοβόταν και ο Khomeini, γι' αυτό και επικεντρώθηκε πρωτίστως στην πλήρη εξαφάνιση και έλεγχο τους. Κάτι τέτοιο προσπάθησε να πράξει και με τις γυναίκες και την νεολαία καθώς θεωρούσε και τις δύο περιπτώσεις επικίνδυνες απέναντι στην διατήρηση της πολιτικής του εξουσίας.



Συμπερασματικά, τα βασικά ζητήματα που εμφανίζονται μέσα από την παρουσίαση των πληροφοριών εντός της εργασίας, είναι η σχέση του εξουσιαστή και εξουσιαζόμενου, ο ασαφής διαχωρισμός μεταξύ επιτρεπτής και μη επιτρεπτής μουσικής πρακτικής, το χάσμα μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής ζωής καθώς επίσης και το ζήτημα της ισότητας των δύο φύλων. Η μελέτη των παραπάνω σχέσεων πραγματοποιήθηκε με «φίλτρο» την μουσική καθώς αποτέλεσε σημείο αναφοράς για τον προσδιορισμό του Ιράν σε όλους τους τομείς. Η μουσική αποτελούσε πάντα και θα συνεχίσει αδιαμφισβήτητα να αποτελεί ένα από τα σημαντικότερα μέσα επικοινωνίας και έκφρασης ιδεών. Είναι ένα πνευματικό μέσο, το οποίο έχει τη δύναμη να επηρεάσει και να διαμορφώσει, όπως αποδεικνύεται και από την περίπτωση του Ιράν, ένα ολόκληρο πολιτικό σύστημα και να δημιουργήσει θέματα προς περαιτέρω έρευνα και ανάλυση.

## 7. Επίλογος

Η Ιρανική Επανάσταση του 1979, χρονικά, δεν απέχει πολύ από την σύγχρονη εποχή που ζούμε. Η προκατάληψη της τότε εποχής προς την δημοφιλή και υπόγεια μουσική και η εξαφάνιση της από το δημόσιο μουσικό προσκήνιο, προκάλεσε την έλλειψη επιστημονικών αναλύσεων σε βάθος γι' αυτά τα είδη. Η μουσική του Ιράν στο σήμερα, παρ' ότι ξέφυγε σε μεγάλο βαθμό από τους περιορισμούς και απαγορεύσεις της δεκαετίας της διακυβέρνησης του Khomeini, αντιμετωπίζει ακόμα προβλήματα επικράτησης μουσικών ειδών χωρίς ίχνος καχυποψίας, οι γυναίκες δεν έχουν ακόμα κατακτήσει απόλυτα την ισότιμη θέση δίπλα στο αντρικό φύλο και αυτό φαίνεται σε όλους τους τομείς, πολιτικούς, κοινωνικούς και πολιτισμικούς. Το γεγονός αυτό κατά τη γνώμη μου, δίνει χώρο για νέες επιστημονικές μελέτες πάνω σε θέματα τα οποία δεν έχουν μελετηθεί σε μεγαλύτερο βάθος και που μπορεί να επιφέρουν συλλογικά περισσότερη γνώση, φωτίζοντας κι άλλες σκιερές πλευρές της ιστορίας.

## 8. Βιβλιογραφία

1. Balandina, Alexandra, 2007, «Contemporary Tombak playing in Iran, an Ethnographic Experience of Practice, Interaction and music making», Music Department Goldsmith's College, University of London.
2. R. Azadehfar, Mohammad, 2014, «What Are the Basics in Iranian Traditional, Folk and Pop Music in simple words?».
3. Ghazizadeh, Somayeh, 2011, «Cultural changes of Iranian Music after Islamic Revolution», Singapore, IACSIT Press.
4. Youssefzadeh, Ameneh, 2000, «The situation of music in Iran since the Revolution: The role of official organizations», British Journal of Ethnomusicology.
5. Μαστροκώστα, Δέσποινα – Μαρία, 2013, «Η Μουσική Λογοκρισία στο Ιράν», Άρτα.
7. Mozafari, Parmis, 2011, «Negotiating a Position: Women Musicians and Dancers in Post – Revolution Iran», The University of Leeds School of Music.
8. Vakil, Sanam, 2011, «Women and Politics in the Islamic Republic of Iran, action and reaction», Continuum.
9. Bastaninezhad, Arya, 2014, «A historical of Iranian music pedagogy (1905 – 2014), Australia, Tehran Music School, Iran; Monash University.
10. Salehyar, Hamidreza, 2015, «The Revival of Iranian classical music during the second Pahlavi Period: The Influence of the politics of “Iranian – ness”», University of Alberta.
11. Sedhi, Hamideh, 2007, «Women and Politics in Iran, Veiling, Unveiling and Reveiling», Cambridge University Press.
12. Afkhami, Mahnaz and Field, Erika, 1994, «In the eye of the storm, Women in Post – Revolutionary Iran», Syracuse University Press.
13. Habibian, Maryam, 1999, «Under Wrap or the Stage: Women in the Performing Arts in the Post – Revolutionary Iran».
14. Fatemi, Sasan, 2005, «Music, Festivity, and gender in Iran from the Qajar to the early Pahlavi period», Iranian Studies.

15. Sadeghi, Fatemeh, 2008, «Negotiating with Modernity: Young Women and Sexuality in Iran», Duke University Press.
16. Rastovac, Heather, 2009, «The McNair Scholars Journal of the University of Washington», Contending with Censorship: The Underground Music Scene in Urban Iran, University of Washington.
17. Feixa, Carles, Leccardi, Carmen and Nilan, Pam, 2016, «Youth, Space and Time, Agoras and Chronotopes in the Global City», Boston, University of Paris.
18. Basmenji, Kaveh, 2005, «Tehran Blues, Youth Culture in Iran», United Kingdom, Saqi Books.
19. Hooglund, Eric, 2002, «Twenty Years of Islamic revolution, Political and Social Transition in Iran since 1979», Syracuse University Press.
20. Nooshin, Laudan, 2005, «Underground, overground: Rock music and Youth discourse in Iran», Iranian Studies.