

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCE



ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
“ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ”

Εργάτριες των πάλκων: έμφυλη επιτελεστικότητα και όψεις της επισφάλειας
στη μουσική εργασία των λαϊκών τραγουδιστριών

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Αναστασία Χατζηαποστολίδου

Αθήνα, 2024

Τριμελής Επιτροπή

Λεωνίδας Οικονόμου Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου (Επιβλέπων)

Γεράσιμος Μακρής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Δήμητρα Κόφτη Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Αναστασία Χατζηαποστολίδου, 2024.

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς την συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειον Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Στις Μ.

Ευχαριστίες

Με τον Λεωνίδα Οικονόμου, επιβλέποντα της εργασίας αυτής, μοιραζόμαστε μια κοινή αγάπη για το λαϊκό τραγούδι σε όλες τις εκδοχές του, εξευγενισμένες και μη. Μελετώντας τις συνεισφορές του στη συζήτηση για τη λαϊκή μουσική, συνάντησα μια οπτική που μου ήταν άγνωστη κατά τα χρόνια των μουσικών σπουδών μου, που συγχωρούσε την έως τότε ενοχοποιημένη βιωματική μου εμπειρία στο λαϊκό τραγούδι, δίνοντας το έναυσμα για αυτή την εργασία. Τον ευχαριστώ για την κατανόηση και τη γενναιοδωρία του κατά την υλοποίησή της.

Ευχαριστώ τις καθηγήτριες και καθηγητές του μεταπτυχιακού αυτού προγράμματος για όλα τα εργαλεία αλλά και τις συγκινήσεις που απλόχερα μοιράστηκαν μαζί μας στα χρόνια των σπουδών μας. Οι συμφοιτήτριες και οι συμφοιτητές μου υπήρξαν δάσκαλοί μου επίσης.

Οι συνομιλήτριες και συνομιλητές μου δέχτηκαν εγκάρδια να συνδράμουν στην έρευνα αυτή. Δε θα ήταν δυνατή η υλοποίηση αυτού του εγχειρήματος χωρίς τη συμβολή τους. Ευχαριστώ για την εμπιστοσύνη. Ελπίζω να φανώ αντάξιά της.

Περιεχόμενα

Περίληψη	6
Abstract	7
Εισαγωγή	8
Μεθοδολογία	10
Οπτικές για τη λαϊκή μουσική	16
Αναζητώντας μια γενεαλογία: το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι.....	20
Μουσικά και εξω-μουσικά στοιχεία του λαϊκού στις σύγχρονες επιτελέσεις του	27
Φωνητική επιτέλεση και έμφυλη επιτελεστικότητα στη λαϊκή μουσική σκηνή.....	35
Εδώ τα καλά λαϊκά!: ένα ανοιχτό διακύβευμα	39
Προς μια απομάγευση της μουσικής εργασίας.....	44
Όψεις εργασιακής επισφάλειας των λαϊκών τραγουδιστριών	48
Συμμόρφωση και αντιστάσεις στη νεοφιλελεύθερη παθιασμένη εργασία	65
Επίλογος	69
Πηγές- Βιβλιογραφία	72
Δισκογραφία	72
Ελληνόγλωσση	73
Ξενόγλωσση	75

Περίληψη

Η εργασία αυτή μελετά τις επιτελέσεις και τις συνθήκες εργασίας των τραγουδιστριών στη μουσική σκηνή του 'καλού' λαϊκού της Αθήνας. Μετά από μια επισκόπηση των μετασχηματισμών της έννοιας της λαϊκής μουσικής στα διεθνή και ελληνικά της συμφραζόμενα, συνοψίζει βασικά χαρακτηριστικά του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού, με το οποίο η υπό μελέτη σκηνή διατηρεί τις σημαντικότερες γενεαλογικές συγγένειες. Μέσα από επιτόπια έρευνα και συνεντεύξεις, η εργασία αναζητά τους επιτελεστικούς και αξιολογικούς όρους με τους οποίους η δεδομένη σκηνή κατασκευάζεται ως αυθεντικότερη των παρακείμενων της, στη βάση των μουσικών της κειμένων, της εκφοράς τους, του οργανολογίου, της χρήσης τεχνολογιών ήχου, του ακροατηρίου και του περιβάλλοντος επιτέλεσης, εξετάζοντας παράλληλα τις συνθήκες εργασίας που διαμορφώνουν οι παραπάνω όροι. Χρησιμοποιεί την έννοια της επιτελεστικότητας, για να μελετήσει τις επαναλαμβανόμενες φωνητικές και ενσώματες πρακτικές που υλοποιούν το ιδανικό μιας έμφυλης λαϊκότητας. Συμπεραίνει πως το κρίσιμο διακύβευμα της αυθεντικότητας οριοθετεί το ζωτικό χώρο της επαγγελματικής εμπρόθετης δράσης των τραγουδιστριών και αποτρέπει την κινητικότητά τους προς εμπορικότερες σκηνές του λαϊκού.

Αναζητά τις συνομιλήτριες μετά τις επιδράσεις της πολύχρονης οικονομικής κρίσης και της πανδημίας στις επαγγελματικές δραστηριότητες όπου κατέφυγαν, συνοψίζοντας βασικά χαρακτηριστικά της επισφάλειας του μουσικού επαγγέλματος. Συζητά τη μουσική εργασία ως συναισθηματική, αισθητική και φιλόδοξη εργασία, σε μια προσπάθεια κριτικής ανάδειξης της αυτο-εκμετάλλευσης των καλλιτεχνών. Εξετάζει τις αντιστάσεις αλλά και τη συμμόρφωση στο νεοφιλελεύθερο αφήγημα που καλεί τα άτομα να καταστήσουν όλα τα μέρη του εαυτού τους διαθέσιμα προς εμπορική χρήση και τη μετέωρη θέση τους μεταξύ μιας μουσικής που έρχεται από το παρελθόν, μιας βιοποριστικής ανάγκης στο παρόν και μιας καλλιτεχνικής αυτοπραγμάτωσης που όλο αναβάλλεται για το μέλλον.

Λέξεις-κλειδιά: λαϊκή μουσική, έμφυλη επιτελεστικότητα, μουσική εργασία

Abstract

This paper studies the performances and working conditions of female singers in the quality 'laiko' music scene of Athens. Following an overview of the transformations in the understanding of popular ('laiki') music in an international and greek context, the paper summarizes basic characteristics of the post-war laiko song, which holds the most prominent genealogical continuities with the current scene under study. Through the fieldwork and interviews conducted, the paper searches for the evaluative and performative axes on which this scene is constructed as more authentic and original than its adjacent ones, focusing on music repertoire and its utterance, use of instruments and digital technology music tools, audience and performance spaces, while exploring the working conditions formed by the above. Employing the notion of performativity, the paper examines the repetitive vocal and embodied practices that materialize the ideal of a gendered way of laiko being. It derives that the critical stake of authenticity delineates the vital space of the singers' professional agency, limiting their mobility towards more popular laiko scenes.

It follows its interlocutors in the labour activities in which they have resorted, after a long economic and pandemic crisis, summarizing basic characteristics of music labour precarity. It discusses music labour in the emotional, aesthetic and aspirational labour context, in an effort to highlight the self-exploitative aspects of artists in a passionate work. It considers the compliance and resistance to the neoliberal narrative which calls individuals to render all parts of the self available to commercial use and their liminal place between a music that comes from the past, a livelihood need of the present and an artistic self-fulfillment that is constantly postponed to a distant future.

Key words: laiko music, gender performativity, music labour

Εισαγωγή

Το φθινόπωρο του 2017, πέντε περίπου χρόνια μετά την απόκτηση πτυχίου Παιδαγωγικών, μετέβαινα προς την πρώτη μου ανάληψη υπηρεσίας στα γραφεία της πρωτοβάθμιας εκπαίδευσης, όταν ένας ταξιτζής με ρώτησε τι δουλειά κάνω. “Δασκάλα” νομιμοποιούμεν πια να δηλώσω ανακουφισμένη. Από τα λυκειακά μου χρόνια και έως τότε, εργαζόμουν ως λαϊκή τραγουδίστρια, δουλειά δύσκολη που προκαλούσε συχνά αμηχανία ή και ανοιχτή κριτική σε μια πρώτη γνωριμία.

Για τα επόμενα χρόνια δεν επιδίωξα να τραγουδήσω επαγγελματικά. Βρισκόμενη όμως σε ένα φιλικό και οικογενειακό δίκτυο μουσικών, δεν έπαψα να έρχομαι αντιμέτωπη με τις εργασιακές προκλήσεις και τα βιώματα των μουσικών ως εργαζομένων. Παρά την ανασφαλή εργασιακή συνθήκη, σύντομα άρχισα να νοσταλγώ πτυχές του επαγγελματικού τραγουδιού.

Αναστοχαζόμενη την προσωπική μου εμπειρία στη μουσική εργασία και αξιοποιώντας θεωρητικά και ερευνητικά εργαλεία από τη μουσική ανθρωπολογία, την ανθρωπολογία της εργασίας και τις σπουδές φύλου, συνομιλώ στην έρευνα αυτή με τραγουδίστριες μιας λαϊκής μουσικής σκηνής της Αθήνας σε μια προσπάθεια ανάδειξης των εντόπιων λόγων για το είδος της μουσικής που επιτελούν, των έμφυλων επιτελεστικότητας που υλοποιούν, των εργασιακών συνθηκών που αντιμετωπίζουν σε μία παρατεταμένη συνθήκη κρίσης.

Στο πρώτο μέρος, επιχειρώ μια επισκόπηση των εννοιών και μετασχηματισμών του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκής μουσικής. Συνοψίζω τα βασικά χαρακτηριστικά του μεταπολεμικού λαϊκού τραγουδιού ως σημαντικότερης γενεαλογικής αναφοράς της υπό μελέτη σκηνής και έπειτα περιγράφω τη μουσική σκηνή στην οποία δικτυώνονται και επιτελούν οι συνομιλήτριές μου ως προς τα μουσικά της κείμενα, τα επιτελεστικά πλαίσια, τους όρους αυθεντικοποίησής της. Διερωτώμαι για τις φωνητικές ενσώματες πρακτικές, που με όρους επιτελεστικότητας, υλοποιούν μια έμφυλη λαϊκότητα.

Στο δεύτερο μέρος, μελετώ τα καθεστώτα εργασίας των συνομιλητριών μου όπως έχουν μεταβληθεί από τη δημοσιονομική και πανδημική κρίση. Παρακολουθώ σημεία μιας διεθνούς βιβλιογραφικής συζήτησης για την εργασία στις δημιουργικές βιομηχανίες και αξιοποιώ τις έννοιες της συναισθηματικής, αισθητικής και φιλόδοξης εργασίας ως φακούς εστίασης σε όψεις της επισφάλειας του μουσικού επαγγέλματος. Αναζητώ στο

νεοφιλελεύθερο αφήγημα της παθιασμένης εργασίας τα κίνητρα παραμονής τους στο επάγγελμα.

Μεθοδολογία

Επιλέγοντας το πεδίο της μουσικής εργασίας των λαϊκών ερμηνευτριών της Αθήνας για αυτή την έρευνα, θεωρούσα αρχικά ότι επιλέγω ένα πεδίο εύκολα προσβάσιμο. Η βιωματική μου εμπειρία στη λαϊκή μουσική σε επαρχιακές πόλεις και οι ακαδημαϊκές μουσικές μου σπουδές, εξασφάλιζαν ένα υπόβαθρο κατανόησης, αφού ήμουν εξοικειωμένη τόσο με το τεχνικό μουσικό λεξιλόγιο που χρησιμοποιούν οι επαγγελματίες μουσικοί όσο και με το ειδικό λεξιλόγιο της συντεχνίας. Διατηρούσα κάποιες γνωριμίες, έστω και διαδικτυακές, με τα υποκείμενα της έρευνας, ή γνωριμίες με άτομα που μπορούσαν να μεσολαβήσουν για την πρώτη επαφή. Είχα ήδη βρεθεί επανειλημμένα σε τέτοιου είδους μουσικές επιτελέσεις τα τελευταία πέντε χρόνια στην Αθήνα, ως θαμώνας και ακροάτρια. Μέσω του συγγενικού και φιλικού μου δικτύου παρακολουθούσα κάποιες σημαντικές εξελίξεις από τη σκοπιά των επαγγελματιών μουσικών την ίδια περίοδο. Ταυτόχρονα, το γεγονός ότι η επαγγελματική μου εμπειρία είχε τελεστεί εκτός Αθηνών, μου επέτρεπε να διατηρήσω ένα εξωτερικό βλέμμα στην επιτόπια έρευνα, κρίσιμο στην παρατήρηση μοτίβων που λειτουργούν ως φυσικά. Επρόκειτο για ένα άλλο δίκτυο, με άλλα κεντρικά πρόσωπα, που λειτουργούσε στην Αθήνα με πιο επαγγελματικούς όρους, διατηρώντας πιο σαφείς διαχωρισμούς μεταξύ ειδών επιτέλεσης και μεγαλύτερη εξειδίκευση των ερμηνευτριών.

Η θεσιακότητά μου ως προς το πεδίο έρευνας δεν είχε μόνο πλεονεκτήματα. Οι συγγενικές και φιλικές σχέσεις που διατηρώ με κάποιους επαγγελματίες του είδους, αν και διευκόλυναν την είσοδό μου στο πεδίο, θα μπορούσαν να λειτουργήσουν αποτρεπτικά ως προς το μοίρασμα προσωπικών αφηγήσεων, σε ένα τόσο κλειστό δίκτυο όπου οι επαγγελματικές, φιλικές και ερωτικές σχέσεις συχνά επικαλύπτονται. Το πλέον επικίνδυνο όμως ήταν το γεγονός ότι ξεκινούσα με πολλές βεβαιότητες. Αν και κάθε εθνογραφικό κείμενο δε μπορεί να νοείται παρά ως αποτύπωση μιας “μερικής αλήθειας” (Clifford, 1986), καλούμουν να αναγνωρίσω και να διαχειριστώ τη δική μου μνήμη χωρίς να διαστρεβλώσω δι’ αυτής τις αφηγήσεις των συνομιλητριών μου. Αν για μένα το μουσικό εργασιακό περιβάλλον είχε υπάρξει κατά περιπτώσεις τραυματικό, δεν έπρεπε να θεωρήσω αυτονόητα κοινή αυτή την εμπειρία.

Αν σε πρώτη φάση η επιλογή του πεδίου έμοιαζε να έγινε εκ του ασφαλούς, σε αναζήτηση του εύκολα προσβάσιμου, γνώριμου και ήδη στοχασμένου, στην πορεία της

έρευνας αναμετρήθηκα με τα βαθύτερα και ανομολόγητα ίσως κίνητρά μου. Παρά το γεγονός ότι δε στόχευα σε μια αυτοεθνογραφία, υπήρχε εδώ η σκιά μιας ζωής που άφησα και μια ανάγκη για επίπονο αναστοχασμό της εγκατάλειψής της. Η συνάντηση με τη μνήμη και τις ματαιώσεις μέσα από τη διαδικασία της έρευνας και της συγγραφής, ελπίζω να εμπλούτισε αντί να περιορίσει το τελικό αποτέλεσμα, προσδίδοντας του τη σωματικότητα της βιωμένης εμπειρίας. Η ενσώματη παρουσία και εμπειρία μου ήταν κομμάτι της παρατήρησης, της ανάλυσης και της ερμηνείας, τόσο γιατί μέρη του σώματός μου ακολουθούσαν τις συνομιλήτριές μου κατά τις φωνητικές τους επιτελέσεις σαν να ετοιμάζονταν να τραγουδήσουν, όσο και γιατί υπήρξαν εμπειρίες που μου αφηγήθηκαν οι συνομιλήτριές μου που τις αντιλαμβάνομαι εν σώματι.

Από τα πρώτα στάδια σχεδιασμού της έρευνας, εστίασα στην κατηγορία των 'γυναικών' τραγουδιστριών, για να αμφισβητήσω αργότερα αυτή μου την επιλογή σε πολλά επόμενα στάδια. Υπήρχε άραγε εδώ μια σημαντική διαφορά στις εμπειρίες γυναικών τραγουδιστριών σε σχέση με τους άντρες -οργανοπαίκτες ή τραγουδιστές- συναδέλφους τους; Και πώς θα την αναδείκνυα επαρκώς, έχοντας ένα δείγμα που δεν τις/τους περιλαμβάνει όλες/όλους; Μήπως κάνοντας αυτόν τον μεθοδολογικό, έμφυλο διαχωρισμό κινδύνευα αναπόφευκτα να κατασκευάσω τις γυναίκες ως έμφυλη συλλογικότητα με μια κοινή, ομοιόμορφη εμπειρία; Επέμεινα στην αρχική μου επιλογή, θεωρώντας πως η φωνητική επιτελεστικότητα υλοποιείται με έμφυλο τρόπο, η ανδροκρατία του επαγγέλματος δε μπορεί παρά να είναι επιδραστική και να παράγει κοινωνικά αποτελέσματα και η επισφάλεια του μουσικού επαγγέλματος έχει σαφή έμφυλη διάσταση με δυσανάλογη επιρροή στις γυναίκες τραγουδίστριες, στοιχεία που έκρινα ότι μπορούν να αναδειχτούν έστω και υπό την περιορισμένη χρονοθέτηση του εγχειρήματος μιας διπλωματικής εργασίας.

Όσον αφορά την επιτόπια έρευνα, στον αρχικό σχεδιασμό οριοθέτησα την Αθήνα ως πεδίο, με σκοπό να ακολουθήσω τις συνομιλήτριές μου *in situ*. Οι εμπειρίες που μου αφηγήθηκαν στις συνεντεύξεις τους όμως έχουν ευρύτερη γεωγραφική διασπορά και δεν αφορούν μόνο την Αθήνα. Οι μετακινήσεις τους στην περιφέρεια και στο εξωτερικό για αυθημερόν, ολιγοήμερες, ή πολύμηνες εμφανίσεις, καθώς και η σποραδικότητα των εμφανίσεών τους στην Αθήνα, περιορίσαν σημαντικά τις ευκαιρίες παρατήρησης μέσα στο δεδομένο χρονικό πλαίσιο της έρευνας, αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την εποχικότητα και την κινητικότητα ως σημαντικές πτυχές της επαγγελματικής τους ζωής. Επιπλέον, μέρος της

μουσικής εργασίας συντελείται πια στο διαδίκτυο. Δεν κατέστη δυνατό να ακολουθήσω τις συνομιλήτριές μου στις εκτός πόλης επιτελέσεις τους, όμως, μέρος της επιτόπιας έρευνας διεξήχθη στα social media των ερμηνευτριών και των καταστημάτων εργασίας τους. Μια μελλοντική, πληρέστερη ίσως ερευνητική προσέγγιση θα μπορούσε να λάβει χαρακτηριστικά πολυτοπικής εθνογραφίας (Marcus, 1995).

Η Αθήνα δεν είναι μια τυχαία επιλεγμένη πόλη σε αυτό το δίκτυο γεωγραφικών και επαγγελματικών δεσμών που την υπερβαίνουν. Οι περισσότερες συνομιλήτριές μου έχουν μεταβεί στην Αθήνα από επαγγελματική επιλογή. Η πόλη προβάλλει στους λόγους τους άλλοτε ως πόλη των μεγάλων ευκαιριών, και άλλοτε ως μόνη εργασιακά βιώσιμη πόλη για το επάγγελμά τους. Πράγματι, η Αθήνα είναι το κέντρο της δισκογραφικής, ραδιοφωνικής και τηλεοπτικής παραγωγής εθνικής εμβέλειας, εδράζονται εκεί οι εμπορικότερες εταιρείες παραγωγής, βρίσκονται εκεί οι περισσότεροι αναγνωρισμένοι καλλιτέχνες και δεξιτέχνες με τους οποίους οι συνομιλήτριές μου θα ήθελαν να συνεργάζονται, είναι η πόλη που φέρει τις περισσότερες και σημαντικότερες ιστορικές συνέχειες όσον αφορά αυτή τη μουσική σκηνή. Αν στη διάρκεια της κρίσης οι μουσικές σκηνές άλλων πόλεων κατέρρευσαν παντελώς με οριστικό κλείσιμο του συνόλου σχεδόν των μαγαζιών τέτοιας ζωντανής μουσικής, η Αθήνα προσφέρει ακόμα τη μεγαλύτερη δυνατή εργασιακή σεζόν, τα περισσότερα ανοιχτά μαγαζιά, το πολυπληθέστερο κοινό.

Όμως, και στην περίπτωση της Αθήνας, η λαϊκή μουσική σκηνή μοιάζει με ερειπωμένο τοπίο. Στη διάρκεια της οικονομικής κρίσης και της πανδημίας Covid-19, τα μαγαζιά με ζωντανή μουσική αυτού του είδους λιγόστεψαν, η σεζόν συρρικνώθηκε, οι εργάσιμες μέρες της εβδομάδας έγιναν μία ή δύο. Σε μεγάλο βαθμό, η έρευνά μου αποτελεί ιχνηλάτηση του πού κατέφυγαν οι τραγουδίστριες όταν τα κατεχορήν μαγαζιά εργασίας τους έκλεισαν, σε ποια μικρότερα πάλκα, σε ποιες παραπλήσιες επιτελεστικές συνθήκες, σε ποιες εναλλακτικές εργασιακές δραστηριότητες.

Όσον αφορά τη δημοφιλία και απήχησή του, το μουσικό είδος που εξετάζω από τη μια βάλλεται και αποκλείεται από ισχυρούς πολιτιστικούς φορείς και χρηματοδοτήσεις, μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες και ραδιόφωνα, ενώ ταυτόχρονα βρίσκεται σε διαρκή αναβίωση μέσα από επανεκτελέσεις παλιών τραγουδιών, συναυλιακά αφιερώματα και κινηματογραφικές ταινίες για τους δημιουργούς και ερμηνευτές του. Μέσα στις αντίδρομες τάσεις, μιας φθίνουσας δημοφιλίας και μιας εμπορευματοποίησης της νοσταλγίας, οι

συνομιλήτριές μου προσπαθούν να διαχειριστούν το εργασιακό και καλλιτεχνικό τους παρόν.

Η έρευνα βασίστηκε σε επτά ημιδομημένες συνεντεύξεις με λαϊκές τραγουδίστριες που δραστηριοποιούνται στην Αθήνα. Οι συνεντεύξεις ήταν διάρκειας 2-3 ωρών και υλοποιήθηκαν την άνοιξη και το καλοκαίρι του 2024, δια ζώσης ή διαδικτυακά. Το εθνογραφικό υλικό εμπλουτίστηκε ακόμα από συζητήσεις με έξι μουσικούς της λαϊκής σκηνής κατά το διάστημα της έρευνας και σημειώσεις που προέκυψαν από αυτές.

Παρά το ότι αυτή η εργασία ενημερώνεται από βιβλιογραφικές συνεισφορές για δημοφιλείς καλλιτέχνες που είχαν τεράστια πολιτισμική επίδραση στις χώρες καταγωγής τους -αλλά συχνά και πέραν αυτών- μέσω του μουσικού τους έργου, της δημόσιας εικόνας που παρήγαγαν αλλά και των σχέσεων που ανέπτυξαν με τη μουσική βιομηχανία (Danielson, 1997, Stokes 2010, Οικονόμου, 2015), σε αυτό το εγχείρημα συνομιλώ με τραγουδίστριες που δεν έχουν απαραίτητα εθνική αναγνωρισιμότητα, ούτε έχουν εξασφαλίσει τις οικονομικές απολαβές των *πρώτων ονομάτων*. Πρόκειται για τραγουδίστριες που αυτοπροσδιορίζονται ως επαγγελματίες, παρά το ότι συχνά ετεροαπασχολούνται ή υποαπασχολούνται. Είναι κατά πλειοψηφία αυτοδίδακτες, ενώ ακόμα και στην περίπτωση που έχουν παρακολουθήσει κύκλους ωδειακών ή πανεπιστημιακών σπουδών, αυτοί δεν συνάπτονται με τη μουσική ή με το συγκεκριμένο μουσικό είδος που τραγουδούν.

Οι συνομιλήτριές μου διαφέρουν ως προς τη γεωγραφική καταγωγή, την κοινωνική τάξη, το μορφωτικό υπόβαθρο, την ηλικία, και βρίσκονται σε διαφορετικά στάδια της επαγγελματικής τους ζωής: άλλες μεταξύ 25-32 ετών, κάνουν τα πρώτα επαγγελματικά τους βήματα στην Αθήνα, έχοντας προλάβει ελάχιστα τις εργασιακές συνθήκες πριν την οικονομική κρίση. Άλλες μεταξύ 35-50 ετών, διανύουν τη δεύτερη ή τρίτη δεκαετία στο επάγγελμα έχοντας παρακολουθήσει με την προσωπική τους εργασιακή τροχιά τις κοινωνικοοικονομικές επιδράσεις που άλλαξαν το εργασιακό τους πεδίο μέσα στο χρονικό αυτό διάστημα. Ακόμα και οι νεαρότερες έχουν ήδη συμπληρώσει σχεδόν μία δεκαετία στο επαγγελματικό τραγούδι. Παρουσιάζονται όλες εδώ μετά από ψευδωνυμοποίησή τους.

Η Μαρίνα βρέθηκε στην Αθήνα στα 18 της για σπουδές Φιλοσοφίας. Το επαγγελματικό της ξεκίνημα τοποθετείται σε μια έξοδο για διασκέδαση κατά την οποία σηκώθηκε να πει ένα τραγούδι με την ορχήστρα του μαγαζιού. Είχαν προηγηθεί συμμετοχές σε μουσικά σχήματα κατά τα μαθητικά της χρόνια στη Λέσβο. Διένυσε μερικά χρόνια εντατικής

μουσικής εργασίας, συνεργάστηκε με μεγάλα ονόματα και βρέθηκε σύντομα να εγκαταλείπει την Αθήνα και τις επαγγελματικές της διεξόδους εκεί υπό την επίδραση ενός *burn out*, όπως το ονομάζει η ίδια. Συνέχισε σπουδές σε ξεχωριστό κλάδο σε ελληνική πόλη της περιφέρειας όπου οι μουσικές εμφανίσεις της συνεχίστηκαν σε λιγότερο εντατικό κλίμα. Επέστρεψε αργότερα στην Αθήνα με καλλιτεχνικές βλέψεις, για να αποφασίσει να την εγκαταλείψει οριστικά προς μετάβαση στον τόπο καταγωγής της κατά την περίοδο της πανδημίας covid-19. Η μουσική επαγγελματική της δραστηριότητα αν και ξεκίνησε στη σκηνή του λαϊκού, συνεχίστηκε μετέπειτα σε περισσότερα μουσικά είδη που σχετίζονται με λαϊκές παραδόσεις του ελληνικού και ευρωπαϊκού χώρου. Μετά την πανδημία, εργάστηκε ανά διαστήματα στην εστίαση και στον τουρισμό συμπληρώνοντας το εισόδημά της. Τα τελευταία χρόνια, διανύοντας την τέταρτη δεκαετία της ζωής της, έχει στρέψει τις καλλιτεχνικές της προσπάθειες προς το εξωτερικό, τραγουδώντας σε συναυλίες των οποίων την ευθύνη οργάνωσης, παραγωγής και διεξαγωγής αναλαμβάνει συχνά η ίδια.

Η Σταυρούλα μεγάλωσε στην Κέρκυρα και ξεκίνησε να τραγουδά δίπλα στον πατέρα της που ήταν ερασιτέχνης μουσικός με άλλη βασική εργασιακή ενασχόληση. Ολοκλήρωσε προπτυχιακές και μεταπτυχιακές σπουδές σε πανεπιστημιακό τμήμα μουσικών σπουδών στη Θεσσαλονίκη. Τραγούδησε σε μουσικά σχήματα που συγκροτήθηκαν από παρέες συμφοιτητών. Έχει εργαστεί σε ζαχαροπλαστείο, σε κατάστημα τουριστικών ειδών και σε εστιατόριο ως σερβιτόρα, εν αναμονή εξελίξεων στη μουσική της σταδιοδρομία. Συνεχίζει να ενοικιάζει διαμέρισμα στην πόλη των σπουδών της, θεωρώντας την ένα εφελτήριο για εμφανίσεις σε όλη την Ελλάδα. Διανύει τη δεύτερη δεκαετία της ζωής της και επισκέπτεται συχνά την Αθήνα για να τραγουδήσει προσπαθώντας να καλλιεργήσει μια αίσθηση ότι είναι διαθέσιμη, περιμένοντας μια πιο επίσημη πρόταση που θα της εξασφαλίσει ένα βασικό εισόδημα βιοπορισμού ώστε να μετακομίσει μόνιμα στην πόλη.

Η Κατερίνα μεγάλωσε σε μουσική οικογένεια και ξεκίνησε από μικρή ηλικία να τραγουδά επαγγελματικά στο πλευρό του πατέρα και του θείου της. Έκανε ωδειακές σπουδές στο τραγούδι και έπειτα πανεπιστημιακές σπουδές στη μουσική σε χώρα του εξωτερικού. Βρέθηκε στην Αθήνα αμέσως μετά, με καλλιτεχνικές αξιώσεις για συνέχιση της μουσικής της σταδιοδρομίας. Ωστόσο, ελλείπει γνωριμιών και προτάσεων, στράφηκε άμεσα προς τη διδασκαλία του τραγουδιού για βιοποριστικούς λόγους. Οι μουσικές της εμφανίσεις υπήρξαν σποραδικές ενώ διακόπηκαν κατά διαστήματα όταν η εναρμόνιση οικογενειακής και επαγγελματικής ζωής το κατέστησαν αναγκαίο. Δεν παύει όμως να επιθυμεί την

επιστροφή στο επαγγελματικό τραγούδι και μπαίνοντας στην τρίτη δεκαετία της ζωής της και έχοντας εξασφαλίσει ως δασκάλα φωνητικής ένα επιθυμητό εισόδημα, ετοιμάζει για την ερχόμενη σεζόν ένα δικό της σχήμα για μουσικές εμφανίσεις.

Η Βίκυ βρέθηκε στην Αθήνα μετά την πρώτη φάση της πανδημίας covid-19. Τραγουδούσε επαγγελματικά ήδη από τα λυκειακά της χρόνια. Είχε προηγουμένως κατακτήσει αναγνωρισιμότητα και είχε συνεργαστεί με καταξιωμένους καλλιτέχνες στην πόλη καταγωγής της, ενώ είχε ολοκληρώσει και σπουδές μουσικής σε ανώτατο εκπαιδευτικό ίδρυμα. Παρακολουθώντας τις καλλιτεχνικές ευκαιρίες στην πόλη της ολοένα να ελαττώνονται υπό την επίδραση της κρίσης και της πανδημίας, αποφάσισε να μετεγκατασταθεί στην Αθήνα βρίσκοντας όμως και μια πρωινή δουλειά γραφείου για να στηριχθεί οικονομικά. Έκτοτε, συμπλήρωσε το βιογραφικό της με σπουδές σε τομέα της αισθητικής υπό την αγωνία των βιοποριστικών αναγκών του μέλλοντος. Διανύει την τρίτη δεκαετία της ζωής της.

Η Μελίνα προσκλήθηκε να εργαστεί στην Αθήνα λίγο μετά την ενηλικίωσή της, πολύ σύντομα μετά από τις πρώτες επαγγελματικές της εμφανίσεις στην πόλη καταγωγής της. Την πρόσκληση έτεινε το φιλικό μουσικό δίκτυο που είχε δημιουργήσει εκεί. Διανύει την πέμπτη δεκαετία της ζωής της, έχοντας προλάβει να εργαστεί για αρκετά χρόνια σε μουσικές σκηνές, να κάνει δισκογραφικές συμμετοχές και προσωπική δισκογραφία. Τα τελευταία χρόνια, έχει αναγκαστεί να τραγουδά σε καταστήματα εστίασης, για τουλάχιστον τρεις μέρες τη βδομάδα. Διατηρεί έναν μεγάλο κύκλο συναδέλφων και κοινού. Έχει εργαστεί προς συμπλήρωση του εισοδήματός της κατά περιόδους μουσικής αναδουλειάς στην εξυπηρέτηση/λιανική πώληση αλλά και ως babysitter.

Η Άννα διανύει τη δεύτερη δεκαετία της ζωής της. Ξεκίνησε να τραγουδά από τα λυκειακά της χρόνια με προτροπή της μητέρας της, που αναζήτησε την πρώτη της επαγγελματική συνεργασία. Βρέθηκε στην Αθήνα αμέσως μετά την πανδημία covid-19, προς επιδίωξη μιας καλλιτεχνικής καριέρας, παραδεχόμενη την επιδείνωση των εργασιακών συνθηκών και καλλιτεχνικών διεξόδων στην πόλη καταγωγής της. Παράλληλα, υπό την ανασφάλεια των κοινωνικοοικονομικών συνθηκών στη διάρκεια της πανδημίας, επέστρεψε στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση για πιστοποίηση σε επαγγελματική ειδικότητα που προσφέρεται στα επαγγελματικά λύκεια, ενώ ερχόμενη στην Αθήνα στηρίχθηκε οικονομικά από πλήρη εργασία σε φυσικοθεραπευτήριο.

Οπτικές για τη λαϊκή μουσική

Κάθε άλλο παρά διαυγής ή αυταπόδεικτος, ο όρος λαϊκός/λαϊκή είναι πυρηνικός σε αυτή την εργασία. Η λαϊκή, ή αλλιώς δημοφιλής μουσική, είναι μια αναλυτική κατηγορία που έχει περιγραφεί με τόσο διαφορετικούς τρόπους, που η χρησιμότητά της σήμερα εν πολλοίς αμφισβητείται (Λαλιώτη, 2016, σ. 14). Άρρηκτα συνδεδεμένες με την έννοια του λαϊκού πολιτισμού, οι νοηματοδοτήσεις της καθόρισαν τις στοχεύσεις και μεθόδους των ερευνών για τις λαϊκές μουσικές στην Ελλάδα αλλά, εκτεινόμενες και πέρα από το ακαδημαϊκό πλαίσιο, ενημέρωσαν τους λόγους για τη λαϊκή μουσική σε όλη τη δημόσια σφαίρα. Στη δε ελληνική περίπτωση, τα νοήματα περιπλέκονται περαιτέρω, μιας και η *λαϊκή*¹ μουσική ονοματίζει και ένα ιθαγενές μεταπολεμικό μουσικό είδος που εξελίχθηκε προς πλήθος κατευθύνσεων. Στο κεφάλαιο αυτό παρακολουθώ βασικές ερμηνείες του λαϊκού πολιτισμού και της λαϊκής μουσικής που διαφωτίζουν όψεις που θα αναδυθούν στη συνέχεια της εργασίας.

Ο προσδιορισμός λαϊκός φέρει μια σειρά από θετικές συνδηλώσεις που διαχύθηκαν ποικιλοτρόπως στο δημόσιο λόγο και έγιναν πρόταγμα που επρόκειτο να επικαλεστούν φορείς, κινήματα ή καθεστώτα με αντιδιαμετρικά διαφορετική ιδεολογική ατζέντα, από τους φιλελεύθερους δημοτικιστές έως τα δικτατορικά μορφώματα του Μεταξά ή των συνταγματαρχών. Οι θετικές αυτές εννοήσεις σχετίζονται με την πρώτη σύλληψη του λαϊκού πολιτισμού ως πολιτισμού της υπαίθρου.

Οδηγημένοι από αυξημένη ανησυχία για τη διάρρηξη της κοινωνικής και πολιτισμικής συνοχής λόγω της αστικοποίησης, της ανάδυσης της νέας εργατικής τάξης και της ορατότητας των ταξικών διακρίσεων, διανοούμενοι του 19ου αιώνα αντέτειναν στο ρευστό και επικίνδυνο αστικό παρόν, ένα σταθερό και ανόθευτο παρελθόν. Τα αστικά μουσικά φαινόμενα αντιμετωπίζονταν ως προϊόντα επιμιξίας και παρακμής, ενώ οι μουσικές της υπαίθρου, προφυλαγμένες σε αυτόνομους θύλακες ζωής, μακριά από ξένες επιδράσεις, μελετήθηκαν ως αν διατηρούσαν ατόφια κομμάτια της ψυχής του λαού. Η ιδέα του λαϊκού πολιτισμού ως πολιτισμού της υπαίθρου επικράτησε για περισσότερα από 140 χρόνια στην Ευρώπη και στις ΗΠΑ (Storey, 2003, 2018, σ. 13-15).

¹Στο εξής το ιθαγενές μουσικό είδος θα σημειώνεται με πλάγια γράμματα για να διακρίνεται από την αναλυτική κατηγορία.

Η Ελλάδα δεν ξέφυγε από το γενικό κανόνα. Από το 19ο αιώνα, το κίνημα του ρομαντισμού και οι εθνοκεντρικές οπτικές του, κατασκεύασαν μια ουσιοκρατική αναπαράσταση για το λαό της υπαίθρου, που διατηρούσε ανόθευτα τα στοιχεία που τον συνέδεαν με το αρχαιοελληνικό του παρελθόν, την πολιτισμική και φυλετική του ταυτότητα. Τα στοιχεία αυτά, φανερώνονταν ως επιβιώματα στις πτυχές του λαϊκού πολιτισμού. Κατ' αναλογία του αγγλικού folklore και του γερμανικού Volkskunde, η σπουδή του λαού και του πολιτισμού του αποδόθηκε στα ελληνικά ως λαογραφία, ενώ στο μεσοπόλεμο, η λαογραφία οριζόταν πια ως επιστήμη του λαϊκού πολιτισμού (Κυριακίδου-Νέστορος, 1978).

Παρά τις ιδεολογικές και μεθοδολογικές διπολικές διακρίσεις του πολιτισμού, λαϊκού και ανώτερου, αγροτικού και αστικού, παραδοσιακού και σύγχρονου (Κυριακίδου- Νέστορος, 1978, σ. 18), η λαογραφία διατήρησε ως κεντρική της παραδοχή το ενιαίο και ομόψυχο του λαού. Πάνω στη λαογραφική έρευνα και τις κατασκευές της οργανώθηκε το ιδεολογικό πλαίσιο που θεμελίωσε υπαρξιακά και συσπείρωσε εθνικά το νεοελληνικό κράτος (Herzfeld, 1982).

Ενώ ο πολιτισμός της υπαίθρου κατασκευαζόταν ως ανόθευτος, διαχρονικός, άξιος εθνικής τεκμηρίωσης και προβολής, οι αστικοί πολιτισμοί στιγματίζονταν αρνητικά. Ο όρος popular, πρωτοεμφανίστηκε στην Αγγλία για να περιγράψει με μειωτικό τρόπο το νέο πολιτισμό της εργατικής τάξης που συγκροτήθηκε υπό τις οικονομικές, κοινωνικές και δημογραφικές αλλαγές που επέφερε η βιομηχανική επανάσταση (Αυδίκος, 2009, σ. 321). Ακολούθησε μια σύνθετη εννοιολογική τροχιά στη βιβλιογραφία της δυτικής Ευρώπης και των ΗΠΑ, φέροντας για περισσότερο από 100 χρόνια τις σχετικές με τον αστικό χώρο αρνητικές συνδηλώσεις. Στην ελληνική βιβλιογραφία, ο όρος popular αποδόθηκε ως αστικός, εργατικός, δημοφιλής, αλλά και λαϊκός, εντείνοντας την πολυσημία γύρω από το λαϊκό.

Στους δικούς του εννοιολογικούς μετασχηματισμούς, ο λαϊκός (popular) πολιτισμός σήμανε τον πολιτισμό που προτιμάται ευρέως, είναι δημοφιλής, ποσοτικά κυρίαρχος. Χρησιμοποιήθηκε ακόμα για να εννοήσει τον άλλο του υψηλού/λόγιου πολιτισμού. Η δε σχολή της Φρανκφούρτης, οι Adorno και Horkheimer, ονομάτισαν με τον όρο popular τον μαζικό πολιτισμό που ως προϊόν μιας κερδοσκοπικής βιομηχανίας που παράγει προβλέψιμα και ομοιογενή προϊόντα οδηγεί στη χειραγώγηση, την παθητική κατανάλωση και την αλλοτρίωση (Middleton 1990, Storey 2003, 2018).

Επιβάλλεται ο λαϊκός πολιτισμός από τα πάνω ως μορφή χειραγώγησης, ή δημιουργείται από τα κάτω, από τα προλεταριάτα των πόλεων; Πλέον σημαντική, η συνεισφορά του Gramsci τροφοδότησε τις πολιτισμικές σπουδές με έναν νέο ορίζοντα μελέτης των λαϊκών πολιτισμών: ο Gramsci εντόπισε στο λαϊκό πολιτισμό ένα πεδίο πολιτισμικής αντίστασης και ενσωμάτωσης μεταξύ κυρίαρχων και κυριαρχούμενων ομάδων, ένα πεδίο όπου αμφισβητείται και επικυρώνεται η ηγεμονία. Ο λαϊκός πολιτισμός δεν ήταν πια μια από τα πάνω επιβεβλημένη δομή, ένας πολιτισμός που παρέχεται με σκοπό το κέρδος και την ιδεολογική χειραγώγηση. Ούτε ήταν μόνο εμπρόθετη δράση, ένας πολιτισμός που αναδύεται αυθόρμητα από τα κάτω, η φωνή του λαού. Ήταν μια διελκυστίνδα των δύο, μια αντιθετική μίξη δυνάμεων από τα πάνω και από τα κάτω, τόσο εμπορική όσο αυθεντική, σημαδεμένη τόσο από αντίσταση όσο και από ενσωμάτωση, δομή και δράση, ένα πεδίο στο οποίο οι άνισοι καπιταλιστικοί διαχωρισμοί τίθενται υπό διαπραγμάτευση (Storey, 2003, 2018).

Από τα μέσα του 20ου αιώνα, η μελέτη του λαϊκού πολιτισμού αναθεωρήθηκε, καθώς αμφισβητήθηκε η απόλυτη διάκριση ανάμεσα σε παραδοσιακό και νεωτερικό, ενώ αναγνωρίστηκαν χαρακτηριστικά της παραδοσιακής δημιουργίας σε σύγχρονα λαϊκά είδη τέχνης (Middleton, 1990). Οι λαϊκές δημιουργίες δεν νοούνταν πια ως ομοιόμορφα αποτελέσματα μιας νεωτερικής ισοπέδωσης, αλλά ως πρωτότυπες οικειοποιήσεις ξένων επιρροών που ανασυντίθενται με παραδοσιακές στο δρόμο προς μια τοπική κάθε φορά μορφή νεωτερικότητας (Οικονόμου, 2015).

Τη δεκαετία του 1980, η στροφή στο μεταμοντερνισμό, σηματοδότησε την αμφισβήτηση της ίδιας της έννοιας του πολιτισμού, προτείνοντας έως και την κατάργησή του προκειμένου να εξαλειφθούν και τα τελευταία ουσιοκρατικά του ίχνη, καθώς αμφισβητήθηκε κάθε διάκριση μεταξύ υψηλού και λαϊκού, και εν γένει κάθε όρος που προϋπέθετε τη σταθερότητα πολιτισμικών νοημάτων (Γκέφου-Μαδιανού, 2009, σ.64-69, Storey, 2018). Όπως σημειώνει ο Said, “όλοι οι πολιτισμοί εμπλέκονται ο ένας στον άλλο: κανένας δεν είναι μόνος και αγνός, όλοι είναι υβριδικοί, ετερογενείς, εξαιρετικά διαφοροποιημένοι και μη μονολιθικοί” (1993, xxix).

Το πεδίο της λαϊκής μουσικής συγκροτείται στο δέλτα κοινωνικών δυνάμεων, λειτουργιών των μίντια και δημόσιου λόγου (Middleton, 1990, Οικονόμου, 2015). Στο δυναμικό αυτό πεδίο, οι λαϊκοί μουσικοί δεν είναι οι επιτελεστές ενός αλλοτριωμένου κατά τον Αντόρνο πολιτισμού, αλλά δημιουργικοί φορείς που μεταχειρίζονται και

αναδιαρθρώνουν το αρχινισμένο, το επιβεβλημένο, το καινοτόμο, το προσωπικό, προς δικές τους νεωτερικές επιτελέσεις, μέσα στις συγκεκριμένες κάθε φορά κοινωνικοπολιτισμικές συνθήκες και συνθήκες παραγωγής της μουσικής. Η σύγχρονη μελέτη των λαϊκών μουσικών επιζητά να σκιαγραφήσει τη σύνθετη κάθε φορά συγκυρία και όχι να χαρακτηρίσει ηθικά τους φορείς τους.

Οι θεωρητικοί αυτοί προβληματισμοί, είχαν άμεσο αντίκτυπο στο είδος των ερευνών που διενεργήθηκαν για το λαϊκό πολιτισμό και συνεκδοχικά για τις λαϊκές μουσικές. Η ερευνητική εμμονή στον πολιτισμό της υπαίθρου καθυστέρησε σημαντικά την ενασχόληση με τα αστικά φαινόμενα. Οι πολιτισμοί των πόλεων, ως ραγδαία και συνεχώς μεταβαλλόμενοι, καταρχήν υβριδικοί και μεταιχμιακοί, νεωτερικοί και επικίνδυνα ταξικοί, προκαλούσαν την ανησυχία ή ακόμα και την αποστροφή της ακαδημίας. Όχι μόνο η λαογραφία αλλά και η ανθρωπολογία καθυστέρησε την έρευνα στα αστικά μουσικά είδη, όπως στα αστικά φαινόμενα εν γένει (Οικονόμου, 2021).

Παρά τη διαφορετική τους μεθοδολογία, οι πρώτοι ανθρωπολόγοι που διενήργησαν εθνογραφικές έρευνες στην Ελλάδα (βλ. για παράδειγμα Campbell, 1964, Du Boulay, 1974) στο προβληματικό πλαίσιο της ανθρωπολογίας της Μεσογείου (de Pina- Cabral 1989), επέλεξαν ομοίως απομακρυσμένα χωριά και περικλειστούς πολιτισμούς, σε αναζήτηση του κοντινότερου Άλλου στις παρυφές της Ευρώπης.

Για την ελληνική περίπτωση, το ερευνητικό ενδιαφέρον θα στραφεί στα αστικά πολιτισμικά φαινόμενα με αφορμή τον Καραγκιόζη και το ρεμπέτικο (Δαμιανάκος 1976, 1987) για να ακολουθήσουν κατά τις επόμενες δεκαετίες συνεισφορές για τη λαϊκή μουσική (βλ. Gauntlett, 2001, Tragaki 2007, 2019, Ιωάννου 2001, Κουτσούγερα, 2020, Οικονόμου, 2005, 2015, Parageorgiou, 1997, Tsioulakis, 2011, Χατζηπανταζή, 1986) που συνεχίζουν να εμπλουτίζονται.

Αναζητώντας μια γενεαλογία: το μεταπολεμικό λαϊκό τραγούδι

Η λαϊκή μουσική, ως εντόπιο μουσικό είδος² με όργανο αναφοράς το μπουζούκι, συναρτάται με πολλούς ορισμούς του λαϊκού πολιτισμού. Αναδύθηκε στην πρώτη μεταπολεμική δεκαετία, ως μετεξέλιξη του ρεμπέτικου, προσπαθώντας να απεκδυθεί το στίγμα του περιθωρίου και να διεκδικήσει καθολική δημοφιλία, να γίνει μουσική όλου του λαού. Λόγω των θεματικών της ξενιτιάς, της βιοπάλης, των κακουχιών και της κοινωνικής αδικίας που πρωτοστάτησαν σε ορισμένες τάσεις της, εξέφρασε ιδιαίτερα τα εργατικά στρώματα της πόλης και τους μετανάστες των μεταπολεμικών δεκαετιών. Συνδιαλέχθηκε επιτυχώς με τις τεχνολογικές εξελίξεις, τη μουσική αλλά και την κινηματογραφική βιομηχανία και έγινε η εμπορικότερη μουσική της εποχής της. Η βιομηχανοποίηση των προϊόντων της, που υπαγορεύτηκε από τη μαζική ζήτηση αλλά και την επανατροφοδότηση, οδήγησε εν μέρει σε τυποποίηση των τραγουδιών και εισαγωγή ξένου ρεπερτορίου λόγω της αδυναμίας των δημιουργών να ανταποκριθούν στις ποσοτικές απαιτήσεις. Μέχρι πρόσφατα δεν υπήρχαν εθνικά νομοθετικά πρωτόκολλα για τη διδασκαλία, την κατάρτιση και πιστοποίηση στη λαϊκή μουσική³, με αποτέλεσμα η μετάδοσή της να υπάγεται σε μεγάλο βαθμό στο πλαίσιο της προφορικότητας (Kallimouroulou & Roulos, 2017, Αμπατζή και Τασούλας, χ.χ., Οικονόμου, 2005, 2015).

Οι έρευνες για τη λαϊκή μουσική και η διαθέσιμη βιβλιογραφία παραμένουν έως και σήμερα σαφώς περιορισμένες, συγκριτικά με άλλα μουσικά είδη. Ο Penannan (1997) ερευνώντας τα τροπικά και αρμονικά χαρακτηριστικά της, έκανε λόγο για τη λαϊκή μουσική ως “terra incognita” (σ. 67). Έως και πρόσφατα, οι υπάρχουσες συνεισφορές για το λαϊκό εξαντλούνταν σε (αυτο)βιογραφίες επιφανών ερμηνευτριών και συνθετών του⁴ ή σε δημοσιογραφικά δοκίμια όπως αυτά του Πάνου Γεραμάνη (Kallimouroulou & Roulos, 2017).

² Για μια διαπραγμάτευση του μουσικού είδους (genre), της κοινωνικής του κατασκευής και της θεμελίωσης των συμβάσεων του μέσω επαναλαμβανόμενων συλλογικών πρακτικών, βλέπε ενδεικτικά: Fabbri, F., & Chambers, I. (1982). What kind of Music? *Popular Music*, 2, σ. 131–143, Holt, Fabian (2007) *Genre in Popular Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press αλλά και Fabbri, F. (2008). *Popular Music*, 27, σ. 490–492.

³ Βλέπε το ΦΕΚ 77/Β/17-1-2022 με το οποίο ορίζονται οι προϋποθέσεις λειτουργίας σχολών παραδοσιακής μουσικής, αναγνωρίζονται τα παραδοσιακά και λαϊκά όργανα στα οποία απονέμονται τίτλοι σπουδών, διαρθρώνεται η διδακτέα ύλη ανά τάξη, κτλ https://www.et.gr/api/DownloadFeksApi/?fek_pdf=20220200077

⁴ Βλέπε για παράδειγμα: Χατζηδουλής (1980), Βασίλης Τσιτσάνης: η ζωή μου, το έργο μου, Εκδόσεις Νεφέλη, Μανέλη, Ρ. (2003), Η γιαγιά μου η Ευτυχία: η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου όπως την έζησε η εγγονή της Ρέα Μανέλη, Άγκυρα. Κασίτας, Α. (2009), Μανώλης Χιώτης: ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι, Εκδόσεις ΚΨΜ, Καραϊσκος, Τ. (2001), Μανώλης Αγγελόπουλος: ο μεγάλος τσιγγάνος, όπως τον γνώρισα, Εκδόσεις Ατραπός, Αθήνα, Γκρέυ, Κ. (2006), Έτσι όπως τα έζησα, Εκδόσεις Άγκυρα, Βασιλικός, Β. (2010), Στέλιος

Αυτή η έλλειψη ερευνών οφείλεται εν μέρει στην πολυετή διστακτικότητα έρευνας των αστικών μουσικών φαινομένων και στην υποτίμηση των δημοφιλών μουσικών που καθόρισαν τις έρευνες για τα μουσικά είδη σε διεθνές επίπεδο, όπως εξετάσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο. Για την ελληνική περίπτωση όμως, αποδίδεται επιπλέον στη ρεμπετοκεντρική οπτική που κυριάρχησε στους λόγους για τη λαϊκή μουσική.

Όσον αφορά την αναγνώριση της λαϊκής μουσικής στην Ελλάδα, οι διαδικασίες αυθεντικοποίησης κινήθηκαν σταδιακά, με τη γραμμή μεταξύ αποδεκτής και μη αποδεκτής λαϊκής μουσικής να μετατοπίζεται διαρκώς. Το ρεμπέτικο είχε ήδη διανύσει μια σύνθετη και δυναμική πορεία από την καταδίκη στην αποδοχή από τις κοινωνικές επιστήμες (Οικονόμου, 2020), η αυθεντικοποίησή του όμως, όπως ακολούθησε, οδήγησε σε αποκλεισμό άλλων ειδών του φάσματος της ελληνικής λαϊκής μουσικής.

Η ρεμπετοκεντρική οπτική πρωταγωνίστησε για αρκετές δεκαετίες στον ερευνητικό προσανατολισμό, κατασκευάζοντας ένα εξελικτικό μοντέλο ανάπτυξης, σήψης και θανάτου της λαϊκής μουσικής του μπουζουκιού, μέσω μιας νεκρολογίας που λειτούργησε ως πεδίο ανταγωνιστικών οπτικών για την αυθεντικότητα και την παράδοση στο ελληνικό λαϊκό τραγούδι (Tragaki, 2007, σ. 25). Η λαϊκή μουσική περιοδολογήθηκε έτσι που κάθε τι μεταγενέστερο του ρεμπέτικου να νοείται είτε ως παρακμιακή του πραγμάτωση είτε ως πηγαία του αναβίωση. Είναι ενδεικτική η αμηχανία ταξινόμησης συνθετών που δραστηριοποιήθηκαν στη μεταβατική δεκαετία του 1940 (Τσιτσάνη⁵, Χατζηχρήστου, Παπαϊωάννου) καθώς και τάσεων όπως τα αρχοντορεμπέτικα.

Στην εργασία αυτή αντιλαμβάνομαι τη λαϊκή μουσική του μπουζουκιού ως ένα δυναμικό συνεχές που υποβλήθηκε σε δημόσιες κυρώσεις και επικυρώσεις ανάλογα με τις ιδεολογικές, πολιτικές και κοινωνικές συνθήκες κάθε περιόδου. Συμφωνώ με την παρατήρηση του Gauntlett πως “είναι στη φύση των ειδολογικών όρων να είναι ιστορικά ευμετάβλητοι και στη φύση του λαϊκού τραγουδιού να μην επιδέχεται ακριβή οριοθέτηση σε είδη (2001, σ. 66). Ακολουθώντας τη συνεισφορά του Οικονόμου (2005), συμφωνώ με το μετασχηματισμό του ρεμπέτικου σε *λαϊκό*, στη μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο περίοδο

Καζαντζίδης 1931-2001, Εκδόσεις ΚΨΜ, Ξανθούλης, Γ. (2023), *Μαρινέλλα: οι νύχτες που έγιναν μεσημέρια*, Διόπτρα κ.α.

⁵ Ο Τσιτσάνης υπάγεται από πολλούς μελετητές στο ρεμπέτικο ενώ ο ίδιος απέφυγε τους συσχετισμούς με αυτό, χρησιμοποιώντας τον προσδιορισμό *λαϊκή* για τη μουσική του. Βλέπε για παράδειγμα τη συνέντευξη του Τσιτσάνη που παρατίθεται στο Gauntlett (2001): “[...] τραγούδια λαϊκά, συναισθηματικά ή κοινωνικά, της ξενιτιάς, με μεγάλη μεγαλοπρεπή λαϊκή μουσική, μια μουσική που να συγκλονίζει τα λαϊκά στρώματα. Τέτοιες μουσικές είναι σε πολλά τραγούδια μου” (σ.177).

και αποστασιοποιούμαι από τις προσεγγίσεις που αντιμετώπισαν το *λαϊκό* ως αισθητική φθορά ή κοινωνική αποδυνάμωση του ρεμπέτικου (βλ. Πετρόπουλος, 1991, σ. 63, Δαμιανάκος, 1987, σ. 163-166).

Άλλωστε, τα παρουσιαζόμενα ως απροσπέλαστα όρια μεταξύ ρεμπέτικου και λαϊκού, φάνηκαν να διαρρηγνύονται κατά την επιτόπια έρευνα, τουλάχιστον από τους ερμηνευτές του *λαϊκού*: από κανένα *λαϊκό* πρόγραμμα δε φαίνεται να λείπει ο “πατριάρχης” του ρεμπέτικου Μάρκος Βαμβακάρης, ενώ ερμηνευτές του *λαϊκού* συμμετέχουν ταυτόχρονα σε ρεμπέτικες κομπανίες ή συναυλιακά αφιερώματα στο σμυρνέικο ή στο πειραιώτικο ρεμπέτικο. Για εμπορικούς σκοπούς αποδέχονται ενίοτε και τον προσδιορισμό των ρεμπετών, παρ’ όλο που τον βρίσκουν πιο περιοριστικό και συγκεκριμένο από αυτόν των *λαϊκών*, γιατί ως ετικέτα με διεθνή αναγνωρισιμότητα⁶, έρχεται με αντίστοιχες επαγγελματικές ευκαιρίες.

Ωστόσο, ο πυρήνας της επιτέλεσης των συνομιλητριών μου έχει σαφή αναφορά στο *λαϊκό* τραγούδι των πρώτων μεταπολεμικών δεκαετιών. Η χρήση του όρου τραγούδι, και μάλιστα στον ενικό, δεν προσπαθεί εδώ να αποκρύψει ή να απλοποιήσει το σύνθετο επιτελεστικό πλαίσιο που εμπεριέχει μεν τα μουσικά κείμενα αλλά και με πολλούς τρόπους τα υπερβαίνει. Υπογραμμίζει όμως ότι πρόκειται για ένα μουσικό είδος τραγουδοκεντρικό, στο οποίο τα ορχηστρικά μέρη είναι συντομότερα των *canto* και λειτουργούν παρενθετικά ως προς αυτά, ενώ η επιτέλεση αρθρώνεται στα τραγούδια και την εναλλαγή τους και όχι στη δημιουργία ηχοτοπίων μεγάλης διάρκειας. Η ανάλυσή μου για τη *λαϊκή* μουσική των μεταπολεμικών δεκαετιών αλλά και της σημερινής σκηνής που την επιτελεί, δεν εξαντλείται πάντως στο μουσικό ρεπερτόριο, αν και το περιλαμβάνει, αλλά ακολουθεί ολιστικότερα μοντέλα μελέτης των επιτελέσεων (βλ. Titon, 2014).

Τα μουσικά κείμενα του *λαϊκού* χαρακτηρίζονταν εξαρχής από ποικιλομορφία και υβριδικότητα. Από τη μια, το *λαϊκό* θεμελιώθηκε στο οργανολογικό, αρμονικό, τροπικό και μελωδικό υπόβαθρο του ρεμπέτικου και δη του πειραιώτικου (Kallimoroulou & Poulos, 2017, Pennanen, 1997, Οικονόμου, 2005, 2015). Από την άλλη, οι νέοι εκπρόσωποί του ακολούθησαν και νέες τάσεις: η μία τάση, με κύριο εκφραστή τον Βασίλη Τσιτσάνη, προσπάθησε να συναρμόσει δημιουργικά τις ρεμπέτικες καταβολές και τη δυτική μουσική με μετριοπαθή τρόπο. Η δεύτερη τάση με βασικό εκπρόσωπο τον Μανώλη Χιώτη,

⁶ Βλέπε σχετικά την υπαγωγή του ρεμπέτικου στον κατάλογο της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς της Unesco το 2017 <https://ich.unesco.org/en/RL/rebetiko-01291>

δημιούργησε τραγούδια με μηνύματα λήθης και αισιοδοξίας και εισήγαγε περισσότερες καινοτομίες και νεωτερισμούς, λόγω των δυτικών επιρροών αλλά και λόγω μιας προσπάθειας δυτικοποίησης απεύθυνσης προς τα αστικά στρώματα. Η τρίτη τάση, με κυριότερο εκφραστή τον Στέλιο Καζαντζίδη, διατήρησε τις εντονότερες ανατολίτικες επιρροές, συγκροτώντας τα τραγούδια του πόνου, που έχουν ταξινομηθεί υπό τους όρους “μετεμφυλιακό”, “κοινωνικό” ή και “μαύρο” λαϊκό (Οικονόμου, 2015).

Το λαϊκό, πέραν των ρεμπέτικων καταβολών και των εγγενών του τάσεων, δέχτηκε πλήθος διεθνών επιρροών από δημοφιλείς μουσικές της εποχής που ενημέρωσαν την καλλιτεχνική παραγωγή των δημιουργών του στις δεκαετίες του '50 και '60. Μέσω των δίσκων από το εξωτερικό αλλά κυρίως μέσω της ξένης κινηματογραφικής βιομηχανίας, οι συνθέτες άντλησαν δημιουργικές επιρροές ή και ατόφιο υλικό από την αιγυπτιακή, την τουρκική και την ινδική μουσική αλλά και από μουσικά είδη των Η.Π.Α., της Λατινικής Αμερικής, της Ιταλίας, κ.α. Στην περίπτωση μάλιστα του ινδικού κινηματογράφου, η αντιγραφή ινδικών τραγουδιών και η κυκλοφορία τους ως πρωτότυπων ελληνικών, υπήρξε εκτεταμένη (Αμπατζή και Τασούλας, χ.χ.).

Υπό το σύνολο αυτών των επιδράσεων, το λαϊκό ρεπερτόριο στηρίχθηκε εν πολλοίς σε ρυθμικά μέτρα και χορούς που κυριαρχούσαν και στο ρεμπέτικο, όπως τα ζεϊμπέκικα, τα χασάπικα, τα τσιφτετέλια, υπήρξε ωστόσο ανοιχτό σε διεθνείς προσμίξεις, υιοθετώντας τα μπαγιά, τα μάμπο, τη σάμπα, τα αργά βαλς (Kallimoroulou & Roulou, 2017). Ως προς το τροπικό και αρμονικό πλαίσιο, δημοφιλείς δρόμοι του ρεμπέτικου και προϋπάρχουσες καταβολές επιβίωσαν και συνδιαλέχθηκαν με νεοεισαγόμενα στοιχεία από την ευρωπαϊκή κάθετη αρμονία, το φλαμένκο, τις ινδικές ράγκα κ.α. (Penny, 1997). Ως προς το θεματικό περιεχόμενο, τα τραγούδια είχαν ποικιλία στιχουργικών θεματικών, με μια μετατόπιση από το εντονότερα κοινωνικό τραγούδι προς περισσότερο ερωτικά και ρομαντικά θέματα όσο απομακρυνόμαστε από το μετεμφυλιακό κλίμα αλλά και κατά τις περιόδους λογοκρισίας.

Ο Οικονόμου (2023) μελετώντας τα κείμενα των καζαντζιδικών τραγουδιών της περιόδου 1952-1967, αναδεικνύει μεταβολές και διαπραγματεύσεις των έμφυλων αναπαραστάσεων της μεταπολεμικής Ελλάδας. Σε μια εποχή που οι γυναίκες διεκδικούσαν ανεξαρτησία και συμμετοχή στη δημόσια σφαίρα, θέτοντας σε αμφισβήτηση δεδομένες πατριαρχικές αξίες, στη στιχουργία των λαϊκών τραγουδιών αρθρωνόταν από τη μια ένας μισογυνικός λόγος βασισμένος σε παραδοσιακές αντιλήψεις της θηλυκότητας και από την

άλλη ένας λόγος από τη γυναικεία σκοπιά της αναδυόμενης μοντέρνας θηλυκότητας. Οι στιχουργικές φόρμουλες της άπιστης, μοιραίας, πλανεύτρας γυναίκας που ευθύνεται για την καταστροφή του άντρα και τον οδηγεί μέχρι και σε εγκλήματα τιμής, του κοινωνικού στιγματισμού των γυναικών που υπερέβαιναν το πλαίσιο της οικιακότητας, του παθολογικά ζηλότυπου συζύγου, της γειτονιάς που βλέπει, ελέγχει και κρίνει τις γυναίκες, των καταστροφικών συνεπειών της απώλειας της παρθενίας και της καλής φήμης των γυναικών είναι κυρίαρχες για μεγάλο μέρος της περιόδου. Μια διπλή κοινωνική ηθική αναδύεται κατά την οποία τα ανδρικά σφάλματα είναι ανθρώπινα ενώ τα γυναικεία ασυγχώρητα. Ταυτόχρονα, εμφανίζονται τραγούδια που εκφράζουν θαυμασμό για τη μοντέρνα γυναίκα. Έτσι, τα τραγούδια του ερωτικού εξωτισμού για “αραπίνες μαύρες ερωτιάρες” και “σκλάβες του Μαχαραγιά”, συνυπάρχουν με τη “γυναίκα που ψηφίζει” και “στο εξής θα κουμαντάρει” αλλά και τη γυναίκα που παρακαλά “χτύπα σατράπη μου, δως μου γλυκά φιλιά”⁷.

Με την εξαίρεση των τραγουδιστριών, της στιχουργού Ευτυχίας Παπαγιαννοπούλου, και της πιανίστα και ακορντεονίστα Ευαγγελίας Μαργαρώνη, το *λαϊκό* τραγούδι ήταν κατά βάση ανδροκρατούμενο ως προς τους δημιουργούς και ερμηνευτές του αλλά και ως προς το προβαλλόμενο επιτελεστικό στυλ. Ο Οικονόμου (σ. 117) εξηγεί:

το *λαϊκό* τραγούδι ήταν το διάστημα αυτό ένας πολιτισμός που συγκροτούταν από μουσικά όργανα, ηχητικές δομές, επιτελεστικά στυλ και κοινωνικές πρακτικές, που είχαν κωδικοποιηθεί και ερμηνεύονταν ως χαρακτηριστικά ανδρικές. Το μπουζούκι (ιδίως το τρίχορδο), πολλοί μελωδικοί ρυθμοί (όπως το ζεϊμπέκικο), οι βαριές, δυνατές, αρρενωπές φωνές των τραγουδιστών, η “σοβαρή” ενδυμασία (σκούρο κοστούμι με γραβάτα) και επιτέλεση των μουσικών, οι χορευτικές και γλεντιστικές πρακτικές των θαμώνων και πλήθος άλλων στοιχείων λειτουργούσαν ως σύμβολα της ανδρικής σεξουαλικότητας, προοπτικής και κυριαρχίας. Οι γυναίκες εντάχθηκαν σταδιακά στον κόσμο της λαϊκής μουσικής και κατέλαβαν αρχικά τουλάχιστον δευτερεύοντες περιθωριακούς και ηθικά αμφίσημους ρόλους.

⁷ Αποσπάσματα από τα τραγούδια “Αραπίνες” (1946) του Βασίλη Τσιτσάνη, “Αράπικα κορμιά” (1960) των Κολοκοτρώνη- Καζαντζίδη, “Η γυναίκα που ψηφίζει” (1950), των Καλδάρα- Μάνεση και “Το χαστούκι” (1961) του Βασίλη Τσιτσάνη.

Οι γυναίκες τραγουδίστριες καθιερώνονταν μέσα από καλλιτεχνικά ντουέτα με άντρες συναδέλφους με τους οποίους συχνά γίνονταν και ερωτικά ζευγάρια. Το στιχουργικό υλικό αλλά και το επιτελεστικό στυλ τους, καθιστούσε αυτά τα ντουέτα μηχανισμό προβολής των κυρίαρχων έμφυλων προτύπων της εποχής. Ο τραγουδιστής κατείχε τον κεντρικό ρόλο, ενώ η τραγουδίστρια τον συνόδευε και τον συμπλήρωνε υποδειγματικά. Ήταν η τέλεια σύζυγος, με το βλέμμα χαμηλά, που αντίθετα από τον τραγουδιστή που ήταν στραμμένος προς το κοινό, ήταν συχνά στραμμένη προς εκείνον (Οικονόμου, 2015). Διάσημα τέτοια ντουέτα αποτέλεσαν τα Μανώλης Χιώτης- Μαίρη Λίντα, Στέλιος Καζαντζίδης- Μαρινέλλα, Πάνος Γαβαλάς- Ρία Κούρτη, Βαγγέλης Περπινιάδης- Ρία Νόρμα (Kallimoroulou & Roulos, 2017). Η κοινωνική θέση της τραγουδίστριας, ακόμα και στο πλαίσιο των συντηρητικών αυτών επιτελέσεων, ήταν αμφιλεγόμενη. Είναι χαρακτηριστική η περίπτωση του Στέλιου Καζαντζίδη, που “από τη μια αντιμετωπίζει τις τραγουδίστριες ως ηθικά ξεπεσμένες γυναίκες, από την άλλη συνάπτει ερωτικές σχέσεις κατά βάση με τραγουδίστριες όπως την Καίτη Γκρέυ αλλά και τη Μαρινέλλα” (Οικονόμου, 2015, σ. 74).

Οι χώροι επιτέλεσης αυτής της μουσικής ήταν οι λαϊκές ταβέρνες που προοδευτικά αντικαταστάθηκαν από τα κοσμικά κέντρα. Η καθιστή ή όρθια θέση στη σκηνή αποτέλεσε πεδίο διαπραγμάτευσης των έμφυλων σχέσεων αλλά και της αναγνώρισης του στάτους των λαϊκών τραγουδιστών και τραγουδιστριών ήδη από τις μεταπολεμικές δεκαετίες. Η καθιστή θέση γινόταν διανοητή ως ένδειξη μιας σεμνής, σοβαρής επιτέλεσης που εκπρόσωποι του λαϊκού όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης υπερασπίστηκαν θερμά. Τραγουδίστριες όπως η Μαρίκα Νίνου και αργότερα η Μαρινέλλα, πρωτοστάτησαν στη διεκδίκηση της όρθιας επιτέλεσης, καθώς ένα νέο επιτελεστικό στυλ σκηνικής παρουσίας αναδυόταν. Δεν ήταν το μόνο επιτελεστικό στοιχείο που άλλαζε.

Ο Οικονόμου (2005) περιγράφει πως κατά τη μετατόπιση από τα “μπουζούκια” των τελών της δεκαετίας του ‘40 στα παραλιακά κοσμικά κέντρα των τελών της δεκαετίας ‘60, “το αυστηρό ανδρικό γλέντι, [...] μετατρέπεται σε ένα ξέφρενο γλέντι με ηλεκτρικό ήχο και σωρούς σπασμένων πιάτων με πολλούς χορευτές στην πίστα και κυρίαρχο χορό το τσιφτετέλι. Το ακρόαμα μετατρέπεται σε θέαμα, η σεξουαλική διάσταση εντείνεται και το κονσομασιόν γίνεται σημαντική συνιστώσα της λειτουργίας των κέντρων”.

Στις επόμενες δεκαετίες, οι πρακτικές της όρθιας επιτέλεσης, των χορευτικών, της πολυτελούς ενδυμασίας, του κονσομασιόν, του σπασίματος πιάτων και της ρίψης λουλουδιών εξελίχθηκαν περαιτέρω και καθιερώθηκαν ως τελετουργίες που επιτελούνταν

στα μπουζούκια και τα σκυλάδικα. Η λαϊκή διασκέδαση σεξουαλικοποιήθηκε και έγινε πεδίο επίδειξης πλούτου και σπατάλης. Η στιχουργία των τραγουδιών απομακρύνθηκε από τα κοινωνικά θέματα, εστιάζοντας στα ακραία πάθη, τον έρωτα, την αμαρτία (Economidou, 2017).

Από τη δεκαετία του 1980, υπό την νομιμοποίηση που προσέφερε η κυβέρνηση ΠΑΣΟΚ σε όλα τα είδη της λαϊκής μουσικής, το σκυλάδικο αυθεντικοποιήθηκε, οι διαχωριστικές γραμμές έγιναν θολές μέσα από συνεργασίες καλλιτεχνών της ποπ, λαϊκής και σκυλάδικης σκηνής και πρακτικές της διασκέδασης του σκυλάδικου διαπέρασαν τα όρια μεταξύ ειδών και υιοθετήθηκαν σε νέα πλαίσια (Καλλιμοπούλου και Πούλος, 2017, Οικονόμου, 2005, 2017)⁸. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990, εμπορική και λαϊκή ελληνική μουσική μαζί με εμπορική ξένη μουσική, αποτέλεσαν το μουσικό υλικό που οι djs αναπαρήγαν στο ελληνάδικο, ένα υβρίδιο των μπουζουκιών και των μεγάλων κλαμπ (Κουτσούγερα, 2020).

Κι αν η Σωτηρία Μπέλλου με τον Σάκη Ρουβά, η Άννα Βίση με τον Λευτέρη Πανταζή, η Πάολα με τον Θεοδωράκη, ο Καζαντζίδης με τον Αντώνη Ρέμο, βρέθηκαν σε πρωτοφανή εγγύτητα, έγιναν πράγματι όλα ένα; Οι μικροτελετουργίες των επιτελεστών της λαϊκότητας στην κάθε περίπτωση, εκφέρουν μουσικούς πολιτισμούς με άλλα χαρακτηριστικά. Τα υποκείμενα της σκηνής του λαϊκού που μελετώ στη σύγχρονη Αθήνα φαίνεται να μάχονται ακριβώς πάνω στις διαχωριστικές γραμμές για να διαφυλάξουν το διακύβευμα της ‘καλής’, ‘ποιοτικής’ λαϊκότητας από τις *φθηνές της απομιμήσεις*. Η μάχη δεν είναι χωρίς προσωπικό κόστος.

⁸ Για μια μελέτη της σκυλότητας εκτός σκυλάδικου, βλέπε τη συνεισφορά του Ιωάννου (2001) που μελετά πρακτικές θαμώνων των κέντρων της Παραλιακής του Πειραιά στη δεκαετία του ‘90 αναδεικνύοντας τις επιτελέσεις του “σκύλου” ως μορφές καθημερινής κοινωνικής πρακτικής.

Μουσικά και εξω-μουσικά στοιχεία του λαϊκού στις σύγχρονες επιτελέσεις του

Έχοντας ήδη συνοψίσει βασικά στοιχεία της μεταπολεμικής λαϊκής μουσικής, στο κεφάλαιο αυτό προχωρώ σε μια πυκνή περιγραφή (Geertz, 2003) των επιτελέσεων των συνομιλητριών μου, όπως διαμορφώνονται στην υπό μελέτη λαϊκή σκηνή της Αθήνας. Αναζητώ το ζωτικό χώρο αυτής της σκηνής σήμερα καθώς και τις διαχωριστικές γραμμές που κατασκευάζονται επιτελεστικά και λογοθετικά για να τη διακρίνουν από τις *φθηνές*, *κακές* παρακείμενες σκηνές, ώστε να συζητηθεί το αντίστοιχο επαγγελματικό κόστος αυτών των επιτελεστικών επιλογών για τα υποκείμενα της έρευνας.

Σε τι συνίσταται το 'καλό λαϊκό τραγούδι' και πώς διαφέρει από τα λαϊκά της πίστας, των λαϊκοπόπ κέντρων διασκέδασης, των σκυλάδικων; Μια πρώτη συνθήκη σύστασης αυτής της μουσικής σκηνής είναι το ρεπερτόριό της. Βασισμένη πρωτίστως στο μεταπολεμικό λαϊκό, με συνθέτες όπως τον Βασίλη Τσιτσάνη, τον Μανώλη Χιώτη, τον Απόστολο Καλδάρα, τον πρώιμο Χρήστο Νικολόπουλο, το Γιώργο Ζαμπέτα να πρωταγωνιστούν, εμπλουτίζεται και από άλλες μεταγενέστερες μουσικές τάσεις. Μια δεξαμενή άντλησης είναι το έντεχνο-λαϊκό ή *art popular song*, με κύριους εκφραστές τον Μίκη Θεοδωράκη⁹ και τον Μάνο Χατζιδάκι¹⁰ που αναπτύσσεται στις δεκαετίες 1960-1970 πάνω στην πρόσμιξη ποιητικού λόγου, λόγιων και λαϊκών μουσικών στοιχείων και ερμηνευτών (Kallimoroulou & Poulos, 2017) αλλά και τα τραγούδια του ελληνικού κινηματογράφου της ίδιας περιόδου. Το ρεπερτόριο εμπλουτίζεται επίσης επιλεκτικά από τραγούδια των δεκαετιών του 1970 και 1980. Επιλέγονται από αυτή την περίοδο ο Άκης Πάνου, ο Σταύρος Ξαρχάκος, ο Σταύρος Κουγιουμτζής, αλλά και τραγούδια που ενορχηστρώθηκαν με μπουζούκι και θεωρήθηκαν λαϊκότροπα, μολονότι οι συνθέτες τους υπάγονταν σε αναδυόμενα μουσικά είδη, όπως το Νέο Κύμα, το έντεχνο ή το πολιτικό τραγούδι¹¹. Από τη δεκαετία του '90 και έπειτα, ο Βαγγέλης Κορακάκης είναι μάλλον ο τελευταίος που αναγνωρίζεται από αυτή τη σκηνή ως αυθεντικός λαϊκός συνθέτης, με τραγούδια του να συγκαταλέγονται στα μουσικά της

⁹ Βλέπε για παράδειγμα τη μελοποίηση του *Επιτάφιου* του Γιάννη Ρίτσου, με τη φωνητική ερμηνεία του Γρηγόρη Μπιθικώτση και το μπουζούκι του Μανώλη Χιώτη Columbia, 1960.

¹⁰ Βλέπε για παράδειγμα το έργο *Έξη λαϊκές ζωγραφιές* το 1950 από την Polygram ή το έργο *Πέντε αυτοσχεδιασμοί για μπουζούκι και πιάνο* που κυκλοφόρησαν το 1971 στη δεύτερη πλευρά του δίσκου με τη μουσική για τους Όρνιθες του Αριστοφάνη.

¹¹ Τέτοια παραδείγματα είναι τα τραγούδια του Γιάννη Σπανού με τη Βίκυ Μοσχολιού, ο Άγιος Φεβρουάριος του Δήμου Μούτση, τα *Τραγούδια της Χαρούλας* του Μάνου Λοΐζου, ο *Δρόμος* του Μίμη Πλέσσα με τον Γιάννη Πουλόπουλο ενώ ιδιαιτέρως αγαπημένα από τους μουσικούς φαίνεται να είναι και τα τραγούδια από την *Εκδίκηση της Γυφτιάς* και τα *Δήθεν* των Ρασούλη, Ξυδάκη, Παπάζογλου.

προγράμματα, ενώ σε μη κρίσιμα μέρη του μουσικού προγράμματος, είτε στην αρχή είτε στο τέλος της μουσικής επιτέλεσης, μπορεί να επιλέγονται ένα ή δύο τραγούδια που αποτελούν συνθέσεις των ίδιων των μουσικών ή τραγούδια που δισκογράφησαν οι ίδιες οι τραγουδίστριες και ας μην είναι ευρέως αναγνωρίσιμα.

Το υβριδικό αυτό σύνολο από ορισμένα πασίγνωστα ρεμπέτικα, μεταπολεμικά *λαϊκά*, μεταφρασμένα ινδικά, χιώτικα σουίνγκ, θεοδωρακικά ή χατζιδακικά ζεϊμπέκικα, *λαϊκές* μπαλάντες των μπουάτ και λαϊκότροπα τραγούδια των τραγουδοποιών, εγκαλείται συχνά στον ενικό ως *λαϊκό τραγούδι*, ως συμπαγές και ομοιογενές όλον. Η υβριδικότητα είναι στοιχείο αδιαχώριστο των λαϊκών μουσικών, ωστόσο οι διαδικασίες αυθεντικοποίησης τείνουν να εξομαλύνουν ή να συσκοτίζουν τις ετερογένειες και να κατασκευάζουν πιο ανελαστικά σύνολα. Έτσι, ένα μουσικό είδος που δημιουργήθηκε με όρους δανεισμού και επιρροών και εμπλουτίστηκε για πολλές δεκαετίες με νέα μουσικά κείμενα, παίζεται σήμερα κατά τι απαράλλαχτο και στατικό, περιφρουρείται. Το ρεπερτόριο αυτό, σύμφωνα με συνομιλήτή μου, δεξιότηχνη του μπουζουκιού, δεν ξεπερνάει τα πεντακόσια τραγούδια. Η ανελαστικότητα έχει πρακτικές συνέπειες για τις συνομιλήτριές μου: αν και οι περισσότερες εκφράζουν την επιθυμία να τραγουδήσουν νέα τραγούδια σε πρώτη εκτέλεση, το επιτελεστικό πλαίσιο δεν ενδείκνυται για την εισαγωγή νέου, πόσο μάλλον προσωπικού, ρεπερτορίου.

Συνδεδειγμένος ιστός στο ανομοιογενές μείγμα μουσικών κειμένων είναι η ενιαία του εκφορά από το μουσικό σύνολο. Ποια είναι τα συστατικά μέρη αυτής της εκφοράς; Πρώτον, οι μορφολογικές συνέχειες. Πρόκειται κατά το πλείστον, για μουσικά κείμενα της φόρμας ABAB, δηλαδή για τραγούδια με ρεφρέν, διάρκειας 3-4 λεπτών. Τα τραγούδια επιτελούνται όσο το δυνατόν πιστότερα προς τις πρώτες τους ή τις δημοφιλέστερές τους εκτελέσεις. Τα τραγούδια παίζονται ολόκληρα και με παύση μεταξύ τους, σε αντίθεση με την πρακτική που έχει επικρατήσει σε άλλα είδη κέντρων διασκέδασης, όπου τα τραγούδια παρουσιάζονται αποσπασματικά και ενώνονται μεταξύ τους σε σειρές ώστε να εξυπηρετήσουν πιο γρήγορες εναλλαγές. Έτσι, ακόμα και στην περίπτωση που η ορχήστρα δεν έχει κάνει πρόβα, ή στην περίπτωση που γίνεται αντικατάσταση κάποιου μέλους της λόγω έκτακτων συνθηκών, υπάρχει ένα κοινό πλαίσιο αναφοράς, ένα πρότυπο σύμφωνα με το οποίο τα τραγούδια θα παιχτούν.

Τα μουσικά κείμενα συναρμολογούνται επίσης από το ηχοχρωματικό και συχνотικό περιβάλλον που εκπέμπει η ορχήστρα. Το μπουζούκι, παραμένει έως σήμερα όργανο

αναφοράς για αυτή τη μουσική σκηνή. Μάλιστα, κυριαρχεί το τρίχορδο μπουζούκι, που διατηρεί την παλαιότερη μορφή του οργάνου, πριν την παρέμβαση του Μανώλη Χιώτη με την εισαγωγή τέταρτης διπλής χορδής στη δεκαετία του 1950. Η ορχήστρα συμπληρώνεται από κιθάρα ή ακορντεόν στα μικρά σχήματα, ενώ στα μεγαλύτερα μπορεί να υπάρχει επίσης δεύτερο μπουζούκι, κοντραμπάσο, πιάνο, πνευστά ή κρουστά. Τα μεγάλα σχήματα που περιλαμβάνουν ποικιλία οργάνων προσφέρουν και τις ιδανικότερες συνθήκες για την ενορχήστρωση του ρεπερτορίου. Στους μικρότερους χώρους (και δη όσο οι οικονομικές συνθήκες ζητούσαν συρρίκνωση του μουσικού σχήματος) μπορεί να εμφανίζονται ορχήστρες με τη μικρότερη δυνατή ανάπτυξη, δηλαδή με ένα μπουζούκι και μία κιθάρα, με τις ενορχηστρωτικές επιλογές σαφώς περιορισμένες.

Τα αμιγώς ηλεκτρικά όργανα απουσιάζουν. Τα ακουστικά όργανα μπορεί να φέρουν ηλεκτρική ενίσχυση ή να ενισχύονται με τη χρήση εξωτερικών μικροφώνων. Οι μεγάλες παρεμβάσεις στις χροιές των οργάνων αποφεύγονται και το ζητούμενο είναι κυρίως η αύξηση της έντασης, μια διακριτική δηλαδή και όχι παραμορφωτική ενίσχυση. Ηχητικά εφέ όπως το echo, το delay ή το octaver που είναι στενά συνδεδεμένα με ορισμένες σκηνές του δημοτικού ή του σκυλάδικου, απουσιάζουν, ενώ πιο διακριτικά εφέ όπως το reverb χρησιμοποιούνται με φειδώ. Ειδικότερα, ως προς την τεχνολογική διαμεσολάβηση των φωνών, το auto tune effect (TATE) ή άλλα pitch correction softwares (PCS) θεωρούνται υποτιμητικά της καλλιτεχνικής αξίας και φωνητικής δεινότητας των τραγουδιστών/τριων και απορρίπτονται¹². Τα προηχογραφημένα midi όργανα και η επιτέλεση μέσω ηλεκτρονικού υπολογιστή απουσιάζουν παντελώς: η έμφαση παραμένει στα ακουστικά όργανα, με το οικονομικό κόστος που συνεπάγονται οι ζώντες οργανοπαίκτες.

Μέχρι το ξέσπασμα της οικονομικής κρίσης, ο κατεξοχήν χώρος εργασίας για τους/τις μουσικούς αυτής της σκηνής ήταν οι *λαϊκές μουσικές σκηνές*. Τα μαγαζιά αυτά είχαν συνήθως ελαφρά υπερυψωμένο πάλκο, αρκετά μεγάλο ώστε να φιλοξενεί έως και οκταμελείς ορχήστρες, με τις συνακόλουθες πλούσιες ενορχηστρωτικές επιλογές. Μπορεί να είχαν μικρή πίστα για χορό, όμως ήταν κατά κύριο λόγο χώροι ακρόασης. Η μουσική διασκέδαση συνοδευόταν από κατανάλωση αλκοόλ. Το ωράριο λειτουργίας τους ήταν

¹² Τα PCS όπως το auto tune ή το melodyne, είναι ψηφιακά εργαλεία αυτόματου κουρδίσματος των φωνών που χρησιμοποιούνται είτε σε περιβάλλον στούντιο είτε στη σκηνή και είναι συνδεδεμένα κυρίως με την ποπ μουσική. Για μια ενδιαφέρουσα συζήτηση της χρήσης ή μη χρήσης των PCS ως μηχανισμού εμφυλοποίησης των φωνών βλέπε Provenzano, C. (2019) Making Voices: The Gendering of Pitch Correction and The Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music, *Journal of Popular Music Studies*, Volume 31, 2, σ. 63-84.

σηματικά από τις έντεκα το βράδυ έως και τις τρεις το πρωί. Όταν έπρεπε να εξυπηρετήσουν μεγαλύτερα ωράρια, μοιράζονταν το πρόγραμμα τρεις και τέσσερις τραγουδιστές/τριες μαζί. Λειτουργούσαν αρκετές νύχτες την εβδομάδα, δηλαδή η συμφωνία με έναν τέτοιο χώρο μπορεί να ήταν αρκετή για την οικονομική εξασφάλιση των εργαζομένων μουσικών. Επιπλέον, η σταθερή εμφάνιση στον ίδιο χώρο για σεζόν μεγάλης διάρκειας, δημιουργούσε τις προϋποθέσεις για εντατικές πρόβες, καλύτερη μουσική προετοιμασία, εξασφαλισμένες συνθήκες ήχου, εξέλιξη της μουσικής ομάδας μέσω της συνεργασίας. Τέτοιοι χώροι αποτέλεσαν το εφαλτήριο για ανάδειξη νέων καλλιτεχνών που διάνοιξαν προσωπικές καριέρες στη δισκογραφία με χαρακτηριστικά παραδείγματα την Ελευθερία Αρβανιτάκη, τον Αλκίνοο Ιωαννίδη, το Γιάννη Κότσιρα, τον Δημήτρη Μπάση, το Γεράσιμο Ανδρεάτο, τη Γιώτα Νέγκα, τη Σοφία Παπάζογλου.

Μέσα στη διάρκεια της οικονομικής κρίσης, τα μαγαζιά τέτοιου είδους δέχτηκαν μεγάλο πλήγμα, όπως εν γένει ο χώρος της μουσικής διασκέδασης. Οι ημέρες εργασίας ελαττώθηκαν και συχνά έγινε δύσκολο να λειτουργούν έστω για δυο βράδια την εβδομάδα. Οι μουσικοί βρέθηκαν να επιτελούν σε μισοάδεια μαγαζιά, να *παίζουν για τα τραπέζια* και να δέχονται αλλεπάλληλες μειώσεις στις απολαβές τους, μέχρι που πολλά από αυτά έκλεισαν οριστικά. Στη διάρκεια της πανδημίας covid δέχτηκαν ίσως το οριστικό χτύπημα: τη σεζόν 2023-2024 κατά την οποία διενεργήθηκε αυτή η έρευνα, λειτουργούσαν στην Αθήνα ελάχιστοι τέτοιοι χώροι με σημαντικότερο παράδειγμα την ιστορική *Κρύπτη* του Βαγγέλη Κορακάκη στην Καισαριανή.

Οι εργαζόμενοι/εργαζόμενες τους αναζήτησαν διέξοδο σε άλλα είδη καταστημάτων και άλλα είδη επιτελέσεων. Κατέφυγαν κυρίως, στα μικρά μουσικά μεζεδοπωλεία, χωρητικότητας 50-70 ατόμων, που φέρουν συχνά μια διακόσμηση ρετρό, όπου προσφέρεται η οικονομικότερη διασκέδαση που τα συνδυάζει όλα: φαγητό, *λαϊκό* μουσικό πρόγραμμα και χορό, σε νυχτερινό ή και μεσημεριανό ωράριο. Βεβαίως, τα καταστήματα αυτά προϋπήρχαν. Όμως, ήταν ίσως η πρώτη φορά, που λόγω της οικονομικής συγκυρίας, βρέθηκαν εκεί, μεταξύ άλλων, μουσικοί τέτοιας δεξιοτεχνίας και αναγνωρισιμότητας.

Θυμάμαι τον εαυτό μου να τραγουδάω γύρω στο 2010 και να πληρώνω μόνο τους μουσικούς, να μην έχω ούτε να πληρώσω τη μπίρα ούτε στο σπίτι, οπότε έπρεπε να επιλέξω πού θέλω να τραγουδάω για να μπορώ να επιβιώσω [...] κουράστηκα να γυρίζω σπίτι με άδειες τσέπες, ήταν πολύ σκληρό, πραγματικά ήταν [...] εγώ τραγουδούσα για χρόνια σε μουσικές σκηνές μόνο, αυτή τη στιγμή τραγουδάω σε

μαγαζιά που έχουν και φαγητό. Όλο αυτό το πράγμα με έχει επηρεάσει, έχω συμβιβαστεί δηλαδή πολύ σε σχέση με το τι λέω, το πώς το λέω, και με ποιους παίζω, έχει γίνει λίγο σαν χώρος διασκέδασης και όχι σαν χώρος ακρόασης, δε μπορείς να φτιάξεις ένα πρόγραμμα παρουσιάζοντας ό,τι εσύ θέλεις

Μελίνα

Οι ευκαιρίες των συνομιλητριών μου να τραγουδήσουν σε μεγαλύτερα μαγαζιά, λαϊκές σκηνές, μεγάλες ανοιχτές σκηνές, δημοτικά θέατρα, συνεδριακές αίθουσες, κεντρικές κλειστές μουσικές σκηνές μεγάλης χωρητικότητας ή θεατρικές σκηνές είναι αριθμητικά περιορισμένες. Δεν επιλέγουν το επιτελεστικό πλαίσιο της αρεσκείας τους ή το ευνοϊκότερο για τις εργασιακές τους συνθήκες και το καλλιτεχνικό τους όραμα και δυσφορούν από τις επιτελεστικές συνθήκες του μουσικού μεζεδοπωλείου. Ποιες δυσκολίες αντιμετωπίζουν τραγουδώντας εκεί;

Η επιτέλεση στους χώρους αυτούς συχνά δε συνοδεύεται από τη χρήση μικροφωνικής ενίσχυσης, για νομοθετικούς ή οικονομικούς λόγους¹³. Οι συνθήκες που διαμορφώνονται είναι αρκετά απαιτητικές και εξαντλητικές για τους ερμηνευτές που καλούνται να ακουστούν χωρίς ή με πενιχρά τεχνικά μέσα, σε ένα περιβάλλον οχλαγωγίας όπου οι ήχοι των πιρουινιών πάνω στα πιάτα, τα τσουγκρίσματα και οι συζητήσεις των θαμώνων υπερκαλύπτουν το τραγούδι. Δεν πρόκειται για ένα περιβάλλον ακρόασης, αλλά μάλλον για ένα χώρο λαϊκής διασκέδασης όπου η μουσική λειτουργεί στο παρασκήνιο. Οι O'Donnell και Henderson (2017) σε μια αυτοεθνογραφική μελέτη των 'μουσικών παρασκήνιου' στην Ιρλανδία συζητούν τις μοναδικές προκλήσεις που αντιμετωπίζουν οι μουσικοί και τις στρατηγικές που μεταχειρίζονται όταν η επιτέλεση λαμβάνει χώρα σε κοινωνικά πλαίσια όπου το κοινό έχει συγκεντρωθεί με άλλο σκοπό (συζήτηση, φαγητό, αλκοόλ) πέραν της μουσικής (σ.50). Οι μουσικοί, καταλαμβάνοντας μια οριακή θέση μεταξύ

¹³ Η ηχητική ενίσχυση αποτελεί ένα επιπλέον κόστος για την εργοδοσία, λόγω της αγοράς και συντήρησης του αντίστοιχου εξοπλισμού και της απασχόλησης ηχολήπτη για τη ρύθμισή του. Ως προς τους νομοθετικούς περιορισμούς, ο νόμος 4442/2016 σε συνάρτηση με την προϋπάρχουσα αστυνομική διάταξη 3/1995 περί μέτρων τήρησης κοινής ησυχίας και την υγειονομική διάταξη 8577/83/41 περί λειτουργίας κέντρων διασκέδασης, ορίζουν ένα πλαίσιο κατά το οποίο, τα καταστήματα οφείλουν να πληρούν προϋποθέσεις ως προς την τοποθεσία, τον εξαερισμό και την ηχομόνωση για να λειτουργούν ως κέντρα διασκέδασης με ηχητική ενίσχυση, ενώ σε καταστήματα που δε θεωρούνται κέντρα διασκέδασης επιτρέπεται κατόπιν άδειας η χρήση εγχόρδων οργάνων χωρίς ενισχυτή και μεγάφωνα, ως τις 22:00 (ή 23:00 τις καλοκαιρινές περιόδους) ή αργότερα εφόσον δεν ενοχλείται η γειτονιά. Σημειωτέον, ότι σε αυτά τα καταστήματα η ίδια διάταξη δεν επιτρέπει το χορό. Με βάση αυτό το πλαίσιο, στα καταστήματα που αφορούν την έρευνα, δεν υπάρχει ηχητική ενίσχυση ή κατά παράβαση των παραπάνω νομοθετικών ρυθμίσεων υπάρχει διακριτική ηχητική ενίσχυση, αναντίστοιχη των απαιτήσεων των μουσικών.

ζωντανών ερμηνευτών και ηχογραφημένης μουσικής, ως ένα διακοσμητικό στοιχείο του χώρου ελάχιστα σημαντικότερο από τα καλλωπιστικά φυτά, βιώνουν αυτή την επιτέλεση ως υποτίμηση (σ.64). Οι συνομιλήτριές μου αισθάνονται ομοίως αδικημένες από τις επιτελεστικές συνθήκες και ταυτόχρονα αναγκασμένες να τις υποστούν για βιοποριστικούς λόγους.

Στα μουσικά μεζεδοπωλεία που συχνά δεν έχουν οριοθετημένο ή υπερυψωμένο πάλκο, οι μουσικοί μπορεί να εργάζονται καθισμένοι/ες σε ένα από τα τραπέζια της σάλας ή σε μια γωνία που έχει καλή οπτική επαφή με τα περισσότερα τραπέζια του καταστήματος. Σε μια εποχή που στα πολυτελή κέντρα μουσικής διασκέδασης επικράτησε η αστυνόμευση της πίστας, καθιστώντας τους καλλιτέχνες απρόσιτους και μακρινούς (Tsioulakis, 2019) στα μικρά αυτά μαγαζιά οι επιτελεστές έσμιξαν με το κοινό τους. Η αλληλεπίδραση έγινε πιο άμεση, το σχόλιο από έναν θαμών, η παραγγελιά ενός τραγουδιού, έγιναν όλα ακουστά. Η εγγύτητα αυτή, ενώ φέρει ίσως μια γοητεία, θολώνει ταυτόχρονα τα όρια μεταξύ εργασίας και διασκέδασης για τις συνομιλήτριές μου, που ούτε χωρικά δε διαχωρίζονται από τους θαμώνες, φέρνοντάς τες άμεσα αντιμέτωπες με κάθε αναπάντεχη αντίδραση των παρευρισκομένων.

Ποιοι είναι συνήθως οι παρευρισκόμενοι, ποιο είναι το ακροατήριο που τις περιστοιχίζει;

σε ένα κουτούκι βλέπω τη σάρα και τη μάρα. Σε χώρους που δε συνδέονται αποκλειστικά με τη μουσική, όταν ο μαγαζάτορας πουλάει και κάτι ακόμα, π.χ. φαγητό, μπαίνουν κι άλλοι παράμετροι που πρέπει να εξεταστούν. Ο άλλος έρχεται να φάει, ή έρχεται να σε ακούσει και να φάει, κοιτάει κάτι να το συνδυάσει, κάτι φθηνό, δεν τον νοιάζει και πολύ τι θα ακούσει, γενικότερα οι χώροι που προσφέρουν φαγητό είναι δύσκολο και ο τραγουδιστής να επιβληθεί στο ακροατήριο αυτό, στη συναυλία ο άλλος ξέρει πού πάει, πάω ν' ακούσω αυτό

Βίκυ

λίγοι αντιλαμβάνονται πόσο σοβαρό, πόσο ιερό είναι αυτό που συμβαίνει εκείνη την ώρα και το πόσο καλοπροαίρετα πρέπει να μας βλέπουνε πάντα, γιατί οι συνθήκες είπαμε δεν είναι ιδανικές

Μελίνα

Παρά τα εντόπια συστήματα ταξινόμησης που εφαρμόζουν οι ίδιες οι τραγουδίστριες ως προς την επιλογή ρεπερτορίου και επιτελεστικού στυλ, το κοινό δε μοιάζει πάντα να τηρεί

ίδιες διαχωριστικές γραμμές. Μια συνομιλήτριά μου αστειεύεται, για τις περιπτώσεις που της ζητούν να τραγουδήσει κάτι εκτός του ρεπερτορίου της:

Λες, σου βγάζω εγώ αγόρι μου, σε εμπνέω να σου πω αυτό το τραγούδι; Ν' αλλάξω σκηνή, γιατί αυτή δε δίνει και πολλά λεφτά, να μπω στην άλλη αν η άλλη δίνει περισσότερα και στο εμπνέω

Κατερίνα

Άλλη συνομιλήτριά μου περιγράφει με απογοήτευση:

το λέω μετά λύπης, γιατί έχω δει πολλούς ανθρώπους που εκτιμώ κιόλας, που κοιτάνε το ρολόι και λένε πάμε μια Βίση, και παθαίνω σοκ εκεί, φεύγοντας από εμάς να πάνε στη Βίση. Εκεί πραγματικά λέω, έχουν αλλάξει τα δεδομένα. [...] παλιά ήταν διαχωρισμένα τα πράγματα, αυτός που άκουγε το καλό λαϊκό τραγούδι ή το έντεχνο δε θα πήγαινε ποτέ σε ένα μπουζουκτσίδικο ή σκυλάδικο

Μελίνα

Το επιτελεστικό πλαίσιο και ειδικότερα ο χωροχρόνος της επιτέλεσης επικαθορίζει και τη διάδραση μεταξύ τραγουδιστριών και ακροατών καθώς και τα περιθώρια συμμετοχής του κοινού στην επιτέλεση. Θαμώνες που τρώνε και οχλαγωγούν σε μικρό κουτούκι, θαμώνες που χορεύουν τα ζειμπέκικα σε μικρή πίστα μπροστά στο πάλκο ή θαμώνες που κάθονται σε αριθμημένες θέσεις; Οι συνομιλήτριές μου παρατηρούν οπωσδήποτε, πως τα ίδια τραγούδια, παιγμένα στο μεζεδοπωλείο ή παιγμένα στο Μέγαρο Μουσικής δε χαίρουν της ίδιας υποδοχής. Η πλαισίωση επηρεάζει την προσήλωση του κοινού καθώς και τη διάθεσή του να χειροκροτήσει ύστερα από κάθε τραγούδι.

Οι στόχοι της επιτέλεσης διαφοροποιούνται εξίσου. Στη συναυλία μπορεί ο στόχος να είναι η συγκίνηση του κοινού, η οποία αναγνωρίζεται μέσα από το ένθερμο χειροκρότημα ή τη συμμετοχή του στο τραγούδισμα. Στα μικρά κουτούκια μπορεί η επιτυχία να κρίνεται και από το αν το κοινό χόρεψε. Ειδικά στους χώρους όπου οι αμοιβές των μουσικών συνδέονται με την κατανάλωση των θαμώνων σε αλκοόλ, η επιτυχία της επιτέλεσης κρίνεται από τους εργοδότες και σε αυτή τη βάση.

Οι βασικοί άξονες μελέτης των επιτελέσεων, όπως περιγράφηκαν εδώ, αποτελούν ταυτόχρονα αξιολογικούς όρους με τους οποίους η δεδομένη σκηνή κατασκευάζεται ως γνησιότερη και ποιοτικότερη των γειτονικών της, ως προς τα μουσικά της κείμενα, την εκφορά τους, το οργανολόγιο, τη χρήση τεχνολογίας ήχου, το περιβάλλον επιτέλεσης. Δεν

είναι μόνο το τι κάνουν οι συνομιλήτριές μου αλλά και η διάκριση από το τι δεν κάνουν που συγκροτεί μια 'ποιοτικότερη' λαϊκότητα. Αυτή η διάκριση συγκροτείται και στις ίδιες τις φωνές και τις φωνητικές επιτελεστικότητες που υλοποιούνται.

Φωνητική επιτέλεση και έμφυλη επιτελεστικότητα στη λαϊκή μουσική σκηνή

Οι φωνές δεν υλοποιούνται ούτε προσλαμβάνονται σε μια σφαίρα έξω από την κοινωνία. Είναι “υλικές ενσωματώσεις της κοινωνικής ιδεολογίας και εμπειρίας” (Feld et al. 2004, σ. 332). Πώς σωματοποιούνται και πώς επιτελούνται οι φωνές στην υπό μελέτη μουσική σκηνή προκειμένου να γίνουν ακουστές ως λαϊκές και δη ‘ποιοτικές’;

Οι φωνητικές πρακτικές από τη μία, περιλαμβάνουν “τη σωματική γνώση και εκπαίδευση που απαιτείται για την παραγωγή ενός συγκεκριμένου ήχου: την εσωτερική χορογραφία του σχηματισμού της φωνητικής οδού” (Weidman, 2014, σ. 41). Οι τεχνικές φωνητικές απαιτήσεις αυτού του ρεπερτορίου αφορούν μια έκταση (range) μικρότερη των δύο οκτάβων, μέσα στην οποία οι τραγουδίστριες κινούνται με τα στυλιστικά στοιχεία που είναι προσδιοριστικά του μουσικού είδους. Αντίθετα από τις συναυλίες, το μεροκάματο σε μαγαζί απαιτεί φωνητική αντοχή ώστε οι τραγουδίστριες να ανταποκριθούν σε ένα πολύωρο πρόγραμμα.

Ορισμένες τραγουδίστριες με τις οποίες συνομίλησα και κυρίως οι ηλικιακά νεότερες, φαίνονται να τηρούν έναν τρόπο ζωής που στοχεύει στη μακρόχρονη φωνητική υγεία: δεν καπνίζουν, προσέχουν τη διατροφή τους ώστε να αποφύγουν τη γαστροοισοφαγική παλινδρόμηση, τηρούν ένα πρόγραμμα άσκησης της φωνής, κάνουν αφωνία όταν πρέπει να ξεκουράσουν το φωνητικό μηχανισμό, συνεχίζουν τα μαθήματα φωνητικής. Άλλες δε φαίνονται προβληματισμένες για την υγεία της φωνής τους και ανήσυχες για το αν η φωνή θα τις εγκαταλείψει, συνεχίζοντας επιβαρυντικές συνήθειες όπως το κάπνισμα, κ.α.

Στοιχεία όπως η ρινικότητα, ο αέρας και η βραχνάδα στη φωνή, αν και ταλαιπωρούν το μηχανισμό της φώνησης και θεωρούνται σοβαρές τεχνικές αδυναμίες σε ορισμένα άλλα είδη τραγουδιού, είναι αποδεκτά στο πλαίσιο αυτής της μουσικής σκηνής που δείχνει μεγάλη ανοχή στη φωνητική φθορά. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, όσο πιο βραχνή, πολυκαιρισμένη και σκληρή ακούγεται μια φωνή, τόσο πιο αυθεντική λογίζεται. Το φωνητικό ιδανικό μιας ώριμης φωνής προσπαθούν να το επιτύχουν ακόμα και οι νεαρότερες τραγουδίστριες χρησιμοποιώντας αντιστοίχως το φωνητικό μηχανισμό.

Τι εξυπηρετεί άραγε αυτό το πρότυπο της ώριμης γυναικείας φωνής; Στη μελέτη της για τις κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των ‘realist singers’ του γαλλικού μεσοπολέμου, η Conway (2004) εξετάζει το πώς παρεκκλίνοντας από τα σύγχρονά τους πρότυπα φωνητικής και σωματικής ομορφιάς, θεωρούνταν γυναίκες που “έχουν ζήσει” (σ.5), σε θέση να

τραγουδούν το 'chanson nécue', το βιωμένο, αληθινό προς τη ζωή τραγούδι. Περιγράφει τις συνήθως βαθιές, mezzo ή alto φωνές, που θεωρούνταν από τους σύγχρονους κριτικούς αληθινές, φυσικές και άγριες, χαρισματικές παρά τις ατέλειές τους. Δεν επρόκειτο για τις χαριτωμένες, εκπαιδευμένες φωνές της οπερατικής coloratura, αλλά για ένρινες, στεγνές και σκληρές φωνές που χρησιμοποιούσαν στηθικούς τόνους και συχνά έσπαγαν στη μέση του τραγουδιού.

Οι φωνητικές πρακτικές περιλαμβάνουν από την άλλη "μία εξωτερική χορογραφία και σκηνοθέτηση. Μια συσχέτιση κατασκευάζεται μεταξύ του φωνητικού ήχου και της εικόνας που προβάλλουν οι επιτελέστριες, [...] περισσότερο ή λιγότερο συνειδητή, ποτέ όμως φυσική" (Weidman, 2014, σ. 41). Ποιες είναι στην προκειμένη περίπτωση οι επιτελούμενες σωματοποιήσεις; Πώς και στη βάση ποιων κωδίκων διευθετείται το σώμα;

Οι τραγουδίστριες επιτελούν σε καθιστή θέση και βρίσκονται συνήθως στη μέση, στο κέντρο του μουσικού συνόλου. Πρόκειται για μια διάταξη που είναι στενά συνδεδεμένη με τις στερεοτυπικές κινηματογραφικές αναπαραστάσεις των λαϊκών κέντρων των μεταπολεμικών δεκαετιών. Στις εναπομείνασες λαϊκές μουσικές σκηνές μπορεί η τραγουδίστρια με τον δεξιότηχη του μπουζουκιού να επιτελούν ένα ή δύο τραγούδια σε όρθια θέση. Κατεξοχήν όρθια θέση απαντάται μόνο στα σπάνια συναυλιακά πλαίσια. Αν και η καθιστή θέση δεν είναι η πλέον ενδεδειγμένη τεχνικά για τραγούδι, σήμερα η τραγουδίστρια που είναι όρθια, χορεύει και είναι ντυμένη με πολυτελή ρούχα, έχει συνδεθεί περισσότερο με την εξέλιξη που είχε η λαϊκή μουσική σε άλλα είδη κέντρων διασκέδασης, και οι συνομιλήτριές μου διατηρούν αποστάσεις από αυτό το επιτελεστικό στυλ. Η ενδυματολογική τους εμφάνιση δε διαφέρει και δεν ξεχωρίζει από αυτή των θαμώνων, δε ντύνονται εκθαμβωτικά. Υψομετρικά, δε διαφοροποιούνται σημαντικά από το επίπεδο του κοινού, συνεπώς το βλέμμα των ακροατών δεν τις προσεγγίζει από τα κάτω. Μπορεί να κάνουν κάποιες διακριτικές χορευτικές ή εκφραστικές κινήσεις με τα χέρια, να χτυπούν παλαμάκια ή στράκες, να παίζουν ντέφι, να χαμογελούν, όμως δε χορεύουν όρθιες και τα χέρια τους δεν απομακρύνονται πολύ από τον κορμό του σώματος. Τραγουδούν συχνά με τα μάτια κλειστά. Δε μιλούν στο μικρόφωνο, παρά μόνο για να πουν *ευχαριστούμε* μετά από χειροκρότημα του κοινού, να επαινέσουν έναν συνεργάτη τους *γεια σου Νικόλα, γεια σου Θοδωρή με τα ταξίμια σου!*, ή για να ευχηθούν *καληνύχτα* ανακοινώνοντας τη λήξη του προγράμματος.

Τα παραπάνω χαρακτηριστικά, που αφορούν τον ήχο αλλά και τη σωματοποίησή του, συναρτώνται με την έμφυλη επιτελεστικότητα που υλοποιείται μέσω των φωνητικών πρακτικών: η αυθεντικότητα έρχεται με το έμφυλο ιδανικό της. Η έννοια της επιτελεστικότητας (performativity) εισάγεται από την Judith Butler (1990) στο εμβληματικό της έργο *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, σηματοδοτώντας μια στροφή από τη θεωρία της κοινωνικής κατασκευής του φύλου στη θεωρία της επιτελεστικής υλοποίησης του έμφυλου σώματος. Οι έμφυλες κατηγορίες παράγονται μέσω της επιτελεστικής επαναληπτικότητας (performative reiteration), “μέσω μιας τελετουργικά τυποποιημένης –αν και πάντοτε ατελούς- επανάληψης σωματικών στάσεων και έξεων που υπαγορεύει το εξιδανικευμένο πρότυπο της έμφυλης κανονικότητας” (Αθανασίου, 2008, σ.4). Ακριβώς στα σημεία των ατελειών αυτής της επαναληπτικότητας εντοπίζει η Butler τις ανοιχτές προοπτικές κριτικής ανασήμανσης και πολιτικής ανατροπής των κανονιστικών, ηγεμονικών λόγων, της ‘κανονιστικής μυθοπλασίας’, των κοινωνικά, ιστορικά και πολιτισμικά διανοητών και εμπεδωμένων συμβάσεων. Τα υποκείμενα δεν αφήνονται σε μια παθητική εγγραφή του φύλου πάνω στο σώμα αλλά επινοούν μέσω των συνεχειών και ασυνεχειών της επιτελεστικότητας δυνατότητες έμφυλης σωματικότητας (Butler, 1993, Αθανασίου, 2006, 2008).

Η επαναληπτική παράθεση φωνητικών πρακτικών, συμπεριλαμβανομένης της σωματοποιημένης τους διάστασης, υλοποιεί έμφυλα υποκείμενα. Η λαϊκή φωνή υπό ένα τέτοιο πρίσμα, δε νοείται ως ατομικό χαρακτηριστικό που εκφράζει μια σταθερή ταυτότητα, αλλά ως ενσώματη πρακτική που συγκροτεί λαϊκές έμφυλες υποκειμενικότητες. Η θηλυκότητα που υλοποιείται μοιάζει να αντίκειται στο προβαλλόμενο από τη μουσική βιομηχανία και τα μίντια πρότυπο: οι συνομιλήτριές μου φέρουν γραμμές του χρόνου στο μέτωπο, γύρω από τα μάτια και το στόμα τους, δεν έχουν υποστεί πλαστικές χειρουργικές επεμβάσεις, δεν κάνουν μπότοξ ή υαλουρονικά, δεν έχουν ευθυγραμμισμένα μύτη και μεγεθυμένα χείλη. Κατά τις επιτελέσεις τους δε ντύνονται διαφορετικά από ότι σε μια προσωπική τους έξοδο, δε φορούν επαγγελματική στολή με στρας ή διαφάνειες, μπορεί να αποφεύγουν τα τακούνια και το έντονο μακιγιάζ. Αναγνωρίζουν ότι κατά την επιτέλεση αναμένεται να προβάλλουν θετικά συναισθήματα ευφορίας προς το ακροατήριο, όμως δεν είναι αυτοσκοπός τους το να δείξουν πρόσχαρες ή κεφάτες.

Οι παραπάνω επιλογές μπορεί να ερμηνεύονται από τις ίδιες ως προσωπικό στυλ, ωστόσο αναρωτιέμαι αν έγκειται εδώ και η ανάγκη ενός απο-χαρακτηρισμού, μιας απο-

ταύτισης. Ο Tsioulakis (2023) περιγράφει τον αρνητικό, μειωτικό όρο *τραγουδιάρες*, που χρησιμοποιείται από τους ίδιους τους μουσικούς για να χαρακτηρίσει γυναίκες, που χωρίς κατ' ανάγκη να είναι ικανές τραγουδίστριες, αξιοποιούν την ελκυστικότητά τους προς επίτευξη επαγγελματικών στόχων. Σημειώνει δε, πως η σεξουαλικότητα της τραγουδίστριας λειτουργεί ταυτόχρονα ως προαπαιτούμενο επαγγελματικής επιτυχίας αλλά και ως βάση για αρνητικούς ηθικούς χαρακτηρισμούς (σ. 62).

Ακόμα και αυτοί που ήταν ο λόγος που ασχολήθηκα με τη μουσική, όταν ανακοίνωσα ότι θέλω να κάνω αυτή τη δουλειά “δε ντρέπεσαι, εμείς έτσι σε μεγαλώσαμε; Το ξέρεις ότι οι γυναίκες γίνονται πουτάνες αυτές που γίνονται τραγουδίστριες;” ακόμα και τώρα: “τι γίνεται τραγουδιάρα; Γι’ αυτό δεν έχεις κάνει οικογένεια, γι’ αυτό δεν έχεις παντρευτεί”

Bίκυ

Οι συνομιλήτριές μου, παρά τις μεταξύ τους ηλικιακές και στυλιστικές διαφοροποιήσεις, δε φαίνονται να προβάλλουν τη σεξουαλικότητά τους, με τους όρους μιας mainstream ιδεολογίας. Διεκδικούν μια άλλη θέση στο πάλκο από αυτήν της τραγουδιάρας, μια θέση που δε διαχωρίζεται από το ρόλο του/της μουσικού.

Η Nieuwkerk (1992) σε μια μελέτη που αφορά την Αίγυπτο, δείχνει πώς προκειμένου να αντιμετωπίσουν την καχυποψία σχετικά με την αξιοπρέπειά τους, οι τραγουδίστριες και ειδικά οι χορεύτριες, αμφισβητούν το στερεότυπο της πόρνης, απαρνούμενες τη θηλυκότητά τους: προσλαμβάνοντας πρακτικές που λογίζονται ως αρρενωπές, όπως την κατανάλωση αλκοόλ και το κάπνισμα, τη λεκτική και σωματική βία, απέχοντας από το ιδανικό μιας θηλυπρεπούς εξάρτησης και ενίοτε αναφερόμενες στον εαυτό τους σε αρσενικό γένος, απαλείφουν την υποψία της πορνείας και προστατεύουν τη φήμη τους, έχοντας υιοθετήσει μια αρρενωπή δημόσια εικόνα (σ. 45-46).

Παρά τις πολιτισμικές και ιστορικές διαφορές, ίσως πρόκειται περί ενός ανάλογου μηχανισμού δημόσιας διαπραγμάτευσης των στερεοτύπων περί ανηθικότητας των τραγουδιστριών.

Εδώ τα καλά λαϊκά!: ένα ανοιχτό διακύβευμα

Ασθμαίνοντας μετά από την υπερδεκαετή κρίση και τις επιπτώσεις της πανδημίας covid στη νυχτερινή διασκέδαση, τα καταστήματα εργασίας των συνομιλητριών μου καλούν μέσα από τα social media το κοινό της πόλης στη “γνήσια λαϊκή διασκέδαση”: “ένα λαϊκό αυθεντικό πρόγραμμα”, “σήμερα, τα χρυσά λαϊκά”, “κάθε Παρασκευή λαϊκές συνοικίες”, “κάθε Τρίτη ανακαλύπτουμε τη μαγεία της λαϊκής μουσικής”, “κάθε Παρασκευή, Σάββατο βράδυ και Κυριακή μεσημέρι με τα μεγάλα λαϊκά τραγούδια”, “η ίδια αγάπη για το λαϊκό τραγούδι, η ίδια μυσταγωγία, το ίδιο μυστήριο, ο ίδιος ναός”, “εδώ το λαϊκό τραγούδι συνεχίζει το δρόμο του¹⁴.

Το λαϊκό, κοινώς διανοητό και καθολικά αγαπητό, μαγικό και μυστηριακό, φορτισμένο με γνησιότητα και ιερότητα, εμφανίζεται στο λόγο των διαφημίσεων να συνεχίζει μια αδιάκοπη πορεία στο χρόνο. Η αυθεντικότητα, είναι έννοια καταρχήν πολεμική: αν το γνήσιο λαϊκό τραγούδι συνεχίζει το δρόμο του σε αυτά τα μαγαζιά, υπονοείται ότι αλλού έχει λοξοδρομήσει σε μη γνήσιες εκδοχές του. Οι συνομιλήτριές μου εργάζονται σε μια σκηνή του λαϊκού που διακρίνουν με όρους ποιότητας, αισθητικής και ήθους από άλλα είδη:

το λαϊκό τραγούδι νιώθω ότι είναι χωρισμένο, στο λαϊκό τραγούδι που τραγουδάει ο λαός στο τώρα και στο λαϊκό τραγούδι το παλιό, τα έχω έτσι χωρισμένα στο μυαλό μου, νιώθω ότι το λαϊκό τραγούδι ήταν αυτό που μιλούσε για τις δυσκολίες, τώρα τα περισσότερα λαϊκά τραγούδια μιλάνε για τον έρωτα, για την εγκατάλειψη, για τα ίδια και τα ίδια θέματα, δεν εμβαθύνουν σε ζητήματα σοβαρά της κοινωνίας. Εγώ θεωρώ λαϊκό τραγούδι το παλιό λαϊκό τραγούδι

Σταυρούλα

έχει να κάνει κυρίως με το στίχο, αγαπώ πολύ την ποίηση και δε θέλω να βάζω πολύ φτηνές λέξεις στο στόμα μου [...] δε θα κάνω εκπτώσεις να πάω σε έναν άλλο χώρο, και όταν υπήρχαν τα χρήματα σε άλλες εποχές, δεν το έκανα, δε θα το 'κανα ποτέ μου

Μελίνα

είπα ‘φωτιά στα σαββατόβραδα’, πείστηκα πάρα πολύ φέτος το καλοκαίρι, το είπα, αισθάνομαι ότι επειδή έχουν συνδυαστεί με κάτι πολύ συγκεκριμένο αυτά τα

¹⁴ Από το διαφημιστικό υλικό της χειμερινής σεζόν 2023-2024 στα social media των καταστημάτων όπως ανακτήθηκαν (1/6/2024) αντίστοιχα στους συνδέσμους: https://www.facebook.com/p/%CE%9A%CF%81%CF%8D%CF%80%CF%84%CE%B7-100064102029053/?locale=el_GR, https://www.facebook.com/AstrofeggiaOfficialpage/?locale=el_GR και https://www.facebook.com/p/arTeo-music-bar-100086721784461/?locale=el_GR

τραγούδια, με μια συγκεκριμένη ποιότητα, εκείνη την ώρα αισθάνομαι ότι εκφυλίζομαι κάπως, όταν τα λέω. Δε θα 'πρεπε, αλλά μου συμβαίνει αυτό. Μπορεί να είναι ένα καλό τραγούδι, το θέμα είναι τι ταιριάζει σ' εμένα

Αννα

Θες να κάνεις τη δουλειά αλλά υπάρχουν πάρα πολλά μέρη που δε μπορείς να τα πατήσεις

Κατερίνα

(περιγράφοντας μια συνάντηση με μάνατζερ στα πρώτα της βήματα): "Θέλω να μου υποσχεθείς ότι θα τραγουδάς τέτοια και δε θα ξεφύγεις"

Βίκυ

Το ερευνητικό ενδιαφέρον δεν εδράζεται στην εύρεση του αυθεντικού και των καχεκτύπων του, αλλά μάλλον στον εντοπισμό των σύνθετων εκείνων επιτελεστικών και λογοθετικών πρακτικών που στο εκάστοτε ιστορικοκοινωνικό πλαίσιο αυθεντικοποιούν, εξευγενίζουν και νομιμοποιούν ένα μουσικό (υπο)είδος, αποδοκιμάζοντας άλλα (Οικονόμου, 2005). Οι λαϊκές μουσικές μελετώνται "στο πλαίσιο όλου του μουσικού πεδίου του οποίου αποτελούν ενεργή τάση και αυτό το πεδίο μαζί με τις εσωτερικές του σχέσεις δεν είναι ποτέ σταθερό, είναι πάντα σε κίνηση" (Middleton, 1990, σ.7). Η υπό μελέτη σκηνή του *λαϊκού*, δεν είναι ανεξάρτητη της εξέλιξης που είχαν οι λαϊκές επιτελέσεις των παρακείμενων σκηνών και η εμπρόθετη δράση των υποκειμένων της δε μπορεί να γίνει διανοητή έξω από τις διακρίσεις που κατασκευάζει μαζί τους. Αν οι συνομιλήτριές μου εργάζονται στην νοούμενη ως 'γνησιότερη', 'ποιοτικότερη', 'αυθεντικότερη', 'ηθικότερη' ακόμα σκηνή του λαϊκού, πώς επιδρά αυτή η οπτική στις επιτελέσεις αλλά και τις επαγγελματικές επιλογές και διεξόδους τους;

Οι επιτελέσεις των συνομιλητριών μου μοιάζουν με εικόνα παγωμένη στο χρόνο, πριν τις αλλαγές στη λαϊκή νυχτερινή διασκέδαση που άρχισαν να εμφανίζονται ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50 και εντάθηκαν τις επόμενες δεκαετίες. Αντλούν από μια άλλη γενεαλογία που αντιστάθηκε σε αυτές τις μεταβολές. Όπως ο Στέλιος Καζαντζίδης, που από τη δεκαετία του 1950 εξέφραζε τη δυσaráσκειά του προς τη νέα γλεντιστική διασκέδαση που κατά την κρίση του δεν ταίριαζε με το περιεχόμενο των τραγουδιών, απαγόρευε την εγκατάλειψη του πάγκου από τις τραγουδίστριες προς συγχρωτισμό με τους θαμώνες στα τραπέζια και τα προκλητικά ντυσίματα (Οικονόμου, 2015, σ. 73), όπως αργότερα οι ερμηνευτές των μπουάτ, αποστρεφόμενοι την αισθητική της δικτατορίας που ενίσχυσε

αυτά τα επιτελεστικά στυλ, αποκήρυξαν τα κέντρα διασκέδασης και τις διαστάσεις του θεάματος, προτείνοντας ένα συναυλιακό στυλ επιτέλεσης χωρίς ηλεκτρικό ήχο και ξέφρενες εκδηλώσεις κεφιοῦ (Οικονόμου, 2005), τα υποκείμενα αυτής της σκηνής του *λαϊκού* αντιστέκονται στον τρόπο της πίστας και επιμένουν σε επιτελέσεις όπου τα μουσικά κείμενα προτάσσονται αντί των σωμαμάτων.

Αυτή η επιλογή δεν έρχεται χωρίς αντίστοιχο επαγγελματικό κόστος. Απέχουν από τις πλέον δημοφιλείς και προσοδοφόρες σύγχρονες επιτελέσεις της *λαϊκής* μουσικής, έχοντας περιχαρακωθεί σε ένα ρεπερτόριο που μοιάζει ιστορικό, ίσως νοσταλγικό, με μικρά περιθώρια ανανέωσης. Έχουν διατηρήσει ένα επιτελεστικό στυλ που διαμορφώθηκε σε περιβάλλοντα ακρόασης ακόμα και αν εργάζονται πια σε χώρους που προσφέρονται για θορυβώδη διασκέδαση. Ποιος μπορεί να είναι οι καλλιτεχνικές τους προσδοκίες υπό το βάρος αυτών των επιλογών ενώ ο εργασιακός τους χώρος ολοένα συρρικνώνεται;

Οι συνομιλήτριές μου αναγνωρίζουν ότι η μουσική του μπουζουκιού μοιάζει να βάλλεται πανταχόθεν. Ακόμα και στα μπουζούκια, τα κέντρα διασκέδασης που ονομάστηκαν από το όργανο αναφοράς, τα ομώνυμα μουσικά όργανα ολοένα εκλείπουν. Νέες δισκογραφικές δουλειές ή προτάσεις για συναυλίες που περιλαμβάνουν το μπουζούκι, έστω και στο πλαίσιο ενός νέου μουσικού ήχου, αποκλείονται από ισχυρούς πολιτιστικούς φορείς και χρηματοδοτήσεις. Για τη μουσική βιομηχανία, το μπουζούκι δε σηματοδοτεί ένα εμπορικό και εκμεταλλεύσιμο είδος: ούτε οι δισκογραφικές εταιρείες, ούτε τα εμπορικά ραδιόφωνα φαίνεται να το προτιμούν¹⁵.

Ταυτόχρονα όμως, στο είδος μελέτης μας, οι παραστάσεις με λαϊκό ρεπερτόριο από νέους καλλιτέχνες, οι επανεκτελέσεις μεμονωμένων τραγουδιών ή η κυκλοφορία ολόκληρων δίσκων με διασκευές παλιών *λαϊκών* τραγουδιών, η ηχογράφηση δίσκων με νέα τραγούδια που συμπεριλαμβάνουν το μπουζούκι στο μουσικό σύνολο, τα συναυλιακά αφιερώματα, οι θεατρικές παραστάσεις και οι κινηματογραφικές ταινίες για *λαϊκούς* συνθέτες και ερμηνευτές, ένα τουριστικό κοινό που αναζητά να δει τους Έλληνες να χορεύουν συρτάκι, η ελληνική διασπορά που διοργανώνει συναυλίες τέτοιας μουσικής σε χώρες του εξωτερικού και ορισμένες ραδιοφωνικές και τηλεοπτικές εκπομπές¹⁶ που

¹⁵ Βλέπε για παράδειγμα τις διασκευές που έγιναν για το Δεύτερο Πρόγραμμα της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και για το αφιέρωμά του στον Στέλιο Καζαντζίδη το Δεκέμβριο του 2021. Από τα εννέα τραγούδια μόνο το ένα συμπεριλαμβάνει μπουζούκι και ερμηνεύεται από τραγουδίστρια που συνδέεται με τη *λαϊκή* σκηνή.

¹⁶ Για παράδειγμα το Δεύτερο Πρόγραμμα αλλά και το Δεύτερο Λαϊκά της Ελληνικής Ραδιοφωνίας, η εκπομπή Στην υγεία μας και παρόμοιες που τη διαδέχτηκαν μετά την οριστική λήξη της (Αυλή των Χρωμάτων, κ.α.)

φιλοξενούν το λαϊκό τραγούδι, μοιάζουν να διατηρούν και να ανανεώνουν το ενδιαφέρον του περιορισμένου έστω κοινού, να προσφέρουν ευκαιρίες εργασίας στα υποκείμενα της μελέτης μας και να διατηρούν το είδος σε διαρκή αναβίωση¹⁷. Επιπλέον, η μουσική αυτή σκηνή, αν και δεν είναι ιδιαιτέρως εμπορική, είναι αγαπητή μέσα στο ίδιο το μουσικό δίκτυο. Ό,τι μουσική κι αν παίζουν, αναγνωρισμένοι συνθέτες και μουσικοί θα περάσουν ως θαμώνες από τα μαγαζιά στα οποία εμφανίζονται οι μεγάλοι δεξιότητες του τρίχορδου και οι τραγουδίστριες που τραγουδούν εκεί θα τύχουν ευκαιριών εσωτερικής δικτύωσης μέσα στη συντεχνία και ευκαιριών ανάδειξης προς ευρύτερα κοινά. Ωστόσο, δεν εθελotuφλούν ως προς την οικονομική στενότητα. Φαίνονται πληγωμένες από την απολαϊκοποίηση μιας μουσικής που κατά τη γνώμη τους θα έπρεπε να διαχέεται παντού και περιορισμένες ως προς τους καλλιτεχνικούς τους στόχους στα στενά πλαίσια δραστηριοποίησης που τους είναι διαθέσιμα.

Οι συνομιλήτριές μου μπορεί να συνάπτουν συνεργασίες με τη ρεμπέτικη, την έντεχνη και την αστική παραδοσιακή σκηνή¹⁸, δεν τραγουδούν όμως σε πίστες, δε συμμετέχουν σε τηλεοπτικά talent shows. Είναι ανυποχώρητες στην αξιακή ταξινόμηση μεταξύ του ποιοτικού τραγουδιού που επιτελούν και των εμπορικών ανταγωνιστών του, που κατέχουν το σημαντικότερο οικονομικό μερίδιο της μουσικής βιομηχανίας. Οι όροι ύπαρξής τους στο επάγγελμα καθορίζονται όχι τόσο από ποσοτικά κριτήρια δημοφιλίας ή οικονομικά

¹⁷ Ως προς τις μουσικές παραστάσεις βλέπε ενδεικτικά τους κύκλους συναυλιών της *Ορχήστρας Τσιτσάνη* με τη Δήμητρα Γαλάνη και τη Νατάσα Μποφίλιου το 2018-2019, τα *Χρυσά Λαϊκά* των Γεωργόπουλου-Διονυσίου το 2019-2020 στο Σταυρό του Νότου και σε άλλες τοποθεσίες ανά την Ελλάδα, το *Λαϊκό Μαγαζί* που παρουσιάστηκε στο Σταυρό του Νότου τη σεζόν 2020 σε επιμέλεια του Μανώλη Πάππου, τη *Λαϊκή Βραδινή* της Ελένης Τσαλιγοπούλου στο Σταυρό του Νότου, αρκετές συναυλίες στο πλαίσιο του Ελληνικού Σχεδίου που χρηματοδότησε η Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών Ιδρύματος Ωνάση σε καλλιτεχνική επιμέλεια του Δημήτρη Παπαδημητρίου, τα *Λαϊκά νέτα σκέτα* στο Χαμάμ με τη Σοφία Παπάζογλου το 2023, το *Πάλκο Ηλεκτρικό* του Βασίλη Προδρόμου στο Σταυρό του Νότου τη σεζόν 2023-2024 και το *Καλοκαιρινό Πάρτι Λαϊκό* με την Ηρώ Σαΐα στο Φεστιβάλ στη Θάλασσα Δήμου Κερατσινίου το 2024. Ως προς τις διασκευές παλιών λαϊκών τραγουδιών, βλέπε το δίσκο της Σοφίας Παπάζογλου *Ο χτύπος της καρδιάς μου* το 2015, το δίσκο *Ο δικός μου Απόστολος Καλδάρας* της Ελένης Τσαλιγοπούλου το 2023, το δίσκο *Αστικοί μύθοι* της Εστουδιαντίνας Νέας Ιωνίας το 2023 και το δίσκο *Κυρίες, τα σέβη μου* του Μανώλη Λιδάκη το 2024 αλλά και τις ενότητες στα “Σκέτα” του Σωκράτη Μάλαμα στο YouTube που αφορούσαν λαϊκούς συνθέτες. Ως προς νέες δισκογραφικές παραγωγές με λαϊκές επιρροές βλέπε ενδεικτικά το δίσκο του Νίκου Γύρα *Φτερό στον άνεμο* το 2017, το δίσκο *Από Μηχανής τραγούδια* του Βασίλη Κορακάκη το 2019, το δίσκο *Στα φώτα της νύχτας* του Αλέξανδρου Καμπουράκη το 2020, το δίσκο *Ο Γκρεμιστής* του Δημήτρη Παπαδημητρίου με τον Κώστα Μακεδόνα το 2024 και το δίσκο *Λαϊκή Απογευματινή* του Βαγγέλη Κορακάκη με τη Βερόνικα Δαβάκη. Ως προς τις θεατρικές παραστάσεις βλέπε ενδεικτικά τις: *Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου* του Πέτρου Ζούλια με τη Νένα Μεντή, *Τα Τραγούδια της Σωτηρίας* των Δημήτρη Χαλιώτη και Χριστίνας Μαζούρη, και *Μαρίκα με είπαν Μαρίκα με βγάλανε* των Γιώργου Ανδρέου και Οδυσσέα Ιωάννου. Ως προς τις κινηματογραφικές παραγωγές αναφέρω ενδεικτικά τις: *Ουζερί Τσιτσάνης* (2015), *Ευτυχία* (2019) και *Υπάρχω* (2024).

¹⁸ Για την ανάδυση της αστικής παραδοσιακής σκηνής στην Αθήνα στη βάση της εισαγωγής οργάνων από τη λόγια οθωμανική μουσική βλέπε Kallimopoulou, E. (2009) *Paradosiaka: Music, meaning and identity in modern Greece*. Farnham: Ashgate.

κριτήρια απολαβών, όσο με συναισθηματικά και ηθικά κριτήρια. Το λαϊκό τραγούδι περιγράφεται ως *πάθος, αγάπη, μεράκι, χρέος*. Αν στους οργανοπαίκτες κάποιες σεζόν στα λαϊκοπόπ κέντρα διασκέδασης δικαιολογούνται και συγχωρούνται ως αναγκαίες επαγγελματικές κινήσεις βιοπορισμού, στους τραγουδιστές και τις τραγουδίστριες αντίστοιχα ανοίγματα προς πιο δημοφιλή είδη διασκέδασης ερμηνεύονται ως αλλοιώσεις αισθητικής, ως *ξεπούλημα*. Μετά από μια τέτοια επαγγελματική κίνηση, δε φαίνεται να υπάρχει επιστροφή στους κόλπους της πρότερης μουσικής κοινότητας: η διάσχιση των συνόρων είναι αμετάκλητη. Τα όρια αυτά, που διαχωρίζουν την ποιοτική σκηνή του *λαϊκού* ως κοινότητα από παρακείμενές της, είναι ταυτόχρονα φαντασιακά αλλά και πραγματικά: υπάρχουν ως σκέψεις των ανθρώπων για τον εαυτό τους σε σχέση με τους άλλους αλλά και διαμορφώνουν την ανθρώπινη συμπεριφορά (Anderson 1991, σ. 3-7).

Με αφορμή την κυκλοφορία του τρέιλερ μιας νέας κινηματογραφικής ταινίας για τη ζωή του Στέλιου Καζαντζίδη και των δηλώσεων της σεναριογράφου περί ομοιότητας της φωνής του πρωταγωνιστή της με τη φωνή του Καζαντζίδη και τη συγκίνηση των μουσικών που ηχογράφησαν μαζί του τα τραγούδια της ταινίας¹⁹, υποκείμενα της έρευνάς μου αστειεύονται για το *αν θα αντέξουν τέτοια συγκίνηση*. Ο Οικονόμου (2015) μελετώντας τα κείμενα αλλά και τα στοιχεία επιτέλεσης του καζαντζιδικού τραγουδιού, περιγράφει ένα είδος λαϊκής μουσικής που, συγκροτημένο στη βάση μιας “αισθητικής του πόνου”, εξέφρασε την οδύνη και τα τραύματα της Κατοχής και του εμφυλίου και λειτούργησε ως μουσική τελετουργία συμβολικής θεραπείας, με τον ίδιο τον ερμηνευτή στο ρόλο του θεραπευτή. Δεν είναι τυχαίο, που στο συγκεκριμένο της επερχόμενης ταινίας για τον ερμηνευτή, οι συνομιλήτριές μου διαπραγματεύονται τις ορίζουσες της λαϊκότητας καταδεικνύοντας τα κριτήρια αυθεντικοποίησής της: παρά τις προσπάθειες του ποπ τραγουδιστή Χρήστου Μάστορα να μιμηθεί τεχνικές πτυχές της καζαντζιδικής ερμηνείας, δεν τον αναγνωρίζουν ως νόμιμο κληρονόμο του. Ο *λαϊκός* τραγουδιστής δεν είναι προσωπείο που κανείς φορά και απεκδύεται, το *λαϊκό* τραγούδι είναι βίωμα, δεν εξαντλείται στη φωνητική τεχνική του, αλλά ψηλαφείται ως κάτι υπερβατικό.

¹⁹ Δηλώσεις της σεναριογράφου της ταινίας Κατερίνας Μπέη στην εκπομπή “Γεια σου” του τηλεοπτικού σταθμού ΣΚΑΙ στις 6/7/2024 όπως ανακτήθηκαν στις 7/8/2024 στο σύνδεσμο: <https://www.skai.gr/tv/episode/psuchagogia/geia-sou/2024-07-06-11/katerina-mpei-i-foni-tou-christou-mastora-einai-idia-me-tou-kazantzidi>

Προς μια απομάγευση της μουσικής εργασίας

Αν το λαϊκό τραγούδι νοείται ως υπερβατικό, πώς κοστολογείται και αμείβεται στο πλαίσιο έμμισθων συμφωνιών εργασίας; Πώς τίθενται υπό διαπραγμάτευση οι όροι επιτέλεσής του με σκοπό τη βελτίωση των συνθηκών εργασίας; Αν η εύρεση εργασίας και η επαγγελματική σταδιοδρομία εκπηγάζουν από το ταλέντο και το βίωμα, ως μοναδικά και αυστηρά ατομικά χαρίσματα, πώς μπορεί το επαγγελματικό τραγούδι να προστατεύεται από τις κατακτήσεις συλλογικών διεκδικήσεων;

Όταν στη διάρκεια της πανδημίας covid-19 το ελληνικό κράτος επέβαλε αναστολή λειτουργίας σε καταστήματα εστίασης, κέντρα διασκέδασης, συναυλιακούς χώρους και μουσικές σκηνές, οι εργαζόμενες/οι στο θέαμα/ακρόαμα, τελώντας τότε υπό καθεστώς αناσφάλιστης, μαύρης, εποχικής και εν γένει επισφαλούς εργασίας, διέφυγαν από τους αλγόριθμους οριζόντιου εντοπισμού τους για την καταβολή των επιδομάτων αργίας που θεσμοθέτησε η κυβέρνηση της Νέας Δημοκρατίας. Οι καλλιτέχνες καθώς και οι τεχνικοί από τα επαγγέλματα της μουσικής, του θεάτρου, του χορού, των εικαστικών, χρειάστηκε να κινητοποιηθούν και να διαμαρτυρηθούν προκειμένου να υπενθυμίσουν την επαγγελματική τους ύπαρξη. Όπως παρατηρεί η Καρακιουλάφη (2022) η πανδημία Covid-19 “εξέθεσε την ευαλωτότητα των εργαζομένων στον πολιτισμό [...], [και] αποκάλυψε τα διαρθρωτικά προβλήματα των ιδιαίτερα αρρύθμιστων αγορών εργασίας των καλλιτεχνών” (σ. 244).

Ίσως να γινόταν για πρώτη φορά τόσο κατανοητό, από τα ίδια τα υποκείμενα αλλά και από την κρατική δομή, το έωλο καθεστώς της εργασίας τους. Οι εγγραφές στον Πανελλήνιο Μουσικό Σύλλογο και στο Σύλλογο Μουσικών Βορείου Ελλάδος αυξήθηκαν το διάστημα αυτό, ίσως και λόγω της συνειδητοποίησης αυτής, κυρίως όμως γιατί η ενεργή εγγραφή σε σύλλογο ήταν προϋπόθεση πιστοποίησης της μουσικής ιδιότητας προς υποβολή αίτησης για τα κρατικά επιδόματα. Το Υπουργείο Πολιτισμού θεσμοθέτησε το Μητρώο Καλλιτεχνών, σε μια πρώτη προσπάθεια καταγραφής όλων των εργαζομένων στις τέχνες. Σε πολλές περιπτώσεις δεν υπήρχαν καν ένσημα που να πιστοποιούν μια οποιαδήποτε επαγγελματική ιδιότητα, συνθήκη που αντιμετωπίστηκε με τη δυνατότητα που έδωσε το Υπουργείο για υπαγωγή των ενδιαφερομένων στην κατηγορία “καλλιτεχνών του δρόμου”.

Συμμετέχοντας σε κάποιες από τις κινητοποιήσεις που ανέλαβαν οι μουσικοί για να υπενθυμίσουν στο Υπουργείο Πολιτισμού και στην κυβέρνηση την ύπαρξή τους και τις διεκδικήσεις τους στην περίοδο της πανδημίας, παρακολούθησα μια ενδιαφέρουσα

σύγχυση στους λόγους που αναδύθηκαν μέσω των επίσημων συνδικαλιστικών οργάνων αλλά και ανεξάρτητων πρωτοβουλιών, καθώς οι καλλιτέχνες υπερασπίζονταν τα δικαιώματά τους άλλοτε στη βάση της μισθωτής εργασίας και άλλοτε στη βάση μιας ‘υψηλής’ τέχνης.

Μελετώντας βασικά χαρακτηριστικά των αγορών εργασίας των καλλιτεχνών όπως αυτά αναδεικνύονται στο επάγγελμα των ηθοποιών στην Ελλάδα, η Καρακιουλάφη (2022) σημειώνει πως “μια αντίληψη των χώρων της τέχνης ως χώρων εργασίας δεν είναι αυτονόητη” (σ. 18). Πράγματι, οι κόσμοι της τέχνης και της οικονομίας γίνονταν μέχρι πρόσφατα αντιληπτοί ως ξεχωριστοί κόσμοι και η μελέτη των καλλιτεχνών ως επαγγελματιών είναι σχετικά πρόσφατη²⁰.

Ο οικονομολόγος και εικαστικός Hans Abbing (2002), στο βιβλίο *Why are artists poor?* αποδίδει την άρνηση και απόκρυψη των οικονομικών πτυχών της τέχνης, σε μια περί των τεχνών κατασκευασμένη μυθολογία που συνοψίζεται στα εξής: η τέχνη είναι ιερή, οι καλλιτέχνες είναι αυθεντικοί, αυτόνομοι, ελεύθεροι και ανιδιοτελείς, με ένα εσωτερικό κίνητρο για δημιουργία, με φυσικό ή θείο χάρισμα, η δημιουργία αυθεντικών έργων δίνει απεριόριστη προσωπική ικανοποίηση, το χρήμα και το εμπόριο απαξιώνουν την τέχνη και βάζουν σε κίνδυνο την καλλιτεχνική ποιότητα, οι καλλιτέχνες πρέπει να υποφέρουν, η επιτυχία βασίζεται αποκλειστικά στο ταλέντο και στην προσήλωση. Τη μυθολογία αυτή έχουν ενστερνιστεί και αναπαράγουν και οι ίδιοι οι καλλιτέχνες.

Σε μια τέτοια κατεύθυνση, η Michael (1989) ερευνώντας τα κίνητρα των λαϊκών μουσικών στην Ελλάδα, κατέληγε στο ότι οι μουσικοί εμπλέκονται στις διαδικασίες της καλλιτεχνικής δημιουργίας από επιθυμία να δημιουργήσουν ομορφιά και νόημα μέσω του ήχου, από επιθυμία να φτάσουν σε μια μεταβαλλόμενη κατάσταση της συνείδησης μέσω της μουσικής, από αισθητική επιτακτικότητα που τους αναγκάζει να κάνουν αυτό που κάνουν περισσότερο από ό,τι οι πιο πεζές ανάγκες για δόξα ή πλούτη (σ.397). Πληρώνεται όμως μια *πεζή* ανάγκη όπως το μηνιαίο πάγιο του ενοικίου με αισθητική;

Από τη δεκαετία του 1960 άρχισε να χρησιμοποιείται ο όρος πολιτισμικές/δημιουργικές βιομηχανίες και εντοπίζονται πια οι πρώτες οικονομικές μελέτες της τέχνης και του

²⁰ Για την περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγελματιών στην Ελλάδα βλέπε ενδεικτικά: Αυδίκος (2014) και Αυδίκος, Μιχαηλίδου και Κλήμης (2017) για τους εργαζόμενους στις δημιουργικές βιομηχανίες, Μπαλτζής και Τσιγγίλης (2020) για τους εικαστικούς καλλιτέχνες, Απτάλικο ΑΜΚΕ (2020) για τους λαϊκούς μουσικούς, Τσιουλakis (2023) για τους μουσικούς μετά την οικονομική κρίση, Καρακιουλάφη (2022) για τους ηθοποιούς, Θεοδοσίου & Καλλιμπούλου (υπό δημοσίευση) για τις τραγουδίστριες πίστας.

πολιτισμού. Το 1990, πολιτικές καμπάνιες του Νέου Εργατικού Κόμματος της Βρετανίας (1997-2010), άρχισαν να κάνουν λόγο για “δημιουργικές βιομηχανίες” προτείνοντας νέους ορισμούς που αναδείκνυαν αυτές τις βιομηχανίες ως τομείς-κλειδιά για την οικονομική ανάπτυξη, την απασχολησιμότητα και την αστική αναγέννηση, χαιρετίζοντας τους εργαζόμενους τους ως επιχειρηματίες-πρότυπα του ύστερου καπιταλισμού (Abfalter & Reitsamer, 2022).

Μέσα στις επόμενες δεκαετίες, η ακαδημία απάντησε στο πολιτικό αφήγημα, με πιο κριτικές αναλύσεις της εργασίας στις δημιουργικές βιομηχανίες που συνέβαλαν σε αυτό που ο Abbing (2002) ονομάζει απομάγευση της καλλιτεχνικής εργασίας, αναδεικνύοντας την αυτοαπασχόληση, την ανασφάλεια, την έλλειψη εργασιακής προστασίας, τις απαιτούμενες ρευστές στρατηγικές και τις αβέβαιες προοπτικές, ως όψεις της επισφάλειας στα δημιουργικά επαγγέλματα. Ταυτόχρονα, ανέδειξαν το λεξιλόγιο αγάπης και το βίωμα της εργασίας ως απόλαυσης ως παράγοντες που οδηγούν τους εργαζόμενους σε μια αυτο-εκμετάλλευση (Hesmondhalgh and Baker, 2011, McRobbie, 2016, Siciliano 2020). Παράλληλα, η βιβλιογραφία που αφορά συγκεκριμένα τη μουσική ως εργασία εμπλουτίστηκε από κάποιες ιστοριογραφικές προσεγγίσεις (βλ. Abfalter & Reitsamer, 2022, Mathias 2021, Praznik, 2020, Rempe, 2023).

Η πρόσφατη έκθεση “Artistic Working Conditions” (UNESCO, 2019) που ερευνά την εφαρμογή της από το 1980 υπογεγραμμένης “Σύστασης περί της κατάστασης του καλλιτέχνη”, περιγράφει μια παγκόσμια δημιουργική βιομηχανία που έχει ετήσιες προσόδους 2.250 δισεκατομμυρίων δολαρίων, παγκόσμιες εξαγωγές 250 δισεκατομμυρίων, πάνω από 10% των εθνικών κρατικών ΑΕΠ, 30 εκατομμύρια θέσεις εργασίας και περισσότερους ανθρώπους της ηλικιακής ομάδας 15-29 ετών από κάθε άλλο εργασιακό τομέα (σ. 5). Παρά το μέγεθός της, η δημιουργική βιομηχανία μαστίζεται από επισφαλείς συνθήκες εργασίας των καλλιτεχνών, ειδικά στον παγκόσμιο Νότο, για αυτό και η έκθεση καλεί σε σχεδιασμό κρατικών πολιτικών προς βελτίωση τους (σ.6). Παρόμοια πρωτοβουλία αποτελεί το “Πλαίσιο της Ευρωπαϊκής Ένωσης για την κοινωνική και επαγγελματική κατάσταση των καλλιτεχνών και των εργαζομένων στις πολιτισμικές και δημιουργικές βιομηχανίες” που δημοσιεύτηκε μετά την εκδήλωση της πανδημίας covid-19 (European Parliament, 2023). Οι εκθέσεις κάνουν λόγο για καθεστώτα μερικής απασχόλησης, εργολαβίας, ασυνεχούς εργασίας, κυμαινόμενων εισοδημάτων, μειωμένης πρόσβασης σε κοινωνική ασφάλιση, συντάξεις και παροχές πρόνοιας, σημειώνοντας και τις

έμφυλες ασυμμετρίες ως προς όλους τους άξονες. Η αναλυτική μελέτη των εργασιακών συνθηκών των λαϊκών τραγουδιστριών της Αθήνας, όπως ακολουθεί, επιβεβαιώνει αυτή την εικόνα.

Όψεις εργασιακής επισφάλειας των λαϊκών τραγουδιστριών

Κατά τις χρυσές δεκαετίες που με δουλειά λίγων χρόνων οι μουσικοί σήκωναν πολυκατοικίες, μικρή ήταν η ανησυχία για το ανασφάλιστο, έωλο και επισφαλές της εργασίας τους. Η ζήτηση ήταν μεγάλη, το λαϊκό στα ντουζένια του και πρώτιστο αίτημα του μουσικού κλάδου ήταν η διεκδίκηση ενός ρεπό την εβδομάδα. Η οικονομική κρίση άλλαξε ριζικά το τοπίο της μουσικής εργασίας στην Ελλάδα, ενώ οι νεότερες μουσικές τάσεις και προτιμήσεις του κοινού, οι τεχνολογικές εξελίξεις και τέλος, η πανδημία covid-19 με την αναστολή λειτουργίας των χώρων διασκέδασης, κλόνισαν κάθε βεβαιότητα για την απασχόληση και αποκατάσταση των μουσικών επαγγελματιών.

ήτανε άλλη κατάσταση. Τα μαγαζιά αυτά που είχαμε παίζει τώρα δεν υπάρχουν πλέον, μετά τον covid, και οι άνθρωποι που τα είχαν ήταν όντως πολύ καλοί

Σταυρούλα

Μέχρι τις αρχές του 2000 ήταν μια περίοδος που πραγματικά μπορούσες να βιοποριστείς από τη μουσική στα μαγαζιά, μετά την κρίση δεν ξέρω αν ποτέ αυτό ξαναπήρε μπρος. Ήταν πάρα πολύ δύσκολο.

Μαρίνα

φαντάσου είναι αρχές του '90, και ήτανε τελείως διαφορετικά τα πράγματα, και στην κοινωνία και στη μουσική, πολύ χρήμα, παίζει πολύ μεγάλο ρόλο, ο κόσμος έβγαινε σχεδόν κάθε μέρα έξω, υπήρχε μια οικονομική άνεση και αυτό αποτυπωνόταν και στη νυχτερινή ζωή της Ελλάδας. [...] δουλεύαμε σχεδόν κάθε μέρα της βδομάδας στον ίδιο χώρο, δεν είχαμε προβλήματα θα παίζουμε/δε θα παίζουμε, θα πληρωθούμε/δε θα πληρωθούμε, οι αμοιβές ήταν αρκετά γενναιόδωρες, είχε να κάνει με όλη την πολιτική, οικονομική κατάσταση της χώρας [...] δεν ασχολούμασταν με τα ένσημα [...] πολλές αλλαγές, ειδικά σε σχέση με το χρόνο που δίνουμε. Άλλαξαν οι συνθήκες σε σχέση με τα ωράρια, με τις μέρες εργασίας, τις αμοιβές, -φαντάσου ότι εγώ πρόλαβα την αλλαγή της δραχμής με το ευρώ που ήταν τεράστια η απόκλιση-, δε μας έφταναν πλέον τα χρήματα για να ζούμε με αξιοπρέπεια, οι δισκογραφικές εταιρείες επίσης άλλαξαν, δεν αναλάμβαναν να κάνουν ένα δίσκο εξ ολοκλήρου, έπρεπε να γίνουμε συνέταιροι με κάποιον τρόπο, και όλο αυτό κόστισε σοβαρά σε εμάς που παράγουμε υποτίθεται τη μουσική

Μελίνα

Αν και υπό τους μετασχηματισμούς της κρίσης το ύψος των αμοιβών, οι επιτελεστικές συνθήκες, οι σχέσεις εργασίας καθώς και η σχέση των υποκειμένων με το χρόνο μεταβλήθηκαν, η επισφάλεια του μουσικού επαγγέλματος ήταν προγενέστερή της. Ο Standing (2011) συναρμόζει τις λέξεις *precarious* και *proletariat* προς δημιουργία του νεολογισμού *precariat*, για να χαρακτηρίσει μια νέα ευάλωτη κοινωνική τάξη που χαρακτηρίζεται από εργασιακή επισφάλεια και αποτελείται όχι απαραίτητως από χαμηλόμισθους ανειδίκευτους εργάτες, αλλά και από εργαζόμενους με υψηλό βαθμό εξειδίκευσης που βρίσκονται σε καθεστώς διαρκούς άγχους και αλλοτρίωσης, λόγω έλλειψης των κοινωνικών παροχών και της σταθερότητας που σχετίζονται με τις μόνιμες θέσεις εργασίας. Ποια είναι τα χαρακτηριστικά της επισφάλειας του μουσικού επαγγέλματος, που καθιστούν τους μουσικούς και συγκεκριμένα τις τραγουδίστριες *πρεκαριάτο*;

Στο μουσικό επάγγελμα δεν υφίσταται θεσμικά κατοχυρωμένος περιορισμός εισόδου, για παράδειγμα με τη μορφή υποχρεωτικής άδειας ασκήσεως επαγγέλματος ή άλλων τυπικών προαπαιτούμενων. Κάτι τέτοιο θα έμοιαζε ασύμβατο με τα καλλιτεχνικά ιδανικά της αυτονομίας και ελευθερίας (Abbing, 2004). Ο Stokes (1992) σε μια μελέτη για την *arabesk* μουσική της Τουρκίας, σημειώνει ότι οι λαϊκοί τραγουδιστές “απλά ανακαλύπτονται, κατέχοντας ‘φυσικά’ ταλέντα και ικανότητες, κατασκευάζοντας έναν μύθο για τη ζωή τους που καθόλου δεν περιλαμβάνει στοιχεία για τη μουσική εκπαίδευση” (σ. 117-118). Ωστόσο, η έλλειψη οποιουδήποτε πλαισίου, οδηγεί σε μια ρευστή κινητικότητα μεταξύ ερασιτεχνών και επαγγελματιών και σε μια υπερπροσφορά σε σχέση με τη ζήτηση. Τα τυπικά μουσικά προσόντα, όπως για παράδειγμα τα απολυτήρια μουσικών σχολείων, τα διπλώματα ωδείων ή τα πτυχία ανώτατης μουσικής εκπαίδευσης δεν απαιτούνται, ούτε συνυπολογίζονται. Οι νεότερες συνομιλήτριές μου πάντως, φαίνεται να τα επιζητούν, έχοντας αναγνωρίσει εξ αρχής τις αβέβαιες προοπτικές τους στο τραγούδι, προς εξασφάλιση μιας παράλληλης δουλειάς βιοπορισμού με βάση τα αναγνωρισμένα αυτά προσόντα.

Παρά την έλλειψη τέτοιων προαπαιτούμενων, η πρόσβαση στη δουλειά δεν είναι ακριβώς ελεύθερη: κάποιοι φυλάνε τις πύλες, μοιάζει να απαιτείται πρόσκληση εισόδου που εκτείνεται σε μεγάλο βαθμό από το συναδελφικό δίκτυο: δεν προγραμματίζονται ακροάσεις, δεν υποβάλλονται βιογραφικά, δε μεσολαβούν γραφεία ή οργανισμοί απασχόλησης. Οι μουσικοί/οργανοπαίκτες είναι συχνά σε θέση να προτείνουν προς

καταστηματάρχες ή μαέστρους *μεγάλων ονομάτων* κάποια τραγουδίστρια. Οι πρώτοι συνάδελφοι μπορούν να αποτελέσουν εγγύηση απασχολησιμότητας για τις τραγουδίστριες ή αντιθέτως να αποτελέσουν εμπόδιο στη μετέπειτα επαγγελματική τους εξέλιξη. Το ποιος σε προσκαλεί στη *νύχτα* έχει σημασία:

γίνεται με συστάσεις, απ' τον έναν στον άλλον [...] σε τρώει λίγο το κύκλωμα. Αν δεν είσαι μέσα σε μια ομάδα να δουλεύεις μαζί τους συνέχεια και να σ' έχουν στο μυαλό τους έτσι και δεν το κυνηγάς εσύ ο ίδιος μετά σε ξεχνάνε, δε σε διαλέγουν και κάπως χάνεσαι

Κατερίνα

επειδή είχα δουλέψει και με τον [...] στην Αθήνα πριν πάω, και τον είχανε θεό, είχα την υπέρτατη συστατική επιστολή

Μαρίνα

Η δικτύωση αυτή απαιτεί μια εξωστρεφή κοινωνικοποίηση που περιγράφεται από μια συνομιλήτριά μου ως εξής:

το να βγαίνεις να κάνεις δημόσιες σχέσεις είναι θεμιτό. Εγώ λυπάμαι που δεν το 'χω αυτό. Δεν το 'χω να βγαίνω κάθε βράδυ να πίνω ποτά. Είμαι σπιτόγατα. Ξέρω ότι αν το κάνω, γιατί υπήρξε ένα διάστημα που το έκανα, από ανάγκη το έκανα, δεν το έκανα επιτηδευμένα, ένα διάστημα που έβγαινα πιο τακτικά και πήγαινα σε χώρους με live, άρχισαν να βγαίνουν δουλειές, α, σε βλέπει ο άλλος σε θυμάται, λέει είναι κι αυτή ρε 'συ δε δουλεύει, επιτηδευμένα όμως δε μπορώ να το κάνω, ούτε να το υποστηρίξω οικονομικά και σαν συνθήκη δε μ' αρέσει να το κάνω, να γίνομαι μαϊντανός

Βίκυ

Για την εύρεση εργασίας στις ταβέρνες, οι τραγουδίστριες δε χρειάζεται να προτείνουν ένα καινούριο πρωτότυπο πρότζεκτ, αλλά πρέπει να ανήκουν ήδη ή να μπορούν να συγκροτήσουν ένα σχήμα που να ανταποκρίνεται στις επιτελεστικές προσδοκίες που επιβάλλει ο χώρος. Για να κλείσουν μια εμφάνιση σε κάποια μουσική σκηνή ωστόσο, ή για να ζητήσουν μια επίσημη χρηματοδότηση, καλούνται να προτείνουν μια νέα ιδέα, ένα project. Παλαιότερα μια τέτοια πρόταση μπορεί να υλοποιείτο επανειλημμένα, σε κύκλους παραστάσεων, ενώ τώρα μπορεί να υλοποιηθεί μία ή δύο φορές, παρά την απαιτούμενη εντατική προετοιμασία. Για να προτείνονται αλλά και για να μπορούν να προτείνουν, χρειάζονται μια μουσική ομάδα που θα τις υποστηρίξει: οι τραγουδίστριες οφείλουν να

παραμένουν δημοφιλείς μέσα στο κοινωνικό τους δίκτυο, αρεστές, προσιτές, υποστηρικτικές και σταθερά διαθέσιμες.

υπάρχουν σχέσεις φιλικές, υπάρχουν σχέσεις ανταγωνιστικές και υπάρχουν σχέσεις του φαίνεσθαι απλά για να μην καταλάβει το σινάφι ότι εμείς δεν τα πάμε καλά

Κατερίνα

εμείς εξαρτόμαστε ο ένας απ' τον άλλον, άμα βγει μια βλακεία για το όνομά σου μετά άντε να τη μαζέψεις

Αννα

υπήρχε η αίσθηση ότι χωριζόμαστε σε δύο κατηγορίες: ήταν αυτές που είχαν σχέση, ήταν παντρεμένες, και οι άλλες. Οι μουσικοί ήταν μια μικροκοινωνία όπου όλοι ξέραν τα πάντα για όλους, όλα σχολιάζονταν, αν ήσουν παντρεμένη θεωρούσουν λίγο χαμένη υπόθεση γιατί θα 'κανες και παιδιά μετά, και εντάξει τώρα, δε μπορείς να επενδύσεις εύκολα σε μια γυναίκα. Εάν δεν ήσουν παντρεμένη ή σε μακροχρόνια σχέση ήσουν διαθέσιμη. Αυτές ήταν οι δύο κατηγορίες. Εντάξει, ήταν δύσκολο.

Μαρίνα

Η επιταγή της δημοφιλίας μέσα στον κύκλο των συναδέλφων, μπορεί να σημαίνει διατήρηση μακροχρόνιων σχέσεων μαζί τους όταν βρεθεί η *χημεία*, μπορεί να σημαίνει την προτίμηση συναδέλφων από το οικογενειακό και φιλικό δίκτυο, μπορεί να σημαίνει όμως και την καρτερική αντιμετώπιση δυσάρεστων συμπεριφορών. Οι ερωτικές σχέσεις μεταξύ συναδέλφων είναι πολύ συνηθισμένες, άλλοτε προστατεύοντας και άλλοτε εκθέτοντας τα υποκείμενα. Ενίοτε, η διαπροσωπική σύγκρουση στο πλαίσιο του επαγγελματικού δικτύου οδηγεί σε απώλεια εργασιακών ευκαιριών ή σε διάλυση συνεργασιών:

συνήθως είναι το θύμα η τραγουδίστρια. Μπορεί να την ενοχλεί ο ήχος, το διπλανός της μουσικός, αλλά δεν το λέει. Για να είμαστε αρεστές. Έχει να κάνει και το ότι είμαστε γυναίκες. Αν ήταν ένας άντρας τραγουδιστής θα το 'λεγε.

(για τη συνεργασία με συγγενικά της πρόσωπα) ήξερα ότι δε θα έχω προβλήματα, δε θα 'χω δυσκολίες, δε θα κινδυνεύω ότι θα, τώρα τι να πω θα μου την πέσουν;, ότι οι συνθήκες που θα δουλέψω θα είναι ξεκάθαρα επαγγελματικές, δε θα μπλεχτούν προσωπικά, ερωτικά, και να με φέρουν σε δύσκολη θέση. [...] Οπότε ήξερα ότι βρίσκομαι σε πάρα πολύ ασφαλές περιβάλλον και νομίζω ότι αυτό ήταν και το

βασικότερο κριτήριο επιλογής συνεργασίας. Η αλήθεια είναι ότι τα όχι είναι πολύ περισσότερα από τα ναι στις δουλειές.

Κατερίνα

με τους μουσικούς υπήρχε θέμα, ήταν η ευκαιρία τους να ψαρώσουν κάποια όταν υπήρχε καινούρια τραγουδίστρια και μικρή κιόλας. Ήταν κάκιστη η νοοτροπία, τραγική. Πολλή παρέμβαση, είχανε άποψη από το τι φοράς μέχρι το τι σου ταιριάζει να πεις, το αν είναι θεμιτό να πεις ένα ρεφρέν πιο σιγά για να τραγουδήσει και ο κόσμος, γιατί τα λες έτσι, τι είναι αυτά που φοράς, υπήρχε η αίσθηση ότι μπορούν να παρέμβουν στα πάντα. Αυτό εγώ δε γούσταρα καθόλου και έπαθα το burn out. Όσο καλύτερες ήταν οι δουλειές, τόσο χειρότερο ήταν το κλίμα. Και λέω εντάξει, τι συζητάμε τώρα; Υπήρχε μια αίσθηση ότι το ταβάνι είναι πολύ χαμηλά

Μαρίνα

πέρασα μια σκοτεινή περίοδο, γέμιζε πληγές το σώμα μου, το πιο σημαντικό είναι να είσαι καλά με τους συναδέλφους [...] πόσο σημαντική είναι η παρέα, οι συνάδελφοι, να υπάρχει αλληλοσεβασμός, αλληλοεκτίμηση. Πέρασα μια πενταετία σχεδόν σε πολύ άρρωστο περιβάλλον μουσικά, [...] αλλά έπεσα σ' έναν μαλάκα [...] ήμουνα η μικρή της παρέας, [...] όταν με έκλεισε εμένα μετά από δύο βδομάδες πήρε τον [...] και του είπε σε θέλω για δουλειά αλλά πρόσεξε μη μου πηδήξεις την τραγουδίστρια, άκου!, χωρίς να με ξέρει ο άνθρωπος, ούτε ο άλλος με ήξερε, αλλά αυτοί είχαν προηγούμενα, όταν τελείωσε η σεζόν καταλήξαμε να είμαστε μαζί και το μαθαίνει ο [...] και έχει γίνει της πουτάνας. “Εμείς δεν είμαστε άντρες;” λέει, ο μπάρμπας τώρα!, είναι κάτι που για μια γυναίκα σε μια δουλειά που εκτίθεται παραπάνω έχει και αυτά να αντιμετωπίσει, έχουμε 2024, [...] δεν το λέω ψωνίστικά ότι α!, είμαι ωραία, το βλέπω γύρω μου συνεχώς, όλες οι γυναίκες τραγουδίστριες έχουν αυτό το θέμα, κι αν δεις τους πιο παλιούς της προηγούμενης γενιάς είναι πολύ μαλάκες

[...] έχει πιει τον πάτο του ένα βράδυ, ζητάω κάτι στον ήχο και γυρνάει και λέει “γάμησέ την ρε την πουτάνα” [...] και βγάζω εκείνη τη στιγμή το καλώδιο από το μικρόφωνο και φεύγω

Τόξικ. [...] Όλα γύρω από το μουνί, τη γυναίκα, κι έτσι πολύ χυδαία σχόλια, σκέψου λίγο και πόσο χαμηλή αυτοεκτίμηση είχα για να είμαι εκεί και να κάνω πέντε σεζόν μαζί του.

Ήτανε της άποψης ότι όλα αυτά σε σκληραγωγούν, μου έλεγε ότι τραγουδάω σα γατάκι και ήθελε να με θυμώσει για να βγάλει τη γυναίκα από μέσα μου, την ώρα που τραγουδούσα μου έλεγε “τώρα εσύ νομίζεις ότι τραγουδάς;” “Τραγουδάς σαν την [...] μου ‘λεγε. Ξέρεις ότι την πηδούσα την [...];

Βίκυ

Οι συνομιλήτριές μου δε μου αφηγήθηκαν συχνά θερμά επεισόδια έμφυλης βίας. Ωστόσο, σε μια προσέγγιση που απομακρύνεται από την αντίληψη της βίας ως δυσλειτουργικής περιστασιακής εξαίρεσης μιας φυσιολογικής κανονικότητας, η έμφυλη βία αναδεικνύεται στην ατμοσφαιρικότητά της, στη λειτουργία της ως περιρρέουσας ατμόσφαιρας (Carastathis, 2018). Η επαγγελματική καθημερινότητα των συνομιλητριών μου ως βίαιη καθημερινότητα δε θα πρέπει να υποτιμάται, τόσο γιατί περιλαμβάνει περιστατικά όπως το παρακάτω

μου έχει τύχει που ο άλλος έβγαλε μαχαίρι επειδή έδωσα πίσω τη χαρτούρα επειδή δεν ήξερα το τραγούδι, και μου έχει τύχει μεθυσμένος να μου ζητήσει ένα τραγούδι και να μην το ξέρω και να θέλει να μου πετάξει την καρέκλα. [...] Αυτά είναι τα πιο ακραία που 'χω ζήσει. Τα άλλα που 'χω ζήσει είναι ψιλοβρισιές, που δε με νοιάζει καθόλου, δε μ' αγγίζει ούτε τόσο δα

Κατερίνα

όσο και γιατί εκτυλίσσεται σε ένα υπαινικτικό, ανδροκρατούμενο περιβάλλον, στο οποίο οι συνομιλήτριές μου ακούνε συχνά τους συναδέλφους τους να συζητούν για τις ερωτικές σχέσεις, την προκλητικότητα ή τη σεμνοτυφία άλλων τραγουδιστριών, να διαδίδουν φήμες για το πώς μια τραγουδίστρια προωθήθηκε ή διαγράφηκε λόγω διαπροσωπικών σχέσεων και διενέξεων, να γελούν λέγοντας ανέκδοτα περί του φαλλικού σχήματος του μικροφώνου και του τρόπου που μια τραγουδίστρια το κράτησε ή να περιγράφουν μια τραγουδίστρια με το διαδεδομένο αφορισμό “από φωνή μουνί κι από μουνί φωνάρα”.

Μπορούν τα υποκείμενα να αντιδράσουν όταν οι συνθήκες της δουλειάς τους προκαλούν αμηχανία, θλίψη, θυμό; Οι τραγουδίστριες αναμένεται μεν να είναι εξωστρεφείς, καλούνται ωστόσο να εκπέμπουν συγκεκριμένα συναισθήματα τόσο προς τους συναδέλφους τους όσο και προς το κοινό. Η Arlie Hochschild (1983) στη μονογραφία *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*, ερευνώντας αεροσυνοδούς και εισπράκτορες, ορίζει ως συναισθηματική (emotional) την εργασία που «απαιτεί από κάποιον/α να προκαλέσει ή να καταστείλει συναισθήματα, ώστε να διατηρήσει μια εξωτερική στάση που δημιουργεί την κατάλληλη ψυχική συνθήκη στους άλλους» (σ. 7). Το επίμαχο μιας τέτοιας εργασίας είναι ότι οι συναισθηματικά εργαζόμενοι μπορεί να αποξενωθούν από τη συναισθηματική έκφραση και τα πραγματικά τους συναισθήματα μέσα από ανάλογες διαδικασίες αλλοτρίωσης που ισχύουν και για τους χειρώνακτες εργαζομένους. Οι δε αεροσυνοδοί, όπως καταγράφεται στη μελέτη, φαίνεται να κλήθηκαν

συχνά να βελτιώσουν το χαμόγελό τους, σε επίδειξη μιας κυρίαρχης ετεροκανονικής θηλυκότητας.

αυτό που θέλουν είναι μια εύθυμη τραγουδίστρια, εξωστρεφή, να μην είναι πολύ εσωτερική ρε παιδί μου [...] “μην είσαι κλειστή, να είσαι πιο έξω”, ζητάνε να γίνεται τζέρτζελο, εγώ βέβαια δε μπορώ να κινηθώ προς αυτή την κατεύθυνση, δεν το έχω να είμαι διασκεδάστρια, το έχω αποδεχτεί για τον εαυτό μου αυτό, το καλοκαίρι υπήρχε μεγάλη πίεση από τον μαγαζάτορα να είμαι up

Άννα

δε μπορώ να πω ότι είναι κι απ’ τα πιο εύκολα επαγγέλματα, γιατί είναι και το σώμα σου μαζί, είναι η φωνή σου, εννοώ ζορίζεσαι, δεν είναι να κάθεται σε ένα γραφείο και να εργάζεσαι σταθερά, που κι αυτό είναι δύσκολο, αλλά το να είσαι τραγουδιστής ή μουσικός, μπορεί να είσαι χάλια ψυχολογικά αλλά πρέπει να πας σε ένα μέρος και να τραγουδήσεις, να είσαι χαρούμενος και να κάνεις τους ανθρώπους από κάτω να διασκεδάσουν [...] δεν είναι ωραίο να έρχεται ο κόσμος και να με βλέπει ας πούμε στεναχωρημένη, οπότε εκείνη την ώρα τα αφήνω όλα και σκέφτομαι ότι ο κόσμος έρχεται να περάσει καλά, ό,τι και να συμβαίνει στη ζωή μου

Σταυρούλα

είσαι δεν είσαι καλά, εσύ πρέπει να πας εκεί και να είσαι χαρούμενος, είσαι δεν είσαι, δηλαδή, ακόμα και πένθος να έχεις εσύ πρέπει να πας είναι η δουλειά σου, και πρέπει να είσαι χαρούμενος. Πόσο μάλλον στις γυναίκες που έχεις δεν έχεις περίοδο, πονάς δεν πονάς, κουρδίζεις δεν κουρδίζεις γιατί είσαι στην πρώτη μέρα περιόδου και δεν έχεις άλλα αποθέματα να δώσεις, εσύ πρέπει να πας εκεί και δεν είναι κατανοητό ή αντιληπτό. Απλά πρέπει να πας σαν να ‘σαι ρομπότ

Κατερίνα

Επιπλέον των συναισθηματικών αυτών προκλήσεων, οι τραγουδίστριες έχουν να αντιμετωπίσουν ένα μη θεσμοθετημένο πλαίσιο συνεργασίας και αμοιβών, που τίθεται κάθε φορά υπό ατομική διαπραγμάτευση. Οι συμφωνίες είναι προφορικές και σπανίως συνοδεύονται από γραπτό συμβόλαιο ή συμφωνητικό. Η τήρηση των όρων δεν προστατεύεται από συλλογικές συμβάσεις εργασίας ή κάποια άλλη νομοθετική δικλείδα ασφαλείας, βασίζεται στο *αν κρατάει το λόγο του* ο εκάστοτε εργοδότης.

Οι σημερινές αμοιβές ξεκινούν από τα εξήντα ευρώ τη βραδιά για εργασία σε μουσική ταβέρνα που ανταποκρίνεται σε ένα τρίωρο ή τετράωρο μουσικό πρόγραμμα. Αναλόγως της εμπειρίας τους και του κύκλου τους, οι αμοιβές μπορεί να φτάνουν τα εκατό ευρώ για τους ίδιους χώρους. Σε συναυλιακά πλαίσια μπορεί να εξασφαλίσουν αμοιβές έως και 500 ευρώ ανά παράσταση, αν εμφανίζονται σε κάποια μεγάλη παραγωγή ή σε κάποια

περιοδεία με μεγάλο καλλιτέχνη, ωστόσο αυτές οι ευκαιρίες είναι μετρημένες. Όμως, σε παραστάσεις που γίνονται με δική τους πρωτοβουλία σε μουσικές σκηνές, μπορεί να φύγουν χωρίς έσοδα ή να χρειαστεί να συμπληρώσουν χρήματα από την τσέπη τους για να πληρώσουν τους μουσικούς που τις συνόδευσαν.

Άλλοτε, σε τέτοιες παραστάσεις, η αμοιβή προκύπτει ως ποσοστό από τα εισιτήρια εισόδου ή/και τα έσοδα από την κατανάλωση των θαμώνων ή σε δικά τους πρότζεκτ ενοικιάζουν τα μαγαζιά ή τους χώρους συναυλιών. Στην περίπτωση αυτή οι τραγουδίστριες δεν εργάζονται ως μισθωτές αλλά μετακυλιέται σε αυτές, όπως ίσως και στους μουσικούς της ορχήστρας, μέρος του ρίσκου του ιδιοκτήτη επιχειρηματία.

όχι λέω δε θα σπουδάσω, θα παίρνω 300 ευρώ το βράδυ θα τα 'χω όλα πληρωμένα, μόνο με δυο μέρες δουλειάς, τα 'βλεπα όλα πολύ παιδικά ότι θα είναι όλα ιδανικά [...]

Βίκυ

σε σχέση με το χρόνο και σε σχέση με τις σπουδές, δεν πληρώνει καλά η δουλειά. Βέβαια δεν έχουν όλοι πτυχία ούτε έχουν κάνει μαθήματα. Αλλά είμαστε κι εμείς που έχουμε σπουδάσει, έχουμε πληρώσει πάρα πολλά χρήματα γι' αυτές τις σπουδές και για ιδιαίτερα, οπότε αν αναλογιστούμε το τι χρήματα έχεις δώσει και τι χρόνο έχεις διαθέσει για να είσαι επαρκής σ' αυτό το επάγγελμα, οι πληρωμές είναι μηδαμινές απλά δυστυχώς λέμε ότι α! πήραμε καλό μεροκάματο για το μεροκάματο όμως, για εκείνη τη μία μέρα, χωρίς να βάζουμε στο τσουβάλι τι άλλο έχουμε κάνει για να έχουμε καταφέρει να έχουμε αυτό το μεροκάματο σήμερα

Κατερίνα

Το ύψος των αμοιβών τους κρίνεται ικανοποιητικό σε σχέση με τον βασικό μισθό του οχταώρου, όταν διαιρείται με τις ώρες της επιτέλεσης. Εξαντλείται όμως το εργασιακό τους ωράριο σε αυτές; Τα υποκείμενα της έρευνας τραγουδούν τακτικά χωρίς οικονομική αποζημίωση, στο πλαίσιο φιλανθρωπικών εκδηλώσεων, φιλικών συμμετοχών, παρουσιάσεων δίσκων, συναυλιών οικονομικής ενίσχυσης, τηλεοπτικών ή ραδιοφωνικών εμφανίσεων. Σε αντίθεση με τους οργανοπαίκτες μουσικούς που αμείβονται για τις ηχογραφήσεις σε στούντιο, οι τραγουδίστριες σπανίως πληρώνονται για την ηχογράφηση τραγουδιών, αφού η εργασία αυτή θεωρείται ως επένδυση για την καριέρα τους. Οι ώρες προβών, οι ώρες φωνητικής εξάσκησης και μελέτης, οι ώρες προώθησης και διαφήμισης μέσω της δημιουργίας περιεχομένου είναι όλα αθέατες όψεις της εργασίας τους που δεν προσμετρώνται από τους εργοδότες αλλά συχνά και από τις ίδιες στο εργασιακό ωράριο. Σε

αντίθεση με εμπορικότερες σκηνές, τα υποκείμενα των οποίων λαμβάνουν έσοδα από το streaming, από το merchandise και από χορηγούς, στην υπό μελέτη σκηνή οι τραγουδίστριες πληρώνονται μόνο για να παίξουν ζωντανά και οι ευκαιρίες για να παίξουν έχουν μειωθεί δραματικά. Μακροπρόθεσμος σχεδιασμός εργασιακών υποχρεώσεων και εσόδων δεν υπάρχει, αφού πολλές συμφωνίες κλείνονται μέσα στο μήνα υλοποίησής τους, ή αντίθετα ακυρώνονται λίγο πριν. Σε περίπτωση ασθενείας των ίδιων, ασθενείας των τέκνων τους, ακραίων καιρικών συνθηκών, ή άλλων απρόσμενων γεγονότων, τα μεροκάματα ακυρώνονται χωρίς αποζημίωση (με τη σπάνια εξαίρεση των μεγάλων καλοκαιρινών συναυλιών που ασφαρίζονται από εταιρείες παραγωγής).

αν κάποιος αρρωστήσει ή αν βρέξει δε θα πληρωθείς, δε θα 'χεις να πας σουπερμάρκετ, δε θα φας, δε θα 'χεις να πληρώσεις το ρεύμα σου, δε θα 'χει μεριμνήσει κανείς γι' αυτό. Σ' αυτό φταίει πάρα πολύ και ο κλάδος. [...] έρχεται ο εργοδότης να σου πει, έχει πολύ κόσμος, παίξτε άλλη μια ώρα, αλλά στο τέλος είναι πάλι το ίδιο μεροκάματο [...] νομίζω ότι η πανδημία ήταν ένα καλό, έβαλε σε όλους λίγο περισσότερο μυαλό, φτάσανε πολλοί νομίζω στα όρια της φτώχειας μες στην πανδημία, που δε μπορούσαν να δουλέψουν, ούτε επιδόματα να πάρουν ή δεν είχαν άλλη δουλειά να τους υποστηρίξει. Έχουν αρχίσει και ζητούν πιο καλά μεροκάματα, όλοι νομίζω. Πρέπει να φτάσεις στο χείλος του γκρεμού για να καταλάβεις τι αξίζεις και τι πρέπει να αλλάξει;

Κατερίνα

Τα μεροκάματα στα μαγαζιά είναι συχνά *μαύρα*, ακόμα και μετά την επίταση των ελέγχων του ΙΚΑ/ΕΦΚΑ μετά την εφαρμογή των μνημονίων, δε συνοδεύονται δηλαδή από ασφάλιση, ένσημα και εισφορές. Όταν υπάρχει ασφάλιση, αυτή είναι πολλές φορές σχηματική, δηλώνεται δηλαδή μικρότερος αριθμός εργαζομένων, άλλη επαγγελματική ιδιότητα, το κατώτατο νόμιμο ωρομίσθιο, καθώς και ένα ενδεικτικό ωράριο.

φέτος προς έκπληξη μου κατάλαβα ότι μας έβαζαν ένσημα μάγου σε ένα μαγαζί, ποιος ξέρει, αν δεν τα ψάχνεις, τι μπορεί να γίνεται

Άννα

Η τραγουδίστρια είναι συνήθως το τελευταίο μέλος του σχήματος που ασφαρίζεται, μιας και σε περίπτωση ενός ξαφνικού ελέγχου μπορεί πιο εύκολα να παρουσιαστεί ως θαμώνας που σηκώθηκε να πει ένα τραγούδι σε σύγκριση με τους οργανοπαίκτες που κρατούν μουσικά όργανα. Άλλοτε, το κατάστημα κολλάει ένσημα σε μία τραγουδίστρια επειδή η

ίδια έχει ζητήσει να τα πληρώσει για να συμπληρώσει κάποιες μέρες ασφάλισης ενώ οι υπόλοιπες τραγουδίστριες που θα βρεθούν στο ίδιο κατάσταση για να εργαστούν, ενημερώνονται πριν τη δουλειά ότι σε περίπτωση ελέγχου πρέπει να συστηθούν με το όνομα της ασφαλισμένης.

Λόγω της αδήλωτης εργασίας, σε πολλές περιπτώσεις δυσκολεύονται να συμπληρώσουν τις πενήντα ημέρες εργασίας το χρόνο που απαιτούνται από τη δημόσια υπηρεσία απασχόλησης (ΔΥΠΑ) για την αίτηση του εποχικού επιδόματος που δικαιούνται μεταξύ άλλων εργαζομένων και οι μουσικοί²¹.

Στις μεγαλύτερες εκδηλώσεις οι τραγουδίστριες συνήθως προσλαμβάνονται με συμβάσεις ορισμένου χρόνου για μία μονοήμερη τετράωρη απασχόληση, με τη λεγόμενη *πρόσληψη-απόλυση*. Οι ώρες εργασίας παρουσιάζονται σχηματικά από τις 20:00 μ.μ. μέχρι τις 00:00 π.μ. ώστε να αποφευχθούν επιπλέον χρεώσεις που σχετίζονται με το νυχτερινό ωράριο, ακόμα και αν οι συναυλίες ξεπερνούν το χρονικό αυτό όριο. Ακόμα και στην ιδανική συνθήκη όπου στην παράσταση τηρείται όλο το νόμιμο ασφαλιστικό καθεστώς, οι μουσικοί φαίνεται να εργάζονται με ημιαπασχόληση, καθώς το είδος της απασχόλησής τους δεν έχει ληφθεί πιο σοβαρά υπόψη στο σχεδιασμό του ασφαλιστικού πλαισίου. Σε προηγούμενες δεκαετίες κάποιες συνομιλήτριές μου είχαν εργαστεί με *δελτίο παροχής υπηρεσιών*, ως ελεύθερες επαγγελματίες, καταβάλλοντας οι ίδιες τις μηνιαίες ασφαλιστικές τους εισφορές. Ωστόσο σήμερα το φορολογικό καθεστώς των ελεύθερων επαγγελματιών κρίνεται ασύμφορο.

Η μη καταβολή ή η περιστασιακή καταβολή ασφαλιστικών εισφορών σημαίνει μια χαμηλή δήλωση φορολογίας εισοδήματος. Αυτή η συνθήκη μπορεί να εξασφαλίζει την αξίωση για ορισμένα προνοιακά επιδόματα, όπως το επίδομα στέγασης ή το επίδομα αλληλεγγύης. Ταυτόχρονα όμως, υπάγει τις συνομιλήτριές μου σε ένα καθεστώς ανασφάλειας και έλλειψης ιατροφαρμακευτικής περίθαλψης. Ακόμα και κάποια επιδόματα μητρότητας, διεκδικούνται συχνά από τα υποκείμενα της έρευνας υπό την ιδιότητα των ανέργων. Άδειες μητρότητας δεν είναι διανοητές:

Μετά την εγκυμοσύνη είχα προτάσεις για να πάω σεζόν αλλά ήταν ανέφικτο. Υπήρχε ένα βρέφος το οποίο θήλαζε κάθε δύο ώρες, ακόμα κι αν πήγαινα στη δουλειά θα

²¹ Για μια συνοπτική επισκόπηση των προϋποθέσεων καταβολής του επιδόματος βλέπε στην ιστοσελίδα του φορέα: <https://www.dypa.gov.gr/anergia-kai-paroxes-asfalishs-misthwtwn?tab=boithimata-epidomata&tab2=eidiko-epokhiko-voithima&tab3=>

έπρεπε να σταματήσω δύο φορές για είκοσι λεπτά με το θήλαστρο ώστε να αντλήσω γάλα. Ένα ήταν αυτό, επίσης ήταν ανέφικτο γιατί η κούραση και οι αφυπνίσεις που έκανε το βρέφος ήταν πάρα πολλές και εγώ δεν είχα αντοχές πια να το κάνω αυτό, ο ρόλος της μαμάς είναι πολύ απαιτητικός για να συνυπάρξει με το ρόλο της τραγουδίστριας τη νύχτα. Η ανάγκη του μωρού να είμαι δίπλα του, έβαλε τη δική μου την ανάγκη λίγο πιο πίσω

Κατερίνα

εγώ πέρασα πάρα πολύ σκληρά χρόνια, γιατί μεγάλωσα δύο παιδιά σχεδόν μόνη, ο πρώην σύζυγος δούλευε πολύ περισσότερο όταν μεγάλωναν τα παιδιά, τις περισσότερες φορές όταν είχα μια συναυλία τα έπαιρνα μαζί μου, κοιμόντουσαν σε μια καρέκλα, [...] δεν ήταν καθόλου καλές οι συνθήκες γιατί δεν υπάρχει και η κρατική μέριμνα σε αυτό, πολλή δουλειά, θυμάμαι πάντα να κάνω ό,τι κάνει μια καλή νοικοκυρά, μητέρα, κι αυτό, και να πηγαίνω το βράδυ να τραγουδάω με πολύ λίγο ύπνο και χωρίς καθόλου προσωπικό χρόνο

Μελίνα

Η εργασία τους χαρακτηρίζεται από περιόδους ανεργίας ή αναδουλειάς, κατά τις μεταβάσεις μεταξύ χειμερινής και καλοκαιρινής σεζόν, τον Σεπτέμβριο και τον Μάιο, αλλά και αμέσως μετά από τα Χριστούγεννα. Η εποχικότητα συνδυάζεται και με κινητικότητα. Όταν η σεζόν τελειώνει, αλλά και κατά τη διάρκειά της, προκειμένου να συμπληρώσουν το εισόδημά τους και να παραμείνουν ενεργές, οι τραγουδίστριες μετακινούνται προς την περιφέρεια, ιδιαιτέρως προς τα νησιά όπου ο τουρισμός μπορεί να εξασφαλίσει καλύτερες αμοιβές, αλλά και προς το εξωτερικό όπου συνήθως τραγουδούν σε εκδηλώσεις που απευθύνονται στην ελληνική διασπορά. Οι αμοιβές τους εκτός Αθήνας δεν είναι απαραίτητως υψηλότερες αν και προϋποθέτουν ταξίδι. Μπορούν πάντα να αποφύγουν αυτή την ταλαιπωρία; Από τη μια, δεν είναι σίγουρο ότι στην Αθήνα θα συγκεντρώσουν τα χρήματα αυτά, από την άλλη βρίσκονται σε ένα επάγγελμα στο οποίο πρέπει να παρουσιάζονται ως πάντοτε διαθέσιμες. Μια άρνηση με οποιαδήποτε δικαιολογία μπορεί να συζητηθεί μέσα στη συντεχνία και να διαδοθεί ως γενικότερη μη διαθεσιμότητα. Σε περιόδους αναδουλειάς ορισμένες τραγουδίστριες επιστρέφουν στον τόπο καταγωγής τους, υποστηρίζονται συχνά από τις οικογένειές τους και ενίοτε αποδέχονται δουλειές με τοπικές ορχήστρες.

Κάποιες από τις συνομιλήτριές μου καταφεύγουν στην ετεροαπασχόληση ή την πολυαπασχόληση, συνδυάζοντας το επαγγελματικό τραγούδι με τη μουσική διδασκαλία σε επίπεδο ατομικών μαθημάτων ή ομαδικών σεμιναρίων, ή κάνοντας τελείως διαφορετικά επαγγέλματα, προκειμένου να συμπληρώνουν ημέρες ασφάλισης και να έχουν ένα

σταθερό βασικό εισόδημα. Άλλες, οι εμπειρότερες και παλαιότερες στο επάγγελμα, αρνούνται πεισματικά να κάνουν άλλη δουλειά ή να παραδώσουν μαθήματα τραγουδιού υπομένοντας φωνές αρχαρίων. Θέλουν μόνο να τραγουδούν και αυτό να φτάνει.

Οι προοπτικές για σύνταξη όταν οι ασφαλιστικές εισφορές έχουν υπάρξει ασυνεχείς και μειωμένες, είναι κακές²². Παρά τις ασυνέχειες στην εργασιακή δραστηριότητα που καθιστούν αμφίβολη τη συνταξιοδότηση, η εργασία στο τραγούδι υπάγεται σε κάποιους χρονικούς περιορισμούς. Μέχρι ποια ηλικία θα είναι ο φωνητικός μηχανισμός εργασιακά αξιοποιήσιμος; Αλλά και μέχρι ποια ηλικία θα είναι οι τραγουδίστριες αποδεκτές στα πατάρια;

Οι Chris Warhurst, Dennis Nickson and Anne Witz (2000) δεν είχαν κατά νου τις τραγουδίστριες όταν ανέπτυξαν τον όρο της αισθητικής εργασίας (aesthetic labour), καθώς η μελέτη τους αφορούσε εργαζόμενους στον τομέα της φιλοξενίας και της λιανικής πώλησης. Η έκφραση όμως 'looking good and sounding right' (Warhurst & Nickson, 2001) που έγινε σήμα κατατεθέν στη βιβλιογραφία της αισθητικής εργασίας μοιάζει να περιγράφει επακριβώς τα προαπαιτούμενα προσόντα για τραγούδι. Η αισθητική εργασία ορίζεται ως ένα απόθεμα ενσώματων δυνατοτήτων και χαρακτηριστικών που απαιτούνται από τους εργαζομένους κατά την είσοδό τους σε ένα επάγγελμα. Οι εργοδότες κινητοποιούν, αναπτύσσουν και εμπορευματοποιούν αυτές τις δυνατότητες μετασχηματίζοντάς τις σε δεξιότητες που στρέφονται προς την παραγωγή ενός αισθητικού στυλ υπηρεσιών (Warhurst et al., 2000, σ. 4). Αυτά τα κριτήρια υπήρξαν διαχρονικά μέρος της εργασιακής διαδικασίας, με διαφοροποιημένες έμφυλες παραμέτρους. Η αισθητική εργασία είναι η απασχόληση εκείνων των εργαζομένων που πληρούν τις επιθυμητές σωματικές προδιαθέσεις. Τα ενσώματα χαρακτηριστικά τους αξιοποιούνται από τους εργοδότες ως ανταγωνιστικό πλεονέκτημα, προς παραγωγή ενός στυλ εξυπηρέτησης που απευθύνεται στις αισθήσεις των πελατών, οπτικά και ακουστικά (Warhurst and Nickson, 2007, σ. 107).

Σε αντίθεση με τις αγγελίες εργασίας και τα εταιρικά policies που μελετούν οι Warhurst & Nickson όπου οι αισθητικές προσδοκίες των εργοδοτών δηλώνονται και διαφημίζονται,

²² Με την υπουργική απόφαση Υ.Α. Φ10221/οικ. 26816/929/2011 (ΦΕΚ 2778/Β` 2.12.2011) Βαριές και ανθυγιεινές εργασίες, οι μουσικοί πνευστών οργάνων και οι μουσικοί νυχτερινών κέντρων σταμάτησαν να υπάγονται στα βαρέα και ανθυγιεινά επαγγέλματα, με την εξαίρεση όσων είχαν ήδη κατοχυρώσει δικαίωμα σύνταξης γεγονός που επιβάρυνε περαιτέρω τις προοπτικές συνταξιοδότησής τους.

στη λαϊκή μουσική σκηνή οι αισθητικές προσδοκίες είναι συχνά σιωπηλές ή υπόρρητες, δεν αρθρώνονται αλλά υπονοούνται.

άμα αρχίσω και φαίνομαι γριά, σαφρακιασμένα χέρια-πόδια, θα σταματήσει από μόνο του [ενν. το επαγγελματικό τραγούδι]

Κατερίνα

Στη μελέτη τους για τους μουσικούς του Τορόντο, οι Hracs & Leslie (2014) περιγράφουν την χρονική και χωρική εντατικοποίηση της αισθητικής εργασίας, σε τοποθεσίες που περιλαμβάνουν πια όχι μόνο τη σκηνή αλλά και το σπίτι και το διαδίκτυο, ερμηνεύοντας αυτή την εντατικοποίηση στη βάση των τεχνολογικών αλλαγών στη μουσική βιομηχανία και της κρίσης της δισκογραφίας. Οι μουσικοί καλούνται να παράγουν ένα ολοκληρωμένο πακέτο ηχητικού αλλά και μοναδικού οπτικού και αισθητικού στυλ (σ.68). Μέσα από αυτό το πακέτο, οι μουσικοί πρέπει ταυτόχρονα να ξεχωρίζουν αλλά και να ταιριάζουν με τη σκηνή στην οποία υπάγονται.

H Dean (2005) εφαρμόζοντας πρώτη την έννοια της αισθητικής εργασίας, που για καιρό εξαντλούταν στα επαγγέλματα παροχής υπηρεσιών, στις παραστατικές τέχνες και στις γυναίκες performers του θεάτρου και της τηλεόρασης, παρατηρεί ότι οι εργαζόμενες κατηγοριοποιούνται, με βάση την ηλικία και τη θεωρούμενη ελκυστικότητα, σε συγκεκριμένες αγορές θηλυκής εργασίας: η όμορφη νέα πρωταγωνίστρια, η καλύτερη φίλη, η μη-σεξουαλική μητέρα. Αναδεικνύεται έτσι μια έμφυλη συγκέντρωση της εργασίας με βάση την ηλικία (σ. 764). Ένα επαναλαμβανόμενο θέμα σε συνεντεύξεις με παραγωγούς, πράκτορες και σκηνοθέτες, ήταν η αντίληψη ότι αυτό που διαχωρίζει τις σταρς από άλλες, είναι το χάρισμα, μια ‘παρουσία’ που είχε κάτι το σεξουαλικό (σ.769).

Οι Illouz και Karlan (2022) εξερευνώντας την κοινωνιολογική μεταφορά του σεξουαλικού κεφαλαίου για να περιγράψουν τις “αποδόσεις που μπορούν να αποκομίσουν οι άνθρωποι από την επένδυση χρημάτων, χρόνου, γνώσεων και συναισθηματικής ενέργειας στην κατασκευή και ενίσχυση του σεξουαλικού τους εαυτού” (σ. 14-15) τονίζουν ότι “από τη στιγμή που η σεξουαλικότητα αρχίζει πλέον να δομείται βάσει οικονομικών στρατηγικών, να αποφέρει οικονομικά πλεονεκτήματα και να γίνεται καθοριστική για την ίδια την οικονομική σφαίρα, τότε μπορούμε να κάνουμε λόγο για σεξουαλικό κεφάλαιο οργανωμένο στο πλαίσιο της νεοφιλελεύθερης κουλτούρας ή για νεοφιλελεύθερο σεξουαλικό κεφάλαιο” (σ.17). Εντοπίζουν μια σχέση μεταξύ σεξουαλικότητας και

απασχολησιμότητας, όχι μόνο σε θέσεις εργασίας που έχουν να κάνουν με την εικόνα, αλλά σε ολοένα περισσότερες ‘κανονικές’ θέσεις εργασίας (σ.98).

Σε μια μουσική βιομηχανία που θέτει κριτήρια αισθητικής εργασίας και αξιοποιεί τις εργαζόμενες της με όλο το συναισθηματικό, ενσώματο και σεξουαλικό τους κεφάλαιο, οι τραγουδίστριες της σκηνής που μελετώ ρισκάρουν να μείνουν στο περιθώριο, επιλέγοντας μια άλλη εκφορά της θηλυκότητας. Δεν ακολουθούν ένα mainstream dress code, δεν υποβάλλονται σε αισθητικές και πλαστικές επεμβάσεις, δεν κάνουν δραματικές αλλαγές στην εμφάνισή τους, δε φορούν πολυτελή ρούχα και κοσμήματα αναγνωρισμένων σχεδιαστών μόδας, δεν έχουν επιτελείο επαγγελματιών που να επιμελείται τη δημόσια εικόνα τους, δε χρησιμοποιούν φίλτρα ωραιοποίησης στα σόσιαλ μίντια που χρησιμοποιούν.

υπάρχουν κάποιες που έχουν πολλή δουλειά επειδή πλασάρουν κάτι που είναι ή που δεν είναι, επειδή κυκλοφορούν στο διαδίκτυο, να έχουν φουλ δουλειές

Βίκυ

εγώ ντύνομαι ο εαυτός μου

Σταυρούλα

εγώ δε λέω να συμμορφωθώ, δεν είμαι καλή επαγγελματίας απ’ ότι έχω καταλάβει, ειδικά οι δικοί μου με μαλώνουν ότι δε φροντίζω για το προφίλ μου καθόλου

Μελίνα

Όπως και σε άλλες όψεις της εργασίας τους, το ιδανικό του ‘καλού’ λαϊκού φαίνεται να επηρεάζει τους όρους συμμετοχής τους στις πλατφόρμες κοινωνικής δικτύωσης. Αφιερώνουν πάντως χρόνο στην παραγωγή υλικού για τα κοινωνικά δίκτυα και αναμένεται να ενημερώνουν το κοινό για τις εμφανίσεις τους. Τα social media φαίνεται να δίνουν την εντύπωση μιας διεξόδου δημιουργικότητας: τώρα που οι τραγουδίστριες δυσκολεύονται να προγραμματίσουν πάνω από δύο εμφανίσεις την εβδομάδα, τα social media τις βοηθούν να διατηρούν μια ψευδαίσθηση ενεργητικότητας και αλληλεπίδρασης. Το live έχει τελειώσει, το μεροκάματο που έλαβαν μπορεί να μην ήταν το συμφωνημένο, οι ακροατές μπορεί να ήταν λιγότεροι από το επιθυμητό, όμως το βίντεο ακόμα like παίρνει.

Στην πραγματικότητα όμως, η παραγωγή υλικού για τα social media από τους καλλιτέχνες, υπάγεται σε ένα σύνθετο πλαίσιο εξαγωγής οικονομικής αξίας που διοχετεύεται στις πλατφόρμες και όχι σε αυτούς. Οι Ekbia και Nardi (2017) περιγράφουν με τον όρο heteromation την εξαγωγή οικονομικής αξίας από χαμηλού κόστους ή δωρεάν εργασία εκατομμυρίων χρηστών σε ψηφιακά περιβάλλοντα, μια εργασία που δεν αναγνωρίζεται ως οικονομικά πολύτιμη και περνά απαρατήρητη, φυσικοποιημένη μέσα στο πλαίσιο των δραστηριοτήτων που υπάγονται στο να είναι κανείς “χρήστης” της ψηφιακής τεχνολογίας. Αυτό το είδος εργασίας επιλέγεται ελεύθερα και θεωρείται μέρος της ψυχαγωγίας μας, σε μια νέα συνθήκη εξάλειψης των ορίων μεταξύ χρόνου εργασίας και ελεύθερου χρόνου. Η εκμετάλλευση βιώνεται ως διασκέδαση (playbour) (Ekbia και Nardi, 2017, σ. 43, Fuchs, 2021, σ.106).

Το καλοκαίρι του 2023, μια συνομιλήτριά μου, βρισκόμενη σε ένα επαγγελματικό αδιέξοδο, αποφάσισε να εντατικοποιήσει τη δημιουργία περιεχομένου στο tik tok. Αν και ήταν τραγουδίστρια με ένα ευρύ ρεπερτόριο, παρατήρησε ότι μεγαλύτερη ανταπόκριση είχαν τα παλιά λαϊκά τραγούδια και εστίασε σε αυτά:

[...] σνόμπαρα πάρα πολύ να ανεβάσω λαϊκό τραγούδι, γιατί θεωρώ ότι εντάξει ποιος θ’ ακούσει τώρα λαϊκά, [...] ήμουν με τις πιτζάμες σε εκείνο το βιντεάκι, ήμουν σε φάση, τώρα εντάξει, θα ανεβάσω Καζαντζίδη [...]

Σταυρούλα

Μέσα σε ένα μήνα από τη δημοσίευσή του, το βίντεό με το καζαντζιδικό τραγούδι ξεπέρασε κάθε προσδοκία της σε αλληλεπιδράσεις, φτάνοντας σήμερα να αριθμεί πάνω από 400.000 προβολές.

Η Duffy (2017), ερευνώντας την ψηφιακή εργασία στο χώρο της μόδας μέσα από δημιουργούς περιεχομένου, χτίζει πάνω στην έννοια της εργασίας ελπίδας (hope labour) των Kathleen Kuehn και Thomas F. Corrigan και εισάγει την έννοια της φιλόδοξης εργασίας (aspirational labour) τονίζοντας τις έμφυλες διαστάσεις της. Τα πεδία της φιλόδοξης εργασίας, στα οποία μπορούμε να συμπεριλάβουμε και τη μουσική, θεωρούνται ειδυλλιακοί επαγγελματικοί προορισμοί, που χαρακτηρίζονται από αυτονομία, ευελιξία και προοπτικές αυτοεκπλήρωσης. Η φιλόδοξη εργασία ωθείται από το ιδανικό του “πληρώνομαι για να κάνω αυτό που αγαπώ”, στρέφει την εστίαση των εργαζομένων από το

παρόν στο μέλλον, με μια αιωρούμενη προοπτική καριέρας όπου η εργασία και η αναψυχή συνυπάρχουν. Οι εργαζόμενοι χτίζοντας φήμη, δίκτυο συνεργατών, κοινότητες θαυμαστών/ακολούθων, περιμένουν ότι κάποια μέρα θα αποζημιωθούν με υλικές ανταμοιβές ή κοινωνικό κεφάλαιο. Στην πραγματικότητα, πολύ λίγοι φτάνουν σε τέτοιο επίπεδο επιτυχίας. Η ιδεολογία της φιλόδοξης εργασίας ωραιοποιεί εργασιακές συνθήκες χρονοεντατικές και οπωσδήποτε μη ρομαντικές, 'χρυσώνοντας' την εργασία ακριβώς όσο αυτή γίνεται ολοένα πιο εντατική, ατομική και επισφαλής (σ. 4 -11, 228).

Πόσο μεγάλη πρέπει να γίνει μια επιτυχία στα social media μέχρι να μεταφραστεί σε πραγματικό εισόδημα για τους παραγωγούς της; Ένα χρόνο μετά το viral βίντεό της, η εν λόγω τραγουδίστρια δέχτηκε πρόταση για να συμμετάσχει σε μια μεγάλη συναυλία-αφιέρωμα σε φεστιβάλ της Αθήνας. Λόγω της μεγάλης χωρητικότητας του χώρου, του διάσημου line up καλλιτεχνών, του ακριβού εισιτηρίου και του πλήθους χορηγών, θα ήταν εύλογο να έχει συμφωνηθεί μια υψηλή αμοιβή. Ο διοργανωτής παραγωγός δεν αναφέρθηκε ποτέ σε αμοιβή. Μια εβδομάδα πριν την προγραμματισμένη συναυλία και επειδή η προώθηση δεν κινήθηκε σύμφωνα με τις προσδοκίες λόγω της διεξαγωγής μεγάλου ποδοσφαιρικού αγώνα στην ίδια ημερομηνία, η συναυλία ακυρώθηκε. Η ίδια ζημιώθηκε με τα αεροπορικά έξοδα και δεν έμαθε ποτέ αν ο παραγωγός σκόπευε να την πληρώσει.

Αλλά και εκτός του ψηφιακού χώρου, μια συνομιλήτριά μου αναστοχάζεται για τη μεγάλη της ευκαιρία να τραγουδήσει το τραγούδι των τίτλων μιας επιτυχημένης τηλεοπτικής σειράς στις αρχές του 2000:

εκεί ήταν η πρώτη φορά που ήρθα σε επαφή με καλύτερες δουλειές, από την άποψη ότι ήταν πιο καλοπληρωμένες και παίξαμε με φίρμες ας πούμε. Πάλι ενδεικτικό της τότε κατάστασης, που μάλλον συνεχίζεται και μέχρι τώρα, ήταν ότι αυτό ήταν μια εξαιρετικά επιτυχημένη δουλειά από την οποία εγώ δεν πήρα φράγκο ποτέ

Μαρίνα

Όσα συνθέτουν την επισφάλεια του επαγγέλματος των τραγουδιστριών εκβάλλουν από περιόδους πολύ πριν την οικονομική και πανδημική κρίση και βεβαίως, σε μεγάλο βαθμό αφορούν το μουσικό επάγγελμα εν γένει. Στο κεφάλαιο αυτό συνόψισα ορισμένες όψεις

της εργασίας των τραγουδιστριών, όχι για να αναδείξω τη μοναδικότητα των δυσκολιών του επαγγέλματος- αντίστοιχα δύσκολα και επισφαλής μπορεί να είναι σήμερα και όλα τα υπόλοιπα επαγγέλματα που θα ήταν διαθέσιμα στις συνομιλήτριές μου- αλλά για να καταδείξω ότι η επισφάλεια μπορεί να ελλοχεύει σε δραστηριότητες που δεν αξιολογούνται καν ως επαγγελματικές και εντείνεται πάντοτε με έμφυλο τρόπο:

Οι τραγουδίστριες ήταν το πρώτο που άλλαζε σε ένα σχήμα, άμα ήθελε να αλλάξει κάτι ο μαέστρος ή ο υπεύθυνος του σχήματος, υπήρχε πολύ έντονη αυτή η αίσθηση ότι είμαστε αναλώσιμες

Μαρίνα

Συμμόρφωση και αντιστάσεις στη νεοφιλελεύθερη παθιασμένη εργασία

Στο νέο μοντέλο μουσικής επιχειρηματικότητας, οι καλλιτέχνες καλούνται να γίνουν *artrepreneurs*: καλλιτέχνες- επιχειρηματίες του εαυτού τους (Tschmuck, 2021). Είναι ίδιοι του νεοφιλελεύθερου ατομικισμού, να “επιζητά να μας μετατρέψει σε αυτάρκεις και ανταγωνίσιμους επιχειρηματίες των εαυτών μας” (Αθανασίου, 2022). Σε αυτή την υπευθυνοποίηση, τα άτομα καλούνται να επιστρατεύσουν όλο τον συναισθηματικό, ενσώματο, σεξουαλικό εαυτό τους προς συνεχή βελτίωση, αξιοποίηση και εμπορευματοποίηση. Στις ποσοτικές εννοήσεις της επιτυχίας, όπως τις ορίζει η μουσική βιομηχανία, οι συνομιλήτριές μου αντιπροτείνουν μια επιτυχία με ποιοτικά κριτήρια. Προσδοκούν από την εργασία τους ανταμοιβές που υπερβαίνουν τις οικονομικές απολαβές: το κοινωνικό και το συμβολικό κεφάλαιο, την αναγνώριση από το ίδιο το μουσικό δίκτυο, την αναγνώριση από το ευρύτερο κοινό, την αυτοεκπλήρωση, την έκφραση του αυθεντικού τους εαυτού:

το τραγούδι δεν είναι επάγγελμα, είναι τρόπος ζωής, είναι η ζωή σου όλη, εκεί που θηλάζεις σκέφτεσαι τραγούδια, εκεί που μαγειρεύεις επίσης, η σχέση πρέπει να είναι δυνατή, πρέπει να είσαι δυνατός, πρέπει να είσαι πεισματάρης για να μπορείς να ανταποκριθείς [...] δε θα μπορούσα να αλλάξω τίποτα σε όσα έκανα τόσα χρόνια, λειτούργησα με το ένστικτο

Μελίνα

τα λεφτά δεν είναι, αυτό που είναι, είναι η εκτόνωση, το άδειασμα, εγώ όταν τραγουδάω ακόμα και χάλια να είμαι βγαίνει από μέσα μου το ανάθεμα, παίρνω ζωή από αυτό.

Άννα

η δουλειά στο ζαχαροπλαστείο ήταν απλά δουλειά, ήξερα ότι η ελπίδα μου μες στη μέρα ήταν ότι την Πέμπτη, θα φύγω, θα πάω να ετοιμαστώ και θα πάω να τραγουδήσω, [...] ήταν το μικρό φωτάκι μες στη μέρα που μου έδινε χαρά [...] εάν δεν τραγουδάω κάτι χαλάει, κάτι μέσα μου, δεν είμαι χαρούμενη, δε βρίσκω τη χαρά

Σταυρούλα

δε μου αρέσει η Αθήνα. Ελπίζω σε κάτι που δεν ξέρω τι είναι αυτό. Κάνω κάτι συνεργασίες που τις θέλω μια στο τόσο, για άλλους είναι ασήμαντες αλλά για μένα έχουν ένα ρομαντισμό και δε θέλω να φύγω.

Βίκυ

Αν και έχουν διαφορετικές γεωγραφικές, οικογενειακές, και ταξικές καταβολές και μπήκαν στο επάγγελμα σε διαφορετικές ιστορικοκοινωνικές συγκυρίες, όλες οι τραγουδίστριες της έρευνας ξεκίνησαν να τραγουδούν επαγγελματικά σε μικρή ηλικία, κάποιες από τα σχολικά τους χρόνια και κάποιες αμέσως μετά την αποφοίτησή τους από το σχολείο.

μπήκα και στη χορωδία, μου είπε ο δάσκαλος θα γίνεις κεντρική τραγουδίστρια, θα πάμε και σε διαγωνισμούς, πήγαμε και σε διαγωνισμούς, ώπα λέω, μ' αρέσει

Βίκυ

ενώ σπούδαζα αποφασίζω να παρατήσω τα πάντα όλα και να γίνω τραγουδίστρια (γελάει) και έγινε τόσο ακαριαία, μέσα σε τρεις μέρες, ήμουν προφανώς έτοιμη, χωρίς να έχω τις γνώσεις της ακαδημαϊκής, πολύ πολύ γρήγορα με καλούν και στην Αθήνα

Μελίνα

στην πρώτη μου δουλειά δεν είχα συνειδητοποιήσει ότι θα πάω να δουλέψω, έλεγα θα πάω να τραγουδήσω και ούτε ακόμα το έχω συνειδητοποιήσει. Επειδή το αγαπάω πολύ, όταν κάτι το αγαπάς πολύ δε μπορείς να το αποσυσχετίσεις, ότι αυτό είναι δουλειά και είναι κάτι καταναγκαστικό

Άννα

Όπως η πρώτη επαγγελματική συμφωνία μοιάζει να συνέβη εξ αποκαλύψεως, εκ θαύματος, ομοίως αναμένεται να εμφανιστούν και οι επόμενες επαγγελματικές ευκαιρίες και να λυθούν τα εργασιακά προβλήματα. Ασκώντας κριτική στην απουσία μελέτης των πολιτικοοικονομικών διαστάσεων της μουσικής στο πλαίσιο της τυπικής μουσικής εκπαίδευσης, η Vaugeois (2007) σημειώνει πως χωρίς κατανόηση του πώς τοποθετούνται σε σχέση με εξωτερικές δομές, οι μουσικοί τείνουν να ερμηνεύουν τις επαγγελματικές τους τροχιές ως καθαρά προσωπικές, αγνοώντας τη σχέση τους με άλλους εργαζόμενους. Διαφεύγει έτσι η πιθανότητα της συλλογικής δράσης προς αλλαγή των πολιτικών συνθηκών που διαμορφώνουν τις ζωές τους.

Η McRobbie (2016) θεωρεί τους εργαζόμενους στις δημιουργικές βιομηχανίες ως πειραματόζωα που δοκιμάζονται σε ένα νέο εργασιακό κόσμο χωρίς την κοινωνική ασφάλιση και πρόνοια που σχετίστηκαν με την μετά το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο

περίοδο, πριν οι νέες στρατηγικές που εφαρμόζονται στην περίπτωση τους γενικευτούν προς έναν ριζικό μετασχηματισμό των σχέσεων εργασίας (σ.34-35).

Υπαγόμενες σε εργασιακές συνθήκες που λόγω έλλειψης εμπειριών αντιλαμβάνονται ως φυσικές, οι νεαρές τραγουδίστριες υιοθετούν ένα λεξιλόγιο περί εργασίας από αγάπη και αναλογίζονται την επαγγελματική τους εξέλιξη ως ατομικό ζήτημα. Σε πολύ μεγαλύτερη ηλικία γράφονται πια στα συλλογικά τους όργανα, συμμετέχοντας συνήθως μόνο στις προγραμματισμένες εκλογές και σπανίως σε συλλογικές κινητοποιήσεις, συνεδριάσεις κ.α.

Η McRobbie (2022) περιγράφει ως παθιασμένη εργασία (*passionate work*) το εργασιακό καθεστώς αυτο-επιχειρηματικότητας, στο οποίο “η δημιουργικότητα είναι ταυτόχρονα το διαβατήριο για την επιθυμητή εργασία αλλά και ένα μέσο δέσμευσης με κόστος την κατάργηση των ιστορικών δομών εργασιακής προστασίας και ασφάλειας” (σ.87).

Οι νεότερες συνομιλήτριές μου που ξεκίνησαν να εργάζονται με τις νέες αυτές συνθήκες, έχουν μόνο ακουστά τις πρότερες ανέσεις και διαφοροποιούνται σημαντικά από τις πιο έμπειρες συναδέλφους τους: όλες έχουν κάνει μουσικές ή άλλες σπουδές που να τους ανοίγουν εργασιακούς ορίζοντες πέραν του επαγγελματικού τραγουδιού στα μαγαζιά, αναζητούσαν εξ αρχής λύσεις για την ασφαλιστική τους κάλυψη, ανησυχούν για τη φθορά της φωνής ως επαγγελματικού εργαλείου. Ταυτόχρονα, μοιάζουν να έχουν αποδεχτεί πλήρως ότι η μουσική δεν είναι επάγγελμα που μπορεί να τις βιοπορίσει και να εξασφαλίσει κοινωνικές παροχές και είναι πιο διαθέσιμες να υπαχθούν σε καθεστώτα πολυαπασχόλησης, συνδυάζοντας ακόμα και μια πλήρη οκτάωρη πρωινή εργασία με βραδινές μουσικές εμφανίσεις.

Ο Siciliano (2020) στη μελέτη του για τις εργασιακές πρακτικές των παραγωγών περιεχομένου του Youtube, συνηγορεί ότι η συναισθηματική επένδυση στη δημιουργική εργασία επιτρέπει την αποδοχή επισφαλών εργασιακών συνθηκών και την αυτο-εκμετάλλευση. Το συναίσθημα δεν είναι πεδίο ενδεχόμενης αντίστασης, αλλά μάλλον “η επισφάλεια και η αλλοτρίωση επιμένουν στο πλευρό δυναμικών, αισθησιακά συναρπαστικών εργασιακών πρακτικών (σ. 229).

Ο Tsioulakis (2021) περιγράφοντας το εργασιακό πλαίσιο επισφάλειας των μουσικών της Αθήνας, πριν και μετά την κρίση, μελετά τη διχοτομία “παίζω μουσική” / “δουλεύω” στους λόγους των μουσικών ως κεντρική στον τρόπο με τον οποίο οι μουσικοί εννοιολογούν τον επαγγελματικό τους ρόλο, τοποθετούν τον εαυτό τους στο χώρο εργασίας, αξιολογούν τη μουσική, λειτουργούν σε συνθήκες κρίσης και αντιστέκονται στην υποταγή στην

επισφάλεια: όταν οι μουσικές τους δραστηριότητες υπάγονται στην εκπλήρωση των καλλιτεχνικών επιδιώξεων, οι μουσικοί λένε ότι έχουν *παιξίματα*. Όταν μια μουσική δραστηριότητα υπάγεται στην εκπλήρωση βιοποριστικών αναγκών νοείται ως *δουλειά*. Η άμισθη συμμετοχή, δεν καθιστά έτσι τα μουσικά υποκείμενα αντικείμενα εργασιακής εκμετάλλευσης, αλλά εμπρόθετους ενεργούς, ανεξάρτητους διαχειριστές καλλιτεχνικών ευκαιριών.

Οι αφηγήσεις ζωής των μουσικών (Tsioulakis, 2011) λειτουργούν ως τρόποι λογοθετικής αντίστασης, μέσω των οποίων οι μουσικοί κατασκευάζουν την αυτοαντίληψη τους και τοποθετούν τους εαυτούς τους σε θέση αμφισβήτησης ενός διαστρεβλωμένου -όπως το αντιλαμβάνονται- συστήματος εξουσίας στη μουσική βιομηχανία. Από μια τέτοια θέση αμφισβήτησης και αντίστασης στους κυρίαρχους λόγους και τα κανονιστικά πρότυπα της λαϊκής επιτελεστικότητας, της αισθητικής εργασίας, της σεξουαλικοποίησης της μουσικής βιομηχανίας μιλούν και οι τραγουδίστριες αυτής της έρευνας. Απέχουν από επιτελεστικές πρακτικές που χαρακτηρίζουν τις εμπορικές σκηνές του λαϊκού, συμμετέχουν διστακτικά στα σόσιαλ μίντια, αρνούνται να λειτουργήσουν ως επιτελείο μάρκετινγκ και διαχείρισης δημόσιας εικόνας του εαυτού τους.

Αν και αντιστέκονται με λογοθετικούς και επιτελεστικούς τρόπους, οι συνομιλήτριές μου ταυτόχρονα συμμορφώνονται με όψεις της επισφάλειας της εργασίας τους, ενστερνιζόμενες το νεοφιλελεύθερο πρόταγμα της παθιασμένης εργασίας, της εργασίας από αγάπη, κάνοντας προς τη *λαϊκή* μουσική μια δωρεά μεγαλύτερη των πιο γενναιόδωρων ιδιωτικών χορηγιών και κρατικών δαπανών: επενδύοντας συσσωρευμένες ώρες απλήρωτης εργασίας.

Ο ατομικισμός της καλλιτεχνικής, παθιασμένης εργασίας, συσκοτίζει τη συλλογικότητα της εμπειρίας και απομακρύνει από τη συλλογική δράση προς ανατροπή των κυρίαρχων όρων ύπαρξης στη λαϊκή μουσική και στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα εν γένει. Κι αν λοιπόν αντιστέκονται σε ατομικό επίπεδο σε μια μουσική βιομηχανία που αντιμετωπίζει τη μουσική τους σκηνή ως ξεπερασμένη ή ρομαντική αναβίωση, δεν οργανώνονται αποτελεσματικά σε συλλογικό επίπεδο προς την ανατροπή της.

Επίλογος

Το λαϊκό τραγούδι 'δεν το σπούδασα, το ξέρω από στήθους'²³. Κι όμως, τώρα που μοιάζει να φτάσαμε στο σημείο εκείνο του κειμένου που ζητά την οριστική, συμπερασματική τελεία, δεν την έχω. Αντιθέτως, το εγχείρημα αυτό παύει εδώ, όπως ορίζουν τα προκαθορισμένα χρονικά του περιθώρια, με πολλά ερωτηματικά.

Τι θα μου έλεγαν κι οι υπόλοιπες τραγουδίστριες της ίδιας σκηνής αν είχα το χρόνο να τις συναντήσω αλλά και αυτές που βρίσκονται στις πίστες, στο εμπορικότερο άκρο του λαϊκού επιτελεστικού φάσματος; Κι αν πίσω από τις διαφορετικές φωνητικές και έμφυλες εκφορές της λαϊκότητας, το συν-αίσθημα και οι ματαιώσεις είναι πιο κοινές από ότι φανταζόμουν; Τι συμβαίνει με τα μουσικά ζευγάρια; Τι συμβαίνει με τις τραγουδίστριες που το πρωί είναι δασκάλες, πώς διαχειρίζονται δυο τόσο διαφορετικές συναισθηματικές εργασίες; Πώς θα αναδεικνυόταν η λαϊκότητα αν ακολουθούσα τις συνομιλήτριές μου εκτός σκηνής; Τι συμβαίνει με τον μουσικό ήχο, που εδώ, σε μια απόπειρα πιο ανθρωπολογική, δε μελέτησα επισταμένα;

Εκτός από τα ερωτήματα που ανοίγονται για τις θεματικές που διαπραγματεύτηκα εδώ, ταλαιπωρούμαι από μια προσωπική κρίση της αναπαράστασης. Πώς νομιμοποιούμαι να βγάλω συμπεράσματα για τις συνομιλήτριές μου, να μιλώ εκ μέρους τους, υπήρχαν τρόποι να τις συμπεριλάβω περισσότερο στις πεπερασμένες, μετρημένες λέξεις μιας ακαδημαϊκής εργασίας, διατήρησα επιτυχώς την πολυφωνία των εμπειριών τους; Άκουσα πράγματι αυτά που μου είπαν, ή μου ήταν διανοητά μόνο αυτά που προσδοκούσα να ακούσω; Αν στη βουή των μουσικών μεζεδοπωλείων οι συνομιλήτριές μου πασχίζουν συνήθως να ακουστούν, θα αναγνωρίσουν σε αυτό το κείμενο τις φωνές τους πιο ηχηρές; Κι εγώ, αναγνώρισα πράγματι το γιατί βρέθηκα εδώ, να γράφω για το λαϊκό και τις τραγουδίστριές του;

Μετέχοντας στη μουσική σκηνή του νοούμενου ως ποιοτικού λαϊκού, οι συνομιλήτριές μου φλερτάρουν με τη μουσική βιομηχανία αλλά και της αντιστέκονται: θέλουν ένα μερίδιο, αλλά με τους δικούς τους όρους. Δε διατίθενται να ενδώσουν στο *φθηνό* και *εμπορικό*, στη σεξουαλικοποίηση του σώματος, στην οπτικοποίηση μιας τέχνης της ακρόασης. Πληρώνουν το επαγγελματικό κόστος αυτής της επιλογής, εμμένοντας σε μια συρρικνωμένη μουσική σκηνή ενώ οι εργασιακές τους συνθήκες ολοένα

²³ Γκανάς, Μ. (1995), *Παραλογή*, Καστανιώτης, Αθήνα

επισφαλειοποιούνται. Αναζητούν διεξόδους σε συγγενικές μουσικές σκηνές που αναγνωρίζουν ως εξίσου αυθεντικές ή ενίοτε καταφεύγουν σε παράλληλες επαγγελματικές δραστηριότητες. Ανά περιόδους μπορεί να εγκαταλείπουν το επαγγελματικό τραγούδι. Ακόμα και τότε, δεν παύουν να είναι τραγουδίστριες.

Οι Knight και Stewart (2016), στο *Ethnographies of Austerity: Temporality, Crisis and Affect in Southern Europe* εξερευνούν το πώς υπό συνθήκες κρίσης η κατανόηση και η σχέση των υποκειμένων με το χρόνο αλλάζει: ο γραμμικός ιστορικισμός αποκαθλώνεται καθώς τα υποκείμενα στοχάζονται το παρόν αλλά και τα πιθανά μέλλοντα με όρους παρελθόντος, συρράπτοντας αυτοσχέδια αυτό που η κρίση μοιάζει να έχει ξηλώσει. Το παρελθόν ενεργοποιείται και βιώνεται με νέους τρόπους όσο ο αναστοχασμός φέρνει χρονολογικά και πολιτισμικά μακρινά ή αποκομμένα γεγονότα σε πρωτοφανή συμπύκνωση.

Μετέωρες μεταξύ διαφορετικών χρονικοτήτων, υπό συνθήκες παρατεταμένης κρίσης και με επαγγελματικό εργαλείο τη φωνή που έχει πεπερασμένα χρονικά όρια, οι τραγουδίστριες της λαϊκής σκηνής επιτελούν μια μουσική που έρχεται από το παρελθόν, προς εξασφάλιση του βιοπορισμού στο παρόν, με την ελπίδα μιας καλλιτεχνικής αυτοεκπλήρωσης σε ένα μέλλον που όλο αναβάλλεται.

Η μουσική τους σκηνή μοιάζει χρεοκοπημένη, οι επιτελέσεις τους υλοποιούνται συχνά σε ένα πλαίσιο αναβίωσης και το καλλιτεχνικό τους όνειρο να δισκογραφήσουν νέα τραγούδια μένει απραγματοποίητο ή υλοποιείται χωρίς τα αποτελέσματα που θα ήλπιζαν. Αν και η εργασία τους μελετήθηκε στο πλαίσιο μιας συζήτησης για τις λεγόμενες δημιουργικές βιομηχανίες, πολύ μικρό κομμάτι της εργασίας τους παραμένει δημιουργικό: *λένε τα ίδια και τα ίδια*, τα παλιά εκείνα κοινώς αναγνωρίσιμα τραγούδια.

Τα ατομικά αισθήματα μελαγχολίας που εκφράζονται οργανώνονται σε συλλογικά αισθήματα νοσταλγίας που διακινούνται μεταξύ σωμάτων μέσα στο μουσικό τους δίκτυο. Η νοσταλγία γίνεται καταστατική για τη φαντασιακή τους κοινότητα (Anderson 1991). Τι νοσταλγούν ακριβώς; Τα περασμένα παχυλά μεροκάματα; Το ήσυχο κοινό που κρεμόταν από τα χείλη τους, δε χόρευε, δεν οχλαγωγούσε τρώγοντας και πίνοντας; Τις δισκογραφικές ευκαιρίες μιας μουσικής βιομηχανίας ίσων ευκαιριών που αναγνώριζε τα *αληθινά ταλέντα*; Το μουσικό τους ρεπερτόριο μπορεί να εντοπιστεί στον παρελθοντικό χρόνο με σαφήνεια, όμως τα παραπάνω ανάγονται σε ένα άχρονο παρελθόν του μύθου. Σε μεγάλο βαθμό, οι τραγουδίστριες νοσταλγούν κάτι που δεν έχουν ζήσει, κάτι που μπορεί να μην υπήρξε ποτέ.

Η νοσταλγία συγκεντρώνεται γύρω από ένα ιδανικό επιτέλεσης που ίσως και να μην υλοποιήθηκε ποτέ στη λαϊκή μουσική.

Ο Mark Fisher (2014) στο βιβλίο *Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures* διερευνά τη νοσταλγία όπως εκφράζεται σε σύγχρονα είδη δημοφιλούς μουσικής, αποδίδοντας τη στην κοινωνική αδυναμία οραματισμού ενός εναλλακτικού - μουσικού μα και πολιτικού- μέλλοντος. Το μουσικό παρελθόν τεμαχίζεται, σταχυολογείται, έρχεται συνεχώς στο παρόν. Η νοσταλγία όμως δεν αφορά τελικά το επιλεγμένο παρελθόν αλλά το μέλλον που είχαν οραματιστεί τα υποκείμενα και δεν ήρθε ποτέ.

Ελπίζω η εργασία αυτή να συμβάλλει στην κατανόηση της μουσικής ως δραστηριότητας που εγγράφεται στον κοινωνικό και οικονομικό κόσμο και στην κατανόηση των μουσικών ως εργαζομένων τόσο από το ακροατήριό τους όσο και από τους ίδιους τους καλλιτέχνες. Στις συνεντεύξεις άκουσα τις συνομιλήτριές μου να συγκρίνουν τις επιτυχίες τους με αυτές των συναδέλφων τους, νιώθοντας συχνά αδικημένες ή μειονεκτούσες, νιώθοντας μόνες. Η συνειδητοποίηση της συλλογικότητας αυτών των συναισθημάτων, θα μπορούσε να ανοίξει ένα νέο πεδίο δράσης και διεκδίκησης, κατά το οποίο η ματαίωση και η νοσταλγία ενός εναλλακτικού μέλλοντος θα μετουσιώνονταν σε κρίσιμο επίδικο του παρόντος.

Πηγές- Βιβλιογραφία

Δισκογραφία

Τσιτσάνη, Β. (1946). Αραπίνες. Στο βινύλιο *Αραπίνες/Κάτσε ν' ακούσεις μια πεννιά*. ODEON

Κολοκοτρώνη Χ. – Καζαντζίδη Σ. (1960). Αράπικα κορμιά. Στο βινύλιο *Αράπικα κορμιά/Όλα μάταια όλα ψεύτικα*. HIS MASTER'S VOICE

Μάνεση Κ. – Καλδάρα Α. (1950). *Η γυναίκα που ψηφίζει*. HIS MASTER'S VOICE

Τσιτσάνη, Β. (1961). Το χαστούκι. Στο βινύλιο *Το χαστούκι/Θέλω να είναι Κυριακή*. HIS MASTER'S VOICE

Θεοδωράκη, Μ. – Ρίτσου, Γ. (1960). *Επιτάφιος* (Βινύλιο). COLUMBIA

Χατζιδάκι, Μ. (1950). *Έξη Λαϊκές Ζωγραφιές* (Βινύλιο). PHILIPS

Χατζιδάκι, Μ. (1971). Πέντε αυτοσχεδιασμοί για μπουζούκι και πιάνο (Βινύλιο).

Μούτση, Δ. (1972). *Άγιος Φεβρουάριος* (Βινύλιο). PHILIPS

Λοϊζου, Μ. – Αλεξίου Χ. (1979). *Τα τραγούδια της Χαρούλας* (Βινύλιο). MINOS

Πλέσσα, Μ. – Παπαδόπουλου, Λ. (1969). *Ο δρόμος* (Βινύλιο). LYRA

Ξυδάκη, Ν. – Ρασούλης, Μ. (1978). *Η εκδίκηση της γυφτιάς* (Βινύλιο). LYRA

Παπάζογλου, Σ. (2015). *Ο χτύπος της καρδιάς μου* (CD). MLK

Τσαλιγοπούλου, Ε. (2023). *Ο δικός μου Απόστολος Καλδάρας* (CD). Minos-EMI

Εστουδιαντίνα Νέας Ιωνίας. (2023). *Αστικοί μύθοι* (CD). Minos-EMI

Λιδάκη, Μ. (2024). *Κυρίες... Τα Σέβη μου* (CD). Ogdoo Music Group

Γύρα, Ν. (2017). *Φτερό στον άνεμο* (CD). Music Corner

Κορακάκη, Β. (2019). *Από μηχανής τραγούδια* (CD). Καθρέφτης

Καμπουράκη, Α. (2020). *Στα φώτα της νύχτας* (CD). Music Art Lab

Παπαδημητρίου, Δ. – Μακεδόνας, Κ. (2024). *Ο Γκρεμιστής* (CD). Panik Oxygen

Κορακάκη, Β. – Δαβάκη, Β. (2024). *Λαϊκή Απογευματινή* (CD). Panik Records

Ελληνόγλωσση

Αθανασίου, Α. (2006). “Gender Trouble: η φεμινιστική θεωρία και πολιτική μετά την αποδόμηση της ταυτότητας”. *Σύγχρονα Θέματα*, τεύχος 94, Ιούλιος -Σεπτέμβριος, σ. 62-71

Αθανασίου, Α. (2008) «Υλοποιώντας το έμφυλο σώμα: Η πολιτική υπόσχεση της επιτελεστικότητας», στο: Τζούντιθ Μπάτλερ, *Σώματα με σημασία*, Εκκρεμές, Αθήνα, σ. 7-30.

Αθανασίου, Α. (2022) Εισαγωγή, στο: *Μανιφέστο της Φροντίδας*. Ροπή.

Αμπατζή, Ε. & Τασούλας, Μ. (χ.χ.). *Ινδοπρεπών αποκάλυψη. Από την Ινδία του εξωτισμού στη Λαϊκή Μούσα των Ελλήνων*. Ατραπός

Απτάλικο, ΑΜΚΕ. (2020). *Χαρτογράφηση της κοινότητας των μουσικών που δραστηριοποιούνται στο χώρο του λαϊκού πολιτισμού*. <https://npo.aptaliko.gr/projects/research-aptaliko-gr>

Αυδίκος, Β. (2014) *Οι πολιτιστικές και δημιουργικές βιομηχανίες στην Ελλάδα*. Επίκεντρο.

Αυδίκος, Β., Μιχαηλίδου, Μ., & Κλήμης, Γ. (2017). *Μελέτη για τη χαρτογράφηση και της πολιτιστικής και δημιουργικής βιομηχανίας στην Ελλάδα*. Ινστιτούτο Περιφερειακής Ανάπτυξης Παντείου Πανεπιστημίου. <http://ep.culture.gr/el/Pages/NewsFS.aspx?item=198>

Αυδίκος, Ε. (2009). *Εισαγωγή στις Σπουδές του Λαϊκού Πολιτισμού*, Αθήνα: Κριτική.

Βασιλικός, Β. (2010). *Στέλιος Καζαντζίδης 1931-2001*. Εκδόσεις ΚΨΜ.

Carastathis, Anna (2018). Η ατμοσφαιρικότητα της βίας υπό συνθήκες συνυφασμένων κρίσεων. *Feministika* 1 (1):6-15.

Γκέφου- Μαδιανού, Δ. (2009). *Όψεις ανθρωπολογικής έρευνας. Πολιτισμός, Ιστορία, Αναπαραστάσεις*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Γκρέυ, Κ. (2006) *Έτσι όπως τα έζησα*. Άγκυρα.

Δαμιανάκος, Σ., (1987), *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, Αθήνα, Πλέθρον

- Δαμιανάκος, Σ. (2001) [1976] *Κοινωνιολογία του ρεμπέτικου*. Αθήνα. Ερμείας
- Gauntlett, Σ. (2001). *Ρεμπέτικο Τραγούδι*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου
- Geertz, C. (2003) [1973] *Η ερμηνεία των πολιτισμών*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Illouz, E. & Karlan, D. (2022) *Τι είναι το σεξουαλικό κεφάλαιο*. Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου: Αθήνα.
- Ιωάννου, Α. (2001). Η σκυλότητα εκτός σκυλάδικου: κατανάλωση και ταυτότητες στην παραλιακή του Πειραιά. *Δοκιμές Επιθεώρηση Κοινωνικών Σπουδών* 9-10: σ. 239-262
- Καραϊσκος, Τ. (2001). *Μανώλης Αγγελόπουλος: ο μεγάλος τσιγγάνος, όπως τον γνώρισα*. Αθήνα: Ατραπός.
- Καρακιουλάφη, Χ. (2023). *Οι εργάτες της τέχνης: το επάγγελμα του ηθοποιού στην Ελλάδα σε καιρούς κρίσης*. Εκδόσεις Παπαζήση.
- Κασίτας, Α. (2009). *Μανώλης Χιώτης: ο μάγκας που έβαλε κολόνια στο τραγούδι*. Εκδόσεις ΚΨΜ.
- Κουτσούγερα, Ν. (2020) Μουσικές επιτελέσεις του «λαϊκού» εαυτού και της «λαϊκής» μουσικής στο ελληνάδικο, στο: Θεοδοσίου, Α. και Καλλιμοπούλου, Ε. *Μουσικές κοινότητες στην Ελλάδα του 21^{ου} αιώνα. Εθνογραφικές ματιές και ακροάσεις*. Πεδίο
- Κυριακίδου- Νέστορος, Α. (1978). *Η Θεωρία της Ελληνικής Λαογραφίας. Κριτική Ανάλυση*. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας.
- Λαλιώτη, Β. (2016). *Το σάουντρακ της ζωής μας. Σύγχρονα θέματα στη μελέτη της δημοφιλούς μουσικής*. Παπαζήση. Αθήνα.
- Μανέλη, Ρ. (2003). *Η γιαγιά μου η Ευτυχία. Η Ευτυχία Παπαγιαννοπούλου όπως την έζησε η εγγονή της Ρέα Μανέλη*. Άγκυρα.
- McRobbie, A. (2021) Έμφυλη επιτελεστικότητα στην εργασία στο: Καραμπά, Ε., Λυκουριώτη, Ι. (επιμ.), *Φεμινιστικές θεωρίες, αισθητικές πρακτικές και παγκοσμιοποιημένες τεχνολογίες*. Βόλος. Εκδόσεις Πανεπιστημίου Θεσσαλίας και Κέντρο Νέων Μέσων και Φεμινιστικών Πρακτικών στο Δημόσιο Χώρο.

Μπαλτζής, Α. & Τσιγγίλης, Ν. (2020). *Συνθήκες εργασίας και διαβίωσης των εικαστικών καλλιτεχνών στην Ελλάδα. Έκθεση έρευνας*. Τμήμα Δημοσιογραφίας και ΜΜΕ ΑΠΘ και MOMus Θεσσαλονίκης https://www.momus.gr/uploads/ereunaweb_teliki.pdf

Ξανθούλης, Γ. (2023). *Μαρινέλλα: οι νύχτες που έγιναν μεσημέρια*. Διόπτρα.

Οικονόμου, Λ. (2005). Ρεμπέτικα, Λαϊκά και Σκυλάδικα: Όρια και Μετατοπίσεις στην Πρόσληψη τη Λαϊκής Μουσικής του 20ού Αιώνα, *Δοκίμες*, τχ. 13-14, σ. 361-398

Οικονόμου, Λ. (2015). *Στέλιος Καζαντζίδης Τραύμα και Συμβολική Θεραπεία στο Λαϊκό Τραγούδι*, Αθήνα, εκδ. Πατάκη.

Οικονόμου, Λ. (2020) Το «ρεμπέτικο» και το «λαϊκό» τραγούδι στις κοινωνικές επιστήμες και στη δημόσια σφαίρα στο: Χ. Δεμερτζόπουλος και Γ. Παπαθεοδώρου (επιμ.), *Συνηθισμένοι άνθρωποι. Προσεγγίσεις στη Λαϊκή Κουλτούρα και την Εμπειρία της Καθημερινότητας*, Πάτρα: Εκδόσεις Orportuna.

Οικονόμου, Λ. (2021). *Πόλεις, δίκτυα, τοπικότητες. Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του αστισμού*. Αθήνα, Εκδόσεις ΕΑΠ

Οικονόμου, Λ. (2023). *Τα ερωτικά του Καζαντζίδη. Έρωτας και φύλο στο λαϊκό τραγούδι*. Μωβ. Αθήνα.

Πετρόπουλος, Η. (1991), *Το άγιο χασισάκι*, Νεφέλη, Αθήνα.

Titon, J. T. (2014) Ένα επιτελεστικό μοντέλο μουσικού πολιτισμού Στο: Καλλιμοπούλου, Ε. και Μπαλάντινα, Α. *Εισαγωγή στην Εθνομουσικολογία*, Αθήνα: Ασίνη, σ. 251-276.

Χατζηδουλής, Κ. (1980). *Βασίλης Τσιτσάνης: η ζωή μου, το έργο μου*. Νεφέλη.

Χατζηπανταζής, Θ. (1986). *Της Ασιάτιδος Μούσης Ερασταί: η ακμή του αθηναϊκού καφέ αμάν στα χρόνια της βασιλείας του Γεωργίου Α΄*. Στιγμή.

Ξενόγλωσση

Abbing, H. (2002). *Why Are Artists Poor?: The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press.

Abfalter, D. Reitsamer, R. (2022) *Music as labour: inequalities and activism in the past and present*. Routledge.

Anderson, B. (1991). *Imagined Communities reflections on the origin and Spread of nationalism*; Verso, London.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge.

Campbell, J. K. (1964). *Honour, family and patronage: a study of institutions and moral values in a Greek mountain community*. Oxford: Clarendon Press.

Clifford, J. 1986 Partial Truths στο: Clifford J. & Marcus E. G. *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley: University of California Press. 1-26.

Conway, K. (2004). *Chanteuse in the City: The Realist Singer in French Film*. University of California Press.

Danielson, V. (1997). *The voice of Egypt : Umm Kulthūm, Arabic song, and Egyptian society in the twentieth century*. Chicago: University of Chicago Press.

Dean, D. (2005). Recruiting a self: women performers and aesthetic labour. *Work, Employment and Society*, 19(4), 761-774.

De Pina-Cabral, J. (1989). The Mediterranean as a Category of Regional Comparison: A Critical View. *Current Anthropology*, 30(3), 399–406

Du Boulay, J. (1974). *Portrait of a Greek mountain village*. Oxford: Clarendon Press.

Duffy, B. (2017). *(Not) Getting Paid to Do What you Love: Gender, Social Media and Aspirational Work*. Yale University Press. New Haven.

Economou, L. 2019. Sentiment, memory, and Identity in Greek Laiko Music (1945-1967). Στο D. Tragaki (επιμ.). *Made in Greece: studies in popular music*, 17-28. London: Routledge.

Economou, L. 2017. Skyládiko, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World* Τόμ. VIII-XIV: Genres. Τόμ. XI: Genres: Europe.

Ekbis, H. R., Nardi, B. (2017) *Heteromation and Other Stories of Computing and Capitalism*. MIT Press. Cambridge & London.

European Parliament: Directorate-General for Parliamentary Research Services, Kammerhofer-Schlegel, C., Navarra, C., Centrone, M., & Cesnovar, C. (2023). *EU framework for the social and professional situation of artists and workers in the cultural and creative sectors : European added value assessment*, European Parliament. <https://data.europa.eu/doi/10.2861/094733>

Fabbri, F. & Chambers, I. (1982) What kind of music? *Popular Music*, 2, σ. 131-143.

Fabbri, F. (2008). *Popular Music*, 27, σ. 490-492.

Feld, S., Fox, A., Porcello, T., Samuels, D. (2004). Vocal anthropology: from the music of language to the language of song. Στο: *A Companion to Linguistic Anthropology*, ed. A Duranti, σ. 321–45. Malden, MA: Blackwell

Fisher, Mark. 2014. *Ghosts of my Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Γουίντσεστερ & Ουάσιγκτον: Zero Books.

Fuchs, C. (2021) *Social Media. A Critical Introduction*. Sage Publications.

Herzfeld, M. (1982). *Ours once more : folklore, ideology, and the making of modern Greece* (1st ed). University of Texas Press.

Hesmondhalgh, David & Baker, Sarah. (2011). *Creative Labour: Media Work in Three Cultural Industries*. Routledge

Hochschild, A. R. (1983) *The Managed Heart. Commercialization of Human Feeling*. Berkeley, CA: University of California Press.

Holt, F. (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago and London: The University of Chicago Press

Hracs, B. J., & Leslie, D. (2014). Aesthetic labour in creative industries: the case of independent musicians in Toronto, Canada. *Area*, 46(1), 66–73.

Kallimopoulou, E. (2009). *Paradosiaka: Music, Meaning and Identity in Modern Greece*. Farnham Ashgate

Kallimopoulou, E., Poulos, P. (2017). Laiko. Στο: *The Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World*, Vol. XI, Genres: Europe, 448-454, New York. Bloomsbury.

Knight, D. M. & Stewart, C. (2016) Ethnographies of Austerity: Temporality, Crisis and Affect in Southern Europe, *History and Anthropology*, 27:1, 1-18

Marcus, G. E. (1995). Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, 24, 95–117.

Mathias, R. (ed.). (2021). *The Routledge handbook of women's work in music*. Routledge.

McRobbie, A. (2016). *Be creative: Making a living in the new culture industries*. John Wiley & Sons

Michael, D. (2009). The aesthetic imperative: the musician's voice in modern greek culture. *Journal of Modern Greek Studies*. Vol. 27, no.2, σ. 375-416.

Middleton, R. (1990). *Studying Popular Music*, Milton Keynes U.K.: Open University Press.

O'Donnell, M.L. & Henderson, J. (2017). "One step above the ornamental greenery": A survivor's guide to playing to an audience who does not listen. Στο Tsioulakis, I. & Hytönen-Ng, E. (eds.) *Musicians and their audience: Performance, speech and mediation*. New York: Routledge.

Papageorgiou, F. (1997). 'Popular music and the music industry in Greece'. Στο: Ewbank, A. J., & Papageorgiou, F. (eds.) *Whose master's voice? The development of popular music in thirteen cultures*. Westport, CT: Greenwood Press.

Pennanen, R. (1997). 'The Development of Chordal Harmony in Greek Rebetika and Laika Music, 1930s to 1960s', *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 6, pp. 65-116.

Praznik, K. (2020). Artists as Workers: The Undoing of Yugoslav Socialism and the Politics of Unpaid Artistic Labor. *Social Text*, 38(3), 83-115.

Provenzano, C. (2019). Making Voices: the Gendering of Pitch Correction and the Auto-Tune Effect in Contemporary Pop Music. *Journal of Popular Music Studies*, Volume 31, 2, σ. 63-84.

Rempe, M. (2023). *Art, Play, Labour: the Music Profession in Germany (1850–1960)*. Leiden & Boston: Brill.

Said, E. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

Siciliano, M. (2020). *Creative Control: The Ambivalence of Work in the Culture Industries*. New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

Standing, G. (2011) *The Precariat. The New Dangerous Class*. London & New York: Bloomsbury Academic

Stokes, M. (1992). *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Clarendon Press; Oxford University Press.

Stokes, M. (2010). *The Republic of Love. Cultural Intimacy in Turkish Popular Music*, Chicago and London: The University of Chicago Press.

Storey, J. (2003). *Inventing Popular Culture: From Folklore to Globalization*, Malden Mass.: Blackwell

Storey, J. (2018) [1993] *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. (8th edition) London and New York: Routledge.

Tragaki D. (2007). *Rebetiko worlds*. Cambridge Scholars

Tragaki, D. (ed.) (2019) *Made in Greece. Studies in Popular Music*. London and New York: Routledge.

Tschumck, P. (2021). *The Economics of Music*. Agenda Publishing. Newcastle.

Tsioulakis, I. (2011). ‘‘At first I Saw It as a Toy’’: Life stories, social consciousness and music ethnography’. *Irish Journal of Anthropology*, vol. 14, no. 1, pp. 19–28.

Tsioulakis, I. (2019) ‘No More Babes on the Dance-Stage: The Changing Modes of Spectatorship in Athenian Live Music Nightclubs’ στο Tragaki D. *Made in Greece : studies in popular music*. Routledge.

Tsioulakis I. (2021). *Musicians in crisis: working and playing in the greek popular music industry*. Routledge.

Nieuwkerk, K. (1992) Female entertainers in Egypt: drinking and gender roles στο: Gefou-Madianou, D. (Ed.). *Alcohol, Gender and Culture*. Routledge

UNESCO, (2019). *Culture & working conditions for artists: implementing the 1980 Recommendation concerning the Status of the Artist* <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000371790>

Vaugeois, L. (2007) Examining the Political: Materiality, Ideology, and Power in the Lives of Professional Musicians, *Philosophy of Music Education Review*, Indiana University Press, Vol. 15, No. 1, pp. 5-21

Warhurst C., Nickson D., Witz A. et al. (2000). Aesthetic labour in interactive service work: Some case study evidence from the ‘new’ Glasgow. *The Service Industries Journal* 20(3): 1–18.

Warhurst, C. and Nickson, D. (2001) *Looking Good, Sounding Right: Style Counselling in the New Economy*. London: The Industrial Society.

Warhurst, C. & Nickson, D. (2007). Employee experience of aesthetic labour in retail and hospitality. *Work, Employment and Society* 21(1), σ. 103–120.

Weidman, A. (2014) Anthropology and Voice. *Annual Review of Anthropology*, Vol. 43, pp. 37-51.