

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**



**Π.Μ.Σ.: «ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ: ΙΣΤΟΡΙΑ-
ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»**

**Ανιχνεύοντας εργασιακές εμπειρίες και ταυτότητες:
Γυναίκες «στο πάλκο» (του δημοτικού τραγουδιού)**

Ζωή Παναγή

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022

**ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ
ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ**

**Π.Μ.Σ.: «ΝΕΟΤΕΡΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΟΙΝΩΝΙΑ:
ΙΣΤΟΡΙΑ-ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ»
ΚΑΤΕΥΘΥΝΣΗ: ΛΑΪΚΟΣ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ
Ειδίκευση: Παράδοση, συλλογική μνήμη και ταυτότητες**

ΖΩΗ ΠΑΝΑΓΗ

Ανιχνεύοντας εργασιακές εμπειρίες και ταυτότητες:

Γυναίκες "στο πάλκο" (του δημοτικού τραγουδιού)

Εξεταστική Επιτροπή:

Κωνσταντίνα Μπάδα, Ομότιμη Καθηγήτρια, Τμήμα Ιστορίας και
Αρχαιολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων (Επόπτρια)

Βασίλης Νιτσιάκος, Καθηγητής, Τμήμα Ιστορίας και Αρχαιολογίας
Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

Ασπασία Θεοδοσίου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Μουσικών
Σπουδών Πανεπιστημίου Ιωαννίνων

ΙΩΑΝΝΙΝΑ 2022

Αντί προλόγου

Η παρούσα εργασία αποτέλεσε για μένα μια ενδιαφέρουσα όσο και δύσκολη διαδικασία με την οποία ολοκλήρωσα τις μεταπτυχιακές μου σπουδές.

Θα ήθελα να ευχαριστήσω του καθηγητές και τις καθηγήτριες των μεταπτυχιακών μου σπουδών τόσο για την ευκαιρία που μου δόθηκε να εντρυφήσω στη γνώση σε ένα οικείο πεδίο διερεύνησης όσο και για την κατανόηση με την οποία με περιέβαλαν σε όλες τις δυσκολίες τις οποίες συνάντησα.

Οφείλω ξεχωριστά να εκφράσω τις ευχαριστίες μου προς την κ. Κωνσταντίνα Μπάδα, την επιβλέπουσα καθηγήτριά μου, για όσα προσέφερε ως διδάσκουσα το αντικείμενο μελέτης της κοινωνίας και του πολιτισμού που υπηρετεί και η Λαογραφία, καθώς επίσης και για την υπομονή της, την εμπιστοσύνη που μου έδειξε, την πολύτιμη καθοδήγηση και υποστήριξη που μου παρείχε καθ' όλη τη διάρκεια αυτής της προσπάθειας μέχρι την ολοκλήρωση της διπλωματικής μου εργασίας.

Επίσης, θέλω να εκφράσω την εκτίμησή μου και να ευχαριστήσω τον καθηγητή Λαογραφίας κ. Βασίλη Νιτσιάκο, για τη συμβολή του στην μελέτη.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά την κ. Ασπασία Θεοδοσίου για την αμέριστη βοήθεια και τις σημαντικές επισημάνσεις στην ολοκλήρωση της εργασίας.

Ευχαριστώ πολύ τις τραγουδίστριες Μάρθα Οικονόμου, Ντίνα Αλεξοπούλου, Παγώνα Αθανασίου-Χαλκιά, Σταματία Δόση, Νίκη Παπαγεωργίου, και Βαγγελιώ Χρηστιά που μου μίλησαν από καρδιάς προσφέροντας ένα σημαντικό υλικό μελέτης βασισμένο στην πολύχρονη επαγγελματική τους εμπειρία.

Τέλος, θέλω από τα βάθη της καρδιάς μου να ευχαριστήσω την οικογένειά μου. Το σύζυγό μου Αλέξανδρο και την κόρη μου Καλλιόπη-Νικολαΐς για την υπομονή και την ανεκτίμητη στήριξή τους στην ολοκλήρωση των σπουδών μου, καθώς και τους γονείς μου Λουκά και Παναγιώτα για όλες εκείνες τις αφηγήσεις ζωής που με μύησαν στον κόσμο και στους ανθρώπους του παρελθόντος και με έκαναν περήφανη για την καταγωγή μου.

Πίνακας περιεχομένων

Αντί προλόγου	3
Abstract	5
Εισαγωγή	6
Θεωρητικό πλαίσιο	6
Μεθοδολογία και τεχνικές της έρευνας	13
Κεφάλαιο 1^ο	20
1.1 Εθνογραφικές μελέτες στο χώρο της Μεσογείου για το φύλο	20
1.2 Ταυτότητα και φύλο	22
1.3 Η γυναίκα στην αγορά εργασίας	25
1.4 Η γυναίκα και η μουσική στις περιοχές της Μεσογείου	29
1.5 Η έμφυλη διάσταση των μουσικοχορευτικών αναπαραστάσεων	33
Κεφάλαιο 2^ο	37
Η γυναίκα ως επαγγελματίας τραγουδίστρια του δημοτικού τραγουδιού	37
2.1. Οι γυναίκες επαγγελματίες τραγουδίστριες του δημοτικού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο	37
2.2. Μελέτη περιπτώσεων - Σύντομα βιογραφικά σημειώματα των τραγουδιστριών	43
2.2.1. Αθανασίου-Χαλκιά Παγώνα	43
2.2.2. Αλεξοπούλου Ντίνα	44
2.2.3. Δόση Σταματία	45
2.2.4. Οικονόμου Μάρθα	45
2.2.5. Παπαγεωργίου Νίκη	46
2.2.6. Χρησιτιά Βαγγελιώ (Ευαγγελία)	46
2.3. Ανάλυση δεδομένων	47
2.3.1. Ο ρόλος της συγγένειας στην ένταξη των γυναικών στο επαγγελματικό τραγούδι	47
2.3.2. Η γυναίκα ως ερμηνεύτρια και ο τόπος ερμηνείας	53
2.3.3. Έμφυλες διακρίσεις	58
2.3.4. Παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στο πάλκο	65
Συμπεράσματα της έρευνας	70
Βιβλιογραφικές αναφορές	76

Abstract

The folk song, as a creation of closed rural societies, expresses the experiences, ideas and feelings of the rural world in the history of our country. The artists who serve it, cannot escape from the gender approaches of the profession, especially until the last century. The purpose of this paper is to highlight the lived experience of women working professionally as folk singers and their structured identities. Interesting conclusions are drawn from the following analysis. From the interviews of all six folksingers it is clear that the complexity of the integration of women in folk music, family and society as a whole, almost always, seem negative at first to the profession.

Family background seems to influence a lot the choice and the beginning of the career in folk music and to be an important impetus or not.

Εισαγωγή

Θεωρητικό πλαίσιο

Η μελέτη των φύλων στη σύγχρονη Ελλάδα είναι ένας τομέας που έχει προσελκύσει το επιστημονικό ενδιαφέρον των κοινωνικών και ανθρωπολογικών σπουδών από τη δεκαετία του '60. Στην πορεία σημαντικές εθνογραφικές έρευνες εμπλούτισαν κατά πολύ την σχετική βιβλιογραφία.¹

Ωστόσο, η διερεύνησή τους στο πεδίο συγκεκριμένων εργασιακών χώρων, όπως αυτός του, «πάλκο»², που στη συγκεκριμένη περίπτωση εστιάζεται στους χώρους λειτουργίας του επαγγελματικού δημοτικού τραγουδιού, παρουσιάζει σημαντικά κενά, γεγονός που επιχειρεί να καλύψει ως ένα βαθμό η παρούσα εργασία.

Σκοπός της εργασίας είναι να αναδείξει τη βιωμένη εμπειρία των γυναικών που εργάζονται επαγγελματικά ως τραγουδίστριες του δημοτικού τραγουδιού και τον τρόπο με τον οποίο συγκροτείται η γυναικεία επαγγελματική ταυτότητα στο συγκεκριμένο χώρο.

Η διερεύνηση της κοινωνικής θέσης της γυναίκας στον ανδροκρατούμενο επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού, αξιοποιεί τη βιωμένη εμπειρία και τον αφηγηματικό λόγο γυναικών επαγγελματιών τραγουδιστριών που δραστηριοποιήθηκαν τα μεταπολεμικά χρόνια και έλκουν την καταγωγή τους από την Ήπειρο. Διερευνά την ταυτότητα της γυναίκας τραγουδίστριας έτσι όπως προσδιορίζεται μέσα από τη διαδραστική σχέση των ατομικών πρωτοβουλιών και συμπεριφορών και των αντίστοιχων κοινωνικών αντιλήψεων που επηρεάζουν το ρόλο και τη συμπεριφορά της στο συγκεκριμένο εργασιακό χώρο.

¹ Ε. Παπαταξιάρχης – Θ. Παραδέλλης (1998), Ε. Αβδελά (1989), Ε. Αβδελά και Α. Ψαρρά επιμ.(1985), Ε. Βαρίκα (1987), Α. Μπακαλάκη (1986), Α. Μπακαλάκη και Ε. Ελεγκίτου (1987)

² Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε πως ο όρος «πάλκο» ποτέ δεν αναφέρθηκε από τις πληροφορήτριές μας. Όλες οι τραγουδίστριες αναφερόμενες στο χώρο επιτέλεσης του δημοτικού τραγουδιού χρησιμοποιούσαν τον όρο «πατάρι».

Υποθέτουμε λοιπόν, πως το επάγγελμα της τραγουδίστριας δημοτικών τραγουδιών³ αποτελεί ένα σημαντικό πεδίο διερεύνησης της κοινωνικής θέσης της γυναίκας στον εργασιακό χώρο της ελληνικής κοινωνίας την μεταπολεμική περίοδο, όπου μπορεί κανείς να μελετήσει τον επαναπροσδιορισμό της θέσης της μέσα από την ανάλυση ατομικών πρωτοβουλιών και δράσεων, συμπεριφορών, και αντιλήψεων, συναπτόμενων σχέσεων και ρόλων και βέβαια του εκφερόμενου λόγου και των σημασιολογικών του στοιχείων. Ο συγκεκριμένος χώρος αποκτά ιδιαίτερο ενδιαφέρον καθώς πρόκειται για ένα εργασιακό πλαίσιο κατεξοχήν ανδρικό που αναπαράγει κοινωνικά στερεότυπα και συνδέεται με έμφυλους ρόλους και διακρίσεις.⁴

Η εργασία αξιοποιεί το θεωρητικό πλαίσιο και τα μεθοδολογικά εργαλεία της ιστορικής εθνογραφίας (Κυριακίδου-Νέστορος, 1993) και της προφορικής ιστορίας (Thompson [1978] 2002). Η εφαρμογή της εθνογραφικής μεθόδου αποτέλεσε ένα σημαντικό άξονα διερεύνησης διαφόρων ζητημάτων και υποθέσεων εργασίας που τέθηκαν εξ αρχής δημιουργώντας τις απαραίτητες συνθήκες κατανόησης και ερμηνείας των δεδομένων.

Η εργασία αφορά την τραγουδιστική επιτέλεση στο «πάλκο» και πρέπει εξ αρχής να επισημάνουμε πως η ανάπτυξη διαφόρων θεωριών που σχετίζονται με τη σκηνική απόδοση του δημοτικού τραγουδιού ξεκίνησε το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα.

³ Τα δημοτικά τραγούδια εκφράζουν συλλογικά βιώματα (Αποστολοπούλου & Τρικούπης 2009) και επιτελούν αρκετές κοινωνικές λειτουργίες εκτός της ψυχαγωγίας, όπως η έκφραση συλλογικών συναισθημάτων, η αντανάκλαση των ηθών και των εθίμων και η διατήρηση της παράδοσης και της συλλογικής μνήμης (Fagsao, 2019 · Nnamani, 2014 · Mukhitdenova, 2016), καθώς αποτελούν σημαντικό μέσο της προφορικής κουλτούρας (van Kranenburg et al., 2010).

⁴ Θα πρέπει εδώ να επισημάνουμε πως η επαγγελματική δραστηριότητα της τραγουδίστριας δημοτικών τραγουδιών των μεταπολεμικών χρόνων συνδέεται συμβολικά με την αντίστοιχη ενασχόληση των γυναικών στα καφέ – αμάν που έκαναν την εμφάνισή τους στα περισσότερα αστικά κέντρα της ελεύθερης Ελλάδας. Η Κοζιού (2015) αναφέρει σχετικά: «Ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα κάνουν την εμφάνισή τους στην Καρδίτσα τα καφέ-αμάν και τα καφέ-σαντάν. Μολονότι ανάμεσα στα δύο υπάρχουν διαφορές, αναφορικά κυρίως με το ρεπερτόριο, οι δύο όροι εναλλάσσονται ελεύθερα στις αφηγήσεις των πληροφορητών μου, με τον δεύτερο να υπερισχύει ελαφρώς. Στον κλειστό χώρο κάποιου καφενείου, πάνω σε σκηνή, «Βοεμμίδες», Βιεννέζες, Ουγγαρέζες, αλλά και Πολίτισσες, Αρμένιες, Σμυρνιές προσφέρουν, «εκτός των άλλων, και μουσικές απολαύσεις» στους Τούρκους μπέηδες της περιοχής, προ της απελευθέρωσης, και αργότερα στους νεαρούς γόνους της αστικής τάξης.

Πολλές εργασίες αποκαλύπτουν την εμπειρία των δασκάλων της δραματικής τέχνης στη σκηνική παρουσίαση του τραγουδιού, τη λαογραφία και τις ιδιαιτερότητες ερμηνείας του δημοτικού τραγουδιού. Αν και υπάρχουν πολλαπλές έρευνες του παραδοσιακού τραγουδιού, τα ζητήματα «ζωής» του παραδοσιακού τραγουδιού στη σκηνή, η ερμηνεία, η σύνδεση με την παράδοση και η ανανέωσή του σε νέες συνθήκες δεν έχουν αναπτυχθεί αρκετά (Γκέφου-Δαμιανού, Δ. 2011).

Η μουσική επίσης αποτελεί ένα μέσο για τη μετάδοση των πολιτιστικών αναμνήσεων μιας ομάδας σε νέες γενιές, σχηματίζοντας νέες αναμνήσεις στη διαδικασία. Αρκετοί μελετητές έχουν επισημάνει το πώς συνδέονται η μουσική και η μνήμη σε ένα παρόμοιο πλαίσιο. Για παράδειγμα στη μελέτη του Olsen (2004) με ανθρώπους του Νίκει στη Νότια Αμερική, η μουσική έγινε ένα εργαλείο μάθησης, που προκαλεί αναμνήσεις με τρόπους που συνέβαλαν στη διαμόρφωση ταυτότητας.

Οι μουσικές πρακτικές όχι μόνο απεικονίζουν τις υπάρχουσες κοινωνικές σχέσεις, αλλά και τις αλλαγές που συμβαίνουν σε μια κοινωνία. Οι κοινωνικές πεποιθήσεις που σχετίζονται με τις ιδεολογίες του φύλου και τις σχέσεις φύλου επηρεάζουν τις μουσικές πρακτικές και επίσης οι μεταβαλλόμενες μουσικές πρακτικές επηρεάζουν αυτές τις κοινωνικές πεποιθήσεις. Από αυτή την άποψη, οι μουσικές πρακτικές σε κάθε κοινωνία, που συνδέονται στενά με τη ζωή των ανθρώπων, μπορούν να λειτουργήσουν ως ο καθρέφτης των κοινωνικών πεποιθήσεων και των κοινωνικών πρακτικών.

Η ανθολογία που επιμελήθηκε το 1987 η Koskoff με τίτλο *Women and music in cross cultural perspective* επισημαίνει η Κοζιού (2015) «είναι από τις πρώτες προσπάθειες, που τοποθέτησαν την έννοια του φύλου στο επίκεντρο της ανάλυσης της μουσικής επιτέλεσης. Οι συντελεστές της εστίασαν την προσοχή τους σε διάφορα ζητήματα, όπως ο πρωταρχικός ρόλος των γυναικών στη διατήρηση της παράδοσης και η κατ' αποκλειστικότητα επιτέλεση των θρηνητικών τελετουργιών, το πώς οι έμφυλες σχέσεις εκφράζονται στο μουσικό στυλ και το ρεπερτόριο ή πώς η πολιτισμική αλλαγή επηρεάζει τη συμμετοχή των γυναικών στη μουσική».

Αναγνωρίζοντας αυτή τη σχέση μεταξύ των μουσικών πρακτικών και των κοινωνικών σχέσεων, η Shrestha (2013) καταδεικνύει πώς οι κοινωνικές δομές του φύλου και των μουσικών πρακτικών σχετίζονται μεταξύ τους. Πιο συγκεκριμένα, εξέτασε τον τρόπο με τον οποίο οι γυναίκες έχουν υπαχθεί σε μουσικές πρακτικές

στις πατριαρχικές κοινωνίες και πώς, αντίθετα, οι γυναίκες αμφισβητούν τους πατριαρχικούς κανόνες και αξίες στις οποίες τις έχουν υποτάξει. Δεδομένου ότι οι μουσικές πρακτικές εξελίσσονται διαρκώς με τα μεταβαλλόμενα κοινωνικά πρότυπα και αξίες, οι μουσικές πρακτικές επηρεάζουν τη συμμετοχή των γυναικών στη μουσική. Η Shrestha (2013) υποστηρίζει ότι όχι μόνο οι κοινωνικο-πολιτισμικές δομές όπως οι μουσικές πρακτικές διαμορφώνουν το φύλο, αλλά και ότι οι μουσικές πρακτικές επηρεάζουν επίσης τις σχέσεις των δύο φύλων σε μια κοινωνία.

Η Shandil (2014) υποστηρίζει πως η γυναίκα ως ερμηνεύτρια παραδοσιακών τραγουδιών χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να υποταχθεί περισσότερη η γυναίκα στην πατριαρχική κουλτούρα. Ήταν ένα σημάδι της θηλυκότητας που προοριζόταν να στηρίζει αντί να προκαλεί ηγεμονικούς λόγους, απεικονίζοντας μια συγκεκριμένη ιδέα της γυναικείας φωνής με συγκεκριμένο τρόπο, χωρητικότητα και δύναμη. Μια τέτοια φωνή ήταν περιφραγμένη μέσα στην ανάγκη να ακούγεται ευχάριστη ή σιωπηρή, γιατί η πατριαρχική δομή απέδιδε μόνο τη σαφήνεια στις σιωπηλές γυναίκες και τη σιωπή στις γυναίκες, καθώς αυτό εξασφάλιζε την προσκόλληση των γυναικών σε ιδιότητες που αποτελούσαν τη δυαδική αντίθεση προς την αρρενωπότητα. Ένας από τους τρόπους με τους οποίους οι γυναίκες συνέχιζαν να είναι σε υποδεέστερη θέση ήταν η άρνηση του δικαιώματός τους για ίσους γλωσσικούς παράγοντες. Οι γυναίκες σιωπούν είτε ρητά, μέσω περιορισμών στο πλαίσιο και τους ρόλους στους οποίους μιλάνε, είτε έμμεσα μέσω λιγότερο επίσημων κοινωνικών πρακτικών που περιορίζουν αποτελεσματικά τις γυναίκες σε πολλά καθημερινά πλαίσια. Οι γυναίκες πρέπει να μιλούν πέρα από την πατριαρχικά επιβληθείσα γλώσσα για να αλλάξουν τις κανονιστικές ομιλίες και να απομυθοποιήσουν την εσφαλμένη αντίληψη των γυναικών ως εγγενώς σιωπηλή.

Ο χαρακτηρισμός ενός ατόμου στη βάση του φύλου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις, όπως και στη δράση των ατόμων εντός της κοινωνίας. Ως εκ τούτου, θεωρείται ότι το φύλο είναι αναπόσπαστο μέρος τόσο της ατομικής ταυτότητας, όσο και των κοινωνικών δομών. Οι κοινωνικές δομές και οι ιεραρχίες καθώς και οι ανισότητες είναι σημαντικές για να εξηγήσουν πώς μπορεί να συγκροτηθεί η ταυτότητα του φύλου σε μια συγκεκριμένη αλληλεπίδραση.

Στη βάση των παραπάνω, η παρούσα εργασία βασίζεται στην υπόθεση ότι το φύλο δεν αποτελεί τόσο μία συγκεκριμένη σταθερά, αλλά μέσω ατομικής δράσης και

κοινωνικών αλληλεπιδράσεων διαμορφώνεται η κατασκευή και η επιτέλεση της ταυτότητας φύλου. Ένας τομέας διερεύνησης είναι η μουσικοχορευτική παράδοση και ιδιαίτερα το δημοτικό τραγούδι. Το δημοτικό τραγούδι λειτουργεί ως μια προφορική ιστορία ως μια ιστορική καταγραφή, όπου οι εμπειρίες των λαών, η διαδρομή τους, η τέχνη τους, και οι αναπαραστάσεις της ζωής τους μεταφέρεται στο σήμερα και συγκρίνεται με πτυχές και ερμηνείες της σύγχρονης ζωής. Είναι μνημονικές αναφορές που εμπλουτίζονται και εξασφαλίζουν την έρευνα της τέχνης αλλά και της κοινωνικής αλληλεπίδρασης και είναι προϊόν της συλλογικής συνείδησης (Μπάδα, 2003).

Βασικό αναλυτικό εργαλείο για τη μελέτη των έμφυλων διακρίσεων στον εργασιακό χώρο του «πάγκου-πατάρι» αποτελεί η έννοια της ταυτότητας, η οποία ως ιστορική έννοια διαμορφώνεται και μετασχηματίζεται μέσα από διαρκείς αλληλεπιδράσεις των υποκειμένων με την ευρύτερη κοινωνία. Στην παρούσα μελέτη αναζητούμε την κοινωνική διαδικασία συγκρότησης του πολιτιστικού της περιεχομένου. Πιο συγκεκριμένα θα επικεντρώσουμε την μελέτη στους τρόπους που η ατομική δράση ενέχονται στην κατασκευή της θεωρώντας εκ των προτέρων πως το φύλο είναι πεδίο διαπραγμάτευσης αλλά και κριτήριο για την ανάλυση του πολιτισμού (Παπαταξιάρχης- Παραδέλλης (1998:9 [1992], Γκέφου – Μαδιανού 2011:30).

Σύμφωνα με μια πρώτη γενική θεώρηση, η ταυτότητα ενσωματώνει το υποκείμενο στο πλαίσιο της δομής και γεφυρώνει το χάσμα ανάμεσα στο «εντός» και στο «εκτός», ανάμεσα στον ιδιωτικό και στον δημόσιο κόσμο (Hall, 2003:404). Η συμμετοχή των γυναικών στον επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού πραγματώνεται με βάση την αποδοχή των αρχών, των προτύπων, των αξιών και των κανόνων που εκφράζει το συγκεκριμένο ανδροκρατούμενο πλαίσιο αναφοράς. Ωστόσο, ως δρώντα υποκείμενα συμβάλουν στις μεταβολές του καθιερωμένου αξιακού συστήματος μέσα από πρακτικές και συμπεριφορές που επανανοηματοδοτούν στάσεις και ρόλους.⁵ Διακρίνουμε λοιπόν πως η συμβολή των

⁵ Ο Eriksen (2007: 131), εστιάζοντας στη διαδραστική σχέση των δύο βασικών συνιστωσών, του ατόμου και της κοινωνίας, επισημαίνει πως το άτομο είναι προϊόν της κοινωνίας, αλλά και η κοινωνία συγκροτείται από άτομα που είναι φορείς κοινωνικής δράσης, προτείνει δε, για την κατανόηση διαφόρων πολιτισμικών ομάδων τη διερεύνησή τους μέσω της εφαρμογής δύο μοντέλων σχέσεων,

ατόμων-γυναικών στην παραπάνω διαδικασία είναι εξίσου καθοριστική, καθώς, αναλαμβάνοντας πρωτοβουλίες και δράσεις σε συλλογικό επίπεδο, συνδιαμορφώνουν τη μορφή, το περιεχόμενο και τα χαρακτηριστικά μιας διακριτής έμφυλης πολιτισμικής ταυτότητας.

Βασική παράμετρο στη διερεύνηση της θέσης της γυναίκας στον επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού αποτελεί η μελέτη του ρόλου του τραγουδιού ως μέσο ανάδειξης της κοινωνικής της θέσης.⁶ Το δημοτικό τραγούδι σε συνδυασμό με τη γυναικεία αλλά και ανδρική παρουσία στο επίκεντρο μιας πολιτιστικής εκδήλωσης, αποτελεί ένα κοινωνικό γεγονός που μπορεί να ερμηνευτεί ως προς τους κυρίαρχους ή μη ρόλους, ως προς τους συμβολισμούς που ενέχει, ως προς την ιεραρχημένη δομή παρουσίας των τραγουδιών και τη θέση των φύλων στην απόδοσή τους αλλά και ως προς τα σημειώματα που απορρέουν από τις απαντήσεις στο ποιος, που, πότε, γιατί και πως πραγματώνεται μια τέτοιου είδους έκθεση του γυναικείου φύλου. Ο Lemos (2011) επισημαίνει ότι η μουσική, - και ο άμεσα συνδεδεμένος ρόλος της τραγουδίστριας θα προσθέταμε εμείς- είναι μια από τις πιο ορατές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης μέσω της οποίας μπορούν να αμφισβητηθούν και να διαμορφωθούν οι παραδοσιακές πατριαρχικές αξίες σε μία κοινωνία. Η μουσική

αυτών που αναπτύσσονται μεταξύ του προσώπου και της κοινωνίας από τη μια, και εκείνο της δομής και της διαδικασίας απ' την άλλη.

⁶ Διακρίνουμε λοιπόν πως η απαξίωση του επαγγέλματος της τραγουδίστριας των μεταπολεμικών χρόνων σχετίζεται τουλάχιστον σε ένα πρώτο στάδιο και σε συμβολικό επίπεδο με το αντίστοιχο επάγγελμα των γυναικών των καφέ αμάν. Η Κοζιού που οδηγείται στο ίδιο συμπέρασμα παραθέτει σχετική αναφορά: [Στον τόμο του για τη μουσική και το θέατρο στην περιοχή Καρδίτσας ο Βογιατζής (2005) παραθέτει ένα απόσπασμα από φύλο τοπικής εφημερίδας του 1889 : «Από τινός χρόνου, το χαμαιτυπείον ιδρύθη εις την κεντρικωτέραν της πόλεως συνοικίαν, την ολίγον απέχουσαν της αγοράς προς τον σιδηροδρομικόν σταθμόν, μεταξύ οικιών των καλλιτέρων οικογενειών. Ως εικός, η συνοικία εκείνη κατακλύζεται καθ' εκάστην μέραν και νύκτα υπό των φίλων των ιεροδούλων και υφίσταται καταθλίψεις και στεναχωρίας, εκ της μη ελευθέρως κινήσεως των εντίμων εκεί οικογενειών, άτε προσβαλλομένων των χρηστών αυτών ηθών εκ της άμα τη εξόδω των οικιών των αμέσως συναντήσεως των ελευθέρως εκεί περιπλανωμένων πορνών, και εκ των ασέμων ασμάτων και αναιδών αυτών κινήσεων...» Εντός αυτού του φορτισμένου ιδεολογικά πλαισίου, κατά μίμηση αστικών προτύπων, πραγματοποιήθηκε αρχικά η εμφάνιση των επαγγελματιών γυναικών στο δημοτικό τραγούδι»].

μπορεί να επηρεάσει τις σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων με τέσσερις διαφορετικούς τρόπους: α) μπορεί να ενισχύσει τον καθιερωμένο διαχωρισμό των φύλων, β) μπορεί να διατηρήσει την καθιερωμένη τάξη, γ) μπορεί να αμφισβητήσει την υφιστάμενη τάξη και τις υπάρχουσες κοινωνικές σχέσεις, αλλά δεν μπορεί να αλλάξει την ιεραρχία των φύλων, δ) μπορεί να χρησιμεύσει ως πλατφόρμα για την προώθηση της ισότητας των φύλων και την ενδυνάμωση των γυναικών. Η μουσική έχει τη δυνατότητα να δράσει ως μέσο με το οποίο διαπραγματεύονται και αναδιατυπώνονται οι σχέσεις μεταξύ των δύο φύλων σχετικά με συγκεκριμένο χώρο και χρόνο, σε συγκεκριμένες ιστορικές, κοινωνικές, πολιτισμικές και οικονομικές συνθήκες. Επομένως ο αντίκτυπος που έχει η μουσική στις σχέσεις των φύλων θα πρέπει να ειδωθεί σε μια συγκεκριμένη χρονική περίοδο και σε έναν συγκεκριμένο χώρο (Lemos, 2011).

Το δημοτικό τραγούδι αποτελεί σημαντικό πεδίο διερεύνησης της θέσης της γυναίκας στον εργασιακό χώρο και στις κοινωνίες, υπό το πρίσμα της συμμετοχής της στην ερμηνεία του. Το δημοτικό τραγούδι μπορεί να προβάλει και να αναπαραγάγει κοινωνικά στερεότυπα στη βάση του φύλου μέσω της χρήσης συγκεκριμένων λέξεων και προβολής συγκεκριμένων ρόλων (Khanetal., 2011 ·Shandil, 2014). Παράλληλα, όμως, μπορεί να αποτελέσει και ένα μέσο όπου οι γυναίκες, ως ερμηνεύτριες, μπορούν να επαναπροσδιορίσουν τη θέση τους στην κοινωνία και να αμφισβητήσουν κοινωνικά στερεότυπα όσον αφορά στη θέση της γυναίκας στην κοινωνία και ιδίως στην αγορά εργασίας (Weigle, 1978 ·Sawin, 2002 ·Dlamini, 2009 Talam, 2015 ·Sokil, 2015).

Τα αποτελέσματα της έρευνας αναμένεται να εμπλουτίσουν την έρευνα σχετικά με τις έμφυλες προσεγγίσεις της μουσικοχορευτικής παράδοσης και να καλύψουν ένα βιβλιογραφικό κενό ως προς το ζήτημα της θέσης της γυναίκας στον συγκεκριμένο εργασιακό χώρο κατά τις προηγούμενες δεκαετίες.

Μεθοδολογία και τεχνικές της έρευνας

Στην προσπάθειά συλλογής του εθνογραφικού υλικού αξιοποιήθηκαν συγκεκριμένες μέθοδοι και εφαρμόστηκαν επιμέρους τεχνικές που κρίθηκαν ως πιο ενδεδειγμένες για την παρούσα έρευνα. Οι γραπτές πηγές, παρέχουν πληροφορίες όμως το εύρος τους είναι πολύ περιορισμένες κυρίως στη βιωμένη εμπειρία των γυναικών τραγουδιστριών. Έτσι, η επιτόπια έρευνα και η ταυτόχρονη χρήση της μεθοδολογικής και ερμηνευτικής εμβέλειας της προφορικής ιστορίας δίνουν το βήμα στον ιστορικό λόγο των γυναικών αυτών (Μπάδα, 2004).

Η έρευνα διεξήχθη στα Ιωάννινα από το Μάιο του 2016 έως το Μάιο του 2017, (ορισμένες συνεντεύξεις έγιναν ή και συμπληρώθηκαν κατά τη διάρκεια του 2021 και 2022).

Η εθνογραφική έρευνα συμπεριελάμβανε: α) συνεντεύξεις με συγκεκριμένες πληροφορήτριες, β) επιτόπια παρατήρηση σε διάφορες μουσικοχορευτικές αναπαραστάσεις όπου συμμετείχαν οι πληροφορήτριες γ) μελέτη γραπτών και έντυπων πηγών με αναφορές στη δράση των συγκεκριμένων γυναικών δ) άτυπες συζητήσεις στο πλαίσιο των καθημερινών σχέσεων με ανθρώπους του χώρου που είχαν ως θέμα πάντα τις ερμηνεύτριες που μελετάμε.

Σε ένα πρώτο στάδιο διερεύνησης η τεχνική της συνέντευξης⁷ επιλέχθηκε ως βασικό εργαλείο συλλογής δεδομένων. Ακολουθώντας τη βασική αρχή της σκόπιμης δειγματοληψίας (Irhofen, 2012) που περιορίζεται σε συγκεκριμένο (μικρό) αριθμό πληροφορητών, μια αρχή που διέπει την εθνογραφική έρευνα, το δείγμα των

⁷ Άλλωστε, επισημαίνεται από την Κεδράκα (2008:1) ότι «η συνέντευξη είναι μια διαδικασία που επιτρέπει στον ερευνητή να αντλήσει πληροφορίες και δεδομένα μέσα από την ανάλυση του λόγου επιλεγμένων αλλά χαρακτηριστικών περιπτώσεων. Είναι ένα ερευνητικό εργαλείο το οποίο χρησιμοποιείται ως μέσο συλλογής πληροφοριών, ελέγχου και ερμηνείας των ερευνητικών ερωτημάτων μιας έρευνας. Οι συνεντεύξεις «φωτίζουν», δηλαδή επιτρέπουν την πρόσβαση στον τρόπο που βλέπουν οι άλλοι τα πράγματα, στις σκέψεις τους, στις στάσεις και τις απόψεις που κρύβονται πίσω από τη συμπεριφορά τους. Μια συνέντευξη μπορεί, ωστόσο, να είναι και το μέσο για τη βαθύτερη εξέταση των κινήτρων των ερωτώμενων για τους λόγους, που απάντησαν με τον συγκεκριμένο τρόπο».

πληροφορητριών μας περιορίστηκε στις παρακάτω ερμηνεύτριες της παραδοσιακής μουσικής: Μάρθα Οικονόμου, Ντίνα Αλεξοπούλου, Παγώνα Αθανασίου-Χαλκιά, Σταματία Δόση, Νίκη Παπαγεωργίου, και Βαγγελιώ Χρησιτά. Το δείγμα περιορίστηκε εξ ανάγκης στις συγκεκριμένες πληροφορήτριες καθώς ο αριθμός των γυναικών που κατάγονται από την Ήπειρο είναι μικρός σε σχέση με άλλες περιοχές της Ελλάδας. Άλλες τραγουδίστριες που δεν συμπεριλήφθησαν στο δείγμα της έρευνας είναι η Ελπίδα Μπραχοπούλου (η κ. Μπραχοπούλου λόγω προβλημάτων υγείας δεν βρισκόταν σε θέση να δώσει συνέντευξη), Ανθούλα Νούση (διαμένει στο Ξυλόκαστρο και η επαφή μαζί της στάθηκε αδύνατη). Την πρώτη επαφή με τις πληροφορήτριες έκανε πάντα ο σύζυγός μου, τηλεφωνικά εξηγώντας τους επιγραμματικά το σκοπό και τη σημασία της εργασίας. Ο σύζυγός μου ασχολείται επαγγελματικά με την παραδοσιακή μουσική τα τελευταία 15 χρόνια και έχει συνεργαστεί με ένα μεγάλο αριθμό οργανοπαικτών που δραστηριοποιούνται στο συγκεκριμένο χώρο. Ο συγκεκριμένος τρόπος σύνδεσής μου με τις πληροφορήτριες καθόριζε πολύ τη συνέχεια της ερευνητικής διαδικασίας, καθώς συνέβαλε εκ των προτέρων στη δημιουργία μιας φιλικής και οικείας διάθεσης. Οι περισσότερες συνεντεύξεις έγιναν σε διαφορετικούς χώρους, είτε στον επαγγελματικό είτε στον οικιακό χώρο των πληροφορητριών μας. Η συναντήσεις μας ορίζονταν πάντα από τις κυρίες οι οποίες με δεχόντουσαν με φιλική διάθεση και αντιμετώπιζαν το θέμα της εργασίας μου με ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Οι συνεντεύξεις ήταν μη δομημένης ή θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ημιδομημένης μορφής ακολουθώντας πάντα ένα επιλεγμένο σύνολο ερωτήσεων σχετικών με τα θέματα της έρευνας. Συγκεκριμένα οι ερωτήσεις, όταν χρειαζόταν να τεθούν, αφορούσαν τις συνθήκες εργασίας, τις σχέσεις των φύλων μέσα στον επαγγελματικό, κοινωνικό και οικογενειακό χώρο, τον ενδυματολογικό κώδικα, τις οικονομικές απολαβές. Ωστόσο, προσπαθήσαμε η συζήτηση να έχει ελεύθερη ροή δημιουργώντας οικεία ατμόσφαιρα με τους πληροφορητές χτίζοντας μια σχέση εμπιστοσύνης, ώστε να εκμαιευτούν οι βαθύτερες σκέψεις που θα συμπλήρωναν σημασιολογικά και αιτιολογικά τις όποιες πρωτοβουλίες, δράσεις, γεγονότα ή συμπεριφορές αναφέρονταν από τους ίδιους (Λυδάκη, 2012). Κατά τη διάρκεια της έρευνας συνεχίστηκαν οι επαφές με τις πληροφορήτριές μας προκειμένου να επανεξετάσουμε ορισμένα ερωτήματα που γεννήθηκαν από την πρώτη συνάντηση και θέματα που προέκυπταν από την ανάλυση του υλικού και κρίθηκαν σημαντικά ως προς τη μελέτη. Άξιο αναφοράς είναι το γεγονός ότι εν μέσω της πανδημίας κρίθηκε αναγκαίο να γίνουν αρκετές

συνεντεύξεις μέσω skype ή τηλεφώνου. Η συγκεκριμένη τεχνική σε αρκετές περιπτώσεις διευκόλυνε τις διαδικασίες αλλά σε καμία περίπτωση δεν αντικατέστησε την ποιότητα μιας διαπροσωπικής συνάντησης όπου μπορούν να καταγραφούν λεπτομέρειες χρήσιμες για την ερμηνεία των δεδομένων.

Ένα μεγάλο μέρος του εθνογραφικού υλικού συγκεντρώθηκε μέσα από συνεντεύξεις και «περιορίστηκε» στις υπάρχουσες τραγουδίστριες που δραστηριοποιούνται στον Ηπειρωτικό χώρο, χωρίς ωστόσο να αγνοηθούν οι δεύτερες φωνές (συνάδελφοι τραγουδιστές και χορευτές), οι οποίοι κατέθεταν την προσωπική του εμπειρία κατά τη διάρκεια των άτυπων συζητήσεων παρέχοντας σημαντικά στοιχεία τα οποία, αφού πρώτα καταγράφηκαν, στη συνέχεια αξιολογήθηκαν και ενσωματώθηκαν στην εργασία.

Μέσα από τη «συλλογική» μνήμη των γυναικών αυτών αντλούνται στοιχεία που επιτρέπουν την ανάδειξη συμπερασμάτων. Η μνήμη, ως μελέτη των συλλογικών μορφών της υποκειμενικότητας των τραγουδιστριών που μελετούνται στη συγκεκριμένη εργασία, αποτελεί βασική διάσταση της συλλογικής μνήμης τους. Ως προφορικές πηγές, λοιπόν, αναδεικνύουν μια ερμηνεία βασισμένη στην υποκειμενικότητά τους γεμάτη νοήματα και συμβολική σημασία που σχετίζει το παρόν τους με το παρελθόν, δίνοντάς του λόγο ύπαρξης. (Μπάδα, 2010, σελ4-6) Η καταγραφή της βιωμένης εμπειρίας και της μνήμης αναγάγει την προφορική ιστορία ως σημαντικό μεθοδολογικό εργαλείο στην ανάδειξη της από τα «κάτω ιστορίας», στην κατανόηση της ιστορικής συνείδησης και της ταυτότητας των υποκειμένων του τρόπου που βιώνουν και ερμηνεύουν το παρελθόν τους και πως συγκροτούν την ταυτότητά τους στο παρόν. Η ιστορία, εν συντομία, δεν αφορά μόνο τα γεγονότα, τις δομές ή τους τρόπους συμπεριφοράς αλλά και τον τρόπο με το οποίο αυτά βιώνονται και συγκροτούνται στη φαντασία (Thompson,2002).

Ο προφορικός λόγος διαμέσου της αφήγησης είναι σημαντικός στην εθνογραφία προκειμένου η τελευταία να προχωρήσει στην αναπαράσταση και αφηγηματοποίηση του Άλλου (Βουγιούκα, 1999 · Portelli, 1991). Γνωρίζοντας πως μέσα από τις απόψεις που εκφράζονται από τα υποκείμενα της έρευνας (στοιχεία λεκτικής επικοινωνίας) σε συνδυασμό με τη γλώσσα του σώματος (στοιχεία μη λεκτικής επικοινωνίας) μπορεί να αποκτηθεί νέα γνώση, αξιοποιήσαμε σε μεγάλο βαθμό τη βιοαφήγηση ως κεντρική μέθοδο διερεύνησης. Στο πεδίο της μελέτης των φύλων, η

βιοαφήγηση έχει χρησιμοποιηθεί προκειμένου μελετητές να διερευνήσουν τους διάφορους τρόπους με τους οποίους οι γυναίκες αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους και το περιβάλλον τους (Geiger, 1986).

Η βιογραφική μέθοδος ανήκει στις ποιοτικές μεθόδους έρευνας και ο στόχος είναι η κατανόηση κοινωνικών και πολιτισμικών φαινομένων. Μεγάλο βάρος δίνεται στην ατομική βιωμένη εμπειρία και βιοϊστορία των «σιωπηρών υποκειμένων της ιστορίας» Έτσι δίνεται η δυνατότητα στον ερευνητή να αντλήσει υλικό, διακρίνοντας διάφορες βιοματικές όψεις της εμπειρίας των ατόμων (Μπάδα, 2010). Από τη φύση τους οι βιογραφικές μέθοδοι ενθαρρύνουν μια οικουμενική και περιεκτική προσέγγιση, ενθαρρύνοντας την κατανόηση και την ερμηνεία της εμπειρίας πέρα από τα εθνικά, πολιτιστικά και παραδοσιακά όρια, συμβάλλοντας στην καλύτερη κατανόηση της ατομικής δράσης και της εμπλοκής μεμονωμένων ατόμων στην κοινωνία (Bornat, 2008).

Ένα ακόμη σημαντικό χαρακτηριστικό της παραπάνω μεθόδου είναι η υποκειμενικότητα, δηλαδή ο βαθμός στον οποίο η μέθοδος οδηγεί στην έκφραση του εαυτού, μια εστίαση στα συναισθήματα και τα αισθήματα παρέχοντας γνώση των ατομικών αντιλήψεων και κατανόησης καταστάσεων και εμπειριών (Bornat, 2008). Η Βουγιούκα (1999) προσθέτει πως μέσω του βιογραφικού λόγου είναι δυνατή η κατασκευή και ανακατασκευή νοήματος. Με τη σειρά του το νόημα συνδέεται με τη συλλογική μνήμη, δεδομένου ότι η τελευταία είναι «τόπος παραγωγής κοινά αναγνωρίσιμων νοημάτων» (Σταυρίδης, 2006, σελ. 13).

Επίσης, οι βιοαφηγήσεις μέσω της ανάκλησης εμπειριών και καταστάσεων ενέχουν το στοιχείο της μνήμης. Η μνήμη, όμως, ορίζεται και συνδιαλέγεται με τους πολιτισμικούς κανόνες (Μπενβενίστε, 1999). Επιπρόσθετα, η μνήμη των ατόμων εξαρτάται από τα κοινωνικά πλαίσια στα οποία εντάσσονται κατά τη διάρκεια της ζωής τους. Μάλιστα, η μνήμη από διάφορα άτομα οδηγεί στη διαμόρφωση της συλλογικής μνήμης καθώς «το υποκείμενο θυμάται τοποθετώντας τον εαυτό του στην προοπτική της ομάδας», ενώ ταυτόχρονα η συλλογική μνήμη αντίστοιχα «πραγματώνεται και εκδηλώνεται στις ατομικές μνήμες» (Παραδέλλης, 1999: 29).

Οι βιογραφικές μέθοδοι περιλαμβάνουν, όπως επισημαίνει η Bornat (2008) τις ιστορίες ζωής. Τις τελευταίες δεκαετίες το ενδιαφέρον για την έρευνα ιστοριών ζωής - τη συλλογή και την ερμηνεία προσωπικών ιστοριών ή μαρτυριών - στις κοινωνικές

επιστήμες και ιδίως στον κλάδο μελέτης των φύλων, έχει αυξηθεί ιδιαίτερα (Roberts 2002)⁸. Η δημοτικότητα αυτής της ερευνητικής μεθόδου αντικατοπτρίζει μια απομάκρυνση από την αντικειμενικότητα και την έμφαση στην υποκειμενικότητα (Riessman 2001). Με τον τρόπο αυτό συλλέγονται στοιχεία που αφορούν τη συνδιαλλαγή της καθημερινής ζωής και του πολιτισμού αυτών των ομάδων ατόμων (Portelli, 1991). Σε παρόμοιο πλαίσιο, οι αυτοβιογραφίες «ανώνυμων συντελεστών του ιστορικού γίνεσθαι» αποτελούν πολύ σημαντική πηγή έρευνας στη σύγχρονη ιστοριογραφία (Ντάτση, 2004).

Οι βιοαφηγήσεις αποτελούν μία προσέγγιση ανάλυσης των ιστοριών ζωής. Η έμφαση σε αυτήν την προσέγγιση είναι στην ενεργή κατασκευή ιστοριών ζωής μέσω της αλληλεπίδρασης μεταξύ του ερευνητή και του υποκειμένου στην έρευνα. Το τελικό κείμενο είναι το αποτέλεσμα του συνεργατικού έργου και η άποψη του υποκειμένου αντιμετωπίζεται ως μια μοναδική προοπτική, μεσολαβούμενη από το κοινωνικό πλαίσιο. Η ανάλυση είναι η ίδια η συνέντευξη, ή η άποψη του υποκειμένου, σχετικά με την πραγματικότητα, τα θέματα που προκύπτουν από την αφήγηση και το πώς αυτά αναδομούν το παρελθόν και το νόημα (Miller, 2000). Η Riessman (1993) εξηγεί πως οι αφηγήσεις που ερμηνεύονται μέσω της χρήσης της γλώσσας, των συμβολικών παραστάσεων και των πολιτιστικών μορφών, παρέχουν πρόσβαση στην κατανόηση του τρόπου λειτουργίας μεταξύ των φύλων, της τάξης, του πολιτισμού, της εθνικότητας, του τόπου. Η εστίαση στην αφήγηση επιτρέπει τη διερεύνηση ενός ευρύτερου ιστορικού, κοινωνικού και πολιτισμικού πλαισίου, καθώς μια ιστορία δεν είναι ποτέ αποσπασμένη από την πραγματική ζωή. Η ζωή και η ιστορία δεν είναι δύο ξεχωριστά φαινόμενα. Είναι μέρος του ίδιου ιστού, καθώς η ζωή διαμορφώνεται από ιστορίες. Η αφηγηματική ανάλυση βιοαφηγήσεων σχετίζεται με τον τρόπο που οι πρωταγωνιστές ερμηνεύουν τα διάφορα φαινόμενα και εν συνεχεία με τη συστηματική ανάλυση αυτών των ερμηνειών. Ως εκ τούτου, είναι μία κατάλληλη μέθοδος για μελέτες που έχουν σχέση με την υποκειμενικότητα και την ταυτότητα.

⁸ Πιο συγκεκριμένα, ο Roberts (2002) υποστηρίζει πως το ενδιαφέρον για τις ιστορίες ζωής απορρέει από τους εξής λόγους: α) απόρριψη του θετικισμού, δηλαδή την ιδέα ότι οι κοινωνικές επιστήμες μπορούν να αποκαλύψουν την εμπειρική πραγματικότητα και ότι η αλήθεια μπορεί να ιδωθεί μέσω τυποποιημένων μεθοδολογιών, β) έμφαση στη βιωμένη εμπειρία. Επιπλέον, οι αφηγήσεις ζωής εμπίπτουν στο πλαίσιο των προφορικών πηγών πληροφοριών, που παρέχουν πληροφορίες είτε για άτομα με ανεπαρκές επίπεδο αλφαριθμητισμού, είτε για άτομα τα οποία «δεν έχουν φωνή» στη γραπτή ιστορία.

Απαραίτητη προϋπόθεση για την έγκυρη διερεύνηση του ζητήματός μας αποτελεί η ενσωμάτωση του εθνογράφου στον χώρο των κοινωνικών δραστηριοτήτων του μελετώμενου υποκειμένου. Για το λόγο αυτό εφαρμόζοντας τη μέθοδο της συμμετοχικής παρατήρησης παρακολούθησα αρκετές μουσικοχορευτικές εκδηλώσεις όπου είχαν πρωταγωνιστικό ρόλο οι τραγουδίστριες με σκοπό να έχω μια μη διαμεσολαβημένη επαφή με το ρόλο της ερμηνεύτριας στον χώρο και στο ευρύτερο πλαίσιο όπου πραγματώνεται. Η συγκεκριμένη μέθοδος βοήθησε την ερευνητική διαδικασία καθώς φωτίστηκαν πτυχές της διαδραστικής σχέσης μεταξύ της τραγουδίστριας και του κοινού και της αλληλεπίδρασης μεταξύ τους. Η μεθοδολογία της έρευνας στηρίχτηκε λοιπόν στη βασική ερευνητική πρακτική της ανθρωπολογίας, στη συμμετοχική παρατήρηση διαφόρων μουσικοχορευτικών εκδηλώσεων που έγιναν είτε σε πανηγύρια της Ηπείρου είτε σε χώρους ψυχαγωγίας (Clifford and Marcus 1986).

Τέλος, συγκεντρώθηκε και αποδελτιώθηκε με σκοπό να αξιοποιηθεί στην παρούσα εργασία ένα μεγάλο μέρος συνεντεύξεων που δόθηκαν στο παρελθόν σε διάφορα μέσα μαζικής ενημέρωσης από τις τραγουδίστριες. Στόχος πάντα ήταν να επιλεγούν οι αναφορές που αφορούν τα ερωτήματα της παρούσης εργασίας συμπληρώνοντας με τον ιστορικό λόγο τις όποιες αναιρέσεις, μεταβολές και θέσεις των πληροφορητριών σε συγκεκριμένα ζητήματα.

Η δομή της εργασίας:

Στην εισαγωγή αναφερόμαστε στο θεωρητικό πλαίσιο και στις μεθόδους προσέγγισης και στις τεχνικές που εφαρμόστηκαν στην προσπάθεια να συλλεχθεί, καταγραφεί το πραγματολογικό υλικό ώστε να δημιουργηθεί μια ικανή βάση δεδομένων προς κατανόηση και ερμηνεία.

Στο κεφάλαιο ένα, στο πρώτο υποκεφάλαιο, παρουσιάζονται σημαντικές εθνογραφικές μελέτες που έγιναν στο χώρο της Μεσογείου, και γίνεται εκτενής αναφορά στη σχετική βιβλιογραφία που προσεγγίζει τη γυναικεία ταυτότητα σε διαφορετικά πεδία εργασίας. Στη δεύτερη υποενότητα με τίτλο: “Ταυτότητα και φύλο” αναφερόμαστε στις επιστημονικές μελέτες που διερευνούν το φύλο, στις διαφορετικές θεωρητικές οπτικές και μεθόδους που υιοθετούν στην προσπάθειά τους να καταγράψουν και να ερμηνεύσουν διάφορα ζητήματα έμφυλων κοινωνικών σχέσεων. Στην τρίτη υποενότητα με τίτλο: “Η γυναίκα στην αγορά εργασίας”

επιχειρείται να παρουσιαστούν οι έμφυλες διακρίσεις στο χώρο εργασίας έτσι όπως αναλύονται με βάση τις θεωρίες περί κοινωνικής κατασκευής του φύλου, τις πολιτικές αποφάσεις και το θεσμικό πλαίσιο (το κράτος, η αγορά, η κοινότητα και η οικογένεια) που οριοθετούν το γυναικείο φύλο στον εργασιακό χώρο και καθορίζουν την παραγωγή και διατήρηση των κοινωνικών ανισοτήτων, παρουσιάζονται τα «ηγεμονικά» πατριαρχικά μοντέλα, αλλά και οι κοινωνικές σχέσεις που επηρεάζουν και διαμορφώνουν τους ρόλους, τα δικαιώματα, τις ευθύνες και τις αξιώσεις των ανθρώπων έναντι των άλλων. Στην τέταρτη υποενότητα παρουσιάζεται η γυναίκα και η σχέση της με τη μουσική ενώ στην Πέμπτη και τελευταία υποενότητα με τίτλο: “Η έμφυλη διάσταση των μουσικοχορευτικών αναπαραστάσεων” αναδεικνύεται ο τρόπος με τον οποίο η μουσικοχορευτική κουλτούρα ενέχει εκφραστικές συμπεριφορές οι οποίες επηρεάζονται από ένα σύνολο κανόνων, κοσμοθεωριών, συμβόλων, ιδεών και πεποιθήσεων που καθορίζουν με τη σειρά τους την αντίληψη για την θηλυκότητα και αρρενωπότητα.

Στο δεύτερο κεφάλαιο παρουσιάζεται συνοπτικά η παρουσία των γυναικών στο δημοτικό τραγούδι στον Ελλαδικό χώρο και καταγράφονται τα βιογραφικά των τραγουδιστριών με σκοπό να εντοπίσουμε στοιχεία που μας δίνουν την ευκαιρία να τεκμηριώσουμε σε ένα πρώτο βαθμό το ερμηνευτικό μας υλικό. Στη δεύτερη υποενότητα με τίτλο: “Ανάλυση δεδομένων” διερευνούμε το ρόλο της συγγένειας στην ένταξη των γυναικών στον επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού, τη σχέση και τη σημασία του χώρου στην επιλογή των τραγουδιών και του ρεπερτορίου, τις έμφυλες διακρίσεις έτσι όπως αυτές εκφράζονται σε οικονομικό, προσωπικό και στο επίπεδο σχέσεων και τέλος καταγράφεται ο λόγος και οι προσωπικές ερμηνείες που δίνονται περί παράδοσης στο πλαίσιο της ρητορικής αλλά και πρακτικής που αναπτύσσεται γύρω από το δημοτικό- «παραδοσιακό» ή μη τραγούδι.

Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο δίνονται τα συμπεράσματα της μελέτης και ακολουθεί η σχετική βιβλιογραφία που αξιοποιήθηκε για την ανάλυση των δεδομένων .

Κεφάλαιο 1^ο

1.1 Εθνογραφικές μελέτες στο χώρο της Μεσογείου για το φύλο

Ο πολιτισμός των χωρών της Μεσογείου έχει αποτελέσει αντικείμενο εθνογραφικών μελετών, οι οποίες παρέχουν υλικό στην ανθρωπολογία. Ήδη από τον 18^ο αιώνα η ανθρωπολογία στη βάση της εθνογραφικής μεθόδου εφαρμοζόταν στην Ευρώπη (Γκέφου-Μαδιανού, 2011). Με βάση σειρά μελετών έχει διαπιστωθεί μία σχετικά ομοιόμορφη μεσογειακή κουλτούρα στη βάση των εξής συγκεκριμένων κοινωνικοπολιτισμικών χαρακτηριστικών: α) ο ισχυρός αστικός προσανατολισμός, β) η αντίστοιχη περιφρόνηση για τον τρόπο ζωής των αγροτών και για τη χειρωνακτική εργασία, γ) η απότομη κοινωνική, γεωγραφική και οικονομική διαστρωμάτωση, δ) η πολιτική αστάθεια, ε) η «ατομική» κοινοτική ζωή, στ) οι δυνατές μονάδες συγγένειας (πυρηνικές οικογένειες), ζ) το δίπολο τιμής και ντροπής που καθορίζει τόσο τη σεξουαλικότητα όσο και την προσωπική φήμη και τέλος η) η προσκόλληση στη θρησκεία (Gilmore, 1982).

Ο χώρος, η εργασία, η συμπεριφορά, η ηθική, η σεξουαλικότητα, η οικογένεια, ολόκληρος ο κόσμος της αγροτικής Ελλάδας έγινε αντιληπτός και απεικονίστηκε ως μονοδιάστατη πραγματικότητα, που σχετίζεται στενά με ένα *a priori*, διχοτομικό αρσενικού vs. γυναικείου προτύπου. Αυτή η προσέγγιση δεν έδωσε τη δυνατότητα μελέτης θεμάτων που θα μπορούσαν να αποδείξουν πιθανή ποικιλομορφία και πολυφωνία στις εμπειρίες των φύλων, στις σχέσεις και στις ιεραρχίες. Με άλλα λόγια, ενώ το φύλο θεωρείται ως μία από τις πιο καθοριστικές οντότητες στο σχηματισμό της κοινωνικής τάξης και της κατανομής της εξουσίας, δεν υπάρχει εκτενής αναφορά στις δευτερεύουσες ή εναλλακτικές αρρενωπότητες και θηλυκότητες. Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι ακόμα κι αν δεχθούμε την κυριαρχία των παραδοσιακών πατριαρχικών μοντέλων στην αγροτική Ελλάδα, μια τέτοια άνιση κατανομή εξουσίας και ένα τέτοιο άκαμπτο σύστημα σχέσεων μεταξύ των φύλων θα οδηγούσε πιθανώς στη δημιουργία εναλλακτικών ή περιθωριοποιημένων τύπων ανδρών και γυναικών. Επιπλέον, η τάση των ερευνητών να εδραιώσουν και να πολιτικοποιήσουν τον κώδικα «τιμής και ντροπής» δεν έδωσε τη δυνατότητα αναφορών σε άνδρες και γυναίκες που «απέτυχαν» να ταιριάζουν με τα ηγεμονικά ηθικά πρότυπα, όπως οι χειραφετημένες ή «ανήθικες» γυναίκες. Αυτά τα ζητήματα ουσιαστικά απουσιάζουν

από τα θέματα των εθνογράφων - τουλάχιστον μέχρι τα μέσα της δεκαετίας του 1980 - που τείνουν να βασίζονται σε ένα ηγεμονικό μοντέλο της ελληνικής αγροτικής κοινωνίας. Με αυτόν τον τρόπο οι ανθρωπολόγοι δεν έδωσαν φωνή στα πιο αδύναμα μέρη των αγροτικών κοινωνιών, τα οποία πιθανώς μέσα σε ένα τόσο ισχυρό πατριαρχικό μοντέλο παρέμειναν σιωπηλά όπως οι «ανήθικες» γυναίκες.

Ωστόσο, σύμφωνα με τον Sabater (2020), οι γυναίκες στις αγροτικές περιοχές διαδραματίζουν κεντρικό ρόλο στην κοινωνικοοικονομική ανάπτυξη μιας περιοχής, αλλά και στη διατήρηση πολιτιστικών παραδόσεων και αξιών. Η ισότητα των φύλων και η χειραφέτηση των γυναικών αποτελούν προϋπόθεση για την ανάπτυξη, αλλά ο ρόλος των γυναικών είναι υποτιμημένος (στη βάση κοινωνικών στερεοτύπων) και συχνά αόρατος. Ο Gilmore (1982) επίσης τονίζει πως, στη μεσογειακή κουλτούρα οι γυναίκες θεωρούνται ως «ιδιωτικά πλάσματα» που είναι ανενεργά οικονομικά. Ωστόσο, υπάρχει σταθερή απόδειξη της σημασίας των γυναικείων συνεισφορών στην εγχώρια οικονομία. Η άποψη της γυναίκας είναι από μόνη της δυαδική: είναι και η θεά (Παναγία) και η πόρνη. Έτσι, υπάρχει αντίφαση της «εμφάνισης και της πραγματικότητας» στη μεσογειακή κουλτούρα αναφορικά με τις γυναίκες.

Ένα άλλο σημείο που τονίζεται από τον Hadjikyriacou (2009) είναι ότι κατά την ανάλυση του φύλου στη συγκεκριμένη χωροχρονική περίοδο οι μελετητές δεν έδωσαν την έμφαση που θα έπρεπε στους ρόλους των ανδρών και των γυναικών. Η περιγραφή του ελληνικού πολιτισμού ως φαινομένου που κυριαρχείται από άνδρες οδήγησε τις γυναίκες να περιγράφονται απλώς ως «σιωπηρά αντικείμενα». Αυτή η ιδέα των αμοιβαίων ρόλων των συζύγων απορρέει από το γεγονός ότι στην Ελλάδα, καθώς και σε άλλους μεσογειακούς πολιτισμούς, οι σύζυγοι συνήθιζαν να συμπεριφέρονται σύμφωνα με το κυρίαρχο κοινωνικό - πολιτισμικό πρότυπο όταν εισέρχονταν στη δημόσια σφαίρα. Έτσι, οι άντρες φαινόταν πάντα να ταυτίζονται με τον ρόλο του «κύριου παρόχου» και οι γυναίκες με τον δευτερεύοντα ρόλο των «συζύγων-μητέρων». Σε αντίθεση στην ιδιωτική σφαίρα ενδέχεται να έχουν πραγματοποιηθεί σημαντικές αλλαγές αυτού του μοντέλου, με τις γυναίκες να ασκούν πολύ περισσότερη δύναμη έμμεσα και άμεσα. Τη δεκαετία του 1980, η αναγνώριση αυτού του ζητήματος οδήγησε τους ανθρωπολόγους να επικεντρωθούν περισσότερο στη ζωή των γυναικών ως ενεργητικών παραγόντων κάθε κοινωνίας. Έτσι, η εκτεταμένη μελέτη των έμφυλων ρόλων των γυναικών που ακολούθησε είχε σημαντική συμβολή όχι μόνο στην αλλαγή των στερεοτύπων ιδεών σχετικά με τους

άνδρες και τις γυναίκες ως κοινωνικών παραγόντων, αλλά και στην καλύτερη σύλληψη και θεωρία του πολιτισμού και της κοινωνίας.

1.2 Ταυτότητα και φύλο

Ζητήματα διερεύνησης του φύλου απασχόλησαν τις ανθρωπιστικές επιστήμες από τη δεκαετία του 1960 και έκτοτε. Η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία όπως και άλλοι κλάδοι των κοινωνικών επιστημών έχουν να παρουσιάσουν έως σήμερα μια πληθώρα επιστημονικών μελετών και ερευνών αναφορικά με το φύλο, που επιχειρούν μέσα από διαφορετικές θεωρητικές οπτικές και μεθόδους να καταγράψουν και να ερμηνεύσουν διάφορα ζητήματα έμφυλων κοινωνικών σχέσεων.

Οι εργασίες για το θέμα του φύλου, που προέρχονται κυρίως από τον τομέα της κοινωνικής ανθρωπολογίας, κατάφεραν να δώσουν μια πρώτη εικόνα των έμφυλων ρόλων στο πλαίσιο της οικογένειας σε διάφορες αγροτικές κοινωνίες στο ευρύτερο μεσογειακό και ελληνικό χώρο.⁹

⁹ Οι έμφυλες προσεγγίσεις οργάνωσης της ιδιωτικής και της κοινωνικής ζωής στην περιοχή της Μεσογείου επικεντρώθηκε σε δύο βασικές αναλυτικές έννοιες, στο δίπολο «τιμή» και «ντροπή» που προσδιόριζαν την τιμή της οικογένειας μέσα από τον έλεγχο της γυναικείας συμπεριφοράς και εργασίας, (·Gilmore, 1982 ·Hadjikyriacou, 2009 Κοζιού, 2015 ·Silverman, 2012). Η τιμή και η ντροπή χρησιμοποιήθηκαν εκτενώς για την αναπαραγωγή διχοτομικών μοντέλων στην περιγραφή των σχέσεων μεταξύ των φύλων (Hadjikyriacou, 2009). Η μελέτη αυτών των κοινωνιών περιορίστηκε στο λόγο αναλυτικών κατηγοριών όπως τιμή, ντροπή, παρθενία, πατριαρχία, ηθική, δημόσια - ιδιωτική σφαίρα. Σε αυτό το πλαίσιο, ο κώδικας της «τιμής και ντροπής» έγινε ο κυρίαρχος αναλυτικός άξονας στη μεσογειακή ανθρωπολογία πάνω στην οποία συνδέθηκαν και συζητήθηκαν ορισμένες ηθικές αξίες προκειμένου να διερευνηθεί ιστορικά η δομή της πολιτιστικής συνέχειας διαφορετικών κοινωνιών. Η τιμή - συνδεδεμένη με την εξουσία, το φροντίδα της οικογένειας, την προστασία της γυναικείας αγνότητας - ήταν η κύρια ανδρική αρετή που διαμόρφωσε τις αντρικές ιεραρχίες και εξαρτιόταν από μια σειρά ηθικών, υλικών και κοινωνικών στοιχείων (Hadjikyriacou, 2009). Από την άλλη, η ντροπή - συνδεδεμένη με την οικιακή ζωή, τη μητρότητα, την υποταγή - ήταν η κύρια γυναικεία αρετή, η οποία εξαρτιόταν σε μεγάλο βαθμό από τη διατήρηση της παρθενίας και της καλής φήμης πριν από το γάμο, ακολουθούμενη από σεξουαλική πίστη, επιτυχημένη διαχείριση του νοικοκυριού και υπακοή στο σύζυγο μετά το γάμο (du Boulay, 1983 ·Hadjikyriacou, 2009).

Όλες οι μελέτες συγκλίνουν στη γενική θεώρηση πως το φύλο αποτελεί μια κοινωνική κατασκευή. Προς αυτή την κατεύθυνση σημαντική είναι η συμβολή των West και Zimmerman (1987), καθώς κατέδειξαν μέσω της εθνομεθοδολογικής τους ανάλυσης πως το φύλο δημιουργείται στη βάση συγκεκριμένων καταστάσεων και δεν υπάρχει *a priori*. Με τον τρόπο αυτό τονίζουν τη σημασία της αλληλεπίδρασης για την κατανόηση της ταυτότητας του, φύλου καθώς και των έμφυλων διαστάσεων των φαινομένων. Ο χαρακτηρισμός ενός ατόμου στη βάση του φύλου βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στις κοινωνικές αλληλεπιδράσεις προσθέτουν οι συγγραφείς, όπως και στη δράση των ατόμων εντός της κοινωνίας. Ως εκ τούτου, καταλήγουν στο γεγονός ότι το φύλο είναι αναπόσπαστο μέρος τόσο της ατομικής ταυτότητας, όσο και των κοινωνικών δομών. Επίσης, θεωρούν πως οι κοινωνικές δομές και οι ιεραρχίες καθώς και οι ανισότητες είναι σημαντικές για να εξηγήσουν πώς μπορεί να συγκροτηθεί η ταυτότητα του φύλου σε μια συγκεκριμένη αλληλεπίδραση.

Τα πρώτα έργα ανθρωπολόγων στις έμφυλες σπουδές μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου στη Μεσόγειο, συμπεριλαμβανομένης της Ελλάδας, αποτέλεσαν μια εκτεταμένη αφήγηση ενός «ηγεμονικού» πατριαρχικού μοντέλου, σύμφωνα με την άποψη του Hadjikyriacou (2009). Αυτό δεν σημαίνει ότι οι ρόλοι των γυναικών έχουν παραμεληθεί, αλλά μάλλον ότι έχουν αντιμετωπιστεί με έναν μονοδιάστατο τρόπο, ως «κόσμος χωριστός» (δημόσια-ιδιωτική σφαίρα) περιορισμένης κοινωνικής σημασίας, όπως υποστηρίζει ο Gilmore (1982). Αυτή η συγκεκριμένη πτυχή των σχέσεων μεταξύ ανδρών και γυναικών είναι σημαντική και αξίζει περαιτέρω μελέτης. Η έμφυλη ταυτότητα συγκροτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τα διαφορετικά χαρακτηριστικά που προσδιόριζαν τα δύο βιολογικά φύλα (Μπακαλάκη, 1997: 19).

Τα πρώτα έργα ανθρωπολογίας, αν και σημαντικά για την κατανόηση των κοινωνικών θεσμών και των σχέσεων μεταξύ των φύλων μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, δεν έδωσαν έμφαση σε ζητήματα κοινωνικής αλλαγής, στην ιστορική διαμόρφωση των σχέσεων μεταξύ των φύλων και της διαφοράς στον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι βίωσαν τους ρόλους τους ως προς το φύλο. Για παράδειγμα, ενώ γίνεται αναφορά στην αλληλεπίδραση ανδρών και γυναικών, δεν αποκωδικοποιούνται επαρκώς οι περίπλοκοι τρόποι με τους οποίους ο σχηματισμός

ταυτότητας φύλου επηρεάζεται από τον «άλλο» αναφέρει ο Hadjikyriacou (2009). Ο ίδιος συγγραφέας επισημαίνει ότι, εκτός από την απεικόνιση του φύλου ως ένα σύνολο σταθερών ρόλων, κατηγοριών και δραστηριοτήτων, η ανθρωπολογική βιβλιογραφία δεν έδωσε ιδιαίτερη προσοχή σε ζητήματα που σχετίζονται με την κοινωνική αλλαγή κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1950 και του 1960 στην Ελλάδα. Οι οικονομικοί και κοινωνικοί μετασχηματισμοί που έλαβαν χώρα αυτήν την περίοδο καταδεικνύουν τις αλλαγές στον τρόπο με τον οποίο το φύλο έγινε αντιληπτό και βιώθηκε, ιδίως μέσα από την μεγαλύτερη είσοδο των γυναικών στη δημόσια σφαίρα.¹⁰ Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την εκ νέου διαπραγμάτευση παραδοσιακών και σύγχρονων αξιών και τη δημιουργία εναλλακτικών αντιλήψεων για τη γυναικεία ταυτότητα.

Κατά το «τρίτο» κύμα του φεμινισμού, (1980 έως τα τέλη του 20ού αιώνα), ο όρος «γυναίκα» θεωρείται πλέον μια έννοια κοινωνικά και πολιτισμικά κατασκευασμένη, άμεσα συνυφασμένη με προσδιορισμένες σχέσεις εξουσίας και αντιμετωπίζεται ως ρευστή και ενδεχομενική. Την περίοδο αυτή, σημαντικό ρόλο διαδραμάτισε η διάσημη διατύπωση της Simone de Beauvoir (1979), «γυναίκα δεν γεννιέσαι, αλλά γίνεσαι», που υπονοεί ότι τα χαρακτηριστικά του «αντρισμού» και της «θηλυκότητας» που αντιστοιχούν στις κατηγορίες «άντρας» και «γυναίκα» αποτελούν πολιτισμικές κατασκευές και θα πρέπει κανείς να τις διερευνήσει «μέσα από τα νοήματα που δίνουν οι άνθρωποι στον κόσμο που τους περιβάλλει και με βάση τα οποία οργανώνουν τη δράση τους» (Αβδελά, 2006: 94).

¹⁰ Κατά τον 20^ο αιώνα υπήρξε σημαντική αύξησης της γυναικείας συμμετοχής στην αγορά εργασίας, ειδικότερα στις δυτικές χώρες και ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1940 και εξής. Οι παράγοντες που οδήγησαν σε αυτήν την αύξηση σύμφωνα με τους Rodríguez-Modroño et al. (2016) και τον Lindsay (2003) ήταν οι εξής: οι δυνάμεις της παγκοσμιοποίησης, ο σχετικός μισθός των γυναικών και των ανδρών που συνδέεται με την αύξηση της εκπαίδευσης και της παραγωγικότητας, οι θεσμικοί και πολιτιστικοί παράγοντες που επιτρέπουν στις γυναίκες να ελέγχουν τη γονιμότητά τους, η αύξηση της γυναικείας διαπραγματευτικής ισχύος σε συνδυασμό με την ενίσχυση της αυτονομίας των γυναικών και την τροποποίηση των προσδοκιών τους, οι αλλαγές στα καταναλωτικά πρότυπα, η αυξημένη αβεβαιότητα στην αγορά εργασίας, και τέλος οι αλλαγές στη νομοθεσία και στη θεσμική υποστήριξη των γυναικών εργαζομένων.

Για την ηθική ολοκλήρωση των ανθρώπων προαπαιτείται η πραγματοποίηση του φυσικού προορισμού που υπαγορεύεται από το φύλο, το οποίο θεωρείται ακόμη «ηθικός γνώμονας», ενώ σε αντίθετη περίπτωση η μη συμμόρφωση του ατόμου προς τις κοινωνικές επιταγές και η παραβίαση του κανονιστικού προτύπου που αποδίδεται στο φύλο έχουν ως άμεση συνέπεια την κοινωνική απαξίωση. Με τη χρήση αυτού του κριτηρίου επιτυγχάνεται και νομιμοποιείται η αξιολόγηση και κατ' επέκταση η ιεράρχηση των διαφόρων μορφών αντρικής και γυναικείας δράσης (Παπαταξιάρχης, 1992: 14).

1.3 Η γυναίκα στην αγορά εργασίας

Η Walsh (2001) εξετάζει την επέκταση της γυναικείας απασχόλησης μετά το 1945, δηλαδή μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Μεταξύ του 1945 και του 1973 - της «χρυσής εποχής» της διεθνούς οικονομίας - υπήρξε ασυνήθιστα υψηλή συνολική ζήτηση εργασίας, με την έλλειψη εργαζομένων να αποτελούν πιο συχνό πρόβλημα από την ανεργία. Στο πλαίσιο αυτό, οι γυναίκες, ιδίως οι έγγαμες, αποτέλεσαν μία σημαντική δυνητική δεξαμενή εργατικού δυναμικού. Ωστόσο, παρατηρούνται σημαντικές διαφορές μεταξύ των δύο φύλων.

Η έμφυλη διάκριση στο χώρο εργασίας αναφέρεται σε διαφορές μεταξύ των δύο φύλων στη βάση των ατομικών τους χαρακτηριστικών (Witkowska, 2013). Αυτή η διάκριση μπορεί να είναι τυπική ή άτυπη (Hebletal., 2002). Οι τυπικές διακρίσεις αναφέρονται στις δυνατότητες προαγωγής, κατανομής καθηκόντων και ευθυνών και μισθολογικών απολαβών, ενώ οι άτυπες διακρίσεις αναφέρονται στην επικοινωνία και την αλληλεπίδραση που υπάρχει μεταξύ των μελών ενός οργανισμού. Ένας άλλος τύπος διακρίσεων είναι η άμεση και έμμεση διάκριση (Witkowska, 2013). Οι άμεσες διακρίσεις αναφέρονται στις διακρίσεις που υφίστανται οι γυναίκες κατά την είσοδό τους στην αγορά εργασίας (δηλαδή στην αναζήτηση θέσης εργασίας) ή όταν ήδη βρίσκονται στην αγορά εργασίας (δηλαδή ζητήματα προαγωγών, τύπου απασχόλησης). Η έμμεση διάκριση αναφέρεται σε καταστάσεις που λαμβάνουν χώρα πριν από την είσοδο στην αγορά εργασίας, αλλά επηρεάζουν αυτή τη διαδικασία (π.χ. πρόσβαση στην εκπαίδευση που καθορίζει τις γνώσεις και τις δεξιότητες των

μελλοντικών εργαζομένων). Ως εκ τούτου, η ανισότητα των φύλων στο χώρο εργασίας μπορεί να λάβει διάφορες μορφές (π.χ. πρόσβαση σε συγκεκριμένες θέσεις εργασίας, ευκαιρίες προώθησης, εισόδημα, κοινωνικές παροχές).

Οι Verniers και Vala (2018) κατέληξαν στο συμπέρασμα ότι οι μύθοι σχετικά με τη μητρότητα αποτελούν αιτιολόγηση των πολιτικών διακρίσεων. Αυτό, ωστόσο, οδηγεί σε ένα παράδοξο: οι άνισες ρυθμίσεις για το φύλο μπορούν στην πραγματικότητα να υπονομεύσουν τις προσπάθειες της ισότητας των φύλων. Επιπλέον, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η ανισότητα και η αδικία που υφίσταται η γυναίκα στο εργασιακό περιβάλλον δεν είναι αποτέλεσμα ενός χαμηλού μορφωτικού επιπέδου και μίας ελλιπούς επαγγελματικής κατάρτισης σε σύγκριση με το εργατικό δυναμικό των ανδρών - αντίθετα συχνά υπερέχει μορφωτικά - αλλά αποτέλεσμα διαφορετικής, υποδεέστερης κοινωνικής αντιμετώπισής της, λόγω φύλου. Κάτω από τις σύγχρονες επισφαλείς εργασιακές συνθήκες είναι προφανής η ευάλωτη θέση των γυναικών στο εργασιακό τοπίο. Σε μία περίοδο έντονης οικονομικής κρίσης, όπου επικρατεί μία συνεχώς αυξανόμενη τάση περικοπής του εργατικού δυναμικού, οι γυναίκες σε σχέση με τους άνδρες εργαζόμενους περιθωριοποιούνται ευκολότερα, γίνονται αποδέκτες απόλυσης και οδηγούνται μαζικά στην ανεργία (Skott 1989; Symeonidou 1997).

Ο Kian (2014) υποστηρίζει ότι ο καταμερισμός της εργασίας λόγω φύλου είναι μια σχέση εξουσίας σε βάρος των γυναικών. Ο καταμερισμός της εργασίας του φύλου, που αποτελεί μια μορφή κοινωνικής κατανομής της εργασίας, αποδίδει τον τομέα της παραγωγής στους άντρες και τον τομέα της αναπαραγωγής στις γυναίκες. Ο καταμερισμός της εργασίας με βάση το φύλο έχει δύο οργανωτικές αρχές: τον διαχωρισμό (μεταξύ ανδρικής εργασίας και γυναικείας εργασίας) και την ιεραρχία (το έργο ενός άντρα είναι πιο πολύτιμο από της γυναίκας). Αυτές οι αρχές εφαρμόζονται μέσω της νομιμοποίησης της φυσιοκρατικής ιδεολογίας. Ως αποτέλεσμα, οι άντρες αποκτούν αξιόλογες κοινωνικές λειτουργίες σε πολιτικούς, θρησκευτικούς, στρατιωτικούς ή οικονομικούς τομείς. Η οικιακή εργασία που πραγματοποιείται σχεδόν αποκλειστικά από γυναίκες ενισχύει την πρακτική της ιδιωτικής πατριαρχίας που κρατά τις γυναίκες στην ιδιωτική σφαίρα και συμβάλλει στη δημιουργία επαγγελματικών ανισοτήτων για τις εργαζόμενες γυναίκες. Η ανισότητα των φύλων αναπαράγεται επίσης στην αγορά εργασίας μέσω διακρίσεων λόγω εργασίας και διαχωρισμού των φύλων από γυναίκες που θεωρούνται μητέρες και συζύγους καθ' όλη τη διάρκεια της επαγγελματικής τους ζωής. Αυτές οι αλληλοσυνδεδεμένες

διαδικασίες συμβάλλουν έτσι στη διαμόρφωση της εμπειρίας της ζωής των γυναικών και στη διατήρηση των κοινωνικών σχέσεων μεταξύ των δύο φύλων, τόσο στο σπίτι όσο και στην κοινωνία.

Εκτός των παραπάνω, η προσέγγιση των κοινωνικών σχέσεων (Social Relations Approach) προσφέρει μια θεσμική ανάλυση της ανισότητας των δύο φύλων καθώς αντιλαμβάνεται τις σχέσεις των δύο φύλων ως μέρος των κοινωνικών σχέσεων, όπως υποστηρίζει η Miles (2014). Υποστηρίζει ότι υπάρχουν συστημικές και διαρθρωτικές αιτίες της ανισότητας των φύλων. Κατά την αντιμετώπιση της ανισότητας των φύλων, η έμφαση δε δίνεται στην ενσωμάτωση των γυναικών στην ανάπτυξη, αλλά στην μετατροπή των κοινωνικών δομών, διαδικασιών και σχέσεων που οδηγούν στη μειονεκτική θέση των γυναικών. Ο τερματισμός της υποταγής των γυναικών υπερβαίνει έτσι την ανακατανομή των οικονομικών πόρων και την ανακατανομή της εξουσίας. Η συγκεκριμένη θεωρία υποστηρίζει ότι ο απώτερος στόχος της ανάπτυξης είναι η ανθρώπινη ευημερία (επιβίωση, ασφάλεια και αυτονομία), και όχι απλώς η οικονομική ανάπτυξη ή η αυξημένη παραγωγικότητα. Επίσης, υποστηρίζει ότι οι κοινωνικές σχέσεις καθορίζουν τους ρόλους, τα δικαιώματα, τις ευθύνες και τις αξιώσεις των ανθρώπων έναντι των άλλων. Επιπλέον, τα θεσμικά όργανα (το κράτος, η αγορά, η κοινότητα και η οικογένεια) είναι καθοριστικά για την παραγωγή και διατήρηση των κοινωνικών ανισοτήτων. Ωστόσο, τα θεσμικά όργανα δεν είναι ιδεολογικά ουδέτερα, ούτε είναι ανεξάρτητα το ένα από το άλλο και έτσι οι αλλαγές σε μια θεσμική σφαίρα επηρεάζουν και άλλους. Επιπλέον, η λειτουργία των θεσμικών οργάνων αντικατοπτρίζει διαφορετικές πολιτικές για το φύλο, οι οποίες καθορίζονται από το βαθμό στον οποίο αναγνωρίζουν και αντιμετωπίζουν τα θέματα φύλου (Miles, 2014). Στη βάση αυτής της θεωρίας, επομένως, η ανισότητα των δύο φύλων απορρέει από τις υφιστάμενες σχέσεις εξουσίας, στο πώς τα ίδια τα άτομα αντιλαμβάνονται τον εαυτό τους, αλλά και στο πώς αντιμετωπίζονται από τα διάφορα θεσμικά όργανα.

Εστιάζοντας στο θεσμικό πλαίσιο που επικρατεί στην Ελλάδα και αφορά εργασιακά ζητήματα που άπτονται του γυναικείου φύλου διακρίνουμε πως ο αστικός κώδικας που ισχύει σήμερα στην Ελλάδα από το 1946, με ελάχιστες τροποποιήσεις, βασίζεται στο βυζαντινορωμαϊκό δίκαιο. Με το Σύνταγμα του 1975 στο άρθρο 4 παράγραφο 2 ότι οι Έλληνες και Ελληνίδες έχουν ίσα δικαιώματα και υποχρεώσεις (Νικολαΐδου, 1978). Τα τελευταία σαράντα χρόνια, εξελίχθηκε θεαματικά η ένταξη και η είσοδος

των γυναικών στην αμειβόμενη εργασία. Παρατηρείται ένας διαρκής αγώνας για οικονομική ανεξαρτησία και εξάλειψη των διακρίσεων και των ανισοτήτων φύλου στην αγορά εργασίας ο οποίος χαρακτηρίζεται και ως «σιωπηλή επανάσταση» που στην Ελλάδα συγκεκριμένα ξεκίνησε στις αρχές του 20ού αιώνα (Καραμεσίνη, 2021). Οι πρόσφατες έρευνες ωστόσο, αποδεικνύουν ότι η ανισότητα των φύλων επικρατεί, παρά τη νομική κατοχύρωση των δικαιωμάτων των γυναικών. Η έμφυλη ανισότητα αποτυπώνεται με το διαμοιρασμό συμμετοχής των γυναικών στα διάφορα επαγγέλματα. Η συγκέντρωσή τους σε ορισμένους επαγγελματικούς κλάδους η απουσία ή η μικρή εκπροσώπησή τους σε άλλους, το χάσμα των αμοιβών ανδρών και γυναικών, τα μεγάλα ποσοστά ανεργίας των γυναικών και τη μεγάλη παρουσία τους σε επαγγέλματα ευέλικτων μορφών απασχόλησης είναι κάποια στοιχεία που αποδεικνύουν ακριβώς αυτή την ανισότητα (Παζαρζή, 2013). Παρά την ετήσια αύξηση της γυναικείας απασχόλησης, εξακολουθεί να ισχύει ο διαχωρισμός των επαγγελμάτων σε «ανδρικά» και «γυναικεία». Οι γυναίκες απαντώνται κυρίως σε επαγγέλματα γραφείου, πωλήσεων, υπηρεσιών και σε κλάδους όπως η υγεία και η εκπαίδευση. Αντίστοιχα οι άνδρες κυριαρχούν στη διοίκηση και τα ειδικευμένα χειρωνακτικά επαγγέλματα και ειδικότερα σε κλάδους όπως οι κατασκευές, οι μεταφορές, η βιομηχανία και η γεωργία. Την ίδια στιγμή, οι οικογενειακές υποχρεώσεις, η μητρότητα και η «ευθύνη του νοικοκυριού» καθιστά την εύρεση και διατήρηση θέσεων αμειβόμενης εργασίας ιδιαίτερα δύσκολη για το γυναικείο φύλο. Ο επιβαλλόμενος από την κοινωνία ρόλος της γυναίκας απέναντι στην οικογένεια και τις προεκτάσεις αυτής, καθιστά τη γυναίκα σε δευτερεύουσα οικονομική πηγή, καθώς ο άντρας είναι η πρώτη και «ισχυρή» (Νίνα-Παζαρζή 2007, Μαράτου-Αλιπράντη 2006)

Σύμφωνα με τον Ντερμανάκη (2005), ο επαγγελματικός διαχωρισμός αφορά στη συγκέντρωση ανδρών και γυναικών σε διαφορετικά επαγγέλματα και διακρίνεται σε οριζόντιο και κάθετο. Ο οριζόντιος αφορά την παρουσία ανδρών και γυναικών σε συγκεκριμένους επαγγελματικούς κλάδους ενώ ο δεύτερος στις διαφορετικές θέσεις ιεραρχίας ανδρών και γυναικών στο εσωτερικό των κλάδων. Η ύπαρξη οριζόντιου διαχωρισμού ενισχύει τη διάκριση σε «ανδρικά» και «γυναικεία» επαγγέλματα, οδηγεί στον αποκλεισμό των γυναικών από κάποια επαγγέλματα και τη συσπείρωση αντρών σε αυτά. Έτσι ο έμφυλος διαχωρισμός σε συγκεκριμένους κλάδους είναι αναπόφευκτος και σε πολλές περιπτώσεις ηθελημένα διατηρητέος.

Επιπλέον παρατηρείται μία μισθολογική ανισότητα ανάμεσα σε άνδρες και γυναίκες. Η ανισότητα αυτή οφείλεται στις διαφορές τους ως προς το «ανθρώπινο κεφάλαιό» τους και τις έμφυλες διακρίσεις όπως αυτές εκφράζονται μέσα από τις προτιμήσεις εργοδοτών, εργαζομένων και καταναλωτών. (Παζαρζή , 2007). Το μισθολογικό χάσμα θεωρείται ότι είναι αποτέλεσμα τριών προσδιοριστικών παραγόντων :

- α. Του επαγγελματικού και κλαδικού διαχωρισμού της απασχόλησης,
- β. των μισθολογικών ανισοτήτων εξαιτίας εργοδοτικών πρακτικών που αντικατοπτρίζουν κοινωνικές αντιλήψεις για την αξία της γυναικείας εργασίας
- γ. της εργασιακής εμπειρίας ή προϋπηρεσίας στην τελευταία δουλειά.

Ωστόσο, υπάρχει μία κατηγορία γυναικών που μέσω της εργασίας τους ανεξαρτητοποιούνται οικονομικά και κοινωνικά. Οι γυναίκες αυτές συχνά περιγράφονται σκωπτικά από μία μερίδα ανδρών με μία δόση ειρωνείας ως «καπάτσες ανδρογυναίκες», καθώς αυτοί πιστεύουν ότι οι συγκεκριμένες γυναίκες διαθέτουν «ανδρικές» ικανότητες και άρα έχουν χάσει μεγάλο ποσοστό από την θηλυκότητά τους (Symeonidou 1997).

1.4 Η γυναίκα και η μουσική στις περιοχές της Μεσογείου

Θέτουμε εξ αρχής ως βασικό θέμα διερεύνησης το θεμελιώδη ρόλο της μουσικής στην αναπαράσταση των ρόλων του φύλου και των σχέσεων μεταξύ των φύλων σε διαφορετικές κοινωνικές, εθνοτικές και θρησκευτικές ομάδες σε προηγούμενους και σημερινούς μεσογειακούς πολιτισμούς .

Χαρακτηριστική είναι η προσέγγιση της Tullia Magrini (1998) η οποία και επανεξετάζει το κλασικό σύνδρομο «τιμή και χάρη-Honor and Grace», ή τιμή και ντροπή, που προτάθηκε από τους μελετητές της σχολής της Οξφόρδης ως παμεσογειακό χαρακτηριστικό. Στο κείμενό της με θέμα «Το έργο των γυναικών στον πόνο, στη χριστιανική Μεσογειακή Ευρώπη», η Magrini υποστήριξε ότι οι γυναίκες στον χριστιανικό μεσογειακό κόσμο, που ζουν σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, κατέφυγαν σε συμβολικά μέσα για να εκφράσουν την ταυτότητά τους. Στη θρησκευτική και τελετουργική συμπεριφορά, οι γυναίκες βρήκαν συναισθηματικές

και εκφραστικές διεξόδους που ήταν αποδεκτές και διαθέσιμες σε δημόσια πλαίσια. Η έκφραση και η επεξεργασία του πόνου είναι ένα από τα κύρια θέματα στα οποία οι γυναίκες επανανοηματοδότησαν για αυτές και για την κοινότητά τους. Σαν αποτέλεσμα, η συσχέτιση μεταξύ θηλυκότητας και πόνου έγινε κοινή στις χριστιανικές μεσογειακές κοινωνίες που έχουν εξεταστεί. Αυτός ο συσχετισμός πηγάζει από τον δεσμό μεταξύ της ανθρώπινης και της ιερής θηλυκότητας που βρίσκεται στον παραλληλισμό μεταξύ των δεινών της μητέρας, που εκφράζονται σε θρησκευτικές πρακτικές και της προβολής της Madonna (ιδίως στο ότι είναι η «Μητέρα της Θλίψης») ως η κύρια γυναίκα φιγούρα του Χριστιανισμού.

Η συμμετοχή των γυναικών στην εργασία έξω από το σπίτι ήταν πράγματι διαδεδομένη στη Νότια Ευρώπη, όπως επιβεβαιώθηκε και από την έρευνα γυναικείων μουσικών ρεπερτορίων: ρεπερτόρια τραγουδιών που ερμήνευαν γυναίκες (μερικές φορές μαζί με άνδρες) ενώ, για παράδειγμα, εργαζόταν στους αγρούς δεν είναι σπάνιο στις ευρωμεσογειακές χώρες. Έτσι, η ιδέα της γυναικείας παθητικότητας και της εικόνας των γυναικών στο σπίτι, μπορεί να ήταν ευρέως διαδεδομένο, αλλά δεν αντιστοιχούσε πάντα στην πραγματικότητα. Ίσως θα ήταν πιο σωστό να υποθέσουμε ότι η γενική σιωπή για το τι λένε και κάνουν οι γυναίκες αποδεικνύει η χαμηλή κοινωνική ορατότητα που αποδίδεται στις δραστηριότητές τους, σε σύγκριση με αυτές των ανδρών (Magrini, 1998).

Σε συμφωνία με τα λεγόμενα της Magrini, το άρθρο του Fenlon με θέμα «Μουσική, τελετή και γυναικεία ευλάβεια στην Αναγέννηση της Βενετίας» παρουσίασε την αόρατη παρουσία των Βενετσιάνων γυναικών στη δημόσια ζωή της πόλης κατά την περίοδο της Αναγέννησης, μια παράδοση που περιόριζε την επαγγελματική επιλογή των γυναικών είτε στο παλάτι ή το μοναστήρι. Ο Fenlon συνέδεσε αυτήν την πτυχή της κοινωνικής ζωής με μια κεντρική πτυχή της ρητορικής της βενετικής επίσημης ιστοριογραφίας, στην οποία η πόλη παρουσιάζεται ως ένα καθαρό, άφθαρτο παρθένο κράτος, δηλαδή μια πόλη που δεν παραβιάζεται από εξωτερικές δυνάμεις. Τόσο η αφοσίωση στην Παναγία, όσο και ο χαρακτηρισμός της Βενετίας ως πόλης με πολυούχο την Παναγία, ολοκλήρωσαν την έννοια της μοναδικότητας και της τελειότητας που βρίσκεται στην καρδιά του «Μύθου της Βενετίας». Αυτή η έννοια εκφράστηκε δημόσια στις μεγάλες γιορτές. Στο πεδίο της μουσικής, αυτή η ιδέα αντανακλάται στο ευρύ φάσμα των συνθέσεων της Παρθένου Μαρίας, γραμμένες από συνθέτες που εργάζονται στη Βενετία (Fenlon, 1998).

Σε νεώτερη εργασία του ο Fenlon (2018), τονίζει την παραμονή της έκφρασης της τέχνης σε συγκεντρώσεις κυρίως στα σπίτια αριστοκρατών και πλουσίων, κατά την περίοδο της αναγέννησης στην Βενετία. Η Βενετία εκείνη την εποχή παρουσιάζει διαφορετική εντύπωση από την υπόλοιπη Ευρώπη. Ενώ οι μουσικοί (μεταξύ άλλων) παρουσιάζονται στις εκτάσεις των τοιχογραφιών του Veronese στο Villa Maser, φαίνεται απίθανο να μάθουμε πότε ακριβώς τι είδους μουσική ακούγεται σε αυτούς τους εσωτερικούς χώρους και είναι δύσκολο να προχωρήσουμε πέρα από τη γενίκευση σε μια πιο λεπτομερή κατανόηση της θέσης της μουσικής στην ιδιωτική ζωή των πολιτών. Υπάρχουν περιστασιακές ενδείξεις που είναι ακόμη πιο δελεαστικές λόγω της σπανιότητάς τους. Στον πίνακα του Jacopo Tintoretto «Γυναίκες Μουσικοί», παρουσιάζεται μάλλον μια εικόνα μυστηριακή (γυμνές γυναίκες που παίζουν μουσική χωρίς την παρουσία κοινού), παρά μια εικόνα παραγωγής μουσικής για ψυχαγωγικούς λόγους (Fenlon, 2018).

Η Martha Feldman (2014), στο «Η απύσχα μητέρα στην όπερα», τόνισε ως αφετηρία τη στενή σχέση μεταξύ εμπειρίας και μηνύματος στην όπερα. Η συνεχής ακρόαση ήταν δυνατή στα ιταλικά θέατρα του 18ου αιώνα επειδή η απαραβίαστη πατριαρχία ήταν ένα προαπαιτούμενο. Άλλα σημάδια στις συνήθειες ακρόασης και το περιεχόμενο της σειράς όπερας, ωστόσο, υποδηλώνουν ρήγματα στις πατριαρχικές σχέσεις που κυριαρχούσαν στο παλιό καθεστώς. Η Feldman επικεντρώθηκε στην κρίση δύο βασικών κοινωνικών θεσμών μεταξύ των δύο φύλων: του γάμου, που αντιπροσωπεύεται από την απουσία συζύγων από τις αίθουσες του θεάτρου και την αντικατάστασή τους από τον cecisbei (νεαρός συνοδός που παρουσιαζόταν ως φίλος της οικογένειας) και αυτή της μητρότητας, που παρατηρήθηκε στην επανεμφάνιση στα τέλη του δέκατου όγδοου αιώνα, η οποία είχε κατασταλεί στην αρχή της όπερας στις αρχές του 18ου αιώνα (Feldman, 2014)

Το «Ξαναλέγοντας και αναθεωρώντας το μουσικό μας παρελθόν: γυναικείες φωνές της ανδρικής μουσικής» της Michela Garda (1998), έθεσε το ακόλουθο ερώτημα: Είναι το πατριαρχικό παράδειγμα εγγεγραμμένο στη γλώσσα και τη μορφή της δυτικής κλασικής μουσικής, ή μπορούμε να υποθέσουμε ότι η μουσική παρείχε, μερικές φορές και κάπου, έναν χώρο για την ανάπτυξη μιας διαλεκτικής εντός του λόγου του φύλου. Η πρώτη προσέγγιση μας οδηγεί να εξηγήσουμε την τρέχουσα ανησυχία της μουσικολογίας με τις γυναίκες συνθέτες ως αντισταθμιστική, αφιερωμένη στη διάσωση των γυναικείων φωνών που παρέμειναν στο περιθώριο

τόσο του μουσικού κανόνα όσο και της ακαδημαϊκής μουσικολογίας. Η δεύτερη προσέγγιση υποδηλώνει ότι η γυναικεία μουσική δεν είναι ούτε η άμεση έκφραση μιας προσωπικής υποκειμενικότητας μιας προνομιακής κατωτερότητας, ούτε η έκφραση της γυναικείας συλλογικής ψυχής, δηλαδή της «θηλυκότητας». Αντιπροσωπεύει μάλλον μια σύνθετη διαλεκτική μεταξύ της κοινωνικής κατασκευής και του προσωπικού επιτεύγματος (Garda, 1998).

Η Karchan (1996), προσπαθεί να ερευνήσει την παρουσία της γυναίκας του Μαρόκου στη δημόσια ζωή και την τέχνη, ενώ ο χώρος της μουσικής θεωρείται καθαρά ανδροκρατούμενος. Οι shikha, οι επαγγελματίες καλλιτέχνες του Μαρόκο, έχουν έναν διφορούμενο ρόλο στο Μαροκινό πολιτισμό, καθώς στηρίζονται στο στοιχείο του ερωτισμού, το οποίο αποτελεί ίσως το βασικό στοιχείο των περισσότερων εορταστικών περιστάσεων, με αποτέλεσμα οι shikha να αναγκάζονται να παραμείνουν στο περιθώριο της Μαροκινής κοινωνίας, καθώς δεν θεωρούνται απλώς επαγγελματίες αλλά ίσως «αμαρτωλές γυναίκες», στιγματισμένες ίσως λόγω των καλλιτεχνικών τους επιλογών.

Παρόμοια παρουσιάζονται και οι γυναίκες του φλαμένκο από την Chuse (2003). Η παρουσία τους σαν επαγγελματίες καλλιτέχνες της συνέδεε με το χαρακτηρισμό της γυναίκας με «κακή υπόληψη», δίνοντάς τους την πραγματική τους θέση στην παραδοσιακή μουσική στην Ισπανία μόνο τις τελευταίες δεκαετίες. Το «στίγμα» εμποδίζει περισσότερες γυναίκες να εκφράσουν τη μουσική τους ικανότητα και να συμβάλλουν στην ανανέωση και εξέλιξη του συγκεκριμένου στυλ μουσικής.

Το ζήτημα του φύλου και της μουσικής προσεγγίστηκε και για κοινωνίες του αραβικού κόσμου. Η Karin van Nieuwerk (1998), στην εργασία της «Μια ώρα για τον Θεό και μια ώρα για την καρδιά: Το φύλο του Ισλάμ και η ψυχαγωγία των γυναικών στην Αίγυπτο», μελετάει την επίδραση της αυξανόμενης επιρροής του θρησκευτικού φονταμενταλισμού στη δημόσια ψυχαγωγία, και ιδιαίτερα στη μουσική, το τραγούδι και τον χορό στις κοινωνίες της Νότιας Αιγύπτου. Αναφέρει αυτό το φαινόμενο στο πλαίσιο της σχέσης μεταξύ του θρησκευτικού λόγου για τη μουσική και τη ψυχαγωγία και του θρησκευτικού λόγου για το φύλο. Ο Tony Langlois ασχολήθηκε με παρόμοια θέματα, αλλά επικεντρώθηκε στις συγκεντρώσεις (τελετές) της μουσικής, οι οποίες περιλαμβάνουν την απώλεια αυτοκυριαρχίας στα συναισθήματα

κατά τη διάρκεια του χορού και του τραγουδιού, σε μουσική που παίζουν γυναίκες για γυναίκες.

Ο Langlois πρότεινε ότι σε τέτοιες εκστασιακές θρησκευτικές πρακτικές συνήθως προσφεύγουν όσοι δεν έχουν την πολιτική φωνή να εκφράσουν τα παράπονά τους με οποιονδήποτε άλλο τρόπο. Παρόλο που ο διαχωρισμός των γυναικών σε αυτές τις κλειστές εκδηλώσεις διαιώνίζει το καθιερωμένο χάσμα μεταξύ των συζητήσεων για το φύλο στο Ισλάμ, οι συγκεντρώσεις σηματοδοτούν επίσης έναν βαθμό ανεξαρτησίας και αντίστασης στην κανονιστική ισλαμική ιδεολογία (Langlois, 1998).

Ο Παπακώστας τέλος (2007), στην διατριβή του για τη μουσική ταυτότητα των Ρομά της Ηράκλειας του ν. Σερρών, αναφέρει ότι η μουσική ήταν μία από τις κυριότερες επαγγελματικές δραστηριότητες των ανδρών της κοινότητας, ενώ ως γυναίκα-οργανοπαίχτης αναφέρεται μόνο μία σπάνια περίπτωση. Επίσης συχνή ήταν και η διάκριση στα χορευτικά γεγονότα, όπου οι γυναίκες συμμετείχαν μόνο σε δυο έθιμα του κύκλου του χρόνου: στις 8 Ιανουαρίου, το μπάνπιντεν και μετά την Καθαρά Δευτέρα. Οι γυναίκες που έπαιζαν ντέφι και συνόδευαν έναν άντρα μουσικό, έπρεπε να ακολουθούν αυστηρούς κανόνες συμπεριφοράς. Το τσιφτετέλι αποτελεί αποκλειστικότητα των γυναικών, το οποίο πάλι συνοδεύεται από σεξουαλικά υπονοούμενα. Οι τραγουδιστές ήταν κυρίως άντρες, και αποτελούσαν πρόσωπα πλήρους αποδοχής και αναγνώρισης (Παπακώστας, 2007).

1.5 Η έμφυλη διάσταση των μουσικοχορευτικών αναπαραστάσεων

Η εφαρμογή μιας θεωρητικής προοπτικής που θεωρεί ότι τα πολιτιστικά φαινόμενα και κείμενα δημιουργούν (πολιτικό) νόημα αντί να αντικατοπτρίζουν απλώς τις προθέσεις του συγγραφέα ή το αντικείμενο που απεικονίζουν, ήταν κυρίαρχος τρόπος κατανόησης του πολιτισμού και της λαϊκής κουλτούρας στις ανθρωπιστικές επιστήμες από τη δεκαετία του 1970. Η διαπίστωση αυτή καλεί για μία νέα μελέτη των πολιτιστικών φαινομένων από την άποψη του φύλου (Werner, 2019).

Οι άνθρωποι σκέφτονται και ενεργούν στο πλαίσιο ενός πολιτισμικού συστήματος που επηρεάζει μεταξύ άλλων τις κοσμοθεωρήσεις και την κοινωνική συμπεριφορά. Επομένως, οι διαστάσεις της θηλυκότητας και της αρρενωπότητας ή ανδρικότητας,

μαθαίνονται κατά τη διάρκεια της κοινωνικοποίησης. Ως εκ τούτου, η κοινωνική συμπεριφορά αντρών και γυναικών επηρεάζεται από τους κανόνες, τις κατηγορίες, τις κοσμοθεωρήσεις, τα σύμβολα και άλλες ιδέες και πεποιθήσεις που επηρεάζουν την αντίληψή τους για τη θηλυκότητα και την αρρενωπότητα. Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η ικανότητα κατανόησης του πολιτισμού καθίσταται ζωτικό συστατικό της ικανής και ενεργού ιθαγένειας. Η άποψη σχετικά με τον πολιτισμό ως μια αυτόνομη δύναμη καθοδήγησης της κοινωνίας είναι εμφανής στους διαφορετικούς ρόλους και τους περιορισμούς που εντοπίζονται στη μουσικοχορευτική κουλτούρα (Ebeli, 2015).

Η μουσικοχορευτική κουλτούρα ενέχει εκφραστικές συμπεριφορές, οι οποίες μεσολαβούν κοινωνικές σχέσεις. «Στις τελέσεις της συλλογικής μνήμης, οι εκφραστικές συμπεριφορές επιχειρούν να οικοδομήσουν μια διάρκεια επικοινωνίας. Αυτή η διάρκεια κατ' αρχήν συγκροτεί ένα πεδίο κοινής αναφοράς, ένα ήθος δηλαδή μια «συνήθεια με αξία, συνήθεια που από κοινού θεωρείται αξία να συνεχίζεται». Αυτές οι εκφραστικές συμπεριφορές εκπέμπουν μηνύματα, ενώ παράλληλα «επικαιροποιούν ένα παρελθόν» (Σταυρίδης, 2006:19). Επιπλέον, ο Παπακώστας (2013) σημειώνει ότι ο χορός αποτελεί ένα ολοκληρωμένο λαογραφικό φαινόμενο με κοινωνικό και συμβολικό ρόλο σε επίπεδο μνήμης, αλλά και κυριαρχικών κοινωνικών αναπαραστάσεων.

Όπως σημειώνει ο Παραδέλλης (1999:30), στο πλαίσιο της συλλογικής μνήμης θα πρέπει να δοθεί προσοχή στη σωματική γεωγραφία, δηλαδή «στα κινητικά σχήματα που είναι εγγεγραμμένα στο σώμα των φορέων» μουσικών, χορευτικών και λοιπών πολιτιστικών τελετουργικών πράξεων, υπό το πρίσμα αυτού που ονομάζει ως κινησιακή μνήμη. Περαιτέρω, ο Connerton συνδέει τη μνήμη με την πολιτισμική παράδοση και την κοινωνία μέσω τριών ειδών μνήμης: «την προσωπική μνήμη που αναφέρεται στην ιστορία ζωής του κάθε δρώντος υποκειμένου, τη γνωστική μνήμη που αναφέρεται σε πάσης φύσεως εκτός συμφραζομένων γνώσεις και τη μνήμη-έξη που έχει να κάνει με την πρακτική μας γνώση, την ικανότητά μας να αναπαράγουμε μία επιτέλεση» (Παραδέλλης, 1999: 41). Μέσα από την επαναληπτικότητα, την τυπικότητα και τη χρήση γλωσσικών εξωγλωσσικών στοιχείων, οι διάφορες πολιτισμικές τελετουργίες μπορεί να υποστηριχθεί ότι εντάσσονται στο τρίτο είδος μνήμης (Παραδέλλης, 1999).

Με αναφορά στους Ρομά των Σκοπίων, η Silverman (1996) αναφέρει πως ο χορός, ενώ είναι σχεδόν αυτονόητος για τις γυναίκες, για τους άντρες είναι προαιρετικός και γίνεται έπειτα από επιλογή. Επίσης, οι ενδυμασίες στην περίπτωση των γυναικών είναι σημαντικά, καθώς σχετίζονται με το σώμα. Τα γυναικεία σώματα εμπλέκονται στην αναπαραγωγή της κουλτούρας και στην πολιτική της αναπαράστασης κατά την τέλεση πολιτιστικών τελετουργικών. Αυτό που παρατηρείται είναι πως, ενώ οι γυναίκες εμπλέκονται σε τελετουργίες που καταδεικνύουν πατριαρχικές αξίες και σε ένα μουσικό σύστημα που είναι ανδροκεντρικό, αυτές οι τελετουργίες ενυπάρχουν σε ένα σύστημα που αναδεικνύει τη γυναικεία δύναμη.

Ο χορός μεσολαβεί τη γυναικεία σεξουαλικότητα και φήμη (Silverman, 2012). Ταυτόχρονα, όμως, ο χορός είναι ένα πρόβλημα για τις γυναίκες, επειδή αντιπαρατίθενται αμφιλεγόμενες στάσεις για τη γυναικεία σεξουαλικότητα. Αυτό έχει τη βάση του στο δίπολο «τιμή-ντροπή» στην περιοχή της Μεσογείου. Αυτή η σχέση των γυναικών με τη σεξουαλικότητα έχει άμεση σύνδεση με το στίγμα της γυναίκας ως επαγγελματία χορεύτριας, εξαιτίας αφενός της εμπορικής σχέσης με ένα ακροατήριο που πληρώνει και αφετέρου της εμφάνισης του σώματος σε άντρες που απειλούν τη γυναικεία σεμνότητα. Για αυτό το λόγο, ο επαγγελματικός χορός θεωρείται πολύ πιο ανήθικος από το επαγγελματικό τραγούδι.

Οι Ojukwu και Ibekwe (2020) αναφέρουν πως εξαιτίας του δευτερεύοντος ρόλου τους, η μουσική γίνεται ο κοντινότερος σύντροφος των γυναικών - πρωτίστως στις αγροτικές κοινωνίες- και ο διαθέσιμος τρόπος έκφρασης και επικοινωνίας. Η μουσική παραμένει το μόνο μέσο που επιτρέπει την ελευθερία της έκφρασης που δεν απολαμβάνουν οι γυναίκες στη βάση του κοινωνικού τους ρόλου ('ντροπή'). Εκτός από τις ατομικές μουσικές εκφράσεις, συνήθως σχηματίζουν διαφορετικές μουσικές ομάδες όπου συνδέονται με άλλες γυναίκες, με αποτέλεσμα να διαιωνίζουν πολιτιστικές αξίες ακριβώς μέσα από τη συμμετοχή τους σε μουσικές δραστηριότητες.

Στη βάση της προηγηθείσας διαπίστωσης, αξίζει να αναφερθεί και ο ισχυρισμός της Janse (2019) ότι, στον τομέα της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς, όπως στη μουσική, το φύλο είναι μια προοπτική που συχνά αντιμετωπίζεται ως «εξειδικευμένο θέμα». Ταυτόχρονα, το φύλο απαιτεί προσοχή ως παράγοντας στην παραγωγή πολιτιστικής κληρονομιάς. Είναι το φύλο που επηρεάζει τον τρόπο με τον οποίον

ορίζεται, κατανοείται και συζητείται η πολιτιστική κληρονομιά. Παράλληλα, η ανδροκεντρική θεώρηση της πολιτιστικής κληρονομιάς είναι εκείνη που αναπαράγει και νομιμοποιεί τις ταυτότητες του φύλου και τις κοινωνικές αξίες που τις στηρίζουν, όπως και τις επαγγελματικές πρακτικές που σχετίζονται με στοιχεία της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς.

Κεφάλαιο 2^ο

Η γυναίκα ως επαγγελματίας τραγουδίστρια του δημοτικού τραγουδιού

2.1. Οι γυναίκες επαγγελματίες τραγουδίστριες του δημοτικού τραγουδιού στον ελλαδικό χώρο

Σε γενικές γραμμές η παραδοσιακή μουσική στις αγροτικές κοινότητες της Ελλάδας του παρελθόντος, διαχωρίστηκε με βάση τις ιδιωτικές-δημόσιες και τις ανδρικές - γυναικείες διαφοροποιήσεις. Οι άνδρες παραδοσιακά αναγνωρίζονταν ως τα δημόσια πρόσωπα της οικογένειας, που έπαιρναν μέρος σε ένα ευρύ φάσμα κοινοτικών πλαισίων. Οι επιτρεπόμενοι μουσικοί χώροι των γυναικών είναι περιορισμένοι, καθώς επιτρέπεται σε γυναίκες μόνο να τραγουδούν σε κηδείες, όταν εργάζονται μόνες στο χωράφι, ενώ ασχολούνται με την κτηνοτροφία, ή όταν εργάζονταν λίγο έξω από το σπίτι. Μπορούσαν να τραγουδούν θρήνους (μοιρολόγια), νανουρίσματα, παιδικά τραγούδια και τραγούδια εργασίας. Σε σπάνιες περιπτώσεις, μια γυναίκα θα μπορούσε να τραγουδήσει σε έναν γάμο, αν ήταν στενή συγγενής του νεαρού ζευγαριού (Μάστορα, 2008).

Ενώ οι άνδρες μπορούσαν να κυκλοφορούν ελεύθερα μεταξύ δημόσιων και ιδιωτικών μουσικών τομέων, οι γυναίκες μπορούσαν να βρίσκονται μόνο στην ιδιωτική σφαίρα. Σπάνια, οι γυναίκες θα μάθαιναν και θα τραγουδούσαν αντρικά ρεπερτόρια ιδιωτικά, μόνο αν δεν υπήρχε κανείς να τις ακούσει, ή αν το επέτρεπε η οικογένειά τους.

Σύμφωνα με τα αποδεκτά κοινωνικά όρια της ελληνικής παραδοσιακής ιδεολογίας ο χώρος που αρμόζει στις παντρεμένες γυναίκες είναι αυτός του οίκου. Οι «οικόσιτες» γυναίκες, (όρος που ανήκει στη Σκουτέρη- Διδασκάλου (1991), η οποία προσθέτει και διάφορους άλλους συναφείς, όπως «οικιακές», «ενοικισμένες», «οικότροφες» και «οικοδέσποινες», «νοικοκυρές» και «εξοικειωμένες, περιορισμένες σε μικρή κλίμακα, εγκλεισμένες, με δυο λόγια εξημερωμένες»), είναι το ιδανικό, στον αντίποδα του οποίου βρίσκονται οι γυναίκες που κινούνται εκτός σπιτιού, συχνά και εκτός κοινωνίας. Και μπορεί, συμπληρώνει η ίδια ανατρέχοντας στους παραδοσιακούς μύθους, όπου έχει αποτυπωθεί η ιδεολογία αυτή, οι γυναίκες που

κυκλοφορούν «έξω» δίχως αντρική συνοδεία να είναι ύποπτες για νεράιδες ή ξωτικά, στην πραγματική ζωή ωστόσο, οι τραγουδίστριες και γενικότερα όσες κυκλοφορούν «εκτός», είναι ύποπτες ως προς την «ηθική» τους υπόσταση. (Κοζιού, 2015).

Μετά τη δεκαετία του 1950-60 αυτός ο περιορισμός χαλάρωσε, και τόσο άνδρες όσο και γυναίκες άρχισαν να απολαμβάνουν σημαντικά μεγαλύτερη αυτονομία για να κινούνται ελεύθερα μεταξύ αυτών των δύο χώρων.

Ενώ σήμερα η αρχαιότητα και η ικανότητα θεωρούνται πολύτιμα στοιχεία, διαφοροποιώντας τους παράγοντες που στρωματοποιούν τους σύγχρονους καλλιτέχνες παραδοσιακής μουσικής, το φύλο γίνεται λιγότερο καθοριστικό για τη θέση ενός καλλιτέχνη στην τοπική, παραδοσιακή μουσική σκηνή (Holst-Warhaft, 2011).

Αναζητώντας τις διαδικασίες ενσωμάτωσης γυναικών σε συγκεκριμένο επαγγελματικό χώρο όπως είναι το «πάλκο», ο εργασιακός χώρος των τραγουδιστών-τριών και οργανοπαικτών των δημοτικών τραγουδιών, προσπαθήσαμε σε ένα πρώτο στάδιο να καταγράψουμε τις γυναίκες που ασχολήθηκαν με το επάγγελμα της τραγουδίστριας και δραστηριοποιήθηκαν στον ονομαζόμενο χώρο του λαϊκού και δημοτικού τραγουδιού. Η καταγραφή τους στηρίχτηκε σε ένα μεγάλο βαθμό στο βιβλίο του Γ. Μητρόπουλου “Οι μεγάλοι του δημοτικού τραγουδιού” (εκδ. 1996) η οποία αναφέρεται σε διακεκριμένους τραγουδιστές-τριες και οργανοπαίκτες που ασχολήθηκαν επαγγελματικά με το δημοτικό τραγούδι από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι και το 1996 που εκδόθηκε. Το βιβλίο αναφέρεται «συνοπτικά» στα πρόσωπα που υπηρέτησαν «τον πιο δυναμικό πολιτισμικό φορέα που είναι η μουσική» και μας παρέχει χρήσιμες πληροφορίες για την παρουσία και το έργο των ανθρώπων που ασχολήθηκαν επαγγελματικά στο χώρο. Από το σύνολο των τραγουδιστών και οργανοπαικτών που αναφέρονται εστίασαμε τη μελέτη σε όσες γυναίκες αναφέρονται με τόπο καταγωγής την Ήπειρο. Ωστόσο, διαβάζοντας το βιβλίο διαπιστώθηκε πως υπήρχε μεγάλο κενό πληροφοριών που σχετίζονται με τη βιογραφία τους, το χρόνο δράσης, την γεωγραφική ακτίνα δραστηριοποίησής τους, τις εργασιακές σχέσεις και πολλά άλλα δεδομένα που θα μας παρείχαν μια πιο διακριτή εικόνα της θέσης της γυναίκας στο συγκεκριμένο επαγγελματικό χώρο. Προσπαθήσαμε λοιπόν να συλλέξουμε οποιαδήποτε πληροφορία ή προφορική μαρτυρία σχετιζόταν με τα πρόσωπά τους και διατηρούνταν στη μνήμη όσων

συναδέλφων σχετίστηκαν με οποιονδήποτε ρόλο μαζί τους, αλλά και από συνεντεύξεις τους που δημοσιοποιήθηκαν σε εφημερίδες και περιοδικά της εποχής και αναρτήθηκαν στο διαδίκτυο στη συνέχεια. Οι συγκεκριμένες επαγγελματίες γυναίκες- τραγουδίστριες δραστηριοποιήθηκαν σε διάφορα κέντρα ψυχαγωγίας στο αστικό κέντρο των Αθηνών αλλά και σε πανηγύρια και ανάλογες εκδηλώσεις σε χωριά και σε πόλεις της περιφέρειας από όπου κατάγονταν. Η αναφορά γίνεται για τις γυναίκες τραγουδίστριες που κάνουν την εμφάνισή τους στο χώρο του τραγουδιού από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα μέχρι σήμερα. Παρακάτω θα παραθέσουμε συνοπτικά τα ονόματα των γυναικών που δραστηριοποιήθηκαν στο χώρο του λαϊκού και δημοτικού τραγουδιού προσπαθώντας να σκιαγραφήσουμε μέσα από τις υπάρχουσες γραπτές και προφορικές αναφορές το εργασιακό πλαίσιο των γυναικών και να οδηγηθούμε σε ορισμένα συμπεράσματα. Αναφέρουμε σε ένα πρώτο στάδιο τα ονοματεπώνυμα των γυναικών που δραστηριοποιήθηκαν στο χώρο του ελληνικού τραγουδιού.

Αλεξανδροπούλου Αθανασία (τραγουδίστρια, κατ. Τσαρούχλι Καλαβρύτων),

Αλεξίου Χάρης (τραγουδίστρια, κατ. Θήβα),

Αμπατζή Ρίτα (τραγουδίστρια, κατ. Μ. Ασία),

Βέη Γιώτα (τραγουδίστρια, κατ. Λαμία),

Βέρρα Τασία (τραγουδίστρια, κατ. Πάτρα),

Βόττα Σοφία (τραγουδίστρια, κατ. Δωρίδα),

Γεωργακοπούλου Έφη (τραγουδίστρια, Βελενίκο Φωκίδας, συζ. Α. Δήμου τραγουδιστής),

Γιακέ Μαρία (τραγουδίστρια, κατ. Σέρρες συζ. Κιθαρίστας Κ. Γιακέ),

Γκανιάτσου Γιώτα (τραγουδίστρια, κατ. Ναύπακτο, συζ. Κ. Γκανιάτσου),

Γκρέυ Καίτη (τραγουδίστρια, κατ. Σάμος),

Γλυκερία (τραγουδίστρια, κατ. Άγιο Πνεύμα Σερρών),

Γόντικα Αργυρώ (τραγουδίστρια, κατ. Χαλανδρίτσα Πατρών, συνεργάστηκε με θείο του άντρα της Α. Δροσόπουλο),

Ρόζα Εσκανάζυ (τραγουδίστρια), «η πρώτη που τραγούδησε σε πάλκο» η Ρόζα Εσκανάζυ δεν ήταν μόνο κορυφαία τραγουδίστρια, ήταν η πρώτη γυναίκα στην Ελλάδα που τραγούδησε σε πάλκο. Όλες οι υπόλοιπες είναι μετά από τη Ρόζα και απ' αυτήν παρακινήθηκαν. Μέχρι τότε ήταν αδιανόητο να βγει γυναίκα στο τραγούδι. Και να σημειωθεί ότι τη Ρόζα, την έβλεπαν με κάθε σεβασμό και εκτίμηση και ο κόσμος αλλά και οι μουσικοί. Ήταν επαγγελματίας με μουσικές γνώσεις γι' αυτό επιβλήθηκε άνετα στα μουσικά συγκροτήματα και στην δισκογραφία, όπως μου ανέφερε ο Μιχάλης Γενίτσαρης, η Ρόζα συνεργαζόταν με τους Σμυρναίους οργανοπαίκτες που είχαν εγκατασταθεί στον Πειραιά. Η πρώτη της εμφάνιση σε κέντρο ήταν στην Ανάσταση (στο Κερατσίνι) στην ταβέρνα του Κερατζάκη. Εκεί ήταν ο Τομπούλης, ο Τούντας, ο Χρυσάφης, κ.α. τα πρώτα τραγούδια που έλεγε η Ρόζα και στο πάλκο, αλλά και στους δίσκους ήταν Σμυρναίικα, συνήθως καρσιλαμάδες και ζειμπέκικα, από τα οποία πολλά μιλούσαν για πρέζες και χασίσια. Και να σημειωθεί ότι ενώ τους μπουζουζήδες που έλεγαν τέτοια τραγούδια τους κυνηγούσαν, τους Σμυρναίους που τα παιζαν με τα βιολιά και σαντούρια δεν τους ενοχλούσε κανένας» (Μητρόπουλου, 1996:45).

Θώδη Έφη (τραγουδίστρια, κατ. Ευρυτανία),

Καραγιάννη Νίκη (τραγουδίστρια, κατ. Θεσπρωτία),

Καρζή Αιμιλία (τραγουδίστρια, κατ. Μωριά),

Κιτσανέλη Σοφία (τραγουδίστρια, κατ. Ήπειρο),

Κολλητήρη Σοφία (τραγουδίστρια, κατ. Βελενίκο Φωκίδας),

Κονιτοπούλου Ειρήνη – Λεγάκη (τραγουδίστρια, κατ. Κυκλάδες οικ. Μουσικών κόρη του Μιχάλη Κονιτόπουλου),

Κοτρώτσου Γιούλα (τραγουδίστρια κατ. Βελενίκο Φωκίδας),

Κουκουλάρη Νίκη (τραγουδίστρια, από οικογένεια μουσικών),

Λιαροπούλου Άννα (τραγουδίστρια, επαγγ. Σχέση η μάνα της είχε επιχείρηση κέντρο διασκέδασης «Χρυσό κλαρίνο » με τον Γιάννη Βασιλόπουλο),

Γιώτα Λύδια (τραγουδίστρια, κατ. Σμύρνη), Μηττάκη Γεωργία (τραγουδίστρια, κατ. Κακκοσάλεση),

Μπραχοπούλου Ελπίδα (τραγουδίστρια, συζ. Γιώργου Μπραχόπουλου, κατ. Παρακάλαμος),

Νούση Ανθούλα (τραγουδίστρια, κατ. Χρυσόδουλη Πωγωνίου Ήπειρος),

Ντουραλή Δήμητρα (σαντούρι, κατ. Κόρινθο παλ.κατ. Μικρά Ασία),

Νώνη Άννα (τραγουδίστρια), Οικονόμου Ζέτα (τραγουδίστρια, κατ. Χωριό της Καρδίτσας),

Παπαγγίκα Μαρία (τραγουδίστρια, 1918-1930 Αμερική),

Παπαδοπούλου Γκαλμάνη Μαρία (τραγουδίστρια, συζ. Κιθαρίστα Γκαλμάνη, κατ. Πελοπόννησος),

Παππά Λούλα (τραγουδίστρια, κατ. Λιβαδειά),

Παριανού Γεωργία (τραγουδίστρια, συζ. Κιθαρίστα Γιάννη Παριανού),

Πολύζου γεωργία (τραγουδίστρια, συζ. Συνθέτης-στιχουργού Γιώργου Πολύζου, κατ. Κόρινθο),

Πολυχρονοπούλου Μαρίνα (τραγουδίστρια, κατ. Αμυγδαλιά Γορτυνίας, κόρη μουσικού (βιολίστα) Γρηγόρη Πολυχρονόπουλου),

Πυργάκη Φιλιά (τραγουδίστρια, κατ. Ασπρόκαμπο Κορινθίας)

Σαλτού Μαρία (τραγουδίστρια, συζ. Βιολιστή Κώστα Σαλτού),

Σαμίου Δόμνα (τραγουδίστρια, κατ. Μικρά Ασία),

Σαρρή Καραμπεσίνη Άννα (τραγουδίστρια, κατ. Καρδάμαινα), Η Άννα Σαρρή – Καραμπεσίνη γεννήθηκε στην Αντιμάχεια της Κω το 1923 *«Οι βιολιτζήδες, οι λαουτέρηδες και οι σαντουριέριδες έπαιζαν τα τραγούδια και τους σκοπούς των νησιών και η Άννα από μικρό παιδί τους συνόδευε... "Είχα καλή φωνή και πάντοτε με φώναζαν να πάω να τραγουδήσω τα τραγούδια που μου έμαθε ο πατέρας μου, που ήταν και ψάλτης και μάλιστα εγώ πήγαινα στην εκκλησία και τον βοηθούσα στην ψαλτική" λέει η κ. Καραμπεσίνη. Όλα τα νησιώτικα τραγούδια που έμαθε στην παιδική και τη νεανική της ηλικίας, μπόρεσε να κρατήσει τα λόγια και τις μελωδίες στο μυαλό της και μετά την*

απελευθέρωση αποφάσισε να πάει το 1952 στην Αθήνα, να συναντήσει τον σπουδαίο μουσικολόγο Σίμωνα Καρρά, στα στούντιο της EIP. Τραγούδησε το "καράβι - καραβάκι" ένα παραδοσιακό νησιώτικο τραγούδι και μόλις την άκουσε ο Καρράς είπε "Μωρέ αυτή είναι καλή!". Από τότε άρχισε η συνεργασία της με την Ελληνική Ραδιοφωνία. Εντάχθηκε αμέσως στην χορωδία του Καρρά και έγινε "πρώτη φωνή" στα νησιώτικα τραγούδια, που τα περισσότερα ή σχεδόν όλα, ήσαν άγνωστα στην υπόλοιπη Ελλάδα....Μαζί της και η αδελφή της Έφη Σαρρή, που κι αυτή "έχει καλή φωνή" και κάνουν ντουέτο. Την ίδια εποχή εμφανίζεται και η Ειρήνη Κονιτοπούλου που μαζί με τον βιολιστή Στάθη Κοκιουλάρη από τη Νάξο αναδεικνύουν και προβάλλουν τα παραδοσιακά τραγούδια των Κυκλάδων. Η φήμη της Άννας Σαρρή - Καραμπεσίνη εξαπλώνεται σε ολόκληρη της Ελλάδα και το 1957 αποφασίζει να κυκλοφορήσει τον πρώτο μεγάλο δίσκο της. "Εγώ δεν εμφανίστηκα ποτέ σε νυχτερινό κέντρο, αλλά τραγουδούσα πάντα νησιώτικα σε χοροεσπερίδες, πανηγύρια, γάμους και άλλες εκδηλώσεις, τις περισσότερες φορές χωρίς αμοιβή, αλλά σε διασκεδάσεις με παρέες και φίλους τραγουδούσα Τσιτσάνη, Βαμβακάρη, Βέμπο, ακόμα και ιταλικά τραγούδια που έμαθα κατά τη διάρκεια της κατοχής στην Κω"» (Γ. Ζαχαριάδης, άρθρο Η μούσα του Αιγαίου: Άννα Σαρρή Καραμπεσίνη, περ. «Η Διαδρομή» 2010)

Σκουλάξινου Μαρία (τραγουδίστρια, κατ. Νάξος, συζ. Του βιολιστή Νίκου Ευβοιώτη),

Σφυρόερα Γιούλα (τραγουδίστρια, κατ. Νάξος),

Τζινιέρη Τζούλια (τραγουδίστρια, κατ. Λογγό Φθιώτιδας, νύφη του βιολιστή Τζινιέρη),

Τσάχαλου Άννα (τραγουδίστρια, κατ. Πάτρα),

Τσίτρα Νίτσα (τραγουδίστρια, κατ. Μακεδονία),

Φραγκούλη Αλέκα (τραγουδίστρια, αδερφή της τραγουδίστριας Αλέκας Φραγκούλη, κατ. Πάτρα),

Χαλκιά Γιώτα (τραγουδίστρια, συζ. Μάκη Βασιλειάδη, κατ. Λευκάδα),

Χαρακίδα Βάσω (τραγουδίστρια, κατ. Ναύπακτοσυζ. Ντραμίστα Αντώνη Χαρακίδα),

Χατζή Βάσω (τραγουδίστρια, κατ. Ασωπία Θηβών),

Χατζηδάκη Αιμιλία (τραγουδίστρια, κατ. Δωδεκάνησα),

Χατζοπούλου Μαριάννα (τραγουδίστρια, κατ. Κωμνιακή Νάξου),

Χολέβα Μαρία (τραγουδίστρια, κατ. Αστακός Αιτωλοακαρνανίας),

Χριστιά Βαγγελιώ (τραγουδίστρια, κατ. Βόνιτσα Αιτωλοακαρνανίας και Ήπειρος),

Χριστοπούλου Ελευθερία (τραγουδίστρια).

2.2. Μελέτη περιπτώσεων - Σύντομα βιογραφικά σημειώματα των τραγουδιστριών

2.2.1. Αθανασίου-Χαλκιά Παγώνα

Η Παγώνα Αθανασίου-Χαλκιά το γένος Χαλκιά, γεννήθηκε το 1943 στο Ρωμαίικο Βοιωτίας. Η καταγωγή της όμως είναι από την Ήπειρο. Μεγάλωσε σε οικογένεια μουσικών. Την υιοθέτησε ο Δημήτριος Ρούντας και μεγάλωσε ως ψυχοπαίδι στα Ζαγοροχώρια, και συγκεκριμένα στη Βίτσα. Ο Δημήτριος Ρούντας ήταν μουσικός, έπαιζε βιολί και ήταν και ο ίδιος από μουσική οικογένεια. Γνώρισε σε ηλικία 15 ετών τους πραγματικούς της γονείς και τα τρία της αδέρφια. Ο βιολογικός της πατέρας ήταν ο γνωστός Φώτης Χαλκιάς της μουσικής οικογένειας των Χαλκιάδων. Σε ηλικία 18 ετών παντρεύτηκε από προξενίο τον Παναγιώτη Αθανασίου και απέκτησαν δύο παιδιά. Κανένα από τα δύο παιδιά της δεν ακολούθησε το επάγγελμα της μητέρας τους. Εισχώρησε στη δημοτική μουσική έχοντας «τις πλάτες» όπως αναφέρει και την προστασία του συζύγου και του βιολογικού της πατέρα Χαλκιά. Ξεκίνησε την πορεία της απ' το χωριό Ρόκκα της Άρτας σε ηλικία 33 ετών. Τραγούδησε σε πανηγύρια, γάμους, γλέντια και σε μεγάλα γνωστά κέντρα διασκέδασης όπως το «Ηπειρωτικό Σαλόνι», ο «Σκάρος», το «Ελληνικό Χωριό» και το «Ήπειρος Παλλάς». Λόγω και της ανδροκρατούμενης φύσης του επαγγέλματος, όπως υποστηρίζει, επέλεξε να μην εξελιχθεί τόσο πολύ δισκογραφικά. Συνεργάστηκε με σημαντικά ονόματα της εποχής όπως ο Σταυροκαψάλης, ο Πετρο Λούκας, ο

Δάμος και πλειάδα μουσικών. Ζει μέχρι και σήμερα στην Αθήνα, ενώ συνεχίζει να εργάζεται, κυρίως σε πανηγύρια σε όλη την Ήπειρο.

2.2.2. Αλεξοπούλου Ντίνα

Η Ντίνα Αλεξοπούλου γεννήθηκε το 1958 στο Μακρυχώρι Καρδίτσας και προέρχεται από φτωχή, αγροτική, οκταμελή οικογένεια. Τελείωσε και την Α Λυκείου πριν εγκαταλείψει το σχολείο. Είναι παντρεμένη από το 1976 με τον Γεώργιο Αλεξόπουλο, οδηγό τουριστικού λεωφορείου και έχουν δύο κόρες. Καμία δεν ακολούθησε το επάγγελμα της ,μητέρας τους. Ξεκίνησε το επάγγελμα της τραγουδίστριας κρυφά από την οικογένειά της και τυχαία, αφού δούλεψε στην κουζίνα παραδοσιακού κέντρου διασκέδασης. Όταν παρουσιάστηκε μια ευκαιρία να δείξει τις ικανότητές της στο τραγούδι την «άρπαξε», όπως λέει και ξεκίνησε έτσι την καριέρα της. Είναι αυτοδίδακτη και ξεκίνησε την καριέρα της δειλά από τα πανηγύρια, τους γάμους, τους τότε αρραβώνες του χωριού της. Το δημοτικό τραγούδι εκπροσωπεί απ' το 1980 όπου εργάστηκε σε Ελλάδα και εξωτερικό. Μέντοράς της ήταν ο Αντώνης Κυρίτσης με τον οποίο γνωρίστηκε ενώ εργαζόταν εποχιακά στην Αθήνα σε ηλικία 19 ετών. Στα Ιωάννινα εργάζεται απ' το 1983 όπου και εγκαταστάθηκε μόνιμα. Στην μακρόχρονη πορεία της στον χώρο του δημοτικού τραγουδιού συνεργάστηκε με αξιόλογους ερμηνευτές όπως τον Πέτρο Λούκα Χαλκιά, την Παγώνα Αθανασίου, την Κική Μαργαρώνη, την Βαγγελιώ Χριστιά, την Σοφία Παπακώστα, την Τασία Βέρρα, την Σοφία Κολλητήρη, τον Βαγγέλη Κοκκώνη, τη Μαρία Γκαλμάνη-Παπαδοπούλου, το Ναπολέον Δάμο, τον Αλέκο Κιτσάκη, τον Σταύρο Καψάλη, τη Φιλιά Μπεμπάκη, τον Σάββα Σιάτρα, το Γιώργος Κούρτης, το Στυλιανό Μπέλλο, το Δημήτρη Βάγια, τον Γιάννη Κωνσταντίνο και τον Σκαφίδα και από μουσικούς με τον Στάθη Κάβουρα, τον Πέτρο Λούκα, το Νίκο Ράρρα, το Κώστα Ζέρβα, τον Πάνο Χαλιλόπουλο, το Γιώργο Χαλιγιάννη από τον Παρακάλαμο. Τραγούδησε σε μεγάλα κέντρα διασκέδασης Αθήνας και επαρχίας όπως η Φαντασία, ο Σκάρος, το Ηπειρωτικό Σαλόνι, το Έλατο και το Ήπειρος Αγάπη μου.

2.2.3. Δόση Σταματία

Η Σταματία Δόση γεννήθηκε το 1961 στην Ήπειρο με καταγωγή απ' το Ροδοτόπι. Είναι απόφοιτος Λυκείου. Ο πατέρας της Γρηγόριος Δόσης, ήταν μουσικός, έπαιζε λαούτο σε γάμους και πανηγύρια ενώ η μητέρα της ήταν αγρότισσα. Παρά τις αντιδράσεις της οικογένειας σε ηλικία 22 ετών ξεκίνησε την πορεία της στη δημοτική μουσική. Συνεργάστηκε με τον Ναπολέοντα Δάμο, τον Ναπολέον Ζούμπα, τον Θωμά Χαλιγιάννη και τον Γιώργο Μπούστο Γιώργο. Τραγουδάει σε πανηγύρια, γάμους, βαφτίσια κυρίως στην Ήπειρο. Παντρεμένη από το 1999 με τον μουσικό κρουστών Amin Allagabo, απ' το Χαρτούμ του Σουδάν, μουσικός οργανοπαίκτης κρουστών οργάνων. Έχει δύο κόρες και ζει στην Πεδινή Ιωαννίνων.

2.2.4. Οικονόμου Μάρθα

Η Μάρθα Οικονόμου γεννήθηκε στα Ιωάννινα το 1948 και καταγόταν από οικογένεια μουσικών. Ο πατέρας της Γεώργιος Οικονόμου, καταγόταν απ' τον Παρακάλαμο και ήταν οργανοπαίχτης (κλαρίνο) ενώ η μητέρα της ήταν από την Βόνιτσα και ασχολία της ήταν τα οικιακά. Η ίδια ξεκίνησε σπουδές στο ωδείο σε ηλικία 14 ετών όπου μάθαινε ακορντεόν, μέχρι τα 18 της χρόνια. Μαζί της και τα δύο αδέρφια της Ιωάννης και Βαγγέλης με γνώσεις ντραμς και αρμόνιο αντίστοιχα. Φοίτησε έως την τρίτη δημοτικού και στη συνέχεια έλαβε γνώσεις μοδίστρας ύστερα από παρότρυνση των γονέων της. Παντρεύτηκε το 1967 σε ηλικία 22 ετών με Ηπειρώτη, ο οποίος την παρότρυνε να ασχοληθεί με το δημοτικό τραγούδι όπου κι εργάστηκε για 42 συναπτά έτη, παρά την αντίθετη γνώμη του πατέρα της. Συνεργάστηκε με σημαντικές προσωπικότητες της δημοτικής μουσικής όπως τον Νίκο Ράρρα, τον Μπάμπουρα, τον Γιάννη Καψάλη, τον Μάκη Μπέκο, τον Γιάννη Βασιλόπουλο, τον Νίκο Γούβα, την Σοφία Κολλητήρη, την Τασία Βέρρα και τον Κωνσταντίνο Καρναβά. Εργάστηκε σε Ελλάδα κι εξωτερικό, τραγουδώντας σε πανηγύρια, γάμους και μαγαζιά όπως η «Τζαβέλαινα», η «Βοσκοπούλα» και «Ο Έλατος». Στο ρεπερτόριο της περιελάμβανε μια μεγάλη ποικιλία όπως ηπειρώτικα, παραδοσιακά τραγούδια, λαϊκά, δημοτικά, νησιώτικα, ζεϊμπέκικα. Απέκτησε μια κόρη που δεν ασχολείται με το παραδοσιακό τραγούδι.

2.2.5. Παπαγεωργίου Νίκη

Η Νίκη Παπαγεωργίου Γεννήθηκε το 1959 στη Μοσπίνα Ιωαννίνων με την σημερινή ονομασία Λύγγος. Ανήκει στα Γραμμενοχώρια τα οποία όπως υποστηρίζει η ίδια «έχουν μεγάλη μουσική παράδοση και έχουν βγάλει πολλές μουσικές οικογένειες όπως ο Ζούμπας και ο Μπούρμπος». Έχει τελειώσει το φιλολογικό Ιωαννίνων και εργάζεται ως φιλόλογος. Παντρεύτηκε το 1981 τον Κωνσταντίνο Παπαγεωργίου και απέκτησαν δύο παιδιά που ασχολούνται με διαφορετικά επαγγέλματα εκτός καλλιτεχνικού χώρου. Ασχολείται με το τραγούδι επαγγελματικά από το 1990 περίπου, παρά την έντονη ένσταση του πατέρα της σε αυτή της την απόφαση. Είχε την πλήρη στήριξη του συζύγου και των παιδιών της και ασχολείται ακόμα ενεργά με αυτό της το επάγγελμα. Το χειμώνα εργαζόταν ως φιλόλογος σε σχολείο και τα καλοκαίρια εξολοκλήρου ως τραγουδίστρια σε πανηγύρια, γάμους, βαφτίσεις. Δεν επέλεξε να εργαστεί σε κάποιο μαγαζί εσκεμμένα. Υποστηρίζει ότι λόγω του επαγγέλματός της ως φιλόλογος «είχε την πολυτέλεια να διαλέγει τις δουλειές που θα έκλεινε ως τραγουδίστρια». Αυτό που την ώθησε στο να ασχοληθεί με το τραγούδι ήταν τα βιώματά της και η αγάπη της για την παραδοσιακή μουσική. Αναγνωρίζει και τα δύο της επαγγέλματα δηλώνοντας ότι «δεν ζει χωρίς το δασκαλίκι όμως η μεγάλη της αγάπη είναι το τραγούδι». Συνεχίζει και εργάζεται ως τραγουδίστρια μέχρι και σήμερα.

2.2.6. Χρησιτιά Βαγγελιώ (Ευαγγελία)

Η Βαγγελιώ Χρησιτιά γεννήθηκε το 1945 στην περιοχή της Βόνιτσας αλλά δεν γνωρίζει ακριβώς τον τόπο καθώς οι γονείς της, ως κτηνοτρόφοι, μετακινούνταν κατά τις ανάγκες του επαγγέλματός τους. Από νωρίς στο σχολείο έγινε αντιληπτό το ταλέντο της στο τραγούδι και πάντα οι δάσκαλοί της προέτρεπαν τον πατέρα της να την αφήσει να ακολουθήσει αυτή την κλίση της. Ο πατέρα και τα αδέρφια της έφερναν μεγάλες αντιρρήσεις ως προς αυτό και μόνο μετά το γάμο και με τη στήριξη του συζύγου της μπόρεσε και ασχολήθηκε με το επάγγελμα της τραγουδίστριας. Παντρεύτηκε τον Νίκο Τζιοβίλη το 1970 και απέκτησε με το σύζυγο της δύο παιδιά.

Μετά το γάμο δούλεψε σε διάφορες δουλειές πριν ακολουθήσει το όνειρό της να γίνει τραγουδίστρια στα 28 της χρόνια. Όπως αναφέρει και η ίδια, ο πατέρας της τραγούδαγε σε οικογενειακές γιορτές και γάμους όχι όμως επαγγελματικά, κάτι που έχει λανθασμένα γραφτεί σε διάφορες πηγές. Ότι ερεθίσματα έχει από τα παραδοσιακά τραγούδια προέρχονται από τον καθημερινό βίο των γονιών της αφού το τραγούδι ήταν μέρος αυτού, συμπληρώνει. Τα παιδιά της προς λύπη της δεν ακολούθησαν το επάγγελμα της μητέρας τους.

2.3. Ανάλυση δεδομένων

2.3.1. Ο ρόλος της συγγένειας στην ένταξη των γυναικών στο επαγγελματικό τραγούδι

Από τα στοιχεία που συνθέτουν το σύντομο βιογραφικό των ερμηνευτριών παρατηρείται ότι οι περισσότερες τραγουδίστριες στο ξεκίνημα της καριέρας τους είχαν δίπλα τους στο «πάλκο» κάποιο συγγενικό πρόσωπο. Η συμμετοχή τους στην κομπανία προϋπέθετε την παρουσία ενός συγγενή (πατέρα, άντρα, αδερφό ή θείο) γεγονός που καταδεικνύει την υψηλά ιεραρχημένη θέση του άντρα στο συγκεκριμένο επαγγελματικό πεδίο. Με δεδομένο λοιπόν την παραπάνω διαπίστωση θα πρέπει να θεωρηθεί η συγγένεια ως «διαβατήριο» ως απαραίτητη προϋπόθεση ενσωμάτωσης των γυναικών στον επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού.¹¹ Χαρακτηριστική είναι η αναφορά της Ν. Παπαγεωργίου « Στην οικογένεια του άντρα μου, και αυτό ήταν το ευτύχημα για μένα, ήταν όλοι μερακλήδες. Ο πεθερός μου ο παπάς ήταν ένας μερακλής που έφερνε, γινόταν πανηγύρι στο χωριό αλλά έφερνε και στο σπίτι συγκρότημα. Μερακλής. Και τα κουνιάδια μου όλα, ο ένας με κλαρίνο, γιατί

¹¹ Η Κοζιού (Κοζιού, 2015) διαπιστώνει μέσα από την διερεύνηση που επιχειρεί σε αντίστοιχο πεδίο το ίδιο σχήμα ενσωμάτωσης : «Στο πάλκο ωστόσο τη Δήμητρα «την έβγαλε» ο άντρας της και το ότι τοποθετεί, συντακτικά, τον εαυτό της στη θέση του αντικειμένου έχει μια επιπλέον σημασία, της πρόθεσης εκ μέρους του να την εκμεταλλευτεί. Η ίδια, παρότι μικρή, διαισθάνεται ότι σ' αυτή την οικονομική συναλλαγή με τους «πελάτες», όπως προηγουμένως ανέφερε, το προς διάθεση «προϊόν» θα ήταν ο εαυτός της».

τότε, είπε κι ο παπάς ο καημένος « ε, δεν μπορώ να σας κάμω και γύφτους», στα παιδιά του τότε. Μεγάλα ταλέντα όλοι, ο δάσκαλος βιολί, ο άντρας μου με το ντέφι ήρθε κι έδεσε. Ήρθε και η νύφη... Οπότε στην οικογένεια που πήγα, αφού ήταν ντέφια και κλαρίνα στις γιορτές, βρήκα και εγώ πρόσφορο έδαφος να εκφραστώ, να τραγουδήσω. Τραγούδι λοιπόν.....».

Επιπλέον, η ένταξή τους στο χώρο δεν προϋποθέτει μόνο τη συγγενική σχέση αλλά την παρουσία του ανδρικού φύλου, που λειτουργεί ως «προστάτης» «εγγυητής» όχι τόσο της τραγουδιστικής ικανότητας όσο της γυναικείας «τιμής» και συμπεριφοράς. Γνωρίζοντας πως «κάθε συμπεριφορά εντάσσεται σε συγκεκριμένο κοινωνικοπολιτισμικό πλαίσιο» (Κίνγκ, 2018) αντιλαμβανόμαστε μέσα από την ανάλυση των δεδομένων πως η διαδικασία ενσωμάτωσης της γυναίκας στον επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού καταδεικνύει τις ιεραρχικές κοινωνικές σχέσεις που επικρατούσαν στις συγκεκριμένες περιοχές της Ελλάδας τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή και αντικατοπτρίζουν τις σχέσεις παραγωγής και εξουσίας, καθώς και τον ρόλο των γυναικών στην ιδιωτική και δημόσια σφαίρα.

Πιο συγκεκριμένα στις περιπτώσεις της Παγώνας Αθανασίου-Χαλκιά και της Μάρθας Οικονόμου, η αντρική φιγούρα (πατέρας και σύζυγος οργανοπαίκτης) διασφάλιζε το γυναικείο ρόλο και παρουσία τους στο «πάλκο». Η ανδρική παρουσία λειτουργεί συμβολικά, καθώς «επικυρώνει» τη γυναικεία παρουσία, και «προστατεύει» την ηθική της υπόσταση στο χώρο. Ακόμα και στην περίπτωση της Ντίνας Αλεξοπούλου, άντρας ήταν και πάλι ο μέντοράς της, συμβάλλοντας θετικά στην επαγγελματική πορεία της ερμηνεύτριας.

Χαρακτηριστική ήταν η περίπτωση της Μάρθας Οικονόμου, όπου ο σύζυγός της την ώθησε στο δημοτικό τραγούδι, παρά τις αντιρρήσεις του πατέρα της: *«Και λέει ο πατέρας μου, εγώ την κόρη μου δεν θέλω να είναι τραγουδίστρια, αφού το ζητάς εσύ (απευθυνόμενος στον άντρα της) μην ζητήσεις αύριο, μεθαύριο του λέει και ακούσεις κάτι ...λέει. Εγώ δεν το δέχομαι, αν ήταν έτσι λέει ας μην παντρευόταν και έπαιρνε τον καλύτερο και να έβγαине λέει τραγουδίστρια λέει».* Υπήρχε παράλληλα ένας σεβασμός αλλά και μία συστολή απέναντι στον πατέρα, όπως χαρακτηριστικά αναφέρει *«όχι με τον πατέρα μου γιατί ντρεπόμουνα...»* καθώς ένα τέτοιο επάγγελμα, εκείνη την εποχή, για την γυναίκα θεωρούνταν *«...υποτιμητικό...»*, όπως αναφέρει και στη συνέντευξή της η Παγώνα Αθανασίου. Παρ' όλο που στην περίπτωση της Μάρθας Οικονόμου, ο

πατέρας και τα αδέρφια της ήταν μουσικοί και η ίδια σπούδασε στο ωδείο, υπήρχαν πάλι αντιδράσεις στην επαγγελματική της πορεία ως τραγουδίστρια, γεγονός που αναδεικνύει τους ηθικούς φραγμούς που έθετε το ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον για το συγκεκριμένο επάγγελμα.

Η παραπάνω διαπίστωση επαληθεύεται στην περίπτωση της τραγουδίστριας Σταματίας Δόση, η οποία ξεκίνησε να ασχολείται με το δημοτικό τραγούδι εν μέσω οικογενειακών αντιδράσεων. Θα πρέπει εδώ να υποθέσουμε πως παρότι δεν υπήρχαν αντιδράσεις για τη συμμετοχή στο επάγγελμα των υπολοίπων τραγουδιστριών, αυτό δε σημαίνει πως τα κοντινά συγγενικά πρόσωπα και οι ίδιες τραγουδίστριες δεν υπήρξαν δέκτες της κοινωνικής απαξίωσης που περιέβαλε το συγκεκριμένο επάγγελμα.

Στην περίπτωση της Δόσης Σταματίας, η ένταξή της στο δημοτικό τραγούδι πραγματοποιήθηκε με τις αντιδράσεις της οικογένειας της και κυρίως της μητέρας της καθώς εκείνο τον καιρό *«οι γυναίκες τότε ήταν αλλιώς (...) οι γονείς το απαγόρευαν ειδικά στις ηλικίες της μάνας μου ας πούμε ήταν απαγορευτικό»*. Παρ' όλο που ο πατέρας της ήταν οργανοπαίκτης και συγκεκριμένα έπαιζε κλαρίνο αλλά και στο σόι της υπήρχαν αρκετοί μουσικοί, η ενσωμάτωσή της στο δημοτικό τραγούδι έγινε τελείως τυχαία όταν ένας μουσικός την σταμάτησε στον δρόμο και ακούγοντας την, της ζήτησε συνεργασία.

Την ίδια επιφυλακτική συμπεριφορά του πατέρα της βίωσε η Ν. Παπαγεωργίου η οποία μας αναφέρει : *«Ο πατέρας μου ευγενικός φιλήσυχος αλλά κρατούσε τις αντιλήψεις της εποχής. Μορφωμένο κορίτσι και καθηγήτρια; Να πάω να γίνω τραγουδίστρια;.... Όμως τραγουδίστρια έγινα παντρεμένη. Με παιδιά που είχαν μεγαλώσει. Μου παρουσιάστηκε η ευκαιρία, κάναμε ένα συμβούλιο οικογενειακό ο άντρας και τα παιδιά μου και η γνώμη και των τριών ήταν προχώρα και εμείς σε στηρίζουμε.*

Δεν προέρχομαι από μουσική οικογένεια. Δεν είχα το κληρονομικό χάρισμα, δεν είχα στήριξη δεν δεν δεν... κι ακόμα υπάρχω....

Όταν ο μπαμπάς είδε την πρώτη αφίσα που κυκλοφόρησε, δεν αισθάνθηκε καθόλου καλά. Η μανούλα το αντίθετο. Πάντα ανοιχτό το ράδιο και πάντα ήταν με ένα τραγούδι. Όταν όμως μετά από χρόνια είδε πως πορευόμουν εγώ σε αυτόν το χώρο, με πόση

σοβαρότητα και υπευθυνότητα, όταν κάναμε εδώ μια εκπομπή στο τοπικό κανάλι είδε με δέος την εκπομπή και είπε «μη μιλάτε στην κοπέλα. Η κοπέλα έχει τη αξία της». Ο καμμενούλης. Μεγάλη συγκίνηση...».

Αντιθέτως, στην περίπτωση της Παγώνας Αθανασίου-Χαλκιά, η είσοδος της στο πάλκο του δημοτικού τραγουδιού ήταν πιο ομαλή και με μεγαλύτερη στήριξη από την οικογένειά της. Όπως προανέφερε και ο Παναγιώτης Τζόκας, οι Χαλκιάδες ήταν αυτοί που ενέταξαν στο σχήμα τους αρκετές φορές γυναίκες και ήταν αυστηροί επαγγελματίες. Έτσι λοιπόν η Παγώνα Αθανασίου-Χαλκιά στα 33 της χρόνια εντάχθηκε στο δυναμικό του δημοτικού τραγουδιού. Η ίδια αναφέρει σχετικά «...εγώ ήθελα να γίνω τραγουδίστρια αλλά ήμουνα μεγάλη και ντρεπόμουνα (...) ντρεπόμουνα από τους μουσικούς για τα λάθη μου, γιατί όταν βγαίνεις τραγουδίστρια δε μπορείς, δεν είσαι μαθημένη μαθαίνεις, επάνω στη δουλειά μαθαίνεις, επάνω στην εξάσκηση, στη δουλειά μαθαίνεις», φανερώνοντας και σε αυτή την περίπτωση ξεκάθαρα τη συστολή με την οποία αντιμετώπιζαν οι γυναίκες την ενσωμάτωσή τους στο συγκεκριμένο ανδροκρατούμενο επαγγελματικό χώρο. Διακρίνεται ωστόσο από την παραπάνω περίπτωση πως η «αποδοχή» του ρόλου δεν διαμορφώνεται από το ευρύτερο κοινό-διασκεδαστές, αλλά από τους ίδιους τους άνδρες-συναδέλφους που κρίνουν το επίπεδο και τις ικανότητες της τραγουδίστριας.

Η είσοδος των γυναικών στον χώρο ερμηνείας του δημοτικού τραγουδιού, επομένως, μπορεί να ιδωθεί υπό το πρίσμα των διαφόρων κοινωνικών αλλαγών. Ο Foucault (1982) αναφέρει ότι είναι σημαντικό να αναλυθούν οι διάφορες μορφές αντίστασης σε μια κοινωνία για να κατανοηθεί η δομή εξουσίας που επικρατεί. Αυτές οι μορφές αντίστασης, δεν είναι απαραίτητα βίαιες ούτε πάντοτε φέρνουν δραστικές αλλαγές, αλλά συμβάλλουν στην ευαισθητοποίηση σε μια κοινωνία σχετικά με τις δομές εξουσίας και την ενδεχόμενη κατάρριψη των κοινωνικών στερεοτύπων και επαναδιαπραγμάτευσης των κοινωνικών ταυτοτήτων και ρόλων (Scott, 1985). Στη συνέχεια, με τις αλλαγές στις κοινωνικές πρακτικές, οι ταυτότητες των ανθρώπων μετατρέπονται επίσης ανάλογα (Butler, 1988). Ως εκ τούτου, μπορεί να υποστηριχθεί ότι με αυτές τις προοδευτικές αλλαγές στις κοινωνικές πρακτικές και την ταυτότητα φύλου, οι σχέσεις μεταξύ ανδρών και γυναικών μπορούν επίσης να μετασχηματιστούν. Οι μουσικές πρακτικές, όπως ήδη αναφέρθηκε, μπορούν να θεωρηθούν ως εργαλεία μέσω των οποίων οι γυναίκες αντιτίθενται στα κοινωνικά πρότυπα και πρακτικές.

Η αντίσταση των γυναικών απέναντι στις παραδοσιακές πατριαρχικές επιταγές και στους κανόνες αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα για την ευαισθητοποίηση και τον επαναπροσδιορισμό της θέσης της γυναίκας στον εργασιακό χώρο. Οι παραπάνω μεταβολές ωστόσο, συντελέστηκαν και μέσω της αλλαγής της γενικότερης αντίληψης που γνώρισε η ελληνική κοινωνία και που αναγνώριζε το δικαίωμα των γυναικών στην εκπαίδευση. Επί παραδείγματι, η εκπαίδευση των γυναικών και ιδίως η μουσική κατάρτιση (εκμάθηση μουσικών οργάνων), αποτελεί έναν τέτοιο παράγοντα (Toffin, 2008). Στην παρούσα έρευνα, όπως διαπιστώθηκε ένα σημαντικό ποσοστό των γυναικών συμμετείχε στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση και αρκετές από αυτές είχαν μουσική κατάρτιση. Ως εκ τούτου, μπορούμε να υποθέσουμε πως η εκπαίδευση αποτέλεσε έναν παράγοντα που ώθησε στον μετασχηματισμό των κοινωνικών πρακτικών και την είσοδο των γυναικών ερμηνευτριών στο δημοτικό τραγούδι. Η παραπάνω θεώρηση επαληθεύεται στην περίπτωση της Ν. Παπαγεωργίου όπου η επαγγελματική της ταυτότητα (καθηγήτρια), που επικύρωνε το ανώτερο μορφωτικό της επίπεδο και την οικονομική της ανεξαρτησία έναντι των υπολοίπων ανδρών – οργανοπαικτών που δεν είχαν να επιδείξουν αντίστοιχο επίπεδο μόρφωση, αποτέλεσε σημαντικό παράγοντα διαπραγμάτευσης της θέσης της στο πάλκο, *«δεν είχα εμπόδια ή αντιδράσεις. Όλοι ήξεραν ότι η Νίκη ήταν καθηγήτρια ήταν παντρεμένη, μία κυρία και ποιος είναι ο ρόλος της. Δεν άφηνα περιθώρια.... Νίκη και ανάγκη δεν πάνε μαζί. Δεν γίνονται αυτά. Έχω χαράξει μια πορεία, μία ταυτότητα, ξέρουν ποια είμαι. Είμαι παραδοσιακή τραγουδίστρια και το είδος ντυσίματος θα είναι το ανάλογο. Το ρεπερτόριο θα είναι το ανάλογο. Δεν υπάρχει η λέξη ανάγκη. Ανάγκη έκφρασης υπάρχει μόνο. Την αλήθεια μου και τη γνησιότητά μου. Όλα τα άλλα είναι εφήμερα» (Π.Ν.).*

Με την εμφάνιση των γυναικών στη δημόσια σφαίρα, αμφισβητήθηκαν πατριαρχικοί κανόνες και αξίες, μεταβάλλοντας τις κοινωνικές πεποιθήσεις και τις κοινωνικές σχέσεις. Οι γυναίκες ερμηνεύτριες, εξαιτίας της θέσης της γυναίκας στην κοινωνία, αρχικά περιορίζονται στην ερμηνεία τραγουδιών σε κοινωνικές εκδηλώσεις και συναντήσεις, όπως γάμοι και αρραβώνες (Weigle 1978, Shandil 2014).

Στην περίπτωση των γυναικών ερμηνευτριών η αποδοχή και η «αγάπη» του κόσμου ήταν αυτή που αναγνώρισε την καλλιτεχνική τους αξία λειτουργώντας ως σημαντικός παράγοντας επαναπροσδιορισμού της θέσης τους στο χώρο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Μάρθα Οικονόμου: *«... με αγαπάγανε τα συγκροτήματα και με ζητάγανε*

για να πηγαίνω για δουλειές γιατί σου λέει η Μάρθα είναι καλή τραγουδίστρια, θα πάρουμε, γιατί να πάρω τραγουδιστή και γυναίκα; Τουλάχιστον να είμαστε λίγα άτομα για να πάρουν πιο πολλά χρήματα, και πήγαινα εγώ, ήμουν καλή τραγουδίστρια και τα έλεγα όλα, αυτά». Διακρίνουμε λοιπόν, οι ρόλοι και οι ταυτότητες των φύλων δεν περιορίζονται από κοινωνικούς κανόνες και αξίες, αλλά συνθέτονται και επαναπροσδιορίζονται από τις μεταβαλλόμενες κοινωνικές πρακτικές (Butler, 1990).

Με αναφορά στον τόπο ερμηνείας αξίζει να αναφερθεί ακόμα πως οι εν λόγω γυναίκες ερμηνεύτριες χαρακτηρίζονται και από κινητικότητα, καθώς δεν ερμήνευαν μόνο τα δημοτικά τραγούδια σε ένα συγκεκριμένο μέρος. Υπό το πρίσμα αυτής της κινητικότητας, έρχονταν σε επαφή με κυρίαρχες ομάδες που πληθυσμού και επομένως αυτές οι συναντήσεις χαρακτηρίζονταν από συγκεκριμένες σχέσεις εξουσίας. Σε αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως η παρουσία γυναικών ερμηνευτριών στα μουσικά σχήματα οδηγούσε σε μία μορφή αντίδρασης και αντίστασης στις κυρίαρχες πατριαρχικές δομές. Ενδεχομένως αυτό να μπορούσε να οδηγήσει και στην ανατροπή των στερεοτύπων και των αρνητικών αντιλήψεων για το συγκεκριμένο ρόλο. Κατά συνέπεια, μέσω αυτής της εργασιακής συνθήκης, δηλαδή της ερμηνείας δημοτικών τραγουδιών, οι γυναίκες ερμηνεύτριες προσπαθούσαν να διεκδικήσουν, αν όχι μία ισότιμη, τουλάχιστον μία πιο αναβαθμισμένη κοινωνική ταυτότητα στη βάση του φύλου τους (Παπακώστας, 2013).

Τέλος, υπήρχαν και γυναίκες ερμηνεύτριες, οι οποίες ήρθαν αντιμέτωπες με τα στερεότυπα και τις κοινωνικές νόρμες της πατριαρχικής κουλτούρας. Σε αναφορά του ο Παναγιώτης Τζόκας σχολιάζει: *«Η γυναίκα όμως η οποία τάραξε τα νερά και μπορούμε να πούμε ότι μπήκε σε άδυτα, σε άδυτους χώρους ήταν η Ελπίδα Μπραχοπούλου, η οποία κατάγεται, η οποία μάλλον πήγαινε με τον άντρα της, τον Γιώργο τον Μπραχόπουλο από τα καλύτερα κλαρίνα της περιοχής, ο οποίος κατάγεται βέβαια από τον Παρακάλαμο από την σκλήθρα αυτή των οργανοπαιχτών και στην συνέχεια πήγε στην Αθήνα, δούλεψε σε πάρα πολλά κέντρα. Έχει συνεργαστεί με την Δόμνα Σαμίου, έχει αποτυπώσει την ηπειρωτική παράδοση με δισκογραφία».*

Άλλωστε και η Dlamini (2009) τονίζει πως ορισμένες γυναίκες ερμηνεύτριες μέσα από την παραδοσιακή μουσική προσπαθούν να έρθουν σε αντίθεση με τα στερεότυπα του φύλου. Στην περίπτωση αυτή, το παραδοσιακό τραγούδι είναι ένας χώρος επανερμηνείας των κοινωνικών ταυτοτήτων των δύο φύλων και ένας τρόπος

αμφισβήτησης των κοινωνικών στερεοτύπων και της έμφυλης διάστασης του παραδοσιακού τραγουδιού. Η παρατήρηση αυτή σχετίζεται και με τον τόπο ερμηνείας των δημοτικών τραγουδιών, που εξετάζεται στην επόμενη ενότητα.

2.3.2. Η γυναίκα ως ερμηνεύτρια και ο τόπος ερμηνείας

Μια σημαντική παράμετρος που σχετίζεται με την ένταξη των γυναικών στον επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού αφορά τον τόπο καταγωγής και τον τόπο δραστηριοποίησής τους. Η παραπάνω παράμετρος θεωρείται σημαντική ως προς τη μελέτη του ιδεολογικού πλαισίου που οριοθετεί την παρουσία, ενσωμάτωση ή μη των γυναικών σε συγκεκριμένα γεωγραφικά- πολιτισμικά πλαίσια.

Διακρίνουμε λοιπόν πως οι τραγουδίστριες γυναίκες αποκλείονται από συγκεκριμένους χώρους τραγουδιστικής επιτέλεσης (π.χ. Ζαγόρι), ενώ αντίθετα συμμετέχουν (γνωρίζοντας ιδιαίτερη αποδοχή) σε ορισμένες άλλες (π.χ. Ξηρόμερο).

Όπως διαπιστώνουμε οι συμμετέχουσες στην έρευνα κατάγονται από την Ήπειρο, γεγονός που επηρέασε ποικιλοτρόπως την ένταξή τους στο επαγγελματικό δημοτικό τραγούδι, ενώ στην επαγγελματική τους πορεία χρειάστηκε να δραστηριοποιηθούν και σε περιοχές εκτός της Ηπείρου καθώς συμμετείχαν σε εκδηλώσεις στην Ήπειρο (σε συγκεκριμένες πολιτισμικές ενότητες), στην περιοχή του Ξηρομέρου και σε ψυχαγωγικά κέντρα των Αθηνών.

Ως εκ τούτου, στη βάση της γεωγραφίας και του μεγέθους του πολιτισμικού χώρου δραστηριοποίησης των γυναικών κρίνεται αναγκαία η σύνδεση των μουσικοχορευτικών επιτελέσεων (κυρίως του πανηγυριού) με συγκεκριμένες κοινωνικές αντιλήψεις σε τοπικό επίπεδο. Υπό αυτό το πρίσμα, αναφέρει ο Νιτσιάκος, οι πολιτισμικές πρακτικές που συνδέονται με κοινωνικές δομές συνδιαλέγονται με το ευρύτερο περιβάλλον και κατ' επέκταση την κοινότητα, η οποία στην περίπτωση της Ελλάδας «υπήρξε η κιβωτός του ελληνικού πολιτισμού» (Νιτσιάκος, 2004:45). Αν και η ταύτιση ατόμων / κοινοτήτων και τόπων έχει αμφισβητηθεί, δεν μπορεί να παραβλεφθεί το γεγονός ότι οι κοινότητες ατόμων δεν μπορούν να εννοηθούν ξεχωριστά από συγκεκριμένους τόπους και συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές, καθώς τα χαρακτηριστικά αυτών αποτελούσαν σε μεγάλο

βαθμό προσδιοριστικό παράγοντα διαμόρφωσης της ταυτότητας των ατόμων (Νιτσιάκος, 2008). Αυτό σημαίνει πως η πολιτισμική κουλτούρα των συγκεκριμένων γεωγραφικών περιοχών (δημοτική παράδοση) συνέβαλε στη διαμόρφωση των ταυτοτήτων των ερμηνευτριών. Διακρίνουμε λοιπόν πως ο τόπος ως κοινωνικός χώρος επηρεάζει και διαμορφώνει την τραγουδιστική ταυτότητα ενός τραγουδίστη καθώς μυεί το άτομο στις τοπικές αντιλήψεις και αξίες, στους τοπικούς συμβολισμούς και κώδικες αναφοράς και βέβαια σε κοινούς τρόπους συμπεριφοράς. Χαρακτηριστική και ιδιαίτερα αναλυτική είναι η μύηση της τραγουδίστριας κ. Νίκης Παπαγεωργίου που μας αναφέρει το πως τοπική πολιτιστική παράδοση και οι άνθρωποι που την εξέφραζαν επηρέασαν τις προσωπικές της επιλογές και διαμόρφωσαν σε μεγάλο βαθμό την αντίληψή τον συναισθηματικό της κόσμο και τις πεποιθήσεις της για το δημοτικό τραγούδι, *«Γεννήθηκα στη Μοσπίνα με το σημερινό όνομα Λύγκος, στα Γραμμενοχώρια. Τα Γραμμενοχώρια κουβαλάνε μεγάλη μουσική παράδοση, πολλές οικογένειες, Ζούμπας και λοιπά και λοιπά και λοιπά. Ο Ναπολέων ο Ζούμπας, Μπούρμπος, πάρα πολλές οικογένειες, εξαιρετικοί, δάσκαλοι μεγάλοι, οι οποίοι μας καθόρισανλοιπόν στο χωριό στη Μοσπίνα, στα πανηγύρια που ερχόντουσαν και τα γλέντια τότε, τελείως διαφορετικά, καθόρισαν τα ακούσματά μας, τα βιώματά μας. Το τραγούδι, το παραδοσιακό τραγούδι, γι' αυτό μιλάμε, εγώ αυτό υπηρετώ, εγώ γι' αυτό αγωνίζομαι, το δημοτικό τραγούδι. Αυτό που καθόρισε τη δική μου πορεία και τη δική μου στάση μέχρι σήμερα είναι τα βιώματα. Τα βιώματα από το χωριό. Είχαμε και το Μητσικολιό ένα ηπειρώτικο φοβερό από το Γραμμένο, ο Ναπολέων ο Ζούμπας, λοιπόν οι οργανοπαίκτες που ερχόντουσαν στο χωριό. Αυτοί καθόρισαν τα βιώματά μου. Στο χωριό έζησα μέχρι τα έντεκα χρόνια. Το δημοτικό το τελείωσα εδώ στο Καπλάνειο επειδή ήμουν καλή μαθήτρια με παρότρυνση της δασκάλας ήρθα στα Γιάννενα τελείωσα γυμνάσια Λύκειο, στη συνέχεια η φοίτησή μου στη φιλολογία Ιωαννίνων. Γιατί τώρα τι γίνεται με εμένα. Είμαι μια λίγο ιδιαίτερη περίπτωση. Σήμερα μιλάω ως τραγουδίστρια. Αλλά παράλληλα έχω και μια άλλη μεγάλη αγάπη, το δασκαλίκι. Τέλειωσα τη φιλολογία Ιωαννίνων λοιπόν, και υπηρέτησα ως φιλόλογος επί 35 έτη. Τώρα θα πούμε για το τραγούδι όμως. Τη μεγάλη μου αγάπη. Την άλλη μεγάλη μου αγάπη. Το τραγούδι λοιπόν, αυτά τα βιώματα, ότι ήμουν παιδάκι του δημοτικού που θα πήγαινα με τους μεγάλους μια ώρα ποδαρόδρομο στο διπλανό χωριό την Κωστανιανη και γενικά όλα τα διπλανά χωριά, και γιατί; Να ακούσω τα κλαρίνα και να χορέψω, χόρευα εξαιρετικά. Έτσι έλεγαν οι άλλοι. Τσάμικο, μικρό παιδί. Μα δεν υπήρχαν χορευτικά τότε. Δεν πειράζει, δε με πείραζε αυτό, πάντα θα*

κοίταγα τα πόδια κάποιου καλού πρωτοχορευτή και θα χόρευα το τσάμικο. Παρόλο που στην περιοχή εμείς δεν είχαμε το τσάμικο, εμείς είχαμε τα ηπειρώτικα, αυτά μας τρέλαιναν.....» (πληρ. Ν.Π.)

Σημαντικό επίσης ρόλο στην ενδεχόμενη ενασχόληση των γυναικών τραγουδιστριών με το επάγγελμα της τραγουδίστριας, είχε η αποδοχή που γνώρισε το νέο – δημοτικό τραγούδι από την τοπική κοινωνία όπου δραστηριοποιήθηκε η κάθε τραγουδίστρια. Η παραπάνω διαδικασία ωστόσο συντελέστηκε και μέσα από μια πολυεπίπεδη αλλαγή που περιελάμβανε τη δημιουργία νέων μελωδιών, νέων στίχων και την ένταξη σύγχρονων μουσικών οργάνων (συνθεσάιζερ, ηλεκτρικές κιθάρες, ντραμς).

Σε έρευνα που πραγματοποίησε ο Παναγιώτης Τζόκας¹² προέκυψε ότι οι κομπανίες οι ηπειρωτικές ήταν σε μία μεταβατική φάση αλλαγής μορφής, αλλαγής οργάνων, μετά την δεκαετία του '60. Στο μεταίχμιο λοιπόν αυτής της προσπάθειας υπήρχε μια έξαρση του νέο δημοτικού τραγουδιού. Αν και νέο δημοτικό τραγούδι πάντα υπήρχε στην Ελλάδα υπήρχε μια έξαρση με πολλά τραγούδια που φτιάχνανε επώνυμοι «καλλιτέχνες».

Από τη δεκαετία του 1960 και έπειτα, περίοδο ενασχόλησης των γυναικών που συμμετείχαν στην έρευνα με το δημοτικό τραγούδι, υπήρχαν στην περιοχή της Ηπείρου αρκετές κομπανίες όπως η κομπανία του Μάσιου στο Μέτσοβο, η κομπανία του Αυγέρη, του Μπάου, του Γρηγόρη Καψάλη και άλλες. Παρατηρούμε ωστόσο, πως στις πολιτισμικές ενότητες του Ζαγορίου, Πωγωνίου, Κόνιτσας, Μετσόβου δεν κατεγράφησαν κομπανίες που να ενσωμάτωσαν γυναίκες τραγουδίστριες στο μουσικό σχήμα. Η γυναίκα αποκλείονταν από τις κομπανίες των συγκεκριμένων περιοχών από τον επικεφαλής του σχήματος που συνήθως είχε κυρίαρχο ρόλο στη συγκρότηση της κομπανίας. Η συγκεκριμένη οριοθέτηση που ως πρακτική πλέον υποκρύπτει έμφυλες διακρίσεις, συνδέεται με την περιρρέουσα συλλογική αντίληψη των μικρών αυτών περιφερειακών κοινωνιών της Ηπείρου περί «παράδοσης». Η

¹² Ο Παναγιώτης Τζόκας είναι ραδιοφωνικός παραγωγός της ΕΡΤ και Ελληνικής Ραδιοφωνίας και Τηλεόρασης στην μονάδα του ραδιοφώνου που βρίσκεται στα Γιάννενα. Μαζί με τον συνάδελφό του Στέφανο Ντόβα παρουσίαζαν την εκπομπή «Ηπειρωτική μουσική παράδοση». Στο πλαίσιο της εκπομπής ηχογραφούσαν ορχήστρες, κομπανίες ηπειρωτικές στο στούντιο της ΕΡΤ Ιωαννίνων αλλά και σε συναυλίες που έδιναν αυτές οι κομπανίες όπως και σε πανηγύρια που λάμβαναν χώρα στην περιοχή, κυρίως από περιοχές του Ζαγορίου, του Μετσόβου, του Πωγωνίου, μουσικούς που βρίσκονται στα Γιάννενα.

ρητορική τους συνήθως επηρεάζει και εν τέλη οριοθετεί το ρεπερτόριο που θα ακουστεί, τα μουσικά όργανα που θα χρησιμοποιηθούν και βέβαια τα πρόσωπα που θα είναι οι κύριοι εκφραστές της τοπικής μουσικοχορευτικής παράδοσης. Σύμφωνα με την παραπάνω θεώρηση τα πλέον σύγχρονα μουσικά όργανα (ντραμς, συνθεσάιζερ, αρμόνια), τα νεώτερα δημοτικά τραγούδια και μαζί με αυτά η γυναικεία παρουσία στην κομπανία συνιστούν ανεπίτρεπτο νεωτερισμό, «μη παραδοσιακό» και επικίνδυνο στοιχείο για τον «παραδοσιακό», «αγνό» και «ανόθευτο» χαρακτήρα της τοπικής μουσικοχορευτικής παράδοσης. Διακρίνουμε πως παρότι οι γυναίκες τραγουδίστριες κατείχαν σημαντικό και σε πολλές περιπτώσεις κεντρικό ρόλο στις εθιμικές διαδικασίες (γέννηση, γάμο, θάνατο,) που περιελάμβαναν τραγουδιστικές επιτελέσεις, - στο πλαίσιο πάντα των παραδοσιακών κοινωνιών- εντούτοις, η γυναικεία παρουσία στην τοπική κομπανία θεωρήθηκε τα μεταγενέστερα χρόνια «μιάσμα» του «παραδοσιακού» της χαρακτήρα, γεγονός που αποτυπώνεται στον υποτιμητικό τρόπο έκφρασης με τον οποίο σχολιάζεται η γυναικεία παρουσία στην κομπανία «έχουμε και τραγουδιάρες στο πανηγύρι». Η παραπάνω πατριαρχική αντίληψη αντανακλά και αντίστοιχες σχέσεις εξουσίας και επικυρίαρχους ρόλους που επιβάλλονται από το ανδρικό φύλο καθορίζοντας το σωστό και το πρέπον στις σύγχρονες αναπαραστάσεις των «παραδόσεων» των τοπικών κοινωνιών χωρίς να αφήνουν σχεδόν¹³ κανένα περιθώριο ενσωμάτωσης των γυναικών στο συγκεκριμένο επαγγελματικό χώρο (Weigle, 1978; Shandil, 2014; Talam, 2015)._Θα πρέπει ωστόσο και πάλι να αναφερθεί πως η παραπάνω πρακτική και έμφυλη διάκριση- αποκλεισμού των γυναικών δεν αφορούσε όλες τις περιοχές.

Η Weigle (1978) αναφέρει πως σε ορισμένες κοινωνίες οι γυναίκες αποτελούσαν σημαντικές ερμηνεύτριες και τις δέχονταν με σεβασμό. Ωστόσο, η θέση της γυναίκας στο πάλκο ήταν μια ρευστή και μεταβαλλόμενη διαδικασία όπου η ατομική δράση και συμπεριφορά είχε σημαντικό ρόλο. Η Ντίνα Αλεξοπούλου αναφέρει σχετικά: *«Τα παλιά τα χρόνια τα ξεχωρίζουμε και λέμε, υπήρχε η δυσκολία ειδικά στις γυναίκες, στις γυναίκες όχι στους τραγουδιστές τους άντρες, στις γυναίκες τραγουδίστριες υπήρχαν οι δυσκολίες οι μεγάλες, αλλά ο σεβασμός ήταν σεβασμός, τελείωσε».*

¹³ Εκτός ελαχίστων περιπτώσεων όπως αυτή της κομπανίας του Ν. Φιλιππίδη που συμπεριλαμβάνει την κόρη του στην κομπανία καθώς και άλλες κομπανίες του Πωγωνίου όπως αυτή του Πέτρο Λούκα Χαλκιά ο οποίος ανάλογα των περιοχών όπου καλείται να παίξει ενσωματώνει και γυναίκες τραγουδίστριες στο μουσικό σχήμα.

Σε αντίθεση με τις προαναφερθείσες περιοχές, στις πολιτισμικές ενότητες του λεκανοπεδίου των Ιωαννίνων αλλά και στα Τζουμέρκα, τα ορεινά Τζουμέρκα όπου πήγαιναν μουσικοί από τον Παρακάλαμο αλλά και από τον Κάμπο των Ιωαννίνων όπως ο Νίκος ο Ράρρας από την Κατσικά έπαιρναν γυναίκες για την «διάνθιση» του σχήματος και του ρεπερτορίου, οι οποίες τραγουδούσανε νέο δημοτικά τραγούδια. Αρκετές ήταν αυτές που συμμετείχαν από τον Παρακάλαμο στις περιοχές που προαναφέρθηκαν, όπως είναι η Μάρθα Οικονόμου και η Λεύκω η Χαλιγιάννη, «αυτές πηγαίνανε και στην περιοχή του Πωγωνίου, με δυσκολία βέβαια γιατί δεν τις αποδέχονταν οι Πωγωνίσιοι, αλλά πηγαίνανε» (Ν.Α.).

Οι υπόλοιπες γυναίκες που τραγουδούσαν στην περιφέρεια των Ιωαννίνων και στο λεκανοπέδιο ήτανε από την Αθήνα που είχαν την έδρα και ήταν αυτά τα ηχηρά ονόματα του τραγουδιού της Στερεάς Ελλάδας και του Μωριά όπως η Τασία Βέρρα και η Ευγενία, η αδερφή της, η Βάσω Χαρακίδα, η Φιλιώ Πυργάκη, η Γιούλα Κοτρώτσου και η Βαγγελιώ Χριστιά. Με ιδιαίτερα επαγγελματικό τρόπο δούλεψε η κομπανία των Χαλκιάδων οι οποίοι προπολεμικά έφτιαξαν την κομπανία «Μαύρα πουλιά». Η συγκεκριμένη κομπανία δεν έπαιζε μόνο παραδοσιακά τραγούδια αλλά έφτιαξαν και νέες μελωδίες και ήταν αυτοί που ενέταξαν στο σχήμα τους αρκετές φορές γυναίκες. Στις φωνές αυτές συγκαταλεγόταν η Βαρβάτου με καταγωγή από Αγρίνιο κι αυτό γιατί το Αγρίνιο, η περιοχή της Άρτας και της Πρέβεζας ήταν οι περιοχές που ήθελαν και γυναίκα στο πατάρι. Σε πολλά χωριά, όπως στο Μοναστηράκι της Βόνιτσας, όπως στην Άρτα, στην Πρέβεζα, στη Φιλοθέη, που γινότουσαν μεγάλα πανηγύρια, όπου συμμετείχαν στις κομπανίες γυναίκες τραγουδίστριες. Επίσης, στην περιοχή της Πρέβεζας πάντα πήγαινε η Γιώτα η Χαλκιά και τραγουδούσε δίπλα στο καταξιωμένο κλαρινίστα Μάκη Βασιλειάδης.

Εξιστορώντας την ιστορία του «πάλκου» ο Τζόκας αναφέρει *«Τα καφέ-αμάν και τα καφέ-σαντάν λοιπόν δημιούργησαν το «πάλκο», από εκεί ξεκίνησε το «πάλκο» και το «πάλκο» αυτό το αντέγραψαν και οι κομπανίες της Ηπείρου οι οποίες άφησαν τον παραδοσιακό χώρο, αν μπορούμε να μιλήσουμε για χωροθεσία, άφησαν τον παραδοσιακό χώρο που οι οργανοπαίκτες ήταν στην μέση στο χοροστάσι, και μετακινήθηκαν στην άκρη, στην άκρη από το χοροστάσι. Δεν ήταν μόνο επειδή επηρεάστηκαν από το καφέ-αμάν και από το καφέ-σαντάν γιατί στο τέλος της δεκαετίας του '60 με τον εξελικτισμό που είχαμε οι ανάγκες των μηχανημάτων, των ενισχυτών απαιτούσαν ρεύμα και πάλκο και οι ηλεκτρικές εγκαταστάσεις μετακόμισαν την*

ορχήστρα, άλλαξαν την θέση της την πήγαν στα πιο πολλά μέρη έτσι; Γιατί είναι ακόμα κάποια μέρη που κρατάνε το σχήμα, είναι ελάχιστα στην Ήπειρο, θα σας τα πω και πήγαν στην άκρη».

2.3.3. Έμφυλες διακρίσεις

Στον παρόν υποκεφάλαιο διερευνούνται οι έμφυλες διακρίσεις των συναπτόμενων σχέσεων μεταξύ των μελών της κομπανίας σε επαγγελματικό, οικονομικό ή και διαπροσωπικό επίπεδο. Ως σημαίνοντα γεγονότα περιγράφονται διάφορα ακραία συμβάντα στο χώρο εργασίας, παρεξηγήσεις και καυγάδες, το εξαντλητικό νυχτερινό ωράριο και η κούραση που το συνόδευε. Ωστόσο, διακριτή ήταν η μετατόπιση των απαντήσεων στην ηθική διάσταση της δικής τους παρουσίας στο πάλκο. Η έμφαση δινόταν στην προσωπική τους «ακέραη», «σοβαρή» και «μετρημένη» συμπεριφορά με την οποία αντιμετώπιζαν κάθε είδους προκλήσεις. Σύμφωνα με την περιγραφή της Μάρθας Οικονόμου «... είναι δύσκολη η νύχτα, γιατί αν δεν έχει εδώ το μυαλό σου κανονικά να είσαι ζύπνια, τότε με τον έναν τότε με τον άλλον, δεν είναι καλά πράγματα. Πρέπει να το έχεις ο άνθρωπος για να βγεις τραγουδίστρια θα πεις θα είμαι σοβαρή ή με τον άντρα μου ή μόνη μου, ναι μπορεί να είμαι ανύπαντρη αλλά θα βρω έναν άνθρωπο να παντρευτώ όχι να, τότε με τον έναν τότε με τον άλλον, δεν είναι καλά... είχα τη σοβαρότητά μου».

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Σταματία Δόση «Είναι δύσκολο να βγεις σε αυτόν το χώρο από την μια πλευρά και από την άλλη πρέπει να έχεις εφόδια, μία τραγουδίστρια δηλαδή θα πρέπει να έχει εφόδια για να βγει και ιδεολογικά (...) και να πατάει καλά στα πόδια της. Φυσικά να έχει το ταλέντο, τη παιδεία γιατί αλλιώς θα την παρασύρουν...». Η γυναίκα όπως είναι αναμενόμενο σε έναν τέτοιο χώρο εύκολα μπορεί να δεχτεί παρενοχλήσεις άλλες διακριτικές και άλλες όχι τόσο από τους ίδιους τους συνεργάτες όσο και από τους πελάτες και θα πρέπει να έχει την δυναμική και το σθένος να μπορέσει να αντισταθεί και να προχωρήσει στηριζόμενη στις δικές της ικανότητες. Συνεχίζοντας η Σταματία Δόση αναφέρει «Εκτός από λίγες που στάθηκαν με την αξία τους από εκεί και πέρα επιλογή τους να κάνουν κάτι ή όχι (...). Άμα γουστάρεις να κάνεις θα το κάνεις, άλλο όμως να το κάνεις για να μείνεις, καμιά σχέση, ευτυχώς που δεν αναγκάστηκα... λόγω αξιοπρέπειας... ήξερα πολύ καλά τι θέλω (...) ο

τρόπος που έβλεπα τα πράγματα, η ιδεολογία δηλαδή επάνω σε αυτό», αποτυπώνοντας τη κατάσταση που επικρατούσε και που πιθανώς επικρατεί ακόμη και σήμερα σε ορισμένες περιπτώσεις όσον αφορά τη θέση της γυναίκας στο χώρο του τραγουδιού.

Η Ντίνα Αλεξοπούλου αναφέρει σχετικά, «...οι δυσκολίες υπήρξαν ως προς την επιβίωση και μεγάλες δυσκολίες. Έπρεπε να έχεις ψυχική δύναμη, ατσάλινα νεύρα, γιατί τότε – και αυτήν είναι η αλήθεια και δε χρειάζεται να το κρύβουμε – υπήρχαν οι κλίκες, υπήρχαν οι ομάδες που έλεγε ότι εγώ είμαστε εμείς σε βοηθάω με βοηθάς, από εκεί δε μας ενδιαφέρει. Έπρεπε να παλέψεις για να μπορέσεις να επιβιώσεις, είτε αυτό το λέγανε κέντρο, είτε αυτό το λέγανε γάμο, είτε αυτό το λέγανε πανηγύρι (...) τη γυναίκα τότε τη θεωρούσαν αδύναμο σημείο (...) Ευτυχώς ήμουνά πολύ δυνατός χαρακτήρας, πολλές οι βρωμιές». Πέρα από τις έμφυλες διακρίσεις που βίωναν και αντιμετώπιζαν οι γυναίκες στο πάλκο του δημοτικού τραγουδιού, έπρεπε να μπορούν να διαχειριστούν καταλλήλως και τις διάφορες ομάδες επονομαζόμενες «κλίκες» ώστε να διατηρήσουν τη θέση τους και να ανέλθουν επαγγελματικά. Η πυγμή και το σθένος της γυναίκας εκείνης της εποχής έπρεπε να είναι ιδιαίτερα ακλόνητα ώστε να μπορέσει να επιβιώσει τόσο από τις διαμάχες με το άλλο φύλο και τα εκάστοτε κυκλώματα και κλίκες που μπορεί να είχε να αντιμετωπίσει, αλλά και τις ίδιες τις συναδέλφους, καθώς όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Ντίνα Αλεξοπούλου «...εάν υπήρχαν δύο γυναίκες επάνω στο πατάρι σε συνεργασία, είτε στο γάμο, είτε στο πανηγύρι, είτε στο κέντρο, για ένα να είστε σίγουροι, ότι το πρωί φεύγαμε ξεμαλλιασμένες...». Υπήρχε αντιζηλία μεταξύ των γυναικών, όπως και σήμερα άλλωστε, ίντριγκες, καυγάδες και εκβιασμοί, οτιδήποτε λογικό ή παράλογο για να μπορέσει να κρατήσει η καθεμία τη θέση της στο πάλκο.

Οι δυσκολίες που είχαν να αντιμετωπίσουν στο πάλκο του δημοτικού τραγουδιού οι γυναίκες τραγουδίστριες αφορούσαν τόσο τις ενστάσεις της οικογένειας, όσο και τις συνθήκες του επαγγέλματος. Όπως αναφέρει χαρακτηριστικά και η Ντίνα Αλεξοπούλου «πολλές οι δυσκολίες στο επάγγελμα (...) ζήλεια, τσακωμοί, προστριβές με την οικογένεια». Για τις γυναίκες εκείνης της εποχής ήταν σχεδόν αδύνατον να ευδοκιμήσουν σε ένα τέτοιο επάγγελμα, καθώς γινόταν αποδέκτες της ευρύτερης κοινωνικής απαξίωσης για το επάγγελμα που εκφραζόταν ακόμα και στα λόγια των δικών τους ανθρώπων. Η Ντίνα Αλεξοπούλου αναφέρει: «τότε οι γυναίκες, οι τραγουδίστριες υποτίθεται ότι ήταν και πρόστυχες, δεν χωράγανε στην οικογένεια, δεν υπήρχαν. Η αποχή της καλημέρας από τους γονείς μου, γιατί στο μετέπειτα επηρεάστηκε

και η μητέρα μου, ήταν έξι χρόνια». Η Σταματία Δόση θυμάται την αντίδραση της μητέρας της όταν εκδήλωσε την επιθυμία της να γίνει τραγουδίστρια «...τι θα πας να γίνεις πουτάνα ας πούμε...».

Η αναγνώριση των γυναικών ερμηνευτριών αποτελεί ένα σημαντικό παράγοντα διαμόρφωσης των κοινωνικών σχέσεων. Η Weigle (1978) αναφέρει πως σε ορισμένες κοινωνίες οι γυναίκες αποτελούσαν σημαντικές ερμηνεύτριες. Αυτό ενδεχομένως να οφείλεται στην οικογενειακή φήμη αυτών των ερμηνευτριών. Μέσα από τις συνεντεύξεις διαγράφεται η σημαντικότητα *«του ονόματος»* και της φήμης της εκάστοτε οικογένειας, καθώς όπως χαρακτηριστικά αναφέρει η Παγώνα Αθανασίου-Χαλκιά *«βγήκα με τον άντρα μου, ήμουν η κόρη του Χαλκιά, δε βρήκα κανένα εμπόδιο στη δουλειά μου»*. Η φήμη και το κύρος με το οποίο συνδέεται στη συγκεκριμένη περίπτωση αποτελεί ένα θετικό παράγοντα, ένα «διαβατήριο» εισόδου στον επαγγελματικό χώρο. Η επιτυχημένη οικογενειακή ενασχόληση με το δημοτικό τραγούδι αποτελεί ένα σημαντικό υπόβαθρο ενσωμάτωσης, αποδοχής και εξέλιξης αναδεικνύοντας ωστόσο τη συγγένεια ως προσδιοριστικό παράγοντα των επαγγελματικών σχέσεων.

Όπως χαρακτηριστικά επισημαίνει και ο Παναγιώτης Τζόκας, αναφερόμενος στην κομπανία των Χαλκιάδων *«ήταν άνθρωποι που πήγαιναν σε ρίζεις και με το κατεστημένο της εποχής που ήταν πολύ σκληρό, αποτέλεσμα ήταν να τραγουδάνε και οι γυναίκες με αποτέλεσμα να βγάζουν και τα παιδιά τους. Ένας γόνος εξαιρετικός που κοσμεί και σήμερα την Ηπειρωτική μουσική παράδοση είναι η Παγώνα η Αθανασίου, σύζυγος του εκλιπόντος Παναγιώτη Αθανασίου, γόνος των Χαλκιάδων, η οποία τραγουδάει και σήμερα και μάλιστα τραγουδάει και παραδοσιακά αλλά και αρκετά νέο δημοτικά με ιδιαίτερα καλή αισθητική»*.

Μία ακόμη σημαντική διάκριση στον επαγγελματικό χώρο του δημοτικού τραγουδιού αφορά τις μισθολογικές απολαβές. Σύμφωνα με την Ντίνα Αλεξοπούλου *«Ποτέ, ποτέ η γυναίκα δεν θα είχε το ίδιο μεροκάματο με τον άντρα, ποτέ ο άντρας όμως όταν ήταν ένα με δυο σκαλοπάτια πιο κάτω και η γυναίκα δυο σκαλοπάτια πιο πάνω δεν θα έπαιρνε το ίδιο μεροκάματο με την γυναίκα. Τότε υπήρχε η διαφορά, άλλο το μεροκάματο της γυναίκας, άλλο το μεροκάματο του τραγουδιστή»*. Οι έμφυλες διακρίσεις γίνονται έντονα διακριτές στην περίπτωση των αμοιβών χωρίς ωστόσο να αποτελούν εξαίρεση στον κανόνα καθώς παρόμοιες συνθήκες έχουν καταγραφεί και

από αντίστοιχες μελέτες που αναδεικνύουν πως «οι γυναίκες αμείβονται διαφορετικά από τους άντρες, ακόμα και στην περίπτωση που είχαν την ίδια δουλειά, (Walsh 2001; Witkowska 2013).

Η συνέντευξη της Ν. Παπαγεωργίου κινείται στο ίδιο πλαίσιο επαληθεύοντας ακόμα μια φορά το παραπάνω σχήμα, «δεν μπορώ να πω ότι έχω παράπονο από συμπεριφορές συναδέλφων. Κατάλαβαν ότι είμαι από ένα διαφορετικό χώρο, ότι είμαι μια κυρία, συνάδελφος με όλη τη σημασία της λέξεως. Ας θυμηθούμε λοιπόν τα καλά. Τώρα αν υπήρχαν και κάποιες εξαιρέσεις που σαφώς και υπήρχαν, είχαν τους λόγους τους. Τώρα δικαιολογημένα εγώ είχα και την άλλη δουλειά, αυτοί ζούσαν μόνο από αυτό. Ας το δεχτούμε, όλα μέσα στο παιχνίδι είναι.....

Τα οικονομικά θέματα. Σαφώς και θα υπήρχαν διαφορές. Και άλλα υπήρχαν. Το να μη σου φανερώνει ο συνάδελφος πόσα λεφτά είχε κλείσει με τον νοικοκύρη και να το μαθαίνεις μετά από χρόνια από τον ίδιο τον νοικοκύρη, κι όλα αυτά.... Ίσα ίσα αυτά με έκαναν και πιο δυνατή..... Λες ένα ευχαριστώ και προχωράς» (πληρ. Ν.Π.).

Ωστόσο, υπήρξαν και δύο αντίθετες απόψεις. Η Παγώνα Αθανασίου-Χαλκιά ανέφερε ότι δεν υπήρχε έμφυλη διάκριση στις απολαβές, αλλά γενικά «δεν παίρναμε εμείς και μεγάλα μεροκάματα τότε γιατί ήταν η χαρτούρα στην μέση. Εμείς βγαίναμε πιο πολύ με χαρτούρα τότε, τα μεροκάματα μικρά ήταν, και πολύ μικρά μπορεί να σου πω, αλλά δουλεύαμε με χαρτούρα, έπαιζε ο κόσμος με χαρτούρα, χορεύαμε με σειρά χορού και πληρώνανε ο κόσμος».

Παρομοίως, η Σταματία Δόση τόνισε πως δεν υπήρχε θέμα έμφυλης διάκρισης στις απολαβές, καθώς «όταν πήγαινα ας πούμε με πιο παραδοσιακά συγκροτήματα, ήταν παλιοί ας πούμε, είχαν αυτή την αρχή, ότι όσα παίρνουμε τα μοιραζόμαστε, στη χαρτούρα, στη χαρτούρα».

Η Β. Χρησιτιά αναφέρει τη δική της εμπειρία όταν πρωτοξεκίνησε να ασχολείται πιο συστηματικά με το δημοτικό τραγούδι και επισημαίνει μια διαφορετική ιεράρχηση στον τρόπο πληρωμής όπου η διάκριση μεταφέρεται στο σχήμα παλιός – νέος τραγουδιστής φανερώνοντας συνάμα και τις έριδες και ζηλοτυπίες μεταξύ των γυναικείου φύλου. «Το πρώτο μαγαζί που δούλεψα ήτανε στη Φαβιέρου. Με το Βαγγέλη το Σούκα. Εκεί ήταν ο Ζάχος ο Δημήτρης, η Γεωργία η Παριανού.... Εκεί πήρα τα πρώτα μου βήματα, εκεί πήρα και την πρώτη μου εμπειρία γιατί ο Σούκας ήταν

ένα καλό κλαρίνο, από τα καλύτερα κλαρίνα οι Σουκαίοι και ο Βασίλης και ο Βαγγέλης, αλλά εμένα μου έκαναν το βίο αβίωτο οι ίδιοι οι τραγουδιστές, οι ίδιοι! Έλεγαν, τώρα αυτή θα βγει και θα μας ταπεινώσει. Αφού τώρα ζητάνε αυτήν που είναι καινούρια που δεν ξέρει πώς να βγει και που να σταματήσει. Με την υπομονή μου σταμάτησα από εκεί στο μισό χρόνο και πήγα στη Βοσκοπούλα μετά και πέρασα πάρα πολύ καλά. Εκεί πληρώθηκα, γιατί στο άλλο δεν πληρωνόμουν, ούτε μεροκάματο έπαιρνα. Μπαίνανε στο χορό παρέες, έριχναν λεφτά και εμένα δε μου δίνανε. Και αυτό έκατσε μέσα στη μνήμη μου και λέω, γιατί; Όλο αυτό το έδεσα κόμπο μέσα μου και στα χέρια μου και έγινα αυτό που είμαι σήμερα. Στη Βοσκοπούλα ήταν η Σοφία η Κολλητήρη την οποία τη λάτρευα και την άκουγα... Πήγε κάποτε στην Αμερική και αυτός που είχε τη Βοσκοπούλα με έβαλε πρώτο όνομα. Γύρισε η Σοφία, δεν ήρθε στο μαγαζί οπότε μου έφτιαξε εμένα μια μεγάλη φωτογραφία με γύρω γύρω αστέρια, αλλά η αγάπη του κόσμου με έβαλε εκεί πέρα», (πληρ.Β.Χ).

Με τον ίδιο τρόπο εκφράζονται τόσο η Ν. Παπαγεωργίου όσο και η Β. Χρηστιά οι οποίες στις κατατοπιστικές αναφορές τους περιγράφουν τα πρόσωπα που τις βοήθησαν, τις σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ των συναδέλφων τους καθώς και στα γεγονότα και τις συγκυρίες που τις ώθησαν να ξεκινήσουν και αργότερα να σταδιοδρομήσουν ως επαγγελματίες τραγουδίστριες.

Διακρίνουμε λοιπόν πως ο ρόλος της τραγουδίστριας αποτελεί μια ρευστή διαδικασία, όπου η αλληλεγγύη μεταξύ των συναδέλφων έρχεται σε αντιπαράθεση με την ιδιοτέλεια και την έμφυλη διάκριση, οι συγκρούσεις δεν αφορούν αποκλειστικά τα δύο φύλα αλλά συμπεριλαμβάνουν και τα μέλη της κομπανίας του ίδιου φύλου μετατοπίζοντας έτσι τη διερεύνηση στο ενδιαφέρον ζήτημα των ατομικών σχέσεων, κυριαρχίας, επιλογών και συμπεριφορών που συνάπτονται στον συγκεκριμένο εργασιακό πλαίσιο, χωρίς ωστόσο η παραπάνω παραδοχή να σημαίνει πως δεν υπάρχουν έμφυλες διακρίσεις.

Η Β. Χρηστιά αναφέρει σχετικά: «Τραγουδιστής με κατέβαζε από το πατάρι επάνω και μου έλεγε «Δεν έχει καρέκλα να κάτσεις». Γι 'αυτό σου λέω, δε με χώνευαν. Ούτε οι άντρες ούτε οι γυναίκες. Τα όργανα με λάτρευαν γιατί όπου πηγαίναμε ήξεραν ότι θα βγάλουνε λεφτά μαζί μου» (πληρ.Β.Χ.)

Αλλά ας αφήσουμε την κ. Ν. Παπαγεωργίου να μας αφηγηθεί την αποκαλυπτική της εμπειρία που επαληθεύει τις παραπάνω διαπιστώσεις, «Τώρα πώς προέκυψε το

επαγγελματικό; Αυτό είναι το θέμα γιατί πάντα έρχεται το πλήρωμα του χρόνου για το διακαή πόθο..... Έλεγα μέσα μου «καλά είναι τα οικογενειακά, τα ερασιτεχνικά αλλά εγώ θέλω κάτι πιο πολύ» μ' έτρωγε μ' έτρωγε μ' έτρωγε μ' έτρωγε αυτό το πράγμα..... Τώρα πώς θα γίνει εγώ να ξεφύγω από το οικογενειακό το ερασιτεχνικό και να πάμε για κάτι μεγαλύτερο.... Όταν υπηρετούσα στο λύκειο Ζίτσας, θυμάμαι ήταν εκεί στη Ζίτσα ένα κλαρίνο μεγάλο, ο μπάρμπα Μήτσος ο Καραγιάννης. Μεγάλο κλαρίνο. Του οποίου τον εγγονό τον Δημητράκη, εγώ τον είχα μαθητή. Και αφού είδαν εκεί στη Ζίτσα ότι αυτή η καθηγήτρια εκεί δεν κάνει μόνο φιλολογία, αλλά κάνει και εκδηλώσεις και τούτα και τα' άλλα και τα λοιπά, με πήγαν να με ακούσει ο μπάρμπα Μήτσος. Ποιοι με πήγαν τότε; Εκεί στο '90 ήταν, αρχές του '90. Κάποιοι είπαν στον μπάρμπα Μήτσο ότι η καθηγήτρια τραγουδάει και πήγα στο μπάρμπα Μήτσο εν πάση περιπτώσει. Παίζει ο μπάρμπα Μήτσος θαυμάσια και τραγουδήσα εγώ ότι ήξερα. Αυθόρμητα. Με ενθάρρυνε λοιπόν ο μπάρμπα Μήτσος. Πάρα πολύ ωραία. Αρχισε κάτι να αλλάζει μέσα μου ότι ίσως μπορεί να βρω δρόμο.

....ήταν το '94. Ήταν ο σύλλογος καθηγητών; Τι ήταν; Οργάνωσαν ένα ζιαφέτι. Το ζιαφέτι το ζαγορίσιο. Τα οργάνωσαν εκεί, και επειδή συμμετείχαν και πολλοί καθηγητές στη διοργάνωση, «να φέρουμε και τη Νίκη να τραγουδήσει». Το βάπτισμα του πυρός. Το Φλεβάρη νομίζω του '94.... Στην εκδήλωση αυτή βασικός τραγουδιστής ήταν ο Δημήτρης ο Αχνούλας. Εξάιρετος συνάδελφος. Η πρώτη μου καλλιτεχνική εμφάνιση ήτανε δίπλα του. Τώρα, άλλο το οικογενειακό που μαζευόμασταν στη Βρύση του Πασά και ότι και να λέγαμε καλό ήταν, και άλλο τώρα που ήταν η πρώτη επαγγελματική εμφάνιση και μπροστά στο κοινό. Ήταν τελείως διαφορετικά τα πράγματα....

Το καλοκαίρι ήμουν σε ένα πανηγύρι θαμώνας. Σε αυτό το πανηγύρι, μεγάλοι καλλιτέχνες. Ο Γρηγόρης ο Καψάλης, Βαγγελιώ Χρησιτιά, θα τονίσω πιο πολύ τη γυναικεία παρουσία. Εκεί που χόρευα, ποιος είπε στη Βαγγελιώ, «δεν τη βάζεις αυτή να τραγουδήσει λίγο;», γιατί ήξεραν οι πάντες ότι τραγουδούσα. Και μου μου είπε η Χρησιτιά «Θέλεις να σε βάλω να τραγουδήσεις να κατεβώ εγώ λίγο κάτω να σε ακούσω;». «Αν θέλω ;» λέω, «Αν θέλω; Όποτε θέλεις !»....μου κάνει νόημα η Βαγγελιώ και ανεβαίνω εγώ δίπλα στον Καψάλη τον λατρεμένο μου τον Γρηγόρη, τον καλλιτεχνικό μου πατέρα..... Τι να πω; Τα πήρα και γω σβάρα με την άγνοια κινδύνου. Είπα, είπα, είπα, μου λέει η Βαγγελιώ. «Θες να τραγουδήσεις; Θα ρθεις μαζί μου». Διόλου ανταγωνιστική. ... Πρώτο πανηγύρι στη Νεράιδα Θεσπρωτίας με κλαρίνο τον τεράστιο Σταύρο Καψάλη. Ο Γιαννάκης και αυτός στα πρώτα του βήματα. Η Βαγγελιώ

«Σταύρο σου έφερα και μια κοπέλα», είχε πυγμή η Βαγγελιώ επέβαλε. Πρώτη φορά σε πανηγύρι λοιπό. Δύο χιλιάδες κόσμος από κάτω με αυτά τα μεγάλα ονόματα..... Βγήκε η βραδιά και εκεί κατάλαβα τι εστί να σταθείς σε ένα πατάρι υπεύθυνα και επάξια δίπλα σε μεγάλα ονόματα. Η Βαγγελιώ υποστηρικτική, τι να πω. Αυτό ήταν. Ξεκίνησαν λοιπόν να με παίρνουν σε δουλειές. Ευθύνη μεγάλη.....

Ήταν ένας άλλος κόσμος. Έκανα ένα βήμα μπροστά, μετά πάλι πίσω. Είχα συνηθίσει από τα παιδάκια μου στο σχολείο. Αυτό το πράγμα να αμφιταλαντεύεσαι. Εγώ ήθελα να εκφραστώ. Να τραγουδήσω. Κύλησαν λοιπό τα πράγματα με τον Γρηγόρη δίπλα, το Γιαννακό. Στη συνέχεια ο κόσμος με αγάπησε. Και ήταν μεγάλο στήριγμα για μένα. Μου ζήτησαν να κάνουμε CD....

Εκεί στο 2000, σε αυτή μου την προσπάθεια στάθηκε δίπλα μου αδερφός και δάσκαλος ο Αριστείδης ο Ζαγόρας. Με τις συμβουλές του και τις νουθεσίες του πήγαμε στην Αθήνα σε μεγάλη εταιρεία και ηχογραφήσαμε το πρώτο CD με ηπειρώτικα τραγούδια. Τώρα θες να σου πω συναισθήματα όταν κατέβαινα τη σκάλα στο υπόγειο για να ηχογραφήσω , και έβλεπα όλα τα ιερά τέρατα που ηχογραφούσαν εκεί; Πυργάκη και δε συμμαζεύεται; Άλλη δοκιμασία. Τελείωσε και αυτό. Ηχογραφήσαμε με τον Αριστείδη . Μια ταυτότητα. Να χαρίσω κάτι σε κάποιον που με αγαπάει. Ήταν και αυτό κάτι....

Δέχομαι ένα τηλεφώνημα από τον Αντώνη τον Κυρίτση... Μόνο που δε μου έπεσε το ακουστικό από τα χέρια. «Σας θέλω για μια δουλειά» λέει. «Τι λέτε κύριε Κυρίτση; Εγώ είμαι καθηγήτρια.... Πώς να σταθώ δίπλα σας;» Είχα τους ενδιασμούς μου, ήταν δύο διαφορετικοί κόσμοι, πώς να το κάνουμε. «Θέλω να με ακούσετε και να είστε πολύ αυστηρός με εμένα, και θα μου πείτε ή προχώρα ή μείνε με τα παιδάκια σου στο σχολείο», άσχετα που εγώ ξεκίνησα με την τρέλα μου.....

Πήγα στην Αθήνα στην Πάρνηθα σε ένα κέντρο.... μου κάνει νόημα ο Αντώνης να τραγουδήσω. Περνούσε η ώρα, περνούσε.... Κατεβαίνω από το πατάρι και μου λέει ο Κυρίτσης «προχώρα και μη φοβάσαι τίποτα». Εκεί έλαμψε ο τόπος για μενα. Κάτι άλλαξε. Του το λέω πάντα. «Εσύ μου έδωσες αυτό το διαβατήριο να ταξιδέψω σε αυτό το χώρο»... Γιατρικό της ψυχής για εμένα. Έτσι μπήκε το νερό στ' αυλάκι....

Με το δασκαλίκι, έχεις να κάνεις με ψυχούλες παιδικές. Με παιδάκια. Αυτό το ήξερα. Ήθελα το έκανα. Εδώ ήταν διαφορετικό το περιεχόμενο. Στο άλλο, είναι ένας κόσμος με άλλους κανόνες και νόμους. Εγώ δεν ήξερα αν το έχω. Η αγάπη και η στήριξη του

κόσμου και των συναδέλφων με έκαναν και έμεινα. Δε παραλείψω να πω και να ωραιοποιήσω καταστάσεις. Υπήρχαν και αυτοί που είπαν «και τι θέλει αυτή;» και «έχει τη δουλειά της» και.. Υπήρχαν και αυτά. Τα άκουγα. Δίκιο είχαν. Δεν είχα τη δουλειά μου από οικονομικής άποψης; Όταν όμως αγαπάς κάτι; ...

Το πατάρι είναι κάτι μαγικό. Όταν μπαίνεις στο πατάρι ξεχνάς τα πάντα....», (πληρ. Ν.Π.).

2.3.4. Παράδοση και νεωτερικά στοιχεία στο πάλκο

Από τις παρακάτω συνεντεύξεις διακρίνουμε τις αιτιάσεις που δικαιολογούν την αναγνώριση και αποδοχή του Νεοδημοτικού τραγουδιού από τις τραγουδίστριες γεγονός ωστόσο που δεν παύει να έρχεται σε αντιπαράθεση με τη ρητορική που γίνεται εκ παραλλήλου από τις ίδιες για την αξία και τη σημαντικότητα του «παραδοσιακού» τραγουδιού. Η διαδραστική σχέση μεταξύ τραγουδιστή – τριας και θεατών-χορευτών – τριών φαίνεται να έχει σημαντικό ρόλο στην επιλογή του ρεπερτορίου. Η παρουσία και συμμετοχή του κόσμου σε εκδηλώσεις όπου παρουσιάζονται Νεοδημοτικά τραγούδια δικαιολογεί την ύπαρξή τους. Δημιουργείται ένας κύκλος προσφοράς και ζήτησης, όσο περισσότερος κόσμος παρακολουθεί εκδηλώσεις όπου κυριαρχούν στο ρεπερτόριο Νεοδημοτικά τραγούδια τόσο περισσότερη έμφαση δίνεται σε αυτά από τους τραγουδιστές και τους συνθέτες. Ωστόσο, η παραπάνω σχέση που πραγματώνεται με οικονομικούς όρους προσφοράς και ζήτησης αποκτά και το αντίστοιχο ιδεολογικό υπόβαθρο που εκφράζεται αποκαλυπτικά από τις πληροφορήτριές μας:

«Η παράδοση είναι παράδοση δεν αλλάζει, τώρα οι νέοι θέλουν όλα να τα ακούσουνε, έχουμε όμως, έχουμε πάρα πολύ καλή νεολαία και πάρα πολύ νεολαία στην παράδοση που την αγαπάνε, που χορεύουνε παραδοσιακά»(πληρ. Μ.Ο.).

Η Μάρθα Οικονόμου αναφέρθηκε σε νέους τραγουδιστές που συνεχίζουν να κρατούν την παράδοση του δημοτικού τραγουδιού: *«Ναι, τα δημοτικά τώρα βγήκε ο Γιάννης ο Καψάλης, καλός, πολύ καλός μαζί με τον Σταύρο ο πατέρας του, αν έχετε ακουστά, καλός, καλός καλλιτέχνης, είναι καλός».* Σε παρόμοιο πλαίσιο κινήθηκε και η απάντηση της Σταματίας Δόση *«είναι και άνθρωποι, δημοτικά τώρα εντάζει γράφουν*

*κάποιοι, έχω τραγουδήσει τώρα τελευταία, ενός φίλου μου δημοτικά τραγούδια που είναι ωραία και στο στίχο, και στην μουσική, και ανθρώπινα, με κάποια ενότητα». Παράλληλα, αναφέρθηκε και στην εξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού: «στο παλιό είναι παλιό τελείωσε, έχει γραφτεί κάτω από ορισμένες συνθήκες έτσι δεν είναι; Οι άνθρωποι ήταν αγρότες ..., έφυγαν για την ξενιτιά, πέθαινε ο συγγενής τους θα έπρεπε να τον μοιρολογήσουν, να τον τραγουδήσουν, να βγάλουν τον πόνο, να πούνε το τραγούδι για την ξενιτιά. Από εκεί και πέρα όμως προχωράμε, η παράδοση είναι για αυτό, να πατάς εκεί καλά στα πόδια και να φεύγεις λίγο παραπέρα, να κάνεις κάτι άλλο». Στον αντίποδα των παραπάνω απόψεων βλέπουμε τη χρηστική – οικονομική διάσταση της σχέσης Νεοδημοτικού – παραδοσιακού τραγουδιού που αποκαλύπτει στη συνέντευξή της η Β. Χρηστιά *«Ανθρώποι από τα δικά μου μέρη, και τραγουδιστές και κλαρίνα και συνάδελφοι λένε «Έλα μωρέ θα πάρεις τώρα τη Χρηστιά που μεγάλωσε, που δε λέει μοντέρνα τραγούδια». Δεν έχω πρόβλημα. Θα πάω εκεί που μ' αγαπάνε», (πληρ.Β. Χ.)*.*

Η Ντίνα Αλεξοπούλου τονίζοντας τη συνέχεια της δημοτικής μουσικής από το Βυζάντιο μέχρι σήμερα, αλλά και το ρόλο των γυναικών ερμηνευτριών ως θεματοφύλακες της παράδοσης αναφέρει: *«Η δημοτική παράδοση αγάπη μου είναι δημοτική παράδοση, την βρήκαμε, μας την διδάξανε, την πήραμε, την αναλύσαμε, την χρησιμοποιήσαμε και την χρησιμοποιούμε σωστά και επάξια. Όποιος δεν ξέρει τι σημαίνει δημοτική παράδοση ας πάρει το βιβλίο της βυζαντινής μουσικής για να δούνε από πού ξεκίνησε η δημοτική παράδοση»*.

Η άποψη της κ. Παπαγεωργίου φαίνεται να αποδέχεται την λειτουργία και ανάγκη ύπαρξης των Νεοδημοτικών τραγουδιών παρόλα αυτά συναισθηματικά συγκλίνει και ξεχωρίζει τα «παραδοσιακά» παλαιότερα τραγούδια. Πιο συγκεκριμένα αναφέρει:

«Αυτό που μου αρέσει και με ανατριχιάζει είναι το ηπειρώτικο. Δεν μπορείς να σταθείς σε μία δουλειά όμως μόνο με ένα ρεπερτόριο. Με ενημέρωση και δουλειά μεγαλώνει το ρεπερτόριο, γιατί είναι σημαντικό. Και μπορεί καλύτερα να διασκεδάσει ο κόσμος. Αλλά εκείνο που είναι μες την ψυχή μου είναι το παραδοσιακό το ηπειρώτικο. Το παραδοσιακό όμως. Αυτή η πολυφωνία της Ηπείρου. Κάθε περιοχή έχει τα δικά της. Το ηπειρώτικο, το πωγωνίσιο, το Ζαγόρι τα δικά του, το Μέτσοβο τα δικά του, το Συράκκο από κει τα δικά του, τα Τζουμέρκα. Πολυφωνία της Ηπείρου. Πολυφωνία. Εκείνο το

ανεξήγητο που μας μάγευε μικρά. Εκείνο το ντούρου τούρου του ντου....(τραγουδά μια μελωδία). Πωγωνίσιο. Αυτή η μαγική πεντατονία της Ηπείρου....», (πληρ. Ν.Π).

Η Β. Χρηστιά συνδέοντας το δημοτικό τραγούδι με την παράδοση, φανερώνει κατά κάποιον τρόπο τη λειτουργική αξία του δημοτικού τραγουδιού με τις ευρύτερες κοινωνικές αντιλήψεις με τις οποίες είναι άρρηκτα δεμένο αφήνοντάς μας να κατανοήσουμε και τους λόγους για τους οποίους το δημοτικό τραγούδι δεν ανταποκρίνεται στις νέες πεποιθήσεις των σύγχρονων κοινωνιών,

«Γιατί το δημοτικό τραγούδι είναι η σημαία της Ελλάδας. Το κλαρίνο. Όχι αυτές οι σαχλαμάρες τα κουλτουριάρικα ντίκιντάκα τουρουρού τα γυφτοτράγουδα. Με την κουμπάρα και τι έκανε και η γειτόνισσα. Το δημοτικό τραγούδι μιλάει γι' αυτούς που έχουν πονέσει. Είναι ξενιτιά, είναι θάνατος, τι βιώματα περνάει ο κάθε άνθρωπος, τι σου λείπει από κοντά σου. Πάνω απ' όλα είναι η ξενιτιά. Όταν δεν έχεις περάσει βιώματα στη ζωή σου δεν ξέρεις τι πάει να πει τραγούδι. Πήρα το μικρόφωνο και ανέβηκα στο πατάρι και είπα τραγούδια. Άμα δεν το νιώθω πως θα με νιώσει ο άλλος από κάτω; Πρέπει να το νιώσεις και μετά να σε καταλάβει ο άλλος από κάτω τι λες εσύ. Αυτό είναι το νόημα.... Και το παλιό, το παλιό λαϊκό και το παλιό ρεμπέτικο είχαν κι αυτά την ουσία τους. Τώρα τίποτα....

Έκατσα στο δημοτικό τραγούδι, σε αυτό που λέμε παράδοση, κι εκεί θα παραμείνω. Ότι και να είναι. Μπορεί τώρα το ποτάμι να είναι άλλα τραγούδια και να τα πήρε το ποτάμι αυτά τα δημοτικά. Αλλά δεν παύει το δημοτικό τραγούδι. Τώρα δεν υπάρχει ξενιτιά. Δεν υπάρχει θάνατος. Δεν υπάρχει αγάπη. Δεν υπάρχει τίποτα από αυτά τα πράγματα», (πληρ. Β.Χ.).

Από τα συμφραζόμενα των αναφορών των πληροφορητριών μας διακρίνουμε πως οι απόψεις τους περισσότερο συγκλίνουν στην αποδοχή του νέου τραγουδιού, «Από εκεί και πέρα όμως προχωράμε, η παράδοση είναι γι αυτό, να πατάς εκεί καλά στα πόδια και να φεύγεις λίγο παραπέρα, να κάνεις κάτι άλλο», «τώρα οι νέοι θέλουν όλα να τα ακούσουνε», «έχω τραγουδήσει τώρα τελευταία, ενός φίλου μου δημοτικά τραγούδια που είναι ωραία και στο στίχο, και στην μουσική, και ανθρώπινα». Ακόμα και η επαινετική αναφορά στον Γιάννη Καψάλη που θεωρείται ο κατεξοχήν εκφραστής του «νεοδημοτικού» τραγουδιού στις μέρες μας, φανερώνει μια σύγκλιση των αντιλήψεων των πληροφορητριών μας περί παράδοσης που αποδέχεται το καινούργιο

και είναι άμεσα συνυφασμένο με τις αντιλήψεις μιας ευρύτερης μερίδας του κόσμου που ακούει και συμμετέχει σε εκδηλώσεις όπου παρουσιάζονται «νεοδημοτικά» τραγούδια.

Η επαναδιαπραγμάτευση του νοήματος των παραδοσιακών τραγουδιών όταν αυτό ερμηνεύεται υπό νέες συνθήκες αποτελεί μια κοινή παραδοχή για τους (Αποστολοπούλου & Τρικούπης, 2009, van Kranenburg et al. 2010, Fagsao 2019), γεγονός που εντοπίζεται και στις αναφορές των μελετώμενων περιπτώσεων. Θεωρώντας πως το δημοτικό τραγούδι αποτελεί ένα μέσο διατήρησης της συλλογικής μνήμης (Fagsao, 2019 · Güran, 2014 · Mukhitdenova, 2016 · Nnamani, 2014) και διάδοσης της κουλτούρας ενός τόπου και μίας συγκεκριμένης κοινωνίας (Αποστολοπούλου & Τρικούπης, 2009; Τσαγγαλάς, 1988), η αναγωγή στο απώτερο παρελθόν (σύνδεση του δημοτικού τραγουδιού με το Βυζάντιο) «η παράδοση είναι παράδοση δεν αλλάζει» φανερώνει την ανάγκη προβολής μια γραμμικής στο χρόνο συνέχισης των παραδόσεων, που κατατάσσει το δημοτικό τραγούδι και τη διαχείρισή του μια αξιολογικά υψηλά ιεραρχημένη πρακτική.

Το αντικείμενο της ένδυσης, όπως αναφέρει η Μπάδα στο άρθρο «Η “γλώσσα” του ρούχου και της ατομικής εμφάνισης στην παραδοσιακή κοινωνία», αποτελεί ένα αντικείμενο υλικού πολιτισμού το οποίο αναδεικνύει νοήματα και συμβολισμούς που πρέπει να κατανοηθούν για να υπάρξει συνολική εικόνα για τη συλλογική συμπεριφορά του υπό έρευνα δείγματος. Το θέμα της εμφάνισης στο «πάλκο» αποτελεί μια σημαντική παράμετρο μελέτης καθώς η διαχείριση του θέματος από τις γυναίκες τραγουδίστριες φανερώνει αντιλήψεις και συμβολισμούς που το συνδέουν με ηθικούς κώδικες και βέβαια με τον κοινωνικό στιγματισμό (Chuse, 2003). Όλες οι τραγουδίστριες αναφέρονται στην προσπάθειά τους να παραμείνουν κομψές αλλά συγχρόνως εντός καθορισμένων «κοινωνικών προτύπων».

Η Μάρθα Οικονόμου αναφέρει στο ότι ξόδευε μεγάλα ποσά για το ντύσιμό της, η Παγώνα Αθανασίου-Χαλκιά τονίζει την προσπάθειά της να παραμείνει «σοβαρά ντυμένη, ταπεινά», η Ντίνα Αλεξοπούλου αναφέρεται στο ντύσιμο που μπορεί να επιβαλλόταν σε άλλες τραγουδίστριες λέγοντας «εμένα προσωπικά ποτέ δεν μου επιβάλλανε, σε άλλες συναδέλφισσες ναι», και τέλος, η Σταματία Δόση, αν και κινείται σε μια εποχή που θεωρητικά έχουν καταρριφθεί τα στερεότυπα, αναφέρει «μπορεί να έλεγαν βάλε κανά φουστανάκι, αλλά εγώ ποτέ δεν το έκανα και ποτέ δεν είχα πρόβλημα».

Η Β. Χρηστιά αναφέρει σχετικά με την ενδυμασία της κατά την ώρα που ασκούσε το επάγγελμα: «Πάντα έβγαινα συντηρητικά ντυμένη. Δεν ήθελα να φαίνονται ούτε τα πόδια μου ούτε τα στήθια μου. Παρόλο που ήμουν 30 χρονών. Κοριτσάκι. Ποτέ δε με είχε αναγκάσει κανένας να ντυθώ κάπως... Ήρθανε γαμπροί ουουουου . Αλλά μπορείς με τον τρόπο σου να τους σταματάς και να τους κάνεις φίλους σου και να τους έχεις φίλους σου για μια ζωή. Με βοήθησε ο Χριστός και η Παναγία και κρατήθηκα εκεί. Αν πεις , «Πάω με αυτόν που παίζει κλαρίνο για να με ανεβάσει ή πάω με αυτόν που παίζει κιθάρα για να με ανεβάσει» πήρες την κατρακύλα», (πληρ.Β.Χ.).

Η σύνδεση της εμφάνισης με την υποτίμηση, ειδικά στο χώρο του τραγουδιού («πώς ντύθηκες έτσι, σαν τραγουδιάρα»), και ο επιτιμητικός χαρακτήρας που συνοδεύει πολλές φορές τον σχολιασμό του τρόπου ντυσίματος, αποτελεί ανάμνηση από το όχι τόσο μακρινό παρελθόν Κοζιού (2015).

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρουν οι Karchan (1996) και Chuse (2003) αλλά επίσης τονίζει η Κοζιού (2015) οι γυναίκες τραγουδίστριες, και ειδικά αυτές που είχαν τόσο άμεση επαφή με το κοινό, υπάκουαν σε έναν άγραφο νόμο ανταπόκρισης των αντρικών προσδοκιών. Δηλαδή, το ντύσιμο, το χτένισμα, ακόμα και οι κινήσεις πάνω στη σκηνή θα έπρεπε να στηρίζεται «στη ρητορική της πρόκλησης και στην προοπτική της διαθεσιμότητας» Κοζιού (2015).

Οι Karchan (1996) και Chuse (2003) αναφέρονται έντονα στο στιγματισμό αυτών των γυναικών στις χώρες της Μεσογείου, ο οποίος συνοδευόταν και από χαρακτηριστικό τρόπο ντυσίματος και βαψίματος. Κατά τις Roach-Higgins και Eicher (1992), το ντύσιμο είναι λιγότερο από την εμφάνιση γιατί δεν περιλαμβάνει, όπως κάνει η εμφάνιση, χαρακτηριστικά του γυμνωμένου σώματος, όπως το σχήμα και το χρώμα του, καθώς και την έκφραση μέσω χειρονομίας και μορφασμού. Παρ' όλα αυτά το ντύσιμο ενισχύει την εμφάνιση, γιατί περιλαμβάνει πτυχές τροποποιήσεων του σώματος και συμπληρώματα που καταγράφονται από όλες τις αισθήσεις-όχι μόνο την όραση, όπως υπονοεί ο όρος εμφάνιση. Τροποποιήσεις του σώματος και αξεσουάρ, τα οποία εμπεριέχονται στο ντύσιμο, λειτουργούν ως τροποποιητές των διαδικασιών του σώματος ή ως μέσα για επικοινωνία. Αν και η επικοινωνιακή λειτουργία είναι το κύριο μέλημά μας λαμβάνοντας υπόψη τις κοινωνικές πτυχές του ντυσίματος, πρέπει να ισορροπήσουμε αυτήν την επικοινωνία με τα μηνύματα που επιθυμούμε να μεταδώσουμε (Roach-Higgins&Eicher, 1992).

Συμπεράσματα της έρευνας

Από την ανάλυση που προηγήθηκε εξάγονται ορισμένα ενδιαφέροντα συμπεράσματα για την κοινωνική θέση της γυναίκας ως ερμηνεύτριας του δημοτικού τραγουδιού. Από τις συνεντεύξεις και των τραγουδιστριών του δημοτικού τραγουδιού γίνεται εμφανές πως η ενσωμάτωση της γυναίκας στον επαγγελματικό χώρο της δημοτικής μουσικής αποτέλεσε μια «μακρόχρονη» και «οριοθετημένη» διαδικασία.

Σημαντικό ρόλο στην παραπάνω διαδικασία είχε και έχει μέχρι σήμερα η κυρίαρχη ανδρική παρουσία που αποτελεί τον καθοριστικό παράγοντα αρχικά επιλογής της κάθε τραγουδίστριας όσο και ρυθμιστής του ρόλου που θα επιτελέσει. Διακρίνουμε λοιπόν, πως σε ένα πρώτο βαθμό η ανδρική παρουσία επιλέγει και ελέγχει οριοθετώντας οριοθετεί παραμένει μέχρι σήμερα ένα «όριο» για το γυναικείο φύλο στη δημοτική μουσική, καθώς παρατηρήθηκαν αντιδράσεις από την οικογένεια και τους οικείους, κυρίως στα πρώτα τους βήματα. Τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια που σηματοδότησαν την ένταξη των συγκεκριμένων γυναικών στο επαγγελματικό τραγούδι η κατάκτηση του πάγκου του δημοτικού τραγουδιού από τις γυναίκες θεωρούνταν ιδιαίτερα δύσκολη υπόθεση καθώς έρχονταν αντιμέτωπες με πολλές προκλήσεις. Το οικογενειακό υπόβαθρο φαίνεται να επηρεάζει εν μέρει την επιλογή και το ξεκίνημα της καριέρας στη δημοτική μουσική και να αποτελεί σημαντικό παράγοντα συμμετοχής.

Όταν εξετάζεται από ιστορική σκοπιά, η ισότιμη συμμετοχή στο μουσικό επάγγελμα διακρίνεται πως αυτή αποτελεί μια σχετικά πρόσφατη διαδικασία για τις δυτικές κοινωνίες, όπου για αιώνες οι μουσικές πρακτικές ρυθμιζόνταν σύμφωνα με τις αρχές της διαστρωμάτωσης, διαφοροποιώντας τις κοινωνικές ομάδες ανάλογα με το φύλο, τη φυλή και την κοινωνική τάξη. Στην περίπτωση των γυναικών, οι κοινωνικές συμβάσεις συνιστούσαν έντονα τον αποκλεισμό μουσικών πρακτικών που θεωρούνται ασυμβίβαστες με τις συμβατικές απόψεις και εικόνες γυναικείας αξιοπρέπειας και τον περιορισμό των επιτρεπόμενων μουσικών πρακτικών στον ιδιωτικό τομέα. Επομένως, επαγγελματική μουσική καριέρα γνώρισαν οι γυναίκες μόνο σε εξαιρετικές συνθήκες, όπως αυτές που καθορίζονται από την πρωταρχική κοινωνικοποίηση μέσα σε μια μουσική ή υψηλού επιπέδου οικογένεια και από την ενσωμάτωση σε δίκτυα που υποστηρίζουν τη μουσική παραγωγή. Από το δεύτερο

μισό του 19ου αιώνα, οι κοινωνικές ανισότητες στις μουσικές πρακτικές αποκρυσταλλώνονται μέσα στον «κλασικό κανόνα», οργανώνοντας μια επιλογή από σπουδαία έργα του παρελθόντος (Casula, 2019).

Στις συνεντεύξεις των γυναικών που αναλύσαμε, παρατηρήσαμε πως για τη συμμετοχή τους στο συγκεκριμένο επάγγελμα η έγκριση του άντρα – συζύγου αποτελούσε μια αναγκαία συνθήκη, δηλωτική της περιρρέουσας κοινωνικής απαξίωσης του συγκεκριμένου επαγγέλματος, γεγονός που καταδεικνύεται από τα συμφραζόμενα της πληροφορήτριάς μας που τονίζει την στάση του άντρα της για την ενασχόλησή της με το επάγγελμα της τραγουδίστριας «αυτός με άφησε, αυτός μου είπε να πας» (πληρ. Μ.Ο.). Η αξιοπρεπή εμφάνιση και παρουσία στο χώρο, αποτελούσε μια ακόμη παράμετρο ένδειξης μιας αξιοπρεπούς συμπεριφοράς που συνδεόταν και εξέφραζε συμβολικά μια αντίστοιχη ηθική – κοινωνικά αποδεκτή συμπεριφορά, «*Εμένα προσωπικά όχι δεν μου το επιβάλλανε, ποτέ κανένας δεν μου είπε το πώς θα ντύνομαι, ήταν οι επιλογές στο ντύσιμο και ως προς την εμφάνισή μου ήταν δικές μου, σε άλλες συναδέλφισσες ναι, σε πολλές, όταν είχαν και κάποια ιδιαίτερη σχέση με τον εργοδότη λογικό ήταν. Αλλά μιλάμε τώρα για τον εαυτό μου όχι, δεν υπήρξαν αυτές οι συστάσεις, θέλω να σταθώ λίγο εδώ και να πω για να μην το ξεχάσω, και ως προς το *consommation**» (πληρ. Ν.Α.). Η απάντηση ωστόσο της πληροφορήτριάς μας, δηλώνει και μια προσωπική στρατηγική έκθεσης που εκφέρεται ως προσωπική επιλογή συντεταγμένη με την κοινά αποδεκτή εικόνα μιας αξιοπρεπούς τραγουδίστριας, η οποία διαφοροποιείται από πολλές άλλες τραγουδίστριες στο χώρο οι οποίες όπως καταλαβαίνουμε μέσα από τα συμφραζόμενά της ακολουθούν τις συστάσεις του εργοδότη και «χρησιμοποιούν» ως μέσω εντυπωσιασμού και τονισμού της «ερωτικής» τους εικόνας. Μια γυναίκα καλλιτέχνης θα πρέπει να αποδείξει τις μουσικές της προθέσεις για να μπορέσει να διαφύγει από τον κοινωνικό χαρακτηρισμό ή την εικόνα της «τραγουδιάρας» (Κοζιού, 2015). Γίνεται εμφανές πως όσον αφορά τις έμφυλες σχέσεις στο επαγγελματικό πεδίο άλλοτε να λειτουργούν ισορροπητικά αναπαράγοντας κοινωνικές ιεραρχίες και άλλοτε να ταυτίζονται με το κοινωνικά μη αποδεκτό λειτουργώντας στο περιθώριο. Ωστόσο, διακρίνεται μέσα από τη δράση των συγκεκριμένων γυναικών πως οι διεκδικήσεις τους μέσα από προσωπικές επιλογές, ικανότητες και ατομικές στρατηγικές στο συγκεκριμένο επαγγελματικό χώρο δημιούργησαν νέες αντιλήψεις για τη θέση της γυναίκας στο «πάλκο» εδραιώνοντας

τη θέση της γυναίκας κάνοντας αποδεκτή την παρουσία τους χωρίς αυτή να συνδέεται ευθέως και στερεοτυπικά με την παλαιότερη απαξιοτική αντίληψη της «τραγουδιάρας». Θα πρέπει επίσης να πούμε πως οι νέες αυτές διαδραστικές σχέσεις δημιούργησαν νέες ή και αναπαρήγαγαν παλιές μορφές ασυμμετρίας ισχύος μεταξύ αντρών και γυναικών (Casula, 2019).

Διάφορες κοινωνικές αλλαγές συνετέλεσαν στην είσοδο των γυναικών στον χώρο του δημοτικού τραγουδιού, στη βάση και της θεωρίας του κοινωνικού μετασχηματισμού του Foucault (1982), και πιο συγκεκριμένα η εκ νέου διαπραγμάτευση των κοινωνικών στερεοτύπων και των ταυτοτήτων φύλου (Scott, 1985), που μπορεί να οδηγήσει σε μετασχηματισμό των κοινωνικών πρακτικών (Butler, 1988) και αλλά και η μουσική κατάρτιση των γυναικών (Toffin, 2008). Η οικογενειακή φήμη σε ορισμένες περιπτώσεις οδήγησε στην είσοδο των γυναικών σε αυτόν τον εργασιακό χώρο, κάτι που διευκολύνθηκε και από την ικανότητά τους να ερμηνεύουν τα δημοτικά τραγούδια, όπως άλλωστε αναφέρεται και από την Weigle (1978).

Ωστόσο, είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι παρ' όλες τις αλλαγές αυτές, οι βαθιά ριζωμένες έννοιες της πατριαρχίας που επιβάλλουν συγκεκριμένες συμπεριφορές και αντιλήψεις εξακολουθούν να γίνονται αντιληπτές στις περιπτώσεις των μελετώμενων γυναικών ερμηνευτριών. Κατά συνέπεια, παρά τις σημαντικές αλλαγές που συνέβησαν στις διάφορες μουσικοχορευτικές επιτελέσεις με την ένταξη των γυναικών στις κομπανίες, οι οποίες έθεσαν σε κρίση του υπάρχουσες αξίες και κανόνες συμπεριφοράς, το «πάλκο» παραμένει ένας ανδροκρατούμενος επαγγελματικός χώρος που οριοθετεί τη θέση της γυναίκας παραχωρώντας της μόνο και με προϋποθέσεις το ρόλο της τραγουδίστριας.

Ωστόσο, θα πρέπει να αναφερθεί πως, παρά τις βαθιά ριζωμένες πατριαρχικές αξίες που δημιουργούν σοβαρές προκλήσεις για την ενδυνάμωση των γυναικών, έχουν καταβληθεί σημαντικές προσπάθειες από τις γυναίκες για να αμφισβητήσουν τις αξίες που εισάγουν διακρίσεις στις ιστορικά υποδεέστερες γυναίκες στις κοινωνικές πρακτικές, συμπεριλαμβανομένων των μουσικών πρακτικών. Αυτό γίνεται αντιληπτό και από τα όσα εξιστορήθηκαν από τις γυναίκες ερμηνεύτριες που έλαβαν μέρος στην έρευνα. Η αύξηση της συμμετοχής των γυναικών στις μουσικές πρακτικές συνδέεται ωστόσο με τις αναδυόμενες ιδεολογικές θεωρίες των φεμινιστικών κινημάτων που

διεκδικούν την ισότιμη συμμετοχή ανδρών και γυναικών σε όλους σχεδόν τους κοινωνικο-πολιτιστικούς, οικονομικούς και πολιτικούς τομείς.

Η μεταβολή στο κοινωνικό πλαίσιο και στις αντιλήψεις για τη θέση των γυναικών στην κοινωνική δράση και σε διάφορους τομείς απασχόλησης φαίνεται στην προκειμένη περίπτωση να γίνεται με αργότερους ρυθμούς σε σχέση με άλλα επαγγέλματα και σε περιορισμένη έκταση αν λάβουμε υπόψη πως στο πέρασμα των χρόνων η θέση για τη γυναίκα στην κομπανία παραμένει αδιαφοροποίητη και εξαντλείται μόνο στο ρόλο της τραγουδίστριας. Μέσα από την επιτόπια παρατήρηση διαπιστώθηκε πως η συμμετοχή των γυναικών στην κομπανία περιορίζεται στο ρόλο της τραγουδίστριας (εκτός μεμονωμένων εξαιρέσεων όπως π.χ. είναι η κομπανία και ορισμένα σχήματα νεώτερα που ωστόσο δεν ασχολούνται). Η συγκεκριμένη θέση σημασιολογικά φέρνει στο προσκήνιο τον ηγεμονικό ρόλο των ανδρών οι οποίοι θέτουν τους όρους συμμετοχής και ελέγχουν την ποσόστωση ανδρών γυναικών στην κομπανία. Διακρίνεται λοιπόν πως η συγκεκριμένη στρατηγική συνάδει με την κοινωνική θεωρία του βιολογικού φύλου *«η οποία εμπεριέχει την αντίληψη για τις «φυσικές» ιδιότητες και ικανότητες αντρών και γυναικών, μια πρόταση για το τι συνιστά «κανονική» συμπεριφορά και ένα γνώμονα ηθικής αποτίμησης της ανδρικής και γυναικείας δράσης»* (Παπαταξιάρχης – Παραδέλλης 1998:13).

Μέσα στις σύγχρονες συνθήκες ωστόσο, ο ρόλος της γυναίκας στο τραγούδι αναδεικνύεται με αντιφατικούς τρόπους, και καθορίζεται από νέα στερεότυπα και αγκυλώσεις στις αντιλήψεις που επιφέρει η κυρίαρχη νοοτροπία για τις έμφυλες διακρίσεις. Πιο συγκεκριμένα, μπορεί ο τίτλος της τραγουδίστριας «Σοπράνο», η μιας καταξιωμένης τραγουδίστριας στο έντεχνο ή ποπ τραγούδι να κατέχει υψηλά ιεραρχημένη θέση στην κοινή αντίληψη, χωρίς να τίθεται θέμα αποδοχής ή μη του οικείου περιβάλλοντος για το ρόλο, εντούτοις, δεν συμβαίνει το ίδιο για όσες γυναίκες δραστηριοποιούνται στο δημοτικό τραγούδι. Έγινε διακριτό μέσα από τις συνεντεύξεις πως ένας σημαντικός παράγοντας που συνέβαλε στην ανάπτυξη και τη διατήρηση της καριέρας τους, είναι η συνεχής αίσθηση υποστήριξης και ενθάρρυνσης από την πατριαρχική οικογένεια. Μάλιστα είναι χαρακτηριστική η φράση της Παγώνας Αθανασίου-Χαλκιά *«το ότι είχα δίπλα μου τον άντρα μου, με σεβάστηκε ο κόσμος»*. Ως εκ τούτου, ενώ χτίζουμε και διατηρούμε επιτυχημένες, επαγγελματικές σταδιοδρομίες σε έναν τομέα που προηγουμένως δεν ήταν διαθέσιμος για τις γυναίκες, αυτές οι τραγουδίστριες εξακολουθούν να λειτουργούν εντός των ορίων

μιας πατριαρχικής δομής που απαιτεί έγκριση από τον κυρίαρχο στις αποφάσεις πατέρα, ή σύζυγο.

Διακρίνουμε λοιπόν πως στο συγκεκριμένο εργασιακό χώρο αναπαράγεται η κυρίαρχη πατριαρχική δομή της κοινωνίας σε πολιτιστικό και επαγγελματικό επίπεδο, καθώς η αποδοχή ή απόρριψη του ρόλου αλλά και ο έλεγχος της θέσης (στάσεων, συμπεριφορών) της γυναίκας στη διαδικασία εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την έγκριση ή μη του ανδροκρατούμενου περιβάλλοντος (πατέρα, συζύγου, συγγενή).

Επομένως, ενώ οι μουσικοί ρόλοι των ανδρών έχουν παραμείνει συγκριτικά σταθεροί, η επαγγελματική θέση των γυναικών βρίσκεται συνεχώς σε επαναδιαπραγμάτευση των όρων της προσωπικής και μουσικής τους ταυτότητας. Διαβατήριο για την είσοδό τους στο μουσικό χώρο είναι η ικανότητά τους στο τραγούδι, φιλτραρισμένη με έναν ηθικό γνώμονα που επικυρώνει ή ακυρώνει τη συμμετοχή, οπωσδήποτε όμως ελέγχει, και στο τέλος το επιβάλλει η κυρίαρχη ανδρική ομάδα.

Πάντως, θα πρέπει να τονιστεί ότι, η είσοδος των γυναικών στον συγκεκριμένο χώρο εργασίας δεν ήταν χωρίς εμπόδια, όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, ενώ και εντός του εργασιακού χώρου διαπιστώνονται διακρίσεις σε επίπεδο μισθολογικών απολαβών. Το γεγονός ότι οι γυναίκες αμείβονται διαφορετικά (χαμηλότερα) από τους άντρες, υφίσταται ως πρακτική ακόμα και σήμερα, όπως υποδηλώνεται από διάφορες έρευνες (Walsh, 2001; Witkowska, 2013).

Το δεύτερο συμπέρασμα αφορά τη θέση του δημοτικού τραγουδιού στη σύγχρονη κοινωνία. Σύμφωνα με τις απαντήσεις των ερμηνευτριών μας αποτελεί κοινή διαπίστωση το ενδιαφέρον για το δημοτικό τραγούδι από τις νεότερες γενιές γεγονός που εκδηλώνεται μέσα από τη συμμετοχή τους σε εκδηλώσεις που περιλαμβάνουν είτε παραδοσιακά τραγούδια είτε νεότερα δημοτικά τραγούδια.

Τέλος, κατά την Καρακιουλάφη (2012), τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα αποτελούν έναν γρίφο για τους κοινωνικούς επιστήμονες και τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της έμμισθης εργασίας. Έχει επικρατήσει μια εικόνα ότι τα συγκεκριμένα επαγγέλματα δεν διέπονται από τους ίδιους κανόνες που είναι συνηθισμένοι στην αγορά εργασίας, καθώς πρόκειται για επαγγέλματα που επηρεάζουν τόσο την επαγγελματική ανάπτυξη, όσο και την προσωπική ζωή του ατόμου. Κι ενώ δεν

πρόκειται για μισθωτή εργασία, αλλά για μια εργασία επί αμοιβή, δεν αποτελούν μια ομοιογενή επαγγελματική κατηγορία. Η ίδια ερευνήτρια μελετώντας ένα δείγμα Ελλήνων ηθοποιών, καταλήγει σε απαντήσεις σχετικά με τις ιδιαιτερότητες του επαγγέλματος, και αναλύει μια σειρά από προβλήματα που συνοδεύουν τον επαγγελματικό αυτό χώρο, τονίζοντας τη σημασία της έλξης προς το επάγγελμα, την ανάγκη οικογενειακής στήριξης, τις αμφίβολες αμοιβές αλλά και την πολιτισμική παραγωγή που συνοδεύει τον συγκεκριμένο εργασιακό κλάδο.

Από την παρούσα έρευνα προέκυψαν ορισμένα ενδιαφέροντα συμπεράσματα ως προς τη θέση της γυναίκας στο δημοτικό τραγούδι ως ερμηνεύτρια, δηλαδή στον συγκεκριμένο εργασιακό χώρο, αλλά και τη μετεξέλιξη του δημοτικού τραγουδιού μέσω της συνέχειας. Στη βάση αυτή, επομένως, θα μπορούσε να διεξαχθούν δύο μελλοντικές έρευνες.

Η πρώτη αφορά μία έρευνα σε ένα μεγαλύτερο δείγμα γυναικών ερμηνευτριών, και από άλλες περιοχές της Ελλάδας εκτός της Ηπείρου, κάτι το οποίο θα μπορούσε να οδηγήσει σε συμπεράσματα που σχετίζονται με τους ιδιαίτερους κοινωνικο-πολιτιστικούς παράγοντες της εκάστοτε γεωγραφικής περιοχής. Η δεύτερη αφορά μία έρευνα σε υφιστάμενες, νέες ερμηνεύτριες του δημοτικού τραγουδιού, προκειμένου να εξεταστούν οι νέες συνθήκες εργασίας των γυναικών σε αυτόν τον χώρο, εστιάζοντας στη σχέση του νέου δημοτικού τραγουδιού με το χώρο όπου επιτελείται.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αβδελά, Ε. (1989). Το αντιφατικό περιεχόμενο της κοινωνικής προστασίας: Η νομοθεσία για την εργασία των γυναικών στη βιομηχανία (19^{ος} – 20^{ος} αιώνας), *Ιστορικά* 11: 339-360.
- Αβδελά, Ε. και Ψαρρά (επιμ.) (1985). Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου: Μια Ανθολογία, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση.
- Αλιπράντη, Παναγιωτοπούλου, Π. (επιμ.) «Κοινωνικές Εξελίξεις στη Σύγχρονη Ελλάδα» Αθήνα: Σάκουλας
- Αποστολοπούλου Μ., Τρικούπης, Α. (2009). Το δημοτικό τραγούδι στην Περιβαλλοντική Εκπαίδευση, 1ο Πανελλήνιο Διεπιστημονικό συνέδριο τέχνης και περιβαλλοντικής εκπαίδευσης, Αθήνα.
- Assmann, J. (2008) *Communicative and Cultural Memory*. In: A.Erll and A. Nuenning. (eds.) *A Companion to Cultural Memory Studies*, Berlin, Walter de Gruyter.
- Βαρίκα, Ε. (1987). Η εξέγερση των Γυναικών: Η Γένεση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907, Αθήνα: Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας.
- Βουγιούκα, Α. Κ. (1999). Από στόματος άλλων ή μνημεία λόγου: Προσκύνημα, βιογραφικός λόγος και μνήμη. Στο: Ρ. Μπενβενίστε, & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.), *Διαδρομές και τόποι της μνήμης*. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις (σελ. 193-210). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Bornat, J. (2008). *Biographical methods*. Στο: Ρ. Alasuutari, L. Bickman, & J. Brannen (Eds.), *The Sage Handbook of Social Research Methods* (σσ. 344-356). London: Sage.
- Butler, J. (1988). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge Classics.
- Casula, C. (2019). Gender and the Classical Music World: the unaccomplished professionalization of women in Italy. *Per Musci*, 39.
- Chuse, L. (2003). *The cantaoras: music, gender and identity in flamenco* The cantaoras: music, gender and identity in flamenco. In J. Post, *Outstanding dissertations*. New York: Routledge.
- Γκέφου-Μαδιανού, Δ. (2011). Πολιτισμός και εθνογραφία. Από τον εθνογραφικό ρεαλισμό στην πολιτισμική κριτική. Αθήνα: Πατάκης.
- Dlamini, N. (2009). Gendered power relations, sexuality and subversion in Swazi women's folk songs performed during traditional marriage rites and social gatherings. *Muziki*, 6(2), 133-144.
- du Boulay, J. (1983). The Meaning of Dowry: Changing Values in Rural Greece. *Journal of Modern Greek Studies*, 1(1), 243-270.

- Ebeli, E. A. (2015). Participation of women in the traditional music scene: Perspectives from Avatime Totoeme musical performance in Ghana. *Global Journal of Arts, Humanities and Social Sciences*, 3(12), 19-27.
- Fagsao, J. D. (2019). Selected Lyrics of Bontok's "Antoway, Ayoweng, and Chag-Ay" Songs: An Initial Stylistic Assessment. *J*, 2, doi:10.3390/j2030020.
- Fenlon, I. (2018). Music and Domestic Devotion in the Age of Reform. In *Domestic Devotions in Early Modern Italy* (pp. 89-114). Brill.
- Fenlon, I. (1998). Music ceremony and female piety in Renaissance Venice. *Music as Representation of Gender in Mediterranean Cultures*, June 11-12. 1998. Venice.
- Feldman, M. (2014). The Absent Mother in Opera Seria. In M.-A. Smart, & M. Feldman, *Siren Songs*. Princeton: Princeton University Press.
- Foucault M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, 8(4), 777-795.
- Garda, M. (1998). Re-telling and revising our musical past: feminine voices of the male music. *Music as Representation of Gender in Mediterranean Cultures*, Venice, June 11-13 1998. Venice.
- Geiger, S. N. G. (1986). Women's Life Histories: Method and Content (Book Review). *Signs*, 11(2) 2, 334-351.
- Gilmore, D. D. (1982). Anthropology of the Mediterranean area. *Annual Review of Anthropology*, 11, 175-205.
- Güran, P. (2014). Music and Cultural Memory: A Case Study with the Diaspora from Turkey in Berlin. PhD Thesis, University of Exeter.
- Hadjikyriacou, A. (2009). "Exoticising Patriarchies": Rethinking the Anthropological Views on Gender in Post-WWII Greece. *E-pisteme*, 2(2), 17-29.
- Hebl, M.R., Foster, J.B., Mannix, L.M. and Dovidio, J.F. (2002). Formal and Interpersonal Discrimination: A Field Study of Bias Toward Homosexual Applicants. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 28(6), 815-825.
- Holst-Warhaft, G. (2011). Greek Women and Popular (Laika) Music. In D. Touliatos-Miles, *In Her Art: Greek Women in the Arts from Antiquity to Modernity*. New York: Peter Lang.
- Janse, H. (2019). Changes in Gender Roles within Intangible Cultural Heritage: A Survey of Gender Roles and Gender Restrictions within the Yama Hoko Yatai Float Festivals in Japan. *Heritage*, 2, doi:10.3390/heritage2030126.
- Kapchan, D. (1996). *Gender on the market: Moroccan women and the revising of tradition*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Καρακιουλάφη, (2014). «Είναι και τέχνη και επάγγελμα»: προσλήψεις της καλλιτεχνικής εργασίας - το παράδειγμα των ηθοποιών στην Ελλάδα. *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 137, 113-140.
- Καραμεσίνη Μ. (2021). *Γυναίκες, φύλο και εργασία στην Ελλάδα*. Αθήνα: ΝΗΣΟΣ.

- Κίνγκ. Κ. (2018). *Ηπειρώτικο μοιρολόι*. Αθήνα: Δώμα.
- Κοζιού, Σ. (2015). *Από το χοροστάσι στην πίστα. Φύλο και παραδοσιακή μουσική στην περιοχή της Καρδίτσας*. Αθήνα: ΠΕΔΙΟ.
- Khan, Q., Bughio, Q. M., & Naz, A. (2011). An analysis of the language of tappa (folk song type) and its role in gender identity formation in Pakhtun society, Pakistan. *BIOINFO Sociology*, 1(1), 9-14.
- Kian, A. (2014). Gender Social Relations and the Challenge of Women's Employment. *Middle East Critique*, 23(3), 333-347.
- Κυριακίδου – Νέστορος Άλκη, 1993, *Λαογραφικά Μελετήματα II*, Πορεία, Αθήνα.
- Langlois, T. (1998). *The Gnawa of Oujda: Music at the Margins in Morocco. The World of Music*, 40(1), 135-156.
- Λε Γκοφ, Ζ. (1998). *Ιστορία και μνήμη*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Lemos, L. (2011). *Crossing Borders, (Re)Shaping Gender. Music and Gender in a Globalised World. Ecadernos CES*, doi: 10.4000/eces.931.
- Lindsay, C. (2003). *A century of labour market change: 1900 to 2000*. *LabourMarketTrends*, March, 133-144.
- Λυδάκη, Α. (2012). *Ποιοτικές μέθοδοι της κοινωνικής έρευνας*. Αθήνα: Καστανιώτη
- Magrini, T. (1998). Women's "work of pain" in Christian Mediterranean Europe. *Music and Anthropology*, 3.
- Μαράτου-Αλιπράντη, (2006). *Γυναίκα και Επιστημονική Έρευνα: Η Σύγχρονη Ευρωπαϊκή Πολιτική και Ελληνική Πραγματικότητα στο Κονιόρδος*, Σ. Μαράτου-Αλιπράντη, Παναγιωτοπούλου, Π. (επιμ.) «*Κοινωνικές Εξελίξεις στη Σύγχρονη Ελλάδα*» Αθήνα: Σάκουλας
- Μάστορα, Μ. (2008). *Το μοιρολόι και το νανούρισμα Η γυναίκα ως φύλακας και δημιουργός: Μια λαογραφική προσέγγιση για την περιοχή της Δωδεκανήσου*. Θεσσαλονίκη: Πανεπιστήμιο Μακεδονίας.
- Μερακλής, Μ. Γ. (2011). *Ελληνική λαογραφία. Κοινωνική συγκρότηση, ήθη και έθιμα, λαϊκή τέχνη*. Αθήνα: Καρδαμίτσα.
- Μπάδα Κωνσταντίνα, Συλλογική μνήμη και πολιτισμικές ταυτότητες (Πανεπιστημιακές Παραδόσεις), Γιάννενα 2010, (σελ. 4-7)
- Μπάδα, Κ. (2003) *Η Πολιτισμική ταυτότητα ως συνιστώσα της βιώσιμης ορεινής, ανάπτυξης. Το παράδειγμα του Ζαγοριού*, Γεωγραφίες 5 : 57 – 71
- Μπάδα Κ.(2004). *Ο κόσμος της εργασίας, οι ψαράδες της λιμνοθάλασσας Μεσολογγίου (18^{ος}-20^{ος} αιώνας)*, Πλέθρον, Αθήνα.
- Μπάδα Κ (1992).. *Η “γλώσσα” του ρούχου και της ατομικής εμφάνισης στην παραδοσιακή κοινωνία*. Άρθρο Συνεδρίου uoadl:1046326 404 Αναγνώσεις.

- Μπακαλάκη Α. και Ελεγκίτου Ε. (1987). *Η εκπαίδευση «εις τα του Οίκου» και τα Γυναικεία Καθήκοντα. Από την ίδρυση του Ελληνικού Κράτους έως την Εκπαιδευτική Μεταρρύθμιση του 1929*, Αθήνα ΙΑΕΝ.
- Μπενβενίστε, Ρ. (1999). Μνήμη και ιστοριογραφία. Στο: Ρ. Μπεμβενίστε, & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.), *Διαδρομές και τόποι της μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις* (σελ. 11-26). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Miles, L. (2014). The Social Relations Approach, empowerment and women factory workers in Malaysia. *Economic and Industrial Democracy*, 37(1), 3-22.
- Miller, R. L. (2000). *Researching Life Stories and Family Histories*. Thousand Oaks: Sage.
- Mukhitdenova, M. B. (2016). Traditional Folk, Vocal and Professional Songs as the Basis for Development and Modernization of the New Forms of Kazakh Musical Stage. *IEJME-Mathematics Education*, 11(9), 3203-3219.
- Νικολαΐδου Μ. (1978). *Η γυναίκα στην Ελλάδα, δουλειά και χειραφέτηση*. Αθήνα: Καστανιώτη.
- Νιτσιάκος, Β. (2008). *Προσανατολισμοί. Μια κριτική εισαγωγή στη λαογραφία*. Αθήνα: Κριτική.
- Νιτσιάκος, Β. (2004). *Παραδοσιακές κοινωνικές δομές*. Αθήνα: Οδυσσεάς.
- Ντάτση, Ε. Α. (2004). *Η ποιητική του λαϊκού πολιτισμού*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Ντερμανάκης, Ν. Ε. (2005). Ο Οριζόντιος Επαγγελματικός Διαχωρισμός στην Ελληνική Αγορά Εργασίας. ΚΕΘΙ - Equal Ανδρομέδα, Στατιστικό δελτίο Νο 3ο, . Ιούνιος 2008, text at: (www.equal-greece.gr)
- Nentwich, J., & Kelan, E. (2014). Towards a topology of 'doing gender': An analysis of empirical research and its challenges. *Gender, Work and Organization*, 21(2), 121-134.
- Nnamani, N. S. (2014). The Role of Folk Music in Traditional African Society: The Igbo Experience. *Journal of Modern Education Review*, 4(4), 304-310.
- Ojukwu, E. V., & Ibekwe, E. U. (2020). Cultural suppression of female gender in Nigeria: Implications of Igbo female songs. *Journal of Music and Dance*, 10(1), 1-13.
- Olsen, D. (2004). *The Chrysanthemum and the Song: Music, Memory, and Identity in the South American Japanese Diaspora*. Gainesville: University Press of Florida.
- Παζαρζή Ε. (2013). Φύλο και εργασία. *fylopedia*. <http://www.fylopedia.uoa.gr> (προσπέλαση 23/3/2022)
- Παζαρζή, Ε. (2007). 'Ισότητα των Φύλων και Εργασία', Πανεπιστημιακές Παραδόσεις Πανεπιστημίου Πειραιώς

- Παπακώστας, Χ. (2013). *Σαχά ισί βαρό νι νάι. Ρόμικες μουσικές και χορευτικές ταυτότητες στη Μακεδονία*. Αθήνα: Πεδίο.
- Παραδέλλης, Θ. (1999). Ανθρωπολογία της μνήμης. Στο: Ρ. Μπεμβενίστε, & Θ. Παραδέλλης (Επιμ.), *Διαδρομές και τόποι της μνήμης. Ιστορικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις* (σελ. 27-58). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Portelli, A. (1991). *The death of Luigi Trastulli and other stories. Form and meaning in oral history*. New York: State University of New York Press.
- Riessman, C. K. (1993). *Narrative Analysis*. Newbury Park: Sage.
- Riessman, C. K. (2001). *Analysis of Personal Narratives*. In: J. F. Gubrium, & J. A. Holstein (Eds.), *Handbook of Interviewing*. London: Sage.
- Roach-Higgins, M.E., & Eicher, J. (1992). *Dress and Identity*. *Clothing and Textiles Research Journal*, 10(4).
- Roberts, B. (2002). *Biographical Research*. Buckingham: Open University Press.
- Rodríguez-Modroño, P., Matus López, M., & Gálvez-Muñoz, L. (2016). *Female labor force participation, inequality and household well-being in the Second Globalization. The Spanish case*. *Working Papers in History & Economic Institutions*, H&EI 16.02.
- Σηφάκης, Γ. (1998). *Για μια ποιητική του δημοτικού τραγουδιού*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- Σταυρίδης, Σ. (2006). *Η σχέση χώρου και χρόνου στη συλλογική μνήμη*. Στο: Σταυρίδης Σ. (Επιμ.), *Μνήμη και εμπειρία του χώρου* (σελ. 13-42). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Sabater, L. (2020). *Gender, culture, and sustainability in the Mediterranean. Cultural landscapes and biodiversity in the Mediterranean Basin*. Washington: IUCN.
- Sawin, P. (2002). *Performance at the Nexus of Gender; Power, and Desire: Reconsidering Bauman's Verbal Art from the Perspective of Gendered Subjectivity as Performance*. *Journal of American Folklore*, 115(455), 28-61.
- Scott, J. (1990). *Domination and the Art of Resistance: Hidden Transcripts*. New Haven: Yale University Press.
- Shandil, V. V. (2014). *Gendering Through Songs: An Analysis of Gender Discourse and Performativity in Indo-Fijian Vivah Ke Geet (Wedding Songs)*. MA Thesis, The University of the South Pacific.
- Shrestha, P. N. (2013). *Women, Music and Change: Analyzing Women's Participation in Music*. Thesis, Nepa School of Social Sciences and Humanities.
- Silverman, C. (2012). *Romani routes. Cultural Politics and Balkan Music in Diaspora*. Oxford: Oxford University Press.
- Silverman, C. (1996). *Music and Power: Gender and Performance among Roma (Gypsies) of Skopje, Macedonia*. *The World of Music*, 38(1), 63-76.

- Skott J. W. (1989). *Gender and the politics of history*. Columbia University Press, New York.
- Sokil, A. (2015). *Gender in Traditional Music Revivals on the Island of Rhodes, Greece*. MA Thesis, University of Alberta.
- Symeonidou, X. (1997). Full time and part – time employment of women in Greece: trends and relationships with life –cycle events. In: P. Blossfeld, & C. Hakim (Eds.), *Between Equalization and Marginalization: Women working part – time in Europe and the United States of America*. Oxford: Oxford University Press.
- Τσαγγαλάς Κ. (1988). Το δημοτικό τραγούδι και οι κοινωνικές του διαστάσεις, Μέρος Α΄, Ιωάννινα.
- Talam, J. (2015). Narration through song as part of the female traditional musical expression in Bosnia and Herzegovina.
https://www.researchgate.net/publication/272486830_Narration_through_song_as_part_of_the_female_traditional_musical_expression_in_Bosnia_and_Herzegovina (ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης : 20/12/21)
- Thompson Paul, [1978] 2002, *Φωνές από το Παρελθόν –Προφορική Ιστορία*, μτφρ. Ρ.Β. Μπούσχοτεν- Ν. Ποταμιανός, επιμ.: Κ. Μπάδα - Ρ. Β. Μπούσχοτεν, Πλέθρον, Αθήνα.
- Toffin, G. (2008). *Newar Society: City, Village, and Periphery*. Lalitpur: Himal Books.
- van Kranenburg, P., Garbers, J., Volk, A., Wiering, F., Grijp, L. P., & Veltkamp, R. C. (2010). Collaboration Perspectives for Folk Song Research and Music Information Retrieval: The Indispensable Role of Computational Musicology. *Journal Of Interdisciplinary Music Studies*, 4(1), 17-43.
- Van Nieuwkerk, K. (1998). "An hour for God and an hour for the heart". Islam, gender and female entertainment in Egypt. Music as representation of gender in Mediterranean cultures. Venice 11-13 July 1998. Venice.
- Verniers, C., & Vala, J. (2018). Justifying gender discrimination in the workplace: The mediating role of motherhood myths. *PLoS ONE*, 13(1), <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0190657>. (ημερομηνία τελευταίας προσπέλασης : 20/12/21)
- Walsh, M. (2001). Womanpower: The Transformation of the Labour Force in the UK and the USA Since 1945. *ReFresh*, 30, 1-4.
- Weigle, M. (1978). Women as Verbal Artists: Reclaiming the Sisters of Enheduanna. *Frontiers: A Journal of Women Studies*, 3(3), 1-9.
- Werner, A. (2019). What does gender have to do with music, anyway? mapping the relation between music and gender. *Per Musi*, 39, 1-11.
- West, C. & Zimmerman, D. H. (1987). Doing Gender. *Gender & Society*, 1(2), 125-151.
- Witkowska, D. (2013). Gender Disparities in the Labor Market in the EU. *International Advances in Economic Research*, 19(4), 331-354.