ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΧΟΡΟΥ

Επιστήμη του Χορού
Τόμος 9, 2016

Science of Dance
Volume 9, 2016

Ηλεκτρονικό Περιοδικό
Electronic Journal

www.elepex.gr

ISSN 1790-7527

Οι Δικοί μας Άλλοι: Δημοφιλής Τσιγγάνικη Μουσική, Δημοφιλείς Τσιγγάνοι Μουσικοί και η Πολιτική Οικονομία της Συγκίνησης[1]

Α. Θεοδοσίου

Τμήμα Λαϊκής & Παραδοσιακής Μουσικής, Τ.Ε.Ι. Ηπείρου

Εισαγωγή

Ήδη από τον 11^{ο} αι κάνει την εμφάνισή της η θεώρηση της μουσικότητας ως χαρακτηριστικού της τσιγγάνικης ζωής- ανάμεσα σε άλλα, όπως η φύση, ο δρόμος, οι διαβολικές πρακτικές, ο αισθησιασμός κλπ. Στη Βυζαντινή Αυτοκρατορία για παράδειγμα οι Τσιγγάνοι ήταν πολύ γνωστοί ως καλλιτέχνες και μουσικοί (Piotrowska 2013, 5). Μια τέτοιου είδους ταύτιση ακολουθεί εξάλλου τους Τσιγγάνους στο ταξίδι τους στην Ευρώπη, αλλά μόνο προς τα τέλη του 18^{ου} αι, όπως μας αναφέρει η σχετική βιβλιογραφία (Piotrowska, 2013; Malvinni, 2004) η ταύτιση αυτή προσέλαβε χαρακτήρα εγγενούς, έμφυτου χαρακτηριστικού για τους Τσιγγάνους. Σύμφωνα με την Trumpener (1992) σε αυτή τη διαδικασία και στη συνακόλουθη εδραίωση αυτού του δεσμού σημαντικός ήταν ο ρόλος της λογοτεχνίας,[2] όπου ο Τσιγγάνος μουσικός αναδεικνύεται ως ο εμπνευσμένος επιτελεστής που είναι ικανός να σαγηνεύσει το κοινό με τις μουσικές του δεξιότητες[3]. Το επιχείρημα της Piotrowska (2013) είναι αποκαλυπτικό προς αυτή την

[1] Το παρόν κείμενο αποτελεί επεξεργασμένη και πιο σύντομη εκδοχή του Theodosiou (forthcoming)

[2] "Αυτή η διαδικασία της 'λογοτεχνοποίησης' ("literarization"), ο αυξανόμενα ισχυρός δυτικός συμβολισμός γύρω από τους Τσιγγάνους και η λογοθετική τους εναπόθεση ακόμη περισσότερο εκτός εθνικών τύπων τελεολογίας… οδηγεί ταυτόχρονα σε μια προϊούσα αποσύνδεση και συγχώνευση των λογοτεχνικών παραδόσεων με ζώντες λαούς" (Trumpener, 1992: 849). Η θεματική των Τσιγγάνων/Γύφτων αποκτά περίοπτη θέση στην ελληνική ηθογραφία κατά τα τέλη του 19ου αι.

[3] Η Iordanova σημειώνει: "καμία άλλη εθνοτική ομάδα δεν έχει προμηθεύσει τόσο εκτενές 'μεταφορικό υλικό' στις τέχνες" (2008: 307). Βλ. επίσης Trumpener (1992) για μια ανάλυση του τρόπου που η εγγενής μουσικότητα των Τσιγγάνων διαμορφώθηκε και εδραιώθηκε μέσα από ένα σύνολο αναπαραστάσεων.

κατεύθυνση: μέσω των δημοσίων μουσικών επιτελέσεών τους οι Τσιγγάνοι προκάλεσαν δυο είδη κοινωνικών αντιδράσεων: από τη μια συνδέθηκαν με τη διασκέδαση, ακόμη και με την ασωτεία... και από την άλλη μέσω των μουσικών τους ταλέντων κέρδισαν την εμπιστοσύνη άλλων κοινωνικών ομάδων και ενσωματώθηκαν κατά κάποιο τρόπο στο κοινωνικό σύνολο.

Από τότε η σύνδεση μεταξύ Τσιγγάνων, μουσικής επιτέλεσης και συναισθήματος/πάθους έχει εδραιωθεί σε τέτοιο βαθμό που η άποψη της Silverman ότι «οι Ρομά είναι αδύναμοι σε πολιτικό επίπεδο αλλά ιδιαίτερα ισχυροί σε επίπεδο μουσικό» (1996: 231) φαίνεται να αποτυπώνει με μεγάλη ακρίβεια τη θέση τους στη σημερινή Ευρώπη. Ο συσχετισμός αυτός μάλιστα σε πολλές περιπτώσεις, όπως αυτή της χώρας μας, αποκτά το χαρακτήρα μια αποκλειστικής ταύτισης, με αποτέλεσμα οι λέξεις Τσιγγάνος/Γύφτος και μουσικός να θεωρούνται συνώνυμες (Blau et al., 2002; Cowan, 1990). [4]

Το παρόν κείμενο αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια διερεύνησης της σχέσης ανάμεσα στους Τσιγγάνους μουσικούς και τις δημοφιλείς μουσικές πρακτικές στη σημερινή Ελλάδα. Παρά τη υψηλή δημοφιλία και σημασία Τσιγγάνων μουσικών, όπως ο Κώστας Χατζής και ο Μανόλης Αγγελόπουλος, για να αναφερθώ μόνο σε δύο από αυτούς, αυτοί δε φαίνεται να κατέχουν σημαντική θέση σε σχετικές μελέτες από Έλληνες ή ξένους ερευνητές. Ζητούμενο εδώ αποτελούν οι πολλαπλές συσχετίσεις μεταξύ των Τσιγγάνων και της δημοφιλούς μουσικής πρακτικής ως μέσο διερεύνησης ερωτημάτων που αφορούν την ποιητική της παραγωγής γνώσης στην ελληνική δημοφιλή μουσική, η οποία με τη σειρά της σχετίζεται στενά με τη θέση των Τσιγγάνων μουσικών και της μουσικής τους στην ελληνική μουσική ιστοριογραφία και τη δημόσια σφαίρα γενικότερα. Υπό αυτό το πρίσμα το άρθρο έρχεται να καλύψει ένα σημαντικό κενό στις ηγεμονικές ιστοριογραφίες της ελληνικής δημοφιλούς/λαϊκής μουσικής. Σε ένα δεύτερο αλλά σαφώς συναρτώμενο επίπεδο το άρθρο αναλύει τον τρόπο απόδοσης «αξίας» στους Τσιγγάνους δημοφιλείς μουσικούς και τις πρακτικές τους, εγκύπτοντας ιδιαίτερα στο πεδίο της συγκίνησης και της στρατηγικής χρήσης της ταυτότητάς τους ως Τσιγγάνοι.

[4] Τα αναπαραστατικά στερεότυπα που κάνουν την εμφάνισή τους στην ελληνική περίπτωση μοιάζουν σε μεγάλο βαθμό με τα γενικότερα σε ευρωπαϊκό επίπεδο. Η λογοτεχνία και ο κινηματογράφος καθώς και άλλες μορφές δημόσιου λόγου βρίθουν αναφορών στο πάθος και την «αλητεία» των Τσιγγάνων. Για μια πιο εκτενή αναφορά βλ. Τρουμπέτα, 2008.

Δημοφιλής μουσική

Για τον Richard Middleton (2003: 254) η έννοια του δημοφιλούς αποτελεί μια «ρυπαρή» έννοια για δυο τουλάχιστον λόγους: καταρχήν γιατί καλύπτει ένα πεδίο λόγου το περιεχόμενο του οποίου είναι ρευστό και επιδέχεται διεκδίκηση. Κατ' αναλογία με το Bourdieu[5] ο Stuart Hall, υποστηρίζει ότι "δεν υπάρχει ένα σταθερό και αμετακίνητο περιεχόμενο στην κατηγορία 'δημοφιλής κουλτούρα'… και δεν υπάρχει και ένα σταθερό υποκείμενο για να την προσαρτήσει κανείς" (1981: 239). Κατά δεύτερο λόγο γιατί οι πολιτικές της έννοιας είναι ήδη επιβαρυμένες και η σωτηρία τους για προοδευτική χρήση σήμερα προϋποθέτει σημαντική πολιτισμική διεργασία. Μέσω αυτού του ευέλικτου και ανοικτού σημασιολογικού αναφερόμενού της "η δημοφιλής μουσική φαίνεται να αγγίζει το πεδίο, συχνά αμφίσημο, μεταξύ 'αυθεντικού' και 'επιβαλλόμενου', 'ελίτ' και 'κοινότυπου', 'κυρίαρχου' και 'κυριαρχούμενου', 'δικού μας' και 'δικού σας', 'πριν' και 'μετά' και να το οργανώνει με ιδιαίτερους τρόπους" (Middleton 1990: 7).[6]

Την ίδια στιγμή ωστόσο υπάρχουν πολλοί οι οποίοι υποστηρίζουν ότι "η δημοφιλής μουσική προέκυψε κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αι και κατά τις πρώτες του 20ου, όταν δημιουργήθηκε μια αναγνωρίσιμη εμπορική μουσική βιομηχανία και μια μαζική μουσική αγορά, όταν ο φωνόγραφος και ο κιν/φος εφευρέθηκαν" (Frith, 2004: 8).

Στο φως αυτών το παρόν άρθρο κινείται πέρα από αξιολογικές διχοτομίες ως παράγοντες προσδιορισμού του πεδίου της δημοφιλούς μουσικής ή εκτός των ορίων εκείνων που τη θέλουν ως περιχαρακωμένο μουσικό είδος και να ακολουθήσω την πιο πρόσφατη τάση που εστιάζει όχι στο "τι" της δημοφιλούς μουσικής, αλλά στο "πώς" αυτή επενεργεί (Papanikolaou, 2007:1) καθώς και στην ενδεχόμενη δημοφιλία κάθε είδους μουσικής (Tragaki, 2013)

Σε αυτά τα συγκείμενα οι δημοφιλείς μουσικές πρακτικές υπάρχουν ως εξ ορισμού αντίθετες – άρα και άμεσα συσχετιζόμενες- τόσο με την έντεχνη μουσική όσο και τις τοπικές/δημοτικές/παραδοσιακές μουσικές κουλτούρες . Συνδέονται με μια ποικιλία

[5] Για το Bourdieu δεν υπάρχει ένα αντικειμενικό «κοινό», αλλά μόνο ένας μεταβλητός κοινωνικός χαρακτήρας που προσδιορίζεται από μια πληθώρα δημοσκοπικών μεθοδολογιών (1993)

[6] Η ευελιξία και ταυτόχρονα ασάφεια του πεδίου της δημοφιλούς (popular) μουσικής αποκτά ιδιαίτερη σημασία στα ελληνικά συγκείμενα λόγω της σημασιολογικής της συγγένειας με την έννοια του "λαϊκού".

μέσων και τεχνολογιών και διαμορφώνονται σε μεγάλο βαθμό από πρακτικές και θεσμούς της βιομηχανίας διασκέδασης, χωρίς ωστόσο να ταυτίζονται με το ιδεολογικό φορτίο που συνήθως ακολουθεί την έννοια της μαζικής κουλτούρας (Hess, 2003). Επιδιώκοντας λοιπόν να δραπετεύσω τετριμμένα μοτίβα αφήγησης της ελληνικής μουσικής – όπως για παράδειγμα αυτά που περιστρέφονται γύρω από διακρίσεις είδους - το παρόν άρθρο μελετά τον Τσιγγάνο λαϊκό μουσικό ως την αρχετυπική φιγούρα του δημοφιλούς μουσικού στην Ελλάδα αλλά και τα Βαλκάνια γενικότερα .

Τσιγγάνοι δημοφιλείς μουσικοί

Για περισσότερο από έναν αιώνα οι Τσιγγάνοι οργανοπαίκτες έχουν σχεδόν το μονοπώλιο στην παροχή της μουσικής σε γάμους, βαπτίσεις, κλπ. στην ελληνική ηπειρωτική χώρα. Προκειμένου να είναι ικανοί να ανταποκρίνονται στις ανάγκες διαφορετικών ομάδων «ορίζουν μια κοινή επικοινωνιακή ροή μελωδίας και ρυθμού τόσο εμφανή και τόσο πέρα από τους περιορισμούς της γλώσσας, της ιδεολογίας και των συνόρων των εθνικών κρατών, που άνθρωποι διαφορετικών εθνοτικών υποβάθρων και γενεών ... τρων, πίνουν, χορεύουν και αποκτούν το βίωμα του κεφιού μέσω της μουσικής τους» (Blau et al., 2002: 102). Το επιχείρημα των Blau και συν. είναι ιδιαίτερα σημαντικό εδώ: “οι Ρομά είναι διαφορετικοί, κάτι λιγότερο από τους Έλληνες ως πολίτες και κάτι περισσότερο από αυτούς ως μουσικοί” (ibid: 95). Οι Τσιγγάνοι ενεργοποιώντας τα “εγγενή” μουσικά τους ταλέντα συνιστούν “ξένους” που δεν ανταγωνίζονται τους γλεντιστές, και οι οποίοι καταφέρνουν να κερδίσουν την εμπιστοσύνη των υπολοίπων παραβαίνοντας δεδομένα κοινωνικά όρια (Theodosiou, 2015).

Αλλά τι είναι αυτό που κάνει τους Τσιγγάνους οργανοπαίκτες να διακρίνονται ως μουσικοί; Η Μαζαράκη στην ενδιαφέρουσα μελέτη της για την καταγωγή του λαϊκού κλαρίνου στην Ελλάδα (1985) τονίζει ότι οι Τσιγγάνοι με το έντονο μουσικό τους ένστικτο και το πάθος τους ξεχωρίζουν λόγω του πανέμορφου ήχου τους και της δεξιοτεχνίας τους. Το κοινό ξέρει άμεσα πώς να διακρίνει: “ ‘αυτός ο μουσικός’, λένε, ‘παίζει με το γύφτικο τρόπο’, εννοώντας ότι παίζει με πάθος” (Έξαρχος 1996: 88). Κοινή είναι και η προσέγγιση του εθνομουσικολόγου Baud Bovy:

> «Οι Έλληνες θαύμαζαν τη μουσική ιδιοφυία των Τσιγγάνων, δεν τους είχαν υποδουλώσει όπως στη Μολδοβλαχία, τους θεωρούσαν όμως κατώτερους και δε δέχονταν να παίζουν το ζουρνά εκεί όπου τον έπαιζαν αυτοί. Οι Τσιγγάνοι στην αρχή δε θα τραγουδούσαν παρά μόνο κάποια στιχάκια στους χορούς και ίσως στους σκοπούς που ήταν του συρμού στην Πόλη, στο Ιάσι και στα Γιάννινα. Όταν άρχισαν όμως να τραγουδούν και τα ντόπια πατροπαράδοτα τραγούδια, τους άλλαξαν ριζικά το ύφος και το ήθος. Για να το συνειδητοποιήσει κανείς, αρκεί να συγκρίνει το ίδιο τραγούδι της τάβλας όπως το τραγουδάει Θεσσαλός χωρικός και όπως το ερμηνεύει ο Μπενάτσης, ο Γιαννιώτης Γύφτος. Ίσως ο μουσικολόγος, που τον ενδιαφέρει το γνήσιο δημοτικό τραγούδι, αλλά και ο μουσικός, από αισθητική άποψη, θα προτιμήσουν τη μονοφωνική εκτέλεση του χωριάτη, τη γυμνή, την τραχιά. Τον μέσο ακροατή όμως θα τον συνεπάρει η εκτέλεση του Γύφτου με το φανταχτερό χρωμάτισμα, με τα πολλά στολίδια, με τη χαρακτηριστική εναλλαγή της ελεύθερης απαγγελίας του τραγουδιστή και του χορευτικού ρυθμού των οργάνων» (1984: 64).

Δυο σημεία θα ήθελα να τονίσω εδώ: από τη μια την άποψη που αναγνωρίζει την καθοριστική συμβολή των Τσιγγάνων λαϊκών οργανοπαικτών στη διαμόρφωση και επιτέλεση της μουσικής της ηπειρωτικής Ελλάδας. Όντας μουσικοί που έχουν με ποικίλους τρόπους κινηθεί ανάμεσα σε εθνοτικές ομάδες, είδη, τόπους ακόμη και έθνη κράτη, είναι υπεύθυνοι για ένα σύνολο διαμεσολαβήσεων ανάμεσα σε μουσικά είδη, όπως αυτές μεταξύ των αγροτικών και των αστικών περιοχών, τα είδη διαφορετικών εθνοτικών ομάδων κλπ. (βλ. ενδεικτικά Silverman, 2000· Brandl, 1996). Κατ' αυτόν τον τρόπο έχουν διαδραματίσει ένα πολύ σημαντικό ρόλο στην ενοποίηση μιας σειράς διαφορετικών μουσικών πρακτικών πολύ πριν από την εποχή της μαζικής αναπαραγωγής, αποτελώντας, έτσι, υποστηρίζω, την συμβολική, αρχετυπική φιγούρα του δημοφιλούς/λαϊκού μουσικού. Σε αυτή μου τη θέση ακολουθώ την άποψη του Hess ότι η συμμετοχή στην κατηγορία της δημοφιλούς μουσικής εμπεδώνεται μέσα από τους τρόπους που το προϊόν της δημοφιλούς κουλτούρας (π.χ ένα τραγούδι) προσλαμβάνεται και γίνεται αντικείμενο οικειοποίησης. Σχετική είναι επίσης και η θέση του Stokes που θεωρεί τη δημοφιλή μουσική ως μια «χαώδη κατηγορία που αναφέρεται σε μια μεγάλη ποικιλία τοπικών και διαμεσολαβημένων ειδών» (2010: 15) και η οποία μας επιτρέπει να

κατανοήσουμε το δυνάμει δημοφιλή χαρακτήρα όλων των Τσιγγάνικων/Γύφτικων «παραδοσιακών» μουσικών πρακτικών.

Το δεύτερο σημείο σχετίζεται με τη δύναμη των Τσιγγάνων μουσικών να φορτίζουν «με τη δική τους ενέργεια και πάθος ένα συναισθηματικά ουδέτερο πεδίο» (Malvinni, 2004:11). Η σύνδεση μεταξύ Τσιγγάνων επιτελεστών και συναισθήματος, πάθους, συγκίνησης κλπ. είναι ιδιαιτέρως εμφανής για περισσότερο από έναν αιώνα στη δημοφιλή κουλτούρα της Ευρώπης (Theodosiou & Brazzabeni, 2011). Υπό το πρίσμα των θεωρητικών εξελίξεων που κάνουν λόγο για τη "συγκινησιακή στροφή" της κοινωνικής θεωρίας,[7] θα διερευνήσω τη "συγκινησιακή κληρονομιά" της μουσικής ιστορίας των Τσιγγάνων, προκειμένου να διαμορφώσω αυτό που μπορεί να ονομαστεί «πολιτική οικονομία της συγκίνησης».[8] Με αυτό τον όρο αναφέρομαι στην επικύρωση ακόμη και στην εξύμνηση της Τσιγγάνικης συγκίνησης, η οποία ανακύπτει από τα συναισθήματα σαγήνευσης, αλλά και φόβου απέναντι στον Τσιγγάνο επιτελεστή/μουσικό, και τα οποία με τη σειρά τους εκλαμβάνουν τη μορφή ενός ταυτόχρονου πόθου να κατανοηθεί αλλά και να κατακτηθεί αυτός ως 'Αλλος (Savigliano, 1995). Μια τέτοια διαδικασία εξάλλου συναρτάται απόλυτα με τη συνεχή επισήμανση των ιεραρχικών διαφορών ανάμεσα στους Τσιγγάνους επιτελεστές και το κοινό τους, που συνήθως δεν είναι Τσιγγάνοι. Η διερεύνηση αυτής της σύνθετης σύμπτωσης μεταξύ του κοινωνικού/πολιτικού, συγκινησιακού και επιτελεστικού πεδίου στην περίπτωση των Τσιγγάνων δημοφιλών μουσικών, θα μου επιτρέψει να εστιάσω στη συνέργεια μεταξύ αυτών που ο Williams (1977) ονόμασε «δομές του συναισθήματος» με γενικότερα ταυτοτικά ζητήματα και στον τρόπο που η συγκίνηση ενεργοποιείται σε διαφορετικά επιτελεστικά πλαίσια, προκειμένου να παράγει διαφορετικές υποκειμενικότητες για τους Ρομά

Πολυπολιτισμικότητα και Ρομά στην Ελλάδα

Μια εθνογραφική ματιά στην σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα επιτρέπει τη διαπίστωση της ύπαρξης πολλών διαφορετικών ομάδων Τσιγγάνων.[9] Για κάποιους

[7] Βλ. Clough, P & O'Malley H. J (2007) για μια αναλυτική συζήτηση

[8] Σε αυτό το σημείο ακολουθώ τη Savigliano (1995) στη θεώρησή της για την "πολιτική οικονομία του πάθους" όταν μελετά τις διαδρομές του tango.

[9] Οι Τσιγγάνοι στην Ελλάδα δε συνσιτούν ένα ομοιογενές σύνολο αλλά έναν ετερόκλητο πληθυσμό με διαφορετικές ιστορίες (π.χ χρόνο άφιξης στην Ελλάδα), γλώσσα, θρησκεία, τρόπο ζωής (εδραίο,

μάλιστα η διαπίστωση αυτή αποτελεί έναν ακόμη λόγο που εξηγεί γιατί ο ακτιβισμός των Ρομά και όλα τα υπόλοιπα διεθνή πολιτικά projects[10] μάλλον λανθάνουν της προσοχής των Ελλήνων Τσιγγάνων, οι οποίοι με πάθος και ομοθυμία εκφράζουν την επιθυμία τους να αναγνωρίζονται ως Έλληνες (Ράντης, 2008; Theodosiou, 2004)

Μια ματιά στο τοπίο των ελληνικών ΜΜΕ και των "δράσεων" πολιτισμού που λαμβάνουν χώρα είναι αρκετή, για να δείξει μια πρόσφατη έμφαση στον τσιγγάνικο πολιτισμό.[11] Η τσιγγάνικη jazz φαίνεται να αποκτά ιδιαίτερη δημοφιλία[12] ενώ σημαντικές εκδηλώσεις αφιερωμένες σε δημοφιλείς Τσιγγάνους μουσικούς και τραγουδιστές φιλοξενούνται σε γνωστούς χώρους.[13] Τέτοιες προσπάθειες μπορούν να ιδωθούν στα πλαίσια της άρθρωσης ενός πολιτικού προγράμματος: παρέχουν δηλ. μια συναρπαστική αρένα για την προώθηση της τσιγγάνικης κουλτούρας ως μια μορφή επανόρθωσης απέναντι στον καθημερινό και θεσμικό ρατσισμό που βιώνουν οι Τσιγγάνοι στη χώρα μας.

Η ορατότητα αυτή της Τσιγγάνικης κουλτούρας και των εκφραστών της σε επίσημο, θεσμικό, επίπεδο, δεν προέκυψε φυσικά στο κενό. Η τελετή λήξης των Ολυμπιακών αγώνων της Αθήνας το 2004[14] αναμφίβολα διατύπωσε ένα διαφορετικό αφήγημα ελληνικότητας. Κάνοντας σαφείς αναφορές στον τσιγγάνικο πολιτισμό, κινήθηκε σαφώς προς την κατεύθυνση διαμόρφωσης ενός εθνικού αφηγήματος που επικυρώνει εναλλακτικές ταυτότητες (Traganou, 2010).

Δυο σημαντικά στοιχεία θα πρέπει να ληφθούν υπόψη εδω. Από τη μια η ανάπτυξη του Τσιγγάνικου ακτιβισμού στην Ευρώπη κατά τη δεκαετία του 1990 κε, η οποία συνοδεύτηκε από ευρωπαϊκά προγράμματα χρηματοδότησης με στόχο τη βελτίωση

νομαδικό κλπ), κοινωνική θέση και βαθμό κοινωνικής ενσωμάτωσης (βλ. ενδεικτικά Kozaitis, 1997· Τρουμπέτα, 2008· Blau κ.α., 2002· Βαξεβάνογλου, 2001· Messing, 1981· Zachos, 2011· Παπακώστας, 2013).

[10] Ο όρος Ρομά παρότι θεωρείται ως πολιτικά ορθός ιδιαίτερα μετά την προώθησή του από τις Ευρωπαϊκές πολιτικές δε γνωρίζει γενικευμένη χρήση στην Ελλάδα. Ο όρος Τσιγγάνοι συνέχιζε να αποτελεί το βασικό όρο αναφοράς στις διαφορετικές ομάδες Ρομά.

[11] Ενδεικτικοί τίτλοι εκδηλώσεων είναι οι παρακάτω: Opre Roma, Τσιγγάνοι στο Βυζαντινό Μουσείο, *Ένα πολύχρωμο φεστιβάλ στο αρχαίο θέατρο, Τσιγγάνοι στο μέγαρο.*

[12] Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του συγκροτήματος Gadjo Dilo http://www.tovima.gr/culture/article/?aid=539196 (πρόσβαση Φλεβάρης 2016)

[13] Οι συναυλιακοί χώροι περιλαμβάνουν Το βυζαντινό Μουσείο Θες/κης, το Μέγαρο μουσικής Αθηνών, το αρχαίο θέατρο Φιλίππων, το Βασιλικό Θέατρο Θες/κης.

[14] Η συγγραφέας Αμάντα Μιχαλοπούλου στη στήλη της στην Καθημερινή της Κυριακής σχολίασε την παρουσία των Τσιγγάνων και άλλων πολιτισμικών μορφών ανατολίτικης καταγωγής ως μια επιβεβαίωση της εσωτερικής ποικιλίας της Ελλάδας, η οποία θα μπορούσε να την οδηγήσει σε ένα συμβιβασμό με τα προ-μοντέρνα (ή ίσως αντί-μοντέρνα) χαρακτηριστικά της (Traganou, 2010)

των συνθηκών των Ελλήνων Ρομά.[15] Και από την άλλη η αναδυόμενη ατζέντα της πολύ-πολιτισμικότητας στην περίπτωση του ελληνικού έθνους κράτους στα τέλη της ίδιας δεκαετίας (Yiakoumaki, 2006; Αγγελόπουλος, 2013).

Σε αυτά τα συγκείμενα και σε μια προσπάθεια να διερευνήσουμε τη γενεαλογία της τσιγγάνικης μουσικής ως ιδιαίτερο εμπορικό είδος (αυτό που ονομάζουμε brand) (Theodosiou, 2013) αναμφίβολος σταθμός μας θα είναι το ντοκιμαντέρ με τίτλο Rom παραγωγής 1989 από το σκηνοθέτη Καραμαγγιώλη που αφορά τις ζωές τεσσάρων Ρομά.[16] Η μουσική της ταινίας είναι του Νίκου Κυπουργού και έγινε μεγάλη επιτυχία. Συμπεριλαμβάνει για πρώτη φορά στην ελληνική δισκογραφία ένα τραγούδι στη Ρομανί γλώσσα, το "Rom", που τραγουδήθηκε από ένα νεαρό τότε Τσιγγάνο τραγουδιστή, τον Κώστα Παυλίδη. Το εν λόγω ντοκιμαντέρ αποτελεί την πρώτη συστηματική προσπάθεια να προβληθεί η συγκινησιακή κληρονομιά του ρατσισμού της ελληνικής κοινωνίας απέναντι στους Τσιγγάνους.[17] Η επόμενη δισκογραφική παραγωγή με αναφορά στο σημαίνον Τσιγγάνος/Γύφτος κλπ. κάνει την εμφάνισή της το 1996 με τίτλο «Οι Δικοί μας Τσιγγάνοι». Πρόκειται για ένα album – ζωντανή ηχογράφηση που η δημοφιλία του ξέφυγε από τα όρια της χώρας και επεκτάθηκε στη διεθνή αγορά με διαφορετικούς τίτλους *Songs of Greece's Gypsies, Gypsies on Greece*.[18] Η συγκεκριμένη παραγωγή, όπως αναφέρεται σε μια αξιολόγηση στο amazon αποτελεί "μια εξαιρετική και πολλά υποσχόμενη εισαγωγή στη μουσική των Ελλήνων Τσιγγάνων».[19] Οι συμμετέχοντες αποτελούν πολύ γνωστά ονόματα της ελληνικής λαϊκής μουσικής σκηνής: Ελένη Βιτάλη, Βασίλης Σαλέας, αλλά και ο Κώστας Παυλίδης. Το 1990 ο Διονύσης Τσακνής, ένας μη Τσιγγάνος μουσικός, έγραψε το τραγούδι «Μπαλαμός» που σημαίνει το μη Τσιγγάνο, στη γλώσσα των Τσιγγάνων. Το τραγούδι είναι γραμμένο στα ελληνικά και στη Ρομανί και έγινε

[15] Έμφαση δόθηκε σε εκπαιδευτικά κυρίως προγράμματα (Ράντης, 2008).
[16] Σημαντική ειναι επίσης η κυκλοφορία του δίσκου "Εκδίκηση της Γυφτιάς" (1978) των Ξυδάκη και Ρασούλη, για την αναφορά της στην έννοια της "Γυφτιάς", η οποία εμπίπτει στη θεώρηση της Iordanova που προαναφέρθηκε.
[17] Η στρατηγική χρήση του όρου Ρομά ειναι αξιοσημείωτη εδώ. Βλ. Vermeersch 2005 για μια αναλυτική συζήτηση του Ρομά ακτιβισμού στην Κεντρική Ευρώπη και τη στρατηγική χρήση του όοου Ρομά
[18] http://www.amazon.com/s/ref=nb_sb_noss_2?url=search-alias%3Dpopular&field-keywords=gypsies%2C+greece&ajr=2&ajr=2 (πρόσβαση Γενάρης 2016)
[19] http://www.amazon.com/Songs-Greeces-Gypsies-Various-Artists/dp/B004LB69O0/ref=sr_1_1?s=music&ie=UTF8&qid=1411085498&sr=1-1&keywords=gypsies%2C+greece (πρόσβαση Γενάρης 2016)

αμέσως επιτυχία, ενώ ερμηνεύτηκε στη συνέχεια και από πολλούς άλλους γνωστούς τραγουδιστές, Τσιγγάνους και μη.[20]

Ο εναγκαλισμός αυτός του σημαινόμενου Τσιγγάνος/Ρομά από την ελληνική μουσική βιομηχανία είχε ως συνέπεια τη δημιουργία ευκαιριών για την εμφάνιση νέων ερμηνευτών, όπως ο Κώστας Παυλίδης. Ενώ τα πρώτα χρόνια της καριέρας του διαμορφώθηκαν από τη συνεισφορά του στο ντοκιμαντέρ Rom, όπως προαναφέρθηκε, η συμμετοχή του στο δίσκο *Οι Δικοί μας Τσιγγάνοι* (1996) καθώς και οι πιο πρόσφατες δισκογραφικές του παραγωγές που απευθύνονται σε διεθνές κοινό,[21] αναδεικνύουν τη άμεση και ρητή επένδυσή του στην ταυτότητα του Τσιγγάνου. Την ίδια στιγμή ωστόσο μια τέτοια ταυτότητα, αναδεικνύει και ένα ακόμη σημαντικο ζήτημα. Το γεγονός ότι εξαιρετικά δημοφιλείς τραγουδιστές συνήθως δεν κεφαλαιοποιούν την τσιγγάνικη καταγωγή τους κατά την προώθηση της δημόσιας εικόνας τους.

Στη συνέχεια θα διερευνήσω σχηματικά την περίπτωση του Μανόλη Αγγελόπουλου και του Κώστα Χατζή. Εστιάζω στις δικές τους περιπτώσεις θεωρώντας ότι αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα του βασικού παράδοξου που εμπεριέχει η τσιγγάνικη μουσικότητα: θεωρείται δεδομένη ενώ την ίδια στιγμή προσλαμβάνει ιδιαίτερα χαρακτηριστικά σε κάθε περίπτωση. Υπάρχει αναμφίβολα ένας τεράστιος αριθμός Τσιγγάνων μουσικών που δραστηριοποιούνται στο χώρο της δημοτικής/παραδοσιακής μουσικής και που αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα της ταύτισης της τσιγγάνικης ταυτότητας με τη μουσική. Η ιδιαιτερότητα, ωστόσο, των περιπτώσεων του Χατζή και του Αγγελόπουλου σχετίζεται με την επένδυση από μέρους των ίδιων στην τσιγγάνικη ταυτότητα. Αποτελούν με άλλα λόγια τα πιο τρανταχτά παραδείγματα δημοφιλών δημιουργών που δεν καλούνται να καταλάβουν τη θέση του τσιγγάνικου υποκειμένου έμμεσα μέσω της μουσικής τους διάστασης, αλλά αυτοπροσδιορίζονται ως Τσιγγάνοι τραγουδιστές.

[20] http://www.stixoi.info/stixoi.php?info=Lyrics&act=details&song_id=672 (πρόσβαση Γενάρης 2016)
[21] Songs of a Greek Gypsy (2007)· The Rom of fire, Vol. 1: The wandering (2011)· Sar Penen (2011).

Κώστας Χατζής (1936-)

Δημοφιλής τροβαδούρος με μακρά μουσική παρουσία. Γεννήθηκε το 1936 από τσιγγάνικη οικογένεια[22] και θεωρείται "ο μεγαλύτερος Τσιγγάνος καλλιτέχνης στην Ελλάδας" (Ντούσας, 2001: 187), αλλά και γενικότερα ως ένας από τους πιο γνωστούς συνθέτες και τραγουδιστές στο ελληνικό κοινωνικό τραγούδι.

Όπως αναφέρει και ο ίδιος η τσιγγάνικη καταγωγή του ευθύνεται για την κοινωνική του ευαισθησία: " Γράφω μπαλάντες από το 1956 … ο βασικός λόγος είναι γιατί ανήκω σε μια μειονότητα, γεγονός που αντιλήφθηκα για πρώτη φορά όταν πήγα σχολείο…".[23] Αφού εγκαταστάθηκε στην Αθήνα το 1957 σταδιακά άρχισε να δισκογραφεί στα μέσα της δεκαετίας του 1960 μαζί με το Νέο Κύμα. Συνεργάστηκε με πολλούς από τους γνωστούς συνθέτες και τραγουδιστές της εποχής (Θεοδωράκης, Χατζιδάκις, Μαρκόπουλος κλπ) - εξαιρετικά επιτυχημένη για παράδειγμα ήταν η συνεργασία του με τη Μαρινέλλα στο τριπλό album "Recital" (1976).[24]

Ο Χατζής αποτελεί εξαιρετικό παράδειγμα καλλιτέχνη που εμπλέκεται στενά με το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της δεκαετίας του 1960. Οι συνεργασίες του τού επέτρεψαν να καταλάβει το πεδίο του "έντεχνου" τραγουδιού και ταυτόχρονα να ακολουθήσει την συμπληρωματική αισθητική του Νέου Κύματος στο βαθμό που αυτό τελικά ήταν «κίνημα αντίθετο με τη διανόηση και τη χρήση μπουζουκιού» (Papanikolaou 2007: 118). Όντας ικανός να αρθρώσει τέτοιες συνδέσεις, βρίσκεται εμφανώς μακριά από τον ιστορικό ρόλο και τη θέση των Τσιγγάνων μουσικών (ως δημοτικοί/παραδοσιακοί μουσικοί). Υπό αυτό το πρίσμα η ευρηματική συνεισφορά του εναπόκειται στην ικανότητά του να διασυνδέσει την περιθωριακότητά του με το κοινωνικό-πολιτικό πλαίσιο της εποχής.

Οι αναφορές του στην κοινωνική δικαιοσύνη και την ανισότητα αναμφισβήτητα προσδίδουν έμφαση στη δέσμευσή του στην συγκινησιακή κληρονομιά του ρατσισμού. Στα τραγούδια του ο ρατσισμός και η ανισότητα διατηρούν τη σύνδεσή τους με την απόγνωση. 'Οπως χαρακτηριστκά αναφέρει ο Ντούσας (2001: 194) «μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι ο Χατζής είναι ο πιο αυθεντικός εκπρόσωπος των

[22] Ο παππούς του έπαιζε κλαρίνο και ο πατέρας του ήταν βιρτουόζος στο σαντούρι. Κατά την νεανική του ηλικία ακολουθούσε τον πατέρα του και έπαιζε μαζί του. όπως ο ίδιος τονίζει: "Πίσω από τη μουσική μου μπορεί κάνεις να βρει πάντα το δημοτικό»
http://www.alexandroshatzis.com/biography_kh.html (πρόσβαση Φλεβάρης 2016)
[23] http://www.alexandroshatzis.com/biography_kh.html (πρόσβαση Φλεβάρης 2016)
[24] Αποτέλεσε ένα από τα επιτυχημένα album στην ελληνική δισκογραφική ιστορία.

Ρομά στη μουσική. Γιατί όντας Ρομά ο ίδιος έχει εμπειρία του ρατσισμού της ταξικής κοινωνίας και κάνει χρήση των στίχων, της μουσικής και των τραγουδιών του, προκειμένου να εκφράσει τη διαμαρτυρία του ενάντια στην ανισότητα και τον ρατσισμό». Την ίδια στιγμή αυτά αποτελούν ταυτόχρονα "πεδία δημοσιοποίησης και διαμόρφωσης κοινότητας" (Chetkovitz 2012: 2), και σηματοδοτούν την εκπαιδευτική διάσταση του μουσικού του έργου. Όπως αναφέρει ένας χρήστης του you tube σε σχόλιό του: "αν οι άνθρωποι άκουγαν Χατζή μια φορά την ημέρα, η κοινωνία μας θα ήταν πολύ καλύτερη".[25]

Μανόλης Αγγελόπουλος (1939-1989): Ο Τσιγγάνος βασιλιάς

Ο Αγγελόπουλος γεννήθηκε από τσιγγάνικη οικογένεια στην Καβάλα. Γνώρισε ιδιαίτερη επιτυχία κατά τις δεκαετίες του 1960 και του 1970. Η πρώτη του μεγάλη δισκογραφική επιτυχία πραγματοποιήθηκε, όταν ήταν 17 χρονών και πολύ σύντομα θεωρήθηκε αντίπαλος του "μεγάλου" Στέλιου Καζαντζίδη.[26] Ήταν η εποχή (τέλη της δεκαετίας του 1950) που οι ινδικές ταινίες μεσουρανούσαν (Τασούλας και Αμπατζή, 1998) και οι δισκογραφικές εταιρείες αναζητούσαν τραγουδιστές που θα μπορούσαν να τραγουδήσουν με ανατολικό τρόπο και ο Αγγελόπουλος ήταν τεχνίτης στο αράβικο στυλ. Όπως ο ίδιος αναφέρει: "το αράβικο στυλ άρχισε από μένα… Ταξίδεψα στην Τουρκία, την Αραβία, την Ινδία και δανείστηκα στοιχεία από τη μουσική τους. Δε γνωρίζω μουσική αλλά είμαι τσιγγάνος και η μουσική τρέχει στο αίμα μου.. Δε με νοιάζει αν με αποκαλούν Γύφτο.. οι άνθρωποι λένε ' ο γύφτος με τη φοβερή φωνή και την ομορφιά" (Καραϊσκος, 2001:134).

Μια ματιά στον δημοφιλή τύπο της εποχής (δεκαετία του 1970) είναι αρκετή για να δει κανείς την πληθώρα των δημοσιευμάτων για το Βασιλιά των Τσιγγάνων και την αναγωγή του σε αρχετυπική φιγούρα δημοφιλούς μουσικού: ενεργό μέλος της κοινότητας των Τσιγγάνων και στερεοτυπική Τσιγγάνικη μορφή – αναφέρομαι εδώ στην εμφάνισή του- καλλιεργούσε προσεκτικά την εικόνα της αξιοπρέπειας και ευπρέπειας. Ο γάμος του με την ξανθιά μη τσιγγάνα τραγουδίστρια, Αννούλα

[25] https://www.youtube.com/watch?v=pR240P9z5Zw&index=2&list=PL6D140C286D296566 (πρόσβαση Γενάρης 2016)

[26] Ο Αγγελόπουλος έκανε την πρώτη μεγάλη του επιτυχία το 1958, όταν τραγούδησε το "Μαγκάλα" , την ελληνική εκδοχή ενός ινδικού τραγουδιού. Το τραγούδι πούλησε περισσότερα απο 100.000 αντίτυπα. http://www.sansimera.gr/biographies/808#ixzz3AJXsy8sr (πρόσβαση Γενάρης 2016)

Βασιλείου ήταν αφορμή για να παρουσιαστεί στον τύπο ως «ο ιππότης της πραγματικής αγάπης» και αναμφισβήτητα έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στη δημοφιλία του (Frangouldidou, 2013).

Σημαντικός σταθμός στην καριέρα του – και αναμφίβολα ένα γεγονός εξαιρετικής σημασίας για τη μεταπολιτευτική Ελλάδα – ήταν η συναυλία του στο θέατρο του Λυκαβηττού το 1983 (19-20 Ιουνίου) που οργανώθηκε από το μουσικό περιοδικό «Ντέφι». Η υποδοχή της συγκεκριμένης συναυλίας από τον τύπο της εποχής ήταν θυελλώδης. Ο Γιώργος Λιανής, δημοσιογράφος στα Νέα, έγραψε: «Από πού ξεφύτρωσαν όλοι αυτοί οι πάτρωνες του λαϊκού μας τραγουδιού; Αυτοί που χτυπούν το ντέφι και όλη η Ελλάδα χορεύει τσιφτετέλι; Αυτοί που έστεψαν το βασιλιά των Τσιγγάνων Αγγελόπουλο ως το βασιλιά της ελίτ του λαϊκού μας τραγουδιού;».[27]

Οι αντιπαραθέσεις σχετικά με τη συναυλία του Λυκαβηττού μαρτυρούν μια έντονη μουσική και πολιτισμική ζωή. Και αναντίρρητα μια τέτοια διαμάχη αναδεικνύει την ιστορική στιγμή σημαντικών μουσικών ανακατατάξεων – στιγμή σημαντικών μετατοπίσεων στην πολιτισμική ιεραρχία και αγωνίας σχετικά με την ανατολική πλευρά της πολιτισμικής μας κληρονομίας (Kallimopoulou 2009)- μετατοπίσεις, οι οποίες φυσικά συνοδεύονται από μια σειρά κοινωνικών, πολιτικών και πολιτισμικών αλλαγών.

Υπό το φως των παραπάνω θα ήθελα να εξετάσω συνοπτικά την αισθητική αποπομπή του Αγγελόπουλου με αφορμή τη συγκεκριμένη συναυλία. Φορέας ενός διακριτού επιτελεστικού στυλ ο Αγγελόπουλος επιδεικνύει στα τραγούδια του μελαγχολία και νοσταλγία για τους αγαπημένους, ενώ συναρθρώνει τη χαρά και τον πόνο του να είναι κανείς Τσιγγάνος. Η «κλαψιάρικη» φωνή του τού επιτρέπει να προκαλεί μια ποικιλία συναισθημάτων στο κοινό του και μια συναισθηματική ανταλλαγή μαζί του (Καραϊσκος, 2001) σε τέτοιο βαθμό που μπορεί κανείς να μιλήσει για ένα «πλεόνασμα συγκίνησης», σύμφωνα με τη γνωστή διατύπωση του Stokes (2003:320). Ωστόσο μια τέτοια κατάσταση συναισθηματικής φόρτισης παρερμηνεύτηκε από τις πολιτισμικές ελίτ της εποχής (όπως για παράδειγμα αυτές εκφράστηκαν μέσω του δημοσιογράφου Λιάνη): στενά συνδεδεμένες με την ιδέα της ελληνικής νεωτερικότητας οι πολιτισμικές ελίτ της εποχής ήταν εχθρικά προσκείμενες στο "περίσσευμα συγκίνησης" που ταυτίζεται με την ανατολή.

[27] https://www.youtube.com/watch?v=QwZFx6tle3I (πρόσβαση Γενάρης 2016)

Μια τέτοια, όμως, ανατολικότητα και οι συνδέσεις της με την «αυθεντικότητα» (αναφέρομαι εδώ στην τσιγγάνικη ταυτότητα του Αγγελόπουλου) γίνεται οικεία (Οι τσιγγάνοι ως οι δικοί μας άλλοι) ακόμη και για τις ελίτ, όταν αυτή τοποθετείται στο "σωστό" χώρο: τα δημοφιλή μαγαζιά της πλατείας Ομόνοιας, όπου το κοινό χόρευε τσιφτετέλι με τα τραγούδια του Αγγελόπουλου. Ωστόσο η μεταφορά του ήχου της Ομόνοιας στο Θέατρο του Λυκαβηττού κρίθηκε αρνητικά. Η θυελλώδης παράσταση του Αγγελόπουλου μαρτυρεί μια μετάπλαση στην ελληνική κοινωνική και πολιτισμική ζωή- αυτή η μετάπλαση εμβληματικά εκφράζεται μέσω της κίνησης από το κοινωνιολογικό στο αισθητικό και πάλι πίσω: το ακροατήριο αντιπροσωπεύοντας ένα μεικτό κοινό και συμπεριλαμβάνοντας την μεσαία τάξη (Frith 1996), σηκώθηκε και χόρεψε τσιφτετέλι. Τα τραγούδια του Αγγελόπουλου και η παθιασμένη επιτέλεση του αμανέ[28] λειτούργησαν ως καταλύτες για τη διαρροή της συγκίνησης και της λαϊκότητας στη συμβατική αισθητική του κονσέρτου της μεσαίας τάξης.

Η αισθητική αποπομπή του Άγγελοπουλου, παρότι είναι σαφές ότι σχετίζεται με την καταγωγή του, δεν μπορεί ολοκληρωτικά να αποδοθεί μέσω από μια λογική περιθωρίου. Η «συγκινησιακή κληρονομιά» των Τσιγγάνων ενεργοποιείται με παραδειγματικό τρόπο στην περίπτωσή του: από τη μια συνιστά την αφετηρία για την επίτευξη της δημοφιλίας του, ενώ από την άλλη αυτό το «περίσσευμα συγκίνησης» οδηγεί στην αισθητική του αποπομπή από τις πολιτισμικές ελίτ της εποχής.

Ο θάνατός του το 1989 αποτέλεσε ένα συγκινησιακά φορτισμένο γεγονός για δεκάδες χιλιάδες ανθρώπων και σηματοδότησε σημαντικά την άνοδο της δημοφιλίας του.

Συμπέρασμα

Ο Χατζής και ο Αγγελόπουλος αποτελούν σίγουρα εμβληματικές περιπτώσεις όσον αφορά την προβολή της Τσιγγάνικης ταυτότητάς τους ως θεμελιώδους παράγοντα της δημοφιλούς μουσικής πρακτικής τους πολύ πριν από τη σχετικά πρόσφατη έμφαση στην τσιγγάνικη μουσική ως εμπορικό είδος (brand).

Η δημοτικότητα του Χατζή σχετίζεται άμεσα με την επανεκτίμηση της ρατσιστικής εμπειρίας των Τσιγγάνων και την αναδιατύπωση της πολιτικής και κοινωνικής της σημασίας. Μέσω της τσιγγάνικης ταυτότητάς του «δικαίως» ενστερνίζεται ένα

[28] http://www.youtube.com/watch?v=Uk4YhTki03A (πρόσβαση Γενάρης 2016)

κοινωνικό έργο, χαρακτηριστικό του οποίου είναι η ταυτόχρονη επιβεβαίωση και άρνηση του ρατσισμού.

Η περίπτωση του Αγγελόπουλου είναι εμβληματική για τον τρόπο που τοποθετείται στο πλαίσιο της «πολιτικής οικονομίας της συγκίνησης»: αντιπροσωπεύοντας το «περίσσευμα της συγκίνησης», εξυμνεί τον τσιγγάνικο συναισθηματισμό, ενώ ταυτόχρονα εξαρτάται από τις ιεραρχικές διαφορές ανάμεσα στον εαυτό του και το κοινό του.

Βιβλιογραφία

Αγγελόπουλος, Γ. (2013). Πολυπολιτισμικότητα ala greka: Από τη δεκαετία του 1990 έως το 2009. *Επιστήμη και Κοινωνία,* 30, 75-104

Baud-Bovy, S. (1984). *Δοκίμιο για το ελληνικό Δημοτικό τραγούδι*. Ναύπλιο: Πελοποννησιακό Λαογραφικό Ίδρυμα

Blau, D., Veilou- Keil Ch., Feld S. (2002). *Bright Balkan Morning: Romani Lives and The Power of Music in Greek Macedonia*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press

Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press

Brandl, R. (1996). The *Yiftoi* and the Music of Greece: Role and Function. *The World of Musi,c* 38 (1), 7-32.

Chetkovitz, A. (2012). *Depression: A Public Feeling*. Durham & London: Duke University Press

Clough, P. & O'Malley Halley, J. (επιμ.) (2007). *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke UP

Cowan, J. (1990). *Dance and Body Politic in Northern Greece.* Princeton: Princeton University Press.

Έξαρχος, Γ. (2007). *Αυτοί είναι οι Τσιγγάνοι*. Αθήνα: Νεφέλη

Frangoulidou, F. (2013). "Using New Media in Teaching Greek Roma Students." *CLCWeb: Comparative Literature and Culture,* 15 (3) *http://dx.doi.org/10.7771/1481-4374.2246*

Frith, S. (1996). *Performing Rites: on the Value of Popular Music*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press

Frith, S. (2004). Introduction. Στο Frith, S. (επιμ.). *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies.* London: Routledge

Hall, S. (1981). Notes on deconstrucring "the popular". Στο Samuel, R. (ed) *People's history and socialist theory.,* (σελ. 227-40). London: Routledge.

Hess, F. (2003). Close Encounters of the Common Kind: The Theoretical and Practical Implications of Popular Culture for Modern Greek Studies. *Journal of modern Greek Studies*, 21 (1), 37-66

Iordanova, D. (2008). Mimicry and Plagiarism. *Third Text* 22 (3), 305-310.

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

Καραϊσκος Τ. (2001). *Μανώλης Αγγελόπουλος: Ο Μεγάλος Τσιγγάνος.* Αθήνα: Ατραπός

Kozaitis, K. (1997). 'Foreigners Among Foreigners': Social Organisation Among the Roma of Athens, Greece". *Urban Anthropology,* 26(2), 165-199.

Malvinni, D. (2004). *The Gypsy Caravan: from Real to Imaginary Gypsies in Western Music and Film.* London: Routledge

Μαζαράκη, Δ. (1985). *Το λαϊκό κλαρίνο στην Ελλάδα.* Αθήνα: Κέδρος

Messing, G. (1981). *Tsinganos* and *Yiftos*: Some Speculations on the Greek Case. *Byzantine & Modern Greek Studies,* 7(1), 155-167

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

Middleton, R. (2003). Locating the People: Music and the Popular. Στο Clayton et al. *Cultural Study of Music: a critical introduction,* (σσ. 252-263). London: Routledge,

Ντούσας, Δ. (2001). *Ρom και Μουσικός Κόσμος*. Αθήνα: Τυπωθήτω

Παπακώστας, Χ. (2013) *Saha isi varo ni nai: Ρόμικες μουσικές και χορευτικές ταυτότητες στη Μακεδονία.* Αθήνα: Πεδίο

Papanikolaou, D. (2007) *Singing Poets. Literature and Popular Music in France and Greece*. London: Legenda

Piotrowska, A. (2013). *Gypsy Music in European Culture: From the Late 18th C to the early 20th C*. Northeastern University Press

Ράντης, Μ. (2008). Οι μορφές οργάνωσης των Ελλήνων Τσιγγάνων στο πλαίσιο του ελληνικού κράτους. Στο Τρουμπέτα, Σ. (επιμ.) *Οι Ρομά στο σύγχρονο ελληνικό κράτος (σσ.* 189-198). Αθήνα: Κριτική.

Savigliano, M. (1995). *Tango and the Political economy of passion*. Boulder: Westview.

Silverman, C. (2000). Rom (Gypsy) Music. Στο Rice, T. et al. *The Garland Encyclopaedia of World Music*. *Europe,* (Vol. 8) (pp. 270-293). London: Garland Publishing

Silverman, C. (1996) Music and Marginality: Roma (Gypsies) of Bulgaria and Macedonia". Στο Slobin*, M. (επιμ.) Retuning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*, (pp. 231-253). Durham: Durham University Press

Stokes, M. (2003). The tearful public sphere: Turkey's 'sun of art' Zeki Muren". Στο Magrini, T. (επιμ) In *Music and Gender: Perspectives from the Mediterranean*, Chicago: Chicago University Press

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

Τασούλας, Μ. & Αμπατζή, Ε. (1998). *Ινδοπρεπών αποκάλυψη: Απο την Ινδία του εξωτισμού στη λαϊκή μούσα των Ελλήνων*. Αθήνα: Περιβολάκι και Ατραπός

Theodosiou, A. (2004). 'Be-longing' in a 'doubly occupied place': The Parakalamos Gypsy Musicians. *Romani Studies* 14 (1), 25-58.

Theodosiou, A. & Brazzabeni, M. (2011). Introduction. Στο Theodosiou, A & Brazzabeni, M (επιμ.) Special Issue on Emotion and Place : a Gypsy/Roma account. *Etudes Tsiganes*, 44-45: 5-21 (γαλλικά); 156-171 (αγγλικά)

Theodosiou, A. (2013). Fantasia Repertoire. Alaturka, Arabesk and Gypsy Musicians in Epirus, Greece. Στο Pennanen, R., Poulos P. & Theodosiou A. (επιμ.).

Ottoman Intimacies, Balkan Musical Realities, (σσ. 135-156). Athens: Finnish Institute of Athens

Theodosiou, A. (2015). Margnalité et liminalité: interprétation musicale et appartenence des Tsiganes/Roms, *Etudes Tsiganes* 54-55, 52-75.

Theodosiou, A. (in press). Popular Gypsy Musicians and the Political Economy of Affect in contemporary Greece. Στο Tragaki, D. (επιμ.). *Made in Greece*. London: Routledge

Tragaki, D. (επιμ.) (2013). *Empire of Song: Europe and Nation in the Eurovision Song Contest*. Lanham, Maryland: Scarecrow Press.

Traganou, J. (2010). National Narratives in the Opening and Closing Ceremonies of the Athens 2004 Olympic Games. *Journal of Sport and Social Issues*, 34(2): 236-251

Τρουμπέτα, Σ. (2008). *Οι Ρομά στο σύγχρονο ελληνικό κράτος*. Αθήνα: Κριτική

Trumpener, K. (1992). The Time of the Gypsies. A "People without History" in the narratives of the West. *Critical Inquiry*, 18 (4), 843-884

Yiakoumaki, V. (2006). Ethnic Turks and "Muslims", and the Performance of Multiculturalism: The Case of the Dromeno of Thrace." *South European Society & Politics* 11(2), 145-161.

Βαξεβάνογλου, Α. (2001). *Οι Έλληνες Τσιγγάνοι: Περιφερειακοί ή οικογενειάρχες*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια

Vermeersch, P. (2005). Marginality, Advocacy, and the Ambiguities of Multiculturalism: Notes on Romani Activism in Central Europe. *Identities: Global Studies in Culture and Power* 12, 451-478.

Williams, R. (1977). *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press

Zachos, D. (2011). Sedentary Roma (Gypsies): The case of Serres (Greece). *Romani Studies*, 5, 21 (1), 23-56