

The Greek Review of Social Research

Vol 137 (2012)

137-138, A-B



«It is art as well as a profession»: Conceptions of artistic work - the case of actors in Greece

Χριστίνα Καρακιουλάφη

doi: [10.12681/grsr.19](https://doi.org/10.12681/grsr.19)

Copyright © 2014, Χριστίνα Καρακιουλάφη



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

To cite this article:

Καρακιουλάφη Χ. (2014). «It is art as well as a profession»: Conceptions of artistic work - the case of actors in Greece. *The Greek Review of Social Research*, 137, 113-140. <https://doi.org/10.12681/grsr.19>

Χριστίνα Καρακιουλάφη

«ΕΙΝΑΙ ΚΑΙ ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ»:
ΠΡΟΣΛΗΨΕΙΣ ΤΗΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗΣ
ΕΡΓΑΣΙΑΣ – ΤΟ ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ
ΤΩΝ ΗΘΟΠΟΙΩΝ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Η καλλιτεχνική εργασία και οι κανόνες που διέπουν τις καλλιτεχνικές αγορές εργασίας αποτελούν γρίφο για όσους ασχολούνται με την κοινωνιολογία των επαγγελματιών ή με τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της μισθωτής εργασίας. Ο βασικός προβληματισμός αφορά το εάν και κατά πόσο μπορούμε να κατανοήσουμε την καλλιτεχνική εργασία και τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα με τα συνήθη εργαλεία ανάλυσης και ερμηνείας που χρησιμοποιούμε στην περίπτωση άλλων μορφών αμειβόμενης εργασίας. Προκειμένου να εξετάσουμε αυτό το θέμα, στο παρόν άρθρο, θα εστιάσουμε στο επάγγελμα του ηθοποιού στην Ελλάδα, δίνοντας έμφαση στο πώς τα ίδια τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται την εργασία τους και το επάγγελμά τους.

Λέξεις κλειδιά: καλλιτέχνες, τέχνη, επάγγελμα, ηθοποιοί, εργασία

1. ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Αν και το κοινωνιολογικό ενδιαφέρον για τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα δεν είναι νέο, θεωρείται ότι η καλλιτεχνική εργασία και οι «κανόνες» –τυπικοί και άτυποι– που διέπουν τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα συνιστούν ένα γρίφο και μια πρόκληση για τους κοινωνικούς επιστήμονες (Menger, 1999) και, ειδικότερα, για όσους ασχολούνται με την κοινωνιολογία των επαγγελματιών (Freidson, 1986) ή με τις κοινωνιολογικές προσεγγίσεις της μισθωτής εργασίας.

* Επίκουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Κοινωνιολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης.

Η εικόνα που τείνει να επικρατήσει για τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα είναι ότι πρόκειται για «επαγγελματικούς κόσμους εκτός κανόνων», υπό την έννοια ότι δεν μπορούμε να τα συνεξετάσουμε με τις κυρίαρχες μορφές μισθωτής εργασίας (Coulangeon, 1999). Πρόκειται για δραστηριότητες που αφήνουν για εκείνους που τις ασκούν περιθώρια έκφρασης, αυτονομίας, δημιουργικότητας κ.τ.λ. Ορισμένοι συγγραφείς εντάσσουν την καλλιτεχνική εργασία στο «καθεστώς του καλέσματος» (*vocation*), αφού πρόκειται για μια μορφή εργασίας που ξεπερνά την καθαρά επαγγελματική σφαίρα και επεκτείνεται σε όλες τις σφαίρες της ζωής ενός ατόμου (Buscatto, 2004).

Αν και για πολύ καιρό οι κοινωνιολόγοι απέφευγαν να ασχοληθούν με το εν λόγω αντικείμενο, ίσως ακριβώς λόγω αυτής της εξιδανικευμένης αναπαράστασης, τα τελευταία χρόνια έχει αυξηθεί σημαντικά ο αριθμός των εμπειρικών ερευνών από όλο το φάσμα των κοινωνικών επιστημών που δίνουν έμφαση στις συγκεκριμένες συνθήκες άσκησης των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων (Menger, 1989), συμβάλλοντας με αυτόν τον τρόπο σε μια «απομάγευση» της καλλιτεχνικής εργασίας και των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για μια θεώρηση που θέτει την καλλιτεχνική εργασία υπό το καθεστώς της εργασίας «επί αμοιβή» (εδώ συμπεριλαμβάνεται τόσο η μισθωτή εργασία, όσο και η ανεξάρτητη εργασία). Ως εκ τούτου, κατά τη μελέτη της καλλιτεχνικής εργασίας και των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων, προκύπτει το ερώτημα αν αυτά μπορούν να γίνουν αντιληπτά με τα συνήθη εργαλεία ανάλυσης και ερμηνείας που χρησιμοποιούμε στην περίπτωση άλλων μορφών αμειβόμενης εργασίας.

Τα κοινά στοιχεία θεμελιώνονται στο γεγονός ότι, πολύ απλά, η τέχνη μπορεί να θεωρηθεί μια δραστηριότητα όπως όλες οι άλλες (Menger, 2000). Αν και σε καμία περίπτωση δεν μπορούμε να ορίσουμε τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα ως μια ομοιογενή επαγγελματική κατηγορία,¹ υπάρχουν κάποια στοιχεία που καθιστούν το εργασιακό

1. Πέρα, βέβαια, από την πληθώρα των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων, πρέπει κανείς να λάβει υπόψη του και τα διαφορετικά εργασιακά καθεστώτα και την πολυαπασχόληση σε διάφορους καλλιτεχνικούς χώρους. Πάντως σίγουρα δεν μπορούμε, για παράδειγμα, να προσεγγίσουμε με τον ίδιο τρόπο την περίπτωση ενός μόνιμου μουσικού σε μια κρατική ορχήστρα, ενός μουσικού σε ένα συγκρότημα τζαζ, ενός «αυτοαπασχολούμενου» γλύπτη ή ζωγράφου, ενός ηθοποιού στο ελεύθερο θέατρο ή σε κρατικό θέατρο, κ.τ.λ.

status των καλλιτεχνών ιδιαίτερο, όπως: α) μια επαγγελματική σταδιοδρομία που συνίσταται σε μια διαδοχή θέσεων εργασίας περιορισμένης διάρκειας· β) ένας συγκεκριμένος τρόπος οργάνωσης της καλλιτεχνικής παραγωγής γύρω από ένα project με προσωρινό, κατά συνέπεια, χαρακτήρα· γ) μια περίεργη διαμόρφωση της εργασιακής σχέσης, υπό την έννοια ότι ένας καλλιτέχνης μπορεί να απασχολείται κατά τη διάρκεια ενός έτους σε περισσότερους από έναν εργοδότες· δ) μια ιδιότυπη, για τα δεδομένα του κόσμου της εργασίας, «κοινωνικοποίηση του κινδύνου», όπου εισοδήματα από την εργασία και επιδότηση της ανεργίας εναλλάσσονται συνεχώς (Menger, 1991).

Προκειμένου να διερευνηθούν και να κατανοηθούν οι τυχόν ιδιαιτερότητες των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων, και των καλλιτεχνικών αγορών εργασίας γενικότερα, θα επικεντρώσουμε το ενδιαφέρον μας στο επάγγελμα του ηθοποιού στην Ελλάδα, δίνοντας έμφαση στο πώς τα ίδια τα υποκείμενα αντιλαμβάνονται την εργασία τους και το επάγγελμά τους. Αυτή η προσέγγιση θα μας βοηθήσει να γνωρίσουμε το πώς διαμορφώνεται και λειτουργεί στην πράξη η αγορά εργασίας των ηθοποιών στην Ελλάδα, συγκρίνοντας με τα ευρήματα άλλων ερευνών σχετικά με τις καλλιτεχνικές αγορές εργασίας. Θα προηγηθούν ορισμένες θεωρητικές αποσαφηνίσεις σε σχέση με τη χρήση της έννοιας του επαγγέλματος στην ανάλυσή μας, καθώς και διευκρινίσεις σχετικά με τη μεθοδολογία της έρευνάς μας.

2. ΜΕΘΟΔΟΛΟΓΙΚΑ ΖΗΤΗΜΑΤΑ, ΕΡΕΥΝΗΤΙΚΑ ΕΡΩΤΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΘΕΩΡΗΤΙΚΕΣ ΑΠΟΣΑΦΗΝΙΣΕΙΣ

Η εργασία μας βασίζεται σε είκοσι δύο (22) μη δομημένες σε βάθος συνεντεύξεις με ηθοποιούς και των δύο φύλων και διαφόρων ηλικιών. Η πρόσβαση σε αυτούς επιτεύχθηκε κυρίως μέσα από την τεχνική της «χιονοστιβάδας» (όπου ο ένας πληροφορητής μας παρέπεμπε σε γνωστούς και φίλους ηθοποιούς), καθώς και με τη μεσολάβηση μελών του Δ.Σ. του ΣΕΗ (Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών). Ως προς την επιλογή των συγκεκριμένων πληροφορητών τέθηκαν δύο κριτήρια. Πρώτον, να έχουν μια ελάχιστη εργασιακή και επαγγελματική εμπειρία ορισμένων χρόνων ως ηθοποιοί. Ως εκ τούτου, στους πληροφορητές συγκαταλέγονται ηθοποιοί με μικρότερη ή μεγαλύτερη επαγγελματική εμπειρία ή ακόμα και συνταξιούχοι ηθοποιοί. Αυτό μας επέτρεψε να δούμε τις διαχρονικές διαφοροποιήσεις ως προς τον τρόπο αντίληψης μιας σειράς ζητημάτων που αφορούσαν την

επαγγελματική τους ενασχόληση. Το δεύτερο κριτήριο ήταν αυτό του αυτοπροσδιορισμού. Με άλλα λόγια, προϋπόθεση ήταν οι ερωτώμενοι να δηλώνουν και να αντιλαμβάνονται τους εαυτούς τους ως «επαγγελματίες ηθοποιούς». Το κριτήριο του αυτοπροσδιορισμού, αν και μπορεί να θεωρηθεί προβληματικό, είναι βασικό στην περίπτωση των καλλιτεχνικών αγορών εργασίας που θεωρούνται [ως] ανοικτές και ελάχιστα ρυθμισμένες ως προς τους όρους πρόσβασης και παραμονής σε αυτές.

Ακριβώς για τον ίδιο λόγο, και σε αντίθεση με τα λεγόμενα κλειστά ή πολύ ρυθμισμένα επαγγέλματα (γιατροί, δικηγόροι, μηχανικοί κτλ), η χρήση της έννοιας του «επαγγέλματος» για την περίπτωση των καλλιτεχνών είναι προβληματική. Για τα περισσότερα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, απουσιάζουν συχνά εκείνα τα κριτήρια κατοχύρωσης της σχετικής επαγγελματικής δραστηριότητας (σύστημα επαγγελματικών τίτλων, άδεια ασκήσεως επαγγέλματος κ.τ.λ.) που θα μας επέτρεπαν να τα προσδιορίσουμε ως κατοχυρωμένα επαγγέλματα. Στα παραπάνω προστίθενται και η απουσία σαφών διαχωριστικών γραμμών (τυπικών και μη) μεταξύ επαγγελματιών και ερασιτεχνών ή ακόμα και μεταξύ εκείνων που ασκούν αυτό το επάγγελμα σε διάρκεια και με συστηματικό τρόπο και εκείνων που, προερχόμενοι από άλλους επαγγελματικούς χώρους, το ασκούν σποραδικά.² Με βάση τα παραπάνω και λαμβάνοντας υπόψη τις σχετικές συζητήσεις που έχουν λάβει χώρα στον αγγλοσαξονικό χώρο, στο κείμενο μας η έννοια του «επαγγέλματος» χρησιμοποιείται περισσότερο ως αυτό που ο Becker (1962) [στο Champy, 2009, σ. 3] αποκάλεσε «folk concept», δηλαδή ως μια έννοια του καθημερινού λόγου που δεν έχει αποσαφηνιστεί πλήρως. Σε αυτό το πλαίσιο χρησιμοποιούμε τον όρο «επάγγελμα» με το ευρύ της περιεχόμενο, περισσότερο υπό την έννοια μιας γενικότερης επαγγελματικής ενασχόλησης (*occupation*) και όχι του «κλειστού» επαγγέλματος (*profession*), με δεδομένο ότι συνήθως ο δεύτερος όρος είναι πιο περιοριστικός, παραπέμπει σε κατοχυρωμένα επαγγέλματα που χαρακτηρίζονται από ένα υψηλό εκπαιδευτικό επίπεδο, ένα ιδιαίτερο status και μια αυτονομία στην εκτέλεση της εργασίας, ενώ ο πρώτος αφορά τις επαγγελματικές δραστηριότητες γενικότερα (Champy, 2009).

2. Βεβαίως το κριτήριο της αποκλειστικής επαγγελματικής ενασχόλησης δεν μπορεί να ληφθεί υπόψη στην περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων, διότι η πολυαπασχόληση είναι συχνό φαινόμενο στις καλλιτεχνικές αγορές εργασίας.

Η μέθοδος των μη δομημένων, σε βάθος συνεντεύξεων προτιμήθηκε για δύο κυρίως λόγους: αφενός, μας επέτρεψαν να συλλάβουμε πιο ολοκληρωμένα τον τρόπο με τον οποίο τα κοινωνικά υποκείμενα αντιλαμβάνονται την εργασία τους σε όλες τις διαστάσεις της· δεύτερον, μας έδωσαν απαραίτητες πληροφορίες σχετικά με ένα επάγγελμα και ένα πεδίο για τα οποία γνωρίζουμε ελάχιστα (τουλάχιστον σε ό,τι αφορά τους Έλληνες ηθοποιούς).³ Συνεπώς, με δεδομένη την απουσία προηγούμενης έρευνας που να αφορά τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα στην Ελλάδα, οι πρώτες (4-5) συνεντεύξεις ήταν περισσότερο διερευνητικές και μας επέτρεψαν να «χαρτογραφήσουμε» το πεδίο και να κατανοήσουμε τους (άτυπους/μη-καταγεγραμμένους) κανόνες που διέπουν την καθημερινή λειτουργία της αγοράς εργασίας των ηθοποιών στην Ελλάδα. Έχοντας ως σημείο εκκίνησης τις πληροφορίες που συγκεντρώσαμε μέσα από αυτές τις πρώτες συνεντεύξεις, μπορέσαμε, στις υπόλοιπες, να εστιάσουμε σε επιμέρους ερευνητικά ζητήματα και, εξετάσουμε το πώς τα ίδια τα υποκείμενα (δηλ. οι πληροφορητές μας) αντιλαμβάνονται μια σειρά από ζητήματα που αφορούν το επάγγελμά τους. Ειδικότερα, στις συνεντεύξεις μας απασχόλησε ο τρόπος με τον οποίο οι πληροφορητές μας αντιλαμβάνονται την εργασία του ηθοποιού (ως «επάγγελμα» ή ως «τέχνη»), όπως και μια σειρά από προβλήματα που αφορούν στην επαγγελματική άσκηση της ηθοποιίας (εργασιακή επισφάλεια, ανεργία, καταστρατήγηση εργασιακών δικαιωμάτων, αναζήτηση εργασίας, κ.ο.κ.). Κυρίως θελήσαμε να εξετάσουμε τα ακόλουθα: α) εάν οι παραπάνω θεωρήσεις συμβαδίζουν με τις κυρίαρχες στις «κοινωνίες της εργασίας» αντιλήψεις της εργασίας και της μη-εργασίας, β) εάν οι παραπάνω θεωρήσεις είναι κοινές μεταξύ των ηθοποιών-πληροφορητών ή εάν υπάρχουν παράγοντες που λειτουργούν ως «φίλτρα», οδηγώντας σε διαφοροποιήσεις ως προς τις αντιλήψεις και τα βιώματά τους. Τέλος, αναφορικά με τον τρόπο που αξιοποιήθηκαν οι απομαγνητοφωνημένες συνεντεύξεις, να σημειώσουμε ότι, αν και η εξαγωγή των όποιων συμπερασμάτων προκύπτει από το σύνολο των συνεντεύξεων, δεν παρουσιάζονται αποσπάσματα από όλες αλλά κυρίως από εκείνες με ηθοποιούς που θεωρήθηκαν ως πληροφορητές – κλειδιά. Αυτοί οι πληροφορητές

3. Κυρίως πρόκειται για αρθρογραφία στον Τύπο, καθώς και για εξειδικευμένα κείμενα σε νομικά περιοδικά, που επικεντρώνονται στις ιδιαιτερότητες του καθεστώτος απασχόλησης των ηθοποιών στην Ελλάδα.

–κλειδιά εκφράζουν τις βασικές τάσεις που εντοπίσαμε ως προς τον τρόπο πρόσληψης του επαγγέλματος του ηθοποιού (περισσότερο ως τέχνη, περισσότερο ως επάγγελμα, και τα δύο).

Ως προς τη βιβλιογραφική τεκμηρίωση, βασιστήκαμε στη διεθνή βιβλιογραφία σχετικά με την καλλιτεχνική εργασία και τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, ενώ σχετικά με τα θεσμικά, νομικά και συνδικαλιστικά ζητήματα που αφορούν το επάγγελμα του ηθοποιού στην Ελλάδα βασιστήκαμε σε κείμενα, δελτία τύπου και περιοδικές εκδόσεις του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ).

3. ΤΟ ΕΠΑΓΓΕΛΜΑ ΤΟΥ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΚΑΙ ΟΙ ΠΡΟΣΛΗΨΕΙΣ ΤΟΥ

Η αγορά εργασίας των ηθοποιών στην Ελλάδα διακρίνεται από όλες εκείνες τις ιδιαιτερότητες που χαρακτηρίζουν τις καλλιτεχνικές αγορές εργασίας, γενικότερα. Όπως έχει επισημανθεί από διαφορετικούς συγγραφείς, στην πλειονότητα των περιπτώσεων οι αγορές εργασίας των καλλιτεχνών είναι ανοικτές και ο καθένας αισθάνεται ελεύθερος να μπει σε ένα επάγγελμα όπου δεν υπάρχουν θεσμικά κατοχυρωμένα εμπόδια στην πρόσβαση. Ισχύει, με άλλα λόγια, κάτι ανάλογο με όσα είχε επισημάνει η Paradiise σχετικά με την αγορά εργασίας των κωμικών στη Γαλλία: «...δεν υπάρχει κανένας τυπικός έλεγχος κατά την είσοδο· δεν υπάρχει κανένας επίσημος κανόνας που να επιτρέπει σε κάποιον να προβλέψει την επαγγελματική πορεία· ειδικότερα, κάθε εργασιακή πράξη αποτελεί αντικείμενο μιας συγκεκριμένης ανταλλαγής – το κασέ- που τυπικά είναι ανεξάρτητο από τις παρελθούσες και τις μελλοντικές δεσμεύσεις» (Paradiise, 1998, σ. 55).

Με τον ίδιο ακριβώς τρόπο φαίνεται να λειτουργεί στην πράξη η αγορά εργασίας των ηθοποιών στην Ελλάδα: από τυπικής άποψης, ο καθένας μπορεί να έχει πρόσβαση σε αυτήν, να ασκεί τη συγκεκριμένη επαγγελματική δραστηριότητα και να «δηλώνει ηθοποιός» χωρίς προϋποθέσεις. Στην ελληνική περίπτωση αυτό είναι, σε μεγάλο βαθμό, και απόρροια της κατάργησης της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος με νόμο το 1981 (Ν. 1158/1981).⁴ Βεβαίως, για την ένταξη στο Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) (και τη συνακόλουθη

4. Όπου, παράλληλα, δεν ικανοποιήθηκε ένα βασικό αίτημα του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΣΕΗ) που αφορούσε τη διατήρηση της υποχρεωτικής θεατρικής παιδείας ως όρου προκειμένου κάποιος να γίνεται ηθοποιός.

πρόσβαση στην επικουρική περίθαλψη)⁵ απαιτείται ένας ελάχιστος αριθμός ενσήμων (50 ένσημα για προστατευόμενο μέλος και 200 για πλήρες μέλος)⁶.

Το ΣΕΗ έχει γύρω στα 3.000 μέλη, κάτι το οποίο δε μας δίνει σε καμία περίπτωση στοιχεία σχετικά με το συνολικό αριθμό των «επαγγελματιών» ηθοποιών στην Ελλάδα. Αυτή η αδυναμία (απόρροια της κατάργησης της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος) συνδέεται με πολλούς παράγοντες, όπως τις δυσκολίες οριοθέτησης μεταξύ επαγγελματιών και ερασιτεχνών στους «κόσμους της τέχνης», τη σημαντική ετεροαπασχόληση στον κλάδο, καθώς και τη δυσκολία αποσαφήνισης εάν το επάγγελμα του ηθοποιού συνιστά για κάποιον κύρια ή δευτερεύουσα επαγγελματική δραστηριότητα. Η στατιστική καταγραφή του επαγγέλματος καθίσταται ακόμα πιο δύσκολη δεδομένου ότι κάθε χρόνο εισρέουν μαζικά στην αγορά εργασίας των ηθοποιών όλο και περισσότεροι απόφοιτοι διαφόρων φορέων/θεσμών θεατρικής εκπαίδευσης και επιμόρφωσης [αναγνωρισμένες από το κράτος δραματικές σχολές (κρατικές, ιδιωτικές και ΔΗΠΕΘΕ), εργαστήρια, σεμινάρια υποκριτικής κτλ], καθώς και άτομα προερχόμενα από άλλους επαγγελματικούς χώρους, τα οποία ασκούν όμως το επάγγελμα του ηθοποιού.

Η δύσκολη εργασιακή πραγματικότητα που παρατηρείται στον χώρο φαίνεται να συμβάλει, σε ορισμένες περιπτώσεις, σε μια σταδιακή «απομυθοποίηση», ειδικότερα όταν μπαίνει το στοιχείο του βιοπορισμού και του καταναγκασμού. Ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζεται το επάγγελμα μετά από ορισμένα χρόνια εργασιακής εμπειρίας στο χώρο, ο βαθμός απομυθοποίησής του, καθώς και ο τρόπος με τον οποίον οι ηθοποιοί βιώνουν και διαχειρίζονται τις αντιξοότητες, επηρεάζεται από τα κεφάλαια (κοινωνικό, οικονομικό, πολιτισμικό κ.τ.λ.), που έχουν στη διάθεση τους, καθώς και από επιλογές που θεωρούνται ως συμβατές με τον «τρόπο ζωής» των ηθοποιών.

5. Μέσω του Ταμείου Αλληλοβοήθειας του Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών (ΤΑ-ΣΕΗ).

6. Τα πλήρη μέλη έχουν δικαίωμα εκλέγειν και εκλέγεσθαι, ενώ τα προστατευόμενα μέλη μπορούν μόνο να παρίστανται στις συνελεύσεις με δικαίωμα λόγου, μη διαθέτονας, όμως, το δικαίωμα του εκλέγειν και του εκλέγεσθαι.

«Από μικρός ήθελα να γίνω ηθοποιός»

Ένα από τα πρώτα ερωτήματα που προκύπτει στην περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων και έχει απασχολήσει τους μελετητές τους αφορά τους λόγους για τους οποίους τόσα άτομα έλκονται από τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα, δεδομένων των δυσκολιών που καλούνται να αντιμετωπίσουν. Με άλλα λόγια, το ερώτημα τίθεται ως εξής: πώς μπορούμε να ερμηνεύσουμε το γεγονός ότι κάποιος θέλει να ασκήσει ένα επάγγελμα ελκυστικό μεν, αλλά ταυτόχρονα και επισφαλές; Εδώ μας απασχολούν τόσο οι λόγοι που ωθούν τα άτομα προς ένα καλλιτεχνικό επάγγελμα, όσο και οι λόγοι εκείνοι που τα ωθούν στο να παραμείνουν σε αυτό, ακόμα και μετά από κάποια χρόνια επαγγελματικής εμπειρίας. Ο Menger (1999) έχει συνοψίσει το ερώτημα ως ακολούθως: μήπως πρόκειται για «εραστές του κινδύνου» (*risk-lovers*) ή για ορθολογικά ανόητους» (*rational fools*)⁷ (Menger, 1999);

Γενικότερα έχει επικρατήσει η άποψη ότι υπάρχουν δύο κατηγορίες κινήτρων που βρίσκονται πίσω από την άσκηση ενός επαγγέλματος: το ένα αφορά την προσδοκία για αυξημένα κέρδη και το άλλο τις συμβολικές ανταμοιβές που αυτό μπορεί να προσφέρει.⁸

7. Έκφραση του Sen (1977) στο Menger (1999).

8. Παραπέμπουμε στη συζήτηση περί εργασιακών προσανατολισμών, έννοια που αναφέρεται στο: «νόημα που τα άτομα αποδίδουν την εργασία τους, το οποίο και τους προδιαθέτει τόσο να σκέφτονται όσο και να ενεργούν με συγκεκριμένους τρόπους σε ότι αφορά την εργασία αυτή» (Watson, 2005, σ. 124). Εδώ, βασική είναι διάκριση μεταξύ ενδογενών (*intrinsic*) και εξωγενών (*extrinsic*) ικανοποιήσεων που μπορεί κάποιος να αποκομίσει από την εργασία του. Στην πρώτη περίπτωση, η εργασία θεωρείται ως μια εμπειρία εμπλουτισμού, δημιουργεί προκλήσεις για το άτομο, και διαμορφώνει τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη και τελειώσή του, άρα έχει εκφραστικό νόημα. Στην δεύτερη περίπτωση, η εργασία δεν φέρει από μόνη της καμία αξία, καθίσταται μέσο για την επίτευξη κάποιου σκοπού, ενώ η ανθρώπινη ικανοποίηση ή τελείωση αναζητάται εκτός εργασίας: με άλλα λόγια η εργασία έχει εργαλειακό νόημα. Βεβαίως, στην πράξη, αυτού του τύπου η διχοτόμηση δεν υφίσταται πάντα (Watson, 2005). Διάφορες μελέτες, τόσο στο πεδίο των εργασιακών προσανατολισμών όσο και ειδικότερα της ικανοποίησης στην εργασία, έχουν δείξει ότι υπάρχουν πολλοί τρόποι με τους οποίους οι εργαζόμενοι αντιλαμβάνονται την εργασία τους, και οι οποίοι κινούνται ανάμεσα στους δύο αυτούς πόλους (εξωγενείς/ενδογενείς ικανοποιήσεις). Οι μελέτες αυτές, που έχουν ως έναυσμα τη βεμπεριανή ιδέα της «κοινωνικής (πράξης) δράσης», υποστηρίζουν ότι ο προσανατολισμός ενός ατόμου απέναντι στην εργασία του και οι ικανοποιήσεις που αποκομίζει από αυτήν είναι απόρροια τόσο των αντικειμενικών χαρακτηριστικών αυτής, όσο και των ατομικών κινήτρων των εργαζομένων (Kalleberg, 1977). Το πλεονέκτημα των συγκεκριμένων προσεγγίσεων έγκειται στο ότι αναγνωρίζει ότι μια εργασία μπορεί να προσλάβει μια μεγάλη γκάμα νοημάτων για τα άτομα (Watson, 2005).

Βεβαίως, στην πράξη δεν μπορούμε να μιλάμε για μια «δομική αντίθεση» μεταξύ «ορθολογικών συμπεριφορών» –που αποσκοπούν σε εξωγενείς ικανοποιήσεις– και «μη-ορθολογικών συμπεριφορών» –που αποσκοπούν σε ενδογενείς ικανοποιήσεις–, υπό την έννοια ότι η ύπαρξη των μεν δεν αποκλείει τις δε ή ότι η αναζήτηση ενδογενών ικανοποιήσεων και συμβολικών οφελών (συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου) μπορεί να είναι εξίσου ορθολογική συμπεριφορά, από τη σκοπιά των υποκειμένων, με αυτήν που αφορά την αναζήτηση οικονομικών ανταμοιβών. Όπως είχε επισημάνει ο Bourdieu (1977), στους οικονομικούς κόσμους της πολιτισμικής παραγωγής ακόμα και οι πιο «αντι-οικονομικές» και «ανιδιοτελείς» συμπεριφορές, ακόμα και εκείνες που σε ένα συνηθισμένο οικονομικό σύμπαν θα καταδικάζονταν απερίφραστα, ενέχουν ένα είδος οικονομικής ορθολογικότητας που αφορά τη συσσώρευση συμβολικού κεφαλαίου.

Η επαγγελματική ενασχόληση με την ηθοποιία είναι για πολλούς ηθοποιούς το «φυσικό επακόλουθο» της ερασιτεχνικής τους ενασχόλησης με αυτήν ή/και μιας μεγάλης αγάπης για το θέατρο και τον κινηματογράφο που, για πολλούς, ξεκινάει ήδη από την παιδική τους ηλικία (τακτική παρακολούθηση θεατρικών παραστάσεων, συμμετοχή σε σχολικές θεατρικές παραστάσεις κ.τ.λ.).

«Πάντα στο μυαλό μου μέσα, από μικρός, ήθελα να γίνω ηθοποιός. Όλες οι μάντρες του Φαλήρου, του Μοσχάτου, του Πειραιά, κ.τ.λ. θα έχουν τα σημάδια μου που σκαρφάωνα να βλέπω κινηματογράφο.» (Κ., άνδρας, ηθοποιός συνταξιούχος από άλλη επαγγελματική ενασχόληση, πρώην μέλος της διοίκησης του ΣΕΗ)

Όπως προκύπτει από το σύνολο των συνεντεύξεων, το βασικό κίνητρο για την ενασχόλησή τους με το συγκεκριμένο επάγγελμα είναι κυρίως οι «συμβολικές» ανταμοιβές, που συνδέονται με την άσκηση ενός καλλιτεχνικού επαγγέλματος (ελευθερία, δημιουργικότητα, αντισυμβατικός τρόπος ζωής κ.τ.λ.), ενώ η επαγγελματική τους επιλογή, όπως οι ίδιοι οι πληροφορητές επισημαίνουν, δε θεμελιώνεται πάντα σε «ορθολογικά» κριτήρια, δεδομένου ότι πολλοί το επιλέγουν από «κεραυνοβόλο έρωτα» ή για να ικανοποιήσουν το «ψώνιο τους». Συχνά, η προσδοκία για αναγνωρισιμότητα λειτουργεί και αυτή ως κίνητρο (είναι συχνά ο θαυμασμός για κάποιον μεγάλο ηθοποιό και η ελπίδα να του μοιάσουν), αν και δεν είναι κάτι που διατυπώνεται ευθέως.

«*Ε, την ψώνισα. Λεω, εγώ αυτό θέλω να κάνω στην ζωή μου. Από εκείνη την στιγμή και έπειτα εγώ τόλμησα να πω ότι θέλω να είμαι ηθοποιός. Να είμαι σε μια σκηνή και να παίζω. Τίποτα άλλο*» (Β., Γυναίκα, 43 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών σχολών δραματικής τέχνης).

Αυτή η αντίληψη που έχουν τα ίδια τα υποκείμενα σε σχέση με τους λόγους που τους ωθούν να ασχοληθούν με την ηθοποιία παραπέμπει στη βεμπεριανής προέλευσης έννοια του καλέσματος. Για τον Freidson (1986) η καλλιτεχνική εργασία είναι πρωτίστως μια «εργασία που απαντά σε ένα κάλεσμα» (*travail de vocation*), συνώνυμη της έννοιας του «έργου» την οποία συναντάμε στην *Ανθρώπινη Κατάσταση* της Arendt. Αυτό που είναι κεντρικό σε αυτόν τον τύπο εργασίας είναι: «... η ιδέα ότι η εκτέλεσή της δεν υπακούει σε μια επιθυμία ή σε μια ανάγκη για την απόκτηση υλικού κέρδους» (Freidson, 1986, σ. 441). Συχνά λοιπόν οι ίδιοι οι καλλιτέχνες νοούν το επάγγελμά τους ως απόρροια ενός καλέσματος (*vocation*) ή ενός προσωπικού ακαταμάχητου πάθους που κυριαρχεί (Buscatto, 2004), μιας «εσωτερικής ώθησης» (*inner drive*) (Jeffri and Throsby, 1994), ως ένα επάγγελμα που δε γίνεται για τα λεφτά αλλά για την «αγάπη» (*labor of love*)⁹ (Freidson, 1990), ή αλλιώς αυτό θα μπορούσαμε να ονομάσουμε «τέχνη για χάρη της τέχνης» (*art for art's sake*).¹⁰

Η έννοια του καλέσματος φαίνεται να λειτουργεί και ως παράγοντας που εκλογικεύει την απόφαση κάποιου να απασχοληθεί σε ένα καλλιτεχνικό επάγγελμα. Είναι αυτή που δίνει νόημα στη συμπεριφορά και λειτουργεί ως ένα είδος εκ των υστέρων αιτιολόγησης της επιλογής ενασχόλησης με ένα τέτοιο επάγγελμα (Lailier, 2011). Αν και το «κάλεσμα» θεωρείται ως ένα υποκειμενικό συναίσθημα των ατόμων, το γεγονός ότι πρόκειται για ένα συναίσθημα που μοιράζονται στο σύνολό τους οι πληροφορητές, δείχνει ότι πρόκειται για μια κοινωνική κατασκευή. Σύμφωνα με τον Bain (2005), το ότι μια τέτοια αντίληψη της εργασίας (που γίνεται από αγάπη) είναι συστατικό στοιχείο της επαγγελματικής ταυτότητας των καλλιτεχνών, αποτελεί έναν από τους μύθους και τα στερεότυπά της. Πρόκειται

9. Ο Freidson χρησιμοποίησε αυτόν τον ορισμό για καλλιτεχνικά επαγγέλματα διότι, κατά την άποψή του, η επαγγελματική αφοσίωση και η επιτυχία στα καλλιτεχνικά επαγγέλματα δεν είναι συμβατές με τις ενασχολήσεις και τα κριτήρια λειτουργίας μιας αγοραστικής οικονομίας της ανταλλαγής.

10. Αν και παραπέμπουμε στον Adorno (1962), ο ίδιος δεν χρησιμοποιεί την έκφραση αυτή με την ίδια έννοια που της αποδίδουμε εμείς.

για «επινοημένες ιστορίες» εξιδανικευμένες θεωρήσεις που μετατρέπονται σε σύμβολα μιας συλλογικής ταυτοποίησης, ακόμα και οριοθέτησης του επαγγέλματος. Για τον Laillier (2011), το κάλεσμα είναι επί το πλείστον το προϊόν μιας συλλογικής διαδικασίας, ενώ ο Sapiró (2007) θεωρεί ότι η διαδικασία «κοινωνιο-γένεσης» του καλέσματος περνάει από δύο στάδια, όπου το πρώτο αφορά τη διαμόρφωση μιας γενικότερης ψευδαίσθησης ως προς ένα επάγγελμα και το δεύτερο την προσχώρηση το ατόμου σε αυτήν την ψευδαίσθηση.

Πέραν όμως του αρχικού σταδίου της επιλογής του επαγγέλματος, αυτό που ενδιαφέρει στην περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων σχετίζεται με τους λόγους παραμονής σε αυτά, παρά τις αντικειμενικά αντίξοες εργασιακές συνθήκες. Και σε αυτήν την περίπτωση, οι πληροφορητές, στο σύνολό τους, επιβεβαιώνουν τα ευρήματα προηγούμενων ερευνών, όπως αυτής του Menger (1997) για τους κωμικούς στην Γαλλία, τονίζοντας τη σημασία των συμβολικών και ψυχολογικών ανταμοιβών της καλλιτεχνικής εργασίας (ψυχολογικές και κοινωνικές ανταμοιβές, ελκυστικές συνθήκες εργασίας, μη-επαναλαμβανόμενος, εναλλασσόμενος χαρακτήρας της δουλειάς κ.τ.λ.). Η παραμονή στην ηθοποιία προϋποθέτει, κατά την άποψη τους, ένα ιδιαίτερο είδος αφοσίωσης και προσήλωσης, που δε σχετίζεται με τις χρηματικές απολαβές αλλά με τις συμβολικές ανταμοιβές. Ανταποκρίνεται, συνεπώς, σε αυτό που ο Freidson (1986), αναφερόμενος γενικότερα στην καλλιτεχνική εργασία, αποκάλεσε «προσηλωμένη εργασία» (*committed labor*), όπου το κίνητρο για την εκτέλεσή της δεν είναι η επιθυμία ή η ανάγκη για υλικά οφέλη, και υπό αυτήν την έννοια αντιπαρατίθεται στη μαρξική έννοια της αλλοτριωμένης εργασίας.

«Είναι και τέχνη και επάγγελμα»

Ένα ερώτημα που συχνά τίθεται στην περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων είναι εάν πρόκειται για ένα επάγγελμα όπως όλα τα άλλα ή για κάτι παραπάνω. Αυτό που έχουν αναδείξει πολλές έρευνες είναι ότι, στην περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων, τα όρια μεταξύ επαγγελματία και ερασιτέχνη, επαγγέλματος και τέχνης είναι συχνά συγκεχυμένα, ενώ δύσκολη φαίνεται η επίτευξη ενός βαθμού επαγγελματοποίησης και επαγγελματικής συνείδησης. Εδώ φαίνεται να υπεισερχονται και άλλοι παράγοντες που έχουν να κάνουν με το κοινωνικοοικονομικό status των ατόμων και, ειδικότερα,

με τη δυνατότητα αποκλειστικής ενασχόλησης με αυτό ή με την ανάγκη απασχόλησης και σε άλλες δραστηριότητες για βιοποριστικούς λόγους. Με άλλα λόγια, αυτά τα κοινωνικοοικονομικά δεδομένα επηρεάζουν τις δυνατότητες επιλογής που έχει ένας καλλιτέχνης, χωρίς, όμως, βεβαίως, να είναι και τα μοναδικά.

Μια μερίδα πληροφορητών θεωρεί ότι η δραστηριότητά τους είναι κάτι παραπάνω από ένα απλό επάγγελμα, μια απλή βιοποριστική δουλειά: είναι μια δραστηριότητα που, λόγω ακριβώς της μεγάλης αγάπης και αφοσίωσης που απαιτεί, αποτελεί έναν τρόπο ζωής.

«Για μένα είναι μια εξαιρετική ευκαιρία να ζήσεις μια αληθινή ζωή [...] Για μένα δεν είναι επάγγελμα. Είναι τόσες πολλές οι δυσκολίες όχι μόνο οι αντικειμενικές σε αυτόν τον εργασιακό χώρο, αλλά και οι προσωπικές, που δεν πληρώνεται αυτό. Και ο πιο καλοπληρωμένος ηθοποιός, που είναι πολύ λίγοι βέβαια, αποκλείεται να πληρωθεί ποτέ γι' αυτό που κάνει. Οπότε πρέπει να τ' αγαπάς πάρα πολύ. [...] Είναι ένας μεγάλος έρωτας που δεν μπορείς να τον αφήσεις. Και εγώ έχω πει πολλές φορές καλύτερα να ήμουνα ναρκομανής. Θα έκανα μια αποτοξίνωση και θα τελείωνα. Αυτό το πράγμα δεν μπορείς να το αφήσεις ποτέ» (Β., Γυναίκα, 43 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών σχολών δραματικής τέχνης).

Κάποιοι άλλοι, χωρίς να αμφισβητούν την ιδιαίτερη καλλιτεχνική φύση της δραστηριότητάς τους, δίνουν έμφαση στην επαγγελματική διάσταση. Με άλλα λόγια, εδώ η ηθοποιία γίνεται αντιληπτή και ως επάγγελμα που εξασφαλίζει τα προς το ζην, και του οποίου η άσκηση προϋποθέτει μόχθο, κανόνες και πειθαρχία. Στην περίπτωση αυτή η συμβολή του ταλέντου είναι περιορισμένη, και είναι κυρίως η συνεχής εξάσκηση και η απόκτηση συμπληρωματικών γνώσεων που προέχουν. Παράγοντες όπως η διάρκεια απασχόλησης στον συγκεκριμένο χώρο, ο βαθμός ενσωμάτωσης σε αυτόν, καθώς και ο βαθμός αποκλειστικής ενασχόλησης με αυτό το επάγγελμα φαίνεται να επηρεάζουν και το βαθμό επαγγελματικής συνειδητοποίησης.

«(Είναι) Τέχνη, σαφώς! Αλλά η τέχνη για να είναι παραγωγική και να έχει αποτέλεσμα πρέπει να αντιμετωπίζεται με επαγγελματικούς όρους. Όταν λέω με επαγγελματικούς όρους, εννοώ ότι θα πρέπει να έχεις μια πειθαρχία στο πώς δουλεύεις, να δουλεύεις καθημερινά, να πληρώνεσαι γι' αυτό που κάνεις και γενικά να αντι-

μετωπίζεις την τέχνη αυτή ως κάτι πρακτικό, γιατί η τέχνη πολύ συχνά παρεξηγείται. [...] Είναι μια πολύ σοβαρή δουλειά και θέλει μεγάλη πειθαρχία. Δεν είναι χαβαλές» (Ι., άνδρας, 35 ετών, απόφοιτος ιδιωτικής σχολής δραματικής τέχνης αναγνωρισμένης από το κράτος).

«Σήμερα πια, μετά από 36 χρόνια, είναι το επάγγελμα μου. Τόσο απλά !!! [...] Πιστεύω ότι η λέξη επάγγελμα δεν πρέπει να τρομάζει κανέναν και ότι κανένας δεν πρέπει να ντρέπεται να την πει. Από την στιγμή που θέλεις να είσαι σε αυτή τη δουλειά, για να την κανείς καλά και να θέλεις να ζήσεις από αυτήν πρέπει να το βλέπεις σαν επάγγελμα...» (Ε., γυναίκα, 59 ετών, μέλος διοίκησης του ΣΕΗ).

«Δεν είναι δυνατόν ένας ηθοποιός να βγαίνει στη σκηνή αμόρφωτος»

Ο βαθμός επαγγελματοποίησης σχετίζεται στενά με τον τρόπο που οι πληροφορητές αντιλαμβάνονται τους όρους λειτουργίας της αγοράς εργασίας των ηθοποιών. Όπως και στην περίπτωση όλων των ανοικτών αγορών εργασίας, έτσι και εδώ εγείρονται προβληματισμοί σχετικά με το εάν πρέπει να θεσμοθετηθούν όρια και προϋποθέσεις προκειμένου να μπορέσει κάποιος να ασκήσει το συγκεκριμένο επάγγελμα. Αναμφισβήτητο είναι το γεγονός ότι η κατάργηση της άδειας ασκήσεως του επαγγέλματος άνοιξε τους «ασκούς του Αιόλου», επιτρέποντας την μαζική είσοδο ατόμων στο επάγγελμα. Αυτό έχει ως συνέπεια οι ίδιοι οι ηθοποιοί συχνά να απαξιώνουν το επάγγελμά τους, θεωρώντας ότι ο καθένας μπορεί να δηλώνει ότι είναι ηθοποιός.

«Γενικά ντρεπόμουν να λέω ότι είμαι ηθοποιός. [...] Γιατί το επάγγελμα του ηθοποιού είναι λίγο απαξιωμένο, με την έννοια του ότι ο καθένας πηγαίνει να γίνει ηθοποιός όταν δεν έχει τι να κάνει.» (Ι., άνδρας, 35 ετών, απόφοιτος ιδιωτικής σχολής δραματικής τέχνης αναγνωρισμένης από το κράτος).

«Καταλαβαίνεις, λοιπόν, στο χώρο μας, ο καθένας επειδή έβγαλε μια σχολή, επειδή έκανε κάτι [...] και καβαλάει “και καλά” το καλάμι ότι είναι μεγάλος και καλός ηθοποιός. Είναι κάτι που δεν ισχύει σε άλλα επαγγέλματα. Ο άλλος για να πει ότι είναι καλός

χειρούργος πρέπει να έχει κάνει δέκα μεταμοσχεύσεις καρδιάς ή δέκα εγχειρήσεις εγκεφάλου. Εδώ, στα καλλιτεχνικά, μπορεί να είσαι ο καλύτερος έχοντας κάνει μια τρύπα στο νερό. Ο ένας θεωρεί τον άλλο τον καλύτερο και αντίστοιχα, από πίσω, μπορεί να τον θεωρεί τον πιο μαλάκα.» (Ε., 52 ετών, παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής, μακρόχρονη εμπειρία στο ερασιτεχνικό θέατρο, εισήλθε επαγγελματικά στο χώρο σε μεγάλη ηλικία).

Στο πλαίσιο αυτό, η επαναφορά μιας βελτιωμένης εκδοχής της άδειας ασκήσεως επαγγέλματος σε συνδυασμό με την ανωτατοποίηση της θεατρικής παιδείας θεωρείται βασικός μηχανισμός ελέγχου της εισόδου στο επάγγελμα και ρύθμισης της αγοράς εργασίας των ηθοποιών. Αυτή είναι η άποψη την οποία υιοθετεί το επίσημο συνδικαλιστικό όργανο (ΣΕΗ), ενώ μεταξύ των πληροφορητών την άποψη αυτή συμμερίζονται εκείνοι οι οποίοι έχουν αποφοιτήσει από μια αναγνωρισμένη (από το κράτος) δραματική σχολή ή/και ασκούν το επάγγελμα του ηθοποιού ως κύρια επαγγελματική δραστηριότητα.

«Μπορεί να είναι πολύ ταλαντούχοι, έτσι; Αλλά αν υπάρχει άδεια και υπάρχουν κάποιοι όροι για να πάρεις αυτήν την άδεια θα υπάρχει ένας έλεγχος ρε παιδί μου. Δεν ξέρω τι πρέπει να γίνει, δεν μπορώ να βρω τη λύση» (Σ., γυναίκα, 34 ετών, απόφοιτος ιδιωτικής σχολής δραματικής τέχνης αναγνωρισμένης από το κράτος).

«Είναι απάτη αυτό που λένε ότι όποιος έχει ταλέντο βγαίνει και παίζει. Δεν είναι σωστό. Όπως ο ξυλουργός, ο ηλεκτρολόγος, ο μηχανικός πρέπει να το μάθει το επάγγελμα, ακόμα περισσότερο και ο ηθοποιός. [...] Δεν είναι δυνατόν ένας ηθοποιός να βγαίνει στην σκηνή αμόρφωτος.» (Κ., άνδρας, συνταξιούχος, απασχολήθηκε ως φυσιοθεραπευτής – γυμναστής, πρώην μέλος της διοίκησης του ΣΕΗ).

Από την άλλη πλευρά, εκείνοι που αντιτίθενται σε αυτήν την άποψη υποστηρίζουν ότι στην τέχνη δεν πρέπει και δεν μπορούν να υπάρχουν όρια και ότι η οποιαδήποτε άδεια όχι μόνο περιορίζει την καλλιτεχνική ελευθερία αλλά δεν εγγυάται και την «ποιότητα» του αποτελέσματος.

«Ένας καλός συγγραφέας έχει άδεια ασκήσεως επαγγέλματος; Η άδεια δεν κατοχυρώνει απαραίτητα την ποιότητα του απο-

τελέσματος.» (Ζ., γυναίκα, 35 ετών, παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής σε ιδιωτική σχολή δραματικής τέχνης, εργάζεται παράλληλα και ως σκηνοθέτης).

«Τί άδεια ασκήσεως επαγγέλματος; Είναι σαν να παίζω εγώ ένα πολύ καλό μπουζούκι και να χρειάζεται να πάρω άδεια ασκήσεως επαγγέλματος για να συνθέσω, δηλαδή, ρεμπέτικα τραγούδια. Είναι τέχνη αυτό. Δεν χρειάζεται άδεια. Πρέπει να είναι ανοιχτό. Αμα το 'χεις, το 'χεις.» (Ε., 52 ετών, παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής, μακρόχρονη εμπειρία στο ερασιτεχνικό θέατρο, εισήλθε επαγγελματικά στο χώρο σε μεγάλη ηλικία).

«Πολλές φορές ο μόχθος του ηθοποιού δεν αναγνωρίζεται»

Σύμφωνα με το ΣΕΗ ένα από τα μεγαλύτερα προβλήματα του κλάδου είναι τα υψηλά ποσοστά ανεργίας. Η ανεργία θεωρείται κοινό χαρακτηριστικό σχεδόν όλων των καλλιτεχνικών αγορών εργασίας και επί της ουσίας σχετίζεται με το γεγονός ότι σχεδόν σε μόνιμη βάση η προσφορά καλλιτεχνών ξεπερνά τη ζήτηση στην αγορά εργασίας. Με δεδομένο ότι πρόκειται για ανοικτές αγορές εργασίας, χωρίς θεσμικά κατοχυρωμένα εμπόδια στην πρόσβαση, δημιουργείται μια τεράστια δεξαμενή εργατικού δυναμικού (Menger, 1991). Ένα ακόμα χαρακτηριστικό των καλλιτεχνικών αγορών εργασίας είναι, σύμφωνα με τον Menger (2002), η υπέρμετρη ευελιξία, υπό την έννοια ότι η αυτοαπασχόληση, το «free-lancing», η μερική απασχόληση, η περιοδική εργασία (*intermittency*), η ηθελημένη ή επιβεβλημένη πολυαπασχόληση αποτελούν τις κυρίαρχες μορφές οργάνωσης της εργασίας.

Σε ένα τέτοιο εργασιακό περιβάλλον διαμορφώνονται οι προϋποθέσεις και για άλλα εργασιακά προβλήματα, όπως η καταστρατήγηση των συλλογικών συμβάσεων εργασίας (ΣΣΕ), όπου αυτές υπάρχουν, η μη καταβολή των δεδουλευμένων ή η καταβολή αμοιβών κατώτερων από εκείνες που προβλέπει η ΣΣΕ του κλάδου, η μη πληρωμή για τις ώρες πρόβας ή ακόμα και η μεγάλη ανισότητα σε ό,τι αφορά τις αμοιβές. Όπως φαίνεται, η απουσία αποσαφηνισμένων και θεσμικά κατοχυρωμένων κανόνων (ή ακόμα και η παράκαμψή τους ακόμα και εάν αυτοί υπάρχουν) παράγει με τη σειρά της μεγάλες ανισότητες σε επίπεδο αμοιβών και αναγνωρισιμότητας. Από τη μια, διαμορφώνονται πολύ υψηλές αμοιβές για τους πλέον αναγνω-

ρίσιμους [το φαινόμενο των *superstars* (Rosen, 1981)], και, από την άλλη, αμοιβές που γενικώς φαίνονται να κυμαίνονται σε κατώτερα επίπεδα από εκείνες που αφορούν εργαζόμενους με ανάλογο επίπεδο εκπαίδευσης σε άλλα επαγγέλματα. Αυτό, σε συνδυασμό με ένα ασταθές εισόδημα λόγω ακριβώς της ασυνεχούς επαγγελματικής βιογραφίας (Menger, 2006).

Το παραπάνω εργασιακό τοπίο, σε ό,τι αφορά το μισθολογικό, έρχονται να συμπληρώσουν προβλήματα πιο γενικά, όπως το αβέβαιο επαγγελματικό μέλλον¹¹ και πιο ειδικά, όπως η μη-καταβολή ενσήμων, οι παραβιάσεις που σχετίζονται με το ωράριο και τις αργίες, καθώς και η απουσία αξιοκρατίας στις ακροάσεις. Ειδικότερα, η απουσία αξιοκρατίας κατά τη διαδικασία των ακροάσεων είναι ένα ζήτημα που έθιξαν στο σύνολό τους οι πληροφορητές. Αυτό το αίσθημα φαίνεται να απορρέει σε μεγάλο βαθμό από την απουσία θεσμικά κατοχυρωμένων και τυπικών κανόνων και από το χαμηλό βαθμό «επαγγελματοποίησης», που θεωρείται ότι διακρίνουν τις αγορές εργασίας των καλλιτεχνών (σε αντιπαράβολη με τις κλειστές αγορές εργασίας και τα κλειστά επαγγέλματα). Σε αντίθεση με τον κόσμο των «επιχειρήσεων», όπου –σε γενικές γραμμές τουλάχιστον– υπάρχουν θεσμικά κατοχυρωμένοι κανόνες και κριτήρια που ορίζουν τους τρόπους πρόσβασης σε μια θέση εργασίας, την επαγγελματική εξέλιξη ενός ατόμου, τους τρόπους αμοιβής του κ.τ.λ., στη σφαίρα της καλλιτεχνικής εργασίας τέτοιοι κανόνες δεν υφίστανται πάντα ή, ακόμα και εάν υφίστανται, δεν εφαρμόζονται. Αυτό συμβαίνει ορισμένες φορές και από επιλογή των καλλιτεχνών, ως αναπόσπαστο κομμάτι ενός αντι-συμβατικού, στα μάτια των καλλιτεχνών, τρόπου ζωής και εργασίας. Στη σφαίρα αυτή, ακόμα και εάν υπάρχουν τυπικές διαδικασίες επιλογής, αυτές αφορούν μια πολύ μικρή μερίδα των προσφερόμενων θέσεων εργασίας (Menger, 1997). Συνεπώς, όσο λιγότερο οργανωμένος είναι ο χώρος, τόσο συχνότερα ισχύουν κριτήρια όπως το «ταλέντο», η «αναγνωρισιμότητα», που μετράνε για την αξιολόγησή του. Ο κατάλογος αυτών των «άτυπων» –επί της ουσίας– κριτηρίων μπορεί να συμπληρωθεί με άλλα, όπως η εμφάνιση του καλλιτέχνη, η «διαίσθηση» (*feeling*) κατά τις διαδικα-

11. Διάφορες μελέτες έχουν δείξει ότι αυτή η αβεβαιότητα εκφράζεται με διαφορετικό βαθμό και ένταση ανάλογα με το επάγγελμα. Για παράδειγμα, στην περίπτωση των χορευτών λόγω της επικράτησης της εικόνας του χορευτή ως νέου, με σφουγγερό σώμα, το «τέλος της καριέρας τους» είναι κάτι που τους απασχολεί πολύ σύντομα (Sorignet, 2004).

σίες ακρόασης, κ.τ.λ.¹² Σε κάθε περίπτωση, τα παραπάνω «κριτήρια» θεωρούνται ως υποκειμενικά προκαλώντας ως εκ τούτου υπόνοιες για απουσία αξιοκρατίας (Paradeise, 1998).

Έτσι, λοιπόν, σχεδόν στο σύνολό τους οι πληροφορητές, μετά από κάποια χρόνια σταδιοδρομίας στο χώρο αποφεύγουν τις ακροάσεις, θεωρώντας αυτές ως «στημένες».

«Το να βρεις δουλειά από ακρόαση, δεν θα σου πω εγώ ότι είναι αδύνατο. Θα σου πω ότι θα βρεις μόνο αν είσαι εξαιρετική περίπτωση ηθοποιού που δεν θα μπορεί να σε απορρίψει ο άλλος [...]. Και δεν νομίζω ότι δεν είναι θέμα κυκλωμάτων. Και εγώ πιστεύω, εξ αντικειμένου, είναι τόσο ιδιαίτερη αυτή η δουλειά, που και εγώ αν έκανα μια δική μου δουλειά θα προτιμούσα να συνεργαστώ με ανθρώπους που τους ξέρω, που τους έχω δει να δουλεύουνε. Χρειάζεται μια εμπιστοσύνη, δηλαδή.» (B., γυναίκα, 43 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών σχολών δραματικής τέχνης).

«Δεν θεωρώ ότι θα έχω μια ευκαιρία. Οπότε γιατί να χάσω το χρόνο μου. Δεν μου αρέσει η αντιμετώπιση. [...] Συνήθως η μια δουλειά φέρνει την άλλη.» (Z., γυναίκα, 35 ετών, παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής σε ιδιωτική σχολή δραματικής τέχνης, απασχολείται παράλληλα και ως σκηνοθέτης).

Οι παραπάνω διαπιστώσεις ανταποκρίνονται σε αυτό που ο Menger (1991, σ. 68) ονομάζει «*λογική της φήμης*» και το οποίο φαίνεται να συνδράμει σε μεγάλο βαθμό στην εύρεση εργασίας. Με άλλα λόγια, υπάρχει ένας άτυπος κανόνας σύμφωνα με τον οποίο η μια δουλειά, συχνά, φέρνει την άλλη. Ως εκ τούτου, κάποιος ο οποίος εργάζεται και είναι ορατός έχει πολύ περισσότερες δυνατότητες να βρει δουλειά από τον άνεργο-άεργο. Όπως επισημαίνει ο Pilmis,

12. Για παράδειγμα, στη μελέτη του για τις διάφορες πρακτικές πρόσληψης και αξιολόγησης στο χώρο του μοντέρνου χορού στη Γαλλία, ο Sorignet (2004) αναφέρει ότι παρά την προσπάθεια εισαγωγής αντικειμενικών κριτηρίων κατά τη διαδικασία της επιλογής χορευτών, μέσω της προ-επιλογής στη βάση βιογραφικού, από τη δεκαετία του 1990, πολλοί χορογράφοι αντιδρούν θεωρώντας ότι πρόκειται για μια πρακτική που αντικαθιστά την καλλιτεχνική λογική από μια επιχειρηματική λογική και ότι πέρα από την εκπαίδευση, την επαγγελματική εμπειρία και την τεχνική είναι και άλλα κριτήρια, όπως η παρουσία, η αύρα, το *feeling* που παίζουν σημαντικό ρόλο κατά την επιλογή των χορευτών.

2003, σ. 494): «*Η παρουσία στην αγορά δρα σαν σήμα για τον εργοδότη και συμβάλλει τότε στο να τεθεί σε κίνηση ένα σπιράλ αυτοενίσχυσης, χάρη στο οποίο οι ενεργοί έχουν περισσότερες ευκαιρίες να είναι ενεργοί, ενώ οι μη-ενεργοί έχουν όλο και λιγότερο ευκαιρίες να είναι...*». Με άλλα λόγια το ζητούμενο είναι να είσαι ορατός και εδώ ιδιαίτερη είναι και η σημασία των κοινωνικών δικτύων ή αλλιώς των γνωριμιών ενός καλλιτέχνη. Η σημασία των κοινωνικών δικτύων έχει αναδειχθεί από διάφορες εμπειρικές έρευνες και φαίνεται να κυριαρχεί ακόμα και στις λεγόμενες «υψηλές τέχνες», όπου τα πράγματα είναι πιο θεσμοθετημένα.¹³ Σύμφωνα με τη Paradeise (1998), το «κτίσιμο» αυτών των κοινωνικών δικτύων είναι μέρος της κατάρτισης των κωμικών και κυριαρχεί η ιδέα ότι πρέπει «κάθε μέρα να κάνουν κάτι για το επάγγελμά τους»: να συχνάζουν σε στέκια καλλιτεχνών, να κάνουν σχετικά με τη δουλειά τους τηλεφωνήματα, να στέλνουν φωτογραφίες, να πηγαίνουν σε ακροάσεις κτλ.

«Ήξερα ότι μου είχε δοθεί μια πολύ μεγάλη ευκαιρία, αλλά δυστυχώς δεν μπόρεσα να την αξιοποιήσω, δηλαδή δε με είδαν άνθρωποι του χώρου για δύο λόγους. Πρώτον γιατί δε βλέπουν άνθρωποι του χώρου τα αμφιθέατρα, τα σνομπάρουν και δεύτερον γιατί δεν το κινήγησα [...] Δεν είμαι καθόλου καλή σ' αυτά. Δεν μπορώ γενικά να προσεγγίζω ανθρώπους με ιδιοτέλεια, η οποία στο χώρο είναι [...] Δηλαδή αν το ταλέντο είναι το 20 αυτό είναι το 80. Τί να πω; Και εξακολουθεί να είναι μεγάλο πρόβλημα, κι αν το εγκαταλείψω γιατί προς τα εκεί πάω, αυτός θα είναι ο λόγος. Δε θα το χρεώσω ούτε στις ψεύτικες ακροάσεις, ούτε στην κοινωνία, ούτε στο μεγάλο αριθμό των ηθοποιών. Θα είναι καθαρά δική μου ευθύνη και έλλειψη αυτής της ικανότητας. (Σ., γυναίκα, 33 ετών, απόφοιτος ιδιωτικής σχολής δραματικής τέχνης).

Η εικόνα αυτή ανταποκρίνεται στη διαπίστωση του Menger (1997), ο οποίος θεωρεί ότι αυτό που διακρίνει τους καλλιτέχνες είναι η αναγκαιότητα της συνεχούς εργήγορης, προκειμένου να είναι ή να παραμένουν «μέσα στα πράγματα», μέσω μιας διαδικασίας συνεχούς *self-marketing*.

13. Η Wagner (2004), για παράδειγμα, έχει αναδείξει τη σημασία των κοινωνικών δικτύων σε επαγγέλματα όπως αυτό του βιολονίστα-σολίστα.

Η υπαρκτή ανεργία, αλλά και ο φόβος της διαμορφώνουν «γόνιμο έδαφος» για την καταστρατήγηση βασικών εργασιακών δικαιωμάτων και εντείνουν ακόμα περισσότερο την εργασιακή ανασφάλεια.

«Άλλες φορές, άλλοι παραγωγοί επειδή ξέρουν ότι υπάρχει ανεργία, ξέρουν και σου κάνουν μια πρόταση και ως Χριστίνα άνεργη θα τη δεχτείς και αν δεν τη δεχτείς θα φωνάξουν 1000 Χριστίνες που περιμένουν. Λόγω της ανεργίας σε φωνάξουν για ένα κομμάτι ψωμί. Είτε δε σε ασφαλίζουν στο ΙΚΑ, όπως θα όφειλαν, είτε ο μισθός σου είναι πολύ κάτω του βασικού μισθού, είτε χίλια δυο άλλα πράγματα. Δε σου πληρώνουν τις πρόβες, δηλαδή δουλεύεις 3 μήνες πρόβες χωρίς να πληρωθείς. Ψίχουλα. Υπάρχει πολύ μεγάλη εκμετάλλευση. Όλα αυτά είναι απόρροια της ανεργίας.» (Γ., άνδρας, 31 ετών, απόφοιτος σχολής ΔΗΠΕΘΕ).

Αν και η καταστρατήγηση βασικών εργασιακών δικαιωμάτων γίνεται αντικείμενο κριτικής, οι ηθοποιοί φαίνεται να την αντιλαμβάνονται, ειδικά στα πρώτα χρόνια της καριέρας τους, ως το «αναγκαίο» τίμημα τόσο για την εύρεση εργασίας, όσο και για την εξασφάλιση αναγνωρισιμότητας. Στο πλαίσιο αυτό, η διασφάλιση κάποιων εργασιακών κεκτημένων ή η διεκδίκηση κάποιων εργασιακών δικαιωμάτων νοείται ως «πολυτέλεια». Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι αυτό της μη-καταβολής ενσήμων: ορισμένους εκ των πληροφορητών δε φαίνεται να τους απασχολεί έντονα αυτό το θέμα και εν μέρει «νομομοποιούν» αυτή την πρακτική «στο όνομα της τέχνης»,¹⁴ ενώ άλλοι πληροφορητές με πιο έντονη επαγγελματική ή/και συνδικαλιστική συνείδηση ναι μεν αντιλαμβάνονται τις συνέπειες από την μη-καταβολή των ενσήμων¹⁵ αλλά, παράλληλα, έχουν συναίσθηση των περιορισμένων δυνατοτήτων καταγγελίας που διαθέτουν.

14. Αυτό είναι ένα συμπέρασμα που δεν προέκυψε μόνο κατά τη διάρκεια ορισμένων συνεντεύξεων, αλλά και, συμπτωματικά, κατά τη διάρκεια επισκέψεών μου στο χώρο του Σωματείου προκειμένου να πραγματοποιήσω ορισμένες συνεντεύξεις. Εκεί έτυχε να δω νέους επί το πλείστον ηθοποιούς που αιτιολογούσαν την καθυστερημένη εγγραφή τους στο Σωματείο με το γεγονός ότι, επειδή έκαναν πράγματα δημιουργικά, που τους άρεσαν, δεν τους είχε απασχολήσει το θέμα των ενσήμων.

15. Ένας ελάχιστος αριθμός ενσήμων είναι απαραίτητος τόσο για την εγγραφή στο ΣΕΗ, όσο και προκειμένου ένα ηθοποιός να πάρει το εποχιακό επίδομα του ΟΑΕΔ. Το ύψος του ειδικού εποχιακού βοηθήματος για τους ηθοποιούς ορίζεται στο 70% του 25πλάσιου του εκάστοτε ισχύοντος ημερομισθίου ανειδίκευτου εργάτη.

«Ποιος συνάδελφος να πάει να κάνει καταγγελία που δε θα ξαναβρεί δουλειά ποτέ. [...] Τέλος πάντων, μου πήρε πέντε χρόνια να μαζέψω αυτά τα ένσημα γιατί σε αυτές τις ομάδες που δούλευα αλλά και σε άλλες δουλειές δεν κολλάει κανένας ένσημα.» (Β., γυναίκα, 43 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών σχολών δραματικής τέχνης, εισήλθε σχετικά καθυστερημένα στον χώρο).

«Και ένσημα κολλάνε πολύ λίγοι. [...] Άμα κάνεις καταγγελία στο ΣΕΗ είσαι θαμμένος από χέρι [...] Είναι λίγο σαν μαφία, ρε παιδί μου, ότι αυτός μπαίνει στα μαύρα κατάστιχα, έκανε καταγγελία στο ΣΕΗ. Δεν τον παίρνουν αυτόν. Γιατί όλοι οι ηθοποιοί είναι κακοπληρωμένοι, ρε παιδί μου. Οπότε σου λέει, δεν ρισκάρω εγώ ο παραγωγός, ο σκηνοθέτης με έναν ηθοποιό που έχει κάνει ήδη καταγγελία στο ΣΕΗ. [...] ο καθένας από μόνος του μετά φοβάται γιατί λέει: Καλύτερα να δουλέψω, έστω και να μαζέψω τα ένσημα μετά, παρά να μην έχω μετά δουλειά και να μου βγει και το όνομα.» (Β., 28 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών δραματικών σχολών εσωτερικού και εξωτερικού, απασχολείται παράλληλα και ως αρχιτέκτονας).

Στο πλαίσιο μας τέτοιας αντίληψης ακόμα και η αμοιβή δε θεωρείται κάτι το δεδομένο.

«Στην αρχή δεν πληρωνόμαστε από πουθενά μας και κάποια στιγμή δικαιωθούμε και αρχίσουμε και δείχνουμε την δουλειά μας, και να μας ζητάνε μετά λόγω της δουλειάς που έχουμε κάνει. Όπου εκεί να αρχίζεις εσύ μετά να ζητάς κάποια λεφτά για αυτά που κάνεις κ.τ.λ. Γιατί όταν δε σε ξέρει κανείς, σου κάνει χάρη που σε παίρνει. Και τελικά αυτό εκμεταλλεύονται και αυτοί όλοι οι παραγωγοί και οι σκηνοθέτες, το ψώνιο μας για το θέατρο και να μπορούμε να δουλεύουμε και να κάνουνε πράγματα.» (Β., άνδρας, 28 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών δραματικών σχολών εσωτερικού και εξωτερικού, απασχολείται παράλληλα και ως αρχιτέκτονας).

Είναι κοινός τόπος στους «κόσμους της τέχνης» (Becker, 1974),¹⁶ οι βασικοί συντελεστές, οι ηθοποιοί, να είναι οι λιγότερο αναγνωρι-

16. Πρόκειται για μια έννοια που είχε εισάγει ο Howard Becker και η οποία μας απομακρύνει από την ιδεατή εικόνα του καλλιτέχνη ως αυτόνομου υποκειμένου και μας υπενθυμίζει ότι, σε αναλογία με τον εργαζόμενο σε μια επιχείρηση, ο καλλιτέχνης δρα μέσα σε

σμένοι ή εκείνοι που αμείβονται τελευταίοι, βάση μιας διαδεδομένης αντίληψης ότι ο ηθοποιός εργάζεται «για το ψώνιο» του ή κάνει «τέχνη για χάρη της τέχνης».

«Πιστεύω ότι υπάρχει και μια πολύ ηλίθια νοοτροπία, και φταίνε και οι ίδιοι οι ηθοποιοί σε αυτό. [...] Δεν μπορείς να δέχεσαι να πληρώνονται όλοι και τελευταίος ο ηθοποιός. [...] Δηλαδή αυτή η νοοτροπία ότι ηθοποιοί υπάρχουν στη σειρά !!! Δηλαδή τι; Δεν υπάρχουν ηκολήπτες, τεχνικοί στη σειρά; Δεν υπάρχουν σκηνογράφοι;» (Ζ., γυναίκα, 35 ετών, παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής σε ιδιωτική σχολή δραματικής τέχνης, απασχολείται παράλληλα και ως σκηνοθέτης).

«Πολλές φορές ο μόχθος του ηθοποιού δεν αναγνωρίζεται. [...] Το οποίο είναι εντελώς αστείο γιατί το θέατρο είναι ο ηθοποιός, το κέντρο του θεάτρου είναι ο ηθοποιός. [...] Είναι πολύ κρίμα και είναι αδιανόητο αυτό, να πληρώνονται όλοι και να μην πληρώνεται αυτός για τον οποίο έχει γίνει όλο αυτό το πράγμα. Αλλά να ξέρεις ότι οι ίδιοι οι ηθοποιοί έχουν απαξιώσει το επάγγελμά τους, γιατί δε διεκδικούν αυτά που τους αξίζουν.» (Ι., άνδρας, 35 ετών, απόφοιτος ιδιωτικής σχολής δραματικής τέχνης αναγνωρισμένης από το κράτος).

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο η «μη-αμειβόμενη» εργασία καθίσταται παράλληλα και «εθελοντική», θεωρείται ως κάτι διαδομένο στο χώρο των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων και νοείται σχεδόν ως κανόνας στην κατάρτιση του βιογραφικού τους. Συχνά ο χρόνος εργασίας δεν αμείβεται στο σύνολό του, με τέτοιο τρόπο που η διάρκεια του αμειβόμενου και δηλωμένου εργάσιμου χρόνου δεν αποτελεί παρά μονάχα ένα δείγμα του πραγματικού χρόνου που αφιερώνεται σε μια εργασία (Coulangeon, 1999). Το γεγονός όμως αυτό δεν αφαιρεί από τα υποκείμενα την καλλιτεχνική τους ταυτότητα (ή, στην περίπτωση μας, την ταυτότητα του ηθοποιού). Με άλλα λόγια, αυτή η εθελοντική εργασία

αυτό που ο Becker ονομάζει «κόσμοι της τέχνης» (art worlds). Ο Becker επιχειρεί με αυτήν την έννοια να αναδείξει τη συλλογική διάσταση της τέχνης, η οποία πρέπει να νοηθεί ως το προϊόν της συνεργασίας μεταξύ των καλλιτεχνών και των άλλων «αφανών συντελεστών». Η συνεργασία αυτή ρυθμίζεται από συμβάσεις που, ναί μεν μπορεί να διευκολύνουν τη συνεργασία, αλλά, από την άλλη, περιορίζουν την καινοτομία (Becker, 1974).

στο βαθμό που είναι καλλιτεχνική νοείται το ίδιο επαγγελματική με μια αμειβόμενη εργασία, συνυπολογίζεται στην επαγγελματική εμπειρία ενός καλλιτέχνη και από τον ίδιο θεωρείται ως επένδυση (Pilmis, 2003). Σύμφωνα με την Brooks (2002), είναι κυρίως οι χαμηλές χρηματικές απολαβές στο χώρο των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων σε συνδυασμό με την ύπαρξη υψηλών συμβολικών ανταμοιβών που δίνουν ώθηση σε αυτήν την εθελοντική, μη-αμειβόμενη εργασία.

Η σημασία της μη-αμειβόμενης εργασίας και των μη-αμειβόμενων εργασιμών χρόνων στην περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγελμάτων συνεπάγεται και αμφισβήτηση και αναθεώρηση των συμβατικών προσλήψεων των κοινωνικών χρόνων, με δεδομένη την ασάφεια των ορίων μεταξύ απασχόλησης, αεργίας και ανεργίας.

«Αν ήθελες ασφάλεια, να γινόσουν υπάλληλος, να προσπαθούσες να μπεις στο δημόσιο, να γίνεις δάσκαλος»

Χωρίς βεβαίως να μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η ανεργία δε συνιστά μείζον πρόβλημα για τους ηθοποιούς (μάλιστα για το ΣΕΗ είναι ένα από τα πιο σοβαρά προβλήματα του κλάδου), ο τρόπος με τον οποίο αυτή γίνεται αντιληπτή συνδέεται στενά με την όλη διάρθρωση της επαγγελματικής τους βιογραφίας. Με άλλα λόγια, και σε αντίθεση με άλλες κατηγορίες εργαζομένων, η ανεργία δε γίνεται απαραίτητα αντιληπτή ως μη-εργασία και δε θεωρείται (όπως επίσης και η εργασιακή επισφάλεια) ως μια «εξαιρετική» κατάσταση, που απομακρύνει το άτομο από την κανονική επαγγελματική και εργασιακή βιογραφία αλλά, αντιθέτως, στην περίπτωση των ηθοποιών νοείται ως μια «κανονικότητα» και συνδέεται στενά με τον «εποχικό» χαρακτήρα της εργασίας τους. Συχνά ακόμα οι περίοδοι ανεργίας μπορεί να γίνουν αντιληπτές ως ευκαιρία για «διανοητική» ανάπαυλα, για επιμόρφωση ή ακόμα και ως περίοδοι προετοιμασίας για κάτι μελλοντικό (Coulangeon, 1999).

«Κάθε 6 μήνες πρέπει να ψάχνεις για δουλειές. Αυτό έχει μια σχετική αγωνία πολλές φορές, η οποία στοιχίζει. Από την άλλη σε κρατάει και λίγο ζωντανό. [...] Τώρα που υπάρχει όλη αυτή η ιστορία με την κρίση και τις απολύσεις, σε εμάς τους ηθοποιούς δεν μας κάνει και ιδιαίτερη εντύπωση γιατί έχουμε μάθε να ζούμε έτσι. Για εμάς είναι απλό να πάμε να δουλέψουμε σε ένα μπαρ, σε ένα καφέ για λίγο καιρό και πόσο δύσκολο είναι για έναν άνθρωπο που έχει

μάθει να δουλεύει σε μια κανονική δουλειά και ξαφνικά απολύεται, πόσο δύσκολο του είναι να το πιστέψει ή να πάει να δουλέψει κάπου αλλού.» (I., άνδρας, 35 ετών, απόφοιτος ιδιωτικής σχολής δραματικής τέχνης αναγνωρισμένης από το κράτος).

«Τεράστια ανασφάλεια, αλλά αυτό τουλάχιστον για εμάς είναι συνώνυμο με το επάγγελμα. Δεν μπορεί ένας ηθοποιός να σου μιλάει για ανασφάλεια. Από τη στιγμή που διάλεξες να είσαι ηθοποιός αυτά τα δύο πάνε μαζί. Αν ήθελες ασφάλεια, να γινόσουν υπάλληλος, να προσπαθούσες να μπεις στο δημόσιο, να γίνεις δάσκαλος. Δεν είναι επάγγελμα που είναι συννυφασμένο με ασφάλεια. Υποθέτω ότι αυτό ισχύει και στους άλλους τομείς της τέχνης. Ένας μουσικός! Δηλαδή το όνειρο του τι ήταν; Να μπει στην Κρατική Ορχήστρα Αθηνών μόνιμος. ΟΚ. Ή να είσαι στο δυναμικό του Κρατικού ή του Εθνικού και να πληρώνεσαι χωρίς να παίζεις; [...] Δεν είσαι ηθοποιός. Ήθελες να γίνεις δημόσιος υπάλληλος και έγινες. Δεν έγινες σε τράπεζα, έγινες στο Κρατικό έγινες στο Εθνικό. Για μένα είναι το ίδιο πράγμα.» (B., γυναίκα, 43 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών σχολών δραματικής τέχνης).

«Αν δεν έχεις καμία πλάτη, είναι αλήθεια ότι είναι πολύ δύσκολο»

Στο συγκεκριμένο εργασιακό χώρο υπάρχει μια διάχυτη αντίληψη ότι δεν μπορείς να ζήσεις μόνο από το επάγγελμα του ηθοποιού, ειδικά εάν επιλέξεις να περιοριστείς στο θέατρο¹⁷. Για πολλούς, η ενασχόληση με την τηλεόραση αποτελεί μια (συντά) συμβιβαστική λύση στο βιοποριστικό τους πρόβλημα, ενώ άλλοι επιλέγουν να στραφούν προς άλλες καλλιτεχνικές δραστηριότητες (τραγούδι, σκηνοθεσία, χορός, σκηνογραφία, κ.λπ.) ή ακόμα και αμγώς εξω-καλλιτεχνικές δραστηριότητες (σερβιτόροι, πωλητές, κ.λπ.). Αυτές τις αντιλαμβάνονται ως δραστηριότητες που τους επιτρέπουν να καλύψουν τις βιοτικές τους ανάγκες και να κάνουν και επιλογές σε αυτό που θεωρούν ως βασική τους επαγγελματική ενασχόληση. Εντούτοις, η κατάσταση αυτή δεν είναι πάντα εύκολα «διαχειρίσιμη», με δεδομένο ότι συχνά η προσπάθεια διαχείρισης των αντιφάσεων ανάμεσα στην άσκηση μας «ευγενούς δραστηριότητας» και τη συνεχιζόμενη ερ-

17. Εδώ αναφερόμαστε στα εισοδήματα που προέρχονται αμγώς από την άσκηση της καλλιτεχνικής εργασίας, τα οποία βεβαίως δε μας δίνουν στοιχεία για το γενικότερο επίπεδο διαβίωσης και την οικονομική ευχέρεια ενός καλλιτέχνη.

γασιακή και οικονομική ανασφάλεια συνιστά πηγή εντάσεων. Εντάσεις που προκαλούνται από τον καταναγκασμό που αισθάνονται οι καλλιτέχνες όταν είναι υποχρεωμένοι να κάνουν συμβιβασμούς και να ασκήσουν βιοποριστικές δραστηριότητες εις βάρος του καλλιτεχνικού τους καλέσματος¹⁸.

Πάντως, σε κάθε περίπτωση, αυτό που θεωρείται βασικό είναι η ύπαρξη μιας μορφής οικονομικής στήριξης, άμεσης ή έμμεσης, από το οικογενειακό περιβάλλον, η οποία, αφενός, τους επιτρέπει να επιλέγουν ρόλους (και όχι απλά να συμμετέχουν από καταναγκασμό ή μόνο για βιοπορισμό) και, αφετέρου, λειτουργεί προστατευτικά έναντι των όποιων εργασιακών αντιξοοτήτων και τους απομακρύνει από καταστάσεις πραγματικής εργασιακής και οικονομικής ανασφάλειας. Συχνά, λοιπόν, η ιδέα του «καλλιτέχνη που λιμοκτονεί» (*starving artist*) είναι μύθος (Filer, 1986).

«Και από τα πρώτα πράγματα που κατάλαβα, επειδή ακριβώς εγώ άρχισα και από τα πρώτα χρόνια να δουλεύω, είναι ότι πρέπει με έναν τρόπο να εξασφαλίσω μια οικονομική κατάσταση που να μη με αναγκάσει να ζω από το θέατρο, δηλαδή να πρέπει να πληρώσω το ενοίκιο μου, τα έξοδά μου τα προσωπικά. [...] Αυτό το κατάφερα. Έμεινα σε ένα δικό μου σπίτι, που παλιά δεν το χρησιμοποιούσα γιατί δε μου άρεσε, οι γονείς μου μου παραχώρησαν ένα από τα ενοίκια που είχαν, οπότε είχα ένα μίνιμουμ εισόδημα. Και αυτό ενισχύοταν με κατά καιρούς δουλειές που έβρισκα.» (Β., γυναίκα, 43 ετών, απόφοιτος δύο ιδιωτικών σχολών δραματικής τέχνης).

«Αν δεν έχεις να πληρώνεις νοίκι όπως εγώ, είναι τα πράγματα πολύ πιο καλά. [...] Δεν έχεις το βασικό έξοδο. Τώρα, αν δεν έχεις καμία πλάτη, είναι αλήθεια ότι είναι πολύ δύσκολο.» (Ζ., γυναίκα, 35 ετών, παρακολούθησε σεμινάρια υποκριτικής σε ιδιωτική σχολή δραματικής τέχνης, απασχολείται παράλληλα και ως σκηνοθέτης).

Ο κίνδυνος βεβαίως που ελλοχεύει, και τον οποίο επεσήμανε ένας εκ των πληροφορητών και μέλος της διοίκησης του ΣΕΗ, είναι ότι διαμορφώνεται σε αυτές τις περιπτώσεις μια «ελιτίστικη» προσέγγιση του επαγγέλματος, με συνέπεια ο βαθμός επαγγελματικής

18. Σχετικά με το θέμα αυτό μπορεί κανείς να διαβάσει και στο άρθρο της Buscatto (2004) για τους μουσικούς της τζαζ.

και συνδικαλιστικής συνείδησης να μην αναπτύσσεται επαρκώς και να υπονομεύεται η επαγγελματική διάσταση.

4. ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΙΚΕΣ ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ

Η περίπτωση των καλλιτεχνικών επαγγεμάτων αποτελεί μια πρόκληση στο βαθμό που τίθενται υπό αμφισβήτηση ορισμένες κυρίαρχες αντιλήψεις σχετικά με τις καταστάσεις εργασίας και μη-εργασίας. Μια σειρά από αντικειμενικούς αλλά και υποκειμενικούς παράγοντες υπεισέρχονται στον τρόπο με τον οποίο οι καλλιτέχνες αντιλαμβάνονται και βιώνουν την επαγγελματική τους ενασχόληση, την ανεργία, την εργασιακή ανασφάλεια κ.τ.λ.

Μελετώντας κανείς την περίπτωση των ηθοποιών στην Ελλάδα μπορεί να καταλήξει σε ορισμένα χαρακτηριστικά που αφορούν τα καλλιτεχνικά επαγγέλματα και τα οποία αναφέρθηκαν στη σχετική ενότητα: μια ιδιαίτερη θεώρηση του επαγγέλματος, σοβαρά εργασιακά προβλήματα (που αφορούν στις αμοιβές, τα ένσημα κ.τ.λ), μεγάλη ανεργία και αυξημένη εργασιακή ανασφάλεια, πολυαπασχόληση, ελλιπής κατοχύρωση και δυσκολία οριοθέτησης του επαγγέλματος, μερική απαξίωση του επαγγέλματος του ηθοποιού (στη βάση του επιχειρήματος ότι ο καθένας μπορεί να γίνει ή να δηλώσει ηθοποιός), περιορισμένος βαθμός επαγγελματικής και συνδικαλιστικής συνείδησης τουλάχιστον στην περίπτωση εκείνων που δεν ασκούν αυτό το επάγγελμα κατά αποκλειστικότητα ή κυρίως για βιοπορισμό κ.τ.λ.

Πέρα όμως από τα παραπάνω αναδεικνύεται και ένας ιδιαίτερος τρόπος νοσηματοδότησης και προσανατολισμού τόσο απέναντι στις καταστάσεις εργασίας, όσο και σε αυτές τις μη-εργασίας. Το βασικό κίνητρο ένταξης και παραμονής στο συγκεκριμένο επάγγελμα είναι οι ενδογενείς ικανοποιήσεις (ή τουλάχιστον η προσδοκία αυτών) αν και, τουλάχιστον κατά τα πρώτα χρόνια, μπορεί να διαδραματίζουν κάποιο ρόλο οι εξωγενείς ικανοποιήσεις που απορρέουν από την αναγνωρισιμότητα, ακόμα και εάν κάτι τέτοιο δεν εκφράζεται ρητά. Παράλληλα με αυτήν την ιδιαίτερη θεώρηση της εργασίας τους, διαμορφώνεται και μια ιδιαίτερη (τουλάχιστον με βάση τα συμβατικά κριτήρια) θεώρηση των καταστάσεων μη-εργασίας, ανεργίας, μη-αμειβόμενης και επισφαλούς εργασίας. Η μη-αμειβόμενη εργασία θεωρείται ως μια «κανονικότητα» στο χώρο, φυσιολογική, ειδικά κατά τα πρώτα χρόνια της επαγγελματικής σταδιοδρομίας, χωρίς όμως να αναιρεί από τα υποκείμενα την καλλιτεχνική τους ιδιότητα. Με τον

ίδιο τρόπο νοούνται ως κανονικότητα η ανεργία και η εργασιακή ανασφάλεια: να μεν θεωρούνται πρόβλημα, αλλά, από την άλλη, νομιμοποιούνται κιόλας με βάση το επιχείρημα ότι η εργασιακή και επαγγελματική βιογραφία των ηθοποιών είναι από τη φύση της ασταθής και αυτό το γνωρίζει όποιος μπαίνει στο επάγγελμα: άρα δε «δικαιούνται» να παραπονεύεται. Διαφαίνεται, με άλλα λόγια, ένας διαφορετικός προσανατολισμός απέναντι στις προαναφερθείσες καταστάσεις που σχετίζονται τόσο με τις ιδιαίτερες (αντικειμενικές) συνθήκες της αγοράς εργασίας των ηθοποιών, όσο και με τα υποκειμενικά κίνητρα και τις προσδοκίες των ατόμων σε σχέση με την επαγγελματική τους δραστηριότητα. Χωρίς να θέλουμε να πέσουμε στην παγίδα της υπεραπλούστευσης και να πούμε ότι όλοι οι ηθοποιοί ως επαγγελματική κατηγορία βιώνουν με έναν ίδιο, ιδιαίτερο τρόπο τις προαναφερθείσες κατηγορίες, παρατηρείται ένας ιδιαίτερος τρόπος αντίληψης των καταστάσεων εργασίας και μη-εργασίας, όπου βεβαίως, πέρα από το επάγγελμα, διαδραματίζουν ρόλο και άλλοι παράγοντες.

Στην περίπτωση μιας μερίδας Ελλήνων ηθοποιών οι παραπάνω θεωρήσεις φαίνεται να επηρεάζονται από ένα ακόμα στοιχείο, που σχετίζεται με ορισμένες ιδιαίτερες οικογενειακές πρακτικές και στρατηγικές, που παρατηρούνται στην ελληνική κοινωνία και αφορούν στην άμεση ή έμμεση οικονομική στήριξη που παρέχεται στα μέλη της οικογένειας, μέσω της οποίας διασφαλίζεται μια πιο προστατευμένη μετάβαση και παραμονή στην αγορά εργασίας. Η ύπαρξη αυτών των άμεσων ή έμμεσων μορφών οικονομικής στήριξης από το οικογενειακό περιβάλλον επηρεάζουν σημαντικά τον τρόπο με τον οποίο οι συνεντευξιαζόμενοι ηθοποιοί αντιλαμβάνονται το επάγγελμα, πραγματοποιούν τις επαγγελματικές τους επιλογές, βιώνουν την ανεργία και την εργασιακή ανασφάλεια κτλ. Φαίνεται δηλαδή ότι ο βαθμός επαγγελματικής συνείδησης και αντίληψης των αντιξοοτήτων του επαγγέλματος διαφέρει ανάλογα με το αν έχουν κάποια στήριξη (άμεση οικονομική βοήθεια, παραμονή σε ιδιόκτητο σπίτι κ.τ.λ.) ή ζουν αποκλειστικά από το εισόδημα που λαμβάνουν από την εργασία τους (ακόμα και εάν συμπληρώνουν με εισοδήματα από άλλες εργασιακές δραστηριότητες). Στη μεν πρώτη περίπτωση διαμορφώνεται μια «ελιτίστικη» προσέγγιση του επαγγέλματος και έμφαση δίνεται στις ενδογενείς ικανοποιήσεις, ενώ στη δεύτερη περίπτωση η επαγγελματική διάσταση ενισχύεται και οι καταναγκασμοί και αντιξοότητες του επαγγέλματος βιώνονται με μεγαλύτερη οδύνη.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξενόγλωσση

- Bain A., 2005, «Constructing an artistic identity», *Work Employment and Society*, vol. 19, pp. 25-46.
- Becker H., 1974, «Art as collective action», *American Sociological Review*, vol. 39, pp. 767-776.
- Bourdieu P., 1977, «La production de la croyance», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 13, («L'économie des biens symboliques»), pp. 3-43.
- Buscatto M., 2004, « De la vocation artistique au travail musical: tensions, compromis et ambivalences chez les musiciens de jazz », *Sociologie de l'Art*, vol. 5, pp. 35-56.
- Champy F., 2009, *La sociologie des professions*, Paris, PUF.
- Coulangeon P., 1999, «Les mondes de l'art à l'épreuve du salariat: Le cas des musiciens de jazz français», *Revue Française de Sociologie*, vol. 40, pp. 689-713.
- Filer R.K., 1986, «The "Starving artist"--Myth or reality? Earnings of artists in the United States», *The Journal of Political Economy*, vol. 94, pp. 56-75.
- Freidson E., 1986, «Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique», *Revue Française de Sociologie*, vol. 27, pp. 431-443.
- Freidson E., 1990, «Labors of love in theory and practice: A prospectus», στο Erikson K. and Vallas S. (eds), *The nature of work*, Yale, CT: University Press.
- Freidson E., 1997, «Pourquoi l'art ne peut pas être une profession ?», στο *L'art de la recherche. Essais en l'honneur de Raymonde Moulin*, Paris, La Documentation Française, pp.117-135.
- Jeffri J., Throsby D., 1994, «Professionalism and the visual artist», *European Journal of Cultural Policy*, vol. 1, pp. 99-108.
- Laillier J., 2011, «La dynamique de la vocation: les évolutions de la rationalisation de l'engagement au travail des danseurs de ballet». *Sociologie du Travail*, vol. 53, pp. 493-514.
- Menger P.-M., 1999, «Artistic labor markets and careers», *Annual Review of Sociology*, vol. 25, pp. 541-74.
- Menger P.-M., 2001, «Artists as workers: Theoretical and methodological challenges», *Poetics*, vol. 28, pp. 241-254.
- Menger P.-M., 1991, «Marché du travail artistique et socialisation du risque-Les cas des arts du spectacle», *Revue Française de Sociologie*, XXXII, pp. 61-74.
- Menger P.-M., 1989, «Rationalité et incertitude de la vie d'artiste», *L'Année Sociologique*, vol. 39, pp. 111-151.
- Menger P.-M., 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur*, Paris, Seuil.
- Menger P.-M., 1997, *La profession de comédien*, Paris, La Documentation Française.
- Paradeise C., 1998, *Les comédiens. Profession et marchés du travail*, Paris, PUF.
- Pilmis O., 2003, «Avec le temps... Le maintien sur le marché, indice de réussite professionnelle des comédiens», στο Degenne A. et al. (éd.), *Les données longitudinales dans l'analyse du marché du travail: 10èmes journées d'études Céreq-Lasmas-Institut du longitudinal*, Céreq, Document no 171, pp. 491-501.
- Rosen S., 1981, «The economics of superstars», *The American Economic Review*, vol. 71, pp. 845-858.
- Sapiro G., 2007, «La vocation artistique entre don et don de soi», *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol. 168, pp. 4-11.

- Soriget P.-E., 2004, «Un processus de recrutement sur un marché du travail artistique: le cas de l'audition en danse contemporaine», *Genèses*, vol. 57, pp. 64-88.
- Wagner I., 2004, «La formation des violonistes virtuoses: les réseaux de soutien», *Sociétés Contemporaine*, vol. 56, pp. 133-163.