



Σχολή Ανθρωπιστικών Επιστημών

Φιλοσοφία και Τέχνες

Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία

Ιδεολογική ενσωμάτωση και κοινωνική χειραφέτηση στην
τραπ μουσική: μια κριτική προσέγγιση

Χρυσοβαλάντης Μάστορας

Επιβλέπων καθηγητής: Δημήτριος Δακρότσης

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2026

Η παρούσα εργασία αποτελεί πνευματική ιδιοκτησία του φοιτητή Μάστορα Χρυσοβαλάντη που την εκπόνησε. Στο πλαίσιο της πολιτικής ανοικτής πρόσβασης ο συγγραφέας/δημιουργός εκχωρεί στο ΕΑΠ, μη αποκλειστική άδεια χρήσης του δικαιώματος αναπαραγωγής, προσαρμογής, δημόσιου δανεισμού, παρουσίασης στο κοινό και ψηφιακής διάχυσής τους διεθνώς, σε ηλεκτρονική μορφή και σε οποιοδήποτε μέσο, για διδακτικούς και ερευνητικούς σκοπούς, άνευ ανταλλάγματος και για όλο το χρόνο διάρκειας των δικαιωμάτων πνευματικής ιδιοκτησίας. Η ανοικτή πρόσβαση στο πλήρες κείμενο για μελέτη και ανάγνωση δεν σημαίνει καθ' οιονδήποτε τρόπο παραχώρηση δικαιωμάτων διανοητικής ιδιοκτησίας του συγγραφέα/δημιουργού ούτε επιτρέπει την αναπαραγωγή, αναδημοσίευση, αντιγραφή, αποθήκευση, πώληση, εμπορική χρήση, μετάδοση, διανομή, έκδοση, εκτέλεση, «μεταφόρτωση» (downloading), «ανάρτηση» (uploading), μετάφραση, τροποποίηση με οποιονδήποτε τρόπο, τμηματικά ή περιληπτικά της εργασίας, χωρίς τη ρητή προηγούμενη έγγραφη συναίνεση του συγγραφέα/δημιουργού. Ο συγγραφέας/δημιουργός διατηρεί το σύνολο των ηθικών και περιουσιακών του δικαιωμάτων.

Ιδεολογική ενσωμάτωση και κοινωνική χειραφέτηση στην τραπ μουσική: μια κριτική προσέγγιση

Χρυσοβαλάντης Μάστορας

Επιτροπή Επίβλεψης Διπλωματικής Εργασίας

Επιβλέπων Καθηγητής:

Δημήτριος Δακρότσης

Συν-Επιβλέπων Καθηγητής:

Κωνσταντίνος Κασάρας

Θεσσαλονίκη, Ιούνιος 2026

Ευχαριστίες

Για τη διαδικασία της έρευνας και την ολοκλήρωσης της παρούσας διπλωματικής εργασίας, θα ήθελα να ευχαριστήσω ιδιαίτερα τον επιβλέποντα καθηγητή μου, κ. Δημήτριο Δακρότση, για την άμεση ανταπόκρισή του σε κάθε αίτημά μου, τις πολύτιμες παρατηρήσεις του, καθώς και για τη συνολικότερη ενθάρρυνση και καθοδήγησή του σε όλα τα στάδια εκπόνησης της εργασίας, αλλά και καθ' όλη τη διάρκεια των μαθημάτων μας.

Παράλληλα, θα ήθελα να εκφράσω τις θερμές μου ευχαριστίες προς το σύνολο των καθηγητών και διδασκόντων του Μεταπτυχιακού Προγράμματος, οι οποίοι, μέσα από τις διαφορετικές θεματικές ενότητες κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, συνέβαλαν στη διεύρυνση του θεωρητικού μου προβληματισμού.

Επιπλέον, θα ήθελα να ευχαριστήσω θερμά τη σύντροφό μου, για τη συμπαράσταση, την υπομονή και την πρακτική υποστήριξή της, τόσο κατά τη διάρκεια συγγραφής της παρούσας διπλωματικής εργασίας όσο και σε όλη την πορεία του Μεταπτυχιακού Προγράμματος.

Τέλος, ευχαριστώ, πάντοτε, την οικογένειά μου, η οποία στέκεται διαρκώς υποστηρικτική και δεκτική απέναντι σε όλες τις επιλογές μου.

Περίληψη

Η παρούσα εργασία εξετάζει την τραπ μουσική ως ένα αντιφατικό πολιτισμικό προϊόν της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας. Η ανάλυση προσεγγίζει το φαινόμενο από τη σκοπιά της πολιτικής και κοινωνικής κριτικής. Στο πλαίσιο αυτό, εκκινεί από την παραδοχή ότι η τραπ μουσική εκφράζει κυρίαρχες αξίες του ύστερου καπιταλισμού και ειδικότερα, της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας, τις οποίες προσεγγίζει κριτικά. Παράλληλα, υποστηρίζεται ότι η διάσταση αυτή δεν εξαντλεί την πολυπλοκότητα του φαινομένου.

Το βασικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας αφορά το κατά πόσο η τραπ μουσική, παρά τον κομφορμιστικό ιδεολογικό χαρακτήρα που εμφανίζει στη τρέχουσα συγκυρία, μπορεί να αρθρώνει ταυτόχρονα χειραφετητικές προοπτικές και δυναμικές αμφισβήτησης των υφιστάμενων κοινωνικών σχέσεων και σχέσεων εξουσίας. Η μεθοδολογία της έρευνας βασίζεται στην εκτενή ανασκόπηση σχετικής βιβλιογραφίας, καθώς και στην κριτική ανάλυση στίχων και αφηγηματικών μοτίβων που συναντώνται στο έργο επιλεγμένων εκπροσώπων της ελληνικής τραπ σκηνής κατά την τελευταία δεκαετία.

Για την προσέγγιση του ζητήματος, ιδιαίτερη έμφαση δίνεται στον αντιφατικό χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας και των πολιτισμικών της προϊόντων. Μέσα από αυτό το πρίσμα διερευνώνται οι δυνατότητες των μαζικών πολιτισμικών προϊόντων να εκφράζουν στοιχεία που υπερβαίνουν τη λογική της μαζικής κουλτούρας και, κατ' επέκταση, την τάση της τελευταίας να παθητικοποιεί τις κριτικές ικανότητες των ακροατηρίων και να νομιμοποιεί το υφιστάμενο κοινωνικό καθεστώς. Η προβληματική αυτή αποκτά ιδιαίτερη σημασία για την περίπτωση της τραπ μουσικής, καθώς η ίδια συνιστά ένα κατεξοχήν μαζικό πολιτισμικό προϊόν.

Καταλήγοντας, καταδεικνύονται τόσο οι βασικές όψεις της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας που αναπαράγει η τραπ μουσική, όσο και ορισμένες χειραφετητικές προοπτικές που αυτή εκφράζει. Ως προς τις πρώτες, η τραπ αναπαράγει στοιχεία όπως η ατομικοποίηση της επιτυχίας, η ιδεολογία της επιχειρηματικότητας του εαυτού, η κανονικοποίηση σύγχρονων μορφών αυτοεκμετάλλευσης, η φυσικοποίηση του έντονου κοινωνικού ανταγωνισμού και η διάχυση της αγοραίας λογικής πέρα από το πεδίο της οικονομίας, στο σύνολο της κοινωνικής ζωής. Αναφορικά με τις δεύτερες, η τραπ εκφράζει μια μορφή ριζικής ειλικρίνειας ως προς τον τρόπο λειτουργίας της σύγχρονης κοινωνικής πραγματικότητας, καθιστώντας ορατές τις

αντιφάσεις και τις εντάσεις που διαπερνούν την τελευταία. Παράλληλα, συμβάλλει στη συγκρότηση ενός νέου συλλογικού και δυνητικά πολιτικού υποκειμένου, το οποίο διαμορφώνεται γύρω από τις σύγχρονες εμπειρίες επισφάλειας και κοινωνικής παγίδευσης. Τέλος, μέσα από τις αναπαραστάσεις της αναδύεται μια νέα μαζική επιθυμία για αφθονία, η οποία μπορεί να λειτουργήσει αποσταθεροποιητικά προς το κυρίαρχο οικονομικό και κοινωνικό καθεστώς, στον βαθμό που έρχεται σε σύγκρουση με δομικούς περιορισμούς και εγγενείς αντιφάσεις του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής.

Λέξεις – Κλειδιά

τραπ μουσική, μαζική κουλτούρα, πολιτιστική βιομηχανία

Ideological Incorporation and Social Emancipation in Trap Music: A Critical Approach

Chrysovalantis Mastoras

Abstract

This thesis examines trap music as a contradictory cultural product of contemporary mass culture. The analysis approaches the phenomenon from the perspective of political and social critique. Within this framework, it starts from the assumption that trap music expresses dominant values of late capitalism and, more specifically, of neoliberal ideology, which are approached critically. At the same time, it is argued that this dimension does not exhaust the complexity of the phenomenon.

The main research question of the paper concerns the extent to which trap music, despite the conformist ideological character it appears to assume in the contemporary conjuncture, can simultaneously articulate emancipatory prospects and dynamics of contestation of existing social relations and relations of power. The research methodology is based on an extensive review of relevant literature, as well as on a critical analysis of lyrics and narrative patterns found in the work of selected representatives of the Greek trap scene over the last decade.

In addressing this issue, particular emphasis is placed on the contradictory character of mass culture and its cultural products. From this perspective, the possibilities of mass cultural products to express elements that transcend the logic of mass culture, and, by extension, its tendency to render audiences passive in their critical capacities and to legitimize the existing social order, are explored. This problematic is particularly relevant in the case of trap music, as it constitutes a paradigmatic product of contemporary mass culture.

In conclusion, the study identifies both the main aspects of neoliberal ideology reproduced by trap music, as well as certain emancipatory potentials that it expresses. With regard to the former, trap reproduces elements such as the individualization of success, the ideology of entrepreneurial self, the normalization of contemporary forms of self-exploitation, the naturalization of intense social competition, and the diffusion of market logic beyond the

sphere of the economy into the whole of social life. With regard to the latter, trap expresses a form of radical honesty regarding the functioning of contemporary social reality, rendering visible the contradictions and tensions that permeate it. At the same time, it contributes to the formation of a new collective and potentially political subject, shaped around contemporary experiences of precarity and social entrapment. Finally, within its representations emerges a new mass desire for abundance, which may function in a destabilizing manner vis-à-vis the dominant economic and social order, insofar as it comes into conflict with the structural constraints and inherent contradictions of the capitalist mode of production.

Keywords

trap music, mass culture, culture industry

Περιεχόμενα

Ευχαριστίες	4
Περίληψη	5
Abstract	7
Περιεχόμενα	9
1. Εισαγωγή	9
2. Τραπ μουσική	14
2.1 Γενικό περίγραμμα	14
2.1.1 Σύντομη ιστορία της τραπ	14
2.1.2 Διαφορές μεταξύ της τραπ και της ραπ	17
2.2 Η τραπ περσόνα	19
2.2.1 Αφηγηματικά στοιχεία	19
2.2.2 Συμπληρωματικές παρατηρήσεις	25
3. Μαζική κουλτούρα	28
3.1 Η έννοια της Πολιτιστικής Βιομηχανίας για την Σχολή της Φρανκφούρτης	28
3.2 Εναλλακτικές προσεγγίσεις της Πολιτιστικής Βιομηχανίας	31
3.2.1 Ο Walter Benjamin και μια πρόιμη διαφορετική προσέγγιση της μαζικής κουλτούρας του 20ού αιώνα	32
3.2.2 Βρετανικές Πολιτισμικές Σπουδές	33
3.2.3 Πολιτική Οικονομία της Κουλτούρας	34
3.3 Συμπεράσματα για τη σύγχρονη μαζική κουλτούρα	35
4. Στοιχεία ιδεολογικής ενσωμάτωσης της τραπ	39
5. Χειραφετητικές προοπτικές της τραπ	43
6. Συμπεράσματα	46
Βιβλιογραφία	49
Θεωρητικές και ερευνητικές πηγές	49
Μουσικές πηγές	51

1. Εισαγωγή

Τα τελευταία χρόνια, η τραπ μουσική έχει καταλάβει κεντρική θέση στο περιβάλλον της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας, αποτελώντας αντικείμενο έντονης κριτικής συζήτησης και αντιπαράθεσης. Πιο συγκεκριμένα, από τη σκοπιά της πολιτικής και κοινωνικής κριτικής —η οποία αποτελεί και το βασικό σημείο ενδιαφέροντος της παρούσας εργασίας— η τραπ συχνά εκλαμβάνεται ως έκφραση κυρίαρχων αξιών του ύστερου καπιταλισμού, όπως ο ατομικισμός και ο ανταγωνισμός. Ως εκ τούτου, θεωρείται σε μεγάλο βαθμό κομορμιστική ως προς τις κυρίαρχες κοινωνικές και ιδεολογικές νόρμες. Ωστόσο, παρότι η συγκεκριμένη αξιολόγηση εμπεριέχει αναμφίβολα στοιχεία αλήθειας, θεωρούμε ότι δεν εξαντλεί την πολυπλοκότητα του φαινομένου.

Η παρούσα εργασία διερευνά την τραπ ως ένα αντιφατικό πολιτισμικό προϊόν, το οποίο, παρότι θεωρείται πως συγκροτείται σε καθοριστικό βαθμό με τις αρχές της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας και χαρακτηρίζεται, ως εκ τούτου, από ισχυρές τάσεις ενσωμάτωσης, ταυτόχρονα δεν παύει να εμπεριέχει και ορισμένα δυνητικά χειραφετητικά στοιχεία. Πιο συγκεκριμένα, η έννοια της ενσωμάτωσης αναφέρεται στην αναπαραγωγή και επιβεβαίωση των κυρίαρχων κοινωνικών σχέσεων και σχέσεων εξουσίας, δηλαδή στην ιδεολογική κατάφαση προς το status quo και ειδικότερα, τη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία, η οποία εδώ γίνεται αντιληπτή ως η κυρίαρχη ιδεολογική τάση του ύστερου καπιταλισμού και προσεγγίζεται κριτικά. Αντίθετα, τα χειραφετητικά στοιχεία της τραπ αφορούν τις δυνατότητες αμφισβήτησης και άρνησης αυτών των κυρίαρχων σχέσεων. Στο πλαίσιο αυτό, ιδιαίτερη σημασία αποκτά ο χαρακτήρας της τραπ ως μαζικό πολιτισμικό προϊόν, με τη μαζική κουλτούρα να μην νοείται εδώ απλώς ως ένα πεδίο ψυχαγωγίας, αλλά ως ένας ιδεολογικός μηχανισμός που συμβάλλει στη διαμόρφωση και αναπαραγωγή συγκεκριμένων συσχετισμών ισχύος ανάμεσα στους πόλους της ενσωμάτωσης και της χειραφέτησης.

Το ερευνητικό ερώτημα που τίθεται εν προκειμένω, μπορεί να συνοψιστεί ως εξής: *Μπορεί η τραπ μουσική, μέσα από το περιβάλλον της μαζικής κουλτούρας στο οποίο εντάσσεται και πέρα από τις κυρίαρχες τάσεις ιδεολογικής ενσωμάτωσης που τη χαρακτηρίζουν σήμερα, να εκφράσει ταυτόχρονα και προοπτικές κοινωνικής χειραφέτησης;* Η μεθοδολογία που ακολουθείται βασίζεται, αφενός, στην εκτεταμένη βιβλιογραφική ανασκόπηση σχετικών

ερευνών και, αφετέρου, στην κριτική επισκόπηση στίχων μερικών από τους πιο γνωστούς εκπροσώπους της ελληνικής τραπ της τελευταίας δεκαετίας.

Αναλυτικότερα, η εργασία αυτή οργανώνεται σε τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο έχει εισαγωγικό και περιγραφικό χαρακτήρα, λειτουργώντας κυρίως ως ένα γενικό πλαίσιο παρουσίασης του φαινομένου της τραπ. Σε αυτό περιλαμβάνονται ιστορικά και κοινωνικά στοιχεία, όπως και αναφορές σε ορισμένες διαφορές της τραπ από τη ραπ. Επιπλέον, εξετάζονται οι περσόνες που συγκροτούνται εντός της τραπ, κυρίως σε αφηγηματικό, αλλά και σε ευρύτερα καλλιτεχνικό επίπεδο. Τα παραπάνω, ακόμη κι αν δεν συνδέονται όλα άμεσα με το βασικό ερευνητικό ερώτημα της εργασίας, λειτουργούν υποστηρικτικά, παρέχοντας το απαραίτητο πλαίσιο για μια πιο ολοκληρωμένη κατανόηση του θέματος.

Στη συνέχεια, επιχειρείται μια θεωρητική προσέγγιση της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας, η οποία γίνεται αντιληπτή ως ένας κατεξοχήν μηχανισμός ιδεολογικής ενσωμάτωσης. Αρχικά, εξετάζονται θεωρήσεις που ερμηνεύουν τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας ως μηχανισμούς παθητικοποίησης και χειραγωγησης των ακροατηρίων, αποδίδοντάς τους έτσι έναν χαρακτήρα ολοκληρωτικής ιδεολογικής κατάφασης προς το status quo. Έπειτα, εξετάζονται ορισμένες κριτικές αναθεωρήσεις, οι οποίες αμφισβητούν τον απόλυτο χαρακτήρα των εν λόγω ερμηνειών. Στόχος αυτής της θεωρητικής συζήτησης είναι η ανάδειξη του γεγονότος ότι, ακόμη και εντός των πλαισίων της μαζικής κουλτούρας, μπορούν ν' αναδυθούν στοιχεία που διαφεύγουν από τους κυρίαρχους όρους της τελευταίας και, ως εκ τούτου, στοιχεία που ενδέχεται να εκφράσουν μια αμφισβήτηση ή ρήξη με την υπάρχουσα κοινωνική συνθήκη. Με βάση αυτή την παραδοχή και δεδομένου ότι η τραπ μουσική συνιστά ένα κατεξοχήν μαζικό πολιτιστικό προϊόν, στα δύο τελευταία κεφάλαια επιχειρείται η διερεύνηση τόσο των κομφορμιστικών τάσεών της όσο και ορισμένων προοπτικών χειραφέτησης.

Σ' αυτό το σημείο, είναι σημαντικό να αναφερθεί πως η τραπ, αν και αποτελεί, όπως θα δούμε, ένα μουσικό είδος που αναδύθηκε και διατηρεί ισχυρούς ιστορικούς και κοινωνικούς δεσμούς με περιθωριοποιημένα κοινωνικά στρώματα, ταυτόχρονα, διατηρεί μια κοινωνική απήχηση και πολιτισμική εμβέλεια που υπερβαίνουν τα όρια των συγκεκριμένων κοινωνικών ομάδων. Για την ακρίβεια, θεωρούμε πως απευθύνεται και εκφράζει ένα ευρύ κοινωνικό σύνολο, για το οποίο θα χρησιμοποιήσουμε εδώ τον όρο «κυριαρχούμενοι», αναφερόμενοι

σε όλες εκείνες τις κοινωνικές ομάδες που δεν συμμετέχουν ισότιμα στους κυρίαρχους μηχανισμούς κοινωνικής, οικονομικής και πολιτισμικής ισχύος. Στην κατηγορία αυτή εντάσσουμε τόσο τις πιο περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες, όσο και τα ευρύτερα λαϊκά στρώματα, καθώς και το σύγχρονο προκαριάτο¹. Το κοινό στοιχείο που διαπερνά όλες αυτές τις κοινωνικές ομάδες είναι οι εμπειρίες επισφάλειας και «κοινωνικής παγίδευσης» που βιώνουν στο πλαίσιο του ύστερου καπιταλισμού, ακολουθώντας σε αυτό το σημείο την ιδέα περί μιας «νέας καθολικότητας», του Jernej Kaluža, για την οποία θα μιλήσουμε εκτενέστερα στη συνέχεια. Ωστόσο, πρέπει να διευκρινιστεί ότι η έννοια των «κυριαρχούμενων» δεν χρησιμοποιείται εδώ με σκοπό να παρουσιαστεί μια ομογενοποιημένη κοινωνική κατηγορία, παραβλέποντας τις επιμέρους διαφοροποιήσεις των κοινωνικών ομάδων που εντάσσονται σε αυτήν, αλλά αντίθετα, αξιοποιείται αποκλειστικά ως ένα αναλυτικό και περιγραφικό εργαλείο.

Ακόμα, επειδή τα ιδεολογικά όρια της τραπ παραμένουν ρευστά και συχνά δυσδιάκριτα, τόσο ως προς τα μουσικολογικά της χαρακτηριστικά όσο και ως προς τα ευρύτερα πολιτισμικά της νοήματα, η τραπ προσεγγίζεται στην παρούσα εργασία ως μια αφαίρεση που συνδέεται πρωτίστως με συγκεκριμένους καλλιτέχνες και με τις ιδιαίτερες αισθητικές και θεματικές αναφορές αυτών, ακολουθώντας τον τρόπο με τον οποίο η αντίληψη για το εν λόγω μουσικό είδος έχει διαμορφωθεί και παγιωθεί στον δημόσιο λόγο. Υπό αυτή την έννοια, το είδος δεν αντιμετωπίζεται με έναν απολύτως κλειστό ή αυστηρά οριοθετημένο τρόπο. Αντιθέτως, είναι δυνατόν καλλιτέχνες που εντάσσονται συμβατικά σε αυτό, να κινούνται ταυτόχρονα και σε άλλα μουσικά υποείδη της hip hop —για την οποία θα μιλήσουμε εκτενέστερα στη συνέχεια— ή, αντίστροφα, επιμέρους στοιχεία που αποδίδονται στην τραπ να εμφανίζονται και σε άλλα μουσικά υποείδη της hip hop. Για παράδειγμα, πολλά από τα στοιχεία που θα συζητηθούν στην παρούσα εργασία μπορούν να επεκταθούν και στο ευρύτερο πεδίο της ραπ μουσικής, με τη διαφοροποίηση της τραπ να εντοπίζεται κυρίως σε ζητήματα αισθητικής έντασης και συχνότητας εμφάνισης των στοιχείων αυτών. Επιπλέον, πρέπει ν' αναφερθεί πως η εστίαση εδώ είναι η ελληνική τραπ, παρότι το συγκεκριμένο μουσικό είδος συνιστά αναμφίβολα ένα παγκοσμιοποιημένο φαινόμενο.

¹ Ο όρος «προκαριάτο» (precariat) χρησιμοποιείται στη σύγχρονη κοινωνική θεωρία για να περιγράψει κοινωνικές ομάδες που βιώνουν συνθήκες διαρκούς επισφάλειας. Περιγράφει άτομα που δουλεύουν περιστασιακά ή με «ευέλικτες» σχέσεις εργασίας, δεν έχουν κοινωνική ασφάλεια ή έχουν αβέβαιο εισόδημα (για παράδειγμα διανομείς delivery, freelancers χωρίς σταθερό εισόδημα, part-time εργαζόμενους, φοιτητές που εργάζονται παράλληλα χωρίς συμβάσεις εργασίας, κλπ).

Τέλος, στον βαθμό που οι περιορισμοί μιας διπλωματικής εργασίας μας αναγκάζουν εξ αρχής να προβούμε σε μια επιλογή των ζητημάτων που θα συζητηθούν, αφήνοντας εκτός πεδίου ανάλυσης πλευρές εξίσου σημαντικές, κρίνεται σκόπιμο να επισημανθούν ορισμένα από αυτά τα όρια. Πιο συγκεκριμένα, όπως θα φανεί και στη συνέχεια όταν θα παρουσιαστεί η τραπ περσόνα, η τελευταία, ενσωματώνει μια σειρά στοιχείων που μπορούν να αποτελέσουν αντικείμενο κοινωνικής και πολιτικής κριτικής. Τα στοιχεία αυτά αφορούν ζητήματα κοινωνικής περιθωριοποίησης, όπως η βία και η παρανομία, έμφυλα ζητήματα, όπως η αρρενωπότητα και ο σεξισμός, καθώς και ζητήματα σεξουαλικότητας, όπως η ομοφοβία. Ειδικότερα ως προς τον σεξισμό και την αρρενωπότητα, αυτά αποκτούν μια επιπλέον σημασία δεδομένου ότι η τραπ μουσική, στη τρέχουσα μορφή της, συνιστά ένα κατεξοχήν ανδροκρατούμενο μουσικό είδος. Παρ' όλα αυτά, αν και αναγνωρίζουμε την κομβική σημασία όλων αυτών των διαστάσεων, τόσο αναφορικά με το ίδιο το μουσικό φαινόμενο, όσο και ευρύτερα για μια ενδεχόμενη χειραφετητική προοπτική, η εστίαση αυτής της εργασίας δεν επικεντρώνεται σε αυτές τις διαστάσεις και ως εκ τούτου δεν θα αναλυθούν εκτενώς. Για την ακρίβεια, αν και θα παρουσιάσουμε όλα αυτά τα στοιχεία, η διάσταση που μας αφορά πρωταρχικά, είναι, όπως ήδη υπονοήθηκε, αυτή της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας.

2. Τραπ μουσική

2.1 Γενικό περίγραμμα

2.1.1 Σύντομη ιστορία της τραπ

Στα τέλη της δεκαετίας του 1970, στο Νότιο Μπρονξ της Νέας Υόρκης, αναδύεται η hip hop κουλτούρα, η οποία απαρτίζεται από τέσσερα βασικά στοιχεία (elements), με την ραπ μουσική, να αποτελεί ίσως το πιο ευρέως διαδεδομένο στοιχείο αυτής². Τα υπόλοιπα τρία στοιχεία της hip hop είναι το djing, δηλαδή η μουσική παραγωγή και ο χειρισμός των βινυλίων, το breakdancing, που συνιστά την χορευτική έκφραση της κουλτούρας και το graffiti, που αφορά την εικαστική και οπτική παρέμβαση στον αστικό χώρο.

Οι πολιτισμικοί κώδικες της hip hop ακολούθησαν σε μεγάλο βαθμό τις υποκουλτούρες που αναδύθηκαν μέσα στις αστικές γειτονιές και τα κοινωνικά περιθώρια των μεγαλουπόλεων της εποχής εκείνης. Πιο συγκεκριμένα, η πρώιμη hip hop κουλτούρα αναδύθηκε κυρίως από τις εμπειρίες των αφροαμερικανικών κοινοτήτων των αστικών γκέτο³. Στοιχεία όπως η πίστη στην ομάδα (crew) ή στη γειτονιά (hood), η εχθρότητα απέναντι στις αρχές και η απόρριψη των κυρίαρχων κοινωνικών κανόνων συνιστούν μερικά βασικά χαρακτηριστικά αυτής της κουλτούρας. Αντίστοιχα, σε συμβολικό επίπεδο, υπήρχαν εμφανείς αντιθέσεις προς την τότε κυρίαρχη κουλτούρα μέσω της ένδυσης με φαρδιά ρούχα, τη χρήση μιας ιδιότυπης αργκό (slang), αλλά και την επικοινωνία μέσω σύνθετων χειρονομιών. Έτσι, η hip hop κουλτούρα λειτούργησε ιστορικά ως μια μορφή συλλογικής ταυτότητας και πολιτισμικής διαφοροποίησης των αποκλεισμένων κοινωνικών στρωμάτων απέναντι στη «νόμιμη» και κυρίαρχη κουλτούρα, δίνοντας επιπλέον και δυνατότητες έκφρασης στα στρώματα αυτά.

Ένα από τα πρώτα υποείδη της ραπ μουσικής που γνώρισε ιδιαίτερα σημαντική άνοδο και εμπορική επιτυχία κατά τη δεκαετία του 1990, ήταν αυτό της gangsta ραπ, δηλαδή, σε ελεύθερη απόδοση, της ραπ των γκάνγκστερ. Η τελευταία, επικεντρώνεται θεματολογικά στη ζωή των γκέτο, στις συμμορίες, στα ναρκωτικά, στη βία και σε παρόμοιες εμπειρίες περιθωριοποίησης. Ενδεικτικά, καλλιτέχνες όπως οι N.W.A., ο Tupac Shakur και ο Notorious

² <https://www.dictionary.com/articles/five-elements-of-hip-hop>

³ Ο όρος «γκέτο» αναφέρεται σε χωρικά και κοινωνικά απομονωμένες περιοχές στις οποίες συγκεντρώνονται περιθωριοποιημένες κοινωνικές ομάδες, συνήθως υπό συνθήκες φτώχειας, κοινωνικού αποκλεισμού και περιορισμένης πρόσβασης σε κοινωνικούς και οικονομικούς πόρους.

B.I.G. συνέβαλαν καθοριστικά στη διαμόρφωση αυτής της σκληρής και ωμής αισθητικής μέσα στη ραπ μουσική.

Ως επακόλουθο της gangsta ραπ, στις αρχές της δεκαετίας του 2000, εμφανίζεται στην Ατλάντα των Ηνωμένων Πολιτειών, το μουσικό υποείδος της τραπ. Με την τραπ προκύπτει μια αισθητική μετατόπιση από τα προηγούμενα μουσικά υποείδη κυρίως σε επίπεδο ήχου, αλλά και σε κάποιον βαθμό και θεματολογίας. Σε μουσικό επίπεδο, ο ρυθμός γίνεται πλέον περισσότερο διακεκομμένος, μινιμαλιστικός και υπνωτικός, με εκτεταμένη χρήση hi-hats (μεταλλικών κρουστών) σε τριπλές ή υποδιπλάσιες διαιρέσεις του χρόνου, υπόκωφον μπασογραμμών 808 —ονομασμένων έτσι από το ιστορικό drum machine Roland TR-808— πολυεπίπεδων συνθεσάιζερ και «κινηματογραφικών» εγχόρδων. Παράλληλα, η χρήση του Auto-Tune, μιας τεχνολογίας αυτόματης διόρθωσης του τονικού ύψους της φωνής, η οποία εδώ χρησιμοποιείται ως αισθητικό εφέ, επηρεάζει δραστικά τη φωνητική εκφορά, δημιουργώντας μια πιο ψυχρή, μηχανική και ενίοτε μελαγχολική ατμόσφαιρα.

Απ' την άλλη, σε στιχουργικό επίπεδο, η τραπ υπερτονίζει και συστηματοποιεί πολλά από τα θεματικά μοτίβα της gangsta ραπ, όπως τα ναρκωτικά, τη βία, το σεξ και, ευρύτερα, τη ζωή του δρόμου. Ο όρος τραπ (trap) αναφέρεται αρχικά στα λεγόμενα *trap houses* — σπίτια ή χώρους στις υποβαθμισμένες περιοχές της Ατλάντα όπου πραγματοποιούνταν διακίνηση ναρκωτικών. Μέσα σε αυτά τα περιβάλλοντα, μέρος των χρημάτων από τις παράνομες δραστηριότητες των μελών τους, επενδύονταν συχνά σε πρόχειρα στούντιο ηχογράφησης, όπου νεαροί καλλιτέχνες παρήγαγαν μουσική βασισμένη σχεδόν αποκλειστικά στις εμπειρίες της καθημερινότητάς τους.

Υπό αυτή την έννοια, η τραπ μουσική δημιουργείται ως ένα είδος που μιλάει για το περιθώριο, από το περιθώριο. Ταυτόχρονα όμως, πρόκειται και για ένα είδος που ονειρεύεται και μιλάει και για την διαφυγή από αυτό. Έτσι, παράλληλα με τις αφηγήσεις φτώχειας και παρανομίας, παρουσιάζεται ένα σύνολο φαντασιώσεων κοινωνικής ανόδου, υπερπροβάλλοντας συνήθως ακριβά αυτοκίνητα, πολυτελείς μάρκες ρούχων και άλλες ενδείξεις πλούτου, ως σύμβολα της επιθυμητής μετάβασης από την κοινωνική αορατότητα στην αναγνώριση και τη δύναμη (Roberts, 2017).

Στην αμερικανική μουσική βιομηχανία, η τραπ άρχισε να κυριαρχεί μαζικά μετά το 2009, με καλλιτέχνες όπως οι Young Jeezy, Gucci Mane και Future, ενώ λίγα χρόνια αργότερα, η τραπ

αισθητική εξαπλώθηκε σε παγκόσμιο επίπεδο και έγινε μια κυρίαρχη μορφή της σύγχρονης δημοφιλούς κουλτούρας. Σύμφωνα με έρευνα της τελευταίας δεκαετίας, η τραπ (μαζί με τη ραπ) κατάφεραν να ξεπεράσουν πλέον τη ροκ μουσική ως το δημοφιλέστερο μουσικό είδος στις Ηνωμένες Πολιτείες σε όρους συνολικής κατανάλωσης και streams⁴ (Ryan, 2018).

Όμως, παρά την εμπορική της επιτυχία, η τραπ αντιμετωπίστηκε για μεγάλο χρονικό διάστημα με περιφρόνηση από σημαντικό μέρος της μουσικής κριτικής. Συχνά θεωρήθηκε χαμηλής ποιότητας μουσικό είδος, χωρίς αισθητική αξία. Επιπλέον, ο έντονος μισογυνισμός, ο ακραίος υλισμός, η εξιδανίκευση της ναρκοκουλτούρας και η επιθετική αρρενωπότητα του είδους, συνέβαλαν ώστε η τραπ να αντιμετωπίζεται συχνά ως απολιτική (Louis, 2015).

Στην Ελλάδα, η τραπ μουσική αρχίζει να εμφανίζεται δυναμικά κατά τη δεκαετία του 2010, επηρεασμένη άμεσα από τα αμερικανικά πρότυπα αλλά και από την ήδη υπάρχουσα ελληνική ραπ σκηνή. Ενδεικτικά, μία από τις πλέον κομβικές στιγμές για τη διάδοση της ελληνικής τραπ θεωρείται η κυκλοφορία του τραγουδιού «Colombiano» (Capital Music, 2015) από τον Υποχθόνιο —πρώην μέλος του ιστορικού ραπ συγκροτήματος «Ζωντανοί Νεκροί»— σε συνεργασία με τον μουσικό παραγωγό Skive, ο οποίος θεωρείται και ένας από τους πρωτοπόρους μουσικούς παραγωγούς του είδους για τα ελληνικά δεδομένα. Το κομμάτι αυτό λειτούργησε ως σημείο μετάβασης προς έναν νέο ήχο και μια νέα αισθητική που επρόκειτο να κυριαρχήσει στα επόμενα χρόνια.

Τέλος, από το 2020 κι έπειτα, η ελληνική τραπ απέκτησε ευρεία εμπορική απήχηση, ιδιαίτερα στις νεότερες ηλικίες και στις ψηφιακές πλατφόρμες streaming, κυριαρχώντας στη μουσική βιομηχανία της χώρας με ποσοστά αναπαραγωγών που αγγίζουν το 68% (Greece in Figures, n.d.). Η μουσική σκηνή αυτή πλέον υποστηρίζεται από μεγάλες δισκογραφικές εταιρείες (όπως Capital Music, Mad House Records, Trapsion Entertainment), με καλλιτέχνες όπως ο Light, ο Snik, ο Toquel, ο Rack και ο Mad Clip (ο οποίος τον Σεπτέμβριο του 2021 έχασε τη ζωή του σε τροχαίο δυστύχημα), να αποτελούν μερικές από τις πιο αναγνωρίσιμες φυσιογνωμίες του είδους. Σε αυτό το πλαίσιο η τραπ έχει αναδειχθεί σε κυρίαρχη μορφή της ελληνικής mainstream μουσικής κουλτούρας, επηρεάζοντας όχι μόνο τη μουσική παραγωγή

⁴ Στις πλατφόρμες μουσικής όπως το Spotify, ως «stream» καταγράφεται κάθε αναπαραγωγή ενός τραγουδιού από χρήστη μέσω διαδικτυακής ροής (streaming), χωρίς να απαιτείται λήψη του αρχείου στη συσκευή του. Οι συνολικοί αριθμοί των streams χρησιμοποιούνται συχνά ως δείκτης δημοτικότητας ενός τραγουδιού ή καλλιτέχνη.

αλλά και τη γλώσσα, τη μόδα, τις διαδικτυακές κουλτούρες και συνολικά τη νεανική αισθητική.

2.1.2 Διαφορές μεταξύ της τραπ και της ραπ

Αν και αναφέρθηκε πως η τραπ συνιστά μουσικό υποείδος της ραπ, παρ' όλα αυτά, δημιουργούνται συχνές παρεξηγήσεις αναφορικά με τις ομοιότητες ή τις διαφορές μεταξύ των δύο. Για την ακρίβεια, ενώ στο επίπεδο της μουσικής οι διαφορές είναι ίσως περισσότερο σαφείς, είναι αρκετά δύσκολος ο προσδιορισμός άλλων διαφορετικών διαστάσεων. Σε αυτό το πλαίσιο και δεδομένης της σύγχυσης που προκαλείται στη δημόσια συζήτηση σχετικά με το ζήτημα αυτό, θα είχε αξία να επιχειρήσουμε την ανάδειξη μερικών τέτοιων διαφορών, αντλώντας στοιχεία από την κοινωνιολογική έρευνα του Uliano Conti (Conti, 2020).

Μία πρώτη σημαντική διαφοροποίηση ανάμεσα στην παλαιότερη ραπ και την τραπ, αφορά το γεγονός ότι, ενώ η παραδοσιακή ραπ στηριζόταν έντονα στη συλλογικότητα —όπως για παράδειγμα στις τοπικές σκηνές και στα crews⁵— η τραπ αναδεικνύει περισσότερο τη φυσιογνωμία του ατομικού καλλιτέχνη ως αυτοδημιούργητου υποκειμένου. Υπό αυτή την έννοια, η έμφαση μετατοπίζεται από την συλλογική εκπροσώπηση στη προσωπική επιτυχία και την ατομική εικόνα. Το στοιχείο αυτό φυσικά, έχει σαφείς προεκτάσεις και αναφορικά με το βασικό θεωρητικό ζητούμενο αυτής της εργασίας, δηλαδή την σχέση της τραπ με την νεοφιλελεύθερη ιδεολογία.

Επιπλέον, μια άλλη διαφοροποίηση παρατηρείται στο επίπεδο της αισθητικής και της αφηγηματικής δομής. Πιο συγκεκριμένα, στην παραδοσιακή ραπ, ακόμη και όταν κυριαρχούσαν θεματικές βίας ή εγκληματικότητας, αυτές παρουσιάζονταν συχνά μέσα από σύνθετες αφηγηματικές και στιχουργικές δομές. Οι ρίμες λειτουργούσαν επεξηγηματικά, οργανώνοντας μια συνεκτική ιστορία με αρχή, μέση και τέλος. Αντίθετα, η τραπ χαρακτηρίζεται από μια βαθιά αποσπασματική και υπαινικτική μορφή έκφρασης. Οι στίχοι εδώ δεν επιδιώκουν απαραίτητα να αφηγηθούν μια ολοκληρωμένη ιστορία και λειτουργούν

⁵ Ομάδες που έχουν είτε αμιγώς καλλιτεχνικό χαρακτήρα, είτε συνδέονται ευρύτερα με την αστική κουλτούρα και τον δρόμο, περιλαμβάνοντας σε ορισμένες περιπτώσεις και μη καλλιτεχνικές ή παραβατικές δραστηριότητες.

περισσότερο υποβλητικά, παράγοντας ατμόσφαιρες, εικόνες και σημασιολογικές αναφορές χωρίς σαφή αφηγηματική συνοχή.

Ως ενδεικτικό παράδειγμα αυτού του χαρακτηριστικού μπορούν να ιδωθούν οι παρακάτω στίχοι

*Moneydance*⁶, φράγκα / Πες μου πώς το ζεις / Κόβω checks / Mad, guala, mula, cheese⁷ / Μεξ στην Benz⁸ / Bad, γ*** την police / Hunnid bands⁹, να τα / Μέτρα τα να δεις (Saske & Hawk, 2021).

Αντίστοιχα, το λεξιλόγιο της τραπ είναι συχνά περισσότερο περιορισμένο και επαναληπτικό σε σχέση με εκείνο της ραπ, ενώ η επανάληψη αποκτά κεντρικό ρόλο τόσο ρυθμικά όσο και νοηματικά. Για την ακρίβεια, σε αντίθεση με την παραδοσιακή ραπ, όπου η επανάληψη συνδεόταν κυρίως με την ευρύτερη επαναληψιμότητα των ρεφρέν¹⁰, στην τραπ, ακόμη και μία μόνο φράση ή λέξη μπορεί να επαναλαμβάνεται διαρκώς, λειτουργώντας περισσότερο ως ηχητικό και συναισθηματικό μοτίβο παρά ως φορέας αφηγηματικού νοήματος.

Ενδεικτικά

Άμα έχεις θέμα είμαστε όλοι on go, go, go, go, go / Διαμαντένια chain, πάνω μου κάνουν glow, glow, glow, glow, glow, glow / Θέλεις να με φτάσεις δε μπορείς τότε go, go, go, go, go / Άμα έχεις θέμα είμαστε όλοι on go, go, go, go, go, go (OffBeat Records, 2025).

Τέλος, για τον Conti, μια αντίστοιχη μετατόπιση με τους αφηγηματικούς τρόπους παρατηρείται και στα καλλιτεχνικά βίντεο του είδους (videoclips). Πιο συγκεκριμένα, τα videoclips της ραπ, συχνά συγκροτούσαν συνεκτικές οπτικές αφηγήσεις γύρω από το γκέτο, τη βία, τις συμμορίες ή την αστυνομική καταστολή. Αντίθετα, τα videoclips της τραπ, σπάνια προσφέρουν πλήρη αφηγηματική έκταση, λειτουργώντας περισσότερο ως διαδοχές

⁶ Αναφορά σε «χορό με χρήματα», δηλαδή επίδειξη οικονομικής άνεσης.

⁷ Αργκό για χρήματα.

⁸ Αναφορά σε αμάξι Mercedes Benz ως σύμβολο πλούτου.

⁹ 100.000 δολάρια (δέσμες χαρτονομισμάτων).

¹⁰ Το τμήμα ενός τραγουδιού που επαναλαμβάνεται αυτούσιο ή με μικρές παραλλαγές σε τακτά διαστήματα και συνήθως συμπυκνώνει το βασικό μουσικό ή νοηματικό θέμα του έργου. Συχνά αποτελεί το πιο αναγνωρίσιμο μέρος του τραγουδιού.

ακαριαίων εικόνων ή γρήγορων αισθητικών εντυπώσεων. Σε αυτό το πλαίσιο, συνδυάζουν σκοτεινές ατμόσφαιρες, έντονα χρώματα και neon φωτισμούς.

Παρ' όλα αυτά, αξίζει να επισημανθεί καταλήγοντας, ότι η ίδια η κοινότητα του είδους συχνά αμφισβητεί ή απορρίπτει τον διαχωρισμό μεταξύ ραπ και τραπ. Πιο συγκεκριμένα, ο διαχωρισμός αυτός, καθώς και ο τρόπος με τον οποίο ο τελευταίος αναπαράγεται στον δημόσιο διάλογο, θεωρείται ότι προέρχεται κυρίως από άτομα που επιχειρούν να ερμηνεύσουν την hip hop κουλτούρα χωρίς να αποτελούν οργανικό μέρος της. Με αυτόν τον τρόπο, απομονώνονται ορισμένα χαρακτηριστικά —όπως, για παράδειγμα, ο περισσότερο πολιτικοποιημένος λόγος που αποδίδεται σε συγκεκριμένες εκφάνσεις της ραπ— και κατασκευάζονται κατηγοριοποιήσεις που συχνά παραβλέπουν τις παρόμοιες ιστορικές, κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες μέσα από τις οποίες διαμορφώθηκαν και εξελίχθηκαν το δύο αυτά μουσικά υποείδη.

2.2 Η τραπ περσόνα

2.2.1 Αφηγηματικά στοιχεία

Προχωρώντας με την παρουσίαση ορισμένων κομβικών χαρακτηριστικών της τραπ μουσικής, ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά στοιχεία της τελευταίας αφορά, αναμφίβολα, τους ιδιαίτερα προκλητικούς στίχους της. Μέσω αυτών, στο εσωτερικό της τραπ μουσικής δομούνται συγκεκριμένες περσόνες, τόσο αφηγηματικά, όσο και ευρύτερα καλλιτεχνικά. Ως εκ τούτου, το επόμενο επίπεδο ανάλυσης δεν μπορεί παρά να αφορά τα θεματικά στοιχεία αυτών των περσόνων.

Ξεκινώντας, ένας βασικός θεματικός άξονας της τραπ περσόνας αφορά έναν έντονο υλισμό και μια επιτακτική ανάγκη για αναγνωρισιμότητα, η οποία αρθρώνεται γύρω από τη διαρκή υπερπροβολή του πλούτου (flex)

Super models, Range Rovers¹¹ / Λογαριασμούς σε πέντε χώρες / Στο κάθε χέρι κι ένα Rolex¹² / Δεν απορώ που βγάζουν κόμπλεξ (SNIK OFFICIAL, 2019).

¹¹ Ακριβό μοντέλο αυτοκινήτου.

¹² Ακριβή μάρκα ρολογιού.

Ακόμα, ένα άλλο κομβικό στοιχείο της εν λόγω περσόνας, συνιστά και η διαρκής επιτέλεση μιας υπερ-αρρενωπότητας

*Σε κάνω σάκο του μποξ / Μα το Θεό, κινδυνεύεις, έχεις κακό κάρμα / Τα πόδια στο
μπετό / Όταν θα σε βρω, π***, δε σε σώζει ούτε θαύμα (RACK, 2024).*

Στο πλαίσιο μιας τέτοιας υπερ-αρρενωπότητας, οι στίχοι των τράπερ είναι συχνά θορυβωδώς σεξιστικοί

*Θέλει μαζί μου να πετάζει / Μέσα σ' ένα ακριβό αμάξι / Της δίνω την κάρτα να την
τινάξει / Καμιά π*** δε μπορεί να με αλλάξει (ZzapnChriss Onrecords, 2018)*

και χυδαία ομοφοβικοί

*Light, Skive αδερφοί για πάντα¹³ / Εσύ είσαι ο Elton John, α*** για πάντα¹⁴ / [...] / Δεν
θα μπορούσα να ήμουν π*** / Ακόμα και να ήταν το new thang¹⁵ (Capital Music,
2021).*

Ακόμα, οι στίχοι έχουν διαρκείς αναφορές στην ναρκοκουλτούρα

*Μοίραζα κόκα στην πόλη μα γίναμε τώρα τα βγάζω απ' το ραπ / Κάτω τα τζάμια στο
audi καπνίζω χασίσι κι ακούμε Turac¹⁶ (Toquel, 2023)*

και στην παρανομία

*Στο προπό σκάω με μάσκα και αδειάζει το ταμείο / Θέλω ένα Glock 26 και ένα Ruger¹⁷
/ Δεν πληρώνω και ο ίδιος είμαι shooter (Capital Music, 2021).*

Υπό το πρίσμα των παραπάνω, η απόκτηση υλικών αγαθών, η διαρκής επίδειξη του πλούτου, η τοξική αρρενωπότητα, η σεξιστική προβολή των γυναικών ως κατακτημένα συμβολικά

¹³ Light είναι το ψευδώνυμο του τράπερ και Skive το ψευδώνυμο του μουσικού παραγωγού του.

¹⁴ Ο Elton John είναι ένας ανοιχτά gay Βρετανός μουσικός και μια επιδραστική μουσική φυσιολογία για τη δημοφιλή κουλτούρα. Η χρήση του ονόματος εδώ αφορά στερεοτυπικά χαρακτηριστικά θηλυπρέπειας/queer ταυτότητας με ειρωνικό και μειωτικό τόνο.

¹⁵ Αργκό έκφραση που σημαίνει «καινούργιο πράγμα» και συνήθως αφορά μια πρόσφατη τάση της μόδας που υιοθετείται επιτακτικά ως τρόπος ζωής (π.χ. νέο στυλ ή νέες συνήθειες).

¹⁶ Εμβληματικός καλλιτέχνης της gangsta ραπ.

¹⁷ Αναφορές σε μοντέλα/μάρκες πυροβόλων όπλων.

«τρόπαια» και οι υπόνοιες για παρελθόντα ή τρέχουσες διασυνδέσεις με τα ναρκωτικά ή την παρανομία συνιστούν μερικές βασικές πτυχές της εκάστοτε τραπ περσόνας.

Πέραν των παραπάνω, η τραπ περσόνα εμφανίζεται να διεκδικεί διαρκώς και τον «σεβασμό», τόσο από το οικείο κοινωνικό περιβάλλον της, όσο και από κάθε ενδεχόμενο αντίπαλο

Μεγάλωσα δύσκολα κι έβγαλα τόσο κασέρι¹⁸, μα ακόμα το τρέχω¹⁹ / Με σέβονται μέσα στη UMG²⁰. Με σέβονται μέσα στο ghetto / Στον δρόμο φωνάζουνε «μάγκα μου». Στον πύργο με λέν' όλοι κύριο²¹ (Toquel, 2023).

Ο σεβασμός αυτός δεν παρουσιάζεται βέβαια ως αφηρημένη ηθική αξία, αλλά συνδέεται άμεσα με την ικανότητα προβολής ισχύος του τράπερ

Αν δεν σέβεται θα φύγει με λάμες στο στόμα (OffBeat Records, 2025).

Επιπλέον, ένα ακόμη, ιδιαίτερα κομβικό στοιχείο για την κατασκευή της παραπάνω περσόνας, συνιστά η έννοια της αυθεντικότητας. Το να θεωρείται κανείς «αληθινός» συνιστά μία από τις θεμελιώδεις αξίες της ευρύτερης hip hop κουλτούρας και ένα χαρακτηριστικό που φαίνεται να διαπερνά το σύνολο σχεδόν των μουσικών υποειδών της, μαζί με αυτά και την τραπ

*Είμαι αληθινός, όχι persona / F*** the police, μου το πήρες απ' το στόμα (Barcode Entertainment, 2024)*

ή αλλού

*Δεν θέλω ψεύτικα βραβεία, bro, γ*** τα VMA²² / Είμαι τόσο αληθινός γιατί το 'χω στο DNA (Toquel, 2024).*

¹⁸ Αργκό έκφραση για τα χρήματα.

¹⁹ Αργκό έκφραση που δηλώνει ότι κάποιος συνεχίζει ενεργά μια δραστηριότητα (συχνά οικονομική ή παραβατική).

²⁰ Συντομογραφία του Universal Music Group, ενός από τους μεγαλύτερους παγκόσμιους δισκογραφικούς ομίλους στον οποίο ανήκει ο τράπερ.

²¹ Η αναφορά στον «πύργο» αφορά τον Πύργο Αθηνών, το ψηλότερο κτίριο στην Ελλάδα με ύψος 110 μέτρα, που βρίσκεται στη συμβολή της Λεωφόρου Μεσογείων με της Λεωφόρου Βασιλίσσης Σοφίας στους Αμπελόκηπους. Ο τράπερ Toquel, για διάφορους προσωπικούς λόγους, είχε όνειρο να φτιάξει εκεί ένα προσωπικό studio ηχογράφησης, το οποίο και κατάφερε.

²² Συντομογραφία των Video Music Awards, μουσικών βραβείων που απονέμονται κυρίως από το διάσημο τηλεοπτικό δίκτυο MTV, για τα καλύτερα μουσικά βίντεο και καλλιτέχνες κάθε χρονιάς.

Η αυθεντικότητα αυτή συνδέεται συχνά με την παρουσίαση μιας συνεπούς στάσης του τράπερ ως προς το παρελθόν του. Σε αυτό το πλαίσιο, ο τράπερ συχνά υποστηρίζει ότι, παρά την κοινωνικοοικονομική του άνοδο και την απομάκρυνσή του από τις συνθήκες των «δρόμων», ο ίδιος δεν έχει αλλάξει, παραμένοντας «αυθεντικός» και πιστός στις ρίζες του

*Εβγαλα έξι ψηφία μα ακόμα ρισκάρω και τρέχω (Ακόμα το τρέχω)²³ / Για όλα τα
αλάνια από τον Δενδροπόταμο μέχρι το κέντρο (Μέχρι το κέντρο)²⁴ (Capital Music,
2022)*

ή αλλού

*Μου λένε πως έχω αλλάξει τώρα που βγάζω λεφτά / Δεν ξέρουν ούτε τα μισά / Βγαίνω
ακόμα στην γειτονιά (SNIK OFFICIAL, 2020).*

Ταυτόχρονα, αυτή η αυθεντικότητα εντάσσεται εξίσου στο πλαίσιο συγκρότησης μιας κυρίαρχης περσόνας, με τον τράπερ να προσπαθεί να παρουσιάσει τον εαυτό του ως τον πιο «αυθεντικό» απ' όλους τους άλλους τράπερ

*Πιο αληθινός κ***, μες στην πόλη / Ψεύτες σίγουρα όλοι / Παίζονται ρόλοι / Είμαι
όξινος χαρακτήρας, βιτριόλι (Capital Music, 2015).*

Με αυτόν τον τρόπο, η αυθεντικότητα δεν αποτελεί απλώς μια ηθική ή προσωπική αξία, αλλά μετατρέπεται σε βασικό συμβολικό κεφάλαιο για τη νομιμοποίηση της περσόνας του τράπερ και τη διεκδίκηση κύρους στο εσωτερικό της τραπ κουλτούρας.

Τα παραπάνω αφηγηματικά στοιχεία επαληθεύουν την καθοριστική σχέση της τραπ με τη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία. Πιο συγκεκριμένα, η παράνομη οικονομία στην οποία αναφέρονται διαρκώς οι τράπερς (*Παντρεμένος με την παρανομία, θάψε με G²⁵* (Black Phone Entertainment, 2021)), είτε ως αφηγηματικό εργαλείο είτε ως υπόνοια παρελθοντικών ή τρεχουσών διασυνδέσεων μαζί της, μπορεί να ιδωθεί ως ανάλογη της νεοφιλελεύθερης

²³ Αργκό έκφραση που σημαίνει ότι ο τράπερ απέκτησε ποσό της τάξης των εκατοντάδων χιλιάδων ευρώ, αλλά παρ' όλα αυτά, εξακολουθεί τις ίδιες δραστηριότητες όπως πριν τα αποκτήσει.

²⁴ Ο Δενδροπόταμος είναι συνοικία στη δυτική Θεσσαλονίκη, που συχνά αναφέρεται στη δημόσια συζήτηση ως περιοχή με έντονη κοινωνική υποβάθμιση και συνθήκες περιθωριοποίησης. Ο στίχος εδώ υπονοεί πως ο τράπερ εξακολουθεί να είναι ο ίδιος όπως παλιά, με αναφορά σε όλο το δυτικό κομμάτι της Θεσσαλονίκης, το οποίο θεωρείται και το πιο υποβαθμισμένο της πόλης.

²⁵ Το «G» αποτελεί συντομογραφία του *gangster/gangsta* και χρησιμοποιείται στην τραπ και την χιπ χοπ αργκό ως προσφώνηση ή αυτοπροσδιορισμός, δηλώνοντας αυθεντικότητα, κύρος και ένταξη στην κουλτούρα του δρόμου.

αγοράς, καθώς συγκροτείται γύρω από την απουσία κρατικής ρύθμισης, τον έντονο ανταγωνισμό, το επιχειρηματικό ρίσκο και την πλήρη εργασιακή επισφάλεια — στον βαθμό που η δραστηριότητα των υποκειμένων που εντάσσονται σε αυτή δεν υπόκειται σε καμία συνθήκη ασφάλειας. Επομένως, η συχνότητα τέτοιων αναφορών στον λόγο των τράπερς ενισχύει τη θέση ότι η τραπ αρθρώνεται μέσα από λογικές που προσιδιάζουν στη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία.

Αντίστοιχα, η υπερ-αρρενωπότητα και οι ομοφοβικές αναφορές, παρότι συνδέονται με ορισμένα αυτόνομα πολιτικά ζητήματα, όπως για παράδειγμα με την πατριαρχία, μπορούν παράλληλα να ιδωθούν και ως εκφράσεις μιας νεοφιλελεύθερης ανταγωνιστικής λογικής. Ειδικότερα, τα στοιχεία αυτά μπορούν να συνδεθούν με μια τάση διαρκούς επίδειξης δύναμης, ανωτερότητας και ευρύτερα κυριαρχίας έναντι των άλλων. Έτσι, η αρρενωπότητα αφορά μια ευρύτερη προσπάθεια διαμόρφωσης ενός ισχυρού υποκειμένου που επιβάλλεται και εξουδετερώνει κάθε πιθανό ανταγωνιστή. Αντίστοιχα, οι ομοφοβικές αναφορές χρησιμοποιούνται μειωτικά με στόχο ακριβώς μια δήθεν ανωτερότητα από τους αντιπάλους. Στο ίδιο πλαίσιο βέβαια εντάσσονται και οι έννοιες του σεβασμού και της αυθεντικότητας, οι οποίες παρουσιάζονται ως στοιχεία υπεροχής που κατοχυρώνουν τη θέση του ατόμου στην κορυφή μιας συμβολικής ανταγωνιστικής ιεραρχίας.

Τέλος, οι σεξιστικές αναφορές συνδέονται επίσης με την πατριαρχία και εντάσσονται εξίσου στην παραπάνω λογική κυριαρχίας, όμως ταυτόχρονα αντανακλούν και μια βαθιά εσωτερίκευση της αγοραίας αντίληψης των κοινωνικών σχέσεων. Υπό αυτό το πρίσμα, οι γυναίκες παρουσιάζονται όχι ως αυτόνομα υποκείμενα, αλλά ως σύμβολα κύρους, κατανάλωσης και κοινωνικής επιβεβαίωσης, δηλαδή ως μέσα ενίσχυσης της κοινωνικής αξίας και του συμβολικού κεφαλαίου του ανδρικού υποκειμένου. Με τον τρόπο αυτό αναπαράγεται η νεοφιλελεύθερη τάση εμπορευματοποίησης ολοένα και περισσότερων πτυχών της κοινωνικής ζωής. Όλα αυτά τα ζητήματα θα εξεταστούν εκτενέστερα σε επόμενο κεφάλαιο.

Ακόμη, πριν κλείσουμε, για λόγους πληρότητας, θα παρουσιάσουμε συνοπτικά και ορισμένα παραδείγματα στίχων που δεν εντάσσονται άμεσα στον βασικό ερευνητικό άξονα της παρούσας διερεύνησης, αλλά συμβάλλουν σε μια πιο σφαιρική αποτύπωση του φαινομένου. Τα παραδείγματα αυτά, αν και δεν συνιστούν σε καμία περίπτωση τον κανόνα της τραπ,

διαφοροποιούνται από τα προαναφερθέντα κυρίαρχα μοτίβα, αναδεικνύοντας εναλλακτικές όψεις της τραπ περσόνας.

Πιο συγκεκριμένα, εντός της τραπ θεματολογίας μπορεί να εντοπιστεί αρκετά συχνά και μία διάσταση ευαλωτότητας που αντιτίθεται στον υπερ-αρρενωπό χαρακτήρα του είδους

Έχω το ελάττωμα να βλέπω το ελάττωμα / Μα δίνω την καρδιά μου όλο σε λάθος άτομα / Και όσο μεγάλωνα αυτό δε το ελάττωμα / Γι' αυτό τα τραγούδια μου γέμισαν παράπονα (Mente Fuerte - Topic, 2026).

Επιπρόσθετα, δεν λείπουν και αναφορές αντιρατσιστικού περιεχομένου

*Αν αναρωτιέσαι αν είμαι μαύρος ή τσιγγάνος / Όλοι είναι αδέρφια μου, π***, γ*** τη μ*** σου* (Capital Music, 2017)

ευθείας κοινωνικής κριτικής

Σου μιλάν διαφορετικά όταν έχεις και το σωστό cash / Το κράτος αν μπορούσε θα πουλούσε και εμάς / Άλλοι παίρνουν την γκανιότα²⁶ και άλλοι παίρνουν δανεικά / Υπάρχουν τόσοι εθισμοί πέρα από τα ναρκωτικά / Χορεύει στον πόλο για να πληρώσει το νοίκι²⁷ / Για το super market και την κόρη της στο σπίτι / Άμα την σπουδάσει θα είναι μία αληθινή νίκη / Να φύγει μακριά απ' τον άνδρα που την δέρνει σπίτι (OffBeat Records, 2025)

όπως βέβαια και στιγμές αυτοσυνειδησίας

Πλέον η ζωή μας πολυέξοδη / Δε μ' άλλαξαν τα χρήματα, με άλλαξε η έλλειψη (Capital Music, 2017).

Ακόμα, οι τράπερς μπορεί να επιδιώξουν να αποτελέσουν και ένα πρότυπο, μέσα από προσωπικές τους εμπειρίες, ειδικά για τα νεότερα ηλικιακά τμήματα του ακροατηρίου τους

²⁶ Όρος της αργκό που χρησιμοποιείται για να περιγράψει το εύκολο, γρήγορο και συχνά αμφιλεγόμενο ή «ύποπτο» οικονομικό κέρδος.

²⁷ Αναφέρεται σε σόου στριπτίζ (striptease performance) σε στύλο (pole dancing).

*Ο αδερφούλης μου ψαρώνει αν πάμε βόλτα με το G μου²⁸ / Του 'πα «μην ψαρώνεις, έχει
κάτι παραπάνω» / Πέρα από τα φράγκα ξέρω κάτι παραπάνω / Πέρα από τη φήμη
υπάρχει κάτι παραπάνω / Μεγάλωσα στον δρόμο και μιλάω για όσα κάνω / Μα μην
πίνεις κοκαΐνη, αξίζεις κάτι παραπάνω (Φθείρομαι, 2024).*

Τέλος, αν και ιδιαίτερα πιο σπάνια από τις παραπάνω περιπτώσεις, δεν απουσιάζουν ακόμα και περιπτώσεις όπου προβάλλονται εναλλακτικά ηθικά ή αξιακά πρότυπα, τα οποία, παρά τις αντιφάσεις τους, δεν παύουν να συνιστούν αποκλίνουσες περιπτώσεις από τις κυρίαρχες αναπαραστάσεις του είδους

*Λοιπόν άκου πιτσιρικά, το τσιγάρο κάτω πέτα / Κι η γυναίκα δεν είναι ξεπέτα (Barcode
Entertainment, 2025).*

Βέβαια, αξίζει να τονιστεί ότι οι παραπάνω εναλλακτικοί στίχοι, αν και παρουσιάζουν ένα ορισμένο πολιτικό και κοινωνικό ενδιαφέρον και παρότι μπορούν να ιδωθούν, εν μέρει, ως αποσταθεροποιητικοί για το ευρύτερο στερέωμα της τραπ —στον βαθμό που συγκροτούν μια αντίρροπη τάση απέναντι στα κυρίαρχα εκφραστικά χαρακτηριστικά του είδους— διατηρούν, παρ' όλα αυτά, περιορισμένη σημασία από τη σκοπιά της χειραφετητικής προοπτικής που εξετάζει η παρούσα εργασία. Πιο συγκεκριμένα, στοιχεία όπως, για παράδειγμα, η ευαλωτότητα ή ο αντιρατσισμός, δεν συνεπάγονται κατ' ανάγκην μια ρήξη με το status quo ή το νεοφιλελεύθερο αξιακό πλαίσιο, αλλά αντίθετα, μπορούν κάλλιστα να συνιστούν εκφράσεις των τελευταίων.

2.2.2 Συμπληρωματικές παρατηρήσεις

Η ανάλυσή μας ως τώρα επικεντρώθηκε στις θεματικές και εκφραστικές πλευρές της τραπ περσόνας. Ως κατακλείδα της ενότητας αυτής, θα παρουσιαστούν και ορισμένες συμπληρωματικές παρατηρήσεις οι οποίες, αν και δεν συγκροτούν ένα ενιαίο ερμηνευτικό σχήμα, επιτρέπουν μια πληρέστερη κατανόηση της τραπ περσόνας. Πιο συγκεκριμένα, οι εν λόγω παρατηρήσεις έχουν ως επίκεντρο την ταξική κινητικότητα του τράπερ και αφορούν την ευρύτερη καλλιτεχνική περσόνα του, στην οποία διαπλέκονται τόσο αφηγηματικά όσο και βιογραφικά στοιχεία.

²⁸ Αναφορά στη Mercedes-Benz G-Class, πολυτελές SUV αυτοκίνητο που στην τραπ κουλτούρα λειτουργεί ως σύμβολο οικονομικής επιτυχίας, κύρους και επιδεικτικής κατανάλωσης.

Ξεκινώντας, μία πρώτη σημαντική παρατήρηση, αφορά το γεγονός πως ο τράπερ, παρουσιάζει τις περισσότερες φορές τον εαυτό του ως ένα υποκείμενο που μεταβαίνει από την ακραία φτώχεια και το περιθώριο στον υπερβολικό πλούτο και την κοινωνική αναγνώριση

Κοιμόμουννα στο πάτωμα, πλέον στα πεντάστερα / Βλέποντας την πόλη να κινείται απ' τα παράθυρα / Ήθελα κήπο-γήπεδο και διακοπές στη Μύκονο / Δεν είχα ούτε τσιγάρα να καπνίσω, είναι απίστευτο / Σκάω ένα τσιγάρο αναπτύσσοντας ταχύτητα / Πού να καταλάβουν τι 'ναι να μην έχεις τίποτα (Capital Music, 2017)

ή αλλού

Μες στο σπίτι δε βγάζω τα chains²⁹ / Για να θυμάμαι πως κάποτε δεν ήμασταν okay / Απ' τον πάτο περάσαμε τη μεσαία τάξη / Στα εστιατόρια τρώμε σαν να 'μαι ο Gordon Ramsay³⁰ (isyourboySin boy, 2024).

Υπό αυτό το πρίσμα, σε αντίθεση με κάποιον που γεννήθηκε μέσα στον πλούτο και βιώνει τον τελευταίο ως «φυσικότητα», ο τράπερ, βιώνει την επιτυχία του πάντοτε σε σχέση με την προηγούμενη κατάσταση φτώχειας του. Στο πλαίσιο αυτό, η διαρκής ανάγκη δημόσιας υπερπροβολής της τρέχουσας κοινωνικής επιτυχίας του, μπορεί να ερμηνευθεί και ως ένδειξη ότι η νέα αυτή κοινωνική ταυτότητα, προκειμένου να καταστεί «πραγματική», οφείλει να διεκδικεί τη διαρκή επικύρωσή της από το βλέμμα των άλλων. Τα παραπάνω, μπορούν να ιδωθούν σε συνάρτηση με τις παρατηρήσεις του Βρετανού ριζοσπάστη ψυχολόγου David Smail, σύμφωνα με τον οποίο όσοι έχουν κοινωνικοποιηθεί μέσα στη φτώχεια και την υποτίμηση συχνά αδυνατούν να αποβάλουν πλήρως το αίσθημα κατωτερότητας, ακόμη και όταν αποκτούν χρήματα ή κοινωνική επιτυχία (Smail, 2018).

Επιπλέον, υπό το πρίσμα των ταξικών καταβολών του τράπερ, μια ακόμη σημαντική παρατήρηση σχετικά με τη διαρκή υπερπροβολή του πλούτου είναι ότι αυτή δεν συνιστά μια ρεαλιστική αποτύπωση μιας ζωής πλουσίων. Αντιθέτως, ο τράπερ αναπαριστά περισσότερο μια φαντασίωση του πλούτου από τη σκοπιά εκείνων που στερήθηκαν την πρόσβαση σε

²⁹ Ο τράπερ εδώ προβάλλει μιας συνεχή επίδειξη πλούτου και κοινωνικής κατάστασης (τα «chains» είναι οι χρυσές αλυσίδες-χαρακτηριστικό σύμβολο κοινωνικής ανέλιξης των τράπερ), υπονοώντας ότι η νέα οικονομική/συμβολική ταυτότητα του υποκειμένου παραμένει ενεργή ακόμη και στον ιδιωτικό του χώρο.

³⁰ Βρετανός διάσημος σεφ και τηλεοπτική προσωπικότητα, γνωστός για τα εστιατόριά του υψηλής γαστρονομίας και την έντονη, συχνά αυστηρή/επιθετική παρουσία του σε τηλεοπτικά shows μαγειρικής.

αυτόν. Έτσι, η υπερβολική επίδειξη χρημάτων, κοσμημάτων, αυτοκινήτων και άλλων πολυτελών αντικειμένων αποκτά έναν ιδιαίτερα γκροτέσκο χαρακτήρα, καθώς φέρει εμφανώς τα σημάδια της ταξικής κινητικότητας του υποκειμένου.

Τέλος, ένα ακόμη στοιχείο που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον αναφορικά με την ταξική κινητικότητα του τράπερ είναι ότι ο τελευταίος, φαίνεται ν' ανατρέπει, έστω και σε κάποιο βαθμό, τον τρόπο με τον οποίο αυτή συντελείται παραδοσιακά. Πιο συγκεκριμένα, όπως παρατηρεί και ο Jernej Kaluža (2018), η ταξική ανέλιξη, ιστορικά, συνοδεύεται και από αντίστοιχες πολιτισμικές μετατοπίσεις για τα υποκείμενα. Σε αυτό το πλαίσιο, η άνοδος σε μια ανώτερη κοινωνική θέση προϋποθέτει παραδοσιακά και την υιοθέτηση νέων μορφών συμπεριφοράς, αισθητικής, γλώσσας και ηθικής, οι οποίες ανταποκρίνονται στη νέα ταξική ταυτότητα του υποκειμένου. Ωστόσο, η περσόνα του τράπερ φαίνεται να αποκλίνει από αυτή τη λογική. Για την ακρίβεια, ο πλούτος και η κοινωνική ορατότητα που αποκτά ο τράπερ δεν συνεπάγονται απαραίτητα μια αντίστοιχη πολιτισμική αναπροσαρμογή της ταυτότητάς του, ούτε μια υιοθέτηση των προτύπων ευγένειας ή της αστικής κανονικότητας. Αντιθέτως, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι ο τράπερ αντλεί μεγάλο μέρος της «αυθεντικότητάς» του —για την οποία έγινε ήδη λόγος προηγουμένως— ακριβώς από τη διατήρηση στοιχείων που παραπέμπουν στις ρίζες των κοινωνικών του καταβολών και, γενικότερα, τη δημόσια άρνηση εξευγενισμού της εικόνας του³¹.

³¹ <https://www.oneman.gr/entertainment/giati-epaixan-xilo-o-light-me-ton-snik-sta-mad-awards/>

3. Μαζική κουλτούρα

Έχοντας ολοκληρώσει μια ευρεία παρουσίαση της τραπ, σε αυτό το κεφάλαιο θα συζητήσουμε ειδικότερα για την μαζική κουλτούρα. Ο λόγος γι' αυτό, είναι ότι η τραπ συνιστά ένα κατεξοχήν μαζικό πολιτισμικό προϊόν, γεγονός που την καθιστά άρρηκτα συνδεδεμένη με τους μηχανισμούς, τις λογικές και τις αντιφάσεις της μαζικής κουλτούρας. Υπό αυτή την έννοια, η διερεύνηση της τελευταίας είναι αναγκαία προκειμένου να κατανοηθούν πληρέστερα οι όροι μέσα στους οποίους συγκροτείται η τραπ.

Για τον σκοπό αυτό, θα συζητηθεί αρχικά η έννοια της «Πολιτιστικής Βιομηχανίας», όπως αυτή εισηγήθηκε στο πλαίσιο της θεωρητικής παράδοσης της Σχολής της Φρανκφούρτης. Στη συνέχεια, θα παρουσιαστεί ένα σύνολο εναλλακτικών θεωρήσεων, οι οποίες συμβάλλουν σε μια περισσότερο σύνθετη κατανόηση του χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας. Σκοπός αυτής της θεωρητικής επισκόπησης είναι ν' αναδειχθεί ότι οι όροι της μαζικής κουλτούρας δεν λειτουργούν πάντοτε με απόλυτο ή μονοσήμαντο τρόπο, αλλά εμπεριέχουν αντιφάσεις και εντάσεις. Αυτές οι αντιφάσεις θα αποτελέσουν τη βάση προκειμένου να μπορεί να δικαιολογηθεί, σε κάποιο βαθμό, η ύπαρξη εναλλακτικών πολιτικών προοπτικών στο εσωτερικό της τραπ, όπως αυτές που θα εστιάσουμε στο τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας.

3.1 Η έννοια της Πολιτιστικής Βιομηχανίας για την Σχολή της Φρανκφούρτης

Μια σημαντική πρώτη θεώρηση αναφορικά με τον χαρακτήρα των μαζικών πολιτιστικών προϊόντων προέρχεται από την Σχολή της Φρανκφούρτης, ένα ρεύμα νεομαρξιστικής σκέψης που συνδύασε στοιχεία πολιτικής θεωρίας, φιλοσοφίας και κοινωνιολογικής ανάλυσης. Μεταξύ των θεωρητικών συμβολών της Σχολής για τα ζητήματα της μαζικής κουλτούρας συγκαταλέγεται και η έννοια της «Πολιτιστικής Βιομηχανίας» (Britannica Editors, 2026). Η τελευταία, αφορά την παραγωγή και διάδοση μαζικών πολιτιστικών προϊόντων —όπως ταινίες, μουσική, αλλά και περιοδικά, τηλεοπτικά προγράμματα ή διαφημίσεις— με τρόπο αντίστοιχο της βιομηχανικής παραγωγής αγαθών. Πιο συγκεκριμένα, οι στοχαστές της Σχολής αντιλήφθηκαν την Πολιτιστική Βιομηχανία ως έναν μηχανισμό ενσωμάτωσης της εργατικής τάξης στις καπιταλιστικές κοινωνίες. Σε αυτό το πλαίσιο, θεώρησαν πως τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, παράγονται με έναν πλήρως τυποποιημένο τρόπο, με

σκοπό να δημιουργήσουν ομογενοποιημένες μορφές υποκειμενικότητας και να καθορίσουν τις μαζικές επιθυμίες, διαμορφώνοντας παράλληλα και μια διαρκή ανάγκη για κατανάλωση προϊόντων.

Ο θεωρητικός της Σχολής που ίσως περισσότερο απ' όλους ασχολήθηκε με τ' ανωτέρω ζητήματα ήταν ο Theodor W. Adorno (Pickford & Zuidervaat, 2024). Ο Adorno ήταν Γερμανός φιλόσοφος, κοινωνιολόγος, μουσικολόγος και συνθέτης. Μαζί με τον Max Horkheimer, συνέγραψε τη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (Adorno & Horkheimer, 1996), έργο στο οποίο διατυπώνεται για πρώτη φορά και η έννοια της «Πολιτιστικής Βιομηχανίας» αντικαθιστώντας την προγενέστερη χρήση της έννοιας «μαζική κουλτούρα». Η επιλογή αυτή αποσκοπούσε στην αποσαφήνιση ότι τα προϊόντα της λεγόμενης «μαζικής κουλτούρας», στη σύγχρονη εποχή, δεν παράγονται αυθόρμητα από τις ίδιες τις μάζες ως μορφές λαϊκής τέχνης. Αντίθετα, πρόκειται για προϊόντα που κατασκευάζονται με βιομηχανοποιημένο τρόπο και προορίζονται για μαζική κατανάλωση.

Πιο συγκεκριμένα, μια χαρακτηριστική συμπίκνωση της προβληματικής του Adorno γύρω από το εν λόγω ζήτημα συναντάται στο δοκίμιο του *Σύνοψη της Πολιτιστικής Βιομηχανίας* (Adorno, 2000). Εκεί, αναπτύσσονται ορισμένες από τις σημαντικότερες θέσεις του σχετικά με τη λειτουργία της Πολιτιστικής Βιομηχανίας.

Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο Adorno: *η Πολιτιστική Βιομηχανία είναι η ηθελημένη ομαδοποίηση των καταναλωτών της*. Πρόκειται, δηλαδή, για μια διαδικασία που οργανώνεται «από τα πάνω», ταξινομώντας και διαμορφώνοντας τις ανάγκες και τις επιθυμίες των ακροατηρίων-καταναλωτών. Σε αυτό το πλαίσιο, ενσωματώνει τόσο στοιχεία της λεγόμενης «υψηλής τέχνης» όσο και της «χαμηλής», αντιμετωπίζοντας τις μάζες όχι ως ενεργά υποκείμενα αλλά ως παθητικά αντικείμενα.

Παράλληλα, η λειτουργία της Πολιτιστικής Βιομηχανίας βασίζεται πρωτίστως στο κίνητρο του κέρδους. Αυτό οδηγεί σε μια κατεύθυνση ελαχιστοποίησης του ρίσκου, όπως και του κόστους παραγωγής, προκειμένου να μεγιστοποιηθούν οι οικονομικές απολαβές. Η λογική αυτή οδηγεί, με τη σειρά της, στην τυποποίηση των πολιτιστικών προϊόντων και στη χρήση προκαθορισμένων μεθόδων επιτυχίας, γεγονός που συμβάλλει ευρύτερα στην παθητικοποίηση των καταναλωτών και, κατ' επέκταση, στην εξασθένηση της κριτικής τους ικανότητας.

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές πως η καλλιτεχνική πρόθεση υποχωρεί μπροστά στη λογική του εμπορεύματος και τις απαιτήσεις της αγοράς. Αποτέλεσμα αυτής της καλλιτεχνικής υποχώρησης, θεωρεί ο Αντόρνο, είναι και το γεγονός πως η τεχνική της Πολιτιστικής Βιομηχανίας δεν εκφράζει μια εσωτερική λογική, όπως συμβαίνει τυπικά στα έργα της τέχνης, αλλά αντίθετα, λειτουργεί εξωτερικά και επιδεικτικά. Για την ακρίβεια, η τεχνική εδώ οφείλει να γίνεται συνεχώς ορατή, επιδεικνύοντας τα αποτελέσματά της πάνω στο προϊόν. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα μια τέτοιας επιδεικτικότητας, μπορούμε να σκεφτούμε τις υπερπαραγωγές ταινιών του Χόλιγουντ (Hollywood), με τα ειδικά εφέ και την τεχνολογική υπερβολή τους. Σε αυτό το πλαίσιο, ενώ η Πολιτιστική Βιομηχανία διατείνεται πως διακατέχεται από την καινοτομία, παρουσιάζοντας τα προϊόντα της ως «καινούργια», στην πραγματικότητα, δεν δημιουργεί παρά συνεχείς παραλλαγές του ίδιου τυποποιημένου μοντέλου.

Βέβαια, είναι σημαντικό σε αυτό το σημείο να σημειωθεί πως ο εμπορικός χαρακτήρας της τέχνης, δεν αποτελεί φαινόμενο που εμφανίστηκε αποκλειστικά με την ανάπτυξη της Πολιτιστικής Βιομηχανίας, αλλά προϋπήρχε ήδη σε προηγούμενες ιστορικές περιόδους. Για την ακρίβεια, πάντοτε στην ιστορία η τέχνη αγοραζόταν και πουλιόταν. Αυτό που μεταβάλλεται, αντίθετα, σύμφωνα με τον Adorno, είναι ο συστηματικός και οργανωμένος τρόπος με τον οποίο συνδέονται πλέον η παραγωγή πολιτισμικών προϊόντων και η επιδίωξη του κέρδους. Η ουσιώδης διαφορά σε σχέση με το παρελθόν δηλαδή, έγκειται στο ότι τα μαζικά πολιτισμικά προϊόντα δεν μετατρέπονται πλέον σε εμπορεύματα εκ των υστέρων, αλλά σχεδιάζονται εξ αρχής ως τέτοια. Με άλλα λόγια, ο εμπορευματικός τους χαρακτήρας δεν αποτελεί απλώς ένα αποτέλεσμα της κυκλοφορίας τους στην αγορά, αλλά εγγράφεται ως βασικό στοιχείο ήδη από το αρχικό στάδιο της παραγωγής και του σχεδιασμού τους.

Τέλος, ένα από τα ιδιαίτερα ενδιαφέροντα σημεία της ανάλυσης του Adorno αφορά τον ισχυρισμό ότι η Πολιτιστική Βιομηχανία, έχει φτάσει πλέον σε ένα στάδιο που δεν ενδιαφέρεται ουσιαστικά ούτε για τους δημιουργούς ούτε για τα ίδια τα πολιτιστικά προϊόντα που παράγει. Η θέση αυτή φαίνεται εκ πρώτης όψεως αντιφατική, δεδομένου ότι έχει ήδη καταστεί σαφές πως βασικός στόχος της Πολιτιστικής Βιομηχανίας είναι η παραγωγή κέρδους μέσω της μαζικής παραγωγής και τυποποίησης πολιτιστικών αγαθών. Ωστόσο, για τον Adorno, το πραγματικό αντικείμενο εμπορίας είναι κάτι βαθύτερο και σημαντικότερο. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρει ο ίδιος: *Ο πελάτης καταδιώκεται για να του πουληθεί μια*

κατάφαση, μια συναίνεση ολοκληρωτική και δίχως επιφυλάξεις. Με άλλα λόγια, η Πολιτιστική Βιομηχανία δεν ενδιαφέρεται πλέον να πουλά απλώς προϊόντα, αλλά, αντίθετα, έναν συνολικό τρόπο θέασης και αποδοχής της πραγματικότητας. Έτσι, θα λέγαμε πως ανεξάρτητα από το περιεχόμενο που προβάλλεται, το βασικό μήνυμα που υποβόσκει και μεταδίδεται ανελλιπώς στους ακροατές, είναι η ανάγκη μιας συνολικής υποταγής των τελευταίων στην παντοδυναμία της Πολιτιστικής Βιομηχανίας να κατασκευάζει και να προβάλλει πραγματικότητες.

Παρόμοιες είναι οι σκέψεις του Adorno και όσον αφορά ειδικότερα την περίπτωση της μουσικής. Πιο συγκεκριμένα, ο Adorno επιχειρηματολογεί πως η μουσική που παράγεται πλέον για τα μαζικά ακροατήρια δεν απαιτεί ενεργητική και συνειδητή συμμετοχή από τον ακροατή, με τα άτομα να χάνουν έτσι σταδιακά την ικανότητα ουσιαστικής πρόσληψης και κριτικής κατανόησής της (On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening, 1938). Σε αυτό το πλαίσιο, η τυποποίηση της δημοφιλούς μουσικής διατηρεί τον ακροατή πειθαρχημένο, οργανώνοντας εκ των προτέρων τον τρόπο με τον οποίο μπορεί να προσληφθεί το μουσικό έργο. Αντίστοιχα, δημιουργείται για τον ακροατή και μια ψευδαίσθηση ελεύθερης επιλογής σε όλη αυτή τη διαδικασία, γεγονός που συμβάλει στην περαιτέρω πειθάρχηση και παθητικοποίησή του (On Popular Music, 1941).

3.2 Εναλλακτικές προσεγγίσεις της Πολιτιστικής Βιομηχανίας

Από την προηγούμενη επισκόπηση καθίσταται σαφές ότι η Πολιτιστική Βιομηχανία, όπως ορίστηκε από την Σχολή της Φρανκφούρτης, συνιστά μια συγκροτημένη διαδικασία παραγωγής μαζικών πολιτιστικών προϊόντων με στόχο την παθητικοποίηση και χειραγωγή των ακροατηρίων. Με αυτόν τον τρόπο, τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας μπορούν να θεωρηθούν ως μηχανισμοί ιδεολογικής ενσωμάτωσης και αναπαραγωγής του status quo, στον βαθμό που η παθητικοποίηση της κριτικής ικανότητας των ακροατών συνεπάγεται και την έμμεση παθητικοποίηση κάθε προοπτικής αμφισβήτησης του τελευταίου.

Ωστόσο, ένα τέτοιο θεωρητικό σχήμα ενέχει τον κίνδυνο μιας υπερβολικά κλειστής και ντετερμινιστικής ερμηνείας των επιπτώσεων της μαζικής κουλτούρας. Στο πλαίσιο αυτό, κρίνεται αναγκαία η παρουσίαση ορισμένων κριτικών και αναθεωρητικών προσεγγίσεων, προκειμένου να αναδειχθούν πιθανά σημεία διαφυγής από το παραπάνω θεωρητικό πλαίσιο.

3.2.1 Ο Walter Benjamin και μια πρόωμη διαφορετική προσέγγιση της μαζικής κουλτούρας του 20ού αιώνα

Μία πρώτη διαφορετική κατεύθυνση σκέψης από εκείνη του Adorno, αναφορικά με την μαζική κουλτούρα των αρχών του 20ού αιώνα, είναι αυτή του Walter Benjamin, Γερμανού φιλοσόφου και κριτικού του πολιτισμού. Ο Benjamin, στο δοκίμιό του, *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας* (Benjamin, 2013), αναλύει τον τρόπο που τα νέα μέσα μαζικής αναπαραγωγής της εποχής του, όπως η φωτογραφία και ο κινηματογράφος, μετασχηματίζουν ριζικά τον τρόπο ύπαρξης και πρόσληψης του έργου τέχνης, αναδύοντας νέες πολιτικές δυνατότητες.

Πιο συγκεκριμένα, για τον Benjamin, στις προγενέστερες ιστορικές περιόδους, το έργο τέχνης χαρακτηριζόταν από τη μοναδικότητα και την αυθεντική παρουσία του στον χώρο και τον χρόνο. Ως αποτέλεσμα, περιβαλλόταν από μια ιδιαίτερη, σχεδόν μαγική και θρησκευτική διάσταση, η οποία του προσέδιδε κύρος —αυτό που ο ίδιος ονομάζει «αύρα»— δημιουργώντας ταυτόχρονα μια αίσθηση απόστασης ανάμεσα στο έργο και το κοινό. Ωστόσο, οι σύγχρονες δυνατότητες τεχνικής αναπαραγωγής του έργου τέχνης, οδηγούν στη σταδιακή αποδόμηση αυτής της αύρας, καθώς το έργο παύει να είναι μοναδικό και γίνεται μαζικά αναπαράξιμο και προσβάσιμο.

Για την ακρίβεια, αν και ο Benjamin αναγνωρίζει πως το έργο τέχνης ήταν αναπαράξιμο και σε παλαιότερες ιστορικές περιόδους (ενδεικτικά παραδείγματα αυτού μπορούν να θεωρηθούν η ανάπτυξη της τυπογραφίας ή οι ρεπλίκες πινάκων), θεωρεί πως ο εκτεταμένος τρόπος που αυτή η αναπαραγωγή μπορεί να συμβεί πλέον, συνιστά μια ποιοτική μεταβολή. Ως αποτέλεσμα, το έργο-αντίγραφο αποδεσμεύεται από τη μυστικιστική και ελιτίστική διάσταση που το χαρακτήριζε στο παρελθόν και καθίσταται περισσότερο προσιτό στις μάζες επιφέροντας έτσι και αντίστοιχες πολιτικές δυνατότητες.

Έτσι, αυτή η σύγχρονη μαζική αναπαραγωγιμότητα της τέχνης, καθιστώντας πλέον περισσότερο προσβάσιμα τα έργα τέχνης, συμβάλλει στη διαμόρφωση υποκειμένων που είναι ικανά όχι μόνο να καταναλώνουν πολιτιστικά προϊόντα αλλά και να τα αναλύουν, ασκώντας τους κριτική. Υπό αυτό το πρίσμα, ο Benjamin θεωρεί ότι η μαζική κουλτούρα της εποχής του, διατηρεί τη δυνατότητα να αξιοποιήσει τις νέες δυνατότητες αναπαραγωγιμότητάς της, προκειμένου να λειτουργήσει ως μέσο πολιτικής και ιδεολογικής

παρέμβασης, σε αντίθεση με τον Adorno, που θεωρούσε πως οι εν λόγω δυνατότητες, αν και υπαρκτές, ενσωματώνονται ολοκληρωτικά από τους όρους της Πολιτιστικής Βιομηχανίας.

3.2.2 Βρετανικές Πολιτισμικές Σπουδές

Πέρα από το παράδειγμα του Benjamin, τις επόμενες δεκαετίες δεν άργησαν να εμφανιστούν και άλλες εναλλακτικές προσεγγίσεις, οι οποίες απομακρύνονταν από την οπτική του Adorno. Οι Βρετανικές Πολιτισμικές Σπουδές (Turner, 2005), συνιστούν μια χαρακτηριστική τέτοια περίπτωση. Αντλώντας θεωρητικά εργαλεία από μαρξιστές θεωρητικούς όπως ο Antonio Gramsci και ο Louis Althusser, αυτή η σχολή σκέψης αναθεώρησε την αντίληψη ότι η μαζική κουλτούρα αποτελεί απλώς έναν μηχανισμό χειραγώγησης και απειλή για την εργατική τάξη. Αντίθετα, ιδιαίτερη έμφαση δόθηκε στις μουσικές υποκουλτούρες, αλλά και σε διάφορες εκφάνσεις της λαϊκής τέχνης, οι οποίες αντιμετωπίστηκαν ως ενεργές μορφές συμβολικής αντίστασης απέναντι στην κυρίαρχη κοινωνική τάξη (Hall & Jefferson, 1976; Gilroy, 1992). Μέσα από αυτή την οπτική, τα υποκείμενα δεν θεωρούνται μόνο παθητικοί δέκτες της Πολιτιστικής Βιομηχανίας, αλλά και ενεργοί φορείς που μπορούν να επανανοηματοδοτούν και να χρησιμοποιούν τα μαζικά πολιτιστικά προϊόντα με τρόπους που ενδέχεται να ξεφεύγουν από τις αρχικές προθέσεις της τελευταίας.

Ένα ενδεικτικό πρώτο παράδειγμα των Βρετανικών Πολιτισμικών Σπουδών συνιστά το έργο του Richard Hoggart (1960). Για τον Hoggart, η εργατική τάξη δεν συνιστά έναν πλήρως παθητικό δέκτη των μαζικών πολιτιστικών μορφών, αλλά αντίθετα, τα υποκείμενά της μπορούν να προσδίδουν δικές τους σημασίες στα μαζικά πολιτιστικά προϊόντα. Ως αποτέλεσμα, τα τραγουδια, για παράδειγμα, της δημοφιλούς μουσικής, δεν καταναλώνονται απλώς αλλά επανανοηματοδοτούνται. Σε αυτό το πλαίσιο, έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στο περιεχόμενο και στους στίχους των τραγουδιών, σε αντίθεση με τον Adorno, ο οποίος εστίαζε κυρίως σε μια αντίληψη δομικής τυποποίησης της μαζικής κουλτούρας.

Μία άλλη περίπτωση είναι αυτή του Dick Hebdige (2002), σύμφωνα με τον οποίο οι υποκουλτούρες διαφόρων μαζικών μουσικών ειδών που αναπτύχθηκαν κατά τη δεκαετία του 1970, με χαρακτηριστικό παράδειγμα την punk μουσική σκηνή, μπορούν να ερμηνευθούν ως μορφές συμβολικής αντίστασης απέναντι στην κυρίαρχη κοινωνική και πολιτισμική τάξη. Ωστόσο, ο Hebdige αναγνωρίζει πως οι εν λόγω υποκουλτούρες δεν συνιστούν πλήρως αυτόνομες ή εξωτερικές προς το κοινωνικό οικοδόμημα πρακτικές. Το βασικό στοιχείο είναι

πως, αν και οι υποκουλτούρες αυτές ενσωματώνουν στοιχεία της Πολιτιστικής Βιομηχανίας, όπως αυτή περιγράφηκε από τον Adorno, ταυτόχρονα, περιλαμβάνουν και στοιχεία που της εκφεύγουν. Υπάρχει λοιπόν μια διχοτομημένη κατάσταση ταυτόχρονης ιδεολογικής ενσωμάτωσης αλλά και σύγκρουσης με την κυρίαρχη ιδεολογία, για τα μαζικά πολιτιστικά προϊόντα.

Αντίστοιχα, ο Raymond Williams (1981) υποστήριξε ότι η τέχνη εκφράζει μια θεμελιώδη ανθρώπινη ανάγκη για νόημα και αυθεντική εμπειρία. Μέσα από αυτή την οπτική, η αντίθεση ανάμεσα στην τέχνη και τον καπιταλισμό εμφανίζεται ιδιαίτερα βαθιά, καθώς η τέχνη εκφράζει μια ανάγκη για κάτι αυθεντικό, η οποία όμως δεν μπορεί να ικανοποιηθεί στο πλαίσιο του υπάρχοντος κοινωνικού συστήματος. Υπό αυτή την έννοια, αυτή η ανάγκη για αυθεντικότητα εκφεύγει των όρων ιδεολογικής ενσωμάτωσης της Πολιτιστικής Βιομηχανίας.

Τέλος, ο Stuart Hall (1998) υποστήριξε ότι η μαζική κουλτούρα πρέπει να αναλύεται ως μια «διπλή κίνηση περιορισμού και αντίστασης». Σύμφωνα με αυτή την προσέγγιση, τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας δεν αποτελούν ούτε αποκλειστικά εργαλεία χειραγώγησης ούτε καθαρές μορφές αντίστασης. Αντίθετα, συνιστούν ένα πεδίο όπου συνυπάρχουν και αλληλεπιδρούν τόσο μηχανισμοί κυριαρχίας όσο και δυνατότητες επανανοηματοδότησης και αμφισβήτησης από την πλευρά του κοινού. Έτσι, σε αντίθεση με την πιο απαισιόδοξη θεώρηση του Adorno, η προσέγγιση του Hall δίνει ιδιαίτερη σημασία στον τρόπο με τον οποίο τα ακροατήρια αναγνωρίζουν τους εαυτούς τους σε συγκεκριμένες μορφές της δημοφιλούς μουσικής αλλά και, ευρύτερα, της μαζικής κουλτούρας, καθώς και στις διαφορετικές σημασίες που μπορούν να αποδώσουν σε αυτές τις μορφές.

3.2.3 Πολιτική Οικονομία της Κουλτούρας

Μια άλλη πηγή εναλλακτικών θεωρήσεων για τη μαζική κουλτούρα, είναι αυτή της Πολιτικής Οικονομίας της Κουλτούρας (O'Connor, 2010). Η τελευταία, εμπνευσμένη από τον κλασικό μαρξισμό, αλλά με σημαντικές διαφοροποιήσεις, επιχείρησε να ασκήσει κριτική στην ολιστική αντίληψη του Adorno για μια πλήρως ελεγκτική Πολιτιστική Βιομηχανία.

Πιο συγκεκριμένα, οι θεωρητικοί αυτής της κατεύθυνσης υποστήριξαν ότι, ακόμη και μέσα στην εμπορευματοποιημένη μαζική κουλτούρα, εξακολουθεί να υπάρχει μια «αξία χρήσης», δηλαδή μια δυνατότητα των πολιτιστικών προϊόντων να ανταποκρίνονται σε πραγματικές

ανθρώπινες ανάγκες, όπως η ανάγκη για νόημα, ψυχαγωγία ή συναισθηματική εμπειρία. Με αυτόν τον τρόπο, ανέδειξαν την ένταση που υπάρχει ανάμεσα στην ανταλλακτική αξία και την αξία χρήσης, στο εσωτερικό των μαζικών πολιτιστικών προϊόντων, υποστηρίζοντας ότι η πλήρης πρόβλεψη και ο απόλυτος προγραμματισμός των αντιδράσεων του κοινού από την πλευρά της Πολιτιστικής Βιομηχανίας —όπως υπονοείται στη θεωρία του Adorno— είναι εξαιρετικά δύσκολο να επιτευχθούν στην πράξη (Peterson, 1990).

Επιπλέον, ασκήθηκε ευρύτερη κριτική στην ιδέα μιας ενιαίας και ολοκληρωτικής Πολιτιστικής Βιομηχανίας. Αντί γι' αυτό, αρκετοί θεωρητικοί προτίμησαν να μιλούν για διαφορετικές πολιτιστικές βιομηχανίες, καθεμία από τις οποίες λειτουργεί με διαφορετικούς τρόπους παραγωγής, διανομής και κερδοφορίας (Hesmondhalgh, 2007). Για παράδειγμα, η οικονομική λειτουργία της τηλεόρασης, που βασίζεται κυρίως στη διαφήμιση και την κρατική επιχορήγηση, διαφέρει σημαντικά από εκείνη του κινηματογράφου ή του θεάτρου, που στηρίζονται στα εισιτήρια, ή από εκείνη της μουσικής βιομηχανίας, που βασίζεται στα streams. Έτσι, κάθε πολιτιστικός υποτομέας της μαζικής κουλτούρας οργανώνει με διαφορετικό τρόπο τη ζήτηση, την επένδυση και την παραγωγή αξίας. Με αυτόν τον τρόπο, η Πολιτική Οικονομία της Κουλτούρας επιχείρησε να μετακινηθεί από την ιδέα μιας συνεκτικής και συγκεντρωτικής Πολιτιστικής Βιομηχανίας και ν' αναδείξει περισσότερο τις πολιτικές και ιδεολογικές διαστάσεις της ιδιοκτησίας και του ελέγχου των μαζικών μέσων επικοινωνίας, εστιάζοντας σε ζητήματα όπως η συγκέντρωση της ιδιοκτησίας, οι μονοπωλιακές δομές και τα ασαφή όρια ανάμεσα στο δημόσιο και το ιδιωτικό, όλα καθοριστικά για τις δυνατότητες επιρροής των πολιτιστικών βιομηχανιών.

3.3 Συμπεράσματα για τη σύγχρονη μαζική κουλτούρα

Όπως καθίσταται εμφανές, το θεωρητικό σχήμα της Σχολής της Φρανκφούρτης αναθεωρήθηκε σε σημαντικό βαθμό κατά τις μεταγενέστερες δεκαετίες. Όμως, τα εναλλακτικά παραδείγματα που αναφέρονται εδώ, δεν παρουσιάζονται προκειμένου ν' αναδειχθεί, με αξιολογικούς όρους, η υπεροχή ενός θεωρητικού σχήματος έναντι κάποιου άλλου. Αντίθετα, σκοπός αυτής της εργασίας είναι να παρουσιαστούν διαφορετικοί τρόποι θέασης του ζητήματος της μαζικής κουλτούρας και των πολιτισμικών της προϊόντων προκειμένου ν' αναδειχθεί ο αντιφατικός χαρακτήρας των τελευταίων.

Για παράδειγμα, λαμβάνοντας υπόψη την περίπτωση των Benjamin και Adorno —δύο θεωρητικών που συνδέονταν τόσο από την κοινή ιστορική τους συγκυρία όσο και από προσωπικές σχέσεις— γίνεται σαφές πως, αναφορικά με τη μαζική κουλτούρα, ο Benjamin έδινε έμφαση κυρίως στις τεχνικές δυνατότητες που αναδύονται μέσω της μηχανικής αναπαραγωγιμότητας της τέχνης, ενώ ο Adorno εστίαζε κυρίως στις σχέσεις κυριαρχίας και ελέγχου αυτών των δυνατοτήτων. Υπό αυτή την έννοια, η θεωρητική τους αντιπαράθεση δεν χρειάζεται να ιδωθεί ως μια απλή σύγκρουση δύο ασύμβατων θέσεων, αλλά περισσότερο ως μια διαλεκτική ένταση ανάμεσα σε δύο διαφορετικές όψεις του ίδιου φαινομένου. Ακολουθώντας τον Ryan Moore (2012), θα μπορούσε να υποστηριχθεί πως ο Benjamin έδινε μεγαλύτερη έμφαση στις παραγωγικές δυνατότητες που δημιουργούν τα νέα μέσα, ενώ ο Adorno στις κοινωνικές σχέσεις παραγωγής μέσα στις οποίες αυτά εντάσσονται και λειτουργούν — ένα σχήμα που παραπέμπει ευρύτερα στη μαρξική διάκριση ανάμεσα στις παραγωγικές δυνάμεις και στις σχέσεις παραγωγής³².

Αντίστοιχα, οι θεωρήσεις των Βρετανικών Πολιτισμικών Σπουδών και της Πολιτικής Οικονομίας της Κουλτούρας μπορούν να ιδωθούν όχι απλώς ως «διορθωτικές» παρεμβάσεις στη θεωρία του Adorno, αλλά ως αναζητήσεις που επιχείρησαν να κατανοήσουν περεταίρω και να ενσωματώσουν στη θεωρητική τους προσέγγιση, τους ευρύτερους κοινωνικούς και πολιτισμικούς μετασχηματισμούς της μεταπολεμικής περιόδου. Υπό αυτή την έννοια, ανέδειξαν τον περισσότερο σύνθετο και αντιφατικό χαρακτήρα με τον οποίο εξελισσόταν πλέον η μαζική κουλτούρα μετά τη δεκαετία του 1960.

Πιο συγκεκριμένα, κατά τη δεκαετία αυτή, μια ολόκληρη γενιά κοινωνικοποιείται πλέον τροφοδοτούμενη με προϊόντα της μαζικής κουλτούρας, ενώ ταυτόχρονα, το γεγονός αυτό δεν την εμποδίζει να ξεφύγει από τις ιδεολογικές κατευθύνσεις των τελευταίων και να στραφεί, για παράδειγμα, ενάντια στις αξίες της συντηρητικής μεσαιάς τάξης της εποχής. Σε αυτό το πλαίσιο, πολιτισμικές φιγούρες μαζικού χαρακτήρα, όπως ο James Dean ή ο Marlon Brando

³² Για τον Γερμανό φιλόσοφο Karl Marx, οι παραγωγικές δυνάμεις περιλαμβάνουν τα μέσα με τα οποία οι άνθρωποι μετασχηματίζουν τη φύση μέσω της εργασίας, όπως η τεχνολογία, τα εργαλεία και η γνώση. Αντίθετα, οι σχέσεις παραγωγής αφορούν την κοινωνική οργάνωση της παραγωγής, δηλαδή τις σχέσεις ιδιοκτησίας, ελέγχου και εξουσίας γύρω από αυτές τις παραγωγικές δυνάμεις. Ο Marx υποστήριξε ότι στον καπιταλισμό υπάρχει μια εγγενής αντίφαση ανάμεσα στις παραγωγικές δυνάμεις και στις σχέσεις παραγωγής. Πιο συγκεκριμένα, ενώ οι καπιταλιστές ωθούνται διαρκώς στην τεχνολογική καινοτομία και την ανάπτυξη των παραγωγικών δυνάμεων, λόγω της ανάγκης για αύξηση του κέρδους και του ανταγωνιστικού τους πλεονεκτήματος, η ίδια αυτή δυναμική έρχεται συχνά σε σύγκρουση με τις υπάρχουσες σχέσεις παραγωγής και τις δομές ιδιοκτησίας, παράγοντας έτσι περιοδικά οικονομικές κρίσεις.

στον κινηματογράφο, αλλά και η αυξανόμενη παρουσία συγκεκριμένων θεματικών σε μηχανισμούς της μαζικής κουλτούρας όπως η διαφήμιση και η δημοφιλής κουλτούρα —με ενδεικτικά παραδείγματα την σεξουαλική απελευθέρωση, τη χρήση ναρκωτικών και την εφηβική αντίσταση— συνέβαλαν, μεταξύ άλλων, στη διαμόρφωση ενός νέου πολιτισμικού φαντασιακού αμφισβήτησης. Ταυτόχρονα, οι πολιτιστικές βιομηχανίες κατά την δεκαετία αυτή φαίνεται να απομακρύνονται σταδιακά από το μοντέλο της απόλυτα συγκεντρωτικής οργάνωσης και συνεκτικής ιδεολογικής προπαγάνδας. Για την ακρίβεια, υιοθετούνται πλέον πιο ευέλικτες στρατηγικές απεύθυνσης προς διαφορετικά και ολοένα πιο διευρυμένα ακροατήρια, όπως αυτά τα οποία χαρακτηρίζει το φαντασιακό αμφισβήτησης που περιγράψαμε παραπάνω, αξιοποιώντας έτσι μια πληθώρα ριζοσπαστικών κοινωνικών συμβόλων, αισθητικών και θεματικών (Kellner, 1984). Ως εκ τούτου, ο παραδοσιακός ορισμός της Πολιτιστικής Βιομηχανίας αρχίζει πλέον να μην επαρκεί για να αποδώσει τον αντιφατικό χαρακτήρα των σύγχρονων πολιτιστικών βιομηχανιών.

Ερχόμενοι στα συμφραζόμενα της τρέχουσας ιστορικής συγκυρίας και, συμπερασματικά από όλα τα παραπάνω, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι οι πολιτιστικές βιομηχανίες δεν καταφέρνουν να επιτυγχάνουν πάντοτε έναν απόλυτα συνεκτικό ιδεολογικό έλεγχο. Ακολουθώντας τον Kellner (1984), θα λέγαμε πως η διαρκής ανάγκη διεύρυνσης του κοινού για σταθεροποίηση των κερδών και η αδιάκοπη αναζήτηση καινοτομιών για την εξάλειψη του ανταγωνισμού, μπορούν, σε ορισμένες περιπτώσεις, να οδηγήσουν σε μια σχετική «χαλάρωση» των ιδεολογικών μηχανισμών των πολιτιστικών βιομηχανιών. Ως αποτέλεσμα, ενδέχεται να ενσωματωθούν στα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας στοιχεία κοινωνικής κριτικής, αντισυμβατικότητας και αμφισβήτησης, προκειμένου να προσελκυσθούν νεανικά, εναλλακτικά ή περισσότερο ριζοσπαστικά ακροατήρια.

Υπό αυτή την έννοια, αν και η γενική κατεύθυνση των πολιτιστικών βιομηχανιών παραμένει πάντοτε η οργάνωση της κατανάλωσης με στόχο την παθητικοποίηση των υποκειμένων-καταναλωτών, η συχνά ανεξέλεγκτη δυναμική της καπιταλιστικής συσσώρευσης και του ανταγωνισμού μπορεί περιστασιακά να παραγάγει ρωγμές στο εσωτερικό των μαζικών πολιτιστικών προϊόντων, ενσωματώνοντας, ανά περιπτώσεις, ακόμα και ορισμένα χειραφετητικά χαρακτηριστικά. Βέβαια, αξίζει να τονιστεί πως κάτι τέτοιο δεν συνιστά παρά στιγμιαίες και εύκολα αναστρέψιμες τάσεις που μπορούν γρήγορα να επαναενσωματωθούν στη λογική της εμπορευματοποίησης και της τυποποίησης. Παρ' όλα

αυτά, η ύπαρξή τους υποδεικνύει μια ιδιαίτερα σύνθετη και πολυπαραγοντική σχέση ανάμεσα στην μαζική τέχνη και την αγορά, η οποία απομακρύνεται από τη μονοδιάστατη αντίληψη μιας καθολικά χειραγωγικής Πολιτιστικής Βιομηχανίας. Ως αποτέλεσμα, τα προϊόντα της μαζικής κουλτούρας μπορούν να ιδωθούν ως σύνθετες πολιτισμικές μορφές στις οποίες συνυπάρχουν τόσο στοιχεία ιδεολογικής επιβεβαίωσης του υπάρχοντος συστήματος, όσο και στιγμές αμφισβήτησης ή συμβολικής εξέγερσης απέναντί του.

Υπό το πρίσμα όλων των παραπάνω, η τραπ μουσική, λόγω του κυρίαρχου μαζικού χαρακτήρα της, μπορεί να ιδωθεί ως ένα ιδιαίτερα χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντιφατικής λειτουργίας της σύγχρονης μαζικής κουλτούρας. Στο πλαίσιο αυτό, η ανάλυση που ακολουθεί θα επιχειρήσει να εξετάσει τόσο τα στοιχεία ιδεολογικής ενσωμάτωσης της στο status quo, όσο και τις πιθανές χειραφετικές διαστάσεις της που αντιτίθενται στο τελευταίο. Θα ξεκινήσουμε από τα στοιχεία ενσωμάτωσης, καθώς αυτά συνιστούν την κυρίαρχη τάση που διαπερνά αυτή τη στιγμή το συγκεκριμένο μουσικό ιδίωμα.

4. Στοιχεία ιδεολογικής ενσωμάτωσης της τραπ

Ένα από τα πλέον χαρακτηριστικά θεματικά στοιχεία της τραπ, αφορά την πεποίθηση ότι κάθε άτομο μπορεί, αποκλειστικά μέσω της προσωπικής του θέλησης, να γίνει ό,τι επιθυμεί. Η τραπ ενσωματώνει σε καθοριστικό βαθμό αυτή τη λογική της ατομικής επιτυχίας, με τον τράπερ που ξεφεύγει από τη φτώχεια ν' αυτοπαρουσιάζεται ως η ζωντανή απόδειξη ότι η κοινωνική άνοδος είναι αποτέλεσμα σκληρής προσωπικής προσπάθειας και μόνο

Λένε η ελπίδα ότι πάντα τελευταία πεθαίνει / Όποιος επιμένει θα έρθει η ώρα του να πετυχαίνει / [...] / Μεγάλωσα φτωχός, δεν ήμουν η εξαίρεση / Η μόνη διαφορά μας που πίστεψα στην εξέλιξη (Capital Music, 2020)

ή αλλού

Θα ήθελαν να με βλέπανε να χάνω / Μα δεν πέτυχα στην τύχη, για όλα είχαμε πλάνο (Capital Music, 2017).

Η παραπάνω λογική συνιστά μια ισχυρή τάση ιδεολογικής ενσωμάτωσης της τραπ, στον βαθμό που αναπαράγει, χωρίς κριτική, την κυρίαρχη νεοφιλελεύθερη αντίληψη περί ατομικής επιτυχίας. Ειδικότερα, πρόκειται για μια αντίληψη που τείνει να υποβαθμίζει τους κοινωνικούς και ταξικούς προκαθορισμούς που διαμορφώνουν τις προοπτικές των ατόμων. Ακόμα, αποσιωπάται το γεγονός ότι η επιτυχία των συγκεκριμένων καλλιτεχνών δεν προκύπτει αποκλειστικά ως αποτέλεσμα μιας ατομικής προσπάθειας, αλλά διαμεσολαβείται από ευρύτερους μηχανισμούς, όπως η μουσική βιομηχανία και οι στρατηγικές εμπορευματοποίησης συγκεκριμένων αισθητικών, αλλά και οι ευρύτερες προθέσεις εκμετάλλευσης, της τελευταίας. Σε αυτό το πλαίσιο, μια τέτοια οπτική συνήθως αναγιγνώσκει εκ των υστέρων την καλλιτεχνική και εμπορική επιτυχία ως σχεδόν αναπόφευκτο αποτέλεσμα «σκληρής δουλειάς» και προσωπικής επιμονής, παραγνωρίζοντας το γεγονός ότι αντίστοιχες προσπάθειες κοινωνικής ανόδου, οι οποίες εκκινούν από παρόμοια ταξικά περιβάλλοντα, οδηγούνται στην επιτυχία μόνο για περιορισμένο αριθμό περιπτώσεων, ανεξαρτήτως της προσωπικής προσπάθειας. Ως αποτέλεσμα, οι δομικές ανισότητες και οι άνισες αφετηρίες της τρέχουσας κοινωνικής οργάνωσης τείνουν ν' αποκρύπτονται προς όφελος μιας εξατομικευμένης αφήγησης της επιτυχίας.

Επιπλέον, η τραπ ενσωματώνει σχεδόν ολοκληρωτικά τη νεοφιλελεύθερη ιδεολογία της επιχειρηματικότητας του εαυτού — δηλαδή την αντίληψη του ατόμου ως μιας «αυτόνομης επιχείρησης», η οποία οφείλει να αυτοπροβάλλεται και να αυτοβελτιώνεται μέσα σε ένα καθεστώς διαρκούς ανταγωνισμού της ορατότητας. Η εν λόγω αντίληψη για την τραπ μουσική συναντάται εκτενώς στη σχετική βιβλιογραφία, με ενδεικτική την περίπτωση της Quinn (2005), η οποία υποστηρίζει πως η εμφάνιση και η επιτυχία της gangsta ραπ, καθώς και μεταγενέστερων μορφών της, όπως η τραπ, αντανακλούν την ανάδυση του νεοφιλελεύθερου «ατόμου-επιχείρησης».

Αντίστοιχα, ο Spence (2012) επιχειρηματολογεί ότι οι στιχουργικές τάσεις ορισμένων υποειδών της ραπ, όπως η gangsta ραπ και η τραπ, μέσα από την κανονικοποίηση όρων όπως «hustle»³³ και «grind»³⁴ εξυμνούν μια αντίληψη ατομικής επιτυχίας «με κάθε μέσο», αναπαράγοντας έτσι βασικές όψεις της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας. Σε αυτό το πλαίσιο, η τραπ συμβάλλει σε μια ευρύτερη φυσικοποίηση μορφών αυτοεκμετάλλευσης που χαρακτηρίζουν τον ύστερο καπιταλισμό. Πιο συγκεκριμένα, οι επαναλαμβανόμενες αναφορές στην αδιάκοπη εργασία και στην ακατάπαυστη επιδίωξη της επιτυχίας συγκροτούν ένα ιδεώδες υποκειμένου το οποίο οφείλει να βρίσκεται σε διαρκή κατάσταση παραγωγικότητας, εγρήγορσης και αυτοπειθαρχίας.

Πίσω απ' το τιμόνι κάνω business / Μέσα στην Αθήνα κάνω business / Όλοι μας δουλεύουμε τις νύχτες (Toquel, 2019)

ή αλλού

Δεν έχω χρόνο να σκέφτομαι το παρελθόν μου, όμως δεν ξεχνάω / Δουλεύω σαν να μην έχω ούτε ένα hit, όντως, συνέχεια πεινάω (Capital Music, 2019).

Έτσι, η εργασία δεν παρουσιάζεται ως μια αναγκαιότητα αλλά ως ένα μέσο αυτοπραγμάτωσης, αποκρύπτοντας τον αλλοτριωτικό της χαρακτήρα³⁵, ενώ η εργασιακή

³³ Παραπέμπει στη διαρκή «μάχη» (hustle) για χρήματα και επιβίωση μέσω κάθε διαθέσιμης δραστηριότητας.

³⁴ Η αδιάκοπη εργασία και προσπάθεια για κοινωνική ανέλιξη.

³⁵ Για τον Karl Marx, η αλλοτρίωση αποτελεί θεμελιώδες χαρακτηριστικό της εργασίας στις καπιταλιστικές κοινωνίες. Ο εργαζόμενος αποξενώνεται από το προϊόν που παράγει, καθώς αυτό δεν του ανήκει αλλά ιδιοποιείται από τον καπιταλιστή. Παράλληλα, αποξενώνεται από την ίδια την εργασιακή δραστηριότητα, η οποία βιώνεται ως εξωτερικός καταναγκασμός και όχι ως πεδίο ελεύθερης και δημιουργικής έκφρασης. Η αλλοτρίωση επεκτείνεται επίσης στις σχέσεις του ατόμου με τους άλλους ανθρώπους και με τον ίδιο του τον εαυτό. Κατά συνέπεια, ο άνθρωπος αδυνατεί να αυτοπραγματοωθεί μέσω της εργασίας, καθώς αυτή παύει να

εξάντληση μετασχηματίζεται σε τεκμήριο προσωπικής αξίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το τραπ υποκείμενο αναπαράγει μια αντίληψη σύμφωνα με την οποία η εργασιακή εκμετάλλευση δεν βιώνεται ως ένας εξωτερικός καταναγκασμός που επιβάλλεται από κάποιο αφεντικό ή θεσμό, αλλά εσωτερικεύεται από το ίδιο το υποκείμενο, το οποίο αναλαμβάνει να λειτουργεί ως επιτηρητής του εαυτού του.

*Δουλεύω σα σκλάβος μα ζω σα βασιλιάς / Το μέλλον τόσο φωτεινό πίσω από Versace
γυαλιά³⁶ (Capital Music, 2017).*

ή αλλού

*Δουλεύω ακόμα και την Κυριακή / Όσες μέρες τεμπελιάζουν πιστοί / Δουλεύω ακόμα
και την Κυριακή / Δεν έχει ρεπό εδώ πέρα μικρή (OffBeat Records, 2017).*

Ακόμα, η τραπ συμβάλλει σε μια ευρύτερη φυσικοποίηση ενός άγριου κοινωνικού ανταγωνισμού, ο οποίος συνιστά μια από τις κατεξοχήν ιδεολογικές βάσεις του νεοφιλελευθερισμού. Πιο συγκεκριμένα, στον κόσμο της τραπ, η κοινωνία παρουσιάζεται συχνά ως ένα πεδίο αδυσώπητης σύγκρουσης, όπου η επιβίωση και η επιτυχία αποδίδονται πρωτίστως στην ατομική ικανότητα, την αποφασιστικότητα και την προσωπική στρατηγική. Σε αυτό το πλαίσιο, οι κοινωνικές ανισότητες δεν ερμηνεύονται ως αποτέλεσμα ιστορικών, θεσμικών ή ταξικών διεργασιών, αλλά ως φυσικό επακόλουθο ατομικών διαφορών και ανταγωνιστικών σχέσεων

*Εδώ είναι ζούγκλα, ο καθένας για την πάρτη του / Αν δεν έχεις πεινάσει πώς να έχεις
τέτοιο attitude / Κανένας δεν θα αρκεστεί στο πιάτο του / Μα αν απλώσει χέρι στο δικό
μου, έσκαψε τον λάκκο του (Capital Music, 2015).*

Τέλος, η τραπ συνδέεται ιδιαίτερα και με την αγοραία λογική του νεοφιλελευθερισμού, συμβάλλοντας στη διάχυση της τελευταίας πέρα από το πεδίο της οικονομίας, σε ολόένα και περισσότερες σφαίρες της κοινωνικής ζωής. Σε αυτό το πλαίσιο, οι ανθρώπινες σχέσεις τείνουν να αναπαρίστανται μέσα από όρους συναλλαγής, επένδυσης και ανταγωνισμού.

αποτελεί μέσο ανάπτυξης και έκφρασης των δημιουργικών του δυνατοτήτων και μετατρέπεται σε αναγκαίο μέσο επιβίωσης.

³⁶ Ο τράπερ εδώ συνδέει την αισιοδοξία για το μέλλον με την επίδειξη πολυτέλειας (πολυτελή γυαλιά μάρκας Versace), υποδηλώνοντας ότι η οικονομική και κοινωνική επιτυχία «φιλτράρουν» την αντίληψη της πραγματικότητας μέσα από σύμβολα υψηλής κατανάλωσης.

Έτσι, η φιλία αποκτά χαρακτηριστικά στρατηγικού κεφαλαίου, η ερωτική σχέση μετατρέπεται σε δείκτη συμβολικής αξίας, ενώ ο Άλλος εμφανίζεται πρωτίστως ως ανταγωνιστής σε ένα διαρκές παιχνίδι ισχύος και αναγνώρισης. Υπό αυτή την έννοια, η αγορά παύει να αποτελεί μια διακριτή οικονομική σφαίρα και μετατρέπεται σε μια γενικευμένη αρχή οργάνωσης της κοινωνικής εμπειρίας, διαμορφώνοντας τον τρόπο με τον οποίο τα υποκείμενα οφείλουν να αντιλαμβάνονται τόσο τον εαυτό τους όσο και τις σχέσεις τους με τους άλλους.

Όλα τα παραπάνω, μπορούν επικουρικά να ιδωθούν υπό το πρίσμα της ανάλυσης του Βρετανού φιλοσόφου και κριτικού του πολιτισμού, Mark Fisher. Πιο συγκεκριμένα, για τον Fisher (2022), η σύγχρονη ιστορική συνθήκη μπορεί να περιγραφεί με την έννοια του *καπιταλιστικού ρεαλισμού* (capitalist realism). Η έννοια αυτή αναφέρεται στην αντίληψη ότι ο καπιταλισμός δεν εκλαμβάνεται πλέον ως ένα σύστημα ανάμεσα σε άλλα πιθανά κοινωνικά συστήματα, αλλά ως μια αυτονόητη και σχεδόν φυσική κατάσταση από την οποία δεν φαίνεται να υπάρχει δυνατότητα διαφυγής. Για να αποδώσει το πλήρες νόημα αυτής της συνθήκης, ο Fisher επικαλείται τη διάσημη φράση του Άγγλου μαρξιστή θεωρητικού, Fredric Jameson, σύμφωνα με τον οποίο *είναι ευκολότερο να φανταστούμε το τέλος του κόσμου παρά το τέλος του καπιταλισμού*. Σε αυτό το πλαίσιο, ο νεοφιλελευθερισμός παίζει καθοριστικό ρόλο, καθώς δεν λειτουργεί απλώς ως ένα οικονομικό σύστημα, αλλά αντίθετα ως ένας μηχανισμός παραγωγής συγκεκριμένων μορφών υποκειμενικότητας, οι οποίες χαρακτηρίζονται, μεταξύ άλλων, από μόνιμη ανασφάλεια, εξάντληση και κυρίως από μια τέτοια αδυναμία φαντασίωσης εναλλακτικών μορφών κοινωνικής οργάνωσης.

Έτσι, η τραπ μπορεί να ιδωθεί ως ένα ευρύτερο πολιτισμικό σύμπτωμα του καπιταλιστικού ρεαλισμού, στον βαθμό που οι διαρκείς αναπαραστάσεις της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας συμβάλλουν ενεργά στην κανονικοποίηση της υπάρχουσας τάξης πραγμάτων, καθιστώντας την τελευταία φαντασιακά αναπόδραστη.

5. Χειραφετητικές προοπτικές της τραπ

Έχοντας παρουσιάσει τον κυρίαρχο ιδεολογικό χαρακτήρα της τραπ, το τελευταίο ζήτημα που θα μας απασχολήσει σε αυτή την εργασία, έχει να κάνει με τις χειραφετητικές προοπτικές που αναδύονται ταυτόχρονα στο εσωτερικό του συγκεκριμένου μουσικού είδους.

Μια πρώτη τέτοια προοπτική αφορά τον ιδιαίτερα ωμό ρεαλισμό που διαπερνά τον λόγο της τραπ. Όπως παρατηρεί και ο Jernej Kaluža (2020), στο υπόβαθρο αυτού του μουσικού είδους, κυριαρχεί μια άμεση και απροκάλυπτη έκφραση του τρόπου με τον οποίο λειτουργεί η πραγματικότητα. Έτσι, όταν η τραπ μουσική διατρανώνει, για παράδειγμα, πως *τα πάντα είναι λεφτά* (*Δεν εμπιστεύομαι κανέναν πια / Όλα είναι business κι όλα λεφτά* (OffBeat Records, 2021)), δεν εκφράζει απλώς έναν κυνισμό, αλλά ταυτόχρονα και μια μορφή ριζικής ειλικρίνειας ως προς το σύστημα αξιών της σύγχρονης κοινωνίας. Σε αυτό το πλαίσιο, η τραπ μπορεί να ιδωθεί ως ένα «παράθυρο» μέσα από το οποίο αποκτούμε πρόσβαση στον ίδιο τον πυρήνα και την λογική του ύστερου καπιταλισμού, ερχόμενοι σε άμεση επαφή με τις αντιφάσεις και, κατ' επέκταση, τα όρια του τελευταίου.

Ακόμα, αντλώντας από τη θέση των Deleuze και Guattari, ότι αυτό που εμφανίζεται σήμερα ως πλειοψηφία³⁷ δεν αποτελεί παρά τη συνθήκη κυριαρχίας μιας συγκεκριμένης μειοψηφίας η οποία αυτοπαρουσιάζεται ως καθολικός κανόνας, ο Kaluža (2018) αναπτύσσει ένα ακόμα επιχείρημα περί μιας νέας καθολικότητας³⁸, το οποίο αξίζει να σημειωθεί. Πιο συγκεκριμένα, μέσα στις συνθήκες του ύστερου καπιταλισμού, φαίνεται να καθίσταται δυνατή μια νέα καθολικότητα, η οποία εδράζεται στις κοινές εμπειρίες επισφάλειας, αποκλεισμού και κοινωνικής παγίδευσης των καταπιεζόμενων κοινωνικών στρωμάτων. Έτσι, πρόκειται για μια καθολικότητα η οποία έρχεται σε σύγκρουση με την ιστορικά κυρίαρχη καθολικότητα που συγκροτήθηκε γύρω από την εμπειρία του λευκού, μεσοαστού υποκειμένου. Σε αυτό το πλαίσιο η τραπ —η οποία συγκροτείται γύρω από εμπειρίες επισφάλειας, κοινωνικού αποκλεισμού και περιθωριοποίησης— μπορεί να λειτουργήσει ως ένα πεδίο στο οποίο αποκτούν δημόσια έκφραση αυτές οι νέες καθολικές αξιώσεις, συμβάλλοντας στη

³⁷ Η «πλειοψηφία» δεν νοείται εδώ ως αριθμητική κατηγορία αλλά ως το κανονιστικό πρότυπο που λειτουργεί ως μέτρο της κοινωνικής οργάνωσης και της πολιτικής κυριαρχίας.

³⁸ Ο όρος «καθολικότητα» αναφέρεται στην αξίωση μιας επιμέρους κοινωνικής θέσης ή εμπειρίας, να εμφανιστεί ως η καθολική έκφραση του κοινωνικού.

συγκρότηση ενός νέου συλλογικού και πολιτικού υποκειμένου (αυτό που ονομάζουμε σε αυτή την εργασία «κυριαρχούμενοι»).

Τέλος, θα επιχειρηματολογήσουμε και υπέρ μιας νέας μαζικής και αποσταθεροποιητικής επιθυμίας, η οποία συγκροτείται διαμέσου της τραπ. Πιο συγκεκριμένα, υποστηρίζουμε ότι αυτό που χαρακτηρίζει την τραπ δεν είναι απλώς η έμφαση στην παραγωγή και την συσσώρευση πλούτου, όσο ο έντονα επιτελεστικός χαρακτήρας της προβολής μιας αφθονίας πλούτου (flex). Υπό αυτό το πρίσμα, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι η εν λόγω υπερπροβολή του πλούτου συγκροτεί και μεγεθύνει από την πλευρά των ακροατηρίων (κυριαρχούμενων), μια μαζική κοινωνική επιθυμία για αφθονία και υλική πληρότητα. Ενισχυτικά προς αυτή την κατεύθυνση λειτουργεί και το γεγονός ότι οι περισσότεροι τράπερ προέρχονται από χαμηλά κοινωνικά στρώματα. Το στοιχείο αυτό ενισχύει σημαντικά την ταύτιση μεγάλου μέρους του κοινού μαζί τους και κατ' επέκταση, με την ικανότητα των τελευταίων να έχουν πρόσβαση σε μια τέτοια αφθονία. Με αυτόν τον τρόπο, η εν λόγω επιθυμία πρόσβασης σε μια αφθονία μαζικοποιείται πλέον και δεν αναπαρίσταται ως μια αποκλειστική δυνατότητα κάποιας προνομιάς τάξης.

Ωστόσο, η επιθυμία αυτή έρχεται σε αντίθεση με δομικές διαστάσεις του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής. Πιο συγκεκριμένα και από μια μαρξική οπτική, η καπιταλιστική ανάπτυξη δεν συνεπάγεται μια καθολική κοινωνική διάχυση του παραγόμενου πλούτου αλλά την άνιση συσσώρευσή του μέσω κοινωνικών σχέσεων που διαχωρίζουν συστηματικά την παραγωγή από την ιδιοποίησή του. Με άλλα λόγια, η αναπαραγωγή του ίδιου του συστήματος προϋποθέτει ότι η πλειονότητα θα παραμένει εξαρτημένη από τη μισθωτή εργασία χωρίς να ιδιοποιείται πλήρως το προϊόν της, αφού μόνο έτσι παράγεται το κέρδος που τροφοδοτεί τη συσσώρευση πλούτου των λίγων. Η αφθονία, επομένως, που υπόσχεται το flex των τράπερ δεν θεωρούμε πως αφορά απλώς μια μεγαλύτερη κατανάλωση για τους κυριαρχούμενους — στο κάτω κάτω, ο σύγχρονος καπιταλισμός μπορεί έτσι κι αλλιώς, ως έναν βαθμό, να παρέχει πρόσβαση σε κάτι τέτοιο, μέσω, για παράδειγμα, του χρέους. Αντίθετα, αυτό που υπόσχεται σε συμβολικό επίπεδο μια τέτοια αφθονία συνδέεται μάλλον περισσότερο με μια γενική έξοδο από την ίδια τη σχέση μισθωτής εξάρτησης, κάτι που το σύστημα δεν μπορεί να καθολικεύσει. Υπό αυτή την έννοια, η τραπ λειτουργεί ως πεδίο συμβολικής προσέγγισης ενός αιτήματος που δεν μπορεί να πραγματοποιηθεί κοινωνικά,

καθιστώντας ορατή μαζί με αυτή την αδυναμία κοινωνικής έκφρασης, τα όρια των ίδιων των δομών του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής.

6. Συμπεράσματα

Σε αυτή την εργασία επιχειρήσαμε να προσεγγίσουμε την τραπ μουσική ως ένα αντιφατικό πολιτισμικό πεδίο. Σε αυτό το πλαίσιο, διερευνήθηκε η ταυτόχρονη σύνδεση της τραπ, τόσο με στοιχεία ιδεολογικής ενσωμάτωσης στο status quo, όσο και με ορισμένες χειραφετητικές προοπτικές, που αντιτίθενται σε αυτό.

Αρχικά, παρουσιάστηκαν μέσα από μια σύντομη ιστορική αναδρομή οι κοινωνικές καταβολές της τραπ, ορισμένα πολιτισμικά χαρακτηριστικά της, η σχέση της με τη gangsta ραπ, οι βασικές διαφοροποιήσεις από τη ραπ, ορισμένα μουσικολογικά χαρακτηριστικά, καθώς και ιστορικά στοιχεία που συνδέονται με την εμφάνιση και την επικράτησή της τραπ στην Ελλάδα. Έπειτα, αναδείχθηκαν οι αφηγηματικές περσόνες που συγκροτούν οι τράπερς, εξετάζοντας τόσο τις κυρίαρχες θεματικές των στίχων τους, όσο και ορισμένες εναλλακτικές στιχουργικές εκφάνσεις που αναπτύσσονται σε δευτερεύον επίπεδο. Τέλος, συζητήθηκαν και ορισμένες παρατηρήσεις αναφορικά με την ευρύτερη καλλιτεχνική περσόνα των τράπερ, με ιδιαίτερη έμφαση σε στοιχεία που συνδέονται με την ταξική κινητικότητα των τελευταίων.

Στη συνέχεια, εξετάστηκε ο χαρακτήρας των προϊόντων της μαζικής κουλτούρας. Πιο συγκεκριμένα παρουσιάστηκε αρχικά η θεωρητική προβληματική της Σχολής της Φρανκφούρτης, η οποία αντιλήφθηκε τη μαζική κουλτούρα στα πλαίσια ενός ευρύτερου μηχανισμού ιδεολογικής ενσωμάτωσης και παθητικοποίησης των υποκειμένων, της Πολιτιστικής Βιομηχανίας. Η τελευταία, φάνηκε πως δεν παράγει απλώς μαζικά πολιτιστικά προϊόντα και τρόπους ψυχαγωγίας, αλλά μορφές συνείδησης και κανονικοποιημένες αντιλήψεις για την πραγματικότητα, διαμορφώνοντας έτσι παθητικούς και χειραγωγήσιμους ακροατές-καταναλωτές. Ακόμα, εξετάστηκαν εναλλακτικές θεωρητικές προσεγγίσεις, οι οποίες αντιλήφθηκαν τη μαζική κουλτούρα με λιγότερο μονοδιάστατο και απόλυτο τρόπο. Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι ο Walter Benjamin, ο οποίος διέκρινε στη σύγχρονη τεχνική αναπαραγωγικότητα του έργου τέχνης, μια προοπτική αποδόμησης του μυστικιστικού και ελιτίστικου χαρακτήρα της παραδοσιακής τέχνης, γεγονός που συνεπάγεται ευρύτερες πολιτικές δυνατότητες για τα μαζικά πολιτιστικά προϊόντα. Αντίστοιχα, οι Βρετανικές Πολιτισμικές Σπουδές ανέδειξαν τη μαζική κουλτούρα ως ένα αντιφατικό πεδίο στο οποίο συνυπάρχουν ταυτόχρονα μηχανισμοί κυριαρχίας και ιδεολογικής ενσωμάτωσης, αλλά και δυνατότητες για επανανοηματοδότηση των μαζικών πολιτιστικών προϊόντων από την πλευρά

των ακροατηρίων, όπως και αντίστασης στους όρους της μαζικής κουλτούρας ή έκφρασης πραγματικών κοινωνικών αναγκών. Τέλος, οι θεωρητικοί της Πολιτικής Οικονομίας της Κουλτούρας, υποστήριξαν πως η πλήρης πρόβλεψη και ο προγραμματισμός των αντιδράσεων του κοινού από την πλευρά της Πολιτιστικής Βιομηχανίας είναι εξαιρετικά δύσκολο να επιτευχθούν στην πράξη, ανατρέποντας την ιδέα περί ενός απόλυτα συγκεντρωτικού και χειραγωγικού χαρακτήρα της μαζικής κουλτούρας.

Υπό το πρίσμα των παραπάνω, φάνηκε ότι, αν και η γενική κατεύθυνση των πολιτιστικών βιομηχανιών παραμένει πάντοτε η οργάνωση και η εμπορευματοποίηση της μαζικής πολιτισμικής παραγωγής με στόχο την παθητικοποίηση των ακροατών, η δυναμική της καπιταλιστικής συσσώρευσης και του ανταγωνισμού στην οποία υπάγονται, τις πιέζει συχνά να διευρύνουν τα ακροατήριά τους. Η διαδικασία αυτή μπορεί να οδηγήσει σε μια σχετική χαλάρωση των ιδεολογικών μηχανισμών των πολιτιστικών βιομηχανιών και στην ενσωμάτωση ακόμη και ορισμένων ριζοσπαστικών κοινωνικών τάσεων, παράγοντας έτσι ρωγμές στο ιδεολογικό οικοδόμημα της μαζικής κουλτούρας. Μέσα από αυτές τις ρωγμές προκύπτουν εντάσεις που δεν μπορούν να ελεγχθούν πλήρως από τους όρους της τελευταίας. Υπό αυτό το πρίσμα, αναδεικνύεται ο αντιφατικός χαρακτήρας των μαζικών πολιτιστικών προϊόντων, τα οποία δεν λειτουργούν αποκλειστικά ως μηχανισμοί χειραγώγησης, αλλά αφήνουν ανοιχτό το ενδεχόμενο ανάπτυξης ακόμη και ορισμένων χειραφετητικών δυνατοτήτων. Το συμπέρασμα αυτό αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα για την περίπτωση που εξετάζουμε, καθώς η τραπ μουσική συνιστά ένα κατεξοχήν μαζικό πολιτιστικό προϊόν. Στη βάση των παραπάνω, διερευνήθηκαν, τέλος, οι δύο αντιφατικές τάσεις που διαπερνούν την τραπ, αυτές της ενσωμάτωσης και της χειραφέτησης.

Αναφορικά με τη διάσταση της ιδεολογικής ενσωμάτωσης, υποστηρίχθηκε ότι η τραπ αναπαράγει κεντρικά στοιχεία της νεοφιλελεύθερης ιδεολογίας. Ειδικότερα, η κοινωνική άνοδος προβάλλεται στην τραπ ως αποτέλεσμα μιας αποκλειστικά ατομικής προσπάθειας, αποκρύπτοντας τους κοινωνικούς και ταξικούς προκαθορισμούς που διαμορφώνουν τις δυνατότητες των ατόμων. Παράλληλα, προβάλλεται μια αντίληψη του ατόμου ως «αυτόνομης επιχείρησης» και εξυμνείται ένα πρότυπο εξαντλητικής παραγωγικότητας και αυτοβελτίωσης που συνδέεται με σύγχρονες μορφές αυτοεκμετάλλευσης. Ακόμα, μέσω της τραπ φυσικοποιείται ένας ακραίος κοινωνικός ανταγωνισμός, βάσει του οποίου οι κοινωνικές ανισότητες δεν ερμηνεύονται ως αποτέλεσμα ιστορικών, θεσμικών ή ταξικών διεργασιών,

αλλά ως φυσικό επακόλουθο ατομικών διαφορών και ανταγωνιστικών σχέσεων. Τέλος, στον κόσμο της τραπ, η αγοραία λογική επεκτείνεται πέρα από το πεδίο της οικονομίας σε ολόένα και περισσότερα επίπεδα της κοινωνικής ζωής, στοιχείο που συνιστά εξίσου μια κατεξοχην νεοφιλελεύθερη ιδεολογική τάση. Υπό το πρίσμα όλων των παραπάνω, η τραπ παρουσιάστηκε ως ένα πολιτισμικό σύμπτωμα που συμβάλλει στη φυσικοποίηση και αναπαραγωγή της υπάρχουσας κοινωνικής τάξης πραγμάτων.

Τέλος, παρουσιάστηκαν και ορισμένες διαστάσεις της τραπ, οι οποίες εκτιμώνται ως χειραφετητικές. Πιο συγκεκριμένα, η τραπ μπορεί να γίνει αντιληπτή ως μια μορφή ριζικής ειλικρίνειας αναφορικά με το σύστημα αξιών της σύγχρονης κοινωνίας, η οποία αποκαλύπτει τις αντιφάσεις και τα όρια του ισχύοντος τρόπου κοινωνικής οργάνωσης. Στη συνέχεια, αναδείχθηκε το γεγονός πως η τραπ εκφράζει μια νέα καθολικότητα, η οποία δεν συγκροτείται πλέον γύρω από την παραδοσιακή καθολικότητα του λευκού, μεσοαστού υποκειμένου, αλλά στη βάση μιας καθολικότητας που αφορά ευρύτερες εμπειρίες αποκλεισμού και επισφάλειας, συγκροτώντας έτσι ένα νέο συλλογικό και πολιτικό υποκείμενο. Ακόμα, η έμφαση της τραπ στον πλούτο συνδέεται με μια ευρύτερη μαζική επιθυμία για αφθονία, η οποία μπορεί να λειτουργήσει αποσταθεροποιητικά, στον βαθμό που η καθολική ικανοποίησή της προσκρούει σε δομικές αντιφάσεις και περιορισμούς του καπιταλιστικού τρόπου παραγωγής.

Καταλήγοντας, θα λέγαμε πως ακριβώς σε αυτή τη διαλεκτική ένταση ανάμεσα στην ενσωμάτωση και την χειραφέτηση, εντοπίζεται και η ευρύτερη πολιτική σημασία της τραπ. Πιο συγκεκριμένα, η τραπ καταδεικνύει, μέσω των χειραφετητικών προοπτικών που παρουσιάστηκαν, ορισμένα οριακά σημεία της κυρίαρχης πραγματικότητας, τα οποία μπορούν να αποτελέσουν πεδία περαιτέρω πολιτικής διεκδίκησης. Σε αυτό το σημείο αναδύεται και το ουσιαστικό πολιτικό ερώτημα της παρούσας εργασίας, το οποίο παραμένει ανοιχτό: υπό ποιες συνθήκες μια συλλογική εμπειρία επισφάλειας ή ένα μαζικό αίτημα για υλική αφθονία, όπως αυτά που εκφράζει έμμεσα η τραπ, μπορούν να μετατραπούν από πρώτη ύλη του θεάματος σε πρώτη ύλη της πολιτικής; Η απάντηση, βέβαια, δεν εκτιμούμε πως είναι αντικείμενο μιας ακαδημαϊκής εργασίας, ούτε πως μπορεί να εντοπιστεί στο ίδιο το μουσικό είδος, αλλά, τοποθετείται ευρύτερα, στο πεδίο των κοινωνικών συγκρούσεων που περιβάλλουν και υπερβαίνουν την τραπ.

Βιβλιογραφία

Θεωρητικές και ερευνητικές πηγές

Adorno, T. W., & Simpson, G. (1941). *On popular music*. *Zeitschrift für Sozialforschung*, 9(1), 17–48.

Adorno, T. W. (2000). Σύνοψη της πολιτιστικής βιομηχανίας (δίγλωσση έκδ.). Αλεξάνδρεια.

Adorno, T. W. (2001). *On the fetish-character in music and the regression of listening*. Στο *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture* (σ. 29–60). London/New York: Routledge.

Benjamin, W. (2013). *Το έργο τέχνης στην εποχή της τεχνικής αναπαραγωγιμότητας*. Επέκεινα.

Britannica Editors. (2026, May 15). *Frankfurt School*. In *Encyclopaedia Britannica*.
<https://www.britannica.com/topic/Frankfurt-School>

Conti, U. (2020). Urban youth in transformation: Considerations for a sociology of trap subculture. *Italian Sociological Review*, 10(2), 257–257.

Fisher, M. (2022). *Capitalist realism: Is there no alternative?* Simon & Schuster.

Gilroy, P. (1992). *The empire strikes back: Race and racism in 1970s Britain*. Routledge.

Greece in Figures. (n.d.). Το 68% των αναπαραγωγών στο Spotify στην Ελλάδα είναι τραπ τραγούδια.
<https://www.greeceinfigures.com/data-insights/to-68-ton-anaparagagon-sto-spotify-stin-ellad-a-einai-trap-tragoudia/>

Hall, S. (1998). Notes on deconstructing “the popular”. In J. Storey (Ed.), *Cultural theory and popular culture: A reader* (pp. 442–453). University of Georgia Press.

Hall, S., & Jefferson, T. (Eds.). (1976). *Resistance through rituals: Youth sub-cultures in post-war Britain*. Hutchinson.

Hebdige, D. (2002). *Subculture: The meaning of style*. Routledge.

- Hesmondhalgh, D. (2007). *The cultural industries* (2nd ed.). Sage.
- Hoggart, R. (1960). *The uses of literacy: Aspects of working-class life with special reference to publications and entertainments*. Penguin Books. (Original work published 1957)
- Kaluža, J. (2018). Reality of trap: Trap music and its emancipatory potential. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 5(1).
- Kaluža, J. (2020). Trap, trash and theory. *Maska*, 35(200s1), 80–85.
- Kellner, D. (1984). Critical theory and the culture industries: A reassessment. *Telos*, 62, 196–206.
- Louis, J. (2015, August 9). 4 problems with modern rap music that have existed forever. Cracked. <http://www.cracked.com/blog/4-bullshit-complaints-about-modern-rap-music/>
- Moore, R. (2012). Digital reproducibility and the culture industry: Popular music and the Adorno-Benjamin debate. *Fast Capitalism*, 9(1), Article 12.
<https://doi.org/10.32855/1930-014X.1415>
- O'Connor, J. (2010). *The cultural and creative industries: A literature review*. Creativity, Culture and Education.
- Peterson, R. A. (1990). Why 1955? Explaining the advent of rock music. *Popular Music*, 9(1), 97–116.
- Pickford, H., & Zuidervart, L. (2024). Theodor W. Adorno. In E. N. Zalta & U. Nodelman (Eds.), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2024 ed.). Metaphysics Research Lab, Stanford University. <https://plato.stanford.edu/archives/win2024/entries/adorno/>
- Quinn, E. (2005). *Nothin' but a 'G' Thang*. Columbia University Press.
- Roberts, B. (2017, April 5). A brief history of bling: Hip-hop jewelry through the ages. Highsnobiety. <https://www.highsnobiety.com/p/hip-hop-jewelry/>
- Ryan, P. (2018, January 4). Rap overtakes rock as the most popular genre among music fans. Here's why. USA Today.

<https://www.usatoday.com/story/life/music/2018/01/03/rap-overtakes-rock-most-popular-genre-among-music-fans-heres-why/990873001/>

Smail, D. (2018). *The origins of unhappiness: A new understanding of personal distress*. Routledge.

Spence, L. (2012). Hip-hop and the neoliberal turn.
<https://contemporarycondition.blogspot.com/2012/03/lester-spence-johns-hopkins-university.html>

Turner, G. (2005). *British cultural studies*. Routledge.

Williams, R. (1981). *Culture*. Fontana.

Μουσικές πηγές

Barcode Entertainment. (2024, September 6). *RACK, Dani Gambino - F16 (Official Audio)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=81fpqn-3n7s&list=RD81fpqn-3n7s>

Barcode Entertainment. (2025, June 15). *RACK - D%SCO (Official Music Video)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Pp3lzEtnhZ4&list=RD81fpqn-3n7s>

Black Phone Entertainment. (2021, August 1). *Strat x Mad Clip - Diddy ft. Fly Lo (Prod by. BeTaf Beats)*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=85SUaQONYxQ&list=RD85SUaQONYxQ>

Capital Music. (2015, January 30). *Ypoxthonios - Colombiano*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=O43w4CGLAQw&list=RDO43w4CGLAQw>

Capital Music. (2015, July 29). *Light - Ζούγκλα*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IVIUnuDby7U&list=RDIVIUnuDby7U>

Capital Music. (2015, July 29). *Light - Σπίτια Οικογένειες Ft. Salahat & Grend*. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=d8SZ3zU7tpg&list=RDd8SZ3zU7tpg>

Capital Music. (2017, October 27). *Light - Primo*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=JaZgHHDS5x0&list=RDJaZgHHDS5x0>

Capital Music. (2017, October 27). *Light - Χριστός*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=tGTOMKhZ-Ws&list=RDtGTOMKhZ-Ws>

Capital Music. (2019, May 28). *Mad Clip - Yao Ming feat. FY - Official Audio Release*.

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=cHHyXOpKih0&list=RDcHHyXOpKih0>

Capital Music. (2020, December 1). *Mad Clip - Elpida - Official Music Video*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9jTAjs5vcus&list=RD9jTAjs5vcus>

Capital Music. (2021, January 7). *Thug Slime - Theios - Official Music Video*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7FKK3kKGcVE&list=RD7FKK3kKGcVE>

Capital Music. (2021, May 12). *Hawk, Light - Roz Panthiras (Visualiser)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9PVA5azlCHY&list=RD9PVA5azlCHY>

Capital Music. (2022, October 4). *Light - Cartier (Official Audio Release)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=oOZecS5vb5U&list=RD0OZecS5vb5U>

isyourboySin boy. (2024, July 6). *Sin boy x Mad Clip x Ypo x illeoo - MAMA (Official Video Clip)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=4Mb49NhMmFU&list=RD4Mb49NhMmFU>

Mente Fuerte - Topic. (2026, April 16). *Elattwma*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=9QFKINtJY5E&list=RD9QFKINtJY5E>

OffBeat Records. (2017, December 1). *Saske - Flex (Official Audio)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=rZvLcM-CdrA&list=RD0rZvLcM-CdrA>

OffBeat Records. (2021, August 13). *Saske, Hawk - Checks (prod. by Grandbois) (Official Music Video)*. YouTube.

https://www.youtube.com/watch?v=nMy4r7On_4U&list=RDnMy4r7On_4U

OffBeat Records. (2025, December 4). *Saske - Go! (prod. by Beyond) (Official Audio)*.

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=I9qz2fzLzUQ&list=RD0I9qz2fzLzUQ>

OffBeat Records. (2025, December 4). *Saske - Hood (prod. by Beyond) (Official Audio)*.

YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=E5wYMF3F7nI&list=RDE5wYMF3F7nI>

OffBeat Records. (2025, December 25). *Mente Fuerte - Big Daddy (Official Audio)*.

YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=_gIw7ylCoHs&list=RD_gIw7ylCoHs

RACK. (2024, November 23). *RACK - OMERTA (FEAT LIGHT)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=2kNahvURtBQ&list=RD2kNahvURtBQ>

SNIK OFFICIAL. (2019, December 20). *SNIK - BIG MAN*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=fYZdP56TckQ&list=RDfYZdP56TckQ>

SNIK OFFICIAL. (2020, July 9). *SNIK - MILLIONAIRE (Official Music Video)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=HzGcza2hmk4&list=RDHzGcza2hmk4>

Toquel. (2019, May 27). *TOQUEL - Business (Prod. by Sin Laurent)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=YIbIl00zATo&list=RDYIbIl00zATo>

Toquel. (2023, November 24). *TOQUEL - Zurbaran (Prod. by Beyond)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=7ZF32ymscfl&list=RD7ZF32ymscfl>

Toquel. (2023, November 24). *TOQUEL, Bloody Hawk - G63 (Prod. by Beyond)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=qqDFXLwW1sA&list=RDqqDFXLwW1sA>

Toquel. (2024, June 20). *TOQUEL - Carvajal (Official Music Video)*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=nkXQ1G7eRCE&list=RDnkXQ1G7eRCE>

ZzapnChriss Onrecords. (2018, September 4). *Rina & Sin boy - Gigi*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=u9sTHE3QKyw&list=RDu9sTHE3QKyw>

Φθείρομαι. (2024, July 17). *Bloody Hawk, Toquel - Πάνω*. YouTube.

<https://www.youtube.com/watch?v=wttp8Q1fO2o&list=RDwttp8Q1fO2o>

Υπεύθυνη Δήλωση Συγγραφέα:

Δηλώνω ρητά ότι, σύμφωνα με το άρθρο 8 του Ν.1599/1986, η παρούσα εργασία αποτελεί αποκλειστικά προϊόν προσωπικής μου εργασίας, δεν προσβάλλει κάθε μορφής δικαιώματα διανοητικής ιδιοκτησίας, προσωπικότητας και προσωπικών δεδομένων τρίτων, δεν περιέχει έργα/εισφορές τρίτων για τα οποία απαιτείται άδεια των δημιουργών/δικαιούχων και δεν είναι προϊόν μερικής ή ολικής αντιγραφής, οι πηγές δε που χρησιμοποιήθηκαν περιορίζονται στις βιβλιογραφικές αναφορές και μόνον και πληρούν τους κανόνες της επιστημονικής παράθεσης.