

**ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

**ΔΙΑΤΜΗΜΑΤΙΚΟ ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ**

**«ΦΥΛΟ, ΚΟΙΝΩΝΙΑ, ΠΟΛΙΤΙΚΗ»**

**Διπλωματική Εργασία:**

**Ανδρική ομοφυλόφιλη επιθυμία στην εγχώρια μουσική: σημεία τομής μεταξύ έθνους, φύλου,  
σεξουαλικότητας**

**Όνοματεπώνυμο φοιτητή: Χάρης Σταυρακάκης (AM5315M006)**

**Τριμελής Εξεταστική Επιτροπή:**

Καθηγήτρια Αλεξάνδρα Χαλκιά (Επιβλέπουσα)

Καθηγήτρια Άννα Λυδάκη

Αναπληρωτής Καθηγητής Κώστας Γιαννακόπουλος (Πανεπιστήμιο Αιγαίου)

Αθήνα 2017

## Περιεχόμενα

Ευχαριστίες.....	2
<b>Εισαγωγή.....</b>	<b>3</b>
<b>Βιβλιογραφική επισκόπηση.....</b>	<b>7</b>
Φεμινισμός και φύλο.....	8
Queer θεωρία και μουσική.....	13
Δημοφιλής μουσική.....	18
Σεξουαλικότητα και έθνος.....	21
Επίλογος.....	23
<b>Θεωρητικό πλαίσιο.....</b>	<b>25</b>
Φύλο: το έμφυλο υποκείμενο/σώμα ως παράγωγο εξουσιαστικών σχέσεων.....	25
Σεξουαλικότητα.....	28
Ομοερωτική επιθυμία.....	28
Απόκρυψη/Κοινοποίηση.....	31
Σεξουαλικές ταυτότητες και πολιτισμικές διαφορές.....	32
Έθνος.....	36
Μουσική.....	38
<b>Ερωτήματα και μεθοδολογία.....</b>	<b>40</b>
Ερευνητικά ερωτήματα.....	40
Μεθοδολογία.....	42
Αναστοχαστικότητα/Θεσιακότητα.....	45
Το queer ζήτημα.....	47
<b>Πρώτο μέρος.....</b>	<b>49</b>
<b>Βιογραφικά στοιχεία.....</b>	<b>51</b>
Μητρόπουλος.....	51
Χατζιδάκις.....	52
Κραουνάκης.....	54
<b>Έθνος, φύλο και σεξουαλικότητα στο δημόσιο λόγο.....</b>	<b>56</b>
Έθνος.....	56
Σεξουαλικότητα και φύλο.....	67
<b>Μουσικά έργα με ομοερωτικό χρωματισμό.....</b>	<b>77</b>
14 Invenzioni.....	77
Τα τραγούδια της αμαρτίας.....	80
Μόνον άντρες.....	82
<b>Δεύτερο μέρος.....</b>	<b>84</b>
<b>Μουσικές κοινοποιήσεις/ομοερωτική ορατότητα.....</b>	<b>85</b>
<b>Συμπεράσματα.....</b>	<b>96</b>
<b>Βιβλιογραφία.....</b>	<b>101</b>
Αγγλόφωνη βιβλιογραφία.....	101
Ελληνόφωνη βιβλιογραφία.....	107
Παρτιτούρες.....	110
Δίσκοι.....	110
Φιλμογραφία.....	111

## Ευχαριστίες

Μία ιδιαίτερη ευχαριστία για την ολοκλήρωση αυτού του πονήματος οφείλω στην Αλεξάνδρα Χαλκιά, επιβλέπουσα σε αυτή τη διπλωματική, που με ιδιαίτερη λεπτομέρεια καθοδήγησε και πρόσεξε το εγχείρημα αυτό, και φρόντισε έτσι ώστε να μην κατρακυλήσει προς το χάος, αλλά και στα υπόλοιπα μέλη της τριμελούς επιτροπής, την κ. Άννα Λυδάκη και τον κ. Κώστα Γιαννακόπουλο. Θερμές ευχαριστίες επίσης οφείλω σε όλες τις συμφοιτήτριες (και συμφοιτητές) του διατμηματικού ΠΜΣ “Φύλο, Κοινωνία, Πολιτική”, οι οποίες παρασταθήκαμε η μία στην άλλη, σε κάθε στιγμή αυτού του δύσκολου για όλες χρόνου, και επίσης σε όλες τις καθηγήτριες του τμήματος που με ιδιαίτερη προσοχή, προσωπική ενασχόληση και δεκτικότητα κατάφεραν να ανοίξουν μέσα μας μια λεπτή και δύσκολη θεωρητική συζήτηση, που είναι τόσο αφαιρετική αλλά και τόσο απτή και βιωματική ταυτόχρονα. Τον Νίκο Βούρδουλα και τον Μάριο Χατζηπροκοπίου τους οφείλω πολλά για την περάτωση αυτού του χειρογράφου, για τις συμβουλές και συζητήσεις που είχαμε σχετικά με το θέμα με το οποίο καταπιάστηκα. Τη μεγαλύτερη ευχαριστία την οφείλω στον Γιάννη Ρήγα, που μου έδωσε την αφορμή να ασχοληθώ με αυτό το μεταπτυχιακό, για τη στήριξη και την αγάπη του όλα αυτά τα χρόνια και για το ότι μαζί με την αγαπημένη μου φίλη Έλλη Παπαδοπούλου με έφεραν κοντά στη φεμινιστική θεωρία και πολιτική. Ευχαριστίες οφείλω και στους υπόλοιπους κοντινούς μου φίλους και συγγενείς που μου στάθηκαν και ανέχτηκαν την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά μου τον τελευταίο ενάμιση χρόνο (τουλάχιστον).

## Εισαγωγή

Η ελληνική μουσική αποτελεί έναν από τους τόπους έκφρασης της ερωτικής επιθυμίας, μια επιθυμία που ακολουθώντας τις επιταγές του φύλου και της σεξουαλικότητας νοείται κυρίως ως ετεροφυλόφιλη και μονογαμική. Στα πλαίσια της ελληνικής εθνικής αφήγησης, η ερωτική επιθυμία έχει ως σκοπό την εδραίωση της ετεροφυλόφιλης οικογένειας, απαραίτητο συστατικό για την αναπαραγωγή του έθνους. Με αυτά τα δεδομένα, η ερωτική επιθυμία που δεν ακολουθεί τις συγκεκριμένες νόρμες τίθεται στο περιθώριο του έθνους, και συνδέεται με έναν ανήθικο τρόπο ζωής, έναν έκλυτο βίο και μια απειλή προς την κοινωνική ευταξία και τα χρηστά ήθη. Ως εκ τούτου, η ομοερωτική επιθυμία φαίνεται να απουσιάζει από την ελληνική μουσική, και να απεμπολείται από την συγκρότηση της εθνικής αφήγησης, έτσι όπως αυτή συντελείται εντός της μουσικής.

Είναι Τρίτη απόγευμα, μια ζεστή και υγρή μέρα του Ιουλίου του 2016, στο ισόγειο σπίτι του Γ., πρώην εργαστήριο επίπλων του παππού του στη γειτονιά του Κολωνού. Στα μικρά φορητά ηχεία σιγομουρμουρίζει μια μουσική υπόκρουση στη μελέτη μπροστά σου υπολογιστή, η οποία σύντομα σαμποτάρεται από μια εξωτερική δύναμη: ένα ρυθμικό τύμπανο, σαν νταούλι αρχίζει να ακούγεται κάπου στο βάθος, και κάποιο πιατίνι, κάποιες βαθύφωνες βροντερές νότες έρχονται από μακριά. Σταματάω τη μουσική για να ακούσω καλύτερα: μου ακούγεται σαν κάποιος μακρινός γάμος, ή σαν κάποιους μουσικούς του δρόμου που περιδιαβαίνουν τις γειτονιές αναμένοντας τα ψιλά να πέσουν από κάποιο μπαλκόνι. Δεν είναι όμως κάτι τέτοιο, ακούγεται πιο έντονα και πιο οργανωμένα.

Ντυνόμαστε πρόχειρα με τον Γ. και βγαίνουμε στο δρόμο να δούμε τι συμβαίνει. Η

μουσική ακούγεται δυνατά: περνάμε το γωνιακό σουβλατζίδικο και βγαίνουμε στην πλατεΐτσα της γειτονιάς, έναν από τους κλασικούς ανοιχτούς χώρους που ξεπροβάλλουν ανάμεσα σε πολυκατοικίες στις κεντρικές συνοικίες της Αθήνας, όπου η πρώτη και η τρίτη ηλικία συνυπάρχουν με τάβλι και παιδική χαρά, πρέφα και κυνηγητό, ενώ βαριεστημένοι γονείς προσέχουν τα παιδιά τους προσπαθώντας να βρουν ένα κοινό θέμα συζήτησης με συμπαθούντες συνομηλίκους καθισμένοι στο κοινό παγκάκι. Είναι μια πλατεία σε λαϊκή, εργατική αθηναϊκή γειτονιά, σε μια περίοδο που τα επίθετα «λαϊκός» και «εργατικός» φαίνονται να απομακρύνονται όλο και περισσότερο από το επίθετο «έλληνας»: γύρω μας κάθονται ρομά οικογένειες, μεσήλικες μετανάστες που ήρθαν το '90 από βαλκανικές και πρώην σοβιετικές χώρες, πρόσφατα αφιχθέντες μετανάστες και μετανάστριες από τη Μέση Ανατολή και την Ασία, βαλκάνιες εργαζόμενες μητέρες και πλέον γιαγιάδες με εγγόνια, δεύτερης γενιάς έφηβοι κι έφηβες με πολλαπλές καταγωγές και καταβολές.

Τη συνηθισμένη νωχελική καλοκαιρινή ατμόσφαιρα διακόπτει η θέα μιας σαρανταριάς μουσικών από τη φιλαρμονική του Δήμου Αθηναίων, ντυμένοι με την επίσημη στολή, με χαρακτηριστικά κόκκινα και μπλε καπελάκια και το σήμα του δήμου στο μπράτσο, σε ημικυκλική διάταξη, τους οποίους διευθύνει ένας μάλλον εμπνευσμένος μαέστρος με ζωηρές κινήσεις. Ανάμεσα στις φωνές αλλά και στα προσεκτικά βλέμματα κάποιων παιδιών που κοιτούν με έκπληξη, αλλά και τον γονέων τους, η φιλαρμονική περνάει ένα μίνι συναυλιακό πρόγραμμα με περίτεχνα ενορχηστρωμένα κομμάτια της ελληνικής έντεχνης μουσικής, επιτυχίες του κινηματογράφου, Σαββόπουλο και Χατζιδάκι.

Άθελά μου, μπαίνω στο ρόλο του μαέστρου και προσπαθώ να ανιχνεύσω τον τρόπο με τον οποίο δόμησε το σύντομο ρεπερτόριο της αυτοσχέδιας αυτής συναυλίας: θα πάμε σε μια λαϊκή πλατεία του Κολωνού, πρέπει να διαλέξουμε μουσική που να μπορεί να ακουστεί από

όλους, να μην είναι βαρετή αλλά ούτε και υπερβολικά βίαια ή έντονη, να μην είναι μια μουσική εντελώς ξένη αλλά ούτε και λαϊκά, να μπορεί να την ακούσει ένα παιδί που παίζει μπάλα στην πλατεία αλλά και ο γέρος που παίζει τάβλι. Μια μουσική τόσο κοινή και αποδεκτή που θα μπορούσα άνετα να αποκαλέσω *εθνική*, αν το έθνος είναι αυτό που συγκρατεί την κρίσιμη μάζα όσων κατοικούν στην Ελλάδα και τους συνενώνει σε μια κοινή ταυτότητα. Είναι πράγματι εθνική στο βαθμό που η αξία της διδάσκεται στη δημόσια εκπαίδευση και αναγνωρίζεται από τους κρατικούς θεσμούς, αλλά και στο βαθμό που στην κατασκευή της ως εθνική αποτυγχάνει να εκφράσει την φυλετική ετερογένεια της πλατείας, και ακούγεται σαν ξένη στα αυτιά των ρομά ή των πρώτης ή δεύτερης γενιάς μεταναστών. Κι όμως, σκέφτομαι, σε αυτό τον κεντρικό τόπο του έθνους, το οποίο βασίζεται στην ετεροκανονική οικογένεια για την επιβίωσή του, η ομοερωτική επιθυμία, στο όνομα του Χατζιδάκι έχει ήδη παρεισφύσει και είναι με κάποιον τρόπο παρούσα.

Κεντρική υπόθεση της παρούσας εργασίας, και σημείο εκκίνησης, είναι πως η ομοερωτική επιθυμία εμποτίζει και «σφραγίζει» κατά κάποιον τρόπο την ιστορική κατασκευή της ελληνικής εθνικής αφήγησης, φωλιάζοντας σε κεντρικά της σημεία, χωρίς συνήθως να γίνεται αντιληπτή. Μία ακόμη υπόθεση είναι πως η ομοερωτική επιθυμία μεταλλάσσεται και παίρνει διαφορετικές μορφές στην ιστορική της πορεία εντός της ελληνικής μουσικής, αντικατοπτρίζοντας κοινωνικές και πολιτικές αλλαγές, κάτι που μένει να εξακριβωθεί στην παρούσα εργασία, η οποία έρχεται να την αντλήσει από την αφάνεια και να φωτίσει τις μεταμορφώσεις αυτές.

Η επιλογή της μουσικής, ως ενός πεδίου όπου κατασκευάζεται με διάφορους τρόπους το εθνικό και το μη-εθνικό, αλλά και το σεξουαλικά αποδεκτό, είναι απόρροια της κοινωνικής δυναμικής που αυτή μπορεί να αποκτήσει, εφόσον η χρήση της ως πολιτικό εργαλείο, είτε

στην υπηρεσία του έθνους είτε στην υπηρεσία ταξικών, έμφυλων ή σεξουαλικών πολιτικών είναι συχνά κεντρική. Επιπρόσθετα, κρίνεται ως σημαντική για την ανίχνευση της ομοερωτικής επιθυμίας, καθώς η μη-λεκτική της διάσταση επιτρέπει σε μέρος του περιεχομένου της να παραμένει άρρητο, άρα να εκφεύγει της λογοκρισίας ή της καταστολής που τυχόν ασκείται εναντίον της.

Πριν όμως προχωρήσει μια λεπτομερέστερη συζήτηση γύρω από το επιλεγμένο θέμα και τις προεκτάσεις του, κρίνεται απαραίτητη μια παρουσίαση του σκελετού της εργασίας. Την εισαγωγή αυτή ακολουθεί μια επισκόπηση της βιβλιογραφίας γύρω από τις έμφυλες, σεξουαλικές και εθνικές διαστάσεις της μουσικής, έτσι ώστε να τεθεί το θέμα στο ακαδημαϊκό του συγκείμενο, και να αρθρωθούν κάποιες θεωρητικές αφετηρίες. Στη συνέχεια, θα γίνει μια θεωρητική συζήτηση γύρω από τους κεντρικούς άξονες ανάλυσης της εργασίας, η οποία θα καταδειξεί τις παραδοχές που λαμβάνονται ως δεδομένες και της των θεωρητικών συζητήσεων που περικυκλώνουν το επιλεχθέν θέμα. Έπειτα θα παρατεθούν τα ερωτήματα που θέτει η εργασία γύρω από το θέμα, και οι μέθοδοι με τις οποίες θα επιχειρηθεί η απάντησή τους. Τέλος, θα ακολουθήσει η ανάλυση του υλικού, χωρισμένη χρονολογικά/θεματικά σε δύο μέρη, και κάποια συμπεράσματα που θα προκύψουν από την ανάλυση αυτή.

## Βιβλιογραφική επισκόπηση

Το παρόν κεφάλαιο αποτελεί μια προσπάθεια σύννοησης μελετών που συνδέουν τη μουσική με τις σπουδές φύλου και σεξουαλικότητας, οι οποίες περικυκλώνουν το ζήτημα αυτής της διπλωματικής εργασίας και μπορούν να παράσχουν εργαλεία και οπτικές γωνίες που θα αποβούν ιδιαίτερα χρήσιμες στο εγχείρημα αυτό. Σκοπός του κεφαλαίου είναι να συνδεθεί το θέμα της παρούσας εργασίας με τη διεθνή βιβλιογραφία γύρω από τη σχέση μουσικής, φύλου και σεξουαλικότητας, και να γίνει μια επίσκεψη των θεωρητικών και μεθοδολογικών επιλογών των ερευνητών, αλλά και των συμπερασμάτων τους, τα οποία θα βοηθήσουν στην πλαισίωση και την ανάπτυξη του θέματος της διπλωματικής.

Αρχικά θα παρουσιαστούν οι έρευνες που ασχολούνται γενικότερα με το έμφυλο και γυναικείο ζήτημα στη μουσική, ως πρώτες προσπάθειες προβληματοποίησης της καθολικότητας και της αντικειμενικότητας στη μουσικολογία. Ακολουθούν οι έρευνες που εστιάζουν στην ομοφυλόφιλη σεξουαλικότητα και ταυτότητα φύλου, έτσι όπως προέκυψαν στις αρχές της δεκαετίας του '90, καθώς αποτελούν σε μεγάλο βαθμό συνέχεια της προαναφερμένης φεμινιστικής κριτικής παράδοσης. Στη συνέχεια θα εξεταστούν οι μελέτες που ήρθαν να καλύψουν τα «κενά» των παραπάνω, ιδιαίτερα ως προς τα ζητήματα του δυτικοκεντρισμού, της φυλής, και της υπόρρητης έμφασης των μελετών στην «κλασική» (ή λόγια) μουσική εις βάρος άλλων μουσικών ειδών και υφών. Τέλος, θα παρουσιαστεί το βιβλίο της Nadine Hubbs (2004), που βρίσκεται σε μεγαλύτερη εγγύτητα με το θέμα αυτής της διπλωματικής, καθώς επιχειρεί τη σύνδεση μεταξύ ομοφυλοφιλίας και κατασκευής του έθνους, μια σύνδεση που χρειάζεται σίγουρα να γίνει τουλάχιστον στο πρώτο μέρος της



εργασίας.

## Φεμινισμός και φύλο

Η κριτική του δεύτερου φεμινιστικού κύματος, που ανθεί τη δεκαετία του '70, δεν βρίσκει ιδιαίτερα πρόσφορο έδαφος στο αρκετά συντηρητικό πεδίο της μουσικολογίας, με συνέπεια οι μελέτες που να θίγουν το γυναικείο ζήτημα να εκδίδονται αρκετά ετεροχρονισμένα. Η συζήτηση σχετικά με το φύλο και τη σεξουαλικότητα στη μελέτη της μουσικής ξεκινάει γύρω στα τέλη της δεκαετίας του '80, παράλληλα με αντίστοιχες συζητήσεις σε άλλους τομείς, προετοιμασμένη από μια ΛΟΑΤΚΙ ακαδημαϊκή κινητοποίηση, εμπνευσμένη από το φεμινιστικό κίνημα, και έντονα υποκινημένη από την κρίση του AIDS. Οι πρώτες αυτές μελέτες αντλούν τα αναλυτικά τους εργαλεία κατευθείαν από το λεγόμενο τρίτο φεμινιστικό κύμα, δηλαδή τη μεταδομιστική φεμινιστική θεωρία, εκκινώντας μια προσπάθεια ανάδειξης των έμφυλων ζητημάτων εντός της μουσικής, χωρίς όμως προηγουμένως να έχουν αποκτήσει βήμα οι προγενέστερες, πιο ουσιοκρατικές φεμινιστικές προσεγγίσεις, όπως στην περίπτωση άλλων ανθρωπιστικών και κοινωνικών επιστημών. Μια από τις πρώτες και ιδιαίτερα επιδραστικές μονογραφίες στο συγκεκριμένο αυτό ήταν το βιβλίο *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality* της Suzan McClary (1991).

Η McClary, με εκκίνηση μεμονωμένα παραδείγματα κριτικής και φεμινιστικής μουσικολογίας που πρωτοεκδόθηκαν κατά της δεκαετία του '80,<sup>1</sup> προσπαθεί σε αυτό το βιβλίο να φέρει στο προσκήνιο το φύλο και τη σεξουαλικότητα όσον αφορά την ερμηνεία

---

1 Συγκεκριμένα, από το χώρο της κριτικής θεωρίας η McClary απαριθμεί τις μελέτες των Attali (1985) και Kernan (1985) και από το χώρο του φεμινισμού τα έργα των Neuls-Bates (1982), Reich (1985) Bowers και Tick (1986), και Briscoe (1987).

μουσικών έργων. Ταυτόχρονα, μελετώντας το έμφυλο και σεξουαλικό ζήτημα, επιχειρεί την προβληματοποίηση θεμελιωδών διπόλων που καθόριζαν μέχρι τότε τη μουσικολογική έρευνα, όπως η διάκριση μαζικής / υψηλής κουλτούρας, με την πολυσυλλεκτική και ισότιμη περίληψη μουσικών παραδειγμάτων και από τις δύο κατηγορίες. Με την εισαγωγή μιας πολιτισμικής κριτικής που φτάνει σε μεγάλο αναλυτικό βάθος, επιχειρεί να υποσκάψει μια ομφαλοσκοπική φορμαλιστική ή δομιστική ανάλυση που επικρατούσε μέχρι τότε στη μουσικολογία (και συνεχίζει και ως ένα βαθμό μέχρι σήμερα). Εξετάζοντας τις έμφυλες, σεξουαλικές, πολιτικές και κοινωνικές νοηματοδοτήσεις που παράγουν τις μουσικές πρακτικές, η McClary καταφέρνει να εκθέσει την εθελουφλία όσων επικαλούνται την «αντικειμενικότητα», δηλαδή των ερευνητών που βλέπουν τους μουσικούς ήχους ως μια κλειστή κατηγορία, με δικούς της εσωτερικούς κανόνες, αποκομμένη από τα εξω-μουσικά τεκταινόμενα.<sup>2</sup>

Η έρευνά της αντλεί από το έργο του Μισέλ Φουκώ και του Ζακ Ντερριντά, ενώ διέπεται από τη μεταδομιστική φεμινιστική θεώρηση: η αποκάλυψη της σχετικότητας του «αρσενικού» και «θηλυκού» στη μουσική λειτουργεί ως μοχλός για την αποδιάρθρωση των ιεραρχιών που παγιώνονται στη μουσική ιστορία και θεωρία, ενώ η αποσταθεροποίηση των διπόλων που κυριαρχούν ρίχνει φως στις σχέσεις εξουσίας που τα κατασκευάζουν και τα διατηρούν. Αντλώντας από τη φουκωϊκή μελέτη για τη σεξουαλικότητα, την γκραμισιανή έννοια της ηγεμονίας και το «καρναβαλικό» του Μπαχτίν, η McClary προσπαθεί αφενός να επανερμηνεύσει έργα του μουσικού κανόνα (κλασική μουσική), εστιάζοντας στη σεξουαλική επιθυμία, την εξουσία και την αντίσταση, κι αφετέρου να φέρει στο φως πρακτικές

---

2 Ο όρος «εξω-μουσικός» (*extra-musical*) χρησιμοποιείται για να περιγράψει τις μουσικές ιδιότητες που ξεφεύγουν από τις «αντικειμενικές» ιδιότητες μιας μουσικής πράξης (ένταση, η συχνότητα, η χροιά, η διάρκεια κ.ο.κ.), και συνήθως αναφέρεται σε οτιδήποτε δεν μπορεί να καταγραφεί σε ένα μουσικό κείμενο (παρτιτούρα). Η εστίαση της μουσικολογίας σε «εξωμουσικούς» παράγοντες, όπως η μουσική επιτέλεση, η κοινωνιολογία της, η πολιτισμική διάσταση, ο χώρος και ο χρόνος της μουσικής, η ψυχολογία και η ψυχοακουστική, κ.ο.κ. έπονται ιστορικά της φορμαλιστικής ή δομιστικής ανάλυσης στη μουσικολογία, η οποία εστιάζει κυρίως στο μουσικό κείμενο.

διαπραγμάτευσης της σεξουαλικής διαφοράς από γυναίκες μουσικούς. Οι προεκτάσεις της κριτικής της συμπυκνώνονται από τη McClary (1991: 9-17) στις εξής κατευθύνσεις: μουσικές κατασκευές του φύλου και της σεξουαλικότητας, έμφυλες διαστάσεις της παραδοσιακής θεωρίας της μουσικής, φύλο και σεξουαλικότητα στη μουσική αφήγηση, μουσική ως έμφυλος λόγος, και λογοθετικές στρατηγικές γυναικών μουσικών.

Για την παρούσα εργασία, η ανίχνευση των περισσότερο ή λιγότερο λεπτών στοιχείων που φανερώνουν ή σηματοδοτούν το φύλο μέσα στη μουσική στα βήματα της McClary είναι ιδιαίτερα χρήσιμη. Αυτό διότι, όπως εύστοχα παρατηρεί η Eve Kosofsky Sedgwick (1990: 87-90), η ομοφυλοφιλία έχει συχνά έναν «φυλομεταβατικό» χαρακτήρα (gender transitivity), δηλαδή τοποθετείται συχνά σε έναν χώρο ανάμεσα στα δύο φύλα ή παρουσιάζεται σαν να τα γεφυρώνει. Συγκεκριμένα, με τον εντοπισμό μουσικών χαρακτηριστικών που αποδίδονται στο γυναικείο κοινωνικό φύλο σύμφωνα με τις παρατηρήσεις της McClary μπορεί να προκύψει μια σύνδεση μεταξύ φύλου και (ομο)σεξουαλικότητας.

Προχωρώντας ένα βήμα παραπέρα από το έργο της McClary, ο συλλογικός τόμος *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* της Ruth A. Solie (1993), θέτει στο επίκεντρο της μουσικολογικής ανάλυσης το ζήτημα της (έμφυλης, σεξουαλικής, φυλετικής, ταξικής) διαφοράς. Η θεωρητικοποίηση της διαφοράς από συγκεκριμένες γαλλίδες φεμινίστριες όπως η Luce Irigaray και η Helène Cixous παρέχει μια εκκίνηση στον τόμο αυτό, ο οποίος εξετάζει τις ιεραρχικές σχέσεις που πηγάζουν από τις έμφυλες, σεξουαλικές, φυλετικές κ.ο.κ. διαφορές, αποκαλύπτοντας όμως παράλληλα και τις αφηγήσεις που τις ουσιοποιούν και τις παγιώνουν. Η θεώρηση ότι το γυναικείο δεν διαφέρει απλά από το κυρίαρχο αρσενικό, αλλά αποτελεί μια ριζική ετερότητα στην πατριαρχική οικονομία, πολλαπλή και ακαθόριστη, είναι μια θεώρηση που καταφέρνει να λογοδοτήσει για

τη διαφορά χωρίς να προσφύγει σε ουσιοκρατικές εξηγήσεις που πηγάζουν από τον «αντικειμενικό» λόγο της βιολογίας και άλλων θετικών επιστημών. Στο συγκεκριμένο αυτό κεντρική σημασία αποκτά η συζήτηση για το αν μια στρατηγικά ουσιοκρατική ή μια αντι-ουσιοκρατική θεώρηση έχει θετικότερα αποτελέσματα στο πεδίο της φεμινιστικής πολιτικής.

Από τα άρθρα του τόμου αυτού, αυξημένο ενδιαφέρον για την παρούσα εργασία παρουσιάζουν αυτά που διαπραγματεύονται το ζήτημα της σεξουαλικής (και ειδικότερα της ομοερωτικής) επιθυμίας και ταυτότητας στη μουσική. Μια ιδιαίτερη ματιά στο ζήτημα της λεσβιακότητας στη μουσική έκφραση παρέχει το άρθρο «Lesbian Fugue: Ethel Smyth's Contrapuntal Arts», μια μελέτη της Elizabeth Wood σχετικά με την έκφραση της λεσβιακής επιθυμίας στη μουσική και στα γραπτά της συνθέτριας Ethel Smyth (1858-1944). Η μέθοδος της Wood στο εγχείρημα αυτό λειτουργεί αποσταθεροποιητικά σε δύο επίπεδα: χρησιμοποιεί τη μουσική θεωρία και μορφολογία για να αναλύσει την γραπτή εξιστόρηση των ερωτικών περιπετειών της Smyth από την ίδια, παρομοιάζοντας τη δομή του κειμένου της με τη μουσική μορφή της *φούγκας*, ενώ εφαρμόζει και μια λεπτομερή ανάγνωση των απομνημονευμάτων της, σε συνδυασμό με τα μουσικά έργα που έγραφε σε κάθε περίοδο, για να ανελκύσει τις ομοερωτικές αναφορές και υπονοήσεις που κρύβονται εντός τους.

Ο Mitchell Morris, στο δικό του άρθρο στον ίδιο τόμο, ασχολείται με την σαγήνη που προκαλεί στους ομοφυλόφιλους άντρες η όπερα, και τις έμφυλες και σεξουαλικές επενδύσεις που την προκαλούν. Αντλώντας από τις ΛΟΑΤΚΙ και φεμινιστικές σπουδές, με ιδιαίτερη έμφαση στο έργο της Sedgwick, ο Morris εξηγεί το πώς η κλασική όπερα αποκτά μια κοινωνικά ανατρεπτική διάσταση, παρ' όλο που η θεματολογία και οι χαρακτήρες της αναπαράγουν κανονιστικά έμφυλα πρότυπα και αναπαριστούν ετεροφυλοφιλικές σεξουαλικές πρακτικές. Η ανατρεπτικότητά της κατά τον Morris μπορεί να πιστωθεί στην εγγύτητά της με

την ομοφυλόφιλη κοινότητα, η οποία στηρίζεται στην «camp» διάσταση που αποκτά μέσω της εκφραστικής υπερβολής, της στιλιζαρισμένης κομπόχτας, της εξύμνησης της γυναικείας φωνής κ.α. Η ανίχνευση των ποιοτήτων που κάνουν ένα μουσικό είδος προσφιλές στην αντρική ομοφυλόφιλη κοινότητα είναι ιδιαίτερα χρήσιμη καθώς μετατοπίζει την διάσταση της ομοφυλόφιλης επιθυμίας από το πεδίο της μουσικής παραγωγής (υποκειμενικότητα του συνθέτη, μουσικό κείμενο, αντανάκλαση του κοινωνικού εντός της μουσικής) στο πεδίο της μουσικής κατανάλωσης και πρόσληψης (κοινότητα, επιτέλεση της μουσικής, κοινωνικές νοηματοδοτήσεις). Η αποσταθεροποίηση της ετεροφυλόφιλης/ετεροκανονιστικής συνθήκης που επιχειρεί εδώ ο Morris εντός της όπερας μπορεί να προσφέρει μία ακόμη συμπερίληψη στο τι μπορεί να θεωρηθεί γκέι και λεσβιακή μουσική: στη συγκεκριμένη περίπτωση, τα μουσικά είδη που ενστερνίζεται και με τα οποία ταυτίζεται η ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα.

Ένα ακόμη άρθρο του τόμου *Musicology and Difference* που επικεντρώνεται στην ανδρική ομοφυλόφιλη επιθυμία είναι αυτό του Philip Brett, «Britten's Dream», το οποίο πραγματεύεται τη διαμόρφωση της υποκειμενικότητας του άγγλου συνθέτη Benjamin Britten υπό την απειλή της αποκάλυψης της ομοφυλόφιλης ταυτότητάς του. Η ανάλυση του Brett διεisdύει στα μουσικά έργα του Britten, αποκαλύπτοντας τεχνικές και τρόπους κάλυψης και μεταμφίεσης της ομοφυλόφιλης επιθυμίας μέσα στη μουσική, από την επιλογή των λιμπρέτι για τις όπερές του (*Billy Budd*, *Death in Venice*), μέχρι τα μουσικά εκφραστικά μέσα, την πασιφιστική και αντιπολεμική θεματολογία, και τη χρήση του καρναβαλικού και του *camp* στα έργα του. Οι ερμηνείες του Brett βασίζονται στην πολιτισμική και ταξική ανάλυση του κοινωνικού περιβάλλοντος του Britten, στην ανίχνευση των απουσιών και των αποσιωπήσεων στα έργα και τα κείμενα του, σε μελέτες σχετικές με την ομοφυλοφιλία στην Αγγλία των μέσων του 20ού αιώνα, και στην μουσικολογική ερμηνεία. Επιπλέον, εξετάζουν,

εκτός από τα ίδια τα μουσικά έργα, την αλληλογραφία του Britten, τη μουσικοκριτική και τον τύπο της εποχής.

Τα άρθρα του τόμου αυτού, εστιάζοντας ειδικότερα στην ομοφυλοφιλία, παρέχουν πιο συγκεκριμένα εργαλεία για την εξέταση των πολλαπλών τρόπων με τους οποίους η ομοερωτική επιθυμία διοχετεύεται στη μουσική. Αν και αποτελούν πρωτόλειες προσπάθειες, εγκαινιάζουν μια συζήτηση που φαίνεται να απαγκιστρώνεται από το ζήτημα της ταυτότητας προς άλλες κατευθύνσεις, όπως θα φανεί παρακάτω.

## Queer θεωρία και μουσική

Αν στον τόμο *Musicology and Difference* τα δοκίμια που εστιάζουν στην ομοφυλόφιλη σεξουαλικότητα αποτελούν μια υποενότητα σε ένα σύνολο φεμινιστικής κριτικής, στο βιβλίο *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology* σε επιμέλεια των Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (2006 [1994]) τα ζητήματα της ομοερωτικής επιθυμίας, υπό το πρίσμα του *queer*, έρχονται στο επίκεντρο της ανάλυσης και καταλαμβάνουν όλη την έκταση του τόμου. Οι καινοτομίες που εισάγει ο εν λόγω τόμος είναι πως ασχολείται «λιγότερο με τις ταυτότητες, και περισσότερο με τις αναπαραστάσεις, τις επιτελέσεις και τους ρόλους», ενώ στα εργαλεία του συγκαταλέγεται ένα «μεταμοντέρνο λεξιλόγιο παραβίασης, παρενόχλησης, αποκέντρωσης, αντίφασης, σύγκρουσης και μετατόπισης» που συμπυκνώνεται γύρω από την πρακτική του «queering» (Brett, Wood και Thomas 2006: x-xi).

Ακολουθώντας μια τάση γραφής που προκρίνει την ανατροπή των κανόνων της επιστημονικής πρόζας και την εξομάλυνση της αυστηρής διάκρισης μεταξύ προσωπικού

βιώματος και επιστημονικής γνώσης, ο τόμος ανοίγει με ένα δοκίμιο από τον ποιητή Wayne Koestenbaum, το οποίο συνοψίζει εν πολλοίς ένα σύνολο καθημερινών βιωμάτων ΛΟΑΤΚΙ ακαδημαϊκών και μουσικών, με έντονο το πολιτικό και λογοτεχνικό στίγμα. Η πορεία σκέψης του Koestenbaum συγγέει επίτηδες την ιδιότητα του μουσικού (τη μουσικότητα) με την ομοφυλοφιλία, προσπαθώντας να αναιρέσει την επιβεβλημένη από τους αυστηρούς ακαδημαϊκούς κανόνες διάκριση μεταξύ σώματος και νου, σεξουαλικής, σωματικής πρακτικής και θεωρητικής σκέψης και γραφής. Τα άρθρα των Elizabeth Wood («Sapphonics») και Suzanne G. Cusick («On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight») χρησιμοποιούν εξίσου μια βιωματική, σωματική γραφή για να περιγράψουν την λεσβιακή μουσική εμπειρία, ανατρέχοντας στην ιδέα της *γυναικείας γραφής* από τη φεμινιστική θεωρία της σεξουαλικής / έμφυλης διαφοράς.

Το ανορθόδοξο και πολυεπίπεδο ύφος της πρόζας των παραπάνω άρθρων μαρτυρεί και την προσπάθεια για εφεύρεση μιας επιτελεστικής γραφής, που να αναιρεί τους καθιερωμένους κανόνες της ακαδημαϊκής έκφρασης, έτσι ώστε η ανατρεπτικότητα του περιεχομένου να αντανακλάται και στην αντι-κανονικότητα της μορφής που αυτό παίρνει. Όσον αφορά την Wood και την Cusick, μια τέτοια γραφή έχει και μία ακόμη διάσταση, την εφεύρεση μιας γυναικείας γλώσσας η οποία να μην οργανώνεται γύρω από την κεντρικότητα του Λόγου, έξω δηλαδή από την πατριαρχική οικονομία και τον φαλλογοκεντρισμό.

Η Wood στο δικό της άρθρο ανατρέχει στη γυναικεία οπερατική φωνή για να βρει τις σωματικές ποιότητες που μπορούν να δυναμιτίσουν τις αυστηρές κατηγοριοποιήσεις των ανθρώπινων φωνών σε λ.χ. *soprano*, *mezzo-soprano*, *contralto*, παρέχοντας ταυτόχρονα ένα σημείο ρήξης με την έμφυλη κανονικότητα και ένα σημείο συνάντησης έμφυλα ανατρεπτικών και λεσβιακών επιθυμιών. Ταυτόχρονα, αποκαλύπτοντας τις αποδεδειγμένες ή υπονοούμενες

ομοφυλοφιλικές σχέσεις μεταξύ καλλιτεχνών των αρχών του 20ού αιώνα, ανασυντάσσει ένα εκτεταμένο κοινωνικό δίκτυο συνεργασίας και αλληλοϋποστήριξης γυναικών και αντρών πάνω στη βάση της «παρεκκλίνουσας» σεξουαλικότητας. Για την Cusick, η ψηλάφιση της λεσβιακής επιθυμίας μέσα στη μουσική περνάει μέσα από την εξέταση του προσωπικού της βιώματος και της μουσικής της εμπειρίας, με μια ιδιαίτερη έμφαση στις παράλληλες γραμμές μεταξύ ερωτισμού/σεξουαλικότητας και μουσικότητας.

Ακολουθώντας αυτές τις παράλληλες γραμμές, το άρθρο του Brett σε αυτό τον τόμο, «Musicality, Essentialism, and the Closet», προσπαθεί να συνδέσει τις ιδιότητες της ομοφυλοφιλίας και της μουσικότητας, εξηγώντας το μεγάλο ποσοστό και την ποιοτική επίδραση των ομοφυλόφιλων και λεσβίων στην (κυρίως δυτική και κυρίως λόγια) μουσική τέχνη. Ο Brett υποστηρίζει ότι η δυνατότητα ελεύθερης έκφρασης συναισθημάτων και επιθυμιών μέσω της μουσικής φαίνεται να αποζημιώνει τα queer υποκείμενα για την περιστολή και καταπίεση της ομοφυλόφιλης σεξουαλικότητας τους λόγω της «ντουλάπας», ιδιαίτερα σε τόπους και χρόνους πριν ή πέρα από τα ΛΟΑΤΚΙ κινήματα. Η συγκεκριμένη οπτική θα φανεί χρήσιμη στο πρώτο μέρος της ανάλυσης, το οποίο μεταχειρίζεται υποκείμενα που οι ομοερωτικές προτιμήσεις δεν συνεπάγονται σεξουαλικές ταυτοποιήσεις κοντινές στο σύγχρονο δυτικό ΛΟΑΤΚΙ κίνημα, αλλά κινούνται σε πιο θολά νερά και απέχουν κατά κάποιον τρόπο από αυτό.

Η προσπάθεια για ψηλάφιση των λεπτών εκείνων νοημάτων που σηματοδοτούν την ομοφυλόφιλη επιθυμία είναι στο κέντρο των άρθρων του Gary C. Thomas, «“Was Frideric Handel Gay?”: On Closet Questions and Cultural Politics», και της Susan McClary, «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music». Ο Thomas βασίζεται στους μηχανισμούς της «ντουλάπας», έτσι όπως περιγράφονται στο έργο της Sedgwick (1990), για να καταδείξει



πώς οι μεταγενέστεροι μουσικοκριτικοί και βιογράφοι συγκάλυπταν την ομοφυλόφιλη ταυτότητα του άγγλου συνθέτη Handel μέσω του χαρακτηρισμού του ως «εκκεντρικού», μοναχικού και αφοσιωμένου στην τέχνη του. Η έρευνα του Thomas συνδυάζει μια εκτεταμένη ιστορική μελέτη σχετικά με τους κύκλους και τις πρακτικές των ομοφυλοφίλων την περίοδο που έζησε ο Handel στην Αγγλία και την Ιταλία με μια λεπτομερή ανάλυση των βιογραφιών, της αλληλογραφίας και αρχειακού υλικού υπό το πρίσμα μιας φουκωϊκής ανάλυσης λόγου, εστιάζοντας κι ένα μέρος της στο ζήτημα του σώματος. Η εξέταση του σώματος του συνθέτη για τον Thomas προσφέρει μια υλική ιστορική θέαση που ξεπερνάει την κειμενική και λογοθετική διάσταση της υποκειμενικότητάς του, και μπορεί να προσφέρει μια απτή εικόνα της καθημερινής ζωής των ομοφυλόφιλων αντρών στην Αγγλία του 17ου αιώνα.

Η McClary, αντίστοιχα, επιχειρεί τη σκιαγράφηση του είδους της υποκειμενικότητας που αντιπροσωπεύει ο γερμανός συνθέτης Franz Schubert, στο συγκεκριμένο της εποχής του, ιδιαίτερα στον άξονα αρρενωπότητα / θηλυκότητα και στιβαρότητα / ευαισθησία, μια υποκειμενικότητα που οδήγησε πολλούς μελετητές στο να ερευνηθούν το κατά πόσο ο συνθέτης εξέφραζε με αυτό τον τρόπο μια ομοερωτική επιθυμία. Η McClary το πετυχαίνει αυτό εξετάζοντας όψεις της μουσικής αφήγησης, φωτίζοντας την παραμόρφωση των μουσικών κανόνων που συντελείται στα έργα του και την εκφραστική τους ευαισθησία που αντιτίθεται με τις μουσικές προσταγές της περιόδου για στιβαρότητα, σοβαρότητα, εκφραστική οικονομία και δυναμισμό.

Σε κοινό πλαίσιο με τον τόμο αυτόν εντάσσεται και η μονογραφία της Judith A. Peraino (2006), *Listening to the Sirens: Musical Technologies of Queer Identity from Homer to Hedwig*, η οποία όμως προχωρά τη γραμμή σκέψης των προγενέστερων μελετών σε

μεγαλύτερο βάθος και συστηματικότητα. Αξιοποιώντας την φουκωϊκή έννοια της «τεχνολογίας», η Peraino φέρνει στο φως τους τρόπους με τους οποίους η μουσική χρησιμοποιείται για την αντίσταση στην υποχρεωτική ετεροφυλοφιλία, για την κατασκευή μιας υποκειμενικότητας ασυμμόρφωτης προς τις έμφυλες και σεξουαλικές κοινωνικές επιταγές. Ένα από τα ποικίλα παραδείγματα μιας τέτοιας πρακτικής αποτελούν οι «ομομουσικές κοινότητες», δηλαδή οι συσπειρώσεις ομοφυλόφιλων υποκειμένων γύρω από συγκεκριμένα μουσικά είδη, όπως η disco τη δεκαετία του '70, ή γύρω από queer σύμβολα όπως η Judy Garland και η Madonna, οι οποίες λειτούργησαν αφυπνίζοντας τα σεξουαλικά «παρεκκλίνοντα» υποκείμενα και ήταν καταλυτικές για τη γέννηση του ΛΟΑΤΚΙ κινήματος και τις πρώτες του διεκδικήσεις. Η ύπαρξη αυτών των κοινοτήτων και η σημασία τους, η οποία θίγεται και στο προαναφερθέν άρθρο της Wood στο *Queering the Pitch*, αν και θα μπορούσε να αποτελέσει ένα κεντρικό θέμα της παρούσας εργασίας, είναι δύσκολο να στοιχειοθετηθεί χωρίς πρώτα μια ψηλάφιση των ομοερωτικών επιθυμιών, οι οποίες έχουν γίνει αντικείμενο λογοκρισίας ή απόκρυψης στις περισσότερες περιπτώσεις ομοφυλόφιλων μουσικών στην Ελλάδα.

Η χρήση της έννοιας του queer από την Peraino, ως μια σεξουαλικά φορτισμένη αμφισβήτηση της κανονικότητας, της επιτρέπει να μιλήσει για μια πληθώρα μουσικών παραδειγμάτων, από την αρχαία μυθολογία μέχρι τη σύγχρονη δημοφιλή μουσική, χωρίς τον αναχρονισμό του όρου «ομοφυλοφιλία», ενώ ταυτόχρονα θίγει ένα ευρύ φάσμα σεξουαλικότητων, όπως για παράδειγμα η μοναστική παρθενία, κάτι που θα ήταν αδύνατο διαφορετικά. Η διάρθρωση της έρευνάς της ακολουθεί τη διαίρεση των κοινωνικών τεχνολογιών σύμφωνα με το Φουκώ, σε τεχνολογίες παραγωγής, τεχνολογίες συμβολικών συστημάτων, τεχνολογίες της εξουσίας, και τεχνολογίες του εαυτού.

Οι παραπάνω μελέτες, αν και σε κάποιο βαθμό θίγουν ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας που προκύπτουν σε ένα μεγάλο φάσμα μουσικών ειδών και παραδόσεων, ρίχνουν δυσανάλογο βάρος στην δυτικοευρωπαϊκή λόγια μουσική, τον λεγόμενο «μουσικό κανόνα», και δευτερευόντως σε άλλες μουσικές εκφάνσεις. Το κενό αυτό ήρθε να καλύψει ένα νέο κύμα ερευνών που κινείται κυρίως γύρω από τη δημοφιλή μουσική, για το οποίο θα γίνει λόγος στην ενότητα που ακολουθεί.

### Δημοφιλής μουσική

Στην εισαγωγή του τόμου *Queering the Popular Pitch*, οι επιμελήτριες Sheila Whiteley και Jennifer Rycenga (2006:xiii) χαρακτηρίζουν τη δημοφιλή μουσική ως «κοινωνική δύναμη που κατασκευάζει και την ετεροκανονικότητα και τις αντιστεκόμενες queer σεξουαλικότητες, είτε γκέι, είτε λεσβιακές, αμφισεξουαλικές, διαφυλικές ή διεμφυλικές» και υποστηρίζουν πως «έχει διαδραματίσει έναν σημαντικό, αν και συχνά αμφιλεγόμενο, ρόλο στη μορφοποίηση της queer ταυτότητας και queer αυτοσυνειδησίας». Η πολυσυλλεκτικότητα των άρθρων που περιλαμβάνει ο τόμος απηχεί την πολυεπίπεδη συνάντηση σεξουαλικά ανατρεπτικών πρακτικών με τη μουσική σύνθεση και επιτέλεση. Η εστίαση σε διαφορετικά πολιτισμικά, φυλετικά και ταξικά συγκείμενα στον τόμο αυτό αποτελεί μία από τις καινοτομίες του σε σχέση με τις προϋπάρχουσες μελέτες, ενώ η εστίαση φαίνεται ξεκάθαρα να στρέφει το βλέμμα μακριά από την αυστηρά οριοθετημένη γκέι και λεσβιακή ταυτότητα, στα όρια των φύλων και στις γκριζες ζώνες μεταξύ των σεξουαλικών ταυτοποιήσεων.

Συγκεκριμένα, τα άρθρα των Halberstam («What's That Smell? Queer Temporalities and

Subcultural Lives») και της Karen Tongson («Tickle Me Emo: Lesbian Balladeering, Straight-Boy Emo, and the Politics of Affect») εστιάζουν στα σημεία συνάντησης και διαφοροποίησης queer και ετεροφυλόφιλων υποκουλτούρων, όπως το punk, το emo και οι drag king και drag queen σκηνές. Ο Halberstam εστιάζει στις κοινότητες της queer μουσικής υποκουλτούρας, μια χειρονομία που δεν απέχει πολύ από τις «ομομουσικές κοινότητες» της Peraino, για να αντλήσει χρονικότητες και βιογραφίες που διαφέρουν από την κανονικότητα που επιβάλλει το μοντέλο της (έστω γκέι ή λεσβιακής) οικογένειας, της έτερης δηλαδή διεξόδου των queer υποκειμένων. Η Tongson με τη σειρά της φέρνει στην επιφάνεια τις συγγένειες που έχει η – κυρίως ετεροφυλοφιλική, αλλά έμφυλα ανατρεπτική– emo μουσική και υποκουλτούρα μετά τη δεκαετία του '90 με τη φεμινιστική μουσική και πολιτική σκηνή του '70 και του '80, και ειδικά μέσω της προνομιακής θέσης που κατέχει το συναίσθημα και στις δύο περιπτώσεις.

Το δεύτερο μέρος του τόμου, υπό τον τίτλο «Queer Boundaries», ανοίγει τη συζήτηση για queer πρακτικές που διαπερνούν φυλετικά όρια και εντοπιώνονται με πολιτισμικά διαφορετικούς τρόπους στη λατινοαμερικάνικη *house* μουσική, στο *bolero* και στην ισραηλινή ποπ. Σε γενικές γραμμές, οι διαφορές που παρουσιάζει η δημοφιλής μουσική σε σχέση με διάφορες εκφάνσεις της λόγιας επιτάσσουν και μια μετατόπιση της εστίασης από το «μουσικό κείμενο» και τις συγκεκριμενικότητές του στο «περιτύλιγμα» του: μουσικά βίντεο, συναυλιακές επιτελέσεις, καλλιτεχνικές περσόνες, κοινότητες θαυμαστών κ.ο.κ. Αυτό συμβαίνει επειδή η δυτικοευρωπαϊκή λόγια μουσική παράδοση έχει βασιστεί αφενός στην ομοιομορφία και τις σφιχτές συμβάσεις της συναυλιακής της επιτέλεσης, που αφήνουν πολύ στενά περιθώρια εναλλακτικών εκφράσεων, κι αφετέρου στην περίτεχνη και πολύπλοκη εσωτερική οργάνωση των ήχων μέσα στην οποία διοχετεύεται χωρίς φειδώ το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής δεινότητας των συνθετών του μουσικού κανόνα.

Μια τέτοιου τύπου λεπτομερής ανάλυση της μουσικής του Michael Jackson, ενός καλλιτέχνη που δεν αυτοπροσδιοριζόταν με κάποια από τις queer ταυτότητες, επιχειρεί η Susan Fast (2012) στο άρθρο της «Michael Jackson's Queer Musical Belongings». Η queer διάσταση στη μουσική του έγκειται στους τρόπους με τους οποίους μεταμορφώνει και διαστρεβλώνει τις κλασικές συμβάσεις της ροκ μουσικής, κι αφετέρου στα διάφορα σημεία διαρραγής της έμφυλης και φυλετικής κανονικότητας που εμφανίζονται στη μουσική και στην προσωπικότητά του. Η παιγνιώδης χρήση του κατεξοχήν λευκού, αντρικού και αρρενωπού ροκ ύφους, αντιβαίνοντας τις ηγεμονικές επιταγές και διαπερνώντας τα όρια φύλων και φυλετικών ομάδων, είναι που, κατά την Fast, καθιστά queer τη μουσική του Michael Jackson.

Η Jodie Taylor (2012), βασισόμενη στο θεωρητικό πλαίσιο και τα ευρήματα όλων των παραπάνω ερευνών, εκτός από την έννοια και τη χρήση του queer στο περιεχόμενο της μονογραφίας της, *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making*, επιστρατεύει και μια queer μεθοδολογία εμπνευσμένη από τον Jack Halberstam για να συγκεντρώσει το υλικό της, η οποία περιλαμβάνει και έρευνα πεδίου σε διάφορες queer μουσικές κοινότητες σε Αυστραλία, Γερμανία και Καναδά. Μια ακόμα προσθήκη στις αναλυτικές διαστάσεις μιας έρευνας στην queer μουσική αποτελεί η ψηλάφιση της σχέσης θεωρίας και πρακτικής, σε ένα πεδίο που συχνά η μία τροφοδοτεί την άλλη σε σημείο που τα όριά τους συμπλέκονται. Η συγκεκριμένη διάσταση της σχέσης μουσικής και σεξουαλικότητας αποκτά ιδιαίτερο βάρος στην παρούσα εργασία, καθότι σε αρκετές περιπτώσεις η queer και φεμινιστική θεωρία και πολιτική προϋπάρχει και διαμορφώνει την αντίστοιχη queer ή φεμινιστική μουσική, σε βαθμό που ο διαχωρισμός ακαδημαϊκής γνώσης και καλλιτεχνικής παραγωγής δεν είναι πια δόκιμος.

Εδώ, η θέαση της μουσικής όχι ως «ηχητικού αντικειμένου», αλλά ως κοινωνικού πεδίου

νοημάτων και παράγοντα υποκειμενοποίησης παρουσιάζεται με μεγαλύτερη συστηματικότητα απ' ό,τι σε προηγούμενες μελέτες, όπου η δεδομένη θεώρηση της μουσικής δεν είναι πάντοτε το ίδιο ρητή. Συγκεκριμένα, στο πρώτο μέρος του βιβλίου της συγκεντρώνει και συνενώνει τις διάφορες queer ακαδημαϊκές προσεγγίσεις, ειδικά τις πλευρές τους που συγγενεύουν με την έρευνα της μουσικής, και θίγει τα σημεία συνάντησης της queer και κριτικής θεωρίας με τη μουσική ανάλυση: για την Taylor, αυτά είναι διαμόρφωση της υποκειμενικότητας, οι queer μουσικές επιτελέσεις και οι queer μουσικές «σκηνές» ή υποκουλτούρες.

### Σεξουαλικότητα και έθνος

Ενώ το ζήτημα της φυλής και της τάξης έγινε αντικείμενο ανάλυσης στην πορεία της queer και φεμινιστικής μουσικολογικής έρευνας, αν και με κάποια καθυστέρηση, το ζήτημα του έθνους δε φαίνεται να θίγεται ιδιαίτερα. Το έθνος, ως μιας συλλογική φαντασιακή κατασκευή που διαμεσολαβείται από την κρατική εκπαίδευση και τα μαζικά μέσα, αποκτά ιδιαίτερη σημασία στο ελληνικό συγκείμενο ως ένα από τα κεντρικά σημαίνοντα στον εντόπιο πολιτισμό και στην τέχνη. Μια προσέγγιση του σημείου τομής του (αμερικανικού βέβαια) έθνους με το φύλο και την queer σεξουαλικότητα επιχειρεί η Nadine Hubbs (2004).

Η Hubbs, στο βιβλίο της *The Queer Composition of America's Sound* επιχειρεί να συνδέσει την κατασκευή μιας ξεχωριστής εθνικής ταυτότητας στις Ηνωμένες Πολιτείες με την υιοθέτηση ενός νεωτερικού μουσικού ύφους στην εντόπια κλασική μουσική των αρχών του 20ού αιώνα. Ένας από τους κεντρικούς τόπους στην έρευνά της είναι πως το εγχείρημα της

κατασκευής ενός τέτοιου ύφους, επηρεασμένου από τη φιλοσοφία της νεωτερικής μουσικής έτσι όπως εκφράστηκε στην κεντρική Ευρώπη τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, αναλήφθηκε κυρίως από κύκλους ομοφυλόφιλων συνθετών και μουσικών, όπως ο Aaron Copland, ο Virgil Thomson, ο Samuel Barber κ.ά. Η ομοφυλοφιλία και ο λεσβιασμός φαίνεται πως είχαν μια ιδιαίτερη σχέση με την αποστασιοποίηση και την αφαίρεση που εκφράζει το νεωτερικό ρεύμα στη μουσική και στις υπόλοιπες τέχνες. Μια τέτοια οπτική που ρίχνει περισσότερο βάρος στη μορφή παρά στο περιεχόμενο, βρήκε πρόσφορο έδαφος στους ομοφυλόφιλους μουσικούς, γιατί μπορούσε να αποπροσανατολίσει το κοινό από τις ομοερωτικές αναφορές και να αποκρύψει σεξουαλικές πρακτικές που δε θα μπορούσαν να παρουσιαστούν ανοιχτά: σημειωτόν πως στις αρχές του 20ού αιώνα η αναδυόμενη ομοφυλόφιλη κοινότητα στις αγγλόφωνες χώρες είχε σηματοδοτηθεί από τις δίκες του Όσκαρ Ουάιλντ, που είχαν λάβει μεγάλη δημοσιότητα διεθνώς, και ήταν ιδιαίτερα προσεκτική στην δημόσια έκφρασή της υπό την απειλή μιας παρόμοιας διαπόμπευσης.

Μέσω της αντίθεσής τους με τα μουσικά τεκταινόμενα της κεντρικής Ευρώπης, όπου οι νέες συνθετικές τεχνικές προκάλεσαν μια βίαιη ρήξη της πρωτοπορίας με τους καθιερωμένους αισθητικούς κανόνες και συμβάσεις, οι αμερικάνοι νεωτεριστές κατάφεραν να εξελίξουν ένα ύφος που εν συγκρίσει με τα παραπάνω φαντάζει «απλοϊκό» ή «αφελές»,<sup>3</sup> αλλά τελικά ενσαρκώνει εις το έπακρον μια σειρά νεωτερικών επιταγών και παραδοχών. Η διαδικασία διαφοροποίησης από την πρωτοπορία της Ευρώπης, αλλά και η επιθυμία των ίδιων των συνθετών να εκφράσουν ένα ιδιαίτερο εντόπιο στίγμα, κατάφερε να παράξει ένα είδος κλασικής μουσικής που ταίριαζε απόλυτα με τον πυρήνα του αμερικανικού τρόπου ζωής και αξιών, με συνέπεια οι συγκεκριμένοι συνθέτες και το μουσικό τους ύφος να

---

3 Κάποιοι χαρακτηρισμοί που χρησιμοποιήθηκαν για το ύφος των έργων του Virgil Thomson από τον αμερικανικό μουσικοκριτικό τύπο (Hubbs 2004: 15).

αποκτήσουν μια ιδιαίτερη σημασία για το αμερικανικό έθνος. Παρ' όλα αυτά, η σεξουαλική τους ταυτότητα, η εβραϊκή καταγωγή μιας μεγάλης μερίδας τους και η αριστερή ή κομμουνιστική ιδεολογία που υιοθετούσαν τους τοποθετούσε κάθε άλλο παρά κοντά στις εθνικές αφηγήσεις. Μάλιστα η ομοερωτική επιθυμία, ιδωμένη υπό το πρίσμα μιας γενικότερης έκλυτης ζωής και ηθικής διαστροφής, στην αμερικανική κοινωνία ταυτιζόταν με το Παρίσι του μεσοπολέμου και της Μπελ-Επόκ, με συνέπεια οι ομοερωτικές πρακτικές να νοούνται ως ξένες προς το αμερικανικό εθνικό σώμα.

## Επίλογος

Όλες οι προαναφερθείσες έρευνες παρέχουν μια πληθώρα εργαλείων και θεωρητικών ή μεθοδολογικών προσεγγίσεων, και αποτελούν δοκιμασίες της φεμινιστικής και queer κριτικής που πλησιάζουν σε μεγάλο βαθμό το αντικείμενο αυτής της διπλωματικής. Η ποικιλία των προσεγγίσεων προσφέρει μια πληθώρα μεθοδολογικών επιλογών για την ανάλυση της σχέσης ομοφυλοφιλίας και μουσικής, κάποιες από τις οποίες είναι αρκετά κοντινές στα εργαλεία που θα χρησιμοποιηθούν στην παρούσα εργασία.

Μία διάσταση που φαίνεται να θίγεται αποσπασματικά στις παραπάνω μελέτες, αν και γίνεται ενίοτε αντικείμενο συζήτησης σε αρκετές από αυτές, είναι οι μετατοπίσεις των queer ή ομοφυλόφιλων υποκειμενικοτήτων σε ένα βάθος χρόνου, ειδικά υπό την επίδραση των ΛΟΑΤΚΙ αγώνων και διεκδικήσεων, σε ένα δεδομένο πολιτισμικό ή γεωγραφικό χώρο. Μία ακόμη διάσταση που χρήζει περεταίρω συζήτησης είναι ο ρόλος του έθνους ή της εθνοτικής ομάδας στην εκδήλωση της ομοερωτικής επιθυμίας. Οι πολιτισμικές ιδιαιτερότητες της



ομοερωτικής επιθυμίας στην Ελλάδα σίγουρα αντανακλώνται και στη μουσική, όπου αυτή βρίσκει διέξοδο, και χρήζουν ανάλυσης και σχολιασμού, από τη στιγμή που αυτές εντάσσονται ή ακολουθούν αδρά κάποιου είδους εθνική αφήγηση.

Ενώ οι συζητήσεις περί φυλής, στις οποίες δίνεται ιδιαίτερη έκταση ειδικά μετά το 2000, βρίσκουν εύκολα πρακτική εφαρμογή στον αγγλοσαξονικό, μετα-αποικιακό κόσμο, η έντονα και αυξανόμενα εθνοκεντρική Ευρώπη χρήζει μιας σχετικά διαφορετικής προσέγγισης. Συγκεκριμένα, ο ελλαδικός γεωγραφικός χώρος εντάσσεται σε μια γεωγραφική περιοχή στιγματισμένη από τα αποτελέσματα βίαιων εθνικών συρράξεων και ασταμάτητων ανακατατάξεων, της οποίας το όνομα, «Βαλκάνια», έχει γίνει πλέον συνώνυμο του εθνοτικού κατακερματισμού και της εθνικής και πολιτισμικής ποικιλομορφίας. Σε αυτό το συγκείμενο, οι εθνικές αφηγήσεις αφαιμάσσουν την πολιτισμική παραγωγή, και μέσα σ' αυτήν και την μουσική, έτσι ώστε να αντλήσουν τα απαραίτητα διαφοροποιά στοιχεία για τη συγκρότηση μιας ασφαλούς εθνικής ταυτότητας, με αποτέλεσμα η μουσική παραγωγή να χρωματίζεται έντονα από τις εθνικές επενδύσεις. Αυτό είναι και το σημείο της συνεισφοράς της παρούσας εργασίας, το ότι θα είναι ιδιαίτερα ευαίσθητη ειδικότερα στις εθνικές συνιστώσεις είτε της μουσικής, είτε της σεξουαλικής επιθυμίας είτε της έμφυλης/σεξουαλικής ταυτότητας.

## Θεωρητικό πλαίσιο

Στην ενότητα αυτή επιχειρείται η θεωρητική πλαισίωση του παρόντος εγχειρήματος, η οποία αρθρώνεται σε υποενότητες που αντιστοιχούν στους άξονες που θα χρησιμοποιηθούν στην ανάλυση. Αρχικά θα γίνει μια σύντομη αναφορά στη μεταδομιστική θεώρηση περί έμφυλου υποκειμένου, αντλώντας από το έργο του Μισέλ Φουκώ και της Τζούντιθ Μπάτλερ. Στη συνέχεια θα γίνει λόγος για την ομοερωτική σεξουαλικότητα και την σχέση της με τη γνώση, με μια έμφαση στο πώς η αντρική ομοερωτική επιθυμία εντοπώνεται στο ελληνικό πολιτισμικό περιβάλλον. Τέλος, θα αναφερθούν κάποια βασικά χαρακτηριστικά για το ελληνικό έθνος και για το πρίσμα υπό το οποίο προσεγγίζεται στην παρούσα εργασία, και μια σύντομη αναφορά στην εννοιολόγηση της μουσικής.

**Φύλο:** το έμφυλο υποκείμενο/σώμα ως παράγωγο εξουσιαστικών σχέσεων

Στην παρούσα έρευνα, το σημείο εστίασης ως προς την σεξουαλικότητα είναι η σεξουαλική επιθυμία αντρών προς άντρες. Η εστίαση αυτή, στο αντρικό υποκείμενο/σώμα καθιστά αναγκαία την οριοθέτηση του τι λαμβάνεται ως τέτοιο για την παρούσα εργασία, και πώς ορίζεται εντός του λόγου.

Αντλώντας από την μεταδομιστική και queer θεωρία, οι «άντρες» για τους οποίους γίνεται λόγος στην παρούσα εργασία δεν νοούνται αυταπόδεικτα ως σώματα με συγκεκριμένα βιολογικά ή ανατομικά χαρακτηριστικά, αλλά ως υποκειμενικότητες διαμορφωμένες και

σφυρηλατημένες μέσα από λόγους και λογοθετικές πρακτικές, μέσω της γλώσσας και της κουλτούρας. Η οπτική αυτή βλέπει τα σώματα ως «ιζήματα» λόγων και πρακτικών οι οποίες τα σχηματοποιούν μέσα από διαδικασίες «υλοποίησης», μια θεώρηση που πηγάζει από το έργο της Judith Butler (1993: 10, 15). Με τους όρους αυτούς, τα έμφυλα υποκείμενα δεν νοούνται ούτε ως άψυχες και αδρανείς μαριονέτες σε ένα στημένο από την εξουσία παιχνίδι, αλλά ούτε και ως υποκείμενα σε ένα βουλευσιαρχικό σύμπαν όπου η θέληση και η επιμονή τους μπορεί να μεταμορφώσει ακόμη και τη σωματική τους ύλη. Αντλώντας από το έργο του θεωρητικού Μισέλ Φουκώ (1978, 1989), η εμπρόθετη δράση/αυτενέργεια των υποκειμένων συνίσταται –μεταξύ άλλων– στη δυνατότητα αντίστασης σε εξουσιαστικούς λόγους και επιταγές, η οποία είναι καταστατική της άσκησης της εξουσίας, καθώς «από τη στιγμή που υπάρχουν σχέσεις εξουσίας, υπάρχει και η δυνατότητα αντίστασης» (Foucault 1988: 123).

Η φουκωϊκή θεώρηση της εξουσίας αντιμετώπισε συστηματικά το ζήτημα του πώς ασκείται η εξουσία πέρα από τις συγκεντρωτικές δομές του κράτους και των θεσμών του, στην *βιοπολιτική* της διάσταση. Η σχέση εξουσίας-υποκειμένου στη θεωρία του Φουκώ δεν νοείται ως εξωτερική: δεν υπάρχει ένα αυτοτελές, «καθαρό» από την εξουσία άτομο απέναντι στο οποίο τοποθετείται η εξουσία και το «μολύνει». Αντιθέτως, η εξουσία νοείται ως σχέσεις μεταξύ υποκειμένων, οι οποίες όχι μόνο καταπιέζουν τις επιθυμίες ή τις συμπεριφορές τους, δείχνοντας την κατασταλτική τους όψη, αλλά ταυτόχρονα παράγουν καινούριες επιθυμίες και συμπεριφορές, συνήθειες και πρακτικές (Φουκώ 1978: 58-59, 102-127). Μάλιστα, στη φουκωϊκή θεώρηση η δράση της εξουσίας είναι διανοητή μόνο σε υποκείμενα με ελευθερία επιλογών, όπως παρατηρεί και η Χαλκιά (2011: 32): «όπου το υποκείμενο δρα φαινομενικά “ελεύθερα” με βάση την επιθυμία ή τη βούλησή του, νοούμενη ως εξωτερική της εξουσίας, ακριβώς εκεί θα πρέπει να εστιάζεται η ανάλυση προκειμένου να χαρτογραφηθεί η δράση της

εξουσίας που επιτυγχάνει τη διακυβέρνηση των πληθυσμών στη νεωτερικότητα». Η μουσική παραγωγή φαίνεται να ταιριάζει πολύ καλά σε αυτή την περιγραφή: ως μια μορφή τέχνης στα πλαίσια της νεωτερικότητας, η μουσική οφείλει να διέπεται από μια εκφραστική ελευθερία έτσι ώστε να μπορέσει να επιτελέσει τον κοινωνικό της ρόλο. Ο μουσικός, ως καλλιτεχνική ατομικότητα, θεωρείται απόλυτα ελεύθερος να εκφράσει τον εσωτερικό του κόσμο έχοντας υπό τον έλεγχό του όλα τα καλλιτεχνικά μέσα: αυτή η ψευδαίσθηση ελευθερίας και ατομικότητας είναι που κάνει τη μουσική (και τις υπόλοιπες τέχνες) ένα ενδιαφέρον πεδίο λειτουργίας των μηχανισμών της εξουσίας και των εξουσιαστικών λόγων στη νεωτερικότητα.

Η θέαση των ανθρώπων όχι ως αυτόβουλων και ανεξάρτητων ατόμων αλλά ως υποκειμένων απηχεί και μια διαφορετική εννοιολόγηση των ανθρώπινων σωμάτων. Τα υποκείμενα στη μεταδομιστική θεωρία δεν προϋπάρχουν της εξουσίας, όπως συμβαίνει με τα άτομα σε μια κλασικότερη κοινωνική θεώρηση, αλλά διαμορφώνονται ως τέτοια με όρους υποκειμενοποίησης: οι άνθρωποι γίνονται υποκείμενα μέσω μιας διαδικασίας καθυπόταξης σε εξουσίες, μέσω δηλαδή κάποιου είδους έγκλησης. Η καθυπόταξη αυτή όμως δεν είναι μια στείρα υποταγή, αλλά είναι ταυτόχρονα και μια παραγωγική διαδικασία, η οποία έχει ως αποτέλεσμα την συγκρότηση ενός νέου υποκειμένου (Γιαννακόπουλος 2006: 30). Αυτό σημαίνει πως τα υποκείμενα δεν είναι απλώς «πίονια» ανώτερων δυνάμεων, όπως θα έλεγε μια θεώρηση της εξουσίας προγενέστερη του Φουκώ, και αυτό επειδή κάθε υποκείμενο είναι και ένας ενεργός δράστης στην άσκησή της. Επίσης, εκτός από την παραγωγική και δημιουργική της διάσταση, για τον Φουκώ, όπως προαναφέρθηκε, κάθε σχέση εξουσίας είναι και μια σχέση αντίστασης, σε σημείο που η αυτή η αντίσταση θεωρείται καταστατική της άσκησής της (Γιαννακόπουλος 2006: 31), το οποίο σημαίνει πως είτε μέσω της αντίστασης είτε μέσω της παραγωγής, τα υποκείμενα μπορούν να διαδραματίζουν ένα δημιουργικό ρόλο

εντός της εξουσίας.

Στην κατασκευή του έμφυλου υποκειμένου μέσω λόγων και λογοθετικών πρακτικών, σημαντικό ρόλο διαδραματίζει και η σεξουαλικότητα. Όπως παρατηρεί και η Χαλκιά (2011:34):

Κεντρική θεματική του κανονιστικού φύλου στις περισσότερες κοινωνίες της Δύσης αποτελεί ο σεξουαλικός προσανατολισμός προς το αντίθετο φύλο· επομένως, τα σώματα και οι υποκειμενικότητες που «έχουν σημασία» και αναγνωρίζονται ως «άνθρωποι» είναι εκείνα που υποστηρίζουν το διπολικό στατικό σύστημα του φύλου και κινούνται επαρκώς εντός του πλέγματος λόγων της ετεροφυλοφιλίας ή, πιο συγκεκριμένα, της ηγεμονικής ετεροφυλοφιλίας, της «ετεροκανονικότητας».

Η παρέκκλιση από τους κανόνες της ετεροκανονικότητας συνιστά μια παράβαση ή μία ρήξη με το «διπολικό στατικό σύστημα του φύλου», και, εφόσον το σύστημα αυτό αποτελεί μια «κατεξοχήν πολιτική κατηγορία», η ρήξη αυτή «ακόμα και μέσα σε, κατά τα άλλα, δημοκρατικά καθεστώτα συνδέεται με ποικίλες μορφές βίας» (Χαλκιά 2011: 30). Στην ενότητα που ακολουθεί θα γίνει περισσότερο λόγος για την ομοερωτική επιθυμία, η οποία συνιστά μία από τις πιθανές παρεκκλίσεις από τις ετεροκανονικές επιταγές, και αποτελεί ένα από τα κεντρικά θέματα της παρούσας εργασίας.

## **Σεξουαλικότητα**

### ***Ομοερωτική επιθυμία***

Η απομόνωση μιας διακριτής «ομοερωτικής επιθυμίας» στο παρόν εγχείρημα δε θα μπορούσε να γίνει με ανιστορικό ή οικουμενιστικό τρόπο, παρά με μια τοποθέτηση της

επιθυμίας αυτής στο ιστορικό και κοινωνικό της συγκείμενο. Η εστίαση στην ερωτική επιθυμία γίνεται καθότι αυτή

τοποθετείται κάπου αμφίβολα, φευγαλέα, ενδιάμεσα, παντοδύναμη αλλά άυλη, ισχυρή αλλά χωρίς σκοπό. Λόγω αυτού μπορεί να έχει αξιώσεις οικουμενικότητας, να θεάται ως εκτός του χρόνου και πέρα από την ταυτότητα, εισχωρώντας στους διαφορετικούς χώρους της κοινωνικής μας ζωής, εξορκίζοντας λεπτά νήματα τα οποία αγκαλιάζουν ή παγιδεύουν, απομονώνουν ή συνενώνουν. *Αλλά έχει και ιστορία. Η ροή της επιθυμίας αγκιστρώνεται, παγιδεύεται και καθορίζεται από τις ιστορικές διαδικασίες, οι οποίες αν και είναι δυσνόητες πρέπει να εξηγηθούν.* (Weeks 2002: 157)

Η χρήση της ομοερωτικής επιθυμίας ως «σταθεράς» κρίνεται πολύ πιο θεμιτή από την εστίαση στην ομοφυλόφιλη ταυτότητα και την ιστορία της στον ελληνικό χώρο, καθότι η έννοια και η χρήση της ταυτότητας αυτής κατά τη διάρκεια του 20ού αιώνα θα χρειαζόταν μια ενδελεχή και εις βάθος έρευνα καθότι το περιεχόμενό της θα άλλαζε σημαντικά από περίπτωση σε περίπτωση και στο πέρας του χρόνου,

Η εξέταση μιας ομοερωτικής σεξουαλικής επιθυμίας στην Ελλάδα του 20ού και 21ου αιώνα προϋποθέτει την ύπαρξη μιας ευρύτερης συζήτησης περί σεξουαλικότητας, και η σεξουαλικότητα ως αυτόνομη σφαίρα της ανθρώπινης συμπεριφοράς είναι μια σύγχρονη εφεύρεση, όπως αναφέρει ο David Halperin (1990: 24). Ως εκ τούτου, η κοινωνική παρουσία της ομοερωτικής επιθυμίας στην ανάλυση που θα ακολουθήσει έρχεται σε συνάρτηση (είτε συμπόρευση είτε αντιπαράθεση) με τους νεωτερικούς λόγους περί σεξουαλικότητας, αλλά και με την ιδιαίτερη εντοπίωσή τους στον ελληνικό χώρο.

Η ανάδυση της κατηγορίας του ομοφυλόφιλου, ο οποίος πλέον είναι ένα «σχήμα της σεξουαλικότητας», ένα «είδος» (Φουκώ 1978: 59), γίνεται στα πλαίσια μιας εκτεταμένης επιστημονικής συζήτησης γύρω από τη σεξουαλικότητα, η οποία έρχεται να κατηγοριοποιήσει νόρμες και παρεκκλίσεις στη σεξουαλική συμπεριφορά σύμφωνα με τα ιδεώδη του τέλους του 19ου αιώνα. Το «είδος» αυτό αποτέλεσε τη βάση για την ανάδυση

μιας διακριτής ομοφυλόφιλης ταυτότητας, η οποία ήρθε για να εξηγήσει και να συμπεριλάβει την ομοερωτική επιθυμία στα πλαίσια μιας γενικότερης θεωρίας περί ανθρώπινης σεξουαλικότητας. Μια οπτική που βλέπει την ομοερωτική επιθυμία μέσα από το πρίσμα της κοινωνικά κατασκευασμένης ομοφυλόφιλης ταυτότητας κρίνεται αναγκαία για την παρούσα εργασία, καθότι μπορεί να αναδείξει τους ιδιαίτερους τρόπους διαπραγμάτευσης της ταυτότητας αυτής στο ελληνικό συγκείμενο, και τη σχέση της με την επιθυμία (Fuss 1989: 108-109).

Παρ' όλα αυτά, η «αλλαγή παραδείγματος» που περιγράφει ο Φουκώ, από τις προνεωτερικές κατηγορίες της σοδομίας ή της ανηθικότητας προς τον ομοφυλόφιλο, δεν χαρακτηρίζεται από μια χρονική γραμμικότητα, όπως παρατηρεί η Sedgwick (1990: 46-47): στη σύγχρονη θεώρηση της ομοερωτικής επιθυμίας (όποια κι αν είναι αυτή) συνυπάρχουν και τα δύο παραδείγματα, και η ένταση μεταξύ τους είναι που την παράγει ως τέτοια. Το πρώτο παράδειγμα βλέπει τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα τοποθετημένα μεταξύ των δύο έμφυλων άκρων – η «φυλομεταβατικότητα» (*gender transitivity*) των ομοφυλόφιλων υποκειμένων τον 19ο αιώνα – και το δεύτερο, νεωτερικό παράδειγμα διαχωρίζει την έμφυλή τους ταύτιση από τον σεξουαλικό τους προσανατολισμό (*gender intransitivity*). Η έκφραση της ομοερωτικής επιθυμίας στο ελληνικό ιστορικό συγκείμενο φαίνεται πως δεν παρεκκλίνει πολύ από αυτό το σχήμα, όπως θα δούμε παρακάτω: η έμφυλη ταύτιση και η σεξουαλική ταυτότητα εμφανίζονται άλλοτε συνυφασμένες και άλλοτε διακριτές, με την διάκριση να γίνεται πιο έντονη μετά τη δεκαετία του '90 (Γιαννακόπουλος 2014).

## *Απόκρυψη/Κοινοποίηση*

Η ομοερωτική επιθυμία των αντρικών υποκειμένων πριν από την εμφάνιση των φεμινιστικών και ΛΟΑΤΚΙ κινημάτων στις χώρες της δύσης, αλλά και σε τόπους μακριά από τα κινήματα αυτά, συνήθως αναπτύσσει σύνθετες και περίτεχνες μεθόδους κωδικοποίησης, γνωστοποίησης ή απόκρυψης εντός του λόγου. Αυτές οι μέθοδοι φαίνεται να μοιράζονται κάτι κοινό σε διαφορετικούς τόπους και χρόνους, οπουδήποτε η ομοερωτική επιθυμία θεωρείται ανήθικη, μη αποδεκτή, παράνομη ή υπό διωγμό. Στην κειμενική ανίχνευση των κρυφών σημείων τα οποία μαρτυρούν την επιθυμία αυτή θα χρησιμοποιήσω το θεωρητικό έργο της Eve Kosofsky Sedgwick (1990), ιδιαίτερα το βιβλίο της *Epistemology of the Closet*, το οποίο είναι ένα από τα έργα που εγκαινιάζουν κατά κάποιο τρόπο την ανάδυση της μεταδομιστικής queer θεωρίας.

Η Sedgwick εστιάζει το γενεαλογικό εγχείρημά της στα λογοτεχνικά έργα που σημαδεύουν το κίνημα του μοντερνισμού στη λογοτεχνία, και εντάσσονται στον πυρήνα του λογοτεχνικού «κανόνα», δηλαδή του σώματος λογοτεχνικών έργων που κατέχουν κεντρική σημασία στη σύγχρονη δυτική κουλτούρα, και συνήθως αποτελούν αντικείμενο ανάλυσης και διδασκαλίας στην ακαδημία. Σ' αυτά τα έργα, η Sedgwick εστιάζει στο κείμενο όχι μόνο ως λόγος, αλλά και ως σιωπή, εστιάζοντας σε διαφορετικές μεθόδους απόκρυψης και σίγασης της ομοερωτικής επιθυμίας, ενώ θέλει να καταδείξει το πώς η επιθυμία αυτή «σφραγίζει» τη σύγχρονη δυτική λογοτεχνία και κουλτούρα, χωρίς όμως να είναι ποτέ έκδηλη και προφανής. Η συνθήκη της απόκρυψης της ομοφυλοφιλίας (*closetedness*) για τη Sedgwick (1990: 3) δεν είναι μια απλή απουσία λόγου, αλλά αποτελεί μια επιτέλεση, μια σιωπηλή ρηματική πρακτική, η οποία δεν είναι συγκεκριμένη, αλλά αποκτά νόημα και οριοθετείται εντός των



λόγων που την περιβάλλουν. Αυτές οι σιωπηλές επιτελέσεις και τεχνικές απόκρυψης θα γίνουν αντικείμενο ανίχνευσης στο πρώτο μέρος της εργασίας, όπου αναλύεται η ομοερωτική επιθυμία στην ελληνική μουσική πριν την εγχώρια οριοθέτηση του διπόλου ετεροφυλοφιλία/ομοφυλοφιλία.

### ***Σεξουαλικές ταυτότητες και πολιτισμικές διαφορές***

Η έντονη συζήτηση της queer θεωρίας γύρω από τη σεξουαλικότητα και το φύλο δεν μπορεί να αφήσει την εργασία αυτή ανεπηρέαστη, όμως η έννοια του queer φαίνεται δύσκολο να χρησιμοποιηθεί εκτενώς στο υλικό υπό εξέταση. Ένας λόγος είναι πως, όπως αναφέρει ο Γιαννακόπουλος (2006: 32), «μια άκριτη εφαρμογή της queer θεωρίας στην ανάλυση της σεξουαλικότητας σε κοινωνίες πέραν της αμερικανικής, θα είχε ως συνέπεια να συσκοτιστεί το γεγονός ότι η εμφάνιση της αποδομιστικής queer θεωρίας συνδέεται άμεσα με την κοινωνική και ιστορική συγκρότηση της ομοφυλοφιλίας στην αμερικανική κοινωνία». Με λίγα λόγια, η εμπειρία της αντρικής ομοερωτικής επιθυμίας στον ελληνόφωνο χώρο, η οποία φιλτράρεται και διοχετεύεται μέσα από διαφορετικούς κώδικες και πολιτισμικά νοήματα, συνδέεται διαφορετικά με την έννοια της ταυτότητας. Άρα και η αντίθεση που εκφράζει η queer θεωρία και πολιτική στην ταυτότητα αποκτά άλλες διαστάσεις στην εντόπια κουλτούρα. Όπως λέει η Αποστολέλλη (2012), το πρόταγμα της ΛΟΑΤΚΙ ορατότητας, για παράδειγμα, φαίνεται πως αποτελεί παράγωγο της λευκής μεσοαστικής δυτικής κουλτούρας, και γίνεται κατανοητό με άλλο τρόπο σε κοινωνίες με σημαντικές πολιτισμικές διαφορές.

Η τοποθέτηση της ελληνικής κοινωνίας σε μια σχέση έντασης, κυμαινόμενης εγγύτητας και απόστασης από τις δυτικές κοινωνίες, όπως μαρτυρείται και στο εθνογραφικό έργο του

Michael Herzfeld (1987: 3-4) φαίνεται πως απαιτεί μια κριτική ματιά στη θεώρηση της σεξουαλικής ταυτότητας. Η γραμμή που, ξεκινώντας από την επιθυμία και πρακτική, μέσω της κατασκευής της σεξουαλικής ταυτότητας καταλήγει στην συλλογικοποίηση και τη δημιουργία μιας κοινότητας, φαίνεται πως στην Ελλάδα υφίσταται μια «πολιτισμική παραλλαγή», καθότι στο εντόπιο παράδειγμα η δημιουργία ομοερωτικών κοινοτήτων δεν προαπαιτεί την υιοθέτηση μιας συγκεκριμένης σεξουαλικής ταυτότητας, όπως παρατηρεί η Άννα Αποστολίδου (2012: 75) .

Όσον αφορά την εννόηση της αντρικής ομοερωτικής επιθυμίας στο ελληνικό συγκείμενο, αυτή εμφανίζεται ιστορικά σε συνάρτηση με την έμφυλη ταυτότητα, και όχι ως ξεχωριστή σεξουαλική ταυτότητα που χτίζεται σύμφωνα με το φύλο στο οποίο κατευθύνεται η σεξουαλική επιθυμία. Σύμφωνα με τον Γιαννακόπουλο (Yannakopoulos 2016: 174-175), τουλάχιστον για την περίοδο '50-'70, η διάκριση των αντρικών σεξουαλικοτήτων γινόταν με βάση το φύλο, σε *άντρες* και *πούστηδες / αδελφές*, άσχετα με το αν οι σεξουαλικές τους σχέσεις ήταν με άτομα του ίδιου φύλου ή όχι. Με τα λόγια του ίδιου

Για να το πω και διαφορετικά, η εννοιολόγηση της σεξουαλικής συμπεριφοράς ενός ατόμου δεν οδηγούσε στην συγκρότηση μιας σεξουαλικής – ομοφυλόφιλης ή ετεροφυλόφιλης – αλλά μιας έμφυλης ταυτότητας. Έτσι, κάθε σεξουαλική σχέση είτε ετερόφυλη είτε ομόφυλη γινόταν αντιληπτή ως ιεραρχική σχέση μεταξύ δύο εταίρων, των οποίων οι σεξουαλικοί ρόλοι ήταν αυστηρά διαχωρισμένοι – ή θεωρούνταν αυστηρά διαχωρισμένοι – στον αντρικό, δηλαδή τον ενεργητικό, και τον γυναικείο, δηλαδή τον παθητικό. (Γιαννακόπουλος 2014)

Δηλαδή, ο άντρας που επιτελεί τον «ενεργητικό» ρόλο στην σεξουαλική συνεύρεση, δηλαδή το υποκείμενο της διείσδυσης, δεν νοείται ως ομοφυλόφιλος στη συνθήκη αυτή, εφόσον συνεχίζει να είναι *άντρας*, άρα, η σεξουαλική ταυτότητα του ομοφυλόφιλου αποδίδεται μόνο σε υποκείμενα που είτε λαμβάνουν τον «παθητικό» ρόλο, είτε επιτελούν μια πιο θηλυπρεπή εκδοχή του φύλου τους: και στις δύο αυτές περιπτώσεις η αντρική τους

ταυτότητα αποσταθεροποιείται στην κοινωνία, καθώς η «ενεργητικότητα» είναι καταστατική του ανδρισμού στο ελληνικό συγκείμενο (Faubion 1993: 220). Σε αυτό το σύμπλεγμα έμφυλης ταύτισης και σεξουαλικής πρακτικής, ο θηλυπρεπής άντρας, ως ορατός –άρα και δημόσια εμφανής– αποτελεί ένα μακράν πιο επιλήψιμο παράδειγμα από τον αρρενωπό άντρα που αναλαμβάνει τον παθητικό ρόλο στο σεξ, όπως παρατηρεί ο James Faubion (1993: 222) ο οποίος τον χαρακτηρίζει ως «τον ανατρεπτικότερο όλων», τουλάχιστον μέχρι και την δεκαετία του '80.

Υπό αυτό το πρίσμα η επιθυμία που στοιχειοθετείται ως «ομοφυλόφιλη» σε αυτό το ιστορικό και πολιτισμικό συγκείμενο δεν είναι η επιθυμία του *άντρα*, η οποία επενδύεται με «μια περίτεχνη ρητορική ακατέργαστης φύσης, ζωωδών ενστίκτων και λιβιδινικών αναγκών που απαιτούν επειγόντως ικανοποίηση μέσω της επαφής με οποιονδήποτε παθητικό δέκτη (ασχέτως του φύλου του)» (Apostolidou 2016: 6): αντιθέτως, «ομοφυλόφιλη», τουλάχιστον στην εντόπιο παράδειγμα, νοείται η επιθυμία του *πούστη/ της αδελφής*, η οποία κατευθύνεται προς ένα υποκείμενο το οποίο δεν νοείται ως «όμοιο», αλλά περισσότερο ως μια αρρενωπή, πρακτικά αμφιφυλόφιλη αντρική υποκειμενικότητα.

Η συγκεκριμένη «“παραδοσιακή” τοπική έκφραση του ομοερωτισμού ως σωματικής πρακτικής» φαίνεται πως επιβιώνει σε αρκετό βαθμό, σε σημείο που να θέτει υπό προβληματισμό το ζήτημα του coming out,<sup>4</sup> καθότι «αντιστέκεται στο νέο μοντέλο στρατηγικών δήλωσης/αποκάλυψης» (Αποστολίδου 2012: 61). Η πολιτικοποίηση της ομοερωτικής επιθυμίας, ακόμη και στα πρώτα σπαράγματα της την δεκαετία του '80 φαίνεται πως δεν δέχεται την υιοθέτηση μιας ομοφυλόφιλης ταυτότητας εντελώς απροβλημάτιστα. Για παράδειγμα, ενώ στο πρώτο τεύχος του ιστορικού γκέι περιοδικού *ΑΜΦΙ* ο υπότιτλος που

---

4 Κοινοποίηση της ομοφυλόφιλης ταυτότητας.

τίθεται είναι «για την απελευθέρωση των ομοφυλοφίλων», στα επόμενα τεύχη αυτό μεταστρέφεται σε «για την απελευθέρωση της ομοφυλόφιλης επιθυμίας», αποσυνδέοντάς έτσι την επιθυμία αυτή από την ομοφυλόφιλη ταυτότητα και καθιστώντας την ανοιχτή ακόμη και σε υποκείμενα που αυτοχαρακτηρίζονται ως ετεροφυλόφιλα (Faubion 1993: 236-237).

Η συνθήκη αυτή βέβαια δεν διατηρείται ανέπαφη και σταθερή στο πέρασμα του χρόνου, αλλά

Ήδη, από τα μέσα περίπου της δεκαετίας του '80, αρχίζει να αναδύεται ως ηγεμονική μια σύγχρονη, δυτική εννοιολόγηση της σεξουαλικότητας. Δηλαδή, είναι ότι η σεξουαλική συμπεριφορά και ταυτότητα ενός άντρα, όπως είπα, εννοιολογείται με βάση την επιλογή του φύλου του εταίρου και όχι το φύλο στο οποίο αυτός θεωρείται ότι ανήκει. Σύμφωνα με την ηγεμονική αυτή αντίληψη οι άντρες δεν διαχωρίζονται πια σε άντρες και αδερφές, αλλά σε ομοφυλόφιλους και ετεροφυλόφιλους. (Γιαννακόπουλος 2014)

Αυτό βέβαια δε σημαίνει πως εκλείπουν εντελώς οι προγενέστερες μορφές της ομοερωτικής σεξουαλικότητας, αλλά σίγουρα το παράδειγμα που διαχωρίζει τους άντρες σε ομοφυλόφιλους / ετεροφυλόφιλους σίγουρα γίνεται όλο και πιο ηγεμονικό στο ελληνικό συγκείμενο, κάτι που, όπως θα δούμε παρακάτω, αντικατοπτρίζεται και στο χώρο της μουσικής.

Η εστίαση της παρούσας εργασίας στην ομοερωτική επιθυμία και όχι στην ομοφυλόφιλη ταυτότητα δεν μπορεί παρά να απηχεί τις πολιτισμικές ιδιαιτερότητες του ελληνικού συγκειμένου. Υιοθετήθηκε έτσι ώστε να μπορεί να εξετάσει την ομοερωτική επιθυμία σε πολλά και διαφορετικά ιστορικά και κοινωνικά πλαίσια, πέρα από τις ταυτότητες μέσα από τις οποίες εκφράστηκε, και χωρίς να χρειαστεί μια εκτενής και λεπτομερής εξέταση της ανάδυσης της εντόπιας ομοφυλόφιλης ταυτότητας, η οποία θα ξέφευγε κατά πολύ από τους σκοπούς και τα όρια αυτής της εργασίας.

## Έθνος

Η πολιτισμική διαφορά δεν είναι όμως η μόνη μεταβλητή στην εξέταση της ομοερωτικής επιθυμίας στο ελληνικό συγκείμενο, κι αυτό γιατί το φύλο και η σεξουαλικότητα στην εντόπια κουλτούρα φιλτράρονται και διαχέονται μέσα από τις εθνικές και εθνοτικές αφηγήσεις που την συγκροτούν.

Το έθνος έτσι όπως προσεγγίζεται από τον Benedict Anderson (2006: 6-7) αποτελεί μια «φαντασιακή πολιτική κοινότητα», η οποία ενώ αναδύεται ιστορικά από τον 18ο αιώνα κι έπειτα σε διάφορες μορφές και εκφάνσεις, διεκδικεί πάντοτε μια αρχέγονη, άχρονη καταγωγή, όπως κάνουν οι θρησκείες, χωρίς όμως να διεκδικεί τον προσηλυτισμό του συνόλου των ανθρώπων, αρκούμενο σε μια συγκεκριμένη πληθυσμιακή ομάδα. Η εφεύρεση του εκάστοτε έθνους, το «φαντασιακό» της εθνικής κατασκευής, δεν είναι απλά μια πλαστογραφία ή μια παραχάραξη της ιστορίας, αλλά αποτελεί μια δημιουργική διαδικασία.

Όσον αφορά την ιδιαιτερότητα της ελληνικής εθνικής αφήγησης, η Χαλκιά (2007: 99), προεκτείνοντας μια υπόθεση του Herzfeld (1987), διακρίνει μεν δύο μορφές στον εντόπιο εθνικισμό, μια «αρχέγονη»/«φονταμενταλιστική» και μια «νεωτερικιστική / κονστρουκτιβιστική / εκσυγχρονιστική», αλλά προτείνει πως η δεύτερη αποτελεί ουσιαστικά μια «παραφύαδα» της πρώτης. Επιπρόσθετα, στις ιδιαιτερότητες της ελληνικής εθνικής αφήγησης εντάσσεται και μια ορισμένη «δισημία»: από τη μία η επίσημη, εξωστρεφής αφήγηση, η αναπαράσταση της ελληνικότητας, και από την άλλη μια ανεπίσημη, εσωτερικής κατανάλωσης εθνική αφήγηση η οποία όμως μοιράζεται μόνο μεταξύ όσων συμμετέχουν σε αυτό που ο Herzfeld (2005: 14) αποκαλεί «πολιτισμική οικειότητα» (cultural intimacy). Οι δύο αυτές διπλές όψεις της ελληνικότητας, όπως θα φανεί στην ανάλυση, άλλοτε συμπλέουν

και άλλοτε αντιτίθενται, ανάλογα με το διακύβευμα.

Γυρνώντας όμως στο ζήτημα της σχέσης έθνους-ομοερωτικής σεξουαλικότητας, ο Mosse (1985: 10-15) παρατηρεί πως οι κεντροευρωπαϊκές εθνικές αφηγήσεις, βασιζόμενες σε αρχαιοελληνικές ιδέες περί σωματικού κάλλους, προέβαλλαν τα ιδανικά της αρρενωπότητας και του αντρικού σώματος ως εθνικές αξίες. Εφόσον όμως οι αφηγήσεις αυτές ενστερνίζονταν την αξία της «ευπρέπειας» (respectability), έτσι όπως αυτή αναδύθηκε στην αστική τάξη του 19ου αιώνα, η εξύμνηση της αρρενωπότητας ήταν δυνάμει επικίνδυνη, και ο κίνδυνος ήταν πως το αντρικό γυμνό σώμα

ήταν ένα δυνητικά ομοερωτικό σύμβολο. Η αρρενωπότητα παρείχε τη νόρμα της κοινωνίας· το σύμβολό της έπρεπε να εκπέμπει ένα ξεκάθαρο και αναμφίβολο μήνυμα. Συνεπώς, ο εθνικισμός προσπάθησε να εξορίσει τον ομοερωτισμό από την αρρενωπή ομορφιά και να την καταστήσει ευπρεπή. Προσπάθησε επίσης να απορροφήσει όλες τις υφέρπουσες ερωτικές διαστάσεις των προσωπικών σχέσεων μεταξύ αντρών, όπως θα μας δείξει η ιστορία της φιλίας. (Mosse 1985: 16)

Στη σύνδεση αυτή έθνους και ομοερωτισμού, η «παρεκκλίνουσα» σεξουαλικότητα, ως αδυναμία ελέγχου των παθών και των παρορμήσεων, καθίσταται εχθρός του έθνους. Αυτό συμβαίνει επειδή αφενός αντίκειται στην κοινωνική συνοχή και τάξη που εξασφαλίζει η ετεροφυλόφιλη οικογενειακή ζωή, και αφετέρου υποσκάπτει την εξιδανίκευση της αρρενωπότητας που επιχειρεί ο εθνικισμός μέσω της σεξουαλικοποίησής της στα μάτια των ομοφυλόφιλων αντρών. Όπως παρατηρεί και η Apostolidou (2016: 6), στο ελληνικό συγκεκριμένο η ομοφυλοφιλία «αποτελεί έναν εσωτερικό εχθρό, μια μόνιμη απειλή προς το σώμα του έθνους η οποία δεν μπορεί ούτε να ενσωματωθεί ούτε να διαχωριστεί, γιατί είναι εγγενής στον ίδιο τον ιστό που συντελεί στην ύφανση της εθνικής ιδεολογίας: την ελληνική οικογένεια».

Αυτά τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του ελληνικού εθνικισμού και της σχέσης του με την ομοερωτική επιθυμία θα χρησιμεύσουν στην προσπάθεια εντοπισμού των αφηγήσεων περί

έθνους και σεξουαλικότητας όπως διατυπώνονται στη μουσική και στους λόγους γύρω από αυτήν.

## Μουσική

Γιατί όμως μουσική; Για τον Jacques Attali (1985: 3), έναν από τους πρώτους θεωρητικούς που προσπάθησε να διευρύνει την προσέγγιση του πεδίου της μουσικολογίας, αντλώντας από την κοινωνική και κριτική θεωρία, η «μουσική ως αυτόνομη παραγωγή είναι μια πρόσφατη εφεύρεση», αλλά πλέον αποτελεί έναν σημαντικό τομέα της καλλιτεχνικής παραγωγής, πλήρως ενσωματωμένη στην καπιταλιστική οικονομία. Η μουσική γι' αυτόν δεν έχει «χρήση από μόνη της, αλλά μάλλον ένα κοινωνικό νόημα το οποίο εκφράζεται σε κώδικα σχετιζόμενο με το ηχητικό υλικό που αυτή εφευρίσκει και τα συστήματα εξουσίας που υπηρετεί» (Attali 1985: 24). Ο Attali (1985: 3-4) βλέπει στη μουσική τον αντικατοπτρισμό της κοινωνικής και οικονομικής οργάνωσης, ενώ στην εξέλιξη της (δυτικής) ιστορίας βρίσκει τη μουσική πολλές φορές *προφητική* ως προς τις κοινωνικές αλλαγές και μεταμορφώσεις.

Παρ' όλο που βλέπει στη μουσική «τίποτα άλλο πέρα από μια μεταμφίεση του μονολόγου της εξουσίας», είτε έκδηλα, όπως στα ολοκληρωτικά καθεστώτα, είτε υπόρρητα, στις «ελεύθερες» αλλά καπιταλιστικά ελεγχόμενες κοινωνίες, ο Attali (1985: 9) παραδέχεται πως είναι μια δραστηριότητα απαραίτητη για τις κοινωνικές σχέσεις. Η αμφισημία του μηνύματος της εκάστοτε μουσικής, και η μαζική δυναμική που αυτή μπορεί να συσπειρώσει τη φέρνουν σε μια κοντινή σχέση με την εξουσία. Ακόμη και στις περιπτώσεις συμπίεσης με την εξουσία, οι μουσικοί μπορούν να γίνουν εύκολα «επικίνδυνοι, ταραξίες, ανατρεπτικοί», άρα

πρέπει να βρίσκονται υπό επιτήρηση (Attali 1985: 11).

Αυτή η διττότητα της μουσικής σε σχέση με την εξουσία είναι που την καθιστά ένα ενδιαφέρον πεδίο εξέτασης των εξουσιαστικών σχέσεων που παράγουν υποκείμενα με συγκεκριμένες έμφυλες, σεξουαλικές και εθνικές συνιστώσες. Αν η μουσική έχει μια τέτοια εδραιωτική και συνάμα ανατρεπτική δυναμική ως προς την εξουσία, τότε ένα εύλογο ερώτημα που συνδέεται με το θέμα της εργασίας είναι το πώς αυτή η δυναμική συμπλέκεται με τους παραπάνω άξονες άσκησης εξουσίας στο εντόπιο παράδειγμα, και τι θέση λαμβάνει εντός της η αντρική ομοερωτική επιθυμία.



## Ερωτήματα και μεθοδολογία

Η παρούσα εργασία αποτελεί μια πρωτόλεια προσπάθεια να ανελκυστεί από την αφάνεια η ομοερωτική επιθυμία, η οποία συχνά αποσιωπείται, αλλά και να αναδειχθούν τα σημεία όπου αυτή εκφράζεται είτε ρητά είτε υπόρρητα και κωδικοποιημένα. Είναι επίσης μια προσπάθεια να φωτιστούν οι συναρθρώσεις, οι συμπορεύσεις και οι ρήξεις της αντρικής ομοερωτικής επιθυμίας με τους άξονες του φύλου και του (ελληνικού) έθνους, έτσι όπως αποτυπώνονται στο πεδίο της μουσικής παραγωγής στην Ελλάδα, και στους λόγους γύρω από αυτήν. Στο παρόν κεφάλαιο θα διατυπωθούν αρχικά κάποια ερωτήματα που προκύπτουν από την προσπάθεια αυτή, η απάντηση των οποίων θα στηριχθεί στο υλικό και στη μεθοδολογία, για τα οποία θα γίνει λόγος στη συνέχεια.

### Ερευνητικά ερωτήματα

Το πρώτο σκέλος ερωτημάτων που προκύπτει από τον συνδυασμό των παραπάνω αφορά την νοηματοδότηση και την εννοιολόγηση της αντρικής ομοφυλοφιλίας, την κατασκευή της μέσω λόγων και πρακτικών στο ελληνικό συγκείμενο. Συγκεκριμένα, θα προσπαθήσω να ανιχνεύσω τις θέσεις που λαμβάνει η αντρική ομοερωτική επιθυμία μέσα στη μουσική, τους τρόπους με τους οποίους εκφράζεται, δηλώνεται ή συνυποδηλώνεται, και τις μορφές τις οποίες λαμβάνει. Η κάθετη τομή στο χρόνο η οποία δημιουργείται από την εστίαση στην αντρική ομοερωτική επιθυμία μου επιτρέπει να ψηλαφίσω και την διαχρονική εξέλιξη των παραπάνω συνιστωσών της, φτιάχνοντας έτσι μια αποσπασματική και διασκορπισμένη

«ιστορία» της επιθυμίας αυτής στο χώρο της μουσικής. Η ιστορία αυτή θα εστιάζει στο δημόσιο λόγο, και συγκεκριμένα στο πώς παρουσιάζεται ή αποκρύπτεται η αντρική ομοφυλόφιλη επιθυμία, ποιες μορφές της πριμοδοτούνται ή γίνονται αντικείμενο αποδοκιμασίας. Η εστίαση στην ιστορική διάσταση της σχέσης ομοερωτικής επιθυμίας και μουσικής στο πρώτο μέρος της ανάλυσης θα επιτρέψει, εν είδει μιας γενεαλογίας, την απάντηση ερωτημάτων που αφορούν το πώς εκφράζεται και πού τοποθετείται η ομοερωτική επιθυμία στη μουσική σήμερα.

Στο σκέλος αυτό εντάσσονται και τα ζητήματα του φύλου. Η σεξουαλική επιθυμία αντρών για άντρες αποκτά έντονο έμφυλο πρόσημο και διατρέχεται από τα προτάγματα της αρρενωπότητας και της θηλυκότητας, ή γενικότερα του έμφυλου διμορφισμού. Στην εντόπια πολιτισμική ιστορία, όπως προαναφέρθηκε και στην θεωρητική πλαισίωση, η αντρική ομοφυλοφιλία γίνεται ορατή κυρίως ως θηλυπρέπεια, ή ως λήψη του παθητικού σεξουαλικού ρόλου. Αυτό που μένει να απαντηθεί είναι το πώς αυτό εμφανίζεται στην ελληνική μουσική, και ενδεχομένως πώς μεταμορφώνεται ή παραλλάσσεται στο χρόνο και στο χώρο αυτή η έμφυλη επένδυση του ομοερωτισμού.

Το δεύτερο σκέλος ερωτημάτων εστιάζει στην κατασκευή του ελληνικού έθνους και τη διάπλαση της εθνικής του αφήγησης. Εδώ θα εξεταστεί η θέση της ομοερωτικής επιθυμίας σε σχέση με τον πυρήνα (και την περιφέρεια) των εθνικών αξιών και ιδεών, το πώς αυτή δηλαδή εντάσσεται στο έθνος ή αποκηρύσσεται στο όνομά του. Επειδή όμως η ομοερωτική επιθυμία εκφράζεται από υποκείμενα με σάρκα και οστά, προκύπτει και το ζήτημα του πώς τα υποκείμενα αυτά συμμετέχουν και συνδιαμορφώνουν την εθνική αφήγηση, ή πώς την απορρίπτουν ή της κάνουν κάποιου είδους κριτική. Σε αυτή τη σειρά ερωτημάτων κρίνεται ως σημαντική η εφαρμογή της φουκωϊκής έννοιας της παραγωγικής εξουσίας, η οποία μπορεί

να εξηγήσει το πώς τα υποκείμενα όχι μόνο αναπαράγουν αλλά και παράγουν εθνικούς λόγους. Στη συζήτηση αυτή, εφόσον το έθνος και το φύλο είναι πυκνά πλεγμένα, θα γίνει αντικείμενο επεξεργασίας και ο έμφυλος χρωματισμός του έθνους, και συγκεκριμένα το πώς αυτός ο χρωματισμός εμφανίζεται στη μουσική και στο περικείμενό της.

Το τρίτο σκέλος ερωτημάτων αφορά την ανάδυση μιας διακριτής και ορατής ομοφυλόφιλης ταυτότητας στην Ελλάδα. Ένα ερώτημα είναι το πώς η έκφραση της ομοερωτικής επιθυμίας στην ελληνική μουσική συμπράττει στην κατασκευή μιας τέτοιας ταυτότητας, υπό το πλαίσιο της πολιτικοποίησης αυτής της επιθυμίας από την δεκαετία του '80 κι έπειτα. Ένα άλλο ερώτημα είναι οι ιδιαιτερότητες αυτής της ομοφυλόφιλης ταυτότητας, λαμβάνοντας υπ' όψιν τις ιδιαίτερες πολιτισμικές και εθνικές συνιστώσες του ελληνικού παραδείγματος, και αν αποτυπώνονται στη μουσική και στο δημόσιο λόγο γύρω από αυτήν.

## Μεθοδολογία

Το υλικό της ανάλυσης δε θα είναι ένα συμπαγές ή ομοιόμορφο *corpus*, γιατί το ίδιο το ζήτημα που το διατρέχει είναι δαιδαλώδες, εμφανίζεται αποσπασματικά και διασκορπισμένα. Η ποικιλία του υπό εξέταση υλικού υπαγορεύει και μια πολυσυλλεκτική συνολική μέθοδο ανάλυσης, που αναγκαστικά θα ακροβατεί μεταξύ διαφόρων επιλογών. Από τη μία η κριτική ανάλυση λόγου, ιδωμένη υπό μια φεμινιστική σκοπιά, αποτελεί ένα κεντρικό εργαλείο για ανάγνωση του δημόσιου λόγου, των στίχων και των συνεντεύξεων. Από την άλλη, η κριτική μουσικολογική ανάλυση μπορεί να βοηθήσει στη διαλεύκανση στοιχείων που δεν emπίπτουν μέσα στο βασίλειο του «ρητού», στην ανάλυση ήχων και μουσικών ειδών.

Το υπό εξέταση υλικό περιλαμβάνει τραγούδια και μουσικές με ομοερωτικό περιεχόμενο, στίχους με τους οποίους επενδύονται ή πάνω στους οποίους βασίζονται αυτές οι μουσικές, προγράμματα και περιγραφές όπως αποτυπώνονται σε δίσκους ή σε φυλλάδια συναυλιών ή παρουσιάσεων των μουσικών αυτών, δελτία τύπου και δημοσιεύσεις στον τύπο από τα χέρια των μουσικών ή των στενών συνεργατών τους, συνεντεύξεις και άρθρα των υπό εξέταση μουσικών, δημοσιευμένα είτε στον έντυπο είτε στον ηλεκτρονικό τύπο (blogs, ιστοσελίδες, social media), άρθρα και κριτικές για την μουσική τους από έτερους δημοσιογράφους, κριτικούς ή αρθρογράφους, αλληλογραφίες, βιβλία και άλλα δημοσιευμένα γραπτά των μουσικών, βιογραφίες, ντοκιμαντέρ και τηλεοπτικά αφιερώματα για τους μουσικούς, και βέβαια ακαδημαϊκή αρθρογραφία που αναφέρεται σε αυτούς είτε από τον τομέα της μουσικολογίας και μουσικής ιστορίας είτε από άλλους ακαδημαϊκούς τομείς όπως οι πολιτισμικές σπουδές και η λογοτεχνία.

Η διάρθρωση της εργασίας περιλαμβάνει δύο μέρη: στο πρώτο γίνεται μια προσπάθεια για ανέλκυση της ιστορίας της ομοερωτικής επιθυμίας στην Ελλάδα από την αφάνεια στην οποία βρίσκεται σήμερα, με επίσκεψη στην ίδια τη μουσική και στον δημόσιο λόγο γύρω από αυτήν. Για το πρώτο μέρος της εργασίας, η ιδιαίτερη σχέση της ομοερωτικής επιθυμίας με το δίπολο αποσιώπηση/κοινοποίηση επιτάσσει έναν σχετικά διαφορετικό χειρισμό του υλικού απ' ό τι στο δεύτερο μέρος, καθότι το υλικό αυτό αναγκαστικά είναι ανομοιομορφο και διασκορπισμένο. Η αποσπασματική και σπάνια εμφάνιση ομοερωτικών συνδηλώσεων αποκλείει μια πιο 'δομημένη' χρήση συγκεκριμένου υλικού, όπως για παράδειγμα μόνο στο δημοσιογραφικό τύπο ή μόνο σε συνεντεύξεις ή βιογραφικά σημειώματα, καθότι πιθανότατα δε θα απέδιδε κανένα αποτέλεσμα, τουλάχιστον για το κομμάτι της ομοερωτικής επιθυμίας, εφόσον αυτή γίνεται αντικείμενο απόκρυψης στις περισσότερες περιπτώσεις.

Στο δεύτερο μέρος της εργασίας, το οποίο χοντρικά καλύπτει τη μουσική παραγωγή μετά τη δεκαετία του '90, βασίζεται περισσότερο στους στίχους και τη μουσική, αλλά και συνεντεύξεις, άρθρα και δημοσιεύματα από τον ηλεκτρονικό και έντυπο τύπο: το διαδίκτυο κρίνεται ως ιδιαίτερα σημαντικό για το δεύτερο μέρος της εργασίας, καθότι ένα μεγάλο μέρος της εν λόγω μουσικής δημοσιεύεται και διανέμεται μέσω του διαδικτύου. Το υλικό για αυτό το σκέλος της εργασίας προέρχεται από οτιδήποτε υπάρχει δημοσιευμένο από τους μουσικούς, δηλαδή από αποσπάσματα της εικόνας ή της «βιτρίνας» που οι ίδιοι επιλέγουν να δείξουν προς το κοινό τους. Σκοπός είναι η ψηλάφιση των πολιτικών με τις οποίες επενδύεται η ομοερωτική επιθυμία στα επιλεγμένα παραδείγματα μουσικής, των στρατηγικών της κοινοποίησής της και των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών που λαμβάνει ανά περίπτωση.

Μία από τις μεθοδολογικές επιλογές που κρίνεται ως σημαντική για την ανάλυση του υλικού των συνεντεύξεων είναι η κριτική ανάλυση λόγου. Η παραπάνω μέθοδος εστιάζει στα υποκείμενα, τα αντικείμενα και τις σχέσεις που αναδύονται εντός ενός κειμένου, έχοντας ως βάση τις φουκωϊκές αντιλήψεις περί λόγων (*discourses*), οι οποίοι είναι «πρακτικές που σχηματίζουν συστηματικά τα αντικείμενα για τα οποία μιλούν» (Φουκώ 1987: 77). Η εξέταση των λόγων μέσα σε ένα κείμενο, σύμφωνα με τον Φουκώ θα μπορούσε να τεθεί πρακτικά ως εξής:

Εκείνο που αναζητούμε κάτω από το έκδηλο δεν είναι η σιωπηλή σχεδόν φλυαρία ενός άλλου λόγου· οφείλουμε να καταδείξουμε γιατί δεν μπορούσε να είναι άλλο από αυτό που ήταν, αναφορικά με τι αποκλείει κάθε άλλο, πώς μέσα σε άλλα και σε σχέση με αυτά, παίρνει μια θέση που κανένα άλλο δε θα μπορούσε να καταλάβει. (Φουκώ 1987: 45-46)

Η εξέταση των λόγων και των λογοθετικών τους σχηματισμών, των ενοτήτων δηλαδή που αυτοί σχηματίζουν (Parker 1994: 98), μπορεί να διαλευκάνει την λογοθετική πλαισίωση της ομοερωτικής επιθυμίας, την εκάστοτε θέση που παίρνει στο πλέγμα της εξουσίας και τους

μηχανισμούς με τους οποίους διαπλάθεται μέσα στο λόγο έτσι ώστε να ταιριάζει και να εξηγείται με βάση το εκάστοτε καθεστώς αλήθειας. Η ανάλυση λόγου μπορεί να εξετάσει

[...]όλα τα πολιτισμικά “κείμενα”, είτε είναι τα ριάλιτι, οι σαπουνόπερες, οι ειδήσεις, είτε είναι τα ιατρικά εγχειρίδια ή οι δικογραφίες και τα πρακτικά της βουλής, αλλά και ο προφορικός λόγος, είτε είναι καθημερινός είτε είναι αποτέλεσμα συνεντεύξεων ή στοχευμένων συζητήσεων, αποτελούν πρόσφορο έδαφος για κριτικές αναλύσεις που υποβάλλουν σε ανάκριση την εξουσία και αποφυσικοποιούν τα “αυτονόητα” αποτελέσματά της. (Χαλκιά 2011: 104)

Ως εκ τούτου, κρίνεται ως χρήσιμη μέθοδος στην παρούσα εργασία, καθότι είναι κατάλληλη για την ανάλυση ενός τόσο ετερόκλητου υλικού, και μπορεί να εστιάσει, εκτός από τις ρητές εκφάνσεις του έθνους, του φύλου και της σεξουαλικότητας, και στις σιωπές που τις περιβάλλουν, οι οποίες ενίοτε αποκτούν και μεγαλύτερη σημασία εφόσον «δεν υπάρχει μία σιωπή, αλλά σιωπές, και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των στρατηγικών που υποβαστάζουν και διασχίζουν τους Λόγους» (Φουκώ 1978: 39).

### ***Αναστοχαστικότητα/Θεσιακότητα***

Στην εργασία αυτή γίνεται προσπάθεια έτσι ώστε η διαδικασία παραγωγής συμπερασμάτων να μην αποτελεί μια μονολιθική αφήγηση, αλλά να είναι ανοιχτή σε αμφιβολίες που πηγάζουν από το ίδιο υλικό. Ως εκ τούτου, δεν προτίθεται να δώσει σαφείς απαντήσεις για τα ερωτήματα που τίθενται, αλλά περισσότερο να ανοίξει ένα πεδίο συζήτησης και έρευνας που ήταν κλειστό, ή καλύτερα να φέρει στο επίπεδο του ρητού ψήγματα γνώσης και εμπειρίας που ήταν άρρητα και διασκορπισμένα. Η οπτική αυτή πηγάζει από την ανάληψη μιας συγκεκριμένης θέσης απέναντι στην παραγωγή ακαδημαϊκής γνώσης, η οποία έχει σαφείς πολιτικές συνάφειες και μια κριτική διάθεση προσανατολισμένη στην

αναμόχλευση των μηχανισμών άσκησης εξουσίας.

Η οπτική αυτή πηγάζει από την φεμινιστική επιστημολογία της Donna Haraway (1991), η οποία συνηγορεί υπέρ μιας κοινωνικά τοποθετημένης γνώσης, η οποία θα είναι επιφυλακτική προς την οικουμενοποίηση. Μια τέτοιου είδους γνώση βασίζει την αντικειμενικότητά της στο γεγονός ότι είναι μερική, ενταγμένη στο κοινωνικό της συγκείμενο, σαφώς προσανατολισμένη, και όχι σε κάποιου είδους οικουμενοποίηση ή γενίκευση η οποία θα είχε ως αποτέλεσμα την απαλοιφή της θέσης που λαμβάνει ο ερευνητής εντός του ερευνητικού πεδίου.

Εκτός από μια τέτοια επιμεριστική θεσιακότητα και επιστημολογία, ένα πεδίο αναστοχαστικότητας κρίνεται επίσης σημαντικό για την δικαιολόγηση κάποιων ερευνητικών και θεωρητικών επιλογών, και μιας ορισμένης φεμινιστικής μεθοδολογίας (Parker 2005: 25-35· Ramazanoglu και Holland 2002: 118-9). Η χρόνια ενασχόλησή μου με την εγχώρια μουσική, σε συνδυασμό με την παρουσία μου στην ελληνική ΛΟΑΤΚΙ κοινότητα μπορούν να οριοθετήσουν αρκετά τη σχέση μου με το αντικείμενο της έρευνας. Η συναισθηματική και προσωπική μου εμπλοκή με το θέμα και η θέση που λαμβάνω απέναντί του ως λευκός έλληνας ομοφυλόφιλος μουσικός, εκτός από κινητήρια δύναμη στην ολοκλήρωση αυτής της εργασίας λειτουργεί και ως εμπειρική βάση για την εξασφάλιση μιας παραγωγής γνώσης που θα είναι όσο το δυνατόν πιο φεμινιστική –με την ευρεία έννοια– και λιγότερο αποσωματοποιημένη ή καθέδρας. Στα πλαίσια της αναστοχαστικότητας, είναι σημαντική η διαφώτιση του συμπλέγματος εξουσίας-γνώσης που παράγεται μέσω του ακαδημαϊκού λόγου, και των μηχανισμών μέσω των οποίων αυτή ασκείται και παράγεται.

## ***To queer ζήτημα***

Το ζήτημα της ορολογίας που σχετίζεται με την ομοερωτική επιθυμία με έχει απασχολήσει έντονα. Η χρήση όρων όπως το queer στην έρευνα, κατά τη γνώμη μου, προϋποθέτει και μια μέθοδο έρευνας και ανάλυσης ιδιαίτερα ευαίσθητη στην έμφυλη αποσταθεροποίηση, η οποία είτε θα προσπαθεί να αποδομήσει έμφυλες και σεξουαλικές κατηγοριοποιήσεις είτε θα έχει ως αντικείμενο εστίασης έμφυλα ανατρεπτικές πρακτικές. Η παρούσα έρευνα δεν αποτελεί μια τέτοια έρευνα, καθότι αφενός εστιάζει σε υποκείμενα-άντρες (όσο και αν η σεξουαλικότητά τους αφαιρεί κάτι από την αρρενωπότητά τους) και αφετέρου δεν διέπεται από μια τέτοιου είδους αποδομητική διάθεση.

Επιπρόσθετα, η χρήση του όρου «queer» αντί του «gay / homosexual» από τις αρχές της δεκαετίας του '90, παρ' όλο που σηματοδοτεί μια στροφή από μια ουσιοκρατική και ταυτοτική θεώρηση της ομοφυλοφιλίας προς μια μεταδομιστική/κονστρουκτιβιστική, δεν λειτουργεί πάντοτε έτσι. Χαρακτηριστική η υποσημείωση του Gary C. Thomas (2006: 190-1, υπ.6), στην οποία αναφέρεται πως «χρησιμοποιώ αρκετή από τη διαθέσιμη γλώσσα, όσο φτωχή κι αν είναι, για να επισημάνω διαφορετικές όψεις του ομοερωτισμού και της κουλτούρας του, όπως “ομοφυλόφιλος/ομοφυλοφιλία” (μια εφεύρεση του 19ου αιώνα), “σοδομίτης” (ένας βιβλικός όρος), “ομοκοινωνικός” (πολιτισμική θεωρία του 20ού αιώνα), κ.τ.λ.». Στη συνέχεια, προσπαθώντας να οριοθετήσει τον όρο «γκέι», αναφέρει πως «η λέξη “γκέι” χρησιμοποιείται για να σηματοδοτήσει την ομοερωτική επιθυμία, η οποία είναι (σε αυτή την περίπτωση), άντρες που επιθυμούν σχέσεις συναισθηματικής και σωματικής εγγύτητας με άλλους άντρες, είτε σεξουαλικά “επικυρωμένες” είτε όχι, οι οποίες υπόκεινται και διαμορφώνονται από τις κοινωνικές συνθήκες και τους λογοθετικούς κώδικες και



κατασκευές που κυριαρχούν στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή και ιστορικό τόπο στον οποίο έζησαν». Όσον αφορά το queer, αναφέρει πως «Χρησιμοποιώ τον όρο “γκέι” και “queer”, ως λέξεις τις οποίες επέλεξαν ιστορικά τα ίδια τα γκέι άτομα σε διαφορετικές φάσεις της αυτοπραγμάτωσής τους, και τις απαλλοτρίωσαν/επανοικειοποιήθηκαν για τη δική τους χρήση».

Η ρευστότητα των όρων υπογραμμίζεται και από το γεγονός ότι οι όροι αυτοί μπορούν να αντικατασταθούν χωρίς να αλλάζει το ουσιαστικό θεωρητικό τους περιεχόμενο, ή με τα λόγια του Thomas, «αν είχα ξεκινήσει να σκέφτομαι για αυτό το θέμα το 1992 αντί για το 1990, τη χρονιά που το άρθρο αυτό παρουσιάστηκε ως εισήγηση στην Αμερικανική Μουσικολογική Ένωση, μάλλον θα είχα διαλέξει τον όρο “queer” για τον τίτλο». Δυστυχώς ή ευτυχώς, η ελληνική εκδοχή του queer είναι ένα αρκετά σύνθετο ζήτημα το οποίο δεν έχει καλύψει η υπάρχουσα έρευνα, αλλά σίγουρα είναι αρκετά διαφορετική από την αγγλόφωνη συνθήκη. Γι' αυτό το λόγο και στη διπλωματική αυτή γίνεται λόγος για το queer μόνο όταν υπάρχει μια ρητή χρήση του, και όχι ως συνώνυμο, συμπεριληπτικό ή αποσταθεροποιητικό του ομοερωτικός / ομοφυλοφιλικός.

## Πρώτο μέρος

Οι τρεις λιγότερο ή περισσότερο ομοφυλόφιλοι μουσικοί, στους οποίους εστιάζει το πρώτο μέρος της εργασίας, μπορούν να ιδωθούν ως τρεις διαφορετικές όψεις μιας κοινής υποκειμενικότητας η οποία προσπαθεί να διαπραγματευτεί την ομοερωτική της επιθυμία μέσα στη μουσική και μέσω της μουσικής. Επίσης, οι εν λόγω μουσικοί καταλαμβάνουν διαφορετικές θέσεις στην ελληνική εθνική αφήγηση, από τις οποίες όμως διαμορφώνουν και διαπλάθουν εκδοχές «ελληνικότητας», που αν και διαφορετικές σε αρκετά τους σημεία, επιβιώνουν, συμβιώνουν και ανιχνεύονται στο δημόσιο λόγο μέχρι και σήμερα.

Η εστίαση σε αυτά τα τρία πρόσωπα, στο Δημήτρη Μητρόπουλο, τον Μάνο Χατζιδάκι και τον Σταμάτη Κραουνάκη γίνεται για μία σειρά λόγων. Ο πρώτος και προφανέστερος είναι ο ομοερωτισμός που είτε κρύβεται είτε εκφράζεται μέσα στο έργο τους αλλά και στο δημόσιο λόγο γύρω από αυτούς, πιο «κραυγαλέος» και ορατός απ' ότι σε άλλους έλληνες μουσικούς του 20ού αιώνα. Ο δεύτερος είναι η εθνική σημασία που έχει αποκτήσει το έργο τους, ειδικά για τους δύο πρώτους, και η αναρρίχηση και των τριών σε υψηλά πόστα στο χώρο του πολιτισμού και της τέχνης, η οποία για τον Χατζιδάκι και τον Κραουνάκη οφείλεται εν μέρει στην εγγύτητά τους με πρόσωπα και θεσμούς του επίσημου κρατικού μηχανισμού ή της εκάστοτε κυρίαρχης εξουσίας. Ένας τρίτος λόγος είναι πως οι βιογραφίες των τριών αυτών συνθετών αλληλοεπικαλύπτονται και συνδέονται με μια χρονική αλληλουχία: ο Χατζιδάκις ξεκινάει τη δημόσια καλλιτεχνική παρουσία του την εποχή που ο Μητρόπουλος γνωρίζει τις μεγαλύτερες δόξες τους, και ο Κραουνάκης αρχίζει την καριέρα του την τελευταία δεκαετία ζωής του Χατζιδάκι. Οι παραλληλισμοί και οι ομοιότητες μεταξύ τους δε σταματούν εδώ,

αλλά πριν προχωρήσει μια βαθύτερη ανάλυση χρειάζεται μια σύντομη επίσκεψη σε κάποια βασικά βιογραφικά τους στοιχεία, τα οποία συνυφαίνουν την ιστορική και κοινωνική τους πλαισίωση.

## Βιογραφικά στοιχεία

### Μητρόπουλος

Ο Δημήτρης Μητρόπουλος ήταν ένας από τους πρώτους έλληνες μουσικούς που, ενώ έλαβε την πρωταρχική μουσική του εκπαίδευση στα αθηναϊκά μουσικά ιδρύματα τα οποία άρχισαν να ξεφυτρώνουν στα τέλη του 19ου αιώνα, σύντομα η αξία του ξεπέρασε τα στενά ελληνικά πλαίσια και γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο εξωτερικό, σε ευρωπαϊκές και αμερικανικές πρωτεύουσες. Γεννημένος στην Αθήνα το 1896, γιος ενός καταστηματάρχη από τα Βρεσθενά της Λακωνίας, μεγάλωσε από τα 9 του χρόνια κι έπειτα στο Φάληρο της Αττικής. Η μετακόμιση της οικογένειάς του από το κέντρο της Αθήνας σε μια τέτοια μεγαλοαστική περιοχή δε φαίνεται να δικαιολογείται από τα εισοδήματα της μάλλον μικρής επιχείρησης του πατέρα του στην οδό Αγ. Μάρκου. Ίσως η σχέση της μητέρας του, Αγγελικής, με τη βασιλική οικογένεια (ο πατέρας της δούλευε στην υπηρεσία του βασιλιά Γεωργίου) να εξηγεί αυτή την κίνηση, αλλά και τις μετέπειτα χορηγίες που έκαναν δυνατές τις μουσικές σπουδές του Μητρόπουλου (Trotter 2000: 30-33).

Μέχρι το 1920, ο Μητρόπουλος σπούδαζε στην Αθήνα πιάνο και σύνθεση, ενώ παράλληλα άρχισε να γράφει και να παίζει δημοσίως τις πρώτες του συνθέσεις, με αποκορύφωμα την παράσταση της όπεράς του *Αδερφή Βεατρίκη* το 1920 με την Κατίνα Παξινού. Το 1920-24, φεύγει με υποτροφία για να γίνει οργανίστας στη Γερμανία, αλλά καταλήγει να παίρνει μαθήματα σύνθεσης και γίνεται βοηθός ορχήστρας στην Κρατική Όπερα του Βερολίνου. Από

το σημείο αυτό μέχρι και το τέλος της ζωής του η διεθνής του φήμη τον φέρνει στη θέση του διευθυντή των σοβαρότερων ορχηστρικών συνόλων στη δύση, με αποκορύφωμα την ανάληψη της θέσης του μόνιμου διευθυντή στη Φιλαρμονική της Νέας Υόρκης, από το 1951 μέχρι το 1957 (Fulias 2016).

Αν υπάρχει κάτι που ξεχωρίζει τον Μητρόπουλο σε σχέση με άλλους έλληνες μουσικούς αλλά και συγχρόνους του, ιδιαίτερα στα χρόνια της καριέρας του στην Αμερική (1938-1958) ήταν η –εμμονική σχεδόν– προσήλωσή του στην σύνθεση και εκτέλεση καινούριων και μοντέρνων μουσικών έργων. Ακόμη και στις πιο εχθρικές συνθήκες, όπως στην συντηρητική και οπισθοδρομική Αθήνα, στην επαρχιακή Μιννεάπολη ή στην ισοπεδωτική και απαξιωτική Νέα Υόρκη, ο Μητρόπουλος προσπάθησε να εκπαιδεύσει μουσικούς και κοινό στο νέο μουσικό λεξιλόγιο του 20ού αιώνα, αλλά και σε άγνωστα έργα του παρελθόντος. Παρ' όλο που, όπως θα δούμε παρακάτω, η σχέση του με την Ελλάδα και με την ελληνικότητα ήταν κάθε άλλο παρά χαρούμενη, σήμερα αναγνωρίζεται ως θεμέλιος λίθος και πρωτοπόρος στην εντόπια λόγια μουσική ζωή, ενώ όσο ζούσε αποτελούσε ζωντανό παράδειγμα και εκπρόσωπος της εντόπιας μουσικής ζωής και του εγχώριου τάλαντου· από τις δύο αίθουσες του Μεγάλου Μουσικής Αθηνών που κατασκευάστηκαν το 1991, η μία (η μικρότερη) φέρει το όνομά του μέχρι και σήμερα: «Αίθουσα Δημήτρης Μητρόπουλος».

## Χατζιδάκις

Ο Μάνος Χατζιδάκις γεννήθηκε το 1925 στην Ξάνθη σε μια ευκατάστατη οικογένεια, και ξεκίνησε από μικρός μαθήματα μουσικής. Το 1932 μετοίκησε στην Αθήνα, όπου άρχισε

μαθήματα σύνθεσης με τον Μενέλαο Παλλάντιο, γνωστή μορφή της μουσικής εκπαίδευσης εκείνα τα χρόνια, ενώ από το 1938 άρχισε να εργάζεται σε χειρωνακτικές δουλειές, καθώς ο απρόσμενος θάνατος του πατέρα του οδήγησε την οικογένεια σε χρεωκοπία. Η συναναστροφή του με τις λαϊκές τάξεις αλλά και το κοινωνικό περιθώριο σίγουρα είχαν κάποιου είδους επίδραση στην μουσική του πορεία, και ιδιαίτερα στην εκτίμησή του για την αστική λαϊκή μουσική.

Από το 1944 κι έπειτα αρχίζει να παρουσιάζει τα πρώτα του μουσικά έργα, γραμμένα αρχικά για το Θέατρο Τέχνης του Καρόλου Κουν, ενώ το 1946 συνθέτει το πρώτο του πιανιστικό έργο *Για μια μικρή λευκή αχιβάδα*. Η παρουσία του στη δημόσια ζωή της Αθήνας εγκαινιάζεται με την διάλεξή του το 1949 για το ρεμπέτικο τραγούδι, η οποία για πρώτη φορά ρίχνει μια θετική ματιά στο συγκεκριμένο μουσικό είδος που μέχρι τότε συνδεόταν με τον υπόκοσμο.

Στα χρόνια που ακολουθούν ο Χατζιδάκις συνθέτει μουσική για ένα μεγάλο αριθμό θεατρικών παραστάσεων, αρχαίων τραγωδιών και κινηματογραφικών ταινιών που κάνουν τη μουσική του γνωστή πανελληνίως, ενώ το 1961 κερδίζει το Όσκαρ για τη μουσική του στην ταινία *Ποτέ την Κυριακή*. Η διεθνής του φήμη λόγω του βραβείου λειτουργεί με παρόμοιο τρόπο με την περίπτωση του Μητρόπουλου, καθότι γίνεται η «βιτρίνα» της ελληνικής μουσικής, αναπαράσταση και εκπροσώπηση της ελληνικής κουλτούρας στην εξωστρεφή, κατά Herzfeld, πλευρά της εθνικής αφήγησης.

Τα χρόνια 1966-1972 μένει στη Ν. Υόρκη, όπου ηχογραφεί δίσκους και έρχεται σε επαφή με νέα μουσικά ιδιώματα, ενώ με την πτώση της χούντας το 1974, ως κοντινός φίλος του Κωσταντίνου Καραμανλή, καλείται να αναλάβει μια σειρά δημοσίων αξιωμάτων στο χώρο

της τέχνης και του πολιτισμού: διευθυντής της Εθνικής Λυρικής Σκηνής, της Κρατικής Ορχήστρας, του Τρίτου Προγράμματος της Ελληνικής Ραδιοφωνίας και διάφορες άλλες θέσεις σε μεγαλύτερους ή μικρότερους θεσμούς. Ιδρύει το περιοδικό *Το Τέταρτο*, την δισκογραφική εταιρία «Σείριος», και την Ορχήστρα των Χρωμάτων, την οποία διευθύνει μέχρι το θάνατό του, το 1994 (Leotsakos 2016).

Όντας ανοιχτός με τη σεξουαλικότητά του σε μια ιστορική περίοδο όπου κάτι τέτοιο ήταν αρκετά κατακριτέο, εισέπραττε αρκετή ομοφοβία, με χαρακτηριστική την διαμάχη του με την εφημερίδα *Αυριανή* τη δεκαετία του '80. Σήμερα, η δραστήρια δημόσια παρουσία του μνημονεύεται συχνά στον τύπο ως διορατική, δηκτική, αναγκαία και αυστηρή, και η αρθρογραφία του αναδημοσιεύεται τακτικά στον τύπο.

## Κραουνάκης

Ο Σταμάτης Κραουνάκης, γεννηθείς το 1955, αντιπροσωπεύει μια νεότερη του Χατζιδάκι γενιά μουσικών συνθετών, οι οποίοι πειραματίστηκαν και προσέγγισαν δύο αρκετά διαφορετικά εντόπια μουσικά είδη: το ελαφρό και το λαϊκό τραγούδι. Αποτελεί κατά κάποιον τρόπο μια αντίστοιχη κίνηση με αυτήν της προηγούμενης γενιάς, του Χατζιδάκι και του Θεοδωράκη, οι οποίοι προσεγγίζοντας το ρεμπέτικο από μια λόγια, δυτική, μουσική κουλτούρα, παρήγαγαν το νέο *έντεχνο-λαϊκό* μουσικό είδος (Paranikolaou 2007: 63). Παρ' όλα αυτά, το μουσικό του ύφος ξεφεύγει πλέον από τα σύνορα της λόγιας μουσικής έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται στον ελληνικό χώρο. Σπούδασε πολιτικές επιστήμες στο Πάντειο Πανεπιστήμιο και μουσική με την Κλέλια Τερζάκη.

Συνεργαζόμενος με τη στιχουργό Λίνα Νικολακοπούλου, υπήρξε πολυγραφότατος συνθέτης από το 1978 μέχρι σήμερα, έχοντας στο ενεργητικό του μια σειρά επιτυχημένων δίσκων με την Άλκηστη Πρωτοψάλτη, την Τάνια Τσανακλίδου, τη Βίκυ Μοσχολιού και πολλούς τραγουδιστές και τραγουδίστριες από το χώρο του έντεχνης και λαϊκής μουσικής. Το μουσικό του ύφος του στιγματίζεται και περιφέρεται γύρω από το μουσικό θέατρο: παράλληλα με τη σύνθεση τραγουδιών έχει γράψει μουσική και τραγουδήσει σε μουσικοθεατρικές παραστάσεις και κινηματογραφικές παραγωγές όπως το *Έκτο πάτωμα*, το τηλεοπτικό *Τρίτο Στεφάνι* και οι εμφανίσεις του με την ομάδα Σπείρα Σπείρα.<sup>5</sup>

Σήμερα, είναι ιδιαίτερα παραγωγικός στο δημόσιο λόγο, αναλαμβάνοντας στήλες σε αθηναϊκές εφημερίδες, αρθρογραφώντας, και σχολιάζοντας στον αέρα της ραδιοφωνικής του εκπομπής, η οποία φιλοξενείται στο σταθμό «Κόκκινο 105.5», το ραδιόφωνο του ΣΥΡΙΖΑ. Παρ' όλα αυτά, δηλώνει μη κομματικοποιημένος αριστερός, και ήταν ιδιαίτερα έντονος στον αντι-μνημονιακό λόγο του, τουλάχιστον μέχρι την ανάληψη της εξουσίας από την κυβέρνηση του ΣΥΡΙΖΑ.<sup>6</sup>

---

5 Στοιχεία από την προσωπική του ιστοσελίδα, <http://www.kraounakis.gr/> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16).

6 Βλ. τη συνέντευξή του στον Αντώνη Μποσκοϊτή, *LIFO*, τεύχος 386, 14/5/2014, <http://www.lifo.gr/team/cityvibe/48545> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16).



## Έθνος, φύλο και σεξουαλικότητα στο δημόσιο λόγο

Σε αυτή την ενότητα το κύριο εγχείρημα είναι η παρουσίαση και σύνδεση των θέσεων που καταλαμβάνουν οι τρεις εξεταζόμενοι μουσικοί σε σχέση με τους άξονες του έθνους, του φύλου και της σεξουαλικότητας. Οι θέσεις αυτές αποτυπώνονται στο δημόσιο λόγο άλλοτε ρητά και άλλοτε με ποικίλες τεχνικές αποσιώπησης, υπεκφυγής ή υπαινιγμού, και μπορούν να απεικονίσουν με μεγαλύτερη ακρίβεια τον τρόπο που τα εκάστοτε υποκείμενα κατασκευάζονται, αναπαράγοντας καθιερωμένους εθνικούς, έμφυλους και σεξουαλικούς λόγους, αλλά ταυτόχρονα φτιάχνουν καινούριους, δρώντας παραγωγικά.

### Έθνος

Η ιδιαιτερότητα του Μητρόπουλου στη σχέση του με το ελληνικό έθνος είναι πολλαπλή: Αρχικά, προσπαθεί με πολλούς τρόπους να εκσυγχρονίσει την εντόπια μουσική παραγωγή εκπαιδεύοντας τις αθηναϊκές ορχήστρες με απαιτητικά έργα, αναβαθμίζοντας τις τεχνικές και εκφραστικές τους δεξιότητες και εντάσσοντας μια πληθώρα νέων μουσικών έργων στο ρεπερτόριό τους. Μέλημά του είναι να ενταχθεί η Ελλάδα μαζί με τις χώρες της κεντρικής και βόρειας Ευρώπης, όσον αφορά την ποιότητα και αρτιότητα της μουσικής παραγωγής και εκτέλεσης, και στα πλαίσια αυτού εισάγει για πρώτη φορά (με αμφίβολα αποτελέσματα) το μοντερνιστικό<sup>7</sup> μουσικό ιδίωμα του δωδεκαφθογγισμού στην Ελλάδα, έτσι όπως αναπτύχθηκε

7 Το κίνημα του μοντερνισμού στη μουσική, ξεκινώντας από τα τέλη του 19ου αιώνα, αποτελεί, όπως και σε άλλες τέχνες, μια επαναστατική ρήξη με την αισθητική και τις συμβάσεις του παρελθόντος, υιοθετώντας καινοτομίες στον τρόπο παιξίματος, τη θεματολογία, την ενορχήστρωση και άλλες μουσικές παραμέτρους.

από τη Δεύτερη Σχολή της Βιέννης.<sup>8</sup> Από την άλλη, η μεγάλη του επιτυχία ως διευθυντή ορχήστρας σε Ευρώπη και Αμερική, και η διεθνής του ακτινοβολία του προσέδιδε ένα ιδιαίτερο εθνικό κύρος, λειτουργώντας ως αντιπρόσωπος της ελληνικής μουσικής και κουλτούρας ανά τον κόσμο· συχνά μάλιστα ενέτασσε στο πρόγραμμα των συναυλιών του έργα ελλήνων συνθετών όπως ο Σκαλκώττας, ο Καλομοίρης κ.α. (Trotter 2000: 121, 130-131, 144).

Η διττή του θέση ως Έλληνας που διαπρέπει στο εξωτερικό ξεκινάει από ένα περιστατικό αρκετά νωρίς στην μουσική του καριέρα. Σε μια παράσταση της όπεράς του, *Αδερφή Βεατρίκη*, την οποία διευθύνει ο ίδιος στις 13 Μαΐου του 1920, τυγχάνει να βρίσκεται στο κοινό ο Camille Saint-Saëns,<sup>9</sup> ένας γάλλος μουσικοσυνθέτης και εκπαιδευτικός που στην αλλαγή του αιώνα ασκούσε τεράστια επιρροή στη μουσική ζωή του Παρισιού, όντας μέλος της γαλλικής Ακαδημίας από το 1881 μέχρι το 1921. Ο Saint-Saëns, γυρνώντας στο Παρίσι μετά τη συναυλία, γράφει μια κολακευτική κριτική για την παράσταση του Μητρόπουλου, σηματοδοτώντας, κατά τον Trotter (2000: 63-64) την «πρώτη φορά που ένας Έλληνας μουσικός, μορφωμένος και εκπαιδευμένος στην πατρική γη, δέχθηκε μια θετική κριτική στο Παρίσι, και όταν οι παρατηρήσεις του Saint-Saëns ανατυπώθηκαν στις αθηναϊκές εφημερίδες, ολόκληρη η πόλη αντιλαλούσε με επαίνους για τον ντόπιο νεαρό μουσικό της». Η επικύρωση

---

Ξεκινώντας με συνθέτες όπως ο Claude Debussy, ο Gustav Mahler και ο Aleksandr Skryabin κορυφώνεται το μεσοπόλεμο με το έργο των Igor Stravinsky, Arnold Schönberg, Anton Webern, Béla Bartók κ.α. (Botstein)

- 8 Τη Σχολή της Βιέννης, δηλαδή το μουσικό ύφος των Χάυντν, Μότσαρτ, Μπετόβεν που μεσουράνησε στα τέλη του 18ου-αρχές 19ου αιώνα, «διαδέχθηκε» η Δεύτερη Σχολή της Βιέννης, μια ομάδα συνθετών με επίκεντρο τους Arnold Schönberg, Anton Webern και Alban Berg που στις αρχές του 20ού αιώνα έπλασαν και εξέλιξαν μια τεχνική σύνθεσης γνωστή ως δωδεκαφθογγισμός. Η τεχνική αυτή τους επέτρεψε να δημιουργήσουν μια νέα μουσική γλώσσα, ανεξάρτητη από την μουσική παράδοση της εποχής τους, η οποία προχωρούσε ένα βήμα πέρα από την απλή άρνηση των κλασικών μορφών και κυρίως της τονικής αρμονίας του 19ου αιώνα, θυσιάζοντας όμως την προσβασιμότητα των έργων τους στο ευρύ κοινό, και την δημοφιλία τους. Στη μουσική ιστορία, ο δωδεκαφθογγισμός είναι ένα από τα κεντρικά ρεύματα του μουσικού μοντερνισμού, παράλληλα με τον νεοκλασικισμό, τον αλεατορισμό κ.α. (Lansky et al.)
- 9 Εντελώς τυχαία, ή ίσως και όχι, ο Saint-Saëns είναι επίσης ένας συνθέτης που είναι πολύ πιθανόν να είχε ομοερωτικές τάσεις, όπως φαίνεται να υποστηρίζει στη βιογραφία του ο Brian Rees (1991: 189-191).

της αξίας ενός καλλιτέχνη στο εξωτερικό φαίνεται πως λειτουργεί συσσωρεύοντας πολιτισμικό κεφάλαιο στο ελληνικό έθνος, το οποίο με αυτό τον τρόπο φαίνεται πως μπορεί να «παραβλέπει» τον –κατά τ' άλλα– αντεθνικό ομοερωτισμό, όπως παρατηρεί και η Apostolidou (2016: 81-84).

Η σχέση του Μητρόπουλου με ό,τι αντιπροσώπευε το ελληνικό έθνος κατά τη διάρκεια της απουσίας του από τα μουσικά πράγματα της χώρας φαίνεται πως ήταν αρκετά τεταμένη. Το 1947, και ενώ ο Μητρόπουλος ήδη απουσιάζει από την Ελλάδα για 10 χρόνια, μια ομάδα ντόπιων μουσικών και συνθετών συνυπογράφει μια ανακοίνωση-διαμαρτυρία στην οποία τον επιπλήσσουν για το γεγονός ότι δεν συμπεριλαμβάνει αρκετά έργα ελλήνων συνθετών στα προγράμματά του, και συγκεκριμένα έργα της λεγόμενης Εθνικής Σχολής.<sup>10</sup> Ο Μητρόπουλος, έχοντας κάνει το 1939 συναυλία με έργα αποκλειστικά ελλήνων συνθετών, απαντάει πως οι υποχρεώσεις του ως διευθυντή μιας από τις σημαντικότερες ορχήστρες του κόσμου τον υποχρεώνει να ανεβάζει μόνο έργα παγκόσμιου βεληνεκούς. Με αυτή τη διπλωματική απάντηση, όπως παρατηρεί και ο Trotter (2000: 381-2), υπονοεί πως τα έργα της Εθνικής Σχολής μάλλον δεν αξίζουν την προσοχή του, και αμφισβητεί την ποιότητα και την σοβαρότητά τους. Ο Μητρόπουλος βέβαια συχνά ανέβαζε άγνωστα έργα αμφιβόλου ποιότητας ή έργα δευτέρας διαλογής, κάτι για το οποίο είχε υποστεί αρκετή κριτική από τον μουσικό τύπο, αλλά ποτέ δεν διάλεγε ως τέτοια έργα ελλήνων συνθετών· αυτό δείχνει ίσως μια εμπάθεια προς οτιδήποτε του θύμιζε τη μουσική ζωή της Αθήνας, τις μικρότητες και τις συντεχνιακές πολιτικές που κυριαρχούσαν εντός της., και είχαν αποτελέσει έναν από τους

---

10 Ο Μανώλης Καλομοίρης, μαζί με ένα σύνολο συνθετών λόγιας μουσικής, ακολουθώντας το παράδειγμα κεντρο- και βορειο- Ευρωπαίων συνθετών, ήταν πρωτεργάτης στην ίδρυση της λεγόμενης Εθνικής Μουσικής Σχολής στην Ελλάδα. Τα χαρακτηριστικά της σχολής αυτής είναι η χρήση λαϊκών μελωδιών ή ρυθμικών στοιχείων, η λαογραφική θεματολογία όπου υπάρχει πρόγραμμα ή λιμπρέττο, πάντα όμως πλαισιωμένα από «δυτικές» μορφές, ακολουθώντας γερμανικές ή γαλλικές τεχνοτροπίες του 19ου αιώνα (ρομαντισμός – ιμπρεσιονισμός) (Leotsakos).

λόγους της φυγής του από την Ελλάδα. Για παράδειγμα, ο Μητρόπουλος, παρά τις φιλότιμες προσπάθειες της φίλης του, Κατσογιάννη, παραμελούσε συστηματικά τα έργα του Σκαλκώττα (εκτός από τους πιο δημοφιλείς και προσβάσιμους *Ελληνικούς χορούς* του), παρ' όλο που ανήκαν στο μοντερνιστικό ιδίωμα που ο ίδιος προσπαθούσε να προωθήσει, είχαν γραφτεί από έλληνα συνθέτη και, όπως απέδειξε η υστεροφημία τους, ήταν πράγματι μουσικά έργα που άξιζαν μιας τέτοιας προβολής (Trotter 2000: 220-222).

Ένα χρόνο αργότερα, το 1948, ένα περιστατικό στην Ν. Υόρκη αναδεικνύει την ένταση αυτή μεταξύ Μητρόπουλου και ελληνικού μουσικού κατεστημένου, και αποτυπώνει και την υποκειμενική θέση του σε σχέση με το ελληνικό έθνος. Μετά από μια ακόμη συναυλία στη Ν. Υόρκη, κι ενώ περιτριγυριζόταν από πλήθος θαυμαστές και ακροατές που διψούσαν να δώσουν τα συγχαρητήρια και να ανταλλάξουν μια σύντομη κουβέντα με το διάσημο μαέστρο, ένας έλληνας ανταποκριτής αθηναϊκής εφημερίδας προσπαθούσε να του τραβήξει την προσοχή φωνάζοντας πιεστικά ερωτήσεις στα ελληνικά πάνω από το συγκεντρωμένο πλήθος. Τότε ο Μητρόπουλος έχασε την συνήθη ψυχραιμία του και του απάντησε εκνευρισμένα : «Εσείς οι Έλληνες πρέπει να καταλάβετε ότι δεν είμαι κτήμα σας –ότι ανήκω σ' όλο τον κόσμο!» (Trotter 1995: 230-1).

Φυσικά, η αντίδρασή του αυτή, στο φόντο της ήδη αρνητικής ατμόσφαιρας πίσω στην Αθήνα, και αφότου δημοσιεύτηκε παραμορφωμένη με διάφορους τρόπους, προκάλεσε κύμα διαμαρτυριών στον τύπο. Η εικόνα του αυτή επιβαρύνθηκε, τουλάχιστον στα μάτια του δεξιού και κυβερνητικού χώρου, από μια συνέντευξη που είχε δώσει νωρίτερα, μαινομένου του εμφυλίου πολέμου, στην οποία κατηγορούσε την αμερικανική κυβέρνηση ότι εξοπλίζει και συμβουλεύει τον ελληνικό στρατό εναντίον της αριστεράς (Trotter 2000: 381-3).<sup>11</sup>

---

11 Μια άποψη που, σε μια σπάνια δήλωση φρονημάτων, ο βιογράφος του, Trotter (2000: 383) βρίσκει κάπως

Παρ' όλο που η σχέση του Μητρόπουλου με την ελληνική εθνική ταυτότητα φαίνεται κάθε άλλο παρά αυτονόητη, ο σημαντικότερος έλληνας βιογράφος του, ο μουσικολόγος Απόστολος Κώστιος, σε ένα πρόσφατο άρθρο του φαίνεται να ενοχλείται ιδιαίτερα από το ζήτημα αυτό, όπως φαίνεται στο παρακάτω απόσπασμα:

Όσο για τις εγκυκλοπαίδειες και τα λεξικά, του παραχωρούσαν – και εξακολουθούν ενίοτε να του παραχωρούν – ένα μονόστηλο, όπως εκείνο της τελευταίας έκδοσης της 19τομης εγκυκλοπαίδειας Grove,<sup>12</sup> όπου το λήμμα “Mitropoulos, Dimitri”, γραμμένο από τον αμερικανό βιογράφο του έλληνα μουσικού, William Trotter, εισάγεται με τη φράση – προοίμιο δεκάδων λαθών (λανθασμένη ακόμη και η ημερομηνία γέννησης) και με τον στερεότυπο προσδιορισμό: «Dimitri Mitropoulos, American conductor, pianist and composer of Greek birth». Δεν νομίζω πως ο Bruno Walter, ο Arnold Schönberg, ο Ernst Krenek, ο Theodor Adorno και τόσο άλλοι, που πήραν την αμερικανική υπηκοότητα στην διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, καταγράφονται στις εγκυκλοπαίδειες ως “Αμερικανοί”! (Κώστιος 2010: 13-4)

Το «λάθος» που επισημαίνει ο Κώστιος διορθώθηκε σε κάποια από τις κατοπινές εκδόσεις του εγκυκλοπαιδικού λήμματος, στις οποίες ως συγγραφέας εμφανίζεται πλέον ο έλληνας μουσικολόγος Ιωάννης Φούλιας (Fulias 2016) και όχι πια ο William Trotter. Το έτερο λάθος (ημερομηνία γέννησης) γίνεται αντικείμενο συζήτησης πιο εκτεταμένα από τον Trotter στη βιογραφία του, καθότι η ημερομηνία έχει καταγραφεί στο Ιουλιανό ημερολόγιο, άρα απέχει κάποιες μέρες από την αντίστοιχη του γρηγοριανού, το οποίο υιοθετήθηκε αρκετά αργότερα, το 1924 (Trotter 2000: 32-33). Το βαθύτερο λάθος όμως που φαίνεται να ενοχλεί τον Κώστιο συμπυκνώνεται μάλλον στη φράση «αμερικανό βιογράφο του έλληνα μουσικού», στην οποία φαίνεται πως το ζήτημα της εθνικής πατρότητας του Μητρόπουλου είναι ακόμη ανοιχτό, και ιδιαίτερα σημαντικό για την κατασκευή μιας εθνικής μουσικής ιστορίας.

Η αμφιθυμία του Μητρόπουλου απέναντι στην ελληνική πραγματικότητα, αλλά και

αφελή («τελούσε εν μακαρία αγνοία της βαναυσότητας»), κρίνοντας την βαρβαρότητα του αριστερού στρατοπέδου στον εμφύλιο μάλλον χειρότερη από την αντίστοιχη του κυβερνητικού δεξιού.

- 12 Η μουσική εγκυκλοπαίδεια *Grove Music* είναι ένας από τους εγκυρότερους πόρους για τη μουσικολογική έρευνα, και φιλοξενεί επώνυμα λήμματα γραμμένα από διεθνώς αναγνωρισμένους ερευνητές. Διαθέσιμη πλέον εξ' ολοκλήρου στο διαδίκτυο, ανανεώνεται συχνά για να ενσωματώνει καινούρια ευρήματα και νέες ερευνητικές κατευθύνσεις. Ως εκ τούτου, αποτελεί κεντρικό σημείο αναφοράς για το τι λογίζεται ως «επιστημονική αλήθεια» στην έρευνα της μουσικής.

εκατέρωθεν, η οποία είχε ως αποτέλεσμα την φυγή του από την Ελλάδα, πέρα από το ιστορικό συγκείμενο του μεσοπολέμου, σηματοδοτεί και το τι περιλαμβάνεται σήμερα στον πυρήνα εκείνης της μουσικής που χαρακτηρίζεται ως ελληνική. Ο μοντερνισμός που αντιπροσώπευε ο Μητρόπουλος, νοούμενος ως εισαγόμενος και όχι εντόπιος, δεν κατάφερε να ενταχθεί στον πυρήνα αυτό, κάτι που κατάφερε και η Εθνική Μουσική Σχολή ξεπερνώντας το στίγμα της «λογιότητας», και η αστική λαϊκή μουσική της Σμύρνης και του Πειραιά, ξεπερνώντας το γεγονός ότι ταυτιζόταν με το μη-ελληνικό, τον υπόκοσμο και την παρανομία. Η ανέλκυση των τελευταίων από το κοινωνικό περιθώριο στο κέντρο της εθνικής μουσικής σκηνής θα φανεί πιο ξεκάθαρα στην ενότητα που ακολουθεί.

Ο Μάνος Χατζιδάκις –από κοινού με τον Μίκη Θεοδωράκη– υπήρξαν δυο σημαντικές προσωπικότητες για την ελληνική μουσική, καθότι προσπάθησαν ο καθένας με ένα διαφορετικό τρόπο να φέρουν στην επιφάνεια την αξία της λαϊκής μουσικής έκφρασης και την αξία του ρεμπέτικου τραγουδιού ως γνήσιας λαϊκής μουσικής των πόλεων και γνήσιας ενσάρκωσης του ελληνικού «εθνικού πνεύματος». Το μουσικό είδος που προέκυψε μέσω της «αναστήλωσης» του ρεμπέτικου από αυτούς τους κατά τα άλλα λόγιους μουσικοσυνθέτες ήταν το *έντεχνο-λαϊκό*, ένα νέο μουσικό κατασκεύασμα που απέκτησε κεντρική σημασία για την εγχώρια μεταπολεμική κουλτούρα (Paranikolaou 2007: 63).

Η κατασκευή μιας νέας εθνικής ταυτότητας μετά την ανταλλαγή προσφυγικών πληθυσμών που εγκαταστάθηκαν από τη Μικρά Ασία και τον Πόντο στην Ελλάδα καθιστούσε αναγκαία την αμφισβήτηση του προηγούμενου παραδείγματος, κάτι που είχε αντίκτυπο και στη μουσική. Μέσα από την κατασκευή του *έντεχνο-λαϊκού* μουσικού είδους, η αναδιάρθρωση των κεντρικών στοιχείων που συνιστούν την ελληνικότητα απαιτούσε και μια καινούρια

τοποθέτηση της χώρας σε σχέση με το δίπολο ανατολή/δύση. Το ρεμπέτικο (και κυρίως το σμυρνέικο ρεμπέτικο) ταυτιζόταν στη δημόσια σφαίρα με τα θέλητρα μιας Ανατολής οριενταλιστικά πλασμένης μέσα από το δυτικό βλέμμα, με χαρακτηριστικά την παθητικότητα, τη ραθυμία, την αισθησιακότητα κ.ο.κ., ενώ από την άλλη η λόγια μουσική παράδοση, ακολουθώντας το ύφος των κεντροευρωπαϊκών μουσικών ρευμάτων, προσπαθούσε να αρθρώσει τη δική της «εθνική μουσική» εντάσσοντας φολκλορικά στοιχεία στο μουσικό ύφος και στο αφηγηματικό της περιεχόμενο. Στο διάστημα που μεσολαβεί από την χρυσή περίοδο του ρεμπέτικου, πριν τον Β' Παγκόσμιο, μέχρι μετά τη διάλεξη του Χατζιδάκι το 1949, και ιδιαίτερα μετά τον *Επιτάφιο* του Θεοδωράκη το 1960, το ρεμπέτικο στο δημόσιο λόγο μεταμορφώνεται από «παθητικό άσμα της Ανατολής» σε γνήσια έκφραση της βυζαντινής κατάνυξης, της απολλώνιας ισορροπίας, ενσάρκωση του πνεύματος της αρχαίας τραγωδίας και πυλώνα της εθνικής μουσικής.<sup>13</sup>

Το *έντεχνο-λαϊκό* εμφανίζεται ακριβώς στο χρονικό σημείο στο οποίο το κλειστό σύνολο των εθνικών σημαινόντων διανοίχθηκε για να εγγκολπώσει μη-δυτικά πολιτισμικά στοιχεία, ανοίκει για το δυτικό βλέμμα της «ορθολογικότητας» (Paranikolaou 2007: 69). Σημείο εκκίνησης αυτής της διαδικασίας και συμβατικό χρονικό όριο μπορεί να τεθεί το έτος της διάλεξης του Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο.

Το 1949, στις 31 Ιανουαρίου, ο Χατζιδάκις έδωσε μια διάλεξη στο Θέατρο Τέχνης με θέμα «Ερμηνεία και θέση του σύγχρονου λαϊκού τραγουδιού (ρεμπέτικο)»,<sup>14</sup> η οποία μνημονεύεται μέχρι και σήμερα ως ένα σημείο τομής για την ανέλκυση της λαϊκής μουσικής από το κοινωνικό περιθώριο προς μια πλατιά αποδοχή από ευρύτερα κοινωνικά στρώματα και τη

---

13 Σχετικά με τις διαμάχες για τα «ανατολίτικα άσματα» και τους αμανέδες στον ελληνικό τύπο των αρχών του 20ού αιώνα, βλ. Λιάβας 2009.

14 Η διάλεξη υπάρχει ολόκληρη δημοσιευμένη στον ιστότοπο του Χατζιδάκι, <http://www.hadjidakis.gr/works/ergo3.asp?WorkID=208>.

θεσμική της αναγνώριση ως ισάξια της λόγιας.

Στη διάλεξη για το ρεμπέτικο διαγράφονται ανάγλυφα σημαντικοί λόγοι που μοιράζουν διαφορετικά μουσικά είδη σε διαφορετικά σημεία του εθνικού χάρτη, είτε κοντά στον πυρήνα της εθνικής «αλήθειας» είτε στο περιθώριό του. Ένας πρώτος διαχωρισμός που εμφανίζεται είναι μεταξύ μιας μουσικής του «κεφιού», φτιαγμένη για τη διασκέδαση και καλύτερα συνοδευμένη από κρασί και χορό, και μιας μουσικής που «την ονομάζουμε σοβαρή», η οποία φτιάχνεται από ανθρώπους «της φούγκας και του κοντραπούνκτου»: οι δύο αυτές κατηγορίες δεν πρέπει να συγχέονται κατά τον συνθέτη.

Μέσα από την διάλεξη φαίνεται να αναδύεται ένα υποκείμενο προς το οποίο ο Χατζιδάκις φαίνεται να κατευθύνει την κριτική του. Το υποκείμενο αυτό, που κάποια στιγμή καλείται «υγιείς ηθικολόγοι», είναι όσοι αγνοούν την αισθητική αξία του ρεμπέτικου τραγουδιού, μόνο και μόνο επειδή αυτό το μουσικό είδος προέρχεται από το κοινωνικό περιθώριο. Η μερίδα αυτή του καλλιτεχνικού κόσμου, συνενώνοντας ένα μεγάλο πολιτικό φάσμα από την λαϊκή και συντηρητική δεξιά μέχρι τον κομμουνιστικό χώρο, συμφωνούσε στο ότι το ρεμπέτικο αποτελεί στην καλύτερη περίπτωση μια άνευ αξίας μουσική, στη χειρότερη μια μουσική επικίνδυνη.<sup>15</sup>

Η αξία του ρεμπέτικου τραγουδιού σε αυτή τη διάλεξη φαίνεται να έχει ως προαπαιτούμενο την απόδειξη της ελληνικότητάς του. Ο Χατζιδάκις καταφέρνει αυτή την σύνδεση μεταξύ ρεμπέτικου και ελληνικού έθνους λέγοντας πως η συνύπαρξη μουσικής-λόγου-κίνησης που συντελείται στην ρεμπέτικη μουσική θυμίζει την αρχαία ελληνική τραγωδία. Αφού θεμελιώνει τη σύνδεση με την αρχαία Ελλάδα, λίγο αργότερα μιλάει για την

---

15 Βλ. και Νίκος Σαραντάκος, «Η πρόσληψη του ρεμπέτικου από την αριστερή διάνοηση 1946-1990», <https://sarantakos.wordpress.com/2016/09/04/rebetiko/> (τελευταία πρόσβαση: 23/12/16).



μελωδία των ρεμπέτικων τραγουδιών ως μια «επίδραση, ή καλύτερα προέκταση, του βυζαντινού μέλους», πανομοιότυπη με την «αυστηρή κι απέριτη εκκλησιαστική υμνωδία». Η λιτότητα και η απλότητα της μορφής ανάγεται από τον Χατζιδάκι σε εθνικό ιδεώδες: «Όλα δίνονται λιτά, απέριτα, με μια εσωτερική δύναμη που πολλές φορές συγκλονίζει. Μήπως αυτό δεν είναι το κύριο και μεγάλο στοιχείο που χαρακτηρίζει την ελληνική φυλή;». Στην αφήγηση αυτή, το ρεμπέτικο τραγούδι αποτελεί το μοναδικό παράδειγμα σύγχρονου καλλιτεχνικού έργου που να συμπίπτει και γεωγραφικά αλλά και στιλιστικά με τις «σπασμένες κολόνες του Παρθενώνος και του Ερεχθείου».

Όσον αφορά τη βυζαντινή επίδραση, πάει ένα βήμα παραπέρα συνδέοντας την ατμόσφαιρα «παρακμής» του Βυζαντίου με την τότε πολιτική και οικονομική κατάσταση, αναφερόμενος προφανώς στις συνθήκες λήξης του εμφυλίου πολέμου, την ανέχεια και την πικρή ατμόσφαιρα των μετεμφυλιακών χρόνων. Προχωρώντας στον ιστορικό χρόνο και χτίζοντας την εθνική αξία του ρεμπέτικου, αναφέρεται και στις επιδράσεις του δημοτικού τραγουδιού, το οποίο πλέον το 1949, και μετά το κίνημα των δημοτικιστών και την άνθηση της λαογραφίας, έχει αναχθεί σε κεντρικό σημαίνον της εθνικής κουλτούρας.

Η πρωταρχική αυτή δημόσια τοποθέτηση του Χατζιδάκι αποτελεί το πρώτο στιγμιότυπο σε μια πλούσια και περισπούδαστη σειρά κειμένων, άρθρων και συνεντεύξεων, τα οποία άλλοτε με μεταφορικό και ποιητικό και άλλοτε με αιχμηρό, σοβαρό και αλληγορικό λόγο σχολιάζουν και αναλύουν ζητήματα τέχνης, πολιτικής και επικαιρότητας. Η θεώρηση του έθνους στα γραπτά αυτά δεν παραμένει ίδια με αυτήν της διάλεξης για το ρεμπέτικο, καθώς η τριβή του Χατζιδάκι με την ελληνικότητα θα παράξει έναν διαχωρισμό που βαθαίνει όσο γράφει: από τη μία η ψεύτικη, αναπαραστατική ελληνικότητα των δημόσιων εκδηλώσεων, των παρελάσεων και των γιορτών, και από την άλλη η «αληθινή» ελληνικότητα που γίνεται

όλο και πιο φευγαλέα και απροσδιόριστη. Γράφει στα *σχόλια του Τρίτου* για την παράδοση:

Η Παράδοση επιβάλλει την πλήρη υποταγή μας στους νεκρούς – κι έτσι μας καθιστά ακίνδυνους για αλλαγές, τομές, γι' απελευθέρωση. Γι' αυτό και η παράδοση βολεύει τους κρατούντες. Σ' όλα τα κράτη τ' ανελεύθερα, χορεύουν ξέφρενα τους εθνικούς χορούς των, που αποτελούν το βάθρο για υπερηφάνεια και γι' ανελευθερία «εθνική». (Χατζιδάκις 1980: 143)

Το είδος της εθνικής αφήγησης που απορρίπτει ο Χατζιδάκις (1988: 20-21), η οποία είναι κατάλληλη μόνο για «αφίσεις και για αναγνωστικά σχολείων κατωτάτης εκπαιδύσεως», αποτελεί μια γελοιοποίηση, μια εμπορευματοποίηση της εθνικής ταυτότητας, παράγωγο ενός εθνικού λαϊκισμού. Αντί της έμφασης στο εθνικό στοιχείο αντιπροτείνει την ανάδειξη του ανθρωπισμού, ο οποίος τυγχάνει κατά τον ίδιο να είναι μια «πιο βαθιά παράδοση, πού, κατά σύμπτωση, είναι κι αυτή γνησίως ελληνική» (Χατζιδάκις 1988: 23).

Η ελληνικότητα την οποία ασπάζεται και προωθεί προσομοιάζει περισσότερο σε αυτήν μιας νεωτερικής εθνικής αφήγησης, που συνδέει το ελληνικό με μια διαχρονική διάθεση για καινοτομία, μια αρχαιοελληνική εφευρετικότητα και διορατικότητα. Αυτή η ιδιαίτερη απόχρωση του εθνικού λόγου που παράγει ο Χατζιδάκις φαίνεται από τον τρόπο που σχολιάζει τον μοντερνιστή συνθέτη και αρχιτέκτονα Γιάννη Ξενάκη σε συνέντευξή του:

Ο Ξενάκης είχε το θάρρος ν' αγνοήσει την μουσική παράδοση πεντακοσίων ετών – να αγνοήσει, δηλαδή, την μουσική από την Αναγέννηση και μετά – και να ξανατοποθετηθεί, με όλη τη δύναμη ενός γνήσιου ελληνικού πνεύματος, δίνοντάς μας μουσική όχι βέβαια αυτή που κληρονομήσαμε και συνηθίσαμε. Ίδού η πρώτη δυσκολία για να σταθούμε απέναντί του: μας απαιτεί ή πολύ αγνούς ή πολύ δυνατούς.  
[...] Η σημασία του Ξενάκη είναι μεγάλη· γιατί πρώτη φορά στην παγκόσμια μουσική δημιουργία παρουσιάστηκε μια προσωπικότητα τόσο τολμηρή που ν' αποφασίσει να ξαναυπάρξει Έλληνα. Πρέπει να παρέλθουν λίγα χρόνια, για ν' αντιληφθούμε τη σημασία του – για να γνωρίσουμε κ' εμείς, μες απ' αυτόν, την βαθύτερη νεοελληνική μας ιδιοσυγκρασία.<sup>16</sup>

Στην συνέντευξή του αυτή η «σοβαρή» μουσική, όπως την αποκαλεί, είναι φορέας μιας ελληνικότητας, όπως και το γνήσιο λαϊκό τραγούδι, που αποτελεί κι αυτό με τον τρόπο του

---

16 Συνέντευξη στο Ρένο Αποστολίδη, *Τα Νέα Ελληνικά*, τεύχος 1 (Ιανουάριος 1966), διαθέσιμο στον σύνδεσμο [http://diskoryxeion.blogspot.gr/2012/01/blog-post\\_11.html](http://diskoryxeion.blogspot.gr/2012/01/blog-post_11.html) (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16)

την έκφραση ενός πηγαίου εθνικού αισθήματος, το οποίο χάνεται όταν περνάει από τους κώδικες της λόγιας μουσικής. Παρ' όλα αυτά η θεσμοποίηση του λαϊκού τραγουδιού σε ένα εθνικό πλαίσιο μπορεί να αποτελεί μια διαστρέβλωσή του, όπως φαίνεται από τα *σχόλια του*

*Τρίτου:*

Τ' άξια τα έργα και τα μεγάλα, δεν πάνε να φορέσουνε μανδύα εθνικό ή λαϊκό. Τα έθνη και οι λαοί μπαίνουνε μέσα τους και προσπαθούν να ξαναγεννηθούν μες απ' αυτά. Ενώ τ' άλλα τα έργα τα μικρά, τα λαϊκά, εύκολα γίνονται αγάλματα σε Κήπους και Μουσεία κι επιζητούν των υπουργείων την προστασία. (Χατζιδάκις 1980: 52-54)

Σε αυτό το σχόλιο διαφαίνεται πως για τον συνθέτη η σημασία που αποκτά ένα μουσικό έργο προϋπάρχει της οριοθέτησής του σε ένα έθνος ή μια πολιτισμική ή ταξική ομάδα, και δρα διαπλαστικά ως προς τις κατηγοριοποιήσεις αυτές. Η αντίθεση μεταξύ των «μεγάλων» έργων, που δεν επικαλούνται το έθνος ή τον λαό, και των «μικρών» και «λαϊκών», που χαίρουν προστασίας φανερώνει και μια παραδοχή πως τα αληθινά αριστουργήματα της τέχνης τοποθετούνται μακριά από εθνικές αφηγήσεις, και οφείλουν να ξεπερνούν τα στενά εθνικά όρια.

Φεύγοντας από την συγκρατημένη ελληνικότητα που φαίνεται να προάγει ο Χατζιδάκις, τουλάχιστον στις τελευταίες δεκαετίες της ζωής του, η αντίθεση με το είδος της εθνικής αφήγησης που εκφράζει ο Σταμάτης Κραουνάκης είναι αρκετά έντονη. Στα πλαίσια της οικονομικής κρίσης και της πολιτικής αναταραχής που αυτή προκάλεσε μετά το 2010, ο Κραουνάκης φαίνεται να έχει αρκετή εμπιστοσύνη ότι «τρεις χιλιάδες χρόνια ιστορία δε θα τα πάρουν οι τράπεζες». <sup>17</sup> Η μουσική στην περίπτωση του Κραουνάκη αναδύεται ως όπλο εθνικής αντίστασης απέναντι στην «γερμανική κατοχή», <sup>18</sup> όπως φαίνεται ανάγλυφα στο παρακάτω απόσπασμα συνέντευξης:

17 Συνέντευξη στον Γιώργο Νάστο, *BHMAgazino*, 26 Οκτωβρίου 2013,

<http://www.tovima.gr/vimagazino/interviews/article/?aid=537003> (τελευταία πρόσβαση: 2/3/2017).

18 Συνέντευξη στον Αντώνη Μποσκοϊτή, *LIFO* τεύχος 386, 14/5/2014, <http://www.lifo.gr/team/cityvibe/48545> (τελευταία πρόσβαση: 2/3/2017)

### **Το τραγούδι τι μπορεί να προσφέρει;**

Με το τραγούδι η Ελλάδα πρέπει να επιτεθεί στην παγκόσμια αγορά. Όπως έγινε με τον «Ζορμπά». Έχουμε μουσικάρες και φωνάρες. Τη Νέγκα, τη Γαλάνη, τον Χαρούλη. Πάω πιο πίσω. Είναι όλοι μάχιμοι. Ο Σπανός, ο Μικρούτσικος, ο Λεοντής, ο Ξαρχάκος. [...] Χρειάζεται, λοιπόν, μια πολύ σοβαρή πολιτική. Να μας φορτώσουν σε ένα πούλμαν και να ξεκινήσουμε μια οργανωμένη επίθεση. Να πούμε ότι η Ελλάδα είναι όρθια. Να δείξουμε ότι γκαρίζουμε και χορεύουμε καλύτερα απ' όλους.

(Συνέντευξη στον Γιώργο Νάστο, *BHMAgazino*, 26 Οκτωβρίου 2013)

Στο απόσπασμα αυτό, αλλά και σε άλλα σημεία συνεντεύξεων και δηλώσεων του Κραουνάκη, διαγράφεται η σημασία που αποκτά η μουσική στο ελληνικό εθνικό πλαίσιο. Η μουσική ως όπλο, κατάλληλο για «οργανωμένη επίθεση» στα χνάρια του Ζορμπά, έρχεται να επιτελέσει έναν συγκεκριμένο εθνικό ρόλο, αυτόν της εξύψωσης της εικόνας της Ελλάδας στο εξωτερικό («να πούμε ότι η Ελλάδα είναι όρθια») και της συσπείρωσης του εγχωρίως παραγόμενου πολιτισμού στην υπηρεσία του ελληνικού έθνους.

### **Σεξουαλικότητα και φύλο**

Σύμφωνα με τις βιογραφίες του, ο Μητρόπουλος ήταν ιδιαίτερα χαμηλών τόνων όσον αφορά τη σεξουαλικότητά του και τις ερωτικές του σχέσεις. Καθότι δεν παντρεύτηκε ποτέ, το περιβάλλον του και ο δημόσιος και ακαδημαϊκός λόγος γύρω από τη ζωή του άφηναν να εννοηθεί πως ήταν μεν ποθητός από το αντίθετο φύλο, αλλά προτίμησε να αφοσιωθεί στη μουσική του και όχι στην οικογενειακή ζωή, αποσιωπώντας έτσι τυχόν υποψίες για τις σεξουαλικές του προτιμήσεις.

Η καλλιέργεια φημών γύρω από κρυφές σχέσεις με το αντίθετο φύλο περιγράφεται και από τον Gary C. Thomas (2006: 163) ως μια στρατηγική με την οποία όχι μόνο οι βιογράφοι ή οι

μελετητές, αλλά και τα ίδια τα ομοφυλόφιλα υποκείμενα προσπαθούν να αποπροσανατολίσουν το κοινωνικό σώμα από την ανακάλυψη των ομοερωτικών τους προτιμήσεων.

Στην περίπτωση του άγγλου συνθέτη Frideric Handel, ο Thomas (2006: 163-4) εντοπίζει μια έντονη και δημιουργική προσπάθεια των βιογράφων του να προτείνουν πιθανά ειδύλλια του με τραγουδίστριες της όπερας και επίδοξες νύφες που κατά καιρούς του προξένευαν. Η ετεροκανονιστική θεώρηση σύμφωνα με την οποία οποιαδήποτε κοντινή σχέση μεταξύ ατόμων του αντίθετου φύλου θεωρείται αυτομάτως και δυνητικά ερωτική διατρέχει όλες αυτές τις προσπάθειες· στις περισσότερες από αυτές τις περιπτώσεις το μόνο που αποδεικνύεται είναι ο ερωτικός πόθος των γυναικών για τον Handel, αλλά όχι και το αντίστροφο.

Το ειδύλλιο του Μητρόπουλου με την ηθοποιό Κατίνα Παξινοῦ μεταξύ 1918-1920 φαίνεται να επιτέλεσε μια τέτοιου είδους λειτουργία αποπροσανατολισμού από τις ερωτικές του προτιμήσεις, μια «περιπαθής φιλία» που εξελίχθηκε σε «φλογερή ερωτική σχέση», σύμφωνα με τον Trotter (2000: 62). Αν και σύμφωνα με τον Trotter οι ετεροφυλοφιλικές του περιπέτειες περιορίστηκαν ή σταμάτησαν εντελώς μετά το 1930, η σχέση του με την Παξινοῦ φαίνεται πως ήταν τόσο βαθιά ώστε αρκετά χρόνια αργότερα, το 1952, η επίσκεψή της στο νοσοκομείο όπου ο Μητρόπουλος νοσηλευόταν μετά την πρώτη καρδιακή προσβολή που υπέστη, του έφερε τόσο έντονη συγκίνηση που οι γιατροί της απαγόρευσαν να τον ξαναεπισκεφτεί μέχρι να πάρει εξιτήριο (Trotter 2000: 549-50).<sup>19</sup>

---

19 Η επανασύνδεση αυτή μετά από τόσα χρόνια απόστασης, με την Παξινοῦ να έχει πάρει Όσκαρ για το ρόλο της στο *Για ποιόν χτυπάει η καμπάνα* και τον Μητρόπουλο διευθυντή της σημαντικότερης αμερικανικής ορχήστρας, θυμίζει κατά πολύ την συνάντηση Μερκούρη-Χατζιδάκι σε αντίστοιχο νοσοκομειακό περιβάλλον, στη Ν. Υόρκη, λίγους μήνες πριν τον θάνατο και των δύο (Trotter 1995: 160, 336-7).

Η κοντινότερη φίλη του Μητρόπουλου, Καίτη Κατσογιάννη, είναι και η πλουσιότερη πηγή πληροφοριών για τη ζωή του, λόγω της συστηματικής και εκτεταμένης αλληλογραφίας που διατηρούσαν, η οποία εκδόθηκε από την ίδια το 1966, αφότου βέβαια είχε αφαιρέσει οτιδήποτε της φαινόταν ανάρμοστο να εκδοθεί. Η Κατσογιάννη φαίνεται να ήξερε για τις ερωτικές επιθυμίες του Μητρόπουλου, και, για να εκτρέψει φημολογίες και «κακές γλώσσες» γύρω από την προσωπική του ζωή, άφηνε συχνά να εννοηθεί πως η σχέση μεταξύ τους ήταν και ερωτική. Προς το τέλος της ζωής της, εμπόδιζε ενεργά ερευνήτριες, όπως η Μαρία Χριστοπούλου, οι οποίες προσπάθησαν να γράψουν τις πρώτες βιογραφίες του Μητρόπουλου, ενώ φαίνεται να είχε πειστεί η ίδια πως ο Μητρόπουλος όχι μόνο δεν ήταν ομοφυλόφιλος αλλά είχε υπάρξει πρακτικά σύζυγος της – η σχέση τους πάντως, ασχέτως αν τελικά ήταν ερωτική ή σεξουαλική, ήταν σίγουρα βαθιά και έντονη. Ο Louis Biancolli, στην εισαγωγή της αγγλικής μετάφρασης της αλληλογραφίας τους, γράφει πως:

Θα έπρεπε κάποιος να ψάξει βαθιά στο βασίλειο της επιστολογραφίας για να βρει κάποια ανταλλαγή γραμμάτων ισάξια με αυτήν. Θα ήταν ταιριαστό μόνο μέχρι ένα σημείο να αναφερθεί κανείς στην αλληλογραφία Τσαϊκόφσκυ-Μαντάμ φον Μεκ, καθώς οι συναντήσεις τους ήταν σπάνιες και δεν υπάρχουν οι παθιασμένες αμοιβαίες ομολογίες τρυφερότητας. (Biancolli 1973)

Αν λάβουμε υπ' όψιν τις ερωτικές προτιμήσεις τόσο του Μητρόπουλου όσο και του Τσαϊκόφσκυ, η σύγκριση μεταξύ τους από τον Biancolli δε γίνεται τυχαία. Η ομοερωτική σεξουαλικότητα του Τσαϊκόφσκυ, του «πρώτου και πιο φημισμένου “ομοφυλόφιλου” της δυτικής μουσικής», αποτελούσε κοινή γνώση ήδη από το 1908 (Wood και Brett 2006: 376), ενώ η διάσημη αλληλογραφία του με την μαικήνα του, Μαντάμ φον Μεκ, η οποία τον συντηρούσε οικονομικά για δεκατέσσερα χρόνια, σίγουρα συναγωνίζεται σε πλούτο και βάθος εκείνη του Μητρόπουλου και της Κατσογιάννη. Αυτό που όμως αποσιωπάται είναι πως και η Κατσογιάννη και η φον Μεκ είχαν μια τόσο κοντινή σχέση με τους αντίστοιχους

συνθέτες, που σίγουρα γνώριζαν για τις ομοερωτικές τους επιθυμίες, και σε κάποιες περιπτώσεις φαίνεται να το συζητούν σχεδόν ανοιχτά στις αλληλογραφίες τους με αυτούς (Trotter 2000: 105· Poznansky 1998a: 29).<sup>20</sup>

Μια παρόμοια τακτική αποπροσανατολισμού φαίνεται να είχε επιστρατεύσει κάποια στιγμή και ο Χατζιδάκις, όπως αποτυπώνεται στο ντοκιμαντέρ *Είδωλο στον Καθρέφτη* (2008):

Μια μέρα μας είπε: «Έχω γράψει μια σονάτα για βιολοντσέλο, σοπράνο και πιάνο. Το πορτρέτο της Λάουρας». Αυτή η περίφημη Λάουρα, τελοσπάντων, είχε γίνει θρύλος τότε, και τελικά μας άφησε να εννοήσουμε ότι είναι μια κοπέλα η οποία μένει στη Θεσσαλονίκη, με την οποία είναι ερωτευμένος, και κάθε σαββατοκύριακο χανότανε, «Πού ήσουν;», «Ήμουνα στη Θεσσαλονίκη στη Λάουρα». [...] Νίκος Κούνδουρος: Είχα μια μοτοσικλέτα και ο Μάνος λέει «Πάω στη Λάουρα στην Εκάλη», και, λέω, θα τον πάρω από πίσω να δω ποιά και πού και πώς. Και τότε μου λέει ο Γκάτσος «Μην κυνηγάς, η Λάουρα είσαι εσύ». (*Είδωλο στον Καθρέφτη*, 00:21:21-00:23:18)

Μια ακόμη τακτική συγκάλυψης ομοερωτικών προτιμήσεων που φαίνεται να χρησιμοποιείται και από τον ίδιο τον Μητρόπουλο αλλά και από τους σχολιαστές και μελετητές του έργου του συμπυκνώνεται στην υιοθέτηση της μορφής του σεξουαλικού εργένη που αδιαφορεί για τις επίγειες απολαύσεις, καθότι είναι ασκητικά αφοσιωμένος στην μουσική τέχνη. Η τακτική αυτή, η οποία χρησιμοποιήθηκε εν μέρει για να αποκρύψει τις ερωτικές προτιμήσεις του Handel (Thomas 2006: 165-6), φαίνεται να αποτελεί ένα επαναλαμβανόμενο μοτίβο στην περιγραφή της προσωπικής ζωής του Μητρόπουλου.

Για παράδειγμα, στην αγγλική μετάφραση της αλληλογραφίας του με την Κατσογιάννη, ο Biancolli, αναπαράγοντας άθελά του αυτό τον κοινό τρόπο συγκάλυψης της ομοερωτικής επιθυμίας, αναφέρει:

Η αλήθεια είναι πως η υποταγή του στην νύφη-αφέντρα Μουσική δεν άφηνε χώρο για κάποια σοβαρή και με διάρκεια σχέση, είτε σωματική, είτε σεξουαλική είτε ρομαντική.

---

20 Όσον αφορά τον Τσαϊκόφσκι πάντως, η πλουσιότερη πηγή πληροφοριών σε σχέση με τις σεξουαλικές και ερωτικές του προτιμήσεις και τον αντίκτυπό τους είναι η αλληλογραφία του με τον, επίσης ομοφυλόφιλο, αδελφό του, Modest (Poznansky 1998b).

Παρ' όλα αυτά, δεν εξασκούσε κάποιου είδους απονέκρωση της σάρκας. Παραδινόταν, αν και σποραδικά, στις επιταγές της. Μόνο και μόνο να τον άκουγε κανείς να διευθύνει μια συμφωνία του Σούμαν ή ένα απόσπασμα από Βάγκνερ, μπορούσε να δει πως αυτός ο άνθρωπος ήταν οτιδήποτε άλλο παρά σαρκικά στερημένος. Γευόταν αυτή την πλευρά της ζωής με τον δικό του κώδικα, έτσι όπως για να ξεφύγει και να χαλαρώσει από τις υποχρεώσεις της αχόρταγης διανοήσης ανέπτυξε μια προτίμηση στο να πηγαίνει στις μεταμεσονύκτιες κινηματογραφικές προβολές και να βλέπει πολύ συχνά ταινίες αμφιβόλου ποιότητας. (Biancolli 1973)

Η παρουσίαση του Μητρόπουλου ως μοναχού ταγμένου στην υπηρεσία της Μουσικής, μακριά από οτιδήποτε σαρκικό ή γήινο δεν ήταν μόνο μια προσπάθεια του κοινωνικού του περιβάλλοντος να ερμηνεύσει την απουσία γυναικών συντρόφων στη ζωή του· ήταν μια δημόσια εικόνα που καλλιεργούσε ο ίδιος, φορώντας συχνά μαύρα ρούχα, ζώντας λιτά και ασκητικά, αποφεύγοντας τις πολλές κοινωνικές εκδηλώσεις. Αν και ο Μητρόπουλος είχε βαθιές μεταφυσικές ανησυχίες και μια ιδιάζουσα θρησκευτικότητα, σίγουρα η υιοθέτηση μιας τέτοιας εικόνας λειτούργησε αποπροσανατολιστικά ως προς την σεξουαλικότητα. Η αυξανόμενη θρησκευτικότητα και η ασκητική ζωή που έκανε παρά τους παχυλούς μισθούς του ως διευθυντή των πιο σοβαρών ορχηστρικών συνόλων στις Η.Π.Α., συντελούσαν στην κατασκευή αυτής της εικόνας (Trotter 1995: 394), που συμπυκνώνεται και στον τίτλο της αγγλόφωνης βιογραφίας του: *Priest of Music*, μεταφρασμένου στα ελληνικά ως *Ο Ιεροφάντης της Μουσικής*.

Η υιοθέτηση μιας σεξουαλικής δημόσιας εικόνας φαίνεται να αλληλοεπικαλύπτεται με το μοτίβο που θέλει την ερωτική επιθυμία να εκτρέπεται, τρόπον τινά, προς την μουσική εκτέλεση, εφόσον δεν μπορεί να διοχετευτεί σε σεξουαλική πράξη, όπως φαίνεται ανάγλυφα και στο προαναφερθέν κείμενο του Biancolli. Ήδη από την ζωή του στην Αθήνα, ο Μητρόπουλος είχε συνηθίσει, σύμφωνα με τον Trotter (2000: 103), να «εκτονώνει τις φυσικές του παρορμήσεις στη δουλειά του, οδηγώντας τον εαυτό του σε παρατεταμένες περιόδους πραγματικά μοναχικής αυταπάρνησης». Με τα λόγια του ίδιου του συνθέτη από



επιστολή του στην Κατσογιάννη, αναφέρει πως «για μένα η μουσική είναι μια άλλη έκφραση της σεξουαλικής ζωής που δεν έχω ζήσει, και υποθέτω, όπως σε παρόμοιες περιπτώσεις είναι κανείς ελεύθερος να εκδηλωθεί στο σπίτι του, σε κλειστό χώρο, το ίδιο κάνω επάνω στη σκηνή, όπου αισθάνομαι μόνος μπροστά στο σύντροφό μου, με τον οποίο ανταλλάσσω τα αισθήματά μου» (Trotter 2000: 641). Η μετουσίωση της ερωτικής επιθυμίας σε μουσική πράξη φαίνεται να είναι ένας κοινός τόπος και σε κείμενα του Χατζιδάκι. Όπως αναφέρει συγκεκριμένα, με ένα τόνο πικρίας, επηρεασμένος από την εμπειρία του ως διευθυντή της Κρατικής Ορχήστρας Αθηνών:

Η ερωτική ορμή μας έγινε συμφωνία ατελείωτη, με ήχους, με λέξεις κι επίθετα και οδηγίες για τη σωστή ερμηνεία. Η ανάγκη για επαφή έγινε αναγκαστική συνύπαρξη σε χώρους ακροάσεων.

Και η εκπερμάτωση, έγινε χειροκρότημα, κραυγή αρρωστημένου ενθουσιασμού για μια μελετημένη κίνηση χεριών, μαέστρου υπόπτου μουσικής και νοημοσύνης, που ανενδοίαστα διευθύνει περίπου εκατό βαρυπενθούντες μουσικούς, αδίστακτους στα οικονομικά και τρομερά διστακτικούς στ' απλοποιημένα κείμενα τα Μουσικά.  
(Χατζιδάκις 1980: 33)

Ένα ερώτημα που προκύπτει και από τα λόγια του Μητρόπουλου, αλλά και του Χατζιδάκι, είναι: για ποιο λόγο ανακύπτει η ανάγκη να διοχετευθεί η ερωτική επιθυμία μέσα στη μουσική; Αν η επιθυμία στα λόγια των συνθετών νοείται ως μια φυσική ροή, η οποία μπορεί να εκτραπεί από την φυσική της κοίτη (σεξουαλικότητα) προς άλλες κατευθύνσεις (μουσική), τότε αυτή η εκτροπή πρέπει να οφείλεται σε κάποιου είδους παρεμπόδιση της φυσικής ροής της επιθυμίας. Μια εξήγηση για τα παραπάνω είναι πως η ερωτική επιθυμία χρειάζεται κάποιου είδους διοχέτευση εκτός σεξουαλικότητας, όταν αυτή γίνεται αντικείμενο καταπίεσης, καταστολής ή απαγόρευσης, όπως στην περίπτωση του ομοερωτισμού. Σε μια τέτοια περίπτωση, η ομοερωτική επιθυμία αποτελεί πιθανόν την άρρητο κλειδί, την αποσιώπηση που μπορεί ίσως να εξηγήσει για ποιο λόγο και οι δύο συνθέτες συνδέουν την ερωτική επιθυμία με τη μουσική έκφραση.

Παρ' όλο που στο δημόσιο χώρο ο Μητρόπουλος καλλιεργούσε μια ασκητική και μοναχική εικόνα, σε ιδιωτικές συζητήσεις με έμπιστους συναδέλφους φαίνεται πως δε δίσταζε να εκφράσει τις επιθυμίες του. Χαρακτηριστικό παράδειγμα, το μοιραίο συναπάντημά του με τον νεαρό Leonard Bernstein το 1937, η αρχή μιας γνωριμίας που αρκετά χρόνια αργότερα έγινε πηγή προβλημάτων για τον Μητρόπουλο, καθώς ο μετέπειτα διάσημος και ανερχόμενος Bernstein έδειχνε μια ιδιαίτερη εμπάθεια προς το πρόσωπό του (Trotter 1995: 83-88).

Αντίθετα με την εικόνα του ασκητή που καλλιεργούσε για το ευρύ κοινό, ο Μητρόπουλος εμφανίζεται να συναναστρέφεται με διάφορους ομοφυλόφιλους άντρες του καλλιτεχνικού χώρου, να φλερτάρει και ενίοτε να σχολιάζει ανοιχτά άλλους άντρες του κοινωνικού του κύκλου και τις ομοφυλόφιλες σχέσεις τους (Trotter 1995: 214, 395, 399). Συζητώντας με τον νεαρό συνθέτη David Diamond, τον οποίο ο Μητρόπουλος θαύμαζε για το πόσο ανοιχτός ήταν με την ομοερωτική σεξουαλικότητά του, είχε δείξει ιδιαίτερο ενδιαφέρον για το έργο του André Gide, στον οποίο ο Diamond είχε αφιερώσει μία από τις συνθέσεις του (Trotter 1995: 192). Ο γάλλος συγγραφέας είχε εκδόσει το 1924 το βιβλίο του *Corydon* (Gide 1950), στο οποίο υπερασπίζεται την ομοφυλοφιλία και προσπαθεί να εδραιώσει την φυσική της καταγωγή, κάτι που προκάλεσε σοβαρές αντιδράσεις στους κύκλους της διανοήσης, αλλά και μια τόνωση της συζήτησης γύρω από το θέμα. Το ενδιαφέρον του Μητρόπουλου για τον Gide, αλλά και τον Καβάφη, του οποίου τα ποιήματα είχε μελοποιήσει τη δεκαετία του 1920, δείχνει μια μετατόπιση παραδείγματος: από την ομοφυλοφιλία ως ασθένεια, κατάρα ή αναπηρία (Brett και Wood 2006: 353) προς μια πρωτόλεια μορφή κατάφασης της ομοερωτικής σεξουαλικότητας.

Ο Μάνος Χατζιδάκις, ένας από τα πρώτα ανοιχτά ομοφυλόφιλα δημόσια πρόσωπα στην Ελλάδα, έκανε εμφανή τη σεξουαλική του ταυτότητα, για όσους δεν την ήξεραν, με μια

διάσημη ρήση του που συμπυκνώνει αφηγήσεις που συνδέουν την καλλιτεχνική ευαισθησία με την ομοφυλοφιλία, αλλά ταυτόχρονα κλείνει και το μάτι στην λειτουργία κλειστών κύκλων μέσα από τους οποίους λειτουργεί το καλλιτεχνικό σύμπαν. Το συγκεκριμένο της φράσης και η χρονολογία της δυστυχώς αγνοούνται, αλλά αυτό δεν την εμποδίζει από το να αναπαράγεται μαζικά στο διαδίκτυο, μαζί με άλλα «αποφθέγματα» του μουσικού: «Λένε πως οι καλλιτέχνες είναι είτε κομμουνιστές είτε ομοφυλόφιλοι. Εγώ πάντως δεν είμαι κομμουνιστής...». Στη φράση αυτή φαίνεται με χαρακτηριστικό τρόπο το πώς μια αποσιώπηση μπορεί να λειτουργήσει ως κοινοποίηση: η συνέχεια της πρότασης, αν υπήρχε, θα ήταν «άρα είμαι ομοφυλόφιλος», όμως η ταύτιση αυτή για το ιστορικό και κοινωνικό συγκεκριμένο στο οποίο ειπώθηκε προφανώς δεν ήταν ακόμη δυνατή. Παρ' όλο που αποτελεί ένα είδος coming out, γίνεται με τέτοιο τρόπο που κι αυτό προσομοιάζει περισσότερο σε υπαινιγμό ή υπονόηση, παρά σε πανηγυρική κοινοποίηση.

Οι έμφυλοι λόγοι που διαμορφώνονται γύρω από τον Χατζιδάκι συνδέουν την αρρενωπότητα που του αποδίδεται με την αξία του ηρωϊσμού και της λεβεντιάς: η κοινοποίηση της σεξουαλικής του ταυτότητας νοείται ως ένα παρακλάδι της παρρησίας και του θάρρους της γνώμης που διατηρούσε. Η αρρενωπότητα αυτή φαίνεται να έρχεται σε αντίθεση με την ομοφυλόφιλή του ταυτότητα, ως παράδοξη σε σχέση με τη φιγούρα του ομοφυλόφιλου της εποχής του, καθώς η τελευταία νοείται ως συνδεδεμένη με τη θηλυπρέπεια και μακριά από τις αρετές που ορίζουν το «αντρικό» ως «αντρίκιο»:

Νίκος Κούνδουρος: Ήταν άντρας, ήτανε πολύ άντρας, ομοφυλόφιλος, αλλά...αντράκι.  
[...] Ήταν ίσως ο πιο αρσενικός απ' τους αρσενικούς που είχα γνωρίσει. Θα το δεις στην ποίησή του, θα το δεις στην...στη συμπεριφορά του, θα το δεις σ' αυτό που άφησε πίσω του, όχι αυτό που ήτανε όταν ήτανε, αυτό που άφησε φεύγοντας.  
[00:12:39-00:13:12]  
[...] Ελένη Ζιώγα: ήταν πολύ λεβέντης, ήταν ηρωϊκός ο Μάνος. Ήτανε μάγκας.

(*Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης – Μάνος Χατζιδάκις*, 2012, 01:08:59-01:10:57)

Για την Apostolidou (2016: 13-15), αυτό το «ομοφυλόφιλος, αλλά...αντράκι» σηματοδοτεί έναν κοινό τόπο όπου η ομοφυλοφιλία «συγχωρείται» στα εθνικά πλαίσια σε κάποιες περιπτώσεις: εφόσον ένα ομοφυλόφιλο υποκείμενο αδυνατεί να ακολουθήσει τις εθνικές προσταγές για δημιουργία οικογένειας και απογόνων, οφείλει κατά κάποιο τρόπο να τις εκπληρώσει με άλλο τρόπο. Για τους καλλιτέχνες, όπως ο Τσαρούχης, ο Καβάφης και ο Χατζιδάκις λειτουργεί ως εξής: μπορεί να ήταν ομοφυλόφιλοι «αλλά» εκπλήρωσαν τις υποχρεώσεις τους προς το έθνος ακτινοβολώντας την ελληνική τέχνη στο εξωτερικό και παράγοντας μια νέα μορφή ελληνικότητας.

Παρ' όλο το θάρρος της κοινοποίησης της ομοφυλοφιλίας του, η ορατότητα αυτή του Χατζιδάκι ως ομοφυλόφιλου δεν ήρθε χωρίς κόστος. Ως χαρακτηριστικό παράδειγμα ομοφοβικής επίθεσης στο δημοσιογραφικό λόγο για την περίπτωση του Χατζιδάκι στέκει η αντιπαράθεσή του με την εφημερίδα *Αυριανή* κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80.<sup>21</sup> Η αντιπαράθεση αυτή, η οποία εκτός από ομοφοβικά χαρακτηριστικά είχε και το πολιτικό βάρος μιας πόλωσης μεταξύ ενός κεντροδεξιού φιλελευθερισμού που αντιπροσώπευε ο Χατζιδάκις και του κεντροαριστερού πασοκικού (τότε) λαϊκισμού της *Αυριανής* και των συντακτών της. Σίγουρα πάντως η διαμάχη αυτή λειτούργησε ως ένα βαθμό τιμωρώντας, προς «παραδειγματισμό» άλλων υποκειμένων, την δημόσια ομοφυλόφιλη ταυτότητα του Χατζιδάκι.

Η σχέση του Σταμάτη Κραουνάκη με την ομοερωτική επιθυμία, εκτός από τις μουσικές κοινοποιήσεις που θα εξεταστούν στην παρακάτω ενότητα, φαίνεται να λανθάνει με διάφορους τρόπους, συνήθως άρρητα: η σύνθεση μουσικής για θεατρικές παραστάσεις και τηλεοπτικές παραγωγές έργων με ομοερωτικό πρόσημο, όπως τα έργα του Τενεσί Ουίλιαμς

---

21 Βλ. και Νίκος Σαραντάκος, «Ένα κείμενο του Μάνου Χατζιδάκι και η εκστρατεία του ενάντια στον αυριανισμό», <https://sarantakos.wordpress.com/2014/06/16/hatzidakis/> (τελευταία πρόσβαση: 23/12/16).

και του Κώστα Ταχτσή, η υιοθέτηση μιας *camp* αισθητικής και μιας δημόσιας περσόνας χειμαρρώδους και χιουμοριστικά δηκτικής. Όλα αυτά βέβαια δεν αρκούν για να στοιχειοθετήσουν μια διακριτή ομοφυλόφιλη υποκειμενικότητα, καθότι η ομοερωτική διάθεση φαίνεται ιδιαίτερα θολωμένη, τουλάχιστον στο δημόσιο λόγο του.

Κάτι τέτοιο φαίνεται και σε συνέντευξή του στη Ντίνα Δασκαλοπούλου το 2004 για το ΛΟΑΤ περιοδικό *10percent*:<sup>22</sup> στη συνέντευξη αυτή σε ένα έντυπο της ΛΟΑΤ κοινότητας, το οποίο θα αποτελούσε ένα ίσως πιο εύφορο έδαφος για εκδήλωση ομοερωτικών επιθυμιών ή μια γενικότερα πιο ανοιχτή στάση απέναντι στο θέμα, φαίνεται η απροθυμία ή αδιαφορία του συνθέτη για κάποιου είδους κοινοποίηση ή αναφορά στην ομοερωτική επιθυμία, ή την ομοφυλόφιλη ταυτότητα. Σε ερωτήσεις που τίθενται γύρω από το θέμα απαντάει γενικολογώντας για τον «έρωτα άνευ φύλου», ή αόριστα για αντρικές αρετές που εμφανίζονται και σε γυναίκες, ή για το ότι «τα φύλα εξισώνονται την ώρα του δειλινού. Το ροζ και το μπλε γίνονται χρώμα “δειλινί”». Χαρακτηριστικό το σημείο όπου η δημοσιογράφος του ζητά να σχολιάσει τη λέξη «γκέι», όπου απαντά περιπαικτικά «δεν ξέρω εγγλέζικα! Χα, χα ,χα», ενώ σε άλλο σημείο της συνέντευξης φαίνεται να σχολιάζει την γκέι κοινότητα, χωρίς όμως να το αναφέρει ρητά: «Αντιπαθώ τα γκέτο. Λυπάμαι που υπάρχει τόση αγωνία για απλά πράγματα, όπως ένα χαμόγελο, μια ματιά, ένα χάδι. Τέτοιο άρπαγμα απ' τον άλλον για να νιώσουμε ασφαλείς». Σε αυτή την πρόταση η λέξη «γκέτο», εφόσον αναφέρεται στα πλαίσια μιας συνέντευξης σε ΛΟΑΤ έντυπο, δεν μπορεί παρά να αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο αποκαλούν την κοινότητα άτομα τα οποία τη θεωρούν κλειστή ή περιχαρακωτική – το «γκέι γκέττο» (Γιαννακόπουλος 2012: 138).

---

22 «Συνέντευξη: Ένα ψάρι που το έλεγαν Σταμάτη», Ντίνα Δασκαλοπούλου, *10percent*, τεύχος 3 (Απρίλιος/Μάιος 2004), <http://www.10percent.gr/old/issues/200404/10.html> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16).

## Μουσικά έργα με ομοερωτικό χρωματισμό

### 14 Invenzioni

Γιατί ήθελε —είπ' εκείνος— ήθελε να σωθεί  
απ' την στιγματισμένη, την νοσηρά ηδονή·  
απ' την στιγματισμένη, του αίσχους ηδονή.

Κ.Π. Καβάφης, «Εν απογνώσει», *Ποιήματα 1897-1933*

Στις 15 Ιουλίου του 1926, ο Μητρόπουλος γράφει ένα γράμμα στον Κωσταντίνο Καβάφη, ζητώντας του την άδεια να δημοσιεύσει κάποια ποιήματά του που έχει μελοποιήσει. Φανερά ενθουσιασμένος αλλά ταυτόχρονα αγχωμένος για την απάντηση που θα λάβει, του γράφει:

Θα εκπλαγείτε τώρα είναι αλήθεια/ για την τόλμη που είχα στην εκλογή μου/ [των τραγουδιών σας [interlin.]] μα παρ' όλους τους φόβους που είχα,/ η μουσική είναι τόσο ταιριαστή σ' αυτού/ του είδους το μέτρο και την ατμόσφαιρα,/ που σας βεβαιώ άρεσε και στους πιο/ ηθικόληπτους ανθρώπους' η Μουσική/ αυτή τη φορά κατόρθωσε να καταπραΰνη/ τα ηθικόληπτα νεύρα μερικών από τους/ ακροατάς μου. [...] Εστέ βέβαιος ότι η/ Μουσική μου είναι τόσο σύγχρονη όσο/ και η ατμόσφαιρα η καινούργια που ανα-/ δίνουν τα τραγούδια σας. (Μεράκου 2000)

Το έργο που προέκυψε από αυτή τη σύμπραξη μεταξύ Μητρόπουλου και Καβάφη, οι *14 Invenzioni*,<sup>23</sup> αποτελεί και την πρώτη μελοποίηση των καβαφικών στίχων. Τα ποιήματα που διαλέγει, σημειωμένα στον τίτλο ως «Ποιήματα Ηδονιστικά», προέρχονται όλα από την κατηγορία ποιημάτων που εκφράζουν ανοιχτά την ομοερωτική επιθυμία. Επίσης, το εγχείρημά του αυτό αποτελεί και μία από τις πιο πρώιμες εφαρμογές ενός μοντερνιστικού μουσικού ιδιώματος στον ελληνικό χώρο, σε ένα ύφος ελεύθερα ατονικό, μακριά δηλαδή από τους κανόνες της κλασικής αρμονίας του 19ου αιώνα, αλλά με τεχνοτροπίες και υπότιτλους που παραπέμπουν στην κλασική κεντροευρωπαϊκή μουσική παράδοση (Φούγκα,

23 Αρχικά εκδόθηκαν από τον ίδιο ως *10 Invenzioni*, χωρίς τα ποιήματα «Ηδονή», «Εν απογνώσει», «Μια νύχτα», «Η αρχή των», τα οποία προστέθηκαν στην μετά θάνατον κριτική τους έκδοση.

Πασσακάλια, Κανόνας, κ.ο.κ.).<sup>24</sup> Η ένταση αυτή φαίνεται πως λειτουργεί αποτυπώνοντας τη δισημία των Καβαφικών ποιημάτων, που παίρνοντας αφορμές από το παρελθόν μιλούν σε μια γλώσσα μικτή, που συνδυάζει στοιχεία της καθαρεύουσας και της δημοτικής, για μια νέα, αναδυόμενη σεξουαλικότητα, για τη «νέα φάσι του έρωτος»:

Η «νέα φάσις του έρωτος», λέει, θυμίζω, ο Καβάφης, «για αιώνες παραμελήθηκε με την πρόληψη πως ήταν τρέλλα (η επιστήμη λέγει όχι) ή έγκλημα (η λογική λέγει όχι)». Ο ποιητής χειρονομεί εδώ διακειμενικά ακριβώς προς αυτή τη μεγάλη και ιδιαίτερα έντονη διαδικασία παραγωγής λόγου γύρω από τη σεξουαλικότητα, που αναπτύχθηκε τον 19ο αιώνα και κορυφώθηκε προς το τέλος του και στις αρχές του 20ού. Πρόκειται για την πρώτη φάση μιας πορείας που έχει χαρακτηριστεί από τους κριτικούς ως ο «εκμοντερνισμός» της σεξουαλικότητας. (Παπανικολάου 2014: 131)

Για τον Μητρόπουλο αυτός ο εκμοντερνισμός οφείλει να εκφραστεί και με μουσικούς ήχους: στο νέο μουσικό ιδίωμα, το φωνητικό μέρος, σύμφωνα με τις οδηγίες του συνθέτη, πρέπει να εκτελεστεί με μια τεχνική που αναμιγνύει το τραγούδι και την απαγγελία, ακολουθώντας ένα φωνητικό στίλ που αναπτύσσει ο Schönberg (*Sprechmelodie*) στην εξπρεσιονιστική του περίοδο λίγα χρόνια πριν (Μαλλιάρas 2011: 30), μια τεχνική που έρχεται σε ρήξη με την λυρική του κλασικού τραγουδιού που συνηθιζόταν μέχρι τότε.

Η υποδοχή των *Invenzioni* από το αθηναϊκό κοινό ήταν αρκετά αρνητική. Από τη μία, η χρήση του συγκεκριμένου μουσικού στίλ χαρακτηρίζεται ως «αισθητική ψυχοπάθεια» (Ξανθουδάκης 2010: 17), ενώ η επιλογή των ποιημάτων του Καβάφη φαίνεται πως λειτουργεί στιγματιστικά, προκαλώντας «σαφείς υπαινιγμούς για την ίδια την ιδιαίτερη προσωπική ζωή του Μητρόπουλου» (Μαλλιάρas 2011: 31). Περιέργως, σε μία από τις κριτικές της εποχής,

24 Ο μουσικολόγος Ν. Μαλλιάρas (2011: 30) αναφέρει χαρακτηριστικά: «Πρόκειται για ένα ατονικό έργο, όπου το αισθησιακό κείμενο του αλεξανδρινού ποιητή αντιμετωπίζεται εντελώς αποστασιοποιημένα, εντελώς αντίθετα από μια αντίστοιχη εκφραστικότητα μουσική, όπως θα περίμενε κανείς, καταφεύγοντας εντελώς “παράνομα” και “αταίριαστα” στις αυστηρότερες μορφές της αντιστικτικής τεχνικής. Διαβάζοντας τους τίτλους των *Invenzioni*, κάθε μία των οποίων αντιστοιχεί σε ένα ποίημα, νομίζει κανείς πως διαβάζει τον... πίνακα περιεχομένων από την *Τέχνη της φούγκας* του Μπαχ. Η απόλυτη αισθαντικότητα από τη μια, και ο απόλυτος δομισμός από τη άλλη! Πρόκειται για “ατεχνία” του Μητρόπουλου ή μήπως ήταν ο δικός του, αρετικός τρόπος να αποδώσει την αντισυμβατικότητα της ποίησης του Καβάφη τόσο στη μορφή όσο και στο περιεχόμενό της;»

έτσι όπως παρατίθεται στην εισαγωγή που γράφει ο Ξανθουδάκης (2010: 18) για την κριτική έκδοση των τραγουδιών αυτών, φαίνεται πως αυτή η ιδιότυπη σύζευξη λόγιας μουσικής, μοντερνισμού και ομοερωτικής ποίησης παράγει μια καινούρια εκδοχή ελληνικότητας:

Συμπληρωματική, ωστόσο, της διεθνιστικής ματιάς, η υπεράσπιση του νεωτερικού εγχειρήματος των καβαφικών μελοποιήσεων απέναντι στις κεντρικές αντιλήψεις των κύκλων της «Εθνικής Σχολής» έθετε ήδη το ζήτημα της ελληνικότητας, που επρόκειτο να σφραγίσει την ευρύτερη συζήτηση για την εντόπια υποδοχή της νεωτερικότητας κατά την επόμενη δεκαετία: «Είσθε σε θέση, κύριοι κριτικοί, να νιώσετε γιατί η απλή γραμμή των τραγουδιών του Μητρόπουλου απάνω στον Καβάφη τα τραγούδια είναι το πιο ελληνικό, στην εσώτατη σημασία της λέξης, δημιούργημα που έχει γίνει;»<sup>25</sup> (Ξανθουδάκης 2010: 18)

Στο έργο αυτό φαίνονται να συγκλίνουν και να κινούνται παράλληλα δύο αφηγήσεις κεντρικές για την παρούσα εργασία. Αφ' ενός, διαγράφεται το σύνολο των ιατρικο-νομικών λόγων για τη σεξουαλικότητα που ανθίζει στο τέλος του 19ου αιώνα και παράγει την καθολική κατηγοριοποίηση των ανθρώπων σε ετεροφυλόφιλους και ομοφυλόφιλους· αφ' ετέρου, φωτίζεται το παρακλάδι της ελληνικής εθνικής αφήγησης που βλέπει την ελληνικότητα ως κάτι το νεωτερικό, ως κομμάτι μιας προοδευτικής και εκσυγχρονιστικής θεώρησης, η οποία προέρχεται από τη Δύση αλλά και οδηγεί προς αυτήν. Αν και εφόσον η ομοφυλοφιλία νοείται ως κάτι μοντέρνο στην εποχή του Μητρόπουλου και του Καβάφη, τότε δεν είναι τυχαίο που συμβαδίζει με τη μουσική καινοτομία, και συμπράττει στην κατασκευή μιας ελληνικότητας, που με «την εσώτατη σημασία της λέξης», έρχεται σε ρήξη με το παρελθόν. Σε αυτό το ιδιαίτερα πυκνό παράδειγμα σύζευξης έθνους και σεξουαλικότητας, φαίνεται μια ορισμένη πολιτισμική σύνδεση μεταξύ της ανάδυσης μιας καινούριας, ομοφυλόφιλης υποκειμενικότητας, ενός νέου ρηξικέλευθου μουσικού και ποιητικού ύφους και μιας νεωτερικής ελληνικής εθνικής αφήγησης που φαίνεται να πηγάζει από αυτή την σύμπραξη.

---

25 Εφημ. *Ελεύθερος Λόγος*, 5 Φεβρουαρίου 1928. [υποσημείωση του πρωτοτύπου]



## Τα τραγούδια της αμαρτίας

Το καβαφικό ποίημα «Μέρες του 1903» από τις *Invenzioni* του Μητρόπουλου δέχεται μια ακόμη μελοποίηση στον δίσκο του Χατζιδάκι, *Ο Μεγάλος Ερωτικός* του 1972, ανάμεσα σε μια σειρά μελοποιημένων ποιημάτων που αφορούν τον έρωτα, αλλά χωρίς την αντίστοιχη έντονη ομοερωτική ατμόσφαιρα του έργου του Μητρόπουλου. Ένα δεύτερο ποίημα του δίσκου αυτού, που θα μπορούσε να συνδράμει σε κάτι τέτοιο θα ήταν το «Κέλομαί σε γογγύλα» της Σαφούς, αλλά αυτό δεν εμποδίζει τον δίσκο από το να λειτουργεί κάλλιστα σε ένα πλαίσιο ετεροφυλόφιλου έρωτα.

Το έργο του, υπ' αριθμόν 50, που έρχεται να καλύψει αυτό το κενό είναι *Τα τραγούδια της αμαρτίας*, ένας κύκλος τραγουδιών για νεανική λαϊκή φωνή, αντρική χορωδία και στρατιωτική μπάντα, ο οποίος ξεκινάει να γράφεται το 1992 αλλά μένει ανολοκλήρωτος με το θάνατο του συνθέτη το 1994. Το 1996 εκδίδεται από τον Σείριο σε μια εκδοχή για φωνή και πιάνο, με τον τραγουδιστή Ανδρέα Καρακότα και την πιανίστρια Ντόρα Μπακοπούλου.

Χαρακτηριστικοί είναι ο υπότιτλος που έδωσε ο συνθέτης στο έργο: «Η αμαρτία είναι βυζαντινή και ο έρωτας αρχαίος» και η αφιέρωσή του: «σε όσους ακόμη μπορούν να διαβρωθούν από τη μουσική και το τραγούδι».<sup>26</sup> Και στις δύο αυτές φράσεις η ομοερωτική επιθυμία φαίνεται σαν να φέγγει στο υπόβαθρο: ο αρχαίος έρωτας, ως δύναμη ομοφυλοφιλικός, αποτελεί αμαρτία στη βυζαντινή του εκδοχή· η ηθική διάβρωση εδώ δεν αποκτά το νόημα της παρακμής και του εκφυλισμού, αλλά φωτίζεται θετικά: είναι μια θεμιτή διάβρωση που δεν

---

26 «Μάνος Χατζιδάκις-Ντίνος Χριστιανόπουλος: Τα τραγούδια της αμαρτίας», [http://www.hadjidakis.gr/diskography/album\\_details.asp?AlbumID=264](http://www.hadjidakis.gr/diskography/album_details.asp?AlbumID=264) (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16)

μπορεί παρά να προκαλείται από ένα ομοερωτικό πάθος.

Μουσικά μιλώντας, αν και η αίσθηση που θα είχε το ολοκληρωμένο έργο με την μπάντα των χάλκινων πνευστών και την αντρική χορωδία θα ήταν σίγουρα διαφορετική, τα τραγούδια της αμαρτίας δεν ξεφεύγουν από το όψιμο χατζιδακικό ύφος. Φανερές είναι οι επιρροές της βυζαντινής και παραδοσιακής μουσικής, στον τρόπο εκτύλιξης των μελωδιών, τις καταλήξεις και τις κλίμακες, ενώ σε κάποια από τα τραγούδια οι ρυθμοί του ρεμπέτικου, όπως το χασάπικο και το ζεϊμπέκικο είναι εντονότεροι. Η φωνή του Καρακότα συνδυάζει τη λαϊκή φωνητική τοποθέτηση και μια έντεχνη εκφραστικότητα με έντονες συναισθηματικές διακυμάνσεις, μια ποιότητα που φαίνεται να μοιράζονται οι άντρες τραγουδιστές που κατά καιρούς διάλεγε ο Χατζιδάκις για τα τραγούδια του, όπως ο Βασίλης Λέκκας, ο Ηλίας Λιούγκος, ο Μανώλης Μητσιάς κ.α. Η συνοδεία του πιάνου είναι λιτή, και δημιουργεί μια ατμόσφαιρα νυχτερινή, απόκοσμη, σκοτεινή και θλιμμένη, ενώ δε λείπουν κι εκεί τα δραματικά ξεσπάσματα, ειδικά όπου ο συνθέτης θέλει να τονίσει κάποιους εμβληματικούς στίχους όπως: «Με τι συστολή φοράς τη στολή/κι όταν την πετάς, πετάς.» ή «Θανάση, γιατί έκοψες το άλφα από μπροστά/για ένα γράμμα χάνεις την Αθανασία».

Η χρήση των ποιημάτων του Χριστιανόπουλου από τον Χατζιδάκι απηχεί και τη μορφή που παίρνει η ομοερωτική επιθυμία στο έργο και τη δημόσια παρουσία του: είναι μια επιθυμία ανικανοποίητη, κατατρεγμένη, περιθωριακή και υποφωτισμένη, και όχι η βάση για την άρθρωση μιας ομοφυλόφιλης ταυτότητας και την διεκδίκηση μιας ορατής δημόσιας παρουσίας. Η σεξουαλική επιθυμία που εκφράζεται μέσα από αυτό το έργο δεν συνδέεται με τη σύγχρονη εννοιολόγηση της ομοφυλοφιλίας, αλλά αποτελεί μια αμαρτωλή επιθυμία πέρα από ταυτοποιήσεις: αυτό που την διαφοροποιεί σε σχέση με την ομοφυλοφιλία είναι πως δεν πηγάζει από μια σεξουαλική ταυτότητα, αυτή του ομοφυλόφιλου, αλλά πηγάζει από μια

έμφυλη θέση με συγκεκριμένο σεξουαλικό πρόσημο, αυτή της *αδερφής*, και κατευθύνεται προς το αρρενωπό, αντρικό υποκείμενο.

## Μόνον άντρες

Το album *Μόνον άντρες* του Γιώργου Μαρίνου, σε μουσική του Σταμάτη Κραουνάκη και στίχους του ίδιου, του Γιώργου Ευσταθίου, του Γιώργου Παυριανού και της Λίνας Νικολακοπούλου, προηγείται των *Τραγουδιών της Αμαρτίας* κατά 13 χρόνια, με χρονιά έκδοσης το 1983. Εντούτοις, ο τρόπος με τον οποίο κοινοποιείται η ομοερωτική επιθυμία φαίνεται αρκετά διαφορετικός από τις προηγούμενες περιπτώσεις, και είναι σαν να προαναγγέλλει μία νέα εποχή όπου η ανάδυση της ομοφυλόφιλης ταυτότητας στην Ελλάδα έρχεται να συμπεριλάβει την ομοερωτική επιθυμία.

Η ρητή αναφορά στην ομοερωτική επιθυμία, όπως στο στίχο «άντρες που αγαπούν μόνον άντρες» από το ομότιτλο τραγούδι, έχει ως αποτέλεσμα μια ορατότητα που εκφεύγει από τους υπαινιγμούς, τις αποσιωπήσεις και τις συνυποδηλώσεις της ομοερωτικής επιθυμίας στη μουσική της προηγούμενης γενιάς. Επιπλέον, η λέξη «γκέι», ως ομοφυλόφιλη ταυτότητα, κάνει μια πρώτη εμφάνιση σε στίχους ελληνικού τραγουδιού,<sup>27</sup> σε μια εποχή που ο όρος σίγουρα δεν είχε λάβει το περιεχόμενο που έχει σήμερα στην ελληνική γλώσσα, και ήταν ίσως ακατανόητος για το ευρύ κοινό.

Η επιλογή της θεματολογίας των στίχων φαίνεται να αντικατοπτρίζει ιδιαίτερα περιγραφικά την καθημερινότητα των «αντρών που αγαπούν μόνον άντρες»: η αναζήτηση

---

27 «Τζέζαμπελίτο Κουτουπέ».

ερωτικών συντρόφων και σεξουαλικών συννευρέσεων σε δημόσιους χώρους, το λεγόμενο «ψωνιστήρι», αναφέρεται σε δύο από τα τραγούδια («Αθήνα-Θεσσαλονίκη», «Στο Σινεμά»). Οι συννευρέσεις αυτές παρουσιάζονται ως αμαρτωλές, ένοχες («φυλακισμένη ενοχή/ποτέ δεν έκανες μια αρχή»), που προκαλούν τύψεις, και συνάμα κρυφές («Κανείς δε θα το πει/το ξέρεις μόνο εσύ/ και ο καφές που πίνεις στο Βαρδάρη», «Έλα και μη μιλήσεις», «άντρες που ονειρεύονται γυμνοί/κι εκλιπαρούνε τη σιωπή σου»), και εμφανίζονται ως μια τομή στην κανονικότητα που μένει όμως στην αφάνεια («θα φτάσεις το πρωί και θα ξεχάσεις»). Δύο ακόμη τραγούδια αναφέρονται σε έμφυλα ανατρεπτικές συμπεριφορές, ολοκληρώνοντας το παζλ της ομοφυλοφιλίας στο ελληνικό συγκείμενο, η οποία συναρτάται με την θηλυκότητα: ένα τραγούδι, πιθανότατα το πρώτο στα ελληνικά δισκογραφικά δεδομένα, που μιλάει για τη ζωή μιας τρανς σεξεργάτριας («Οπλαρχηγός Ελένη»), και ένα ακόμα που φαίνεται να μιλάει για το drag, την υιοθέτηση δηλαδή μιας θηλυκής περσόνας επάνω στη σκηνή για χάρη μιας παράστασης («Τσικίτα Τιμπώ»).

Η μουσική πλαισίωση του Σταμάτη Κραουνάκη φαίνεται να συμβαδίζει με την δεκαετία του '80, με μια μεικτή ενορχήστρωση που περιλαμβάνει φυσικά όργανα και ηλεκτρονικούς ήχους. Λείπουν οι αναφορές σε λαϊκές, ρεμπέτικες ή παραδοσιακές μουσικές μορφές, εκτός από το τραγούδι «Ο βίος της οσίας Τζεζαμπέλ», όπου οι ανατολίτικη ατμόσφαιρα χρησιμοποιείται ειρωνικά και περιπαιχτικά, και το τραγούδι «Τζάμπα κόπος», γραμμένο στην μίξη λάτιν-λαϊκού που καθιέρωσε ο Μανώλης Χιώτης, ενώ σε αρκετά τραγούδια είναι έντονη η ατμόσφαιρα του μουσικού θεάτρου, αλλά και οι πιο πρόσφατοι χορευτικοί ρυθμοί της εποχής, όπως το ροκ («Αθήνα-Θεσσαλονίκη»), με έντονες ηλεκτρικές κιθάρες και περίπλοκα – αν και ηλεκτρονικά– κρουστά.

## Δεύτερο μέρος

Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί μια προσπάθεια για εξέταση των μουσικών κοινοποιήσεων της ομοερωτικής επιθυμίας έτσι όπως αυτή συναρτάται με την αναδυόμενη ομοφυλόφιλη αντρική ταυτότητα στην Ελλάδα, αλλά και με άλλες μορφές ταυτοποίησης που όμως αποκτούν ένα συγκεκριμένο πολιτικό περιεχόμενο, όπως θα δούμε στη συνέχεια. Θα γίνει λόγος για τους διάφορους τρόπους εκδήλωσης της ομοερωτικής επιθυμίας και τις διαφορές μεταξύ τους, ενώ ταυτόχρονα θα γίνει μια προσπάθεια για σύνδεση με το εκάστοτε πολιτικό συγκείμενο μέσα στο οποίο γίνεται δυνατή η εκδήλωση αυτή.

## Μουσικές κοινοποιήσεις/ομοερωτική ορατότητα

Το 1992 διοργανώνεται στην Αθήνα το πρώτο Gay Pride Day από την Πάολα Ρεβενιώτη και το περιοδικό *Κράξιμο*, όχι με τη μορφή της παρέλασης έτσι όπως το γνωρίζουμε σήμερα από τις διοργανώσεις του *Athens Pride*, *Thessaloniki Pride* κ.α., αλλά ως πάρτι στο λόφο του Στρέφη στα Εξάρχεια, και η επιτυχία της εκδήλωσης οδηγεί στην επανάληψή της τα επόμενα χρόνια, και στη διοργάνωση παρόμοιων εκδηλώσεων και στη Θεσσαλονίκη από το περιοδικό *ΟΠΟΘ*. Στο Gay Pride Day του 1993, στο Πεδίο του Άρεως, διοργανώνεται και συναυλία στην οποία συμμετέχει το συγκρότημα Στέρεο Νόβα.<sup>28</sup> Η συμμετοχή τους σε μια τέτοια διοργάνωση φανερώνει την ομοερωτική διάσταση της μουσικής τους, εφόσον κρίνεται σκόπιμο να παίξουν ζωντανά μπροστά σε ένα τέτοιο κοινό, αλλά και ταυτόχρονα μια νέα αναδυόμενη ομοφυλόφιλη υποκειμενικότητα, η οποία όπως θα δούμε παρακάτω αρχίζει να σχηματίζει μια διακριτή ομοφυλόφιλη ταυτότητα.

Εκ πρώτης όψεως, ο τρόπος έκφρασης της ομοερωτικής επιθυμίας στη μουσική τους φαίνεται αρκετά διαφοροποιημένος από τα δεδομένα της λόγιας και έντεχνης μουσικής που περιγράφηκαν στο πρώτο μέρος. Οι τακτικές συγκάλυψης και υπαινιγμού της επιθυμίας αυτής, ως «αμαρτίας» ή «διαφθοράς» στην περίπτωση του Χατζιδάκι, ή «αισθησιασμού» ή «ηδονισμού» στην περίπτωση του Μητρόπουλου, φαίνεται πως στη δική τους μουσική ατονούν. Το 1992, στο τραγούδι «Τα παιχνίδια της εξουσίας», από τον πρώτο τους δίσκο, *Στέρεο Νόβα*, αναφέρονται ρητά στην καταπίεση της ομοερωτικής επιθυμίας, στους κινδύνους που ενέχει το «ψωνιστήρι» σε δημόσιους χώρους, και στην ομοφοβία:

---

28 Θοδωρής Αντωνόπουλος, «Gay Pride Day '04: Φέτος κλείνει τα 33 πολύχρωμα. Πολύχρωμη!», *10percent*, τεύχος 4 (Ιούνιος/Ιούλιος 2004).

[...]κόβοντας βόλτες πάνω κάτω στην κεντρική λεωφόρο  
πληρώνοντας με μοναξιά έναν παράξενο φόρο  
γιατί υπάρχει ένας κόσμος που δεν καταλαβαίνει  
πώς καταντά μια επιθυμία που μένει κρυμμένη  
[...]

Πρόσεξε, αυτοί οι δύο σε βλέπουν  
τα μάτια σου ανοιχτά, δεν ξέρεις τι μπορεί να θέλουν  
πάντα κάποιος κυνηγάει κάποιον άλλο  
για σεξ, για σαφάρι, σ' ένα τούνελ μεγάλο  
σ' έναν γκέι τις προάλλες του την έπεσε μια ομάδα  
τον δείραν για λεφτά κι ύστερα ζητούσαν κι άλλα  
[...]

Στην ουσία μισούν τον εαυτό τους κι αυτά που κάνουν  
αυτά που μέσα τους ποθούν και τα καταδικάζουν  
από παιδί αναρωτιόμουν ποιος έχει τη δύναμη  
αυτός που χτυπάει ή αυτός που πονάει  
βαθιά μέσα τους θα γελούν αν πεθάνεις  
γιατί μισούν αυτό που είσαι κι αυτό που κάνεις

Σ' αυτό το τραγούδι, στο οποίο η λέξη «γκέι» συνδέεται με την κατασκευή της ομοφυλόφιλης ταυτότητας σε μια οντολογική βάση – «αυτό που είσαι» – παράλληλα με την σεξουαλική πρακτική – «αυτό που κάνεις» – και φαίνεται να συνδέεται άρρητα με την ομοφοβία και τη βία που αυτή συνεπάγεται. Ένα χρόνο αργότερα, το 1993, στον δίσκο τους *Ντισκολάτα* φαίνεται να συνδέουν την ετεροφυλοφιλία με την εξουσία: «Καθαροί στρέιτ γιάπις διασχίζουν λεωφόρους / περήφανα στήνουν το μέλλον με δικούς τους όρους».

Δεν είναι μόνο οι στίχοι όμως που σηματοδοτούν μια διαφορετική διάσταση του ομοερωτισμού απ' ότι πριν: η χρήση του ηλεκτρονικού ήχου σε συνδυασμό με την ρυθμική απαγγελία των στίχων παράγουν μια μουσική πολύ πιο εξωστρεφή και χορευτική απ' ότι στο παρελθόν. Το μουσικό τους ύφος φαίνεται αρκετά επηρεασμένο από το hip hop, την techno αλλά και από τη μουσική της Λένας Πλάτωνος, κάτι που αναφέρεται ρητά σε κατοπινές συνεντεύξεις τους,<sup>29</sup> η οποία ήταν από τις πρώτες – αν όχι η πρώτη – ελληνίδα μουσικός που πειραματίστηκε με την ηλεκτρονική σύνθεση, και εφάρμοσε την χαρακτηριστική της ρυθμική

---

29 Βλ. για παράδειγμα τη συνέντευξη του Μιχάλη Δέλτα στο Γιώργο Βουρδικλάρη για τον ιστότοπο Popaganda, 17/11/15, <http://popaganda.gr/mikael-delta-interview/> (τελευταία πρόσβαση: 06/12/16)

απαγγελία σε δίσκους της όπως το *Γκάλοπ* του 1985.

Μετά τη διάλυση του συγκροτήματος το 1996, δύο από τα μέλη του, ο Μιχάλης Δέλτα και ο Κωσταντίνος Βήτα, συνεχίζουν τη μουσική τους πορεία. Στο τραγούδι του «Τα αγόρια δεν κλαίνε», από τον δίσκο *Ουράνιο τόξο* του 2003, ο Μιχάλης Δέλτα κάνει πρώτη φορά λόγο για την καθημερινότητα των γκέι αντρών, με μια σαφή κριτική ματιά σε έναν τρόπο ζωής που τον βλέπει ως αλλοτριωμένο:

Είτε με chat, ραντεβού στα τυφλά  
Δακτυλογραφημένη καύλα και πέφτω ξανά  
Πως πονάει η μοναξιά Σάββατο νύχτα  
Διψασμένα κορμιά για μια πίπα  
[...]  
Μια ιστορία ελευθερίας θα βρεθεί κανείς να πει  
I. K. Λάμδα, sodade και νωρίτερα στο Big  
Gay, straight, τραβεστί  
Χαμένοι, μπερδεμένοι κάτω από τον βραδινό ουρανό  
[...]  
Εκπορνεύεται η ουσία, περισσότερο θλιμμένος  
Και λιγότερο γενναίος  
Μια μέρα θα ξυπνήσω και δε θα 'μαι πια νέος

Σ' αυτή την ανάγλυφη περιγραφή της αντρικής γκέι καθημερινότητας στην Αθήνα, η ομοερωτική επιθυμία, γράφοντας μια «ιστορία ελευθερίας», φαίνεται να περνάει μέσα από τη νυχτερινή διασκέδαση σε αποκλειστικά γκέι χώρους («I.K., Λάμδα, sodade και νωρίτερα στο Big») και να διαμεσολαβείται από το διαδίκτυο. Αν στα «Παιχνίδια της εξουσίας» η ομοφυλόφιλη ταυτότητα αναδύεται ως αντίσταση στην καταπίεση και την ομοφοβική βία, εδώ φαίνεται να σχηματίζεται με βάση έναν συγκεκριμένο τρόπο ζωής και διασκέδασης, ο οποίος περιστρέφεται γύρω από την κοινωνικοποίηση και την ικανοποίηση της ομοερωτικής επιθυμίας. Ο τίτλος του τραγουδιού φαίνεται να προβληματοποιεί και να ειρωνεύεται τις επιταγές της αρρενωπότητας, οι οποίες αποτρέπουν τους άντρες από το να εκφράζουν ανοιχτά τα συναισθήματά τους. Η ομοφυλόφιλη καθημερινότητα με αυτό τον τρόπο έρχεται σε εμφανή ρήξη με την ετεροφυλοφιλία, η οποία εμφανίζεται ως φυσικό επακόλουθο της



αντρικής υπόστασης και κεντρική συνθήκη στην κατασκευή της αρρενωπότητας (Carrigan, Connell και Lee 2004: 155).

Το πρόταγμα της ορατότητας φαίνεται σημαντικό σε αυτό το τραγούδι, όπως αναφέρει και ο ίδιος ο Μιχάλης Δέλτα σε συνέντευξή του: «επειδή ήθελα να είμαι ειλικρινής, αποφάσισα να πω μερικά πράγματα με το όνομά τους. Θύμωνα κιόλας που ουδείς στην ελληνική δισκογραφία τολμά να θίξει τέτοιες ή άλλες ιδιαίτερες προσωπικές καταστάσεις».<sup>30</sup> Η επιθυμία για ορατότητα, βέβαια, δεν φαίνεται, εκτός από το προαναφερθέν τραγούδι, να μεταμορφώνει τη μουσική του Μιχάλη Δέλτα σε κάποιου είδους «ΛΟΑΤΚΙ μουσική», μουσική δηλαδή με κεντρικό θέμα την ομοφυλοφιλική ταυτότητα ή την ομοερωτική επιθυμία. Αντ' αυτού, στην υπόλοιπη δισκογραφία του απουσιάζει κάποιο άλλο παράδειγμα όπως αυτό του «Τα αγόρια δεν κλαίνε».

Για το έτερο ενεργό πρόην μέλος των Στέρεο Νόβα, τον Κωσταντίνο Βήτα, η ομοερωτική επιθυμία φαίνεται αρκετά περιφερειακή στο στιχουργικό και μουσικό του έργο. Η απεύθυνση των ερωτικών του τραγουδιών προς το ίδιο φύλο προκύπτει σπάνια, και διαφαίνεται μόνο από τη χρήση αντωνυμιών ή άλλων έμφυλων γραμματικών στοιχείων, χωρίς να γίνονται αντικείμενο συζήτησης οι ιδιαίτερες πτυχές της ομοερωτικής επιθυμίας. Σε συνέντευξή του στο περιοδικό *ο Πόθος*, το 2000, ο Κωσταντίνος Βήτα εμφανίζεται να σχολιάζει την γκέι ερωτική ζωή, τις ερωτικές αγγελίες, το outing και άλλες εκφάνσεις της ομοφυλόφιλης ζωής, αλλά όταν, σε κάποιο σημείο, φέρνει ένα προσωπικό παράδειγμα φαίνεται κάποιος δισταγμός:

ΟΠΟΘ: Ποια είναι η άποψή σου για τις αγγελίες; Ειδικά για αυτές που περιγράφουν σωματικά προσόντα;

---

30 «Μιχάλης Δέλτα : Συνέντευξη», *10percent*, τεύχος 4 (Ιούνιος/Ιούλιος 2004), <http://www.10percent.gr/old/issues/200406/11.html> (τελευταία πρόσβαση 06/12/16).

Κωσταντίνος Βήτα: Κοίτα, στην αρχή ο άλλος δεν μπορεί να ζητήσει κάποιον μορφωμένο. Και εγώ μπορεί να το έκανα αυτό. Να έλεγα θέλω έναν άνθρωπο σαν τη ρέπλικα. Κάποιον ή κάποια που να είναι έτσι για να με διεγείρει σεξουαλικά. (Συνέντευξη, *Ο Πόθος*, Περίοδος Β', Φύλλο 2, Μάιος 1996)

Ενώ η συνέντευξη γίνεται σε ένα ανοιχτά ομοφυλοφιλικό περιοδικό, ο μουσικός φαίνεται να διστάζει στην λήψη μιας ξεκάθαρα ομοφυλόφιλης θέσης, και προσπαθεί να συμπεριλάβει και τα δύο φύλα στην ερωτική του επιθυμία («Κάποιον ή κάποια που να είναι έτσι»), εν είδει γενίκευσης, ίσως για να προλάβει μια τέτοιου είδους «παρεξήγηση». Μια τέτοιου είδους αμφιθυμία αποτυπώνεται και στο τραγούδι του «Μιράντα», από τον δίσκο *Άγρια Χλόη* (2004). Σε αυτό το τραγούδι, ο τραγουδοποιός αναπολεί μια παλιά φίλια ή έναν παλιό εφηβικό έρωτα με την «Μιράντα», μια φιγούρα της οποίας το φύλο διαφεύγει:

μου 'λεγες σ' αγαπώ πιο πολύ κι από τον Μπρους Λι  
αν ήσουν κορίτσι θα σε παντρευόμουν  
θα είχα σωθεί από τα βάσανα αυτού του κόσμου  
[...]  
σε είδα όταν πέρασες μέσα απ' τον τοίχο  
έφυγες οριστικά χωρίς να σε φιλήσω  
πάνω στα μάτια σου άστραφτε η σκόνη  
δεν έγινες ποτέ κορίτσι αλλά ούτε και αγόρι

Στο τραγούδι αυτό η έμφυλη ασάφεια γύρω από την «Μιράντα» δημιουργεί κάποιες ομοερωτικές συνδηλώσεις: σε άλλο σημείο του τραγουδιού ο Κωσταντίνος Βήτα φαίνεται να αναφέρεται στη Μιράντα με το αρσενικό γραμματικό φύλο:

Να αγαπάς τους ανθρώπους, μη φοβάσαι κανένα  
αν μ' ακούς φίλε τώρα περπάτησε με μένα  
δες τα χέρια μου έχουν ματώσει  
με είχες φιλήσει, σε είχα πληγώσει

Αν και η συγκεκριμένη έμφυλη αμφιταλάντευση που εκφράζεται στο τραγούδι αυτό δεν αρκεί για να θεωρηθεί ως ρητή έκφραση κάποιου είδους ομοερωτικής επιθυμίας, παρ' όλα αυτά φαίνεται να επιτελεί μια αποσταθεροποίηση ή μια θόλωση του έμφυλου διπόλου.

Αν η μουσική των Στέρεο Νόβα συνοδεύει κατά κάποιον τρόπο τις πρωτόλειες προσπάθειες του εγχώριου ΛΟΑΤ κινήματος για δημόσια παρουσία στα πρώτα Gay Pride της δεκαετίας του '90, η μουσική του Alex C πηγάζει μέσα από την εξεγερσιακή ατμόσφαιρα του Δεκέμβρη του 2008 και φαίνεται εμποτισμένη με μια πολύ πιο ανατρεπτική αισθητική και μια σαφή queer αποσταθεροποιητική διάθεση. Η μουσική του αποτελεί μια οικειοποίηση / απαλλοτρίωση ποπ επιτυχιών, όπως της Lady Gaga και της Amy Winehouse, («κλεμμένα instrumentals» όπως αναφέρει ο ίδιος στις πληροφορίες του δίσκου *Μαυρίλα* του 2007), πάνω στις οποίες έχουν προστεθεί ελληνικοί στίχοι που μιλούν ανοιχτά για την εξέγερση και τον αναρχικό χώρο, την νευροδιαφορετικότητα, την ομοερωτική επιθυμία, την σεξουαλική εργασία και την ψυχαγωγική ή ενθεογενή χρήση ψυχότροπων ουσιών. Επιπρόσθετα, η ειρωνική και αυτοσαρκαστική διάθεση που πηγάζει και από το «κλέψιμο» της ποπ μουσικής, αλλά και από το περιεχόμενο των στίχων, μπορούν μαζί με την θεματολογία να στοιχειοθετήσουν τον χαρακτηρισμό της μουσικής του Alex C ως μια εγχώρια έκφραση του queer, η οποία αποτελεί και μια ένδειξη για το τι θεωρείται queer στην Ελλάδα σήμερα.

Στην πρώτη ίσως παρουσίαση της δουλειάς του αυτής μπροστά σε κοινό, στο *What Queer Fest?* του 2010,<sup>31</sup> ο Alex C αυτοπαρουσιάζεται ως καλλιτέχνης της «Performance Art» και έρχεται με αυτή την εμφάνιση να απαντήσει σε αρνητικές επιπτώσεις της εμπειρίας της δεκεμβριανής εξέγερσης, όπως οι «συμμορφώσεις στην έκφρασή μας, στην αισθητική μας, και στην ενσάρκωση των επιθυμιών μας στο έμφυλο επίπεδο», η «επιβολή της σοβαρότητας και δολοφονία του εφήμερου, του χαζοχαρούμενου και της γλυκιάς γεύσης» αλλά και στο γεγονός ότι «το σεξ απαντάται σπάνια, εκτός από μονογαμικά straight ζευγάρια». Άρα η

---

31 Η οποία διοργανώθηκε στην κατάληψη Σκαρμαγκακά στις 28 Νοεμβρίου του 2010, <http://whatqueerfest.espivblogs.net/2010/10/31/28-11-2010-performance-live/>.

έκφραση της ομοερωτικής επιθυμίας μέσα σε ένα εχθρικό γι' αυτήν στρέιτ κινηματικό περιβάλλον είναι, μεταξύ άλλων, στόχος της καλλιτεχνικής παρέμβασης του Alex C.

Αν η ομοερωτική επιθυμία στους στίχους των Στέρεο Νόβα φαίνεται να συστεγάζεται μαζί με έναν γκέι τρόπο ζωής κάτω από μια διακριτή πλέον ομοφυλόφιλη ταυτότητα, στη μουσική του Alex C φαίνεται πως η επιθυμία αυτή έρχεται σε ρήξη με αυτό τον τρόπο ζωής, των «καπιταλογκέι στο γκάζι»,<sup>32</sup> και με τον φιλελευθερισμό της γκέι ταυτοτικής πολιτικής που αυτός συνεπάγεται. Εκκινεί περισσότερο από μια ταύτιση με τον *πούστη/αδερφή*,<sup>33</sup> δηλαδή με μια πιο «παραδοσιακή» για τα ελληνικά δεδομένα ομοφυλόφιλη υποκειμενικότητα, αναγκαία θηλυπρεπή και σεξουαλικά παθητική, παρά από μια γκέι, ομοφυλόφιλη ταυτότητα. Σε αυτό το συμπέρασμα συναινεί το γεγονός ότι συνήθως το αντικείμενο της ερωτικής επιθυμίας δεν είναι το έμφυλο «όμοιο» της ομοφυλοφιλίας, αλλά είναι ένα υποκείμενο αρρενωπό, το οποίο αποκαλείται συχνά «στρέιτ»: το υποκείμενο αυτό διατηρεί παράλληλα ετερόφυλες ερωτικές σχέσεις, οι οποίες αποτελούν συχνά λόγο ματαιώσης της ομοερωτικής επιθυμίας, ενώ το υποκείμενο της επιθυμίας φαίνεται να φλερτάρει με το γυναικείο,<sup>34</sup> όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται στο κομμάτι του, «Κάλπικος έρωτας»: «σε θέλω απειλητικό όταν μιλάς / γυναίκα είμαι, άσχημη, μην κολλάς».

Λαμβάνοντας τη θέση αυτή, την «ανατρεπτικότερη όλων» στην ελληνική κοινωνία κατά τον Faubion (1993: 222), αλλά και την θέση του ναρκωμανή, του νευροδιαφορετικού και του αναρχικού / εξεγερμένου, ενσαρκώνει ουσιαστικά μια φιγούρα που συγκεντρώνει πάνω της πολλαπλούς αποκλεισμούς και περιθωριοποιήσεις. Η επιλογή αυτή φαίνεται πως είναι

32 Από το τραγούδι «Χάος Βία Τέχνη» του δίσκου *Withdrawals* του 2010.

33 Για παράδειγμα στους στίχους «το ξέρω, είμαι αδερφάρα/τα παίρνω σοβαρά», από το τραγούδι «Αυτοκτόνησα», *Μαυρίλα*, 2007.

34 Βλ. για παράδειγμα τα τραγούδια «Αυτοκτόνησα», «Μαυρίλα», «Πότε θα βρούμε τον καιρό» από τον δίσκο *Μαυρίλα* του 2007, «Alejandro» από το *A Neuroleptic is my Boyfriend* του 2009, και «Κάλπικος έρωτας», από το *Withdrawals* του 2010.

συνειδητή και έχει πολιτικό περιεχόμενο, όπως φαίνεται στους στίχους του τραγουδιού «Εξεγερθήκαμε μαζί»: «αναρχικοί και φρικιά / νηφάλιοι ή τζάνκια / μαζί στο δρόμο / σεξ στα οδοφράγματα», και επίσης «ημίτρελος ή έγκλειστος / λεσβία, τρανς ή σκελετός / φιλόσοφος ή αδιάβαστος / δημοφιλής, μοναχικός». Σε αυτή του την χειρονομία, ο Alex C φαίνεται να καλεί πολλαπλές ταυτότητες και ταυτοποιήσεις να συσπειρωθούν και να μην χάσουν τους δεσμούς που έχουν χτίσει μέσα στη δεκεμβριανή εξέγερση.

Η περίπτωση του Alex C αποτελεί, εκτός των άλλων, ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα για το πώς η ομοερωτική επιθυμία συμπλέει με έναν συγκεκριμένο πολιτικό χώρο για την έκφρασή της. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, ένα εξεγερσιακό έναυσμα αποτελεί τη σπίθα για την εκκίνηση μιας στρατευμένης μουσικής παραγωγής, έτσι όπως φαίνεται από τις δημοσιεύσεις στο προσωπικό του μπλογκ, *Postmodern Resistance*,<sup>35</sup> ιδιαίτερα κατά τη διάρκεια και μετά τον Δεκέμβρη του '08. Η συστράτευσή του με το αναρχικό κίνημα συνοδεύεται από μια συνολική κριτική προς κάθε μορφή εξουσίας, συμπεριλαμβανομένου του ορθολογισμού, της δυτικής ιατρικής, της ετεροκανονικότητας και κάθε είδους κανονικότητας. Στα πλαίσια μιας τέτοιας πολιτικοποίησης, το πρότζεκτ του Alex C φαντάζει ως ένα σκέλος σε μια συνολικότερη ακτιβιστική δράση μέσα στο εγχώριο αναρχικό κίνημα.

Τα άτομα προς τα οποία κατευθύνεται η ερωτική επιθυμία στη μουσική του Alex C, εκτός από αρρενωπά και στρέιτ (ή μάλλον επιπρόσθετα σε αυτές τις ιδιότητες) φαίνεται πως συχνά αποκρύπτουν τις ομοερωτικές τους επιθυμίες. Η απόκρυψη αυτή –κεντρικό θέμα στο τραγούδι του «Κρυφτό/γιατρός», από τον δίσκο *A Neuroleptic is my Boyfriend* (2009)– φαίνεται πως είναι μια κοινή πρακτική, καθώς γι' αυτήν γίνεται λόγος και σε ένα κομμάτι ενός ακόμη μουσικού που εκφράζει ομοερωτικές επιθυμίες στα τραγούδια του, του

---

35 <https://postmodernresistance.wordpress.com> (τελευταία πρόσβαση: 3/1/2017)

Βδελύγματος.

Το Βδέλυγμα, ένας γκέι ράπερ που δραστηριοποιείται στην Αθήνα, αναφέρεται στο ζήτημα της απόκρυψης από μια κάπως διαφορετική οπτική στο τραγούδι του «Γάμα μου την καρδιά» από τον δίσκο του, *Κρέμα* (2016), περιγράφοντας πώς «κρυφές αδερφές μου παίρνουν πίτες στα κρυφά». Στην περίπτωση του Alex C, η κρυφή ομοερωτική πράξη έχει ένα θετικό πρόσημο, καθότι ενέχει σασπένς και εντείνει την σεξουαλική ένταση, ενώ το άτομο που αποκρύπτει την ομοφυλοφιλική του ταυτότητα δεν γίνεται αντικείμενο υποτίμησης ή κριτικής: στην περίπτωση του Βδελύγματος φαίνεται να εντάσσεται σε μια προσπάθεια για περιγραφή κοινών στην ομοφυλόφιλη κοινότητα φαινομένων, χωρίς όμως η ερωτική ή σεξουαλική διάθεση να τίθεται ως κεντρικό θέμα των στίχων.

Το Βδέλυγμα, με παρόμοιες πολιτικές καταβολές από τον αναρχικό/αντιεξουσιαστικό χώρο χωρίς όμως την queer διάσταση του Alex C, χρησιμοποιεί τις κοινοποιήσεις της ομοερωτικής επιθυμίας πιο αποσπασματικά και διασκορπισμένα, ενώ στη μουσική του θίγεται το ζήτημα της καταπίεσης της συγκεκριμένης επιθυμίας, και των ψυχολογικών προβλημάτων που προκύπτουν από αυτήν: συχνά η διάσταση αυτή της ομοερωτικής επιθυμίας συμπλέει με την νευροδιαφορετικότητα και τη χρήση ψυχοτρόπων ουσιών.<sup>36</sup> Οι ερωτικές σχέσεις, στα πρότυπα του μονογαμικού ζευγαριού, περιγράφονται και γίνονται αντικείμενο συζήτησης, κυρίως μέσα από το πρίσμα του χωρισμού ή της ερωτικής απογοήτευσης, όπως για παράδειγμα στα τραγούδια «Γκέι 04» και «Προπόνηση» από το άλμπουμ *Κρέμα* (2016), κάτι το οποίο προσυπογράφει την θέση του Γιαννακόπουλου (2012: 178) πως για τη σύγχρονη

---

36 Χαρακτηριστικό παράδειγμα από το τραγούδι «Δάπεδο», όπου ο υπαινιγμός της χρήσης ψυχοτρόπων ναρκωτικών, τα οποία προκαλούν τη διαστολή της κόρης του ματιού, και αναλγητικών, κάπως ακολουθείται από μια καθαρτική σεξουαλική συνεύρεση: «Βδέλυγμα μαλάκα δεν είναι για παντρεία / οι κόρες μου μεγάλες αν και δεν έχω παιδιά / αχόρταγος για αναλγητικά σαν γιαγιά» και λίγο πιο κάτω «ρούφηξε τον πούτσο μου σαν το βυζί της μάνας του / και μου 'πε ότι μ' αγαπάει / Ήπια το σπέρμα του σαν να 'ταν δηλητήριο / πέθανα, αναστήθηκα, τώρα ποιος με κρατάει»

ομοφυλόφιλη ταυτότητα στην Ελλάδα, το ζευγάρι είναι «η πιο καταξιωμένη μορφή έκφρασης της “σεξουαλικότητας”», στα πρότυπα του ετεροφυλόφιλου ζεύγους, ακόμη και εκτός του γάμου, εφόσον αυτός είναι ανέφικτος για τα ομόφυλα ζευγάρια. Ως προς το ζήτημα της ταυτότητας, το Βδελύγμα αυτοαποκαλείται είτε γκέι,<sup>37</sup> ανήκοντας στο «Θέατρο Δρόμου», την «πιο gay κολλεκτίβα της Ελλάδας»,<sup>38</sup> είτε υιοθετεί το πιο επιθετικό «πούστης» («κι αν θες να μου τις βρέξεις με λάθος πούστη διάλεξες να μπλέξεις»),<sup>39</sup> ενώ αλλού παραδέχεται τη δυσκολία στη λήψη αυτής της θέσης υπογράφοντας ως «Αντώνης, μια καταπιεσμένη μαλακία με πόδια».<sup>40</sup>

Όπως και στην περίπτωση του Alex C, η πολιτική συστράτευση του Βδελύγματος με τον αναρχικό/αυτόνομο χώρο φαίνεται να τροφοδοτεί σε κάποιο βαθμό τη μουσική του παραγωγή. Παρ' όλα αυτά τα τραγούδια με καθαρά πολιτική θεματολογία, ή οι ξεκάθαρες πολιτικές τοποθετήσεις ή στρατεύσεις μέσα στους στίχους είναι ιδιαίτερα σπάνια. Αντ' αυτού, οι πολιτικές συγγένειες του Βδελύγματος γίνονται αντικείμενο συζήτησης περισσότερο στο προσωπικό του μπλογκ, σε περιγραφές κομματιών ή σχόλια στο διαδίκτυο, παρά μέσω της μουσικής.<sup>41</sup> Στον πολιτικό λόγο του Βδελύγματος η επιθετική ορατότητα, η έκθεση και η δημόσια διεκδίκηση μπορούν να λύσουν το πρόβλημα της ομοφοβίας, ενώ οι αναρχικοί και αριστεροί χώροι δεν κρίνονται ως «αμόλυντοι» από την τελευταία, εφόσον τα ομοφυλόφιλα άτομα σπανίζουν εντός τους.

---

37 «Είμαι γκέι και σου γάμησα τη μάνα», από το τραγούδι «Battle Anthem», *Κρέμα*, 2016.

38 «Χέζε ψηλά και ράπαρε», *Η Σονάτα του Βδελύγματος*, 2014.

39 «Γάμα μου την καρδιά», *Κρέμα*, 2016.

40 «Χέζε ψηλά και ράπαρε», *Η Σονάτα του Βδελύγματος*, 2014.

41 Βλ. για παράδειγμα τη δημοσίευση «Φασίστες κουφάλες έρχονται χιπ-χοπάδες», 18/9/2013, <http://bdelygma.blogspot.gr/2013/09/blog-post.html> (τελευταία πρόσβαση 3/01/2017)

Η μουσική παραγωγή που παρουσιάστηκε παραπάνω εντάσσει μέσα της την ομοερωτική επιθυμία με διαφορετικούς τρόπους απ' ό τι έκαναν οι συνθέτες του πρώτου μέρους της εργασίας. Αφ' ενός, η ομοερωτική επιθυμία φαίνεται να αποδίδεται σε μια ομοφυλόφιλη ταυτότητα, η οποία πλέον αποτελεί τον κατεξοχήν τόπο και τρόπο έκφρασής της. Αφ' ετέρου, η ανοιχτή εκδήλωση της ομοερωτικής επιθυμίας φαίνεται να συνδέεται περισσότερο με μια συγκεκριμένη αναρχική/αυτόνομη πολιτικοποίηση, και λιγότερο με μια ΛΟΑΤ ταυτοτική πολιτική. Επιπρόσθετα, για τους μουσικούς που εξετάστηκαν φαίνεται η αδιαφορία τους για την ελληνικότητα ή για οτιδήποτε μπορεί να χαρακτηριστεί ότι προσομοιάζει σε εθνική αφήγηση, στην περίπτωση των Στέρεο Νόβα, και η μάλλον εχθρική στάση απέναντι στο έθνος, για την περίπτωση του Alex C και του Βδελύγματος, η οποία εξυπακούεται από την αναρχική/αυτόνομη πολιτική τους ένταξη, η οποία έχει μέσα της έντονο το στοιχείο του αντιφασισμού και του αντιεθνικισμού.



## Συμπεράσματα

Η παραπάνω αποσπασματική περιπλάνηση στην ομοερωτική επιθυμία και την εκδήλωσή της μέσα στη μουσική αναδεικνύει κάποιες όψεις που αυτή λαμβάνει στην ιστορική πορεία που ξεκινά απ' τον Δημήτρη Μητρόπουλο και καταλήγει στο σήμερα. Ο ομοερωτισμός του Μητρόπουλου, εκφραζόμενος μέσω της θρησκευτικότητας και της καβαφικής ποίησης, συνιστά μια πρωταρχική διάθεση για ρήξη με το παρελθόν και για εδραίωση μιας ξεχωριστής υποκειμενικότητας στη βάση της ομοερωτικής επιθυμίας. Η επιθυμία αυτή σηματοδοτεί στην περίπτωση αυτή την έλευση του νέου, έρχεται δηλαδή να συμπορευτεί με το τρένο της νεωτερικότητας και την προοδευτικότητα που αυτό ευαγγελίζεται στις αρχές του 20ού αιώνα.

Το ελληνικό έθνος στο συγκεκριμένο παράδειγμα φαίνεται πως δεν καταφέρνει να συμμετάσχει σε αυτό το πνεύμα νεωτερικότητας, τουλάχιστον στην εποχή που ο Μητρόπουλος παρευρίσκεται ακόμη στην Ελλάδα και επιχειρεί τα συνθετικά του βήματα, με αποτέλεσμα να τίθεται αυτομάτως απέναντι στο «καινούριο» που εκφράζει η νέα γλώσσα της λόγιας μουσικής, αλλά και οι νέες μορφές σεξουαλικότητας που αναδύονται σιγά σιγά στον δυτικό κόσμο. Παρ' όλα αυτά, η σημαντική για το ελληνικό έθνος θέση που λαμβάνει ο Μητρόπουλος, ως διασημότερος στο εξωτερικό έλληνας μουσικός, «βιτρίνα» της εντόπιας μουσικής ανά τον κόσμο, φαίνεται πως δρα προστατευτικά ως προς την ενδεχόμενη ομοφοβία ή τους αποκλεισμούς που θα βίωνε κάποιος άλλος με λιγότερο κύρος.

Στην περίπτωση του Χατζιδάκι, η ομοερωτική επιθυμία φαίνεται πως έχει οπισθοχωρήσει από τους πειραματισμούς και την μουσική πρωτοπορία των *14 Invenzioni*, ακολουθώντας τα πιο βατά μονοπάτια του έντεχνου-λαϊκού είδους. Η μουσική της επένδυση έρχεται πιο κοντά

σε εθνικά μουσικά είδη, σε εγχώριες μουσικές μορφές, αλλά και σε πιο γνώριμους πολιτισμικούς κώδικες της ομοερωτικής επιθυμίας. Αντί για τον ρηξικέλευθο νεωτερισμό του Καβάφη και την προσπάθεια για περιγραφή μιας «νέας μορφής του έρωτος», η ομοερωτική επιθυμία εδώ προτιμά την πεπατημένη του «αρχαίου έρωτα» και της «βυζαντινής αμαρτίας», με ό,τι συνεπάγεται αυτό, στους στίχους του Ντίνου Χριστιανόπουλου.

Και για τους δύο μουσικούς, αλλά ίσως και για τον Κραουνάκη, λειτουργεί το μοντέλο που προτείνει η Apostolidou (2016: 15-16): η ομοερωτική επιθυμία και η απόκλιση από τις ετεροκανονικές επιταγές της δημιουργίας οικογένειας και της ετεροφυλόφιλης σεξουαλικότητας συγχωρείται, εφόσον τα υποκείμενα προσφέρουν τις υπηρεσίες τους στο ελληνικό έθνος. Και ο Μητρόπουλος και ο Χατζιδάκις υπήρξαν διαλαλητές της ελληνικότητας σε παγκόσμιο επίπεδο, και αυτό φαίνεται πως είναι αρκετό για να ενταχθούν στον πυρήνα της εθνικής μουσικής αφήγησης παρά τη σεξουαλικότητά τους. Επίσης, διαμόρφωσαν ο καθένας τους μέσα από την συνθετική τους πρακτική μια νέα μορφή ελληνικότητας: για τον Μητρόπουλο, αυτή είχε έντονα νεωτερικά χαρακτηριστικά και ισχυρό το πρόταγμα της πρόοδου, ενώ για τον Χατζιδάκι κεντρική σημασία απέκτησε η ένταξη του ρεμπέτικου μέσα σε μια έντεχνη μουσική παράδοση, και η αναβάθμισή του από το κοινωνικό περιθώριο στο εθνικό επίκεντρο. Η περίπτωση του Κραουνάκη είναι ίσως πιο περίπλοκη στην διάσταση αυτή, αλλά σίγουρα το γεγονός ότι δεν είναι ιδιαίτερα φειδωλός στην εξύμνηση του ελληνικού έθνους ή της ελληνικής «ψυχής», σε συνδυασμό με μια αριστερή πατριωτική πολιτική τοποθέτηση τον φέρνουν σε κάποια εγγύτητα με τον εθνικό μουσικό πυρήνα.

Ένα συμπέρασμα που αφορά την ιστορική πορεία της ομοερωτικής επιθυμίας στον ελληνικό χώρο απηχεί τις παρατηρήσεις του Γιαννακόπουλου (2014) για μια «αλλαγή παραδείγματος» που συντελείται κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του '80 και ολοκληρώνεται

το '90. Η αλλαγή αυτή, υπό την επίδραση του δυτικού μοντέλου σεξουαλικής διάκρισης, παραμερίζει την προγενέστερη διάκριση των αντρών που έχουν ερωτικές σχέσεις με άλλους άντρες σε δύο κατηγορίες με κυρίως έμφυλη βάση, τους *άντρες* και τις *αδερφές/πούστηδες*, και εγκαθιδρύει την διάκριση σε ετεροφυλόφιλους και ομοφυλόφιλους, η οποία βασίζεται στην επιλογή του αντικειμένου της ερωτικής επιθυμίας και όχι στην έμφυλη ταύτιση. Στον δίσκο *Μόνον άντρες* σε μουσική του Σταμάτη Κραουνάκη, αν και η αναφορά σε παραδοσιακούς δημόσιους χώρους κοινωνικοποίησης της ομοερωτικής επιθυμίας παραπέμπει στο προγενέστερο μοντέλο ομοερωτικής σεξουαλικότητας, φαίνεται αυτή η μεταστροφή με ποικίλους τρόπους. Αφενός η ομοερωτική επιθυμία γίνεται για πρώτη φορά ορατή, και τα χαρακτηριστικά της περιγράφονται με αρκετή λεπτομέρεια, κόντρα στον κανόνα που την θέλει άρρητη, περιορισμένη στα στενά πλαίσια της ιδιωτικότητας (Γιαννακόπουλος 2012: 180). Αφετέρου, περιγράφεται μια συνολικότερη ΛΟΑΤ εμπειρία και έναν ομοφυλόφιλο τρόπο ζωής που μέχρι τότε νοείται ως ξεκομμένος από την καθημερινότητα των ατόμων με ομοερωτικές σχέσεις. Η σύσταση μιας τέτοιου είδους συνολικότητας είναι σαν να προαναγγέλλει την ανάδυση μιας διακριτής ομοφυλόφιλης υποκειμενικότητας, που δεν αφορά πλέον μόνο τις σύντομες στιγμές συνεύρεσης με άτομα του ίδιου φύλου, αλλά αποτελεί τη βάση για το σχηματισμό μιας συνολικής ταυτότητας.

Εστιάζοντας στη δεκαετία του '90 και στα χρόνια ωρίμανσης του φρέσκου ΛΟΑΤ κινήματος στην Ελλάδα, η ομοερωτική επιθυμία φαίνεται να συσπειρώνεται γύρω από την ομοφυλόφιλη ταυτότητα, και ταυτόχρονα να απομακρύνεται από μουσικά είδη και μορφές που έχουν κεντρική σημασία για το έθνος. Η χρήση της ηλεκτρονικής μουσικής, της performance art και του hip hop φαίνεται πιο κατάλληλη για την εκδήλωση της ομοερωτικής επιθυμίας και την έκφραση του ομοφυλόφιλου βιώματος, παρά μια μουσική με αναφορές στο

έντεχνο-λαϊκό είδος, την λόγια μουσική ή κάποιο άλλο καθαρά εντόπιο μουσικό είδος.

Η κοινοποίηση της ομοερωτικής επιθυμίας, ως μια ρήξη του διπόλου δημόσιο/ιδιωτικό που φαίνεται πως αποκτά ιδιαίτερο βάρος στο εγχώριο σεξουαλικό συγκείμενο, περιλαμβάνεται σε μια γενικότερη ανατρεπτική πολιτική, και στα παραδείγματα που εξετάστηκαν φαίνεται να συμπορεύεται συχνά με τον αναρχικό και αυτόνομο πολιτικό χώρο. Εδώ φαίνεται και η ισχύς που έχει ο βαθύς διαχωρισμός του δημοσίου από το ιδιωτικό: ενώ το ΛΟΑΤ κίνημα ορατότητας έχει εξελιχθεί ραγδαία τα τελευταία χρόνια, ιδιαίτερα μετά τη διοργάνωση της πρώτης δημόσιας παρέλασης στα πλαίσια του Athens Pride το 2005, η εκδήλωση ομοφυλοφιλικών εμπειριών ή επιθυμιών στη μουσική δεν φαίνεται να προκύπτει ως ένα φυσικό επακόλουθο της αυξανόμενης ανεκτικότητας και ορατότητας, αλλά φαίνεται πως επαφίεται στη μαχητικότητα μιας μερίδας καλλιτεχνών με σαφώς στρατευμένη διάθεση. Η κοινοποίηση δηλαδή έρχεται ως πολιτικό πρόταγμα, ή ως επιθετική κίνηση ενάντια στην ετεροφυλόφιλη συνθήκη, και όχι ως ανοιχτή έκφραση μιας κατά τα άλλα αποδεκτής σεξουαλικότητας.

Συνοψίζοντας, η πορεία της ομοερωτικής επιθυμίας και της έκφρασής της μέσω της μουσικής φαίνεται πως διαπλάθεται στο πέρασμα του χρόνου από τις κοινωνικές και πολιτικές συνθήκες, χωρίς όμως να αλλάζει ριζικά ο χαρακτήρας της και τα ιδιαίτερα πολιτισμικά γνωρίσματα που λαμβάνει εντός του ελληνικού χώρου. Όσο η εν λόγω επιθυμία γίνεται και πιο ορατή, η απομάκρυνσή της από τον πυρήνα των εθνικών ιδεωδών φαίνεται αναπόφευκτη, όπως και η συστράτευσή της με πολιτικούς χώρους που αντιτίθενται στην εθνική ιδεολογία.

Η παρούσα εργασία ήταν κάθε άλλο παρά εξαντλητική όσον αφορά το θέμα που καταπιάστηκε: από τις σύγχρονες εκφάνσεις της ομοερωτικής επιθυμίας απουσιάζει πλήθος καλλιτεχνών και καλλιτεχνικών ομάδων που δραστηριοποιείται στο χώρο της queer μουσικής και τέχνης, και έχει παραμεριστεί εντελώς, ηθελημένα αν και όχι χωρίς αρκετό προβληματισμό, η λεσβιακή εμπειρία, αλλά και πτυχές της τρανς μουσικής, όπως οι drag επιτελέσεις κ.α. Λείπει επίσης η επιτόπια ή η εθνογραφική μαρτυρία, και η ζωντανή συζήτηση με τα υποκείμενα που εξετάστηκαν, αλλά και με άλλα, που θα φώτιζε ίσως πτυχές που ξεφεύγουν από το δημόσιο λόγο, οι οποίες πιθανόν θα εξηγούσαν περισσότερο τις μορφές της ομοερωτικής επιθυμίας στη σημερινή Ελλάδα. Από την «ιστορική» εξέταση της ομοερωτικής επιθυμίας λείπει η εξέταση των ομοφυλόφιλων δικτύων, και μιας σειράς μουσικών προσωπικοτήτων που είχαν μεν ομοερωτικές σχέσεις, οι πληροφορίες όμως γι' αυτούς είναι είτε ανεπίσημες, είτε φήμες, είτε αδύνατον να διασταυρωθούν χωρίς μια εις βάθος ιστορική έρευνα. Οι πτυχές αυτές παραλείφθηκαν για χάρη της συνοχής της εργασίας, και λόγω οικονομίας χώρου και χρόνου, αλλά αποτελούν πάντα ένα έναυσμα για περαιτέρω ενασχόληση και έρευνα.

## Βιβλιογραφία

### Αγγλόφωνη βιβλιογραφία

Anderson, Benedict, 2006 [1983], *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Λονδίνο: Verso.

Apostolidou, Anna, 2016, «Greek nationhood and ‘Greek love’: sexualizing the nation and multiple readings of the glorious Greek past», *Nations and Nationalism*, τομ.23, τεύχος 1 (Ιανουάριος 2017), 68-86.

Attali, Jacques, 1985 [1977], *Noise: The Political Economy of Music* (μετ. Brian Massumi), Μιννεάπολις: University of Minnesota Press.

Biancolli, Louis, 1973, «Introduction» στο Dimitri Mitropoulos, *A Correspondence with Katy Katsoyianis, 1930-1960* (μετ. Mary Keeley), Νέα Υόρκη: Martin Dale.

Botstein, Leon, «Modernism», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40625> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16).

Bowers, Jane και Judith Tick (επιμ.), 1986, *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950*, Ουρμπάνα: University of Illinois Press.

Brett, Philip, 1993, «Britten's Dream», στο Ruth A. Solie (επιμ.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Μπέρκλεϊκαι Λος Άντζελες:

University of California Press, 259-280.

\_\_\_\_\_, 2006, «Musicality, Essentialism, and the Closet», στο Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (επιμ.), *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge, 9-26.

Brett, Philip και Elizabeth Wood, 2006 [1994], «Lesbian and Gay Music», στο Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (επιμ.), 2006 [1994], *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge, 351-389.

Brett, Philip, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (επιμ.), 2006 [1994], *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge.

Briscoe, James R. (επιμ.), 1987, *Historical Anthology of Music by Women*, Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.

Butler, Judith, 1993, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*, Νέα Υόρκη: Routledge.

Carrigan, Tim, Bob Connell και John Lee, 2004 [1985], «Towards a New Sociology of Masculinity», στο Peter Murphy (επιμ.), *Feminism and Masculinities*, Οξφόρδη: Oxford University Press, 151-164.

Cusick, Suzanne G., 2006, «On a Lesbian Relationship with Music: A Serious Effort Not to Think Straight», στο Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (επιμ.), *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge, 67-84.

Fast, Susan, 2012, «Michael Jackson's Queer Musical Belongings», *Popular Music and Society*, 35 (2): 281-300.

Foucault, Michel, 1988, «Power and Sex» (μετ. David J. Parent), στο Michel Foucault και Lawrence D. Kritzman (επιμ.), *Politics, Philosophy, Culture: Interviews and Other Writings 1977-1984*, Νέα Υόρκη: Routledge, 110-124.

Faubion, James D., 1993, *Modern Greek Lessons: A Primer in Historical Constructivism*, Πρίνστον: Princeton University Press.

Fulias, Ioannis, 2016, «Mitropoulos, Dimitri», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18799> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16).

Fuss, Diana, 1989, *Essentially Speaking: Feminism, Nature & Difference*, Νέα Υόρκη: Routledge.

Gide, André, 1950 [1924], *Corydon*, Νέα Υόρκη: Farrar, Strauss and Company.

Halberstam, Judith, 2006, «What's That Smell? Queer Temporalities and Subcultural Lives», στο Sheila Whiteley και Jennifer Rycenga, *Queering the Popular Pitch*, Νέα Υόρκη: Routledge, 3-26.

Halperin, David, 1990, *One Hundred Years of Homosexuality and Other Essays on Greek Love*, Νέα Υόρκη: Routledge.

Haraway, Donna, 1991, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», στο *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature*, Νέα Υόρκη: Routledge, 183-201.

Herzfeld, Michael, 1987, *Anthropology through the looking-glass: Critical Ethnography in*



*the margins of Europe*, Καίμπρητζ: Cambridge University Press.

\_\_\_\_\_, 2005, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation State*, Νέα Υόρκη: Routledge.

Hubbs, Nadine, 2004, *The Queer Composition of America's Sound: Gay Modernists, American Sound, and National Identity*, Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press.

Kerman, Joseph, 1985, *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Καίμπρητζ: Harvard University Press.

Lansky, Paul, et al., «Twelve-note composition», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44582> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16).

Leotsakos, George, «Greece, §III: Art Music since 1770», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11694pg1> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16), 3. The Athens Conservatory and the National School.

Leotsakos, George και Renata Dalianoudi, 2016, «Hadjidakis, Manos», *Grove Music Online, Oxford Music Online*, Oxford University Press,  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12136> (τελευταία πρόσβαση: 21/11/16).

McClary, Susan, 1991, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Μιννέαπολις:

University of Minnesota Press.

\_\_\_\_\_, 2006, «Constructions of Subjectivity in Schubert's Music», στο Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (επιμ.), *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge, 205-234.

Morris, Mitchell, 1993, «Reading as an Opera Queen», στο Ruth A. Solie (επιμ.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press, 184-200.

Mosse, George L., 1985, *Nationalism and Sexuality: Middle-class morality and Sexual Norms in Modern Europe*, Ουισκόνσιν: The University of Wisconsin Press.

Neuls-Bates, Carol (επιμ.), 1982, *Women in Music: An Anthology of Source Readings from the Middle Ages to the Present*, Νέα Υόρκη: Harper & Row.

Papanikolaou, Dimitris, 2007, *Singing Poets: Literature and Popular Music in France and Greece*, Λονδίνο: Legenda.

Parker, Ian, 1994, «Chapter 6: Discourse Analysis», στο Peter Banister et al., *Qualitative Methods in Psychology: A research guide*, Berkshire: Open University Press, 92-107.

\_\_\_\_\_, 2005, *Qualitative Psychology: Introducing Radical Research*, Μέιντενχεντ: Open University Press.

Poznansky, Alexander, 1998, «Tchaikovsky: A Life Reconsidered», στο Lesley Kearney (επιμ.), *Tchaikovsky and his World*, Πρίνστον: Princeton University Press, 3-54.

\_\_\_\_\_, «Unknown Tchaikovsky: A Reconstruction of Previously Censored Letters to His Brothers: 1875-1879» (μετ. Robert Bird και Alexander Poznansky),

στο Lesley Kearney (επιμ.), *Tchaikovsky and his World*, Πρίνστον: Princeton University Press, 55-98.

Ramazanoglu, Caroline και Janet Holland, 2002, *Feminist Methodology: Challenges and Choices*, Λονδίνο: Sage.

Rees, Brian, 1999, *Camille Saint-Saëns: A Life*, Λονδίνο: Chatto and Windus.

Reich, Nancy B., 1985, *Clara Schumann: The Artist and the Woman*, Ίθακα: Cornell University Press.

Sedgwick, Eve Kosofsky, 1990, *Epistemology of the Closet*, Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press.

Solie, Ruth A., 1993, *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press.

Taylor, Jodie, 2012, *Playing it Queer: Popular Music, Identity and Queer World-Making*, Βέρνη: Peter Lang.

Thomas, Gary C., 2006, «“Was Frideric Handel Gay?”: On Closet Questions and Cultural Politics», στο Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (επιμ.), *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge, 155-204.

Tongson, Karen, 2006, «Tickle Me Emo: Lesbian Balladeering, Straight-Boy Emo, and the Politics of Affect», στο Sheila Whiteley και Jennifer Rycenga, *Queering the Popular Pitch*, Νέα Υόρκη: Routledge, 55-66.

Trotter, William R., 1995, *Priest of Music: The Life of Dimitri Mitropoulos*, Πόρτλαντ: Amadeus Press.

Weeks, Jeffrey, 2002 [1985], *Sexuality and its Discontents: Meanings, Myths and Modern Sexualities*, Νέα Υόρκη: Routledge.

Whiteley, Sheila και Jennifer Rycenga, 2006, *Queering the Popular Pitch*, Νέα Υόρκη: Routledge.

Wood, Elizabeth, 1993, «Lesbian Fugue: Ethel Smyth's Contrapuntal Arts», στο Ruth A. Solie (επιμ.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, Μπέρκλεϊ και Λος Άντζελες: University of California Press, 164-183.

\_\_\_\_\_, 2006, «Sapphonics», στο Philip Brett, Elizabeth Wood και Gary C. Thomas (επιμ.), *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge, 27-66.

Wood, Elizabeth και Brett, Philip, 2006, «Lesbian and Gay Music», στο Brett, Philip, Wood, Elizabeth και Thomas, Gary C. (επιμ.), *Queering the Pitch: the New Gay and Lesbian Musicology*, Νέα Υόρκη: Routledge, 351-389.

Yannakopoulos, Kostas, 2016, «'Naked Piazza': Male (Homo)sexualities, Masculinities and Consumer Cultures in Greece Since the 1960s», στο Kostis Kornetis, Eirini Kotsovili και Nikolaos Papadogiannis (επιμ.), *Consumption and Gender in Southern Europe Since the Long 1960s*, Λονδίνο: Bloomsbury Academic, 173-189.

## Ελληνόφωνη βιβλιογραφία

Αποστολέλλη, Άννα, 2012, «Αναπαραστάσιμες ορατότητες και η πολιτική της ντουλάπας»,

στο Άννα Αποστολέλλη και Αλεξάνδρα Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα: ΛΟΑΤΚ Πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον, 97-214.

Αποστολίδου, Άννα, 2012, «Σωματικές συνάφειες: αγωνιστικά σώματα και αναδυόμενες συλλογικότητες στην ελληνική γκέι/ομοφυλοφιλική κοινότητα», στο Άννα Αποστολέλλη και Αλεξάνδρα Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα: ΛΟΑΤΚ Πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον, 53-78.

Γιαννακόπουλος, Κώστας, 2006, «Ιστορίες Σεξουαλικότητας», στο Κώστας Γιαννακόπουλος (επιμ.), *Σεξουαλικότητα: Θεωρίες και Πολιτικές της Ανθρωπολογίας*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια, 17-102.

\_\_\_\_\_, 2012, «Πολιτισμικές εννοιολογήσεις της μοναξιάς: συγγένεια, κοινότητα, και πολιτικές του ΛΟΑΤ κινήματος», στο Άννα Αποστολέλλη και Αλεξάνδρα Χαλκιά (επιμ.), *Σώμα, Φύλο, Σεξουαλικότητα: ΛΟΑΤΚ Πολιτικές στην Ελλάδα*, Αθήνα: Πλέθρον, 173-196.

\_\_\_\_\_, 2014, «Εννοιολογήσεις της οικογένειας, της αντρικής ομοφυλοφιλίας και του δημόσιου-ιδιωτικού στη μεταπολεμική Ελλάδα μέχρι τη δεκαετία του '90», εισήγηση στην ημερίδα «Η αγάπη δημιουργεί οικογένειες», Αθήνα.

Φουκώ, Μισέλ, 1987, *Η αρχαιολογία της γνώσης* (μετ. Κωστής Παπαγιώργης), Αθήνα: Εξάντας.

\_\_\_\_\_, 1989, *Επιτήρηση και τιμωρία: η γέννηση της φυλακής* (μετ. Καίτη Χατζηδήμου, Ιουλιέττα Ράλλη), Αθήνα: Ράππα.

\_\_\_\_\_, 1978 [1976], *Η ιστορία της σεξουαλικότητας I: η δίψα της γνώσης* (μετ.

Γκλόρυ Ροζάκη), Αθήνα: Ράππα.

Κώστιος, Απόστολος, 2011, «Το Οδοιπορικό μιας έρευνας. Μετάβαση από το “πλην” στο “συν”, από το “συν” στο “δια” και τέλος στο “επί”», στο Ιωάννης Φούλιας, Γιάννης Μπελώνης, Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά. Πρακτικά Συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 12-13 Νοεμβρίου 2010*, Αθήνα: Orpheus, 10-24.

Λιάβας, Λάμπρος, 2009, *Το ελληνικό τραγούδι από το 1821 έως τη δεκαετία του 1950*, Αθήνα: Εμπορική Τράπεζα της Ελλάδος.

Μαλλιάρης, Νίκος, 2011, «Ο Δημήτρης Μητρόπουλος με ημερομηνία λήξεως ή μια διαδρομή χωρίς τέλος;», στο Ιωάννης Φούλιας, Γιάννης Μπελώνης, Γιώργος Βλαστός, Τάσος Κολυδάς (επιμ.), *Δημήτρης Μητρόπουλος (1896-1960): πενήντα χρόνια μετά. Πρακτικά Συνεδρίου, Μέγαρο Μουσικής Αθηνών, 12-13 Νοεμβρίου 2010*, Αθήνα: Orpheus, 25-32.

Μεράκου, Στεφανία, 2000, «Αλληλογραφία Δημήτρη Μητρόπουλου – Κωνσταντίνου Καβάφη», *Μουσικός Λόγος*, τεύχος 2 (φθινόπωρο).

Μητρόπουλος, Δημήτρης, 1966, *Η Αλληλογραφία του με την Καίτη Κατσογιάννη (1929-1960)*, Αθήνα: Ίκαρος.

Ξανθουδάκης, Χάρης, 2010, «Εισαγωγή» στο Δημήτρης Μητρόπουλος, *14 Invenzioni σε ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο* (επιμ. Γιάννης Σαμπροβαλάκης), Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο/Τμήμα Μουσικών Σπουδών/Εργαστήρι Ελληνικής Μουσικής, 13-22.

Παπανικολάου, Δημήτρης, 2014, «Σαν κ' εμένα καμωμένοι»: *Ο ομοφυλόφιλος Καβάφης και η ποιητική της σεξουαλικότητας*, Αθήνα: Πατάκη.

Trotter, William S., 2000, *Ο Ιεροφάντης της Μουσικής: Η ζωή του Δημήτρη Μητρόπουλου* (μετ. Αλέξης Καλοφωλιάς), Αθήνα: Ποταμός.

Χαλκιά, Αλεξάνδρα, 2007 [2004], *Το άδειο λίκνο της δημοκρατίας: Σεξ, έκτρωση και εθνικισμός στη σύγχρονη Ελλάδα*, Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

\_\_\_\_\_, 2011, *Έμφυλες Βιαιότητες: εξουσία, λόγος, υποκειμενικότητες*, Αθήνα: εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

Χατζιδάκης, Μάνος, 1980, *Τα σχόλια του Τρίτου*, Αθήνα: Εξάντας.

\_\_\_\_\_, 1988, *Ο καθρέφτης και το μαχαίρι*, Αθήνα: Ίκαρος.

## Παρτιτούρες

Μητρόπουλος, Δημήτρης, 2010, *14 Invenzioni σε ποιήματα του Κ.Π. Καβάφη για φωνή και πιάνο* (επιμ. Γιάννης Σαμπροβαλάκης), Κέρκυρα: Ιόνιο Πανεπιστήμιο/Τμήμα Μουσικών Σπουδών/Εργαστήρι Ελληνικής Μουσικής.

## Δίσκοι

Alex C, 2007, *Μαυρίλα*, Αθήνα: αυτοέκδοση (CD), διαθέσιμος στο <http://www.mediafire.com/file/e5yj534d739j3hh> (τελευταία πρόσβαση: 06/12/16).

\_\_\_\_\_, 2009, *A Neuroleptic is My Boyfriend*, Αθήνα: αυτοέκδοση (CD).

\_\_\_\_\_, 2010, *Withdrawals*, Αθήνα: αυτοέκδοση (CD).

Βδέλυγμα, 2016, *Κρέμα*, Αθήνα: αυτοέκδοση (EP).

\_\_\_\_\_, 2014, *Η Σονάτα του Βδελύγματος*, Αθήνα: αυτοέκδοση (LP)

Κωσταντίνος Βήτα, 2004, *Άγρια Χλόη*, Αθήνα: Eros Music, 08442, (CD Album)

Μαρίνος, Γιώργος, 1983, *Μόνον Άντρες*, Αθήνα: Minos, CA-MTCS 491 (κασέτα).

Μιχάλης Δέλτα, 2003, *Ουράνιο τόξο*, Αθήνα: WEA (CD Album)

Πλάτωνος, Λένα, 1985, *Γκάλοπ*, Αθήνα: Lyra, 3395 (Vinyl LP).

Στέρεο Νόβα, 1992, *Στέρεο Νόβα*, Αθήνα: WipeOut Records, WOR 054 (Vinyl LP).

Χατζιδάκις, Μάνος, 1996, *Τα τραγούδια της αμαρτίας σε ποίηση Ντίνου Χριστιανόπουλου και ένα του Γ. Χρονά*, Ελλάδα: Σείριος, SMH 96 002 (CD Album).

## Φιλμογραφία

*Είδωλο στον Καθρέφτη*, 2008, σκηνοθεσία-σενάριο Δημήτρης Βερνίκος, Filmcenter, φιλμ.

*Έλληνες του Πνεύματος και της Τέχνης – Μάνος Χατζιδάκις*, 12/12/2012, παρουσίαση-κείμενα

Διονύσης Σαββόπουλος, σκην. Κώστας Μαχαίρας, ΣΚΑΙ, τηλεοπτική εκπομπή.