

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ  
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

**ΕΠΙΤΕΛΕΣΤΙΚΟ ΦΥΛΟ ΚΑΙ ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΕΚΤΕΛΕΣΕΙΣ:  
ΣΥΓΧΡΟΝΕΣ ΦΕΜΙΝΙΣΤΙΚΕΣ ΠΡΟΣΕΓΓΙΣΕΙΣ**

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΑΙΔΑΓΩΓΙΚΗ

της φοιτήτριας  
**ΕΛΕΝΗΣ ΠΑΠΑΔΑΚΗ**  
ΑΕΜ 1617

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ: Ελένη Λαπιδάκη, καθηγήτρια

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ  
ΙΟΥΝΙΟΣ 2018

στις σ. κ. τ.  
και στην ε.  
ιδιαίτερως

# Abstract

---

Feminism and the meanings of gender and sexuality first entered the field of musicology in 1970 and ever more from 1980 and on. Until this day, many researchers have studied these issues, concerning the many different genres of popular music, the Western art music and ethnomusicology. The object of this study is to examine the importance of musical performances with regard to gender identities. More specifically, in this context, the biological determinism is being questioned and replaced by the concept of gender performativity as stated by Judith Butler: the theory concerning that gender identity is not something that we “have”, rather than something that is being constructed through performative repetition of movements/behaviors/desires etc. that are being considered an expression of gender. Furthermore, if gender is actually something that we “do”, we are able to do it alternatively, while not being restricted by gender ideas.

First, the thesis shortly examines the history of middle class women in Western art music from the 16<sup>th</sup> century and on. Back then women were confined to staying at home and the musical roles that they were being granted were connected to patriarchal femininity and their position in the family. Alongside with that, the gender ideas regarding the female body were preventing their occupation with most musical instruments, limiting them in singing or playing the piano.

Furthermore, keeping the concept of performative gender in the focal point, the object of examination is voice -and most importantly singing voice- as a field of construction and performance gender, as well as practices that question the established facts concerning gender. The thesis also examines instruments as objects with gender connotations that incorporate different meanings according to the social and cultural context of the musical performance and thus construct the gender and sexuality of the performer. Finally, the thesis addresses the significance of forms, practices and characteristics that carry with them queer elements, as well as conscious feminist stances on musical performances.

## Ευρετήριο εικόνων

---

<b>Εικόνα 1</b> Καρικατούρα. "Δύο κεφάλια είναι καλύτερα από ένα" Punch (Λονδίνο, 1891). .....	22
<b>Εικόνα 2</b> Clavichord (1751, Brunswick) από τον Barthold Fritz. Λονδίνο, Victoria and Albert Museum. ....	29
<b>Εικόνα 3</b> Η ηλεκτρική κιθάρα της Daisy Rock "Butterfly" (πεταλούδα) .....	87
<b>Εικόνα 4</b> Εξώφυλλο του δίσκου "Live Through This" των Hole το 1994.....	90
<b>Εικόνα 5</b> Εξώφυλλο του δίσκου "Pretty Ugly" των Lunachicks το 1997.....	90
<b>Εικόνα 6</b> Riot Grrrl Zine από την Kathleen Hanna, την τραγουδίστρια των Bikini Kill. Το zine απευθύνεται σε κορίτσια που δέχονται slut-shaming. ....	92
<b>Εικόνα 7</b> Zine Riot Grrrl no. 1 από τις Molly Neuman και Alison Wolfe του συγκροτήματος Bratmobile .....	93

# Περιεχόμενα

---

<b>Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή</b> .....	1
1.1. Φεμινισμός.....	1
1.2. Φύλο.....	3
1.2.1. Επιτελεστικό φύλο .....	4
1.3. Queer θεωρία.....	7
1.4. Φεμινισμός, φύλο και queer στις μουσικές εκτελέσεις.....	8
<b>Κεφάλαιο 2: Αποδεκτές μουσικές εκτελέσεις των γυναικών στην ιστορία</b> .....	10
2.1. Αντρική κυριαρχία στις μουσικές εκτελέσεις .....	11
2.1.1. Έλεγχος δημόσιου χώρου .....	12
2.1.2. Έλεγχος επί της τεχνολογίας.....	14
2.1.3. Έμφυλος διαχωρισμός τραγουδι/ εκτέλεση οργάνων .....	15
2.2. Μουσικοί ρόλοι γυναικών: περιορισμοί και αναπαραγωγή θηλυκότητας..	17
2.2.1. Αποδεκτά πλαίσια μουσικών εκτελέσεων & ο ρόλος τους στη ζωή των γυναικών.....	19
2.2.2. Αποδεκτά μουσικά όργανα: ομορφιά, αγνότητα και παθητικότητα ....	21
2.3. Πιάνο: Συνδυάζοντας ομορφιά, οικογενειακότητα, ερασιτεχνισμό .....	25
2.4. Συνοψίζοντας, και προχωρώντας στον 20 <sup>ο</sup> αι. ....	30
<b>Κεφάλαιο 3: Επιτέλεση και αμφισβήτηση φύλου στην τραγουδιστική φωνή</b> .....	33
3.1. Επιτελεστικό φύλο και μουσικές εκτελέσεις .....	33
3.2. Φωνή και ακουστική επιτέλεση φύλου .....	34
3.2.1. Κατασκευή και επιτέλεση φύλου στην τραγουδιστική φωνή.....	40
3.3. Η φωνή ως πεδίο αμφισβήτησης φύλου.....	44
3.3.1. Η ίδια η φωνή ως queer στοιχείο .....	44
3.3.2. Φωνή και αποσταθεροποίηση φύλου στην καθημερινή ζωή .....	45
3.3.3. Φωνή και αποσταθεροποίηση φύλου στην όπερα.....	47
3.2.5. Φωνή και αποσταθεροποίηση φύλου στο πανκ/ροκ .....	53
<b>Κεφάλαιο 4: Μουσικά όργανα και φύλο</b> .....	56
4.1. Τα μουσικά όργανα ως πολιτισμικά αντικείμενα.....	57
4.2. Τα μουσικά όργανα ως έμφυλα αντικείμενα .....	58
<b>Κεφάλαιο 5: Μουσικά όργανα και κατασκευή έμφυλης ταυτότητας</b> .....	64

5.1.	Μουσικά όργανα και έμφυλη ταυτότητα στην έντεχνη δυτική μουσική ....	64
5.2.	Μουσικά όργανα και έμφυλη ταυτότητα στις μουσικές παραδόσεις .....	69
5.2.1.	Μορφές και πρακτικές πέρα από το δίπολο άντρας/γυναίκα.....	77
5.3.	Μουσικά όργανα και έμφυλη ταυτότητα στο πανκ/ροκ.....	79
5.3.1.	Το σώμα ως πεδίο ανατροπής και το κίνημα των Riot Grrl .....	87
	<b>Βιβλιογραφικές αναφορές .....</b>	<b>96</b>

# Κεφάλαιο 1: Εισαγωγή

---

Ξεκινώντας αυτή την εργασία είναι απαραίτητο να διευκρινιστούν κάποιες θέσεις σχετικά με τον φεμινισμό, το φύλο, την σεξουαλικότητα και την queer θεωρία καθώς και ο τρόπος που συνδέονται αυτές οι έννοιες με τις μουσικές εκτελέσεις στην παρούσα εργασία.

## 1.1. Φεμινισμός

Ο φεμινισμός, δε μπορεί να ειπωθεί ως ένα μονολιθικό σώμα έρευνας, γραφής και δραστηριότητας. Αντίστοιχα είναι δύσκολο να υπάρξει ένας ενιαίος και σταθερός ορισμός. Ανάλογα με τη θεωρητική οπτική τους, έχουν διακριθεί τουλάχιστον τέσσερα διαφορετικά είδη φεμινισμού: ριζοσπαστικός, μαρξιστικός, φιλελεύθερος και αυτός που η Sylvia Walby αποκαλεί θεωρία δύο συστημάτων. Ο καθένας αναγνωρίζει διαφορετικές πηγές καταπίεσης των γυναικών και αντίστοιχα διαφορετικές λύσεις. Ο ριζοσπαστικός φεμινισμός υποστηρίζει ότι η καταπίεση είναι αποτέλεσμα της πατριαρχίας (σύστημα κυριαρχίας στο οποίο οι άνδρες ως σύνολο έχουν εξουσία πάνω στις γυναίκες), ο μαρξιστικός φεμινισμός από την άλλη, θεωρεί πηγή καταπίεσης τον καπιταλισμό (συνέπεια της κυριαρχίας του κεφαλαίου επί της εργασίας). Η θεωρία των δύο συστημάτων υποστηρίζει ότι πρόκειται για μια περίπλοκη σχέση πατριαρχίας και καπιταλισμού ενώ ο φιλελεύθερος φεμινισμός δεν βλέπει ένα σύστημα –την πατριαρχία ή τον καπιταλισμό– πίσω από την καταπίεση. Αντιθέτως προσεγγίζει το πρόβλημα ως αντρική προκατάληψη ενάντια



στις γυναίκες, η οποία έχει ενσωματωθεί στο νόμο ή εκφράζεται με τον αποκλεισμό των δευτέρων από κάποιους τομείς (Storey, 2015, σ. 203).

Ο φεμινισμός στην προσπάθεια του να οριστεί συνολικά συναντάει πολλά προβλήματα. Ακόμα και συνοπτικοί, φαινομενικά αθώοι ορισμοί όπως «φεμινισμός είναι το κοινωνικό κίνημα από και για τις γυναίκες» προκαλούν ερωτήματα: κοινωνικό κίνημα σχετικά με τι και ποιες γυναίκες; Η bell hooks (2000/1984), θεωρώντας ότι η έλλειψη ορισμού, περιορίζει τη θεωρητική και πολιτική ανάλυση του φεμινιστικού κινήματος αρθρώνει μία ευρεία οπτική, βασισμένη στις ιδέες των πλεγμένων καταπιέσεων:

Φεμινισμός είναι η πάλη να εκλείψει η σεξιστική καταπίεση. Στόχος του δεν είναι να ωφελήσει αποκλειστικά και συγκεκριμένα κάποιες συγκεκριμένες ομάδες γυναικών, καμία συγκεκριμένη φυλή ή κοινωνική τάξη γυναικών. Δεν ευνοεί τις γυναίκες υπέρ των αντρών. Έχει τη δύναμη να μεταμορφώσει με ουσιαστικό τρόπο τις ζωές όλων μας. Κυρίως όμως, ο φεμινισμός δεν είναι ούτε lifestyle ούτε προκατασκευασμένη ταυτότητα ή ρόλος που μπορεί κάποια/ος να εισέλθει<sup>1</sup> (σ. 28)

Με βάση την hooks, η φυλή, η σεξουαλικότητα και η κοινωνική τάξη, είναι καίρια για την φεμινιστική πάλη (και άρα για τη φεμινιστική φιλοσοφία και θεωρία). Αυτή η οπτική, χάρη στην hooks και άλλες έγχρωμες και λεσβίες συγγραφείς, κυριαρχεί πια στη σύγχρονη φεμινιστική θεωρία και υπογραμμίζει την αναγκαιότητα να αναπτύξουμε σύνθετες και ευρείες αντιλήψεις για τις γυναίκες, τις πηγές καταπίεσης και τις μορφές κυριαρχίας. Το βασικό όμως είναι ο ισχυρισμός της hooks ότι ο φεμινισμός δεν συγκροτεί μία ταυτότητα, αλλά είναι μία πράξη: κάποια/ος υπερασπίζεται τον φεμινισμό. Αυτές οι διαφορές έγιναν πιο εμφανείς υπό το φως του τρίτου κύματος του φεμινισμού, δηλαδή ότι ο φεμινισμός δεν είναι μια ταυτότητα αλλά μια διαδικασία (Gould, 2008, σ. 5).

---

<sup>1</sup> Οι μεταφράσεις αποσπασμάτων και ορολογιών από τα αγγλικά κείμενα στα ελληνικά έχουν γίνει από τη συγγραφέα.

Αξίζει να σημειωθεί ότι με την θεωρία του επιτελεστικού φύλου που θα δούμε παρακάτω, αναδύθηκαν κάποια προβλήματα σχετικά με την αναλυτική κατηγορία «γυναίκες», το σύνολο των ατόμων που υπερασπίζεται ο φεμινισμός. Με άλλα λόγια, η «γυναίκα» ως ενοποιημένη κατηγορία ίσως υπονοεί βιολογικό ντετερμινισμό, τον οποίο αμφισβητεί το τρίτο «κύμα» (Maus, 2011, σσ. 317-318).

## 1.2. Φύλο

Το φύλο εκφράζεται σε διάφορες πλευρές της προσωπικής και κοινωνικής ζωής των ατόμων είτε απευθείας σε ερωτικές σκέψεις, συναισθήματα και πράξεις είτε έμμεσα σε πολλές πτυχές της ζωής (Maus, 2011, σ. 317). Ο όρος φύλο έτεινε να διαχωρίζεται σε γενετήσιο φύλο (sex) και κοινωνικό φύλο (gender). Με βάση αυτόν τον διαχωρισμό ο όρος «γενετήσιο φύλο» ξεχωρίζει το αρσενικό από το θηλυκό με βάση τις διαφορές στα χρωμοσώματα και τα γεννητικά όργανα. Από την άλλη ο όρος «κοινωνικό φύλο» δηλώνει τα κοινωνικά κατασκευασμένα χαρακτηριστικά όπως την θηλυκότητα και την αρρενωπότητα, τις συμπεριφορές κτλ. (Dibben, 2002, σ. 117). Σχετικά με αυτόν τον συνδυασμό γενετήσιου-κοινωνικού φύλου, πολλοί/ες μελετητές/τριες έχουν εκφράσει διαφορετικές θέσεις, όπου η σημασία των παραγόντων ποικίλει. Κάποιες θεωρίες βασίζονται αποκλειστικά σε βιολογικούς παράγοντες, θέτοντας ότι το φύλο είναι σε μεγάλο βαθμό αποτέλεσμα ορμονικών διεργασιών ή γονιδίων. Ωστόσο πέρα από τις ιδέες βιολογικού ντετερμινισμού<sup>2</sup>, κάποιοι/ες άλλοι/ες θεωρητικοί απέδωσαν το φύλο στον συνδυασμό βιολογικών και κοινωνικών παραγόντων (Dibben, 2002, σ. 117).

---

<sup>2</sup> Με τον όρο «βιολογικός ντετερμινισμός» ή «βιοντετερμινισμός» εννοείται η θεωρία ότι το φύλο (ή κάποιο άλλο χαρακτηριστικό του ατόμου) είναι αποτέλεσμα βιολογίας.

Με την εμφάνιση της φεμινιστικής θεωρίας το 1970, η σημασία του κοινωνικού περιβάλλοντος μπήκε στο προσκήνιο πιο ενεργά. Αναπτύχθηκαν θεωρίες που απέδιδαν μέρος των συμπεριφορών των ατόμων σε κοινωνικούς παράγοντες, όπως για παράδειγμα η θεωρία κοινωνικής μάθησης που υποστηρίζει την μίμηση προτύπων και συμπεριφορών ως υπεύθυνη για τις εκφράσεις φύλου. Ωστόσο οι θεωρίες κοινωνικοποίησης έπαιρναν σαν δεδομένο την κοινωνική έκφραση του γενετήσιου φύλου, χωρίς να ξεφεύγουν από το δίπολο άντρας/γυναίκα (Dibben, 2002, σ. 119). Από το 1990 κάποιες/οι θεωρητικοί αρνήθηκαν την ύπαρξη του γενετήσιου φύλου ως διαφορετική κατηγορία από το κοινωνικό φύλο, υποστηρίζοντας ότι και το γενετήσιο φύλο μεταφράζεται με πολιτισμικούς όρους. Η κοινωνική κατασκευή του φύλου είναι πολιτικής σημασίας καθώς αν το φύλο δημιουργείται και αναπαράγεται κοινωνικά αντί για φυσικά, τότε θα πρέπει να αναλυθεί με πολιτισμικούς όρους όπως η κατανομή εξουσίας. Ταυτόχρονα, αν δεν είναι βιολογικά προκαθορισμένες οι διαφορές, τότε μπορούν να αλλάξουν ανάλογα με τις κοινωνικές συνθήκες (Maus, 2011, σ. 317). Βασική εκφραστής αυτής της θέσης είναι η Judith Butler που εισήγαγε την έννοια της επιτελεστικότητας του φύλου, όπως θα δούμε παρακάτω.

### 1.2.1. Επιτελεστικό φύλο

Η Simone de Beauvoir γράφει το 1949 στο «Δεύτερο Φύλο» ότι «κάποια δεν γεννιέται γυναίκα, μάλλον γίνεται» εισάγοντας την αναλυτική διαφορά μεταξύ γενετήσιου φύλου («φύσης») και κοινωνικού φύλου («πολιτισμού»). Σύμφωνα με τη Butler, μία από τις σημαντικότερες θεωρητικούς της εποχής μας, αυτή η υπόθεση βασίζεται στην ύπαρξη δύο γενετήσιων φύλων- «αρσενικό» και «θηλυκό». Ενάντια

σε αυτό, η Butler (1999) υποστηρίζει ότι η ίδια η βιολογία δεν είναι φυσικά αλλά πολιτισμικά χωρισμένη σε φύλα, «αρσενική» ή «θηλυκή». Η διάκριση γενετήσιου-κοινωνικού φύλου δεν είναι ένας διαχωρισμός μεταξύ φύσης και κοινωνικού πλαισίου γιατί και το ίδιο το γενετήσιο φύλο είναι φυλετική κατηγορία με πολιτικές επενδύσεις, φυσικοποιημένη<sup>3</sup> αλλά όχι φυσική (Storey, 2015, σ. 233). Ουσιαστικά η Butler καταρρίπτει την ύπαρξη μίας βιολογικής γενετήσιας «αλήθειας» του φύλου, προϋπάρχουσα της κοινωνικής κατασκευής. Υποστηρίζει ότι το γενετήσιο φύλο, όπως και το κοινωνικό φύλο είναι μία κατασκευασμένη κατηγορία. Η κατανόηση των ανατομικών διαφορών μεταξύ «ανδρικού» και «γυναικείου» φύλου γίνεται μέσα στο εκάστοτε κοινωνικό περιβάλλον χωρίς να ξεφεύγει από αυτό. Έτσι το κοινωνικό φύλο αντί να μεταφράζει «αυθαίρετα» μια βιολογική διαφορά, την οργανώνει (Ρεθυμιωτάκη, Μαροπούλου, & Τσακιστράκη, 2016, σ. 121). Με άλλα λόγια η Butler υποστηρίζει ότι οι ανατομικές διαφορές «μεταφράζονται» ως συνολική διαφορετικότητα, η οποία αναπαράγεται από το πολιτισμικό περιβάλλον ήδη με τη γέννηση του ατόμου και για όλη του ζωή.

Η Butler θεωρεί ότι ο πολιτισμικός κανόνας της ετεροφυλοφιλίας είναι αυτός που δομεί την κατανόηση του φύλου ως διττή, αρσενικό ή θηλυκό. Τα λεγόμενα ανδρικά και γυναικεία σώματα ως διακριτά και εμπειρικά ανόμοια μεγέθη, δεν υπάρχουν ως τέτοια λόγω κάποιου βιολογικού ντετερμινισμού, αλλά ως αποτέλεσμα της χάραξης πάνω στα σώματα του κανόνα της ετεροφυλοφιλίας

---

<sup>3</sup> Με τον όρο «φυσικοποίηση» εννοείται η παραδοχή κάποιων πραγμάτων ως αυτονόητα και φυσικά. Για παράδειγμα θεωρείται αυτονόητο ότι κάποια άτομα είναι γυναίκες και κάποια άντρες και ότι ανήκουν σε κατηγορίες όπως Έλληνες, χριστιανοί κτλ. Αυτές οι κατηγορίες θεωρούνται «φυσικές» ενώ δεν οφείλονται στη φύση αλλά στις ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες που τις διαμόρφωσαν. (Σηφάκη, 2015)

(ετεροκανονικότητα<sup>4</sup>) (Ρεθυμιωτάκη, Μαροπούλου, & Τσακιστράκη, 2016). Όπως εξηγεί η Butler:

Δεν υπάρχει λόγος να διαχωρίζουμε τα ανθρώπινα σώματα σε αρσενικά και θηλυκά γένη εκτός από το ότι ένας τέτοιος διαχωρισμός εξυπηρετεί τις οικονομικές ανάγκες της ετεροφυλοφιλίας και δίνει μια νατουραλιστική λάμψη στο κατεστημένο της ετεροφυλοφιλίας (1999, σ. 143).

Η Butler θεωρεί λοιπόν ότι οι συμπεριφορές, οι αποφάσεις, οι επιθυμίες, τα σωματικά στυλ που συνδέονται με την αρρενωπότητα ή τη θηλυκότητα είναι επαναλαμβανόμενες επιτελέσεις φύλου, επιτελούν δηλαδή την ανδρική ή τη γυναικεία ταυτότητα. Συγκεκριμένα γράφει ότι «δεν υπάρχει καμία ταυτότητα πίσω από τις εκφράσεις του φύλου· αυτή η ταυτότητα συνίσταται επιτελεστικά από τις ίδιες τις ‘εκφράσεις’ που θεωρούνται ότι είναι αποτέλεσμά της» (Butler, 1999, σ. 33). Αυτό που θεωρείται αντρική ή γυναικεία ταυτότητα εξαρτάται από τον πολιτισμό, την κοινωνία, τη δεδομένη χρονική στιγμή. Στο εκάστοτε πλαίσιο, αυτές οι θεωρήσεις περί αρρενωπότητας και θηλυκότητας περιφρουρούνται από την οικογένεια, τους εκπαιδευτικούς θεσμούς και τα ΜΜΕ μεταξύ άλλων, που στοχεύουν στο να εξασφαλίσουν την «υπακοή» μας στο φύλο μας. Αυτό έχει ως συνέπεια την ψευδαίσθηση ενός εσωτερικού φυλετικού εαυτού. Πρέπει να διευκρινιστεί εδώ ότι η επιτελεστικότητα δεν είναι ηθοποιία, δεν είναι εθελοντική πρακτική, αλλά μια επαναλαμβανόμενη διαδικασία πειθάρχησης (Storey, 2015, σ. 235).

Με βάση τη θεωρία της Butler, το φύλο δεν είναι κάτι προκαθορισμένο από το γενετήσιο φύλο μας, ούτε κάτι σταθερό στο χρόνο, καθώς η έννοια της

---

<sup>4</sup> Η έννοια «ετεροκανονικότητα» (heteronormativity) εκφράζει την “έγκριση” της ετεροφυλίας ως την μόνη “κανονική” σεξουαλική έκφραση, και μόνο την αντιστοίχιση γενετήσιου-κοινωνικού φύλου μέσα από έκφραση “θηλυκότητας” ή “αρρενωπότητας” ως “κανονική”. Μία ακόμα έννοια που εκφράζει την αντίληψη της ετεροφυλίας ως τη μόνη σωστή είναι ο «ετεροσεξισμός» (heterosexism), η οποία υπονοεί πιο έντονα την ομοφοβία.

επιτελεστικότητας της έμφυλης ταυτότητας ακολουθεί την θεωρία του J.L. Austin (1962, όπ. αναφ. στο Storey, 2015) για την επιτελεστική γλώσσα. Το νόημα μιας λέξης δηλαδή εξαρτάται από την ιστορία της χρήσης της. Έτσι, όταν χρησιμοποιούμε έναν όρο είναι σαν να κάνουμε μία παραπομπή σε προηγούμενη χρήση του. Όμως αυτή η επαναληπτικότητα δεν παράγει πάντα το ίδιο σταθερό νόημα. Αυτό συμβαίνει γιατί ενώ επαναλαμβάνουμε τον όρο το κάνουμε σε διαφορετικές περιστάσεις και αυτό επηρεάζει το νόημα. Αξιοποιώντας αυτό στους κανόνες σχετικά με το φύλο η Butler γράφει ότι η επιτέλεση της ταυτότητας φύλου είναι μία επανάληψη, η οποία είναι ταυτόχρονα επανέναρξη και επανοικειοποίηση των κανόνων που έχουν επιβληθεί και επικρατήσει (σσ. 234-235). Αυτή η μη παραγωγή σταθερού νοήματος και η άρρηκτη σχέση με το κοινωνικό περιβάλλον, δίνει το περιθώριο να λειτουργήσουμε ανατρεπτικά. Εάν επαναλαμβάνουμε επιτελέσεις σε διαφορετικά πλαίσια, μπορεί να γίνει εφικτή η ανάδυση νοημάτων που υπονομεύουν και αμφισβητούν τους κυρίαρχους κανόνες. Αυτό θα είχε σαν αποτέλεσμα την από-φυσικοποίηση των απόψεων περί φύλου (Ρεθυμιωτάκη, Μαροπούλου, & Τσακιστράκη, 2016, σ. 125).

### **1.3. Queer θεωρία**

Η Butler έθεσε τα θεμέλια της queer θεωρίας, η οποία κατέστησε σαφές ότι το ετεροκανονικό δίπολο άνδρα/γυναίκα πρέπει να σπάσει (bending), και να δώσει χώρο στην ύπαρξη πολλαπλών ταυτοτήτων φύλων και σεξουαλικών προτιμήσεων (λεσβίες, ομοφυλόφιλοι, διεμφυλικοί/ες, μεσοφυλικοί/ες, αμφιφυλόφιλοι/ες κτλ). Ετυμολογικά το “queer” χρησιμοποιούνταν ως λέξη που δήλωνε το παράξενο, το περίεργο, το αλλόκοτο και στις μέρες μας συχνά θεωρείται συνώνυμο του

ομοφυλόφιλου άντρα, και συνδέεται με τον σεξουαλικό προσανατολισμό. Ωστόσο δεν πρόκειται για ταυτότητα αλλά για διαδικασία, χωρίς φυσικά αυτό να σημαίνει ότι δεν συνδέεται με τη σεξουαλικότητα. Το queer είναι ένας τρόπος να αρθρώσουμε την ιδέα ότι οι ταυτότητες –και ειδικά οι σεξουαλικές ταυτότητες- δεν είναι φυσικές αλλά κατασκευασμένες, δεν είναι σταθερές αλλά διαπραγματεύσιμες (Jarman-Ivens, 2011, σ. 16). Όπως περιγράφει το queer η Jagose (1996) στο βιβλίο της “Queer Theory: An Introduction”:

Γενικά μιλώντας, το queer περιγράφει τις κινήσεις ή τα αναλυτικά μοντέλα τα οποία δραματοποιούν τις ασυνάφειες στις ισχυριζόμενα σταθερές σχέσεις μεταξύ χρωμοσωμάτων, φύλου και σεξουαλικής επιθυμίας. Αντιστεκόμενοι σε αυτό το μοντέλο σταθερότητας – το οποίο αξιώνει την ετεροφυλοφιλία ως ρίζα του, ενώ είναι αποτέλεσμα της- το queer συγκεντρώνεται στις ασυμβατότητες μεταξύ γενετήσιου φύλου, φύλου και επιθυμίας. (σ. 2)

Με άλλα λόγια, ως queer περιγράφονται τα φύλα, οι σεξουαλικότητες και οτιδήποτε άλλο που δεν παράγεται από την ετεροκανονική μήτρα και δεν ακολουθεί το αυστηρό δίπολο γυναίκα/άντρας, αρσενικό/θηλυκό. Ως queer περιγράφονται όσα από-φυσικοποιούν κάποιες κατασκευασμένες ιδέες περί φύλου.

#### **1.4. Φεμινισμός, φύλο και queer στις μουσικές εκτελέσεις**

Από το 1970 και ιδιαίτερα μετά το 1980, ζητήματα φύλου και σεξουαλικότητας απασχόλησαν πλήθος μελετητριών/των στον τομέα της μουσικολογίας (Maus, 2011). Σε αυτήν την εργασία, στο Κεφάλαιο 2 θα εξεταστεί η ιστορία των γυναικών της μεσαίας τάξης στην Ευρώπη μετά τον 16<sup>ο</sup>, ερμηνεύοντας την ανάμειξη τους στις μουσικές εκτελέσεις με βάση τις έμφυλες ιδεολογίες. Στο κεφάλαιο αυτό εξετάζονται οι «γυναίκες» ως ενιαία ομάδα που υπέστη

περιορισμούς και πειθάρχηση ώστε να ταιριάζει στην πρότυπη θηλυκότητα και στους οικογενειακούς ρόλους, μέσα από τις μουσικές εκτελέσεις τους.

Συνεχίζοντας, τα Κεφάλαια 3 και 5 εστιάζουν στους τρόπους με τους οποίους οι μουσικές εκτελέσεις παίζουν ρόλο στην κατασκευή, επιτέλεση και αμφισβήτηση της έμφυλης ταυτότητας του ατόμου. Απορρίπτοντας τον βιολογικό ντετερμινισμό και αμφισβητώντας την μίμηση ως αιτιολόγηση των μουσικών επιλογών και συμπεριφορών, χρησιμοποιώ την έννοια της επιτελεστικότητας του φύλου ως άξονα για την μελέτη φωνής και μουσικών οργάνων (Dibben, 2002, σ. 121). Δηλαδή εξετάζεται ο τρόπος κατασκευής έμφυλης ταυτότητας στην φωνή και στα μουσικά όργανα σε διαφορετικά μουσικά πλαίσια αλλά και τρόποι, μορφές, στιγμές αμφισβήτησης των έμφυλων δεδομένων και ανάδυσης queer δυνατοτήτων.



# Κεφάλαιο 2: Αποδεκτές μουσικές εκτελέσεις των γυναικών στην ιστορία

---

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε την ιστορία των μουσικών εκτελέσεων μέσα από μία έμφυλη σκοπιά. Είναι γεγονός ότι οι γυναίκες ιστορικά –όχι μόνο στον τομέα της μουσικής- βρήκαν πολλές δυσκολίες μέχρι να καταφέρουν ίσα δικαιώματα με τους άντρες, αν μπορούμε ακόμα να ισχυριστούμε κάτι τέτοιο. Εδώ θα επικεντρωθούμε στους περιορισμούς και τις απαγορεύσεις που υπέστησαν οι γυναίκες κυρίως από τον 16<sup>ο</sup> αι. και μετά, μέχρι να αποκτήσουν ίση πρόσβαση στις δημόσιες μουσικές εκτελέσεις όλων των οργάνων<sup>5</sup>. Σχεδόν όλα τα μουσικά όργανα και οι δημόσιες εκτελέσεις ήταν προνόμιο των αντρών για πολλούς αιώνες, ενώ οι γυναίκες έμεναν στο σπίτι, αποκλεισμένες από την επίσημη μουσική εκπαίδευση. Οι μόνοι μουσικοί ρόλοι που ήταν επιτρεπτοί στις γυναίκες ήταν αυτοί που δεν τάραζαν τις κυρίαρχες ιδεολογίες φύλου, αυτοί δηλαδή που επιβεβαίωναν και αναπαρήγαν την πατριαρχική θηλυκότητα. Έτσι, η ανάμειξη με την μουσική γινόταν πάντα σε πλαίσια σπιτιού και ερασιτεχνικά με όργανα και πρακτικές που δήλωναν αγνότητα, ομορφιά, πραότητα, παθητικότητα, αδυναμία και ερασιτεχνισμό.

Παρακάτω θα εξετάσουμε συγκεκριμένα πώς οι μουσικές εκτελέσεις ήταν πεδίο

---

<sup>5</sup> Δεν θα εστιάσουμε σε αυτή την εργασία, στις μουσικές εκτελέσεις των γυναικών στις μονές αλλά κυρίως στις πόλεις της Ευρώπης. Στα μοναστήρια παρά τα απαγορευτικά εκκλησιαστικά διατάγματα, οι μοναχές διατηρούσαν σημαντική μουσική παράδοση και πολλές εξέδιδαν και τις συνθέσεις τους. Για μία συνοπτική επισκόπηση: Women in music (Tick, Ericson, & Koskoff, 2001)

περιφρούρησης της “θηλυκότητας” και πώς τελικά οι γυναίκες διεκδίκησαν δημόσιο χώρο και ίσες ευκαιρίες.

### **2.1. Αντρική κυριαρχία στις μουσικές εκτελέσεις**

Οι γυναίκες σήμερα έχουν καταφέρει να παίζουν όργανα που παλαιότερα ήταν αποκλειστικότητα των αντρών και έχουν κατακτήσει πολύ σημαντικές θέσεις στη μουσική. Ωστόσο το πεδίο των οργανικών εκτελέσεων παραμένει ανδροκρατούμενο μέχρι και σήμερα, και παρά την αποδυνάμωση πολλών στερεοτύπων «κρύβεται από κάτω μία έντονη ιστορία θεσμοθετημένου αντρικού επαγγελματισμού» (Doubleday, 2008, σ. 16).

Στην Ευρώπη από τον 16<sup>ο</sup> οι γυναίκες περιορίστηκαν ουσιαστικά στο τραγούδι ενώ οι άντρες δημιουργούσαν κλειστές συντεχνίες οργάνων και σύνολα που απασχολούνταν στην εκκλησία και την αυλή, με πλέον ξεκάθαρο το παράδειγμα των οργανιστών (σ. 16). Οι γυναίκες έμεναν στο σπίτι και δεν είχαν πρόσβαση στους θεσμούς εκπαίδευσης, οπότε όπως είναι φυσικό δεν είχαν θέση στις επαγγελματικές οργανικές εκτελέσεις και στη σύνθεση, παρά μόνο σε συγκεκριμένα όργανα και μόνο σε οικιακά πλαίσια (Green, 1997). Ακόμα και μέχρι το τέλος του 19<sup>ου</sup> αι. οι ορχήστρες παρέμεναν αποκλειστικά ανδροκρατούμενες και οι γυναίκες περιορίζονταν από την δημόσια καλλιτεχνική σφαίρα. Μόλις το 1997 έγινε δεκτή η πρώτη γυναίκα στη Φιλαρμονική της Βιέννης, στην άρπα. Ακόμη και στην δημοφιλή μουσική τα δεδομένα άργησαν πολύ να ανατραπούν, καθώς ουσιαστικά μετά το 1970 με την εμφάνιση γυναικείων πανκ συγκροτημάτων, ξέφυγαν οι γυναίκες από ρόλους τραγουδίστριας (Doubleday, 2008, σ. 16).

Παρακάτω θα εξεταστούν κάποια σημεία σχετικά με την αντρική κυριαρχία στις μουσικές εκτελέσεις –ο έλεγχος του δημόσιου χώρου ως τρόπο άντλησης εξουσίας, η τεχνολογία ως “αντρικό” πεδίο και τέλος ο έμφυλος διαχωρισμός μεταξύ τραγουδιού/ μουσικών οργάνων – είναι κάποιοι τρόποι που οι άντρες επικράτησαν στις οργανικές εκτελέσεις. Η Doubleday θεωρεί ότι ο ανδροκρατούμενος χώρος των οργανικών εκτελέσεων έχει δύο βασικά αποτελέσματα. Πρώτον, έτσι δημιουργείται ο “κανόνας” ότι οι γυναίκες δεν παίζουν όργανα και όταν το κάνουν θεωρείται παράξενο ή λάθος, και δεύτερον οι γυναίκες επιλέγονται στο ρόλο της τραγουδίστριας (Doubleday, 2008, σ. 17).

#### 2.1.1. Έλεγχος δημόσιου χώρου

Ο 16<sup>ος</sup> αι., η λεγόμενη “Αναγέννηση” ήταν για τις γυναίκες πολλά βήματα πίσω στον δρόμο προς την ισότητα και την ελευθερία. Ουσιαστικά ενισχύθηκε ένας πατριαρχικός πολιτισμός και οι γυναίκες στερήθηκαν κάθε εξουσία, τους αρνήθηκαν την εκπαίδευση και τις περιορίσαν στο σπίτι (Steblin, 1995, σ. 130). Αυτές οι αλλαγές βέβαια δεν είναι ανεξάρτητες από την πολιτική, οικονομική και κοινωνική κατάσταση. Η Ellen Koskoff (1995) στο άρθρο της “When Women Play: The Relationship between Musical Instruments and Gender Style” ακολουθεί την οπτική αρκετών μελετητών/τριών ότι η έμφυλη διαστρωμάτωση (gender stratification) συνδέεται με την πατριαρχία, τις ιδέες περί ιδιωτικής ιδιοκτησίας και τον καπιταλισμό. Ακολουθεί λοιπόν ένα μοντέλο, σύμφωνα με το οποίο ανάλογα με το βαθμό συγχώνευσης δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας, μειώνεται ή αυξάνεται η έμφυλη ανισότητα. Συγκεκριμένα στην μία άκρη βρίσκονται κοινωνίες που

υπάρχει μικρός διαχωρισμός μεταξύ δημόσιας και ιδιωτικής σφαίρας, όπως π.χ. οι κοινωνίες τροφουσλλεκτών. Εκεί οι δραστηριότητες αντρών και γυναικών είναι ίσα κατανεμημένες στις δύο σφαίρες, δεν υπάρχει η ιδέα της ιδιωτικής ιδιοκτησίας ή της κοινωνικής τάξης και παρά τις διαφορετικές αρμοδιότητες, τα δύο φύλα είναι ίσα. Στο άλλο άκρο βρίσκονται οι αγροτικές κοινωνίες ή οι πρόσφατα ανεπτυγμένες καπιταλιστικές κοινωνίες με αγροτικό παρελθόν όπου υπάρχει ξεκάθαρος διαχωρισμός ιδιωτικής/δημόσιας σφαίρας. Εκεί οι γυναίκες χάνουν κατ' εξακολούθηση τον έλεγχο στην ιδιοκτησία, τα προϊόντα και τα σώματά τους. Οι κοινωνίες αυτές τείνουν να είναι πατριαρχικές και χαρακτηρίζονται από υψηλό ποσοστό τεχνολογίας, υλισμού και ταξικής διαστρωμάτωσης. Τα φύλα είναι καθορισμένα με διαφορετικές κατάλληλες συμπεριφορές ενώ οι γυναίκες έχουν μειωμένη πρόσβαση στους δημόσιους θεσμούς, στην διαπραγμάτευση του γάμου, στα αναπαραγωγικά τους δικαιώματα ή στο διαζύγιο (σ. 11)

Η συνολική θέση της γυναίκας σε κάθε κοινωνία, όπως είναι φυσικό αντανακλάται άμεσα στη θέση της στις μουσικές πρακτικές και εκτελέσεις. Η Koskoff (1995) παρατηρεί ότι στις κοινωνίες που είναι σχετικά ενωμένες οι δύο σφαίρες, δίνεται μεγαλύτερη αξία στις οργανικές εκτελέσεις των γυναικών. Από την άλλη, στις κοινωνίες με ξεκάθαρο διαχωρισμό ιδιωτικού/δημόσιου οι μουσικές εκτελέσεις των γυναικών τείνουν να συνδέονται με τις δυνατότητες τους ως σεξουαλικές σύντροφοι, είτε ως σύζυγοι είτε ως εταίρες (σ. 12), όπως θα δούμε και παρακάτω.

Οι ευρωπαϊκές κοινωνίες από τον 16<sup>ο</sup> αι. και μετά είχαν –και συνεχίζουν να έχουν- ξεκάθαρα διαχωρισμένα το δημόσιο και το ιδιωτικό. Οι γυναίκες της μεσαίας τάξης περιορίστηκαν στο σπίτι, στην (απλήρωτη) οικιακή εργασία ενώ οι άντρες

δραστηριοποιούνταν στον δημόσιο χώρο και διεκδικούσαν τις επαγγελματικές θέσεις. Όσον αφορά την μουσική, οι άντρες απολάμβαναν τα κοινωνικά και οικονομικά οφέλη των δημόσιων εκτελέσεων, ενώ οι γυναίκες εμφανίζονταν κυρίως σε ρόλους τραγουδίστριας ή σε συγκεκριμένα όργανα ερασιτεχνικά. Η Julia Eklund Koza (1991) σε ένα άρθρο της σχετικά με το δημοφιλές αμερικάνικο γυναικείο περιοδικό Godey's του 19<sup>ου</sup> αι., στο οποίο εμφανίζονταν συχνά μουσικά θέματα, γράφει:

Στο Godey's αντανακλάται το δημοφιλές δόγμα των ξεχωριστών σφαιρών, η πεποίθηση ότι η σφαίρα επιρροής μίας γυναίκας ήταν το σπίτι, ότι η ζωή της όφειλε να είναι μία ήσυχη εκπλήρωση των καθηκόντων της, έξω από το δημόσιο βλέμμα. (...) Η συνεχής αντίθεση στο να δουλέψουν οι γυναίκες έξω από το σπίτι και άρα ο αποκλεισμός τους από το επαγγελματικό πεδίο ήταν δύο αποτελέσματα του δόγματος των ξεχωριστών σφαιρών που είχαν σημαντικό αντίκτυπο στα μουσικά επαγγέλματα. (σ. 108)

Η Doubleday (2008) υποστηρίζει ότι ο έλεγχος του δημόσιου χώρου είναι ένας τρόπος να αντλεί κανείς εξουσία (σ. 18) Ακολουθεί το μοντέλο της Darhne Spain (1992) σχετικά με τον χωροταξικό διαχωρισμό, σύμφωνα με το οποίο μέσω του ελέγχου του δημόσιου χώρου, ελέγχεται η πρόσβαση στη γνώση και τις ικανότητες και είναι πιο πιθανό η κυρίαρχη ομάδα να ενισχύει έτσι τη θέση της. Η Doubleday (2008) καταλήγει ότι η κατάταξη των οργάνων στην περιοχή των αντρών είναι μία από τις πολλές τεχνικές με τις οποίες οι άντρες πέτυχαν αποκλειστικό έλεγχο στα μουσικά όργανα (σ. 18).

### 2.1.2. Έλεγχος επί της τεχνολογίας

Στην επικράτηση των αντρών στις μουσικές εκτελέσεις έπαιξαν ρόλο και οι θεωρήσεις περί ανικανότητας των γυναικών (ή κατωτερότητας τους από τους

άντρες) σε πολλές μουσικές δραστηριότητες (Rolvsjord & Halstead, 2013, σ. 423).

Ειδικά όσον αφορά τα περίπλοκα μουσικά όργανα οι γυναίκες δεν προσδοκείται να κατακτήσουν τις απαραίτητες τεχνολογικές ικανότητες ώστε να μπορούν να τα παίξουν, σε αντίθεση με τους άντρες (Doubleday, 2008, σ. 18).

Για την Lucy Green (1997) οι γυναίκες που παίζουν μουσικά όργανα, σπάνε την στερεοτυπική σχέση γυναίκα-σώμα παρεμβάλλοντας την μάλιστα με ένα τεχνολογικό εργαλείο, δεν εκθέτουν το σώμα τους ως σεξουαλικά διαθέσιμο και άρα δεν ενσαρκώνουν το δίπολο παρθένα/πόρνη όπως συμβαίνει στο τραγούδι. Σύμφωνα με την Green συνεπώς μία γυναίκα που παίζει ένα μουσικό όργανο δημιουργεί ρήγμα στη στερεοτυπική θηλυκότητα της και αυτό θα μπορούσε να είναι ένας από τους λόγους που οι γυναίκες δέχτηκαν τόσο αυστηρούς περιορισμούς στον τομέα των μουσικών εκτελέσεων (σ. 52).

Από την άλλη οι άντρες που παίζουν μουσικά όργανα επιβεβαιώνουν την ικανότητα τους να χειρίζονται μηχανικά αντικείμενα και αποκτούν κύρος μέσα από αυτό. Ουσιαστικά οι γυναίκες θεωρούνταν ανίκανες να χειριστούν εργαλεία (όπως μουσικά όργανα) από τη “φύση” τους και καθώς τους απαγορευόταν η πρόσβαση στη γνώση, το στερεότυπο αυτό συνέχιζε να αναπαράγεται. Οι έρευνες σχετικά με το φύλο και την τεχνολογία δείχνουν την τάση των υφιστάμενων έμφυλων ρόλων να διαιωνίζουν άνισες σχέσεις εξουσίας (Doubleday, 2008, σ. 18).

### 2.1.3. Έμφυλος διαχωρισμός τραγούδι/ εκτέλεση οργάνων

Σε συνέχεια με τα παραπάνω, οι άντρες έχει δομηθεί να συνδέονται με την τεχνολογία ενώ οι γυναίκες με τη φύση. Στο κατασκευασμένο Καρτεσιανό δίπολο

σώμα/μυαλό η γυναίκα συνδέεται με τις λειτουργίες και τη φύση των σωμάτων μέσω των κύκλων και των τελετουργικών της έμμηνου ρύσης, της γέννας, της μητρότητας κτλ. Από την άλλη ο άντρας έχει συνδεθεί με τον έλεγχο και την ανατροπή του σώματος, της φύσης και των ενστίκτων. Η θηλυκότητα έχει συνδεθεί με τη γυναίκα μέσω της σύνδεσης του σώματος με τη φύση, και παρουσιάζεται ως αντιθετικός πόλος από την αρρενωπότητα (Rolvsjord & Halstead, 2013, σ. 423). Η θηλυκότητα λοιπόν τείνει να χαρακτηρίζεται από παθητικότητα, αναπαραγωγικότητα, φροντίδα, συναισθηματικότητα, αντιδραστικότητα, ως κομμάτι της φύσης που ελέγχεται από το σώμα. Από την άλλη η αρρενωπότητα ορίζεται ως ενεργητικότητα, λογική, εφευρετικότητα, πειραματισμό, κινητήρια δύναμη προς τον πολιτισμό, και σύμβολο του ελέγχου του μυαλού (Green, 1997). Με αυτά τα δεδομένα και όσα έχουν προηγηθεί, προκύπτει ένας έμφυλος διαχωρισμός τραγούδι-σώμα-γυναίκα/ εκτέλεση οργάνου-τεχνολογία-άντρας.

Πράγματι το τραγούδι για τις γυναίκες ήταν η πιο ευπρόσιτη μουσική ανάμειξη, και ο πρώτος τομέας στον οποίο διέπρεψαν επαγγελματικά. Τα κορίτσια ενθαρρύνονταν να τραγουδάνε στο σπίτι και να μαθαίνουν τραγούδια για πιάνο και φωνή. Μάλιστα από το 1600 και μετά ιδιαίτερα στην Ιταλία, κάποιες γυναίκες αποκτούσαν καριέρες στην όπερα, ενώ στον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αι. κατάφεραν πια να λάμψουν επαγγελματικά (Tick, Ericson, & Koskoff, 2001). Οι επαγγελματικές ευκαιρίες στη δημόσια σφαίρα επικυρώνουν την αποδοχή των γυναικών στο τραγούδι. Ενώ ιστορικά βρήκαν δυσκολίες στην πρόσβαση τους στην επίσημη μουσική εκπαίδευση, στην δημόσια εκτέλεση (της πλειοψηφίας των) μουσικών οργάνων ή στην αποδοχή τους ως συνθέτριες, ο τομέας στον οποίο συνάντησαν λιγότερα εμπόδια και έλαμψαν ήταν το τραγούδι. Από τον 16<sup>ο</sup> μέχρι τον 20<sup>ο</sup> αιώνα,

αυτή ήταν η σπουδαιότερη μουσική ευκαιρία για μία γυναίκα, τόσο σε ερασιτεχνικά οικιακά πλαίσια, όσο και επαγγελματικά στη δημόσια σφαίρα (Green, 1997). Φυσικά αυτό δεν είναι τυχαίο, καθώς το τραγούδι προσφέρει πεδίο έκφρασης θηλυκότητας με πολύ σαφείς τρόπους.

Εκτός από το γεγονός ότι η φωνή ως μέρος του σώματος δεν εμπλέκει τεχνολογία και δεν απαιτεί έλεγχο σε ένα αντικείμενο –ένα μουσικό όργανο– συνδέεται άμεσα με μητρικές δραστηριότητες (όπως π.χ. το νανούρισμα των παιδιών) και οικιακότητα, ενώ ταυτόχρονα η γλυκιά φωνή των νεαρών κοριτσιών ήταν το πρότυπο ομορφιάς, χάρης, ευαισθησίας.

## **2.2. Μουσικοί ρόλοι γυναικών: περιορισμοί και αναπαραγωγή θηλυκότητας**

Η θεωρούμενη σχέση των γυναικών με τη φύση και τη συναισθηματικότητα κάνει τη μουσική κατάλληλη για τις γυναίκες. Η συναισθηματικότητα, η ευαισθησία, και η έκφραση είναι χαρακτηριστικά που θεωρούνται θηλυκά και ταυτόχρονα περιγράφουν την μουσική, οπότε θα ήταν λογικό οι γυναίκες να διέπρεπαν σε αυτή την τέχνη. Ωστόσο, κάποια μουσικά στυλ, πρακτικές και όργανα θεωρούνταν ακατάλληλα για τις γυναίκες (Kozs, 1991), και παρακάτω θα εξεταστούν κάποια βασικά κριτήρια για αυτά.

Σχετικά με τα όργανα που επιτρεπόταν να παίξουν οι γυναίκες, ένας παράγοντας που έπαιξε πολύ σημαντικό ρόλο στην περιθωριοποίηση και τον περιορισμό τους ήταν οι ιδέες σχετικά με το γυναικείο σώμα. Οι μουσικοί ρόλοι των γυναικών που γίνονταν δεκτοί ή επιβραβεύονταν ήταν αυτοί που ακολουθούσαν τα στερεότυπα σχετικά με την θηλυκότητα και τον ρόλο των γυναικών. Οι γυναίκες



όφειλαν να παραμένουν όμορφες και χαριτωμένες κατά τις μουσικές τους εκτελέσεις και να μην προκαλούν ανήθικες υπονοήσεις στα μάτια των αντρών, με “απρεπής” στάσεις (Doubleday, 2008, σ. 18). Ταυτόχρονα όφειλαν να μένουν ήσυχες και παθητικές, να μην παίζουν θορυβώδη και δυνατά όργανα καθώς δεν ταίριαζαν με την “φύση” τους.

Οι εκτελέσεις τους περιορίζονταν συνήθως σε οικιακά πλαίσια και μάλιστα σε σχέση με τους οικογενειακούς γυναικείους ρόλους. Έτσι στερούνταν κάθε επαγγελματισμό και εντάσσονταν αποκλειστικά στη σφαίρα του ερασιτεχνισμού.

Σχετικά με αυτό γράφουν οι Rolvsjord & Halstead (2013):

οι γυναίκες παραδοσιακά αναλάμβαναν μουσικές πρακτικές που με κάποιο τρόπο υπονοούσαν και επιβεβαίωναν θηλυκότητα μέσα από τη σύνδεση με “φυσικές”, μη-τεχνολογικές, ιδιωτικές ή ερασιτεχνικές δεσμεύσεις, συχνά με τη μουσική τους δραστηριότητα να συνδέεται με παιδιά, σε οικιακούς χώρους ή σε θέση παρακινήτριας/υποστηρίκτριας (...) (σ. 423)

Όπως πολύ εύστοχα συνοψίζει η Dibben (2002), «οι γυναίκες αποκλείστηκαν από τη μουσική εκπαίδευση έξω από τα οικιακά πλαίσια και διευκολύνθηκαν σε όσες μουσικές πρακτικές επιβεβαίωναν την πατριαρχική κατασκευή θηλυκότητας» (σ. 121). Ουσιαστικά όλες αυτές οι αντιλήψεις περιφρουρούσαν τις μουσικές πρακτικές των γυναικών για αιώνες, ώστε να (ανα)παράγουν τους οικογενειακούς ρόλους, τον ερασιτεχνισμό, την ομορφιά και την παθητικότητα που “άρμοζαν” στις γυναίκες.

Διακρίνονται έτσι δύο βασικά πεδία αναπαραγωγής θηλυκότητας, το πρώτο ορίζει ότι οι μουσικές εκτελέσεις των γυναικών πρέπει να δένονται στις ιδιότητες της μητέρας, της κόρης ή της συζύγου και να παραμένουν ερασιτεχνικές, και το δεύτερο σχετίζεται με τις ιδέες σχετικά με το γυναικείο σώμα, την “ηθική”, την ομορφιά και την χάρη που έπρεπε να επιδεικνύουν οι γυναίκες. Ξεκινώντας θα

εξεταστούν τα κατάλληλα πλαίσια των εκτελέσεων και ο ρόλος τους στην ζωή των γυναικών και στη συνέχεια τα όργανα που κρίθηκαν ως ακατάλληλα για εκείνες. Τέλος θα μελετηθεί το πιάνο ως το όργανο που έπαιζαν κατεξοχήν οι γυναίκες ως ενσάρκωση των επιθυμητών χαρακτηριστικών και ρόλων.

### 2.2.1. Αποδεκτά πλαίσια μουσικών εκτελέσεων & ο ρόλος τους στη ζωή των γυναικών

Οι μουσικές πρακτικές έπαιξαν σημαντικό ρόλο ως απασχόληση των γυναικών της μεσαίας τάξης στο σπίτι (Leppert, 1992). Αρχικά ήταν ένας τρόπος να μένουν απασχολημένα τα κορίτσια και ταυτόχρονα να επιδεικνύουν χαρακτηριστικά όπως ομορφιά, αγνότητα, πραότητα. Το επίπεδο των μουσικών εκτελέσεων των γυναικών παρέμενε χαμηλό και μάλιστα αναμενόταν να χάσουν το ενδιαφέρον τους για τη μουσική μετά τον γάμο (Steblin, 1995, σ. 136). Ακόμη και στο ρεπερτόριο που προοριζόταν για τα κορίτσια βασικό κριτήριο ήταν η ευκολία των κομματιών (Head, 1999, σ. 214). Ο Matthew Head (1999) για παράδειγμα, εντοπίζει ξεκάθαρο διαχωρισμό στα βιβλία για εκμάθηση *clavier* της Anna Magdalena και του Wilhelm Friedmann Bach, όχι απλά στον βαθμό δυσκολίας αλλά «στον σκοπό τους, και άρα στο μέλλον που οραματίζονται για τους αντίστοιχους μαθητές» (σ. 214). Τα ίδια τα κομμάτια εκτός των άλλων, που έπαιζαν οι γυναίκες προωθούσαν και αναπαρήγαγαν τον ερασιτεχνισμό των εκτελέσεων τους. Οι μουσικές εκτελέσεις έτσι κι αλλιώς δεν προοριζόνταν για επαγγελματικές αλλά για οικογενειακές: ως μητέρες για να τραγουδάνε στα παιδιά τους, ως σύζυγοι για να διασκεδάζουν και χαλαρώνουν την οικογένεια τους με τη μουσική, ως κόρες για να παίζουν πιάνο και

να τραγουδούν συμβολίζοντας την καλλιέργεια και προβάλλοντας χαρακτηριστικά που επιβεβαίωναν την καταλληλότητα τους για γάμο.

Συγκεκριμένα η ενασχόληση μίας γυναίκας με τη μουσική και η έκφραση ομορφιάς και αγνότητας μέσω αυτής ήταν καθοριστικά για μια γυναίκα της μεσαίας τάξης του 16<sup>ου</sup> αι., ώστε να είναι κατάλληλη για γάμο (Steblin, 1995, σ. 136). Αντίστοιχη ήταν η κατάσταση τον 19<sup>ο</sup> αι. όπου μία γυναίκα δεν ήταν πρόπον να κυνηγάει έναν άντρα αλλά να δείχνει τα ταλέντα της (όπως η μουσική) και να ελπίζει ότι κάποιος θα τα παρατηρήσει. Η έκθεση ήταν αποδεχτή εφόσον δεν ήταν «δημόσια, ματαιόδοξη ή άσεμνη» (Koza, 1991, σ. 109).

Η μουσική έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο σε σχέση με τον έρωτα και τον γάμο.

Όπως γράφει η Julia Eklund Koza (1991):

Η σύνδεση ανάμεσα στη μουσική και τον έρωτα σήμαινε ότι η μουσική ήταν σοβαρή υπόθεση, η έλξη ενός κατάλληλου συντρόφου, ο ευτυχισμένος γάμος και η δημιουργία οικογένειας ήταν οι πιο σημαντικές προσπάθειες που μια γυναίκα μπορούσε να δεσμευτεί. (...) Ακόμα και ένα φτωχό κορίτσι μπορούσε να ελπίζει ότι θα γοητεύσει έναν πλούσιο και όμορφο άντρα μέσω της μουσικής. (Koza, 1991, σ. 111)

Σχετικά με αυτό ο Mathhew Head (1999) εκφράζει μία πολύ ενδιαφέρουσα θέση:

Η ιδέα ότι η μουσική ήταν ένας τρόπος ευγενικού φλέρτ, ένας τρόπος κατάκτησης συζύγου είναι η πιο συνηθισμένη, σε σχέση με το γεγονός ότι η μουσική μεσολαβούσε, έτρεφε και εξυπηρετούσε στο να αποκρύπτονται συναισθηματικές σχέσεις που θεωρούνταν ακατάλληλες ή αμαρτωλές και στις οποίες οι γυναίκες λειτουργούσαν την ίδια στιγμή μέσα και έξω από τις κοινωνικές συμβάσεις που οι μουσικές δραστηριότητες θεωρούνταν ότι προστάτευαν (Head, σ. 223)

Αυτή η οπτική προσφέρει τη δυνατότητα να αναγνωρίσουμε έναν βαθμό

ελευθερίας και εξουσίας των γυναικών πάνω στην επιλογή συντρόφου μέσω της

μουσικής, κρίσιμη επιλογή για τη ζωή τους (Head, 1999, σ. 223).

Με τα παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι οι μουσικές εκτελέσεις των γυναικών γινόταν κυρίως στα πλαίσια σπιτιού, ερασιτεχνικά και με στόχο τον γάμο. Βέβαια αξίζει να αναφερθεί ότι ιδιαίτερα από τον 18<sup>ο</sup> αι. και μετά κάποιες γυναίκες (συνήθως από πλούσιες οικογένειες ή με παρελθόν μουσικής παράδοσης), μέσα από τον θεσμό των σαλονιών κατάφερναν να διοργανώνουν κοντσέρτα με συνδρομή, μαθήματα ή να πουλάνε τις συνθέσεις τους (Tick, Ericson, & Koskoff, 2001).

#### 2.2.2. Αποδεκτά μουσικά όργανα: ομορφιά, αγνότητα και παθητικότητα

Η Rita Steblin (1995) περιγράφει πώς τα έμφυλα στερεότυπα περί μουσικών οργάνων και τα επιτρεπτά όργανα στις γυναίκες, ήταν σημαντικός παράγοντας που ενίσχυε την αντρική κυριαρχία στις μουσικές εκτελέσεις. Ένα βασικό κριτήριο που έπρεπε να πληρούν οι μουσικές πρακτικές των γυναικών ώστε να θεωρηθούν κοινωνικά αποδεκτές ήταν να αναδεικνύουν την ομορφιά, τη χάρη και την αγνότητα των εκτελεστριών (Doubleday, 2008, σ. 21). Όπως γράφει και η Beth Abelson Macleod «ήταν σημαντικό οι γυναίκες να δείχνουν πάντα ευαίσθητες και όμορφες, το να εμφανίζονται διαφορετικά παίζοντας ένα τεράστιο ή “αδέξιο” όργανο προκαλούσε τις αποδεκτές ιδέες για το τι ήταν καταλλήλως θηλυκό» (1993, σ. 292) Έτσι έχουμε ένα πλήθος οργάνων τα οποία δεν ταίριαζαν με την “ομορφιά” και την “ευπρέπεια” των γυναικών στο πέρασμα της ιστορίας. Η στάση του σώματος και οι εκφράσεις, ήταν αυτά που εντοπιζονταν η μη – καταλληλότητα των οργάνων. Τον 19<sup>ο</sup> αι. όπως υποστηρίζει η Steblin τέτοιες ιδέες ήταν διάχυτες και αυτό αποδεικνύεται και από τις καρικατούρες της εποχής (όπως για παράδειγμα αυτήν

της Εικόνας 1). Ένα πολύ ξεκάθαρο παράδειγμα ήταν το τσέλο το οποίο για να εκτελεστεί τοποθετείται ανάμεσα στα πόδια και πιέζει το στήθος, θέση που θεωρούνταν ακατάλληλη και άσεμνη για μια γυναίκα (σ. 139) Το τσέλο έγινε πιο αποδεκτό για τις γυναίκες από το 1860 όταν προστέθηκε το μυτερό καρφί στο κάτω μέρος του οργάνου, και βοήθησε ώστε οι γυναίκες να παίζουν πλάγια και να διατηρούν την “ευπρέπεια” τους (Macleod, 1993, σ. 295)



Εικόνα 1 "Δύο κεφάλια είναι καλύτερα από ένα" Punch (Λονδίνο, 1891).

Πηγή: Steblin (1995)

Παρόμοιοι περιορισμοί υπήρχαν στα πνευστά όργανα, επειδή παραμόρφωναν το πρόσωπο (Steblin, 1995, σ. 130). Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια ενός κριτικού το 1906 στο περιοδικό Musical America «βλέποντας μία γυναίκα να κοκκινίζει στο πρόσωπο φυσώντας ένα πνευστό όργανο είναι πιθανό να αποδειχτεί

ένα δυσάρεστο σοκ...» (Macleod, 1993, σ. 292). Αντίστοιχες παρατηρήσεις και υποδείξεις προς τις γυναίκες συναντάμε και για το βιολί, όπως βλέπουμε σε ένα παράθεμα της Steblin από ένα απόσπασμα του παιδαγωγού Karl Heinrich (γραμμένο το 1800): «Οι κινήσεις του ώμου που πρέπει να κάνουν οι εκτελεστές βιολιού και οι εκφράσεις που παίρνουν μπορούν να βλάψουν αδιάλειπτα την θηλυκότητα» (Steblin, 1995, σ. 138).

Παράλληλη η Rita Steblin (1995) διακρίνει ξεκάθαρο διαχωρισμό μεταξύ ενεργητικών και παθητικών οργάνων, με τα τελευταία μόνο να είναι αποδεκτά για μία γυναίκα και παραθέτει ένα απόσπασμα από τον βιβλίο του Baldesar Castiglione, “The Book of the Courtier” (1528), το οποίο φαίνεται να έπαιζε πολύ σημαντικό ρόλο στην αγωγή των γυναικών για πολλούς αιώνες:

Τα μουσικά όργανα που παίζει μία γυναίκα οφείλουν κατά τη γνώμη μου να είναι κατάλληλα σε αυτόν τον σκοπό [την ευγενική λεπτότητα που ταιριάζει σε μία γυναίκα]. Σκεφτείτε τι αδέξιο πράγμα θα ήταν να βλέπεις μία γυναίκα να παίζει τύμπανα, πίφερο, τρομπέτα, ή άλλα παρόμοια όργανα, και αυτό επειδή η αγριότητα τους κρύβει και αφαιρεί αυτή τη μελίχια αβρότητα η οποία στολίζει μία γυναίκα σε κάθε της κίνηση (όπ. αναφ. στο Steblin, 1995, σ. 128-129)

Τα τύμπανα και όλα τα κρουστά όργανα θεωρούνταν ακατάλληλα για τις γυναίκες καθώς απαιτούσαν ενεργητικές και βίαιες κινήσεις, ενώ τα πνευστά δημιουργούν ρήγμα στην εικόνα μιας γυναίκας (Steblin, 1995, σσ. 129-130). Αντίστοιχα τα έγχορδα όργανα συχνά απαιτούν γρήγορες δυναμικές κινήσεις, οπότε δεν ταιριάζουν με την “δεδομένη” αδυναμία των γυναικών, ούτε με τη χάρη (σ. 139) Όπως γράφει η Macleod (1993) οι κριτικές στις γυναίκες βιολίστριες στα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι. βασίζονταν σε έμφυλα στερεότυπα όπως αυτό, με τους κριτικούς να εκφράζουν έκπληξη που εντοπίζουν “αντρικά” χαρακτηριστικά όπως δύναμη, ενέργεια και μεγαλοπρέπεια σε γυναικείες εκτελέσεις (σ. 294). Ακόμη και όταν οι

γυναίκες έπαιζαν επιτυχώς όλα τα όργανα και αποδείκνυαν στην πράξη την σαθρότητα των ιδεών περί αδυναμίας, εξακολουθούσαν να συναντούν εμπόδια. Στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αι. ένα επιχείρημα για να μην προσλαμβάνονται γυναίκες στις ορχήστρες ήταν η “έμφυτη” αδυναμία τους να ανταπεξέλθουν στις πολύωρες πρόβες (Macleod, 1993, σ. 297).

Επιπλέον κάποια μουσικά όργανα συνδέονται με “αντρικά” τελετουργικά. Αυτό δημιουργούσε ιδιαίτερα προβλήματα στην ανάμειξη των γυναικών με αυτά τα όργανα πόσο μάλλον όταν τα τελετουργικά αυτά ήταν εκφράσεις δυναμισμού και ελέγχου, χαρακτηριστικά που θεωρούνταν κατεξοχήν αντρικά. Παραδείγματος χάρη οι τρομπέτες και τα τύμπανα προκαλούν στρατιωτικές συνδέσεις ενώ το κόρνο υποθέτει κυνήγι. Αυτές οι δραστηριότητες συγκρούονται με την “αδυναμία” των γυναικών άρα τα όργανα είναι ακατάλληλα να παίζονται από γυναίκες (Steblyn, 1995, σ. 139)

Τα όργανα που μπορούσαν τελικά να παίξουν οι γυναίκες τον 16<sup>ο</sup> αι., υποστηρίζει η Steblyn (1995) ήταν πληκτροφόρα, λαούτο, άρπα και σαντούρι – όλα ήσυχα και απαλά όργανα (σ. 139), που παίζονταν σε καθιστή στάση και δεν απαιτούσαν παραμόρφωση του προσώπου. Η Steblyn παρατηρεί ένα ακόμη κοινό χαρακτηριστικό αυτών των οργάνων: είναι όλα συνοδευτικά όργανα. Τα δυνατά σολιστικά όργανα όπως το βιολί, το όμποε και η τρομπέτα ήταν προνόμιο των αντρών. Αυτός ο έμφυλος διαχωρισμός ανάμεσα στα όργανα αντανακλά τους ρόλους των φύλων στην κοινωνία, με τους άντρες να κατέχουν τις θέσεις εξουσίας και τις γυναίκες να συνοδεύουν ή να ακολουθούν ως κατώτερες (σ. 139). Σε συμφωνία συνοψίζει η Judith Tick (1986) ότι:

Η παράδοση όριζε ότι το πιάνο, η άρπα και η κιθάρα ήταν τα κατάλληλα θηλυκά όργανα. Ήταν όργανα για οικιακή διασκέδαση και δεν προϋπέθεταν μόχθο στο πρόσωπο ή κινήσεις σώματος που παρεμβαίνουν στην εικόνα της χάρης που η γυναίκα μουσικός έπρεπε να εκπέμπει. Ελάχιστες αποδείξεις μας καθησυχάζουν ότι τέτοιες απαγορεύσεις δεν θεωρούνταν φυσικοί νόμοι (σ. 327).

Καταλήγουμε επομένως ότι οι πατριαρχικές ιδέες και τα στερεότυπα για το γυναικείο σώμα και την θηλυκότητα έπαιξαν πολύ σημαντικό ρόλο στην μουσική ιστορία των γυναικών στα όργανα (και κατ' επέκταση στη σύνθεση). Και μάλιστα με την τελευταία παρατήρηση της Tick καταλαβαίνουμε τον ρόλο της μουσική στην φυσικοποίηση της κατασκευασμένης θηλυκότητας.

Παρατηρούμε επίσης ότι το όργανο το οποίο θεωρούνταν το πλέον κατάλληλο για μία γυναίκα ήταν τα αρπύχορδα και αργότερα το πιάνο, και δεν είναι τυχαίο ότι πληρούσαν τα κριτήρια, ομορφιάς, χάρης, ευαισθησίας. Ωστόσο αυτά τα όργανα έφτασαν να σημαίνουν πολλά περισσότερα και σε εποχές ήταν σύμβολο αγνότητας και κοινωνικής τάξης. Παρακάτω θα δούμε αναλυτικά τις έμφυλες ιδέες που συνόδευσαν τα συγκεκριμένα ηλεκτροφόρα όργανα και τι ρόλο διαδραμάτιζαν στις ζωές των γυναικών.

### **2.3. Πιάνο: Συνδυάζοντας ομορφιά, οικογενειακότητα, ερασιτεχνισμό**

Τον 16<sup>ο</sup> αι. το βιργινάλι κυρίως και δευτερευόντως το λαούτο φαίνεται να ήταν βασικό στοιχείο της εκπαίδευσης των κοριτσιών στην Ευρώπη. Μάλιστα το όνομα βιργινάλι –παρά τις μετέπειτα αμφισβητήσεις, είναι σχεδόν βέβαιο ότι προέρχεται από τη λέξη “virgin” (παρθένα). Όπως γράφει ο Paulus Paulirinus το 1460 –μεταξύ αρκετών πηγών που το επιβεβαιώνουν- «ονομάζονται βιργινάλι λόγω της απαλής, γλυκιάς, ήπιας ποιότητας του ήχου τους, όπως η φωνή μιας νεαρής



δεσποινίδας» (όπ. αναφ. στο Steblin, 1995, σ. 134). Η μουσική δραστηριότητα των γυναικών ήταν αποδεκτή στα στενά όρια του σπιτιού και όπως γράφει η Steblin «το βιργινάλι και αργότερα το πιάνο ήταν τα πλέον δεμένα με το σπίτι όργανα» (σ. 137). Το βιργινάλι κρατούσε απασχολημένα τα κορίτσια του 16<sup>ου</sup> αι. στο σπίτι και παράλληλα αναδείκνυε τα επιθυμητά θηλυκά χαρακτηριστικά (σ. 127).

Τον 19<sup>ο</sup> αι. το πιάνο έγινε ένα σύμβολο της μεσαίας τάξης, καθώς τα κορίτσια που μάθαιναν μουσική έδειχναν την οικονομική άνεση της οικογένειας να πληρώνουν για την εκπαίδευση τους (Steblyn, 1995, σ. 127). Όπως γράφει η Mary Burgan (1986):

Από όλες τις πολυτέλειες που ήταν διαθέσιμες στις μεσαίες τάξεις του 19<sup>ου</sup> αι. στην Αγγλία, το πιάνο ήταν πιθανόν το πιο σημαντικό στις ζωές των γυναικών, δεν ήταν μόνο ένα έμβλημα κοινωνικού κύρους, παρείχε μία μονάδα μέτρησης στις απαραίτητες δεξιότητες της ευγενικής κοινωνίας (σ. 51).

Ως βασικό μέρος της εκπαίδευσης των γυναικών της μεσαίας τάξης θεωρούνταν ότι δίδασκε πειθαρχία και προσοχή (Vorachek, 2000, σ. 28), εργατικότητα και προσήλωση (Burgan, 1986, σ. 61). Με δεδομένο ότι οι μουσικές πρακτικές των γυναικών περιορίζονταν σε χαμηλά επίπεδα, φαίνεται ότι ένας λόγος της μουσικής τους εξάσκησης ήταν να διδαχτούν ηθικές παρά αισθητικές ικανότητες (Burgan, 1986, σ. 61). Το πιάνο καθώς εξασφάλιζε αυτά τα επιθυμητά χαρακτηριστικά για τις γυναίκες της εποχής, ήταν μία απαραίτητη δεξιότητα και βοηθούσε στην προσέγγιση συζύγου (Steblyn, 1995, σ. 127) Οι γνώσεις πιάνου ήταν «ένα προνόμιο στην αγορά του γάμου» καθώς υπονοούσε αυτό-πειθαρχία και ήταν επιτρεπτή μορφή διασκέδασης» (Burgan, 1986, σ. 61).

Μέσα στο σπίτι και την οικογένεια, το πιάνο και η γυναίκα που έπαιζε λειτουργούσε ως συνώνυμο της οικιακής αρμονίας. Συχνά οι γυναίκες έπαιζαν

πιάνο για να χαλαρώσουν τον άντρα τους και να φέρουν αρμονία στην οικογένεια (Vorachek, 2000, σ. 29). Όπως αναφέρει ο Leppert χαρακτηριστικά «στη Βικτωριανή εποχή το πιάνο λειτουργούσε, ως ήχος και ως θέαμα, ως μία αναλογική αναφορά στην κοινωνική αρμονία και στην οικιακή τάξη» (1992, σ. 115) Επιπλέον θεωρούνταν μία διέξοδος για την αδράνεια και τη συναισθηματική φόρτωση των γυναικών στην οικιακή ζωή (Vorachek, 2000, σ. 29).

Παρόλο που το πιάνο έπαιζε σημαντικό ρόλο στη ζωή των γυναικών και τις απασχολούσε σε μεγάλο βαθμό, ήταν σχεδόν πάντα περιορισμένες σε ερασιτεχνικούς και οικογενειακούς ρόλους, μεταξύ άλλων επειδή δεν θεωρούνταν κατάλληλες για σημαντικά καλλιτεχνικά επιτεύγματα. Ταυτόχρονα υπήρχε ο φόβος ότι ίσως η σοβαρή ενασχόληση με τη μουσική δεν θα τις άφηνε να συγκεντρωθούν στην αναζήτηση συζύγου. Το ρεπερτόριο που έπαιζαν οι γυναίκες, όπως αναφέρθηκε και νωρίτερα ήταν εύκολο τεχνικά και απλό, και ίσως αυτή ήταν μία επιπλέον αιτία που δεν θεωρούνταν ικανές για μεγαλειώδους εκτελέσεις (Vorachek, 2000, σ. 28). Συγκεκριμένα έπαιζαν εύκολη μουσική δωματίου, απλές μπαλάντες και θρησκευτικά τραγούδια ή απλοποιημένες μεταγραφές δύσκολων κομματιών (Burgan, 1986, σ. 57). Το εύκολο αυτό ρεπερτόριο ήταν μείζονος σημασίας για τον ερασιτεχνισμό των γυναικών, που ήταν επιθυμητός. Η γυναίκα έπρεπε να εξασκήσει τον εαυτό της σε δεξιότητες που συνεισφέρουν στο σπίτι αλλά πάντα σε ερασιτεχνικά επίπεδα καθώς οποιαδήποτε ενασχόληση που δεν ήταν λειτουργική ήταν ύποπτη (Burgan, 1986, σ. 61)

Πέρα από όλα τα παραπάνω και συμβολή της μουσικής και του πιάνου συγκεκριμένα στον γάμο και την οικιακή ζωή, η Laura Vorachek στο άρθρο της "The Instrument of the Century": The Piano as an Icon of Female Sexuality in the

Nineteenth Century” συνδέει το πιάνο με την γυναικεία σεξουαλικότητα.

Επισημαίνει την παθολογικοποίηση της γυναικείας σεξουαλικότητας τον 19<sup>ο</sup> αι. και υποστηρίζει ότι «καθώς η γυναίκα της μεσαίας τάξης κατασκευάζεται με ασώματη, βασισμένη στην κοινωνική τάξη σεξουαλικότητα, η επιθυμία της μετατοπίζεται στο πιάνο» (Vorachek, 2000, σ. 27). Μέσα από την εκτέλεση του πιάνου εκφράζεται η σεξουαλική της επιθυμία ενώ ταυτόχρονα παραμένει αγνή. Αυτό έρχεται σε απόλυτη συμφωνία με τη θέση του Matthew Head που είδαμε παραπάνω, ότι δηλαδή η μουσική λειτουργούσε ως φορέας της επιθυμίας που θεωρείτο ότι προστάτευε. Η Vorachek (2000), αναλύοντας πλήθος λογοτεχνικών κειμένων και καλλιτεχνικών έργων του 19<sup>ου</sup> αι. καταλήγει ότι το πιάνο παρείχε έναν τρόπο απεικόνισης της θηλυκής σεξουαλικής επιθυμίας (σ. 39). Σε κάποιες ιστορίες μάλιστα πρόκειται για έκφρασης κρυφών ή ανεπίτρεπτων συναισθημάτων.

Η Vorachek (2000) υποστηρίζει επίσης ότι το γεγονός ότι όλα τα πληκτροφόρα από τον 16<sup>ο</sup> μέχρι τον 19<sup>ο</sup> αι. ήταν διακοσμημένα με ζωγραφιές, υπονοεί ότι το όργανο αλλά και η γυναίκα παρουσιαζόταν για οπτική ευχαρίστηση των αντρών. Το γεγονός ότι τα όργανα ήταν συνήθως διακοσμημένα με σκηνές κυνηγιού (όπως φαίνεται στην **Εικόνα 2**), μία αποκλειστικά αντρική δραστηριότητα, ενισχύει αυτή την άποψη ότι οι γυναίκες αποτελούσαν οπτική ευχαρίστηση για τους άντρες (σ. 31). Ο Leppert (1992) σχετικά με τις διακοσμητικές σκηνές κυνηγιού υποστηρίζει ότι για έναν άντρα που παίζει το όργανο και τις βλέπει είναι μία υπενθύμιση των «υψηλότερων καθηκόντων του», ότι τοποθετεί τον εαυτό του όχι στη μουσική αλλά στην ευχαρίστηση της βίας. Η γυναίκα από την άλλη, που τις βλέπει ενώ παίζει, αυτό που βλέπει είναι «ότι σε σχέση με τις δραστηριότητες του άντρα της, οι δικές της είναι ασήμαντες, (...) ότι όλα όσα η κοινωνία απαιτεί να

είναι, εξαρτώνται από τη ριζικά αντίθετη συμπεριφορά του συντρόφου της» (σ. 109). Οι ζωγραφιές και οι δύο αυτές εξηγήσεις τονίζουν την (κατώτερη) θέση της γυναίκας.

Ανακεφαλαιώνοντας, τα αρπύχορδα από τον 16<sup>ο</sup> αι. αποτέλεσαν τη βασική μουσική δραστηριότητα των γυναικών, προβάλλοντας ιδανικά στοιχεία για γάμο (πειθαρχία, προσοχή κτλ.), αγνότητα και ομορφιά, συνδεδεμένα με την μεσαία κοινωνική τάξη, και ιδιαίτερα τον 19<sup>ο</sup> το πιάνο έφτασε να θεωρείται σύμβολο κοινωνικής τάξης. Λόγω της μεγάλης αυτής σύνδεσης του με τις γυναίκες, το πιάνο ήταν το όργανο το οποίο έγινε πιο εύκολα αποδεκτό ως επαγγελματική δραστηριότητα για κάποιες γυναίκες. Βέβαια πρόκειται για μικρό αριθμό γυναικών και από την αριστοκρατική τάξη κυρίως (Tick, Ericson, & Koskoff, 2001).



Εικόνα 2: Clavichord (1751, Brunswick) από τον Barthold Fritz. Λονδίνο, Victoria and Albert Museum.

Ανακτήθηκε από Leppert (1992)

#### **2.4. Συνοψίζοντας, και προχωρώντας στον 20<sup>ο</sup> αι.**

Συνοψίζοντας, τα επιτρεπτά μουσικά όργανα και οι μουσικές πρακτικές των γυναικών της μεσαιάς τάξης οριοθετήθηκαν μέσα στην ιστορία, κάποιες φορές περισσότερο και κάποιες λιγότερο, στα στενά πλαίσια της πατριαρχικής θηλυκότητας. Αρχικά οι μουσικές εκτελέσεις των γυναικών οριοθετήθηκαν μέσα στο σπίτι, και μάλιστα με τρόπους που επιβεβαίωναν τους οικογενειακούς ρόλους - ως κόρες, σύζυγοι, ή μητέρες. Τον 19<sup>ο</sup> αι. το πιάνο –το κατεξοχήν όργανο που έπαιζαν οι γυναίκες- έφτασε να θεωρείται «εικονική και ηχητική απεικόνιση της οικογένειας, της συζύγου, της μητέρας» (Leppert, 1992, σ. 105). Η ενασχόληση των γυναικών με τη μουσική έδειχνε εργατικότητα, πειθαρχία και προσήλωση, ωστόσο πέρα από αυτές τις αξίες δεν ενισχύονταν η μουσικότητα των γυναικών. Τα κομμάτια που έπαιζαν ή τραγουδούσαν ήταν εύκολα και οι εκτελέσεις τους θεωρούνταν ερασιτεχνικές.

Σχετικά με τα μουσικά όργανα, τα σώματα των γυναικών περιορίστηκαν ώστε να μην ξεφεύγουν από την ομορφιά και τη χάρη, και ταυτόχρονα να μην προκαλούν την ηθική της εποχής – οι γυναίκες δεν ήταν πρόπον να παίζουν πνευστά όργανα για να μην παραμορφώνουν το πρόσωπο τους ή να παίζουν τσέλο καθώς προϋποθέτει ανοιχτά πόδια. Το πιάνο ήταν το πλέον κατάλληλο: οι γυναίκες μπορούσαν να κάθονται με κλειστά τα πόδια και η έκφραση τους να παραμένει ευχάριστη, ενώ μπορούσαν και να τραγουδάνε παράλληλα, σε ένα όργανο που δεν μετακινείται από το σπίτι. Επιπλέον, οι σεξιστικές ιδέες περί γυναικείας αδυναμίας,

παθητικότητας και κατωτερότητας έβρισκαν μέρος έκφρασης στις μουσικές πρακτικές, νομιμοποιούνταν και συνέχιζαν να αναπαράγονται.

Ο Matthew Head (1999) υποστηρίζει ότι η μουσική για τις γυναίκες είχε πειθαρχική λειτουργία με δύο τρόπους. Αρχικά προσκαλούσε τις γυναίκες να ασχοληθούν με τη μουσική ως εναλλακτική σε “λάθος” απολαύσεις. Δεύτερον υπαγόρευε τη φύση των μουσικών πρακτικών τους καθώς τις από-επαγγελματικοποιούσε και τις έδενε στους βασικούς γυναικείους ρόλους μέσα στην πατριαρχική οικογένεια ως συζύγους, μητέρες και κόρες (σ. 210).

Αργά και σταδιακά οι γυναίκες απεγκλωβίστηκαν από τους στενούς πατριαρχικούς ρόλους. Στην μουσική ξεκινάει να αλλάζει το τοπίο από τον 19<sup>ο</sup> αι. και μετά, όπου οι γυναίκες κατάφεραν να γίνουν δεκτές σε κάποια κονσερβατόρια, τα οποία όμως τους πρόσφεραν στοχευόμενα ελλιπή γνώση ειδικά στους τομείς θεωρίας και σύνθεσης. Τα κορίτσια προορίζονταν να γίνουν κυρίως τραγουδίστριες, πιανίστριες ή δασκάλες μουσικής. Μπαίνοντας στον 20<sup>ο</sup> αι. οι επίσημες ορχήστρες παρέμεναν πλήρως ανδροκρατούμενες και αυτός ο περιορισμός οφειλόταν εν μέρει στην απεγνωσμένη προσπάθεια των αντρών να διαφυλάξουν τις επαγγελματικές θέσεις του. Η κατάσταση αυτή δε βελτιώθηκε σημαντικά μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, που η έλλειψη ανδρών (είτε πολεμούσαν είτε πέθαιναν στον πόλεμο) ανάγκασε τις ορχήστρες να προσλάβουν γυναίκες μουσικούς. Μετά τη λήξη του πολέμου πολλές από αυτές απομακρύνθηκαν ξανά. Κατά το 1940 οι ορχήστρες σταδιακά άρχισαν να γίνονται μεικτές, σε μεγάλο βαθμό λόγω της διεκδίκησης των γυναικών (Tick, Ericson, & Koskoff, 2001).

Ωστόσο οι γυναίκες ήδη από το 1870 είχαν ξεκινήσει σιγά σιγά να μαθαίνουν ορχηστρικά όργανα (κυρίως έγχορδα παρά πνευστά) και μέχρι το 1900 ήταν πλέον αποδεκτό για ένα κορίτσι να παίζει βιολί (Tick J. , 1986, σ. 342). Με την είσοδο στον 20<sup>ο</sup> αι., την άνοδο του φεμινιστικού κινήματος και τις μαρξιστικές ιδεολογίες, οι γυναίκες άρχισαν να διεκδικούν πιο ενεργά τη θέση τους στη μουσική ιστορία. Ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αι. οι γυναίκες δημιούργησαν γυναικείες ορχήστρες, προώθησαν μουσική συνθετριών, οργάνωναν συναυλίες και φεστιβάλ και ίδρυσαν σωματεία (Tick J. , 1986).

Στην κλασική μουσική με την πάροδο του χρόνου οι προκαταλήψεις σε έναν βαθμό ξεπεράστηκαν και οι γυναίκες κατέκτησαν σημαντικές καριέρες ως σολίστριες.

# Κεφάλαιο 3: Επιτέλεση και αμφισβήτηση φύλου στην τραγουδιστική φωνή

---

Το τρίτο κύμα του φεμινισμού έφερε ριζικές αλλαγές στις ιδέες περί σώματος, φύλου και σεξουαλικότητας, και με βάση κάποιες θεωρητικές του θέσεις θα προσπαθήσουμε να εξετάσουμε και τη σχέση έμφυλου σώματος – μουσικής εκτέλεσης, και πιο συγκεκριμένα την επιτελεστικότητα έμφυλης ταυτότητας στο τραγούδι, μέσω της φωνής -ως φορέα φύλου και επιθυμίας. Σε αυτό το κεφάλαιο θα εξεταστεί, κατά πρώτο λόγο, ποιά είναι η σχέση ανάμεσα στο πραγματικό σώμα και το φύλο, και ποιος ο ρόλος του φύλου στις μουσικές εκτελέσεις. Επιπλέον θα εξεταστεί η σημασία των μουσικών εκτελέσεων στη διαμόρφωση του φύλου του/της εκτελεστή/τριας.

## **3.1. Επιτελεστικό φύλο και μουσικές εκτελέσεις**

Αν φέρουμε θέσεις της queer θεωρίας στην μουσική, προκύπτει το ερώτημα αν τα σώματα επιτελούν φύλο μέσω των μουσικών εκτελέσεων. Η Alaghband-Zadeh (2015) κάνει μία πολύ εύστοχη παρατήρηση: «Εφόσον και η μουσική και το φύλο ερμηνεύονται ως μορφές επιτέλεσης (performance) , ενδέχεται η θεωρία της Butler



να φωτίσει τη σχέση ανάμεσα στα δύο» (σ. 361). Πράγματι, αν θεωρήσουμε από τη μία ότι το φύλο κατασκευάζεται μέσα από επιτελέσεις των σωμάτων, και από την άλλη ότι η μουσική ζωντανεύει μέσα από επιτελέσεις των σωμάτων, τότε σίγουρα θα μπορούσαμε να πούμε ότι ανοίγονται νέες προοπτικές για την μελέτη της μουσικής. Αν «τα άτομα μαθαίνουν πώς να είναι έμφυλα υποκείμενα μέσω της αλληλεπίδρασης τους με τα πολιτισμικά πλαίσια, όπως τη μουσική» (McClary, 1991, σ. 7), τότε η θεωρία της επιτελεστικότητας προτείνει έναν μηχανισμό με τον οποίο μπορούμε να εξηγήσουμε αυτή τη θέση της McClary (Alaghband-Zadeh, 2015, σ. 361). Θα προσπαθήσουμε λοιπόν να μελετήσουμε τους τρόπους επιτέλεσης φύλου των εκτελεστών/τριων μουσικής, και συγκεκριμένα των τραγουδιστών/τριών.

### **3.2. Φωνή και ακουστική<sup>6</sup> επιτέλεση φύλου**

Θα μπορούσε να ειπωθεί το τραγούδι ως επιτέλεση φύλου και αν ναι πώς; Το τραγούδι παίζει ρόλο στην κατασκευή φύλου του/ της εκτελεστή/τριας; Η ίδια η Butler (1999) ως παράδειγμα αποφυσικοποίησης του φύλου χρησιμοποιεί ένα τραγούδι. Συγκεκριμένα την εκτέλεση της Aretha Franklin του τραγουδιού You Make Me Feel (like a Natural Woman) των Carole King's: η δήλωση «Με κάνεις να νιώθω σαν φυσική γυναίκα» υπονοεί, ότι κάποια βιολογική δυνατότητα του γενετήσιου φύλου της πραγματώνεται με τη συμμετοχή της ως «γυναίκα» στην ετεροφυλοφιλία, δηλαδή προϋποθέτει την ύπαρξη του διαφορετικού φύλου. Ταυτόχρονα η παρομοίωση «σαν φυσική γυναίκα» δείχνει ότι η «φυσικότητα» δεν είναι ποτέ εγγυημένη αλλά επιτυγχάνεται μόνο μέσω αναλογίας ή μεταφοράς σε

---

<sup>6</sup> Προτιμάται ο όρος «ακουστική» επιτελεστικότητα (παρά «μουσική» επιτελεστικότητα) όπως προτείνει η Alaghband-Zadeh (2015), καθώς δίνει βάση σε ιδιότητες του ήχου που αναλύονται πιο δύσκολα όπως πχ. το ηχόχρωμα και η παραγωγή της φωνής.

μία στιγμή ετεροφυλοφιλικής αναγνώρισης. Οι στίχοι του τραγουδιού είναι όντως ένα παράδειγμα κατασκευής και φυσικοποίησης του φύλου μέσω της γλώσσας (Schlichter, 2011, σ. 32)

Ωστόσο όπως τονίζει η Peraino (2007), η Butler δεν μας προτρέπει να ακούσουμε κάποιο νόημα στην έκταση ή στο ηχόχρωμα της φωνής της Aretha, ή να σκεφτούμε τον τρόπο απόδοσης των λέξεων ή τη διάδραση της Franklin με τις γυναίκες που τραγουδάνε τις υποστηρικτικές φωνές. Αντίθετα μας προτρέπει ουσιαστικά να ακούσουμε μέσα από τη φωνή (σαν να είναι αόρατη) το μήνυμα που μας δίνει ο (τραγουδισμένος) λόγος (σσ. 59-60). Η Annette Schlichter (2011) αντίστοιχα γράφει ότι ενώ οι φωνητικές πράξεις αποτελούν βασικό άξονα των θεωριών της Butler για την υλική κατασκευή των υποκειμένων και των ταυτοτήτων, δεν υπολογίζει την ίδια τη φωνή ως ήχο. Καταλήγει μάλιστα στο συμπέρασμα ότι η Butler «δεν παραλείπει απλά να συμπεριλάβει τη φωνή, μας παρουσιάζει τελικά σαν σώματα χωρίς φωνή» (σ. 32).

Είναι αξιοπρόσεκτη αυτή η αποσιώπηση από μία θεωρία που προσπαθεί να εξηγήσει την παραγωγή υλικότητας και υποκειμενικότητας, καθώς η φωνή ως υλικό και ταυτόχρονα επιτελεστικό φαινόμενο ταιριάζει στο θεωρητικό πλαίσιο της Butler και μπορεί να εξεταστεί με βάση αυτό (Schlichter, 2011, σ. 33). Η φωνή με την παράξενη υλικότητα της έχει απασχολήσει πλήθος μελετητών, αρχικά ως πέρασμα ανάμεσα στο εσωτερικό και εξωτερικό του σώματος (Schlichter, 2011, σ. 34). Για τον Stephen Connor η φωνή είναι «πάντα μέσα και έξω από το σώμα που την παράγει» (2000, p. 208). Ο Mladen Dolar (2006, όπ. αναφ. στο Schlichter, 2011) την περιγράφει σαν «έναν σωματικό πύραυλο που έχει αποκοπεί από την πηγή, έχει απελευθερωθεί αλλά παραμένει σωματικός. Στέκεται στη διασταύρωση σώματος

και γλώσσας, χωρίς να ανήκει σε κανένα από τα δύο» . Ο Dolan υποστηρίζει ότι μία όμορφη φωνή π.χ. στην όπερα, δεν τονίζει τα μηνύματα του κειμένου αλλά αντιθέτως τα διακόπτει (σ. 34). Από την άλλη η μουσικολόγος Michelle Duncan (2004, όπ. αναφ. στο Schlichter, 2011) κάνοντας κριτική σε αυτές τις προσεγγίσεις που εξαυλώνουν την φωνή, και στοχεύοντας στην υπεράσπιση της αντιπροσωπευτικής φωνής στην όπερα γράφει ότι «[η φωνή] παράγει ένα υλικό αποτέλεσμα του σώματος πάνω στο σώμα» (σ. 34) .

Η Schlichter (2011) εκφράζει τον προβληματισμό ότι τέτοιες αναπαραστάσεις της φωνής όπως οι παραπάνω, κινδυνεύουν να παραβλέψουν τις κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες της παραγωγής της φωνής, και παραθέτει μεταξύ άλλων τις θέσεις της μουσικολόγου Suzanne Cusick ώστε να γεφυρώσει το χάσμα και να προσθέσει τον παράγοντα του πολιτισμικού περιβάλλοντος (σ. 34). Η Cusick (1999) μελετάει την ομιλία και το τραγούδι στον δυτικό πολιτισμό ως μορφές πειθάρχησης των σωμάτων με φωνή. Θεωρεί ότι το σώμα πειθαρχεί τους ήχους που παράγονται μέσα του, ώστε ο λόγος που θα ακουστεί τελικά να είναι προσαρμοσμένος στα συστήματα νοήματος και άρα κατανοητός στον έξω κόσμο. Η πράξη του τραγουδιού αντίστοιχα, επαναλαμβάνει συγκεκριμένα επιτρεπτά μοτίβα, τα οποία είναι αντιληπτά στο περιβάλλον που εκτελούνται. Άρα αναπαριστά, μέσα στο σώμα που παράγει τη φωνή, τη σχέση ενός παιδιού που μαθαίνει τα όρια του σώματος με το εξωτερικό του περιβάλλον και τους κανόνες που πρέπει να μάθει να ακολουθεί ώστε να λειτουργεί μέσα σε αυτό (σ. 30)

Η Schlichter (2011) καταλήγει ότι οι φωνητικές πράξεις μπορούν να γίνουν κατανοητές ως πειθαρχικές πράξεις με διφορούμενη υλικότητα. Λόγω αυτής της υλικότητας και ταυτόχρονα της επιτελεστικής δυνατότητας, η φωνή προσφέρεται να

εξεταστεί με βάση τη θεωρία της Butler (σ. 35). Το γεγονός ότι η ίδια δεν ανέπτυξε θεωρία για τις φωνητικές πράξεις, δεν σημαίνει ότι η επιτέλεση φύλου δεν μπορεί να είναι και ακουστική ή ότι τα οπτικά ερεθίσματα είναι απαραίτητως πιο ισχυρά από τα ηχητικά. Ο John Durham Peters (2004, όπ. αναφ. στο Schlichter, 2011) γράφει ότι «η φωνή είναι το μέρος όπου η έμφυλη διαφοροποίηση είναι πιο ξεκάθαρη και εκεί όπου πιο συστηματικά επιτυγχάνεται» (σ. 43). Η Jarman-Ivens (2011) αναφερόμενη στην Butler αναρωτιέται «γιατί να μην υποθέσουμε λοιπόν ότι και η φωνητική θηλυκότητα είναι “σκληρή δουλειά”; Και γιατί να μην υποθέσουμε επίσης ότι η φωνή περιλαμβάνεται στα ‘σωματικά θεατρικά που γίνονται αντιληπτά ως παρουσίαση φύλου’;» (σ. 20). Θα προσπαθήσουμε λοιπόν παρακάτω να εξετάσουμε αυτή την πιθανότητα η φωνητική θηλυκότητα και αρρενωπότητα να είναι αποτέλεσμα προσπάθειας και όχι μόνο ανατομίας, και αν ισχύει κάτι τέτοιο σε ποιο βαθμό.

Είναι δεδομένο ότι οι γυναίκες και οι άνδρες μιλάνε και τραγουδάνε συνήθως σε διαφορετικές τονικότητες. Στα Ευρωπαϊκά-Αμερικάνικα δεδομένα οι ιδιότητες των φωνών συνοψίζονται κάπως έτσι: ανδρικές φωνές με χαμηλή τονικότητα, σκοτεινή χροιά, δυνατή αντήχηση, ισχυρή αναπνοή και γυναικείες φωνές αντιδιαμετρικά αντίθετες, με υψηλή τονικότητα, φωτεινή χροιά, χαμηλή αντήχηση και αδύναμη αναπνοή (Rolvjord & Halstead, 2013, σ. 422). Η φωνή και οι ιδιότητες που της αποδίδονται μεταφέρουν πλήθος μηνυμάτων σχετικά με το φύλο. Σύμφωνα με έρευνες του “VoiceResearch”, με βάση στο Τμήμα Ψυχολογίας, Νευροεπιστήμης και Συμπεριφοράς του πανεπιστημίου MacMasters, οι γυναίκες θεωρούν τους άντρες με χαμηλότερους τόνους φωνής περισσότερο κυρίαρχους, μεγαλύτερους, αρρενωπούς και πιο υγιείς. Παρομοίως οι γυναίκες με ψηλότερες

τονικά φωνές κρίνονται από τους άντρες ως πιο ελκυστικές, εξαρτημένες, «θηλυκές», νεότερες και υγιέστερες. Αποδुकνείται λοιπόν ότι έχουν καθιερωθεί συγκεκριμένα πρότυπα φωνής ανάλογα με το φύλο (Rolvjord & Halstead, A woman's voice: The politics of gender identity in music therapy and everyday life, 2013, σ. 422).

Οι διαφοροποιήσεις στη φωνή εκλαμβάνονται ως βιολογικές διαφορές των φύλων, και σπάνια αμφισβητούνται. Όμως, εφόσον η φωνή θεωρείται μία έκφραση της έμφυλης ταυτότητας, θα πρέπει να την εξετάσουμε με γνώμονα τη θέση της Butler (1999) ότι «η έμφυλη ταυτότητα συνίσταται επιτελεστικά από τις ίδιες τις “εκφράσεις” που θεωρούνται ότι είναι αποτέλεσμά της» (σ. 33). Δηλαδή θα πρέπει να εξετάσουμε αν η ανδρική/γυναικεία φωνή είναι μία βιολογική πραγματικότητα ή αν –και σε ποιο βαθμό- κατασκευάζεται επιτελεστικά ως χαρακτηριστικό των σωμάτων και λόγω αυτού καταλήγει να θεωρείται «φυσικό» στοιχείο του σώματος.

Κάποιοι παράγοντες της φωνητικής παραγωγής εξαρτώνται φυσικά από το μέγεθος και τη μορφή του φωνητικού συστήματος του κάθε ανθρώπου, καθώς και από την ορμονική δραστηριότητα, ωστόσο έχει αποδειχτεί ότι αυτά δεν επαρκούν για την εξήγηση των διαφορών στη φωνή ανδρών/γυναικών, και των τρόπων χρήσης τους. Και αυτό επειδή, παρόλο που υπάρχουν διαφορετικά φάσματα τονικότητας σε άντρες και γυναίκες, υπάρχει και ένα μεγάλο φάσμα με κοινές τονικότητες. Οι άνθρωποι χρησιμοποιούν μόνο ένα μικρό μέρος του εύρους της φωνής τους για να μιλήσουν, και αυτό φαίνεται από τα βρέφη, των οποίων η έκταση περιλαμβάνει από μπάσες μέχρι σοπράνο συχνότητες, από 63 έως 2613 Hz (Graddoll & Swan, 1989).

Οι έμφυλες διαφορές στη χρήση της φωνής όπως η τονικότητα και το ηχόχρωμα είναι περισσότερο κοινωνικά κατασκευασμένες παρά βιολογικά προκαθορισμένες (Schlichter, 2011, σ. 43). Η μέση τονικότητα της αντρικής φωνής είναι χαμηλή γιατί οι άντρες φαίνεται να διαφοροποιούν τη φωνή τους χρησιμοποιώντας τα χαμηλότερα όρια της έκτασης τους και ταυτόχρονα πιο μονότονο επιτονισμό. Αντίθετα οι γυναίκες, χειρίζονται πιο ποικιλόμορφα τη φωνή, σε έκταση και εκφραστικότητα (Graddoll & Swan, 1989, σ. 22). Δεν είναι λοιπόν η ίδια η έκταση που διαφοροποιείται αλλά ο τρόπος χρήσης. Αυτό μπορούμε να το αντιληφθούμε καλύτερα αν σκεφτούμε κάποιες περιπτώσεις που σκόπιμα αλλάζουμε την φωνή μας, για παράδειγμα στην καθημερινή ζωή για να μιμηθούμε τη φωνή κάποιου άλλου (Jacobs, 2017, σ. 370).

Ακόμα και η μεταφώνηση, η περίοδος της εφηβείας που τα αγόρια αλλάζουν φωνή λόγω ορμονικών αλλαγών, δεν μπορεί να εξηγηθεί αποκλειστικά από τη βιολογία. Η Cusick (1999) γράφει σχετικά:

δεν υπάρχει τίποτα στη φυσική αλλαγή των πραγμάτων το οποίο να απαιτεί από ένα έφηβο αγόρι να εγκαταλείψει την έκταση της φωνής που πιθανόν μοιράζεται με τα έφηβα κορίτσια, όταν αποκτά νέα πρόσβαση στις λεγόμενες εκτάσεις Τενόρου και Μπάσου που θα παρουσιάζουν την ταυτότητα του ως άντρα. Όμως στην κουλτούρα της Βόρειας Αμερικής τα τέλη του 20<sup>ου</sup> αιώνα, σχεδόν όλα τα αγόρια εγκαταλείπουν με ενθουσιασμό την έκταση που μπορεί να μοιράζονται με τα κορίτσια, επιλέγοντας αντ' αυτού να ξαναμάθουν τις εσωτερικές σωματικές πράξεις που χρειάζονται ώστε να παράγουν ανδροπρεπείς χαμηλότερες εκτάσεις στον λόγο. Επομένως, μαθαίνουν να επιτελούν τη βιολογική διαφορά τους από τα κορίτσια, και το επιτυχές πέρασμα στην ενηλικίωση με κάθε τους λόγο (σ. 33).

Τα παραπάνω αποδεικνύουν ότι η φωνή παρόλο που παρουσιάζεται ως φυσικό χαρακτηριστικό των έμφυλων σωμάτων, δεν είναι αποτέλεσμα μόνο της βιολογίας. Όντως οι φωνές των γυναικών και των αντρών διαφέρουν, αλλά

διαφέρουν επειδή εν μέρει η κοινωνία βασίζεται σε αυτή τη διαφορά (Rolvsjord & Halstead, *A woman's voice: The politics of gender identity in music therapy and everyday life*, 2013).

Αυτή η αποφυσικοποίηση της διαφοράς της φωνής ενισχύεται από το επιχείρημα ότι η φωνή καθ' αυτή, δεν δίνει αρκετά στοιχεία για το φύλο αλλά συμπληρώνεται από τις κινήσεις, που στην επαναληπτικότητα τους δίνουν την εντύπωση της “θηλυκότητας” ή της “αρρενωπότητας” (Schlichter, 2011, σ. 44). Σε συμφωνία με αυτό η Peirano (2007) αναφέρει τα λόγια ενός λογοθεραπευτή όσον αφορά τα διεμφυλικά θηλυκά άτομα ότι στόχος δεν είναι μία θηλυκή φωνή αλλά «μία διφορούμενη φωνή που, σε συνδυασμό με το περπάτημα, τα μαλλιά, τα ρούχα θα δημιουργεί ένα θηλυκό σύνολο» (σσ. 62-63) . Αυτό που γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω είναι ότι η φωνή ως “θηλυκή” ή “αρσενική” είναι σε μεγάλο βαθμό κοινωνικά κατασκευασμένη και φυσικοποιημένη. Το γεγονός ότι οι άντρες και οι γυναίκες μιλάνε και τραγουδάνε διαφορετικά, είναι κάτι που «κάνουν», όχι αποκλειστικά κάτι που «έχουν». Καταλήγουμε λοιπόν στην ύπαρξη και ακουστικής επιτέλεση φύλου, η οποία λαμβάνει υπ' όψιν εκτός από τα λόγια και τη σκηνική παρουσία, τις ηχητικές ποιότητες, όπως το ηχόχρωμα και την παραγωγή φωνής (Alaghband-Zadeh, 2015).

### 3.2.1. Κατασκευή και επιτέλεση φύλου στην τραγουδιστική φωνή

Η Cusick (1999) ερευνώντας πώς η φωνή συμμετέχει στην παραγωγή έμφυλων σωμάτων, υποστηρίζει ότι η φωνή που τραγουδάει, περισσότερο από αυτή που μιλάει, επιτελεί τα όρια του σώματος (σ. 29). Ο Paul Robinson (1994)

ομοίως θεωρεί ότι η φωνή που τραγουδάει, και συγκεκριμένα η φωνή που τραγουδάει όπερα, μεγεθύνει τη διαφορά ανάμεσα στον αρσενικό και τον θηλυκό ήχο και προβάλλει μία οξυμένη αναπαράσταση των “διαφορών” των φύλων. Για τον Robinson, στην ομιλία είναι πιθανό να μπερδέψουμε μία γυναικεία με μία αντρική φωνή ειδικά αν μόνο την ακούμε (για παράδειγμα στο τηλέφωνο) ενώ αποκλείεται να γίνει κάτι αντίστοιχο στις οπερατικές φωνές (φυσικά με κάποιες εξαιρέσεις όπως ο κόντρα τενόρος και ο καστράτος)(σ.289).

Πράγματι, οι συχνότητες που τραγουδούν οι γυναίκες στην έντεχνη δυτική μουσική είναι εμφανώς διαφορετικές από των αντρών και υπάρχει αυστηρή αντιστοίχιση τονικού ύψους- γενετήσιου φύλου. Οι συχνότητες πάνω από ένα όριο αντιστοιχούν στις γυναικείες φωνές -σοπράνο και άλτο ενώ οι άντρες τραγουδάνε χαμηλότερα- τενόρος και μπάσος (Dake, 1994, σ. 140). Ο διαχωρισμός των φωνών και οι φωνητικές κατηγορίες είναι συγκεκριμένα και προσδιορισμένα με βάση το φύλο και όχι τις φωνητικές δυνατότητες. Αξίζει να αναφερθεί ότι τα συγκεκριμένα όρια μεταξύ των φωνών δεν ήταν πάντα τόσο άκαμπτα, τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αιώνα οι καστράτοι λάμβαναν τεράστια αποδοχή και αναγνώριση, ως άντρες με ψηλή αντρική φωνή (παρά τα ζητήματα φύλου που θα δούμε παρακάτω) (Dake, 1994, σ. 148). Το κοινό εκείνης της εποχής δεν συνέδεε αυτόματα μία υψηλής τονικότητας φωνή αποκλειστικά με μία γυναίκα, σε αντίθεση με σήμερα (σ. 147). Ο Dake μας παραπέμπει στον Lang (1966) που γράφει χαρακτηριστικά:

Δεν έχουμε πλέον αίσθηση των παλαιότερων αντιλήψεων. Έπειτα από την opera buffa και την “μεταρρύθμιση” στην opera seria το τελευταίο μισό του 18<sup>ου</sup> αι., ταυτίζουμε οπερατικούς ρόλους με ηχητικά ηχοχρώματα που ανήκουν και αναπαριστούν φύλα, αυτό δημιουργεί μία μόνιμη δυσσρέσκεια στο να ακούμε έναν άντρα να τραγουδάει με τη φωνή μιας γυναίκας. Από τη στιγμή που εγκαθιδρύσαμε διαχωρισμένες σχέσεις φωνής-φύλου, δεν υπάρχει γυρισμός, δεν μπορούν να διαχωριστούν (σ. 178).



Η Jarman-Ivens (2011, σ. 19) παραθέτει ένα πολύ χαρακτηριστικό απόσπασμα του Wayne Koestenbaum σχετικά με την διασφάλιση αυτών των κατηγοριών σήμερα. Αναφερόμενος στην Maria Callas γράφει πως «το γεγονός ότι αναλάμβανε bel canto ρόλους -αφού είχε κατακτήσει τα προσόντα μιας δραματικής σοπράνο- ήταν μία προσβολή για τις σταθερές φωνητικές κατηγορίες και την έμφυλη διαφοροποίηση που βασίζεται σε αυτές» (1993, σ. 146). Μάλιστα τόσο ταυτισμένη είναι η θηλυκότητα με την ψηλή έκταση φωνής που ο μουσικοκριτικός Robert Grau (1916, όπ. αναφ. στο Macleod, 1993) παρατήρησε ότι καμία Άλτο δεν κατέκτησε τον υπέρμετρο σεβασμό και το κύρος που κατάφεραν οι Σοπράνο (σ. 305). Η Macleod (1993) παραθέτει μάλιστα μία ιδιαίτερα σκληρή κριτική από το περιοδικό New York Tribune το 1853 προς μία γυναίκα με ασυνήθιστα μεγάλη έκταση φωνής. Ο εν λόγω κριτικός γράφει: «Η ιδέα για τη φωνή μιας γυναίκας είναι θηλυκή, οτιδήποτε κατώτερο από αυτό είναι αηδιαστικό, είναι τόσο κακό όσο μία νύφη με μούσια στο πιγούνι της και βρισιές στο στόμα της (...)» (σ. 305).

Από όλα τα παραπάνω καταλαβαίνουμε τη σημασία της “θηλυκής” φωνής στο συνολικό κατασκευάσμα του φύλου μίας γυναίκας. Είναι ξεκάθαρο ότι το φύλο κατασκευάζεται εκτός των άλλων και μέσω της φωνής. Ωστόσο, η ομιλία και η έντεχνη δυτική μουσική δεν είναι τα μόνα πεδία στα οποία η φωνή εκφράζει φύλο. Γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω, ότι στην έντεχνη δυτική μουσική οι φωνητικές κατηγορίες παίζουν ρόλο στην κατασκευή έμφυλης ταυτότητας των εκτελεστών/τριών και ότι οι γυναίκες επιτελούν το φύλο τους όταν μιλάνε και τραγουδάνε σε ψηλότερη έκταση και οι άντρες σε χαμηλότερη. Ταυτόχρονα όμως η φωνή είναι σημαντικός παράγοντας στην κατασκευή φύλου και σε διαφορετικά

πολιτισμικά πλαίσια με διαφορετικούς τρόπους. Η φωνή και το τραγούδι σε διάφορους πολιτισμούς αποτελούν πεδίο έκφρασης των εκάστοτε ιδεών περί φύλου. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα όπου η φωνή αποτελεί πεδίο έκφρασης και επιτέλεσης φύλου εκφράζεται στο άρθρο *The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians* της Jane Sugarman (1989). Στους γάμους των Prespare (όπως ονομάζονται οι Αλβανοί των γύρω περιοχών των Πρεσπών) μέσα από τον τρόπο τραγουδιού αντρών και γυναικών εκφράζουν την θέση τους στο (πατριαρχική) κοινωνικό σύστημα, όπως αυτό καθορίζεται από το γενετήσιο φύλο, την ηλικία και την συγγένεια. Με το τραγούδι τους και τη συνολική τους συμπεριφορά προσπαθούν να εκφράσουν το ιδανικό της κοινωνικής τους κατηγορίας (Sugarman, 1989, σ. 207). Συγκεκριμένα το τραγούδι των γυναικών είναι “λεπτό”: ένρινο και σιγανό σαν να προορίζεται για προσωπικά πλαίσια και κλειστό χώρο. Αντίθετα οι άντρες τραγουδάνε με “χοντρή” φωνή (όχι ένρινη) ως ένδειξη της δύναμης και της αρρενωπότητας τους, κατάλληλη για τα ηρωικά θέματα των τραγουδιών τους (Dibben, 2002, σ. 123). Πλήθος παραδειγμάτων και στον τομέα της εθνομουσικολογίας, επιβεβαιώνουν την κατασκευή φύλου μέσω της φωνής. Όπως πολύ ωραία συνοψίζουν οι Rolvsjord & Halstead (2013)

Οι αντρικές και γυναικείες τραγουδιστικές φωνές και το πλήθος των πρακτικών μέσω των οποίων προκύπτει το τραγούδι, είναι ο πυρήνας της επιτέλεσης φύλου, συχνά αναπαράγουν τους κοινωνικούς και πολιτισμικούς κανόνες που σχετίζονται με την καταλληλη αρρενωπή και θηλυκή συμπεριφορά (σ. 423)

Προχωρώντας θα εξετάσουμε κάποιες στιγμές αμφισβήτησης της κατασκευασμένης σχέσης φύλου-φωνής. Εφόσον η φωνή δεν είναι πλήρως προκαθορισμένο και αμετάκλητο στοιχείο του σώματος, εφόσον είναι κάτι που εν μέρει «κάνουμε» και όχι κάτι που αποκλειστικά «έχουμε», μπορούμε να το κάνουμε

και διαφορετικά. Παρακάτω θα αναλύσουμε την ίδια τη φωνή ως queer στοιχείο και μετέπειτα θα εστιάσουμε σε κάποιες στιγμές φωνητικής αμφισβήτησης φύλου, στην καθημερινή ζωή, στην όπερα, και στο ποπ/ροκ τραγούδι.

### **3.3. Η φωνή ως πεδίο αμφισβήτησης φύλου**

#### **3.3.1. Η ίδια η φωνή ως queer στοιχείο**

Η Jarman-Ivens (2011) στο βιβλίο της *Queer Voices*, σε συμφωνία με τα παραπάνω θεωρεί ότι η φωνή είναι άφυλη και επιτελεστική. Αυτά τα δύο χαρακτηριστικά την καθιστούν ικανή για πεδίο έκφρασης queer δυνατοτήτων. Προσφέρει δηλαδή χώρο έκφρασης και αμφισβήτησης φύλου και επιθυμίας, έξω από τα έμφυλα στερεότυπα. Η Jarman-Ivens (2011) απαριθμεί δύο επιπλέον λόγους για τους οποίους η φωνή είναι κατά τη γνώμη της queer στοιχείο: βρίσκεται κάπου ανάμεσα στον πομπό και τον δέκτη, και κάπου ανάμεσα στο σώμα και τη γλώσσα. Δεν τοποθετείται μέσα στο σώμα που την παράγει ούτε σε αυτό που την ακούει, παράγεται από τον πομπό και πρέπει να διαπεράσει τον δέκτη για να ακουστεί. Πρέπει να αποκολληθεί από το ένα σώμα και να μείνει μετέωρη ανάμεσα στα δύο, στο ταξίδι της για το άλλο σώμα. Αυτό το χαρακτηριστικό της φωνής να λειτουργεί ως “τρίτο μέρος” ανάμεσα στον ομιλητή και στον ακροατή καθιστά την φωνή εύφορο πεδίο για την ανάπτυξη του queer στοιχείου (σ. 3). Ταυτόχρονα, η υλική φωνή βρίσκεται κάπου ανάμεσα στο σώμα και τη γλώσσα. Δίνει στη γλώσσα νόημα με τις διακυμάνσεις, την ταχύτητα, την προφορά, την σωματικότητα της, όμως είναι κάτι διαφορετικό από τη γλώσσα. Ανήκει περισσότερο στο σώμα παρά στο συντακτικό, μπορεί να υπάρξει χωρίς να παράγει προφορικό λόγο, ενώ το αντίθετο δεν γίνεται (Jarman-Ivens, 2011, σσ. 4-5). Και πάλι η φωνή βρίσκεται ανάμεσα σε

δύο. Και καθώς το σώμα θεωρείται θηλυκό στο δίπολο αρρενωπό/θηλυκό, και η γλώσσα αποτέλεσμα της λογικής αρρενωπότητας, η φωνή που βρίσκεται ανάμεσα στα δύο και καταφέρνει να ξεφύγει από το δίπολο, θα μπορούσε να ειπωθεί ως queer (Jarman-Ivens, 2011, σ. 10)

Κατανοώντας συνεπώς τη φωνή ως πεδίο παραγωγής διαφορετικών νοημάτων και αμφισβήτησης σχετικά με το φύλο, ανοίγονται μπροστά μας άπειρες δυνατότητες. Αυτή η ρευστότητα του φύλου, η απόδραση από το δίπολο άντρας/γυναίκα, αρρενωπό/θηλυκό, δεν προκύπτει με συγκεκριμένους τρόπους και μπορεί να προκύψει παντού. Επειδή το queer βρίσκει χώρο να σχηματιστεί έξω από τις κυρίαρχες αφηγήσεις υποκειμενικότητας, οι συνθήκες για την ανάπτυξη του βρίσκονται σε αυτές τις κυρίαρχες αφηγήσεις. Περιέχει και επιφέρει μία αντικανονιστική λειτουργία, σε κάθε υποκείμενο. Ωστόσο, τη στιγμή που συναντάει τις κυρίαρχες αφηγήσεις και αποκτά κανονιστική λειτουργία, παύει να είναι queer (Jarman-Ivens, 2011, σ. 17). Παρακάτω θα δούμε κάποιες στιγμές που εμφανίστηκε η queer δυνατότητα στην ανθρώπινη φωνή στο επαγγελματικό τραγούδι, στην καθημερινή ζωή και στην πανκ ροκ σκηνή.

### 3.3.2. Φωνή και αποσταθεροποίηση φύλου στην καθημερινή ζωή

Οι Rolvsjord και Halstead (2013) στο άρθρο τους *A woman's voice: The politics of gender identity in music therapy and everyday life* αναλύουν την περίπτωση μίας γυναίκας που η “μη θηλυκή” χαμηλή φωνή της, της δημιούργησε συναισθήματα ντροπής και απομόνωσης. Η φωνή της δεν ταίριαζε με τα στερεότυπα περί ήχου και χρήσης της φωνής που προσδοκάται να ακολουθεί μία γυναίκα, αντιμετωπιζόταν

ως παράταιρη με το θηλυκό της σώμα και η θηλυκότητα της αποσταθεροποιούνταν και παθολογικοποιούνταν από τους γύρω της (σ. 424). Αυτό είχε ως αποτέλεσμα το τραγούδι να της προκαλεί μεγάλο άγχος και να το αποφεύγει, είτε δημόσια είτε σε συνδυασμό με τον ρόλο της νοικοκυράς π.χ. μουρμουρίζοντας μελωδίες ενώ σιδερώνει. Επειδή λοιπόν η φωνή της αντιμετωπιζόταν ως αποκλίνουσα του φυσιολογικού, το τραγούδι της μπορεί να θεωρηθεί ως μία ανατρεπτική πράξη φύλου, που δοκιμάζει και υπονομεύει τα δεδομένα περί θηλυκότητας. Οι ερευνήτριες γράφουν για την χρήση της φωνής της μετά τη μουσικοθεραπεία τα εξής:

Σε ένα ατομικό ή προσωπικό επίπεδο, οι επιτελέσεις του φύλου που προκαλούν ταραχή ή διακοπή μπορούν, όπως βλέπουμε στην περίπτωση της Susanne, να παρέχουν νέες δυνατότητες δράσης και συμμετοχής. Για τη Susanne, αυτό περιλαμβάνει το γεγονός ότι χρησιμοποιεί τη φωνή της και συμμετέχει στο τραγούδι μαζί με άλλους/ες, καθώς επίσης περιλαμβάνει και ένα είδος επιβεβαίωσης ότι η χαμηλή φωνή της δεν διακινδυνεύει την ταυτότητα της ως γυναίκα (Rolvsjord & Halstead, 2013, σ. 424).

Στην περίπτωση αυτή, η φωνή δεν αποτελεί επιβεβαίωση θηλυκότητας αλλά πεδίο αμφισβήτησης των δεδομένων. Τα χαρακτηριστικά της φωνής της Susanne ταιριάζουν με την θεωρούμενη «ανδρική» φωνή και αυτό δημιούργησε ρήγμα στη θηλυκότητα της. Πρέπει να προσέξουμε βέβαια να μην πέσουμε στην παγίδα της φυσικοποίησης της σχέσης φύλου και τονικότητας όπως μας υπενθυμίζει η Jarman-Iverns (2011, σ. 18). Δηλαδή, να μην δούμε το συγκεκριμένο παράδειγμα ως μία γυναίκα που μιλάει και τραγουδάει με αντρική φωνή, αλλά να ξεφύγουμε από αυτό το δίπολο, που όπως είδαμε παραπάνω είναι κοινωνικά κατασκευασμένο. Θεωρώντας τη φωνή άφυλη και επιτελεστική, μπορούμε να απο-φυσικοποιήσουμε την αντιστοίχιση “γυναικείο” σώμα – “γυναικεία” ψηλή φωνή (χωρίς όμως να

αποδώσουμε στη Susanne “αντρική” φωνή), και να ακούσουμε τελικά ένα σώμα που παράγει μία φωνή.

Παράλληλα δεν πρέπει να θεωρήσουμε την ιστορία της Susanne μία απόλυτα προσωπική ιστορία χωρίς πολιτικές προεκτάσεις. Η κατασκευή φύλου της Susanne (και του κάθε ατόμου) συμβαίνει και υπάρχει πάντα σε μία αμφίδρομη σχέση με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο. Η ιστορία της λοιπόν έχει πλήθος πολιτικών υπονοήσεων καθώς διαπραγματεύεται τα επιτρεπτά όρια του φύλου και προκαλεί “ρήγμα” στις ιδέες περί θηλυκότητας (Rolvsjord & Halstead, *A woman's voice: The politics of gender identity in music therapy and everyday life*, 2013, σ. 421). Όταν αυτή η φωνή εκφράζεται δημόσια προκαλεί ρήξη στα έμφυλα δεδομένα που θεωρούνται “φυσικά”, και διεκδικεί χώρο για μη στερεοτυπικές εκφάνσεις θηλυκότητας.

### 3.3.3. Φωνή και αποσταθεροποίηση φύλου στην όπερα

Η όπερα ίσως με την πρώτη ματιά να μη μοιάζει με ένα μέρος που θα συναντούσαμε queer στοιχεία, ίσως να παραπέμπει σε πιο παραδοσιακές αναπαραστάσεις. Όμως τα πράγματα δεν είναι ακριβώς έτσι και με πιο προσεκτική παρατήρηση κάτι τέτοιο αποδεικνύεται εύκολα. Η όπερα έχει αποτελέσει πολύ σημαντικό κλάδο μελέτης σχετικά με το φύλο, σε πρόσωπα, καταστάσεις, φωνές. Εδώ θα κάνουμε μία γρήγορη βουτιά σε κάποια queer στοιχεία του οπερατικού τραγουδιού.

Πολύ σημαντικές φιγούρες της όπερας σχετικά με τις έμφυλες αναπαραστάσεις και τη φωνή είναι οι περίφημοι καστράτοι, άντρες οι οποίοι είχαν

δεχτεί ευνουχισμό πριν την εφηβεία, ώστε να μην αναπτυχθούν οι φωνητικές χορδές και ο λάρυγγας. Η πρακτική αυτή, εξυπηρετούσε αποκλειστικά τους σκοπούς της τέχνης της φωνητικής μουσικής και άνθισε κατά τον 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αι. Οι καστράτοι με αυτή την τεχνική αποκτούσαν ιδιαίτερες ψηλές φωνές, ήταν αρσενικοί σοπράνο (Dake, 1994, σ. 151). Την περίοδο της ακμή τους, από τον 16<sup>ο</sup> έως τον 18<sup>ο</sup> αιώνα, αντιμετωπίζονταν ως αδύναμοι, διφορούμενοι, θηλυκοί, μη-ανθρώπινοι, με βασικό άξονα προσδιορισμού των ταυτοτήτων αυτών να είναι ο ευνουχισμός τους (Dake, 1994, σ. 143). Η αντιμετώπιση της φωνής τους ωστόσο γινόταν με αρσενικούς όρους. Συμπεραίνουμε έτσι ότι η φωνή τους θεωρούνταν αντρική φωνή, ψηλή αντρική φωνή. Για τον Dake (1994), η γονιμότητα του καστράτου, ο φαλλός, είχε μετατοπιστεί στη φωνή του (σ. 144).

Όταν σταδιακά εγκαταλείφθηκαν οι ρόλοι καστράτων στις όπερες και την εκκλησιαστική μουσική, έπρεπε να βρεθούν αντικαταστάτες. Ο Dake (1994) στο κεφάλαιο *Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato* γράφει για τις έμφυλες υπονοήσεις των καστράτι και το πρόβλημα της αντικατάστασης τους. Τρεις φαίνεται να είναι οι πιθανές εναλλακτικές: μία επιλογή είναι να τραγουδήσει ένας κόντρα τενόρος με φαλτσέτο, μία δεύτερη επιλογή είναι να μεταφερθεί το ψηλό μέρος μία οκτάβα κάτω ώστε να το τραγουδήσει ο τενόρος, και μία ακόμη επιλογή είναι η εκτέλεση από γυναίκα σοπράνο. Οι δύο πρώτες λύσεις κρύβουν μουσικά τεχνικά προβλήματα. Για παράδειγμα στην πρώτη περίπτωση, ο ήχος διαφέρει πολύ από τον επιθυμητό και ταυτόχρονα είναι πολύ δύσκολη η εύρεση κόντρα τενόρου με τόσο μεγάλη έκταση, ενώ στην δεύτερη υποβαθμίζεται σημαντικά το μουσικό αποτέλεσμα. Στην τρίτη επιλογή ωστόσο, που προκύπτουν επίσης (μικρότερα

βέβαια) μουσικά προβλήματα, υπάρχουν σήμερα κάποιες σημαντικές προβληματικές σχετικά με το φύλο (σσ. 149-150).

Παρόλο που στη μπαρόκ όπερα ήταν πλήρως αποδεκτό να επιλέγονται ρόλοι βάση φωνητικών χαρακτηριστικών όπως χροιά, εκφραστικότητα, πλαστικότητα, τα πράγματα άλλαξαν περιορίζοντας τα όρια και προτιμώντας την αντιστοίχιση φύλου-ρόλου. Οι καστράτοι στην περίοδο της ακμής τους τραγουδούσαν και γυναικίους και αντρικούς ρόλους, και όταν δεν υπήρχε καστράτος, τραγούδαγε γυναίκα τη φωνή. Η Margaret Reynold (1995) γράφει ότι την εποχή των καστράτων η αξία της ψηλής τονικά φωνής ήταν τόσο απόλυτη και σημαντική, που ανέτρεψε την αντιπαλότητα σχετικά με την εκτίμηση των φύλων, αναγκάζοντας τα θέατρα να αναζητήσουν γυναίκες όταν δεν έβρισκαν καστράτο. Ο ρόλος του βασιλιά, του πολεμιστή, του ποιητή ή του θεού, παιζόταν τότε από γυναίκα (σ. 136). Αυτό άλλαξε τον 18<sup>ο</sup> και 19<sup>ο</sup> αι. που η όπερα έγινε «ναός της ετεροφυλίας», και μόνο στο τέλος του 19<sup>ου</sup> επανήλθαν οι παρενδυτικοί ρόλοι (σ.141-142). Μπορεί να επανήλθαν λοιπόν οι παρενδυτικοί ρόλοι, ωστόσο αυτό δε σημαίνει ότι έγιναν πλήρως αποδεκτές αυτές οι αναντιστοιχίες σχετικά με το φύλο. Αυτές οι παρενδυσίες, αυτές οι αμφισβητήσεις στα κατασκευάσματα φύλου και φωνής, προκαλούν όπως είναι λογικό, αποσταθεροποίηση στην ετεροφυλοφιλία.

Η Wood (2006) γράφει για τις αντιδράσεις και την δυσαρέσκεια που συνόδευε την ενσάρκωση του Ορφέα από γυναίκα, ως αγγελιοφόρο λάθος μηνυμάτων επιθυμίας (σ. 30). Ο Dake (1994), κλείνοντας το κεφάλαιο Unveiled Voices μας δίνει μία γεύση, σχετικά με τις μη ετερόφυλες υπονοήσεις:

Το κάστινγκ με γυναίκες στους βασικούς ρόλους είναι το μοντέρνο αντίστοιχο της ιστορικής μπαρόκ παράστασης όπου η ομοφυλοφιλία των καστράτων έχει αντικατασταθεί από λεσβιακό έρωτα. Όσοι είναι κουφοί σε αυτό μπορούν να



παραμείνουν κουφοί. Παρόλο που η αντρική ηδονοβλεψία σπάνια αντιδρά στον λεσβιακό έρωτα στην τέχνη, από τη μεριά μου θεωρώ ότι αυτή η λεσβιακή αναπαράσταση στις μοντέρνες αναβιώσεις της μπαρόκ όπερας είναι ένα δώρο από την ιστορία, μία ιστορία που κατέστησε το κάστινγκ από καστράτους αδύνατο, πιθανώς για καλό (σ. 151).

Γυρίζοντας πίσω στην ίδια τη φωνή, τη φωνή των γυναικών της όπερας, και πώς αυτή η ίδια ανέτρεψε τα δεδομένα, συναντάμε πολλές γυναίκες που δεν συμβιβάστηκαν στις έμφυλα κατασκευασμένες φωνητικές κατηγορίες. Η Wood (2006) γράφει για κάποιες απ αυτές, όπως την Viardot, την Calve, την Fremstad, την Lehmann, οι οποίες μεγάλωσαν την φωνή τους προς τα πάνω, αρνούμενες το “στρίμωγμα” σε μία κατηγορία. Η Fremstad δήλωνε χαρακτηριστικά ότι «Δεν τραγουδάω άλτο ή σοπράνο, τραγουδάω την Ιζόλδη [την Κάρμεν, την Μπρουχίλντ, την Σαλόμη]. Όποια φωνή είναι απαραίτητη για τον ρόλο που αναλαμβάνω, θα την παράγω» (σ. 33). Η Maria Callas ήταν περιβόητη για τη χρήση της χαμηλότερης στηθικής περιοχής της φωνής της επίσης. Όπως παραθέτει η Guarracino (2006, σ. 8), ο Koestenbaum (1993) είχε γράψει για εκείνη ότι «Καμία νότα που τραγουδάει δεν παραμένει ίδια, αλλάζει τη νότα μέσα στη νότα σαν να λέει “Προσπαθήστε να με πιάσετε, να με ονομάσετε, να με περιορίσετε μέσα στις βίαιες ταξινομήσεις σας”» (σ. 146). Ο Paul Robinson (1994) γράφει παρομοίως για την Callas, και φέρνει σαν χαρακτηριστικό παράδειγμα την εκτέλεση του 1952 της άριας “Suicidio” (από την όπερα του Ponchielli, La Gioconda). Στην εκτέλεση αυτή υιοθετεί ποιότητες που δηλώνουν ευαισθησία και την ταυτίζουν φωνητικά και χαρακτηρολογικά με γυναίκα από τη μία, ενώ η μετέπειτα άγρια βουτιά στις στηθικές συχνότητες και ο «τρομαχτικά αρρενωπός» ήχος, προκαλούν ξεκάθαρη αμφισημία φύλου» (σ. 290).

Σε κάποιες περιπτώσεις ακόμα και οι ίδιοι οι ρόλοι αποτελούν πεδίο διαπραγμάτευσης των ορίων. Για παράδειγμα ο Βέρντι, σε ασυμβίβαστους

χαρακτήρες όπως η Lady Macbeth εκμεταλλεύεται τη χαμηλή στηθική γυναικεία φωνή, λόγω της σεξουαλικής της ασάφειας και της φωνητικής εξουσίας που δηλώνει (Wood, 2006, σ. 30). Ένας ρόλος που απαιτεί χαμηλές οκτάβες και εκτελούνταν από καστράτο στο παρελθόν, είναι ο ομώνυμος στην όπερα Tancredi του Rossini, ο αρρενωπός ήρωας στρατιώτης, που ενσαρκώνεται τώρα από θηλυκή φωνή. Ο Tancredi, όπως γράφει η Guarracino (2006), προσφέρει πλήθος φωνών που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν θηλυκές αν δεν αψηφούσαν την κατηγοριοποίηση, προκαλώντας μία “σύγχυση” στα έμφυλα δεδομένα (σ. 8). Η Guarracino μας παραπέμπει στην Helene Cixous (1991), στην οποία βρίσκουμε μία συναρπαστική περιγραφή για την ασαφή μορφή του Tancredi:

Πώς αποκαλούμε ένα άτομο που μοιάζει μάλλον περισσότερο με γυναίκα με σκούρα μπλε μάτια, παγωμένο βλέμμα στην εμφάνιση, που καίγεται εσωτερικά, που είναι μεγάλο και επιβλητικό όπως η νύχτα, και τα αστέρια σπρώχνουν το στήθος της, κλείνοντας τα μάτια ερωτευμένα, ένα άτομο που πολεμάει σαν ήρωας, θα εγκατέλειπε τη ζωή της σαν μητέρα, και που χύνει δάκρυα ανυπομονησίας και πόνου, που ονειρεύεται το μέλλον μόνο ως αγάπη, που κατακτά οχυρά ευκολότερα από ένα φίλι, και η φωνή της είναι τόσο βαθιά, ζεστή και υγρή, ακούγεται σαν θάλασσα από ανθρώπινα δάκρυα, και κάθε γυναίκα ελεύθερη από τα δεσμά του γάμου που την ακούει, νιώθει τη διακαή ανάγκη να βυθίσει τον εαυτό της σε αυτή;

Σε αυτή την ιστορία φέρει το όνομα Tancredi, το παρελθόν του, τους στόχους του. Βοήθεια, Mozart, Rossini, βοηθήστε, παράσταση χωρίς φύλο, φύλο χωρίς περιορισμούς! (Tancredi Continues, σσ. 96-97)

Η Cixous δεν αναφέρεται βέβαια αποκλειστικά στη φωνή αλλά στο σύνολο του χαρακτήρα και της παράστασης που ταράζουν τις στατικές θεωρήσεις φύλου. Η όπερα έτσι κι αλλιώς όπως είδαμε και παραπάνω βρίθει από γεγονότα, πρόσωπα, φωνές, στοιχεία που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο δημιουργούν queer δυνατότητες.

Η Elizabeth Wood (2006) στο άρθρο της “Saphhonica”, επινοεί τον ομώνυμο όρο “Σαπφωνή” για να περιγράψει αυτή η διασυννοριακή θηλυκή ή αρσενική φωνή,

ως ένα πεδίο λεσβιακών δυνατοτήτων στη φωνή (και το σώμα), ένα πεδίο έκφρασης συναισθημάτων ανάμεσα σε γυναίκες που τραγουδάνε και γυναίκες που ακούνε (σ.27). Χρησιμοποιεί την ιδέα του Koestenbaum για τη “ρωγμή” ανάμεσα στις εκτάσεις, το μέρος μέσα σε μία φωνή όπου προκύπτει ο διαχωρισμός αρσενικό/θηλυκό. Εκεί, η “φυσικότητα” των σταθερών κατηγοριοποιήσεων θέτεται υπό αμφισβήτηση. Μία πολύ μεγάλης έκτασης γυναικεία φωνή, με βαθιές σκοτεινές στηθικές τονικότητες μέχρι καθαρές ψηλές νότες φαλτσέτο (τύπου καστράτι) περιπαίζει τον διαχωρισμό, και ενοποιεί το “θηλυκό” με το “αρσενικό”, προκαλώντας για την Wood μία «ακουστική παρενδυσία» (σ. 32). Η “σαπφωνική φωνή” είναι ένα παρενδυτικό αίνιγμα που δεν ανήκει ούτε στο θηλυκό ούτε στο αρσενικό κατασκευάσμα αλλά αποτελεί μία σύνθεση. Όπως γράφει η Wood (2006) «δεν εμπεριέχεται στο δίπολο, αρνείται να διαλέξει και να ταξινομηθεί αλλά μπορεί να υπάρξει ως άντρας και ως γυναίκα ταυτόχρονα, δοκιμάζει το διττό σύστημα και προτείνει εναλλακτική: το φύλο και η σεξουαλικότητα είναι μεταβλητά» (σ. 32).

Ο συνδυασμός των εκτάσεων, εκτός από το γεγονός ότι αρνείται τις κατασκευασμένες φωνητικές κατηγορίες, ανατρέπει και τα μηνύματα σχετικά με την θηλυκή επιθυμία στα μουσικά κείμενα και τους ρόλους της όπερας. Η καταπάτηση των “επιτρεπτών ορίων” υποστηρίζει η Wood (2006) ότι επιδρά σαγηνευτικά στις λεσβίες ακροάτριες, καθώς αυτή η φωνή τους μεταφέρει επιθυμία (σ. 28). Η Terry Castle ομοίως -όπως μας μεταφέρει ο Robinson, που επίσης φαίνεται να συμφωνεί- υποστηρίζει ότι η φωνή αυτή, η “σαπφωνική” φωνή γοητεύει τις λεσβίες θαυμάστριες της όπερας. Γοητεύονται περισσότερο από τις χαμηλότερες νότες των μέτζο και των κοντράλτο, και σε συνδυασμό με την έλξη τους για γυναίκες σε αντρικούς ρόλους, γοητεύονται τελικά από έμφυλα ασαφείς

παρουσίες (Robinson, 1994, σσ. 286-87). Για την Wood (2006), η “σαπφωνική” φωνή είναι για τους ακροατές:

παράγοντας αποσταθεροποίησης της φαντασίας και της επιθυμίας, η γυναίκα με αυτή τη φωνή, που ενσαρκώνει, μεταλλάσσει, ξεπερνάει τις ακουστικές δυνατότητες, ίσως εκφράζει απαράδεκτες σεξουαλικότητες και μία συναρπαστική ετοιμότητα να προχωρήσει πέρα από τα αποκαλούμενα φυσικά όρια, έναν έρωτα για το ρίσκο και την ανυπακοή, μία επιθυμία για την επιθυμία την ίδια (σ. 32).

Αυτή η φωνή, η θηλυκή φωνή που δεν υπολογίζει κατασκευασμένες κατηγορίες φύλου και φωνής, με έναν τρόπο ξεφεύγει από την ετεροκανονική μήτρα της Butler. Δεν είναι η θηλυκή φωνή που κατασκευάζεται για να έλκει μόνο τους άντρες και να μεταφέρει ετερόφυλη επιθυμία. Είναι μία queer φωνή έξω από το δίπολο, η οποία θα μπορούσε να είναι έκφραση μη-ετεροκανονικών επιθυμιών. Είναι πολύ λογικό λοιπόν οι λεσβίες ακροάτριες, που ξεφεύγουν της ετεροκανονικότητας, να γοητεύονται από μία αντίστοιχη φωνή. Είναι λογικό τα queer υποκείμενα να έλκονται από μία queer φωνή. Όπως υποστηρίζει και ο Robinson (1994), αυτό το είδος τραγουδιού είναι «βασικό στοιχείο της ομοερωτικής γοητείας της όπερας» (σ. 290). Η Castle (1995, όπ. αναφ. στο Hamessley, 1999) επινοεί τον όρο “homonocal”- ομοφωνητική, για την τραγουδίστρια που τραγουδάει συνειδητά «για τις γυναίκες και μόνο για τις γυναίκες». Για την Castle –σε αντίθεση με άλλους μελετητές- η Fassbaender είναι ομοφωνητική ενώ η Callas ετεροφωνητική (σ. 164).

### 3.2.5. Φωνή και αποσταθεροποίηση φύλου στο πανκ/ροκ

Στο πεδίο της πανκ και ροκ μουσικής εμφανίστηκαν πολλές γυναίκες τραγουδίστριες που δεν εξέφραζαν την στερεοτυπική θηλυκότητα με την εμφάνιση,

τους στίχους ή/και τη φωνή τους. Ένα παράδειγμα αποτελεί η Madonna, για την οποία έχουν γραφτεί πάρα πολλά σχετικά με τον τρόπο που αμφισβητεί τη σταθερότητα φύλου στη φωνή και προτείνει πολλές εναλλακτικές (Rolvsjord & Halstead, 2013, σ. 424). Εδώ ωστόσο θα εστιάσουμε σε μία πιο έντονη περίπτωση, όπου οι γυναίκες μουσικοί τραγουδούσαν συνειδητά με “άσχημη” φωνή ώστε να αντισταθούν στο κατασκεύασμα της όμορφης, γλυκιάς, “θηλυκής” φωνής. Πρόκειται για γυναικεία συγκροτήματα της δεκαετίας του 1990 όπως οι L7, Hole, Babes in Toyland, και Lunachicks μεταξύ άλλων, όπου χρησιμοποιούσαν τη φωνή συνειδητά ως μέσο αντίστασης. Ωστόσο με τα ουρλιαχτά, τα μουγκρητά, ή τα βογκητά, εκτός από το προφανές ρήγμα στη θηλυκότητα τους, οι γυναίκες αντιστεκόταν και στην προσπάθεια της κοινωνίας να κατευνάσει τις γυναίκες και να τις κάνει να σωπάσουν (Eileraas, 1997, σσ. 125-126). Η Eileraas (1997) θεωρεί αυτή τη χρήση της φωνής αποτελεί σημαντικό πολιτικό συμβολισμό καθώς οι γυναίκες συνηθίζουν να βιώνουν βίαιες καταστάσεις όπως ενδοοικογενειακή βία ή βιασμό, χωρίς να μιλάνε για αυτό ή να το αποκρύπτουν (σ. 125).

Παράλληλα, η φωνή που δεν εντάσσεται στο συντακτικό και δεν παράγει νόημα κατανοητό στον έξω κόσμο, ξεφεύγει από την πειθαρχική λειτουργία της γλώσσας. Ένα ακόμα τέτοιο παράδειγμα παρουσιάζει η Yoko Ono στη μουσική της νωρίτερα, το 1970/71 όπου οι στριγκλιές και τα μουγκρητά της εκφράζουν τόσο έντονο θυμό και νόημα που δεν μπορούν να περιοριστούν από τις λέξεις (Eileraas, 1997, σσ. 125-126). Η Eileraas (1997) γράφει:

Οι καλλιτέχνιδες προσεγγίζουν την φωνητική τρομοκρατία. Η φασαρία, τα ερείπια ήχου και συχνά το γέλιο, καταστρέφουν την γλώσσα. Τα γυναικεία συγκροτήματα φέρονται σαν ξένες στην ίδια τους την γλώσσα, (...) και χαράζουν προσωπικές γραμμές για να ξεφύγουν από την ηγεμονική της τάξη (σ. 126).

Και αν η φωνή είναι queer στοιχείο επειδή υπάρχει κάπου ανάμεσα στο σώμα και στη γλώσσα, η «φωνητική τρομοκρατία» που «καταστρέφει τη γλώσσα» θα μπορούσε μεταφορικά να ειπωθεί ως η καταστροφή του “αρσενικού” πόλου, για την υπερίσχυση του “θηλυκού”-του σώματος.

# Κεφάλαιο 4: Μουσικά όργανα και

## φύλο

---

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξεταστεί η σχέση μεταξύ φύλου και μουσικών οργάνων. Η περίπτωση αυτή είναι εντελώς διαφορετική από αυτή της φωνής ως πεδίο επιτέλεσης και αμφισβήτησης φύλου, που μελετήσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Σε αντίθεση με τη φωνή, τα μουσικά όργανα υπάρχουν ανεξάρτητα από τον/την εκτελεστή/τρια τους, με δικές τους ταυτότητες και πολιτισμικό κεφάλαιο, ενώ παράλληλα είναι συνδεδεμένα με ιδέες ελέγχου και εξουσίας, πράγμα που δεν ισχύει για τις φωνητικές εκτελέσεις (Doubleday, 2008, σ. 4). Στο σημείο αυτό θα εξεταστούν τα όργανα ως αντικείμενα που μεταφέρουν πλήθος μηνυμάτων. Συγκεκριμένα θα μελετηθούν οι τρόποι με τους οποίους εγγράφονται έμφυλα νοήματα στα μουσικά όργανα. Τα μηνύματα που μεταφέρουν τα μουσικά όργανα κατασκευάζονται από το πολιτισμικό πλαίσιο, όπως εξάλλου συμβαίνει και με τα έμφυλα νοήματα. Τέλος, η κατασκευή των οργάνων ως έμφυλα αντικείμενα επηρεάζεται αλλά και επηρεάζει τον/την εκτελεστή/τρια τους. Παρακάτω θα εξετάσουμε τη σχέση των δύο καθώς και τους τρόπους που λειτουργεί το φύλο του οργάνου σε σχέση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα του/της εκτελεστή/τρια τους

#### 4.1. Τα μουσικά όργανα ως πολιτισμικά αντικείμενα

Τα μουσικά όργανα δεν είναι αντικείμενα χωρίς νόημα, μεταφέρουν πλήθος μηνυμάτων. Ο ήχος τους, οι συμβολισμοί τους, οι ιστορίες τους είναι χαραγμένες πάνω τους ως μετάφραση του πολιτισμικού τους πλαισίου. Όπως πολύ εύγλωττα γράφει ο Eliot Bates (2012):

Υποστηρίζω να πάρουμε τα αντικείμενα, και ιδιαίτερα τα μουσικά όργανα, σοβαρά – αλλά όχι απλά ως πράγματα που χρησιμοποιούν οι άνθρωποι ή φτιάχνουν ή ανταλλάζουν, ή ως παθητικά χειροποίητα αντικείμενα που εκπέμπουν ήχο. Πολλή από την δύναμη, την αύρα μυστηρίου και την γοητεία των μουσικών οργάνων είναι αναπόσπαστη από τις αμέτρητες καταστάσεις όπου τα όργανα μπλέκονται σε ιστούς πολύπλοκων σχέσεων – ανάμεσα σε ανθρώπους και αντικείμενα, ανάμεσα σε ανθρώπους και ανθρώπους, και ανάμεσα σε αντικείμενα και άλλα αντικείμενα. Ακόμα και το ίδιο όργανο, σε διαφορετικά κοινωνικο-ιστορικά πλαίσια μπορεί να εμπλέκεται σε κατηγορηματικά διαφορετικά είδη σχέσεων (σ. 364).

Η Veronica Doubleday, στην έκθεση της “Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender”, παρουσιάζει πολύ αναλυτικά τις σχέσεις που προκύπτουν ανάμεσα στο φύλο και τα μουσικά όργανα, ιδωμένα από τη σκοπιά της εθνομουσικολογίας. Η Doubleday παραθέτει την θέση των Kirkham και Attfield (1996) ότι η δύναμη και το νόημα στα υλικά αντικείμενα κατασκευάζεται ως αποτέλεσμα των σχέσεων ανάμεσα στα αντικείμενα αυτά και τους ανθρώπους (2008, σ. 4). Με βάση τα παραπάνω λοιπόν, και τα μουσικά όργανα ως υλικά αντικείμενα αποκτούν νόημα μέσω της σχέσης τους με τους ανθρώπους. Αξίζει να σημειωθεί ότι οι άνθρωποι που συμμετέχουν στην παραγωγή νοημάτων των μουσικών οργάνων δεν είναι μόνο οι εκτελεστές/τριες τους αλλά μία ποικιλία εμπλεκόμενων με διάφορους τρόπους: κατασκευαστές, τελετουργοί, εικαστικοί



καλλιτέχνες, άνθρωποι της μουσικής βιομηχανίας, διαφημιστές, ποιητές και πολιτικοί, μεταξύ άλλων (σ. 7). Καθώς το φύλο είναι βασικό στοιχείο της ταυτότητας των ατόμων και σημαντικό πεδίο έκφρασης εξουσίας, σημαντικό μέρος του νόηματος που αποδίδεται στα όργανα είναι έμφυλο.

#### **4.2. Τα μουσικά όργανα ως έμφυλα αντικείμενα**

Το έμφυλο νόημα και οι έμφυλες υπονοήσεις πηγάζουν από τις κυρίαρχες ιδέες περί φύλου, οι οποίες είναι κοινωνικά κατασκευασμένες όπως έχει αναφερθεί και παραπάνω. Οπότε, το τι σημαίνει να είσαι άντρας ή γυναίκα ή οπουδήποτε στο φάσμα αρσενικό-θηλυκό, καθορίζεται από το σύστημα στο οποίο υπάρχουν τα έμφυλα υποκείμενα και τοποθετούνται σε σχέση με τους/τις άλλους/ες (Johansson, 2013). Το φύλο δεν είναι σταθερή, α-χρονική, παγκόσμια κατηγορία. Αντιθέτως οι θεωρήσεις για το “αρσενικό” και “θηλυκό” αλλάζουν ανάλογα τον τόπο, τον χρόνο και τις περιστάσεις. Αντίστοιχα και οι έμφυλες αναφορές που αποδίδονται στα μουσικά όργανα καθορίζονται από το περιβάλλον στο οποίο αυτά υπάρχουν.

Κάποιοι από τους τρόπους με τους οποίους παράγεται έμφυλο νόημα στα μουσικά όργανα, σύμφωνα με την Doubleday (2008) είναι οι εξής μεταξύ άλλων: μέσω ταύτισης τους με έμφυλες θεότητες ή τελετουργικά, μέσω των κοινωνικών πρακτικών που συνοδεύουν, μέσω του ίδιου του ήχου του οργάνου, μέσω σεξουαλικών συμβολισμών, μέσω κατασκευαστικών χαρακτηριστικών (πχ. ανθρωπομορφισμός, χρήση έμφυλα κωδικοποιημένων υλικών), μέσω ονομάτων, μέσω συμβολισμών ζευγαριού ή οικογένειας (σ. 6-14). Παρακάτω θα εξετάσουμε με ποιους τρόπους κάποια όργανα γίνονται σύμβολα “αρρενωπότητας” ή “θηλυκότητας” και μέσω της εκτέλεσης τους κατασκευάζονται οι αντίστοιχες

έμφυλες ταυτότητες των εκτελεστών/τριών τους. Βέβαια, οι συσχετίσεις οργάνων με ποικίλα μηνύματα δεν γίνεται πάντα ξεκάθαρα ή μονοδιάστατα, αντιθέτως διαπλέκονται πολλοί παράγοντες.

Ξεκινώντας, οι εκτελέσεις μουσικών οργάνων σε διάφορες κοινωνικές πρακτικές μέσα σε πολιτισμικά πλαίσια, φορτίζουν με νοήματα τα ίδια τα όργανα. Η Johansson (2010, οπ. αναφ. στο Johansson, 2013) θεωρεί ότι οι διαδικασίες που συνδέονται με την παραγωγή και κατανάλωση μουσικής είναι τελετουργικά μέσω των οποίων κυρίαρχες ιδέες, συμπεριφορές και ιδεολογίες εσωτερικεύονται και κανονικοποιούνται (σ. 365). Αν λοιπόν ένα μουσικό όργανο είναι συστατικό μέρος τελετουργικών με συγκεκριμένες έμφυλες υπονοήσεις, τότε είναι πιθανό να συνδεθεί έντονα με αυτές και να μεταφέρει “θηλυκά” ή “αρσενικά” νοήματα ως αντικείμενο. Τα νοήματα αυτά παίζουν καθοριστικό ρόλο στο αν θα εκτελεστούν από άντρες ή γυναίκες όπως θα δούμε παρακάτω. Ένα παράδειγμα είναι η τρομπέτα στη δυτική μουσική, η οποία για αρκετούς αιώνες σχετιζόταν με τον στρατό και χρησιμοποιούνταν για να ξεσηκώσει το στράτευμα και να δώσει σήμα έναρξης για τη μάχη. Αντίστοιχη είναι και η περίπτωση του κόρνου, που συνδεόταν με το κυνήγι (Steblin, 1995, σ. 5). Λόγω αυτών των συνδέσεων, τα συγκεκριμένα όργανα θεωρούνταν αρρενωπά.

Ο Kevin Dawe (2010) εντοπίζει επίσης στις παραδοσιακές γιορτές της Κρήτης αρρενωπά χαρακτηριστικά τα οποία εκφράζονται και στο παραδοσιακό όργανο του νησιού, τη λύρα. Παρόλο που οι γιορτές και τα γλέντια είναι ανοιχτά σε όλο το χωριό, τον πλέον καθοριστικό ρόλο τον παίζουν οι άντρες: χορεύουν, λένε μαντινάδες, πυροβολούν στον αέρα. Όλα αυτά υπό τους ήχους της λύρας, η οποία δεν συνοδεύει απλά, αλλά είναι αναπόσπαστα συνδεδεμένη με το

ανδροκρατούμενο τελετουργικό της γιορτής. Όπως αναφέρει ο Dawe (2010) για τη λύρα: «Αμφότεροι ο άντρας και το όργανο γίνονται σύμβολα εξουσίας, αρρενωπότητας, ταυτότητας του χωριού, κρητικότητας, “παράδοσης”» (σ. 6).

Στη συνέχεια, όσον αφορά τον ίδιο τον ήχο του οργάνου, η κατάσταση είναι αρκετά περίπλοκη και δεν πρέπει να αντιμετωπιστεί με όρους γενίκευσης. Παρόλο που συχνά τα όργανα φαίνεται να ακολουθούν τους κανόνες που κυριαρχούν στην τραγουδιστική φωνή, και άρα αυτά με ψηλότερη έκταση να θεωρούνται “θηλυκά” ενώ τα πιο μπάσα “αρσενικά”, δεν είναι δεδομένο ότι συμβαίνει αυτό πάντα. Ένα πολύ χαρακτηριστικό παράδειγμα είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο σχετικά με το βιργινάλι του 16<sup>ου</sup> αι., που ονομάζεται έτσι λόγω της γλυκιάς, ήπιας ποιότητας του ήχου του (Steblyn, 1995, σ. 8). Αντίστοιχη είναι η περίπτωση της άρπας, η οποία έχει απαλό και ήρεμο ήχο, και θεωρείται “θηλυκό” όργανο. Ο Hal Abeles (2009) ερευνώντας τις έμφυλες συσχετίσεις των μουσικών οργάνων και σε σύγκριση με προηγούμενες έρευνες του 1978 και 1993 κατέληξε ότι οι κατηγοριοποιήσεις των οργάνων ως “θηλυκά” ή “αρρενωπά” δεν άλλαξαν σημαντικά σε αυτές τις τρεις δεκαετίες. Συγκεκριμένα τα κλασικά όργανα τοποθετούνται (από περισσότερο αρρενωπά σε θηλυκά) ως εξής: ντραμς, τρομπόνι, τρομπέτα, σαξόφωνο, τσέλο, κλαρινέτο, βιολί, φλάουτο (2009, σ. 6). Είναι εμφανές ότι όσο ανεβαίνει η τονική έκταση του οργάνου τόσο αυξάνονται οι θηλυκές υπονοήσεις του.

Όσον αφορά το βιολί, η Maiko Kawabata (2004) στο εξαιρετικό άρθρο της “Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789–1830)” εξηγεί πώς στρατιωτικά θέματα και ιδέες διαχέονται στα κοντσέρτα βιολιού και ο ίδιος ο βιολιστής γίνεται σύμβολο ηρωισμού. Όπως γράφει λοιπόν η Kawabata:

Παρόλο που για αιώνες ήταν γνωστό ως “ο βασιλιάς των οργάνων”, το βιολί την εποχή που εξετάζουμε [19<sup>ος</sup> αι.] θεωρούνταν “θηλυκό” όργανο. Πώς άλλαξε φύλο δεν είναι γνωστό. Όμως είτε λόγω της έκτασης σοπράνο, είτε λόγω της καμπυλωτής μορφής του, το βιολί συχνά συμβόλιζε μεταφορικά μία γυναίκα ή ένα κορίτσι (2004, σ. 104).

Εδώ βλέπουμε ότι συσχετισμοί σχετικά με το φύλο δεν είναι χρονικά σταθεροί, ούτε είναι ακριβώς ξεκάθαρο το πώς δομούνται. Φαίνεται παρόλα αυτά η έκταση του οργάνου να έχει κάποια σημασία. Στην περίπτωση της λύρας που είδαμε και παραπάνω ωστόσο, ο συνδυασμός γλυκού και σκληρού ήχου δεν υποβαθμίζει τον αρρενωπό συμβολισμό. Ο γλυκός ήχος αντιμετωπίζεται σε αυτή την περίπτωση με αντρικούς όρους, ως αντανάκλαση της ευαισθησίας («ευπάθειας») των αντρών και της «δυνατής καρδιάς» τους που αντέχει, όπως αναφέρει ο Dawe (1996, σ. 109). Ο γλυκός ήχος αντί να προκαλεί θηλυκές υπονοήσεις, αντιμετωπίζεται ως χαρακτηριστικό του “σκληρού” άντρα (Dawe, 1996, σ. 109).

Εκτός από την έκταση των οργάνων, στην εμφυλοποίηση τους έχουν σημασία και άλλοι παράγοντες που σχετίζονται με το θηλυκό σώμα, όπως είδαμε και στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η Gina Wych (2012) παρουσιάζοντας μία επισκόπηση των ερευνών που έχουν γίνει τις τελευταίες δεκαετίες σχετικά με τις σχέσης φύλου και μουσικών οργάνων καταλήγει ότι -όπως αναφέρθηκε και παραπάνω- τα όργανα που θεωρούνται θηλυκά είναι κατά κύριο λόγο το φλάουτο, το κλαρινέτο, το βιολί ενώ αρσενικά τα χάλκινα πνευστά και τα κρουστά. Το σαξόφωνο και το τσέλο αναγνωρίζονται συνήθως ως ουδέτερα (σ. 30). Τα “θηλυκά” και τα “αρσενικά” όργανα δεν έχουν μόνο διαφορετική έκταση. Όπως γράφει η Clawson (1999) «στα μουσικά όργανα, [οι έμφυλες ιδέες] σχετίζονται με τις υποτιθέμενες διαφορές του αντρικού και του γυναικείου σώματος- μεγάλο/μικρό,

χαμηλή τονικότητα/ υψηλή τονικότητα, δυνατό/ αδύναμο» (1999, σ. 204). Πράγματι αυτό φαίνεται να επιβεβαιώνεται σε μεγάλο βαθμό, ακόμα και από πρόσφατες έρευνες.

Όσον αφορά τα όργανα που συνδέονται με διάφορες μορφές δημοφιλούς μουσικής, όπως η ηλεκτρική κιθάρα, τα ντραμς, και διάφορες μορφές ψηφιακής τεχνολογίας, συνδέονται με αρσενικά μηνύματα (Rolvsjord & Halstead, 2015, σ. 5) Αυτό βέβαια σχετίζεται με την θεώρηση της τεχνολογίας ως αντρικό τομέα. Η τεχνολογία ιστορικά και κοινωνικά δομήθηκε με έμφαση στην τεχνική γνώση, την εμπειρογνωσία, τη λογική, τα οποία αποδίδονται στους άντρες. (Armstrong, 2011, σ. 5)

Ένα σημείο που πρέπει να σταθούμε είναι το γεγονός ότι ποικίλα έμφυλα μηνύματα μπορεί να υπάρχουν ταυτόχρονα, σε πολλά επίπεδα. Ένα όργανο με τέτοια διαπλεγμένα μηνύματα είναι το σαξόφωνο. Η μορφολογία του μπορεί να ειδωθεί ως αρσενική (στα σοπράνο σαξόφωνα) ή ως θηλυκή (στα καμπυλωτά). Ταυτόχρονα λόγω της υβριδικής τους μορφής ανάμεσα στα ξύλινα (“θηλυκά”) και τα χάλκινα (“αρσενικά”) πνευστά, χαρακτηρίστηκε από τον Adorno ως όργανο «ανάμεσα στα φύλα». Παράλληλα τα διάφορα μεγέθη σαξόφωνου και οι ονομασίες τους –αντίστοιχες με τις χρωδιακές φωνές- υπονοούν έμφυλη οικογένεια (Doubleday, 2008, σ. 14)

Συνοψίζοντας, τα όργανα αποκτούν έμφυλο νόημα με πολλούς τρόπους, από τις πρακτικές που συνοδεύουν, τον ήχο τους και τη μορφή τους μεταξύ άλλων. Το έμφυλο αυτό νόημα είναι απόρροια των ιδεών περί φύλου. Έτσι για παράδειγμα ο ίδιος ο ήχος ενός οργάνου που δεν έχει σχέση με το φύλο και τη σεξουαλικότητα, εντάσσεται στο δίπολο αρσενικό/θηλυκό με βάση τις στερεοτυπικές ιδέες. Ο κάθε

πολιτισμός εγγράφει με διαφορετικό τρόπο νοήματα πάνω στα όργανα και ένα παράδειγμα που αποδεικνύει αυτή τη μεταβλητότητα είναι τα πνευστά όργανα: στην αρχαία Ελλάδα ο αυλός συνδεόταν με τις γυναίκες ακόλουθους του θεού Βάχου, ενώ στην Αναγέννηση συσχετίστηκε με τον στρατό. Τέτοιες «φαινομενικές “αναστροφές ρόλων” υποδεικνύουν την αυθαίρετη φύση αυτών των στερεοτύπων» (Steblyn, 1995, σ. 131). Όπως γράφει ο Dawe (2010) για τα μουσικά όργανα, «πρόκειται για υλικά και κοινωνικά κατασκευάσματα» (σ. 266).

# Κεφάλαιο 5: Μουσικά όργανα και κατασκευή έμφυλης ταυτότητας

---

Στο κεφάλαιο αυτό θα εξετάσουμε κάποιους τρόπους με τους οποίους η ενασχόληση με συγκεκριμένα όργανα σε διαφορετικά μουσικά πλαίσια (στην έντεχνη δυτική μουσική, τις παραδόσεις και το πανκ/ροκ) παίζει ρόλο στην κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας. Φυσικά σε αυτό έχουν καίρια θέση οι έμφυλες υπονοήσεις των οργάνων, σε μία κυκλική σχέση: τα όργανα παίζονται από γυναίκες, άρα είναι “θηλυκά” και είναι “θηλυκά” άρα παίζονται από γυναίκες. Παράλληλα θα μελετηθούν κάποιες περιπτώσεις, μορφές και πρακτικές που ξεφεύγουν από το δίπολο άντρας/γυναίκα.

## 5.1. Μουσικά όργανα και έμφυλη ταυτότητα στην έντεχνη δυτική μουσική

Η μουσική συνεισφέρει ενεργά στην διαμόρφωση των ταυτοτήτων (συμπεριλαμβανόμενης της έμφυλης) του ατόμου καθώς μας διδάσκει πώς να βιώσουμε τα συναισθήματα μας, τις επιθυμίες μας, και τα σώματα μας. Ενώ στην μελέτη της δημοφιλούς (ποπ, ροκ, πανκ) μουσικής θίγονται ζητήματα ταυτότητας, φύλου και σεξουαλικότητας, στην έντεχνη δυτική μουσική αυτά συχνά αγνοούνται ως ανύπαρκτα. Κι αυτό επειδή η έντεχνη μουσική δομήθηκε ως ανώτερη, αυτόνομη, ανεξάρτητη, ως «μη μολυσμένη από λίμπιντο- ούτε καν από την κοινωνία» (McClary, 2002, σ. 54). Ωστόσο - όπως είδαμε και από τα προηγούμενα κεφάλαια –

η κλασική μουσική είναι δεμένη με ζητήματα κατασκευής φύλου και διοχέτευσης επιθυμίας (McClary, 2002, σ. 54).

Η Nicola Dibben (2002) υποστηρίζει ότι η μουσική εμπλέκεται στην κατασκευή έμφυλης ταυτότητας με τους εξής τρόπους: μέσω των δραστηριοτήτων που συμμετέχει το άτομο, μέσω του μουσικού γούστου και μέσω των ιδεών σχετικά με τις αποδεκτές συμπεριφορές για κάθε φύλο (σ. 130). Σε αυτήν την ενότητα θα εστιάσουμε συγκεκριμένα στα κλασικά μουσικά όργανα, στις σχέσεις που δημιουργούνται με τον εκτελεστή/τρια και τις ιδέες σχετικά με τα κατάλληλα όργανα για αγόρια ή κορίτσια. Εφόσον οι δραστηριότητες που συμμετέχουν τα άτομα και οι πεποιθήσεις τους για κατάλληλες έμφυλες συμπεριφορές παίζουν ρόλο στην κατασκευή φύλου, τότε τα μουσικά όργανα είναι εύφορο πεδίο μελέτης.

Ξεκινώντας, η κατασκευή των οργάνων ως έμφυλων και όχι ουδέτερων αντικειμένων βοηθάει στην αναπαραγωγή αντίστοιχων έμφυλων ιδεών. Καθορίζει όπως είναι φυσικό τη σχέση τους με τους/τις εκτελεστές/τριες δημιουργώντας κυκλική σχέση αφού συμβαίνει και το αντίστροφο, τα όργανα καθορίζονται από τους/τις εκτελεστές/τριες τους. Παρακάτω θα δούμε κάποιους από τους τρόπους και τις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στον/την εκτελεστή/τρια και το όργανο.

Στην πιο κοινή περίπτωση ταύτισης φύλου οργάνου και εκτελεστή/τριας, προκύπτει όπως γράφει η Doubleday (2008) ένας συλλογισμός σαν “αυτό το όργανο παίζεται από άντρες, άρα είναι αρρενωπό, και άρα οι άντρες έχουν το δικαίωμα να το παίζουν και να αποκλείουν τις γυναίκες από αυτό”. Η Doubleday καταλήγει ότι ανεξάρτητα με το ποια κατασκευή νοήματος είναι η θεμελιακή, είναι σύνηθες ο εκτελεστής/τρια να παίζει ένα όργανο του ίδιου φύλου (σ. 14). Πράγματι πλήθος



ερευνών δείχνουν ότι συνήθως τα αγόρια παίζουν “αρσενικά” όργανα όπως τύμπανα, κοντραμπάσο, τρομπέτα ενώ τα περισσότερα κορίτσια “θηλυκά” όργανα όπως βιολί ή φλάουτο (Wych, 2012).

Παράλληλα οι έρευνες σχετικά με τη γνώμη για το ποια όργανα είναι κατάλληλα για κορίτσι/αγόρι, καταλήγουν σε αντίστοιχα αποτελέσματα (Wych, 2012). Συγκεκριμένα οι Abeles και Porter στην πρώτη σχετική έρευνα το 1978 (όπ. αναφ. στο Wych, 2012, σ.25) ρώτησαν ενήλικες τι όργανο θα επέλεγαν για το υποθετικό παιδί τους, που έχει εκφράσει ενδιαφέρον για την μουσική. Τα αποτελέσματα έδειξαν ότι ήταν πιθανότερο να επιλέξουν φλάουτο, κλαρινέτο ή βιολί για την κόρη τους και τρομπέτα, τύμπανα ή τρομπόνι για τον γιό τους. Είναι εμφανές ότι η αντιστοίχιση “ίδιου φύλου” δεν δημιουργεί προβλήματα στις ιδέες περί φύλου και είναι η πλέον αποδεκτή. Ο/η εκτελεστής/τρια επιβεβαιώνει τις ιδέες περί έμφυλα διαχωρισμένων οργάνων και έμφυλα αποδεκτών συμπεριφορών.

Με τις “ετερόφυλες” σχέσεις μεταξύ οργάνου και εκτελεστή/τριας τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά. Αρχικά, η πλέον συνήθης κατάσταση που μπορεί να προκύψει στη σχέση άντρα εκτελεστή – “θηλυκού” οργάνου είναι το ίδιο το όργανο να επιδράσει προβληματικά στο φύλο του εκτελεστή. Δηλαδή το “θηλυκό” όργανο να προκαλέσει ασυμφωνία και αμφισβήτηση τελικά στην “αρρενωπότητα” του εκτελεστή. Με βάση αρκετές έρευνες, τα αγόρια που παίζουν μη-τυπικά όργανα για το φύλο τους (όπως το βιολί, το πιάνο και κυρίως στην περίπτωση του φλάουτου) είναι αρκετά πιθανό να θεωρηθούν θηλυπρεπείς και δεχτούν κοροϊδία και τραμπουκισμό (Baker, 2012, σ. 4). Σε έρευνα της Conway (2000, όπ. αναφ στο Wych, 2012) όταν ρωτήθηκαν οι μαθητές αν θα επέτρεπαν στην μελλοντική κόρη τους να παίζει κάποιο βαθύφωνο χάλκινο όργανο, απάντησαν

ότι θα ενθάρρυναν το παιδί τους να παίξει όποιο όργανο θελήσει. Ωστόσο, στην αντίστοιχη ερώτηση για το αν ο μελλοντικός γιός θα παίζει φλάουτο, πολλά παιδιά έδειξαν ανησυχία ότι το αγόρι θα δεχτεί κοροϊδία (σ. 28). Τα αγόρια είναι πιο απίθανο να ασχοληθούν με μη-τυπικά αντρικά όργανα, καθώς συνήθως μαθαίνουν να αποφεύγουν ότι θεωρείται “θηλυκό” (Dibben, 2002, σ. 122). Η θηλυκή κατηγοριοποίηση ενός οργάνου, δημιουργεί αρνητική σχέση με έναν άντρα εκτελεστή. Συγκεκριμένα αμφισβητείται η αρρενωπότητα του και δημιουργείται ρήγμα στο φύλο του.

Μία άλλη σχέση μεταξύ άντρα εκτελεστή και θηλυκού μουσικού οργάνου, η οποία όμως δεν εμφανίζεται κατά κύριο λόγω στην κλασική μουσική, είναι αυτή της σχέσης ελέγχου πάνω στο όργανο (Doubleday, 2008, σ. 14). Παρόλο που δεν φαίνεται να συναντάμε αυτή την περίπτωση συχνά, έχει ενδιαφέρον να δούμε τι αναφέρει η Maiko Kawabata για το βιολί τον 19<sup>ο</sup> αι. «Η Freia Hoffman σημειώνει ότι η μορφή του σώματος του βιολιού το κάνει το ιδανικό ερωτικό αντικείμενο “προς κατάκτηση”. Όποιος χειριζόταν αυτό το σώμα και το έφτανε σε ήχο, βίωνε μία ενίσχυση της αρρενωπότητας του»(σ.105). Περισσότερα σχετικά με αυτή την ετερόφυλη σχέση εξουσίας θα δούμε παρακάτω.

Προχωρώντας στα “αρσενικά” όργανα που παίζονται από γυναίκες εκτελέστριες, αξίζει να διευκρινιστεί ότι είναι μία σχέση που αναπτύχθηκε στο σχετικά πρόσφατο παρελθόν, καθώς για πολλούς αιώνες (και σε πολλές περιοχές ακόμη και σήμερα) δεν επιτρεπόταν στις γυναίκες να έχουν πρόσβαση στα περισσότερα όργανα και κυρίως σε αυτά που μετέφεραν αρρενωπά μηνύματα. Από τις ξεκάθαρες απαγορεύσεις και απειλές, μέχρι την αποθάρρυνση των γυναικών να

ασχοληθούν με τα όργανα που δεν “ταιριάζουν” στο φύλο τους (Koskoff, 1995, σ. 10), αυτή η σχέση ακόμη δεν έχει σταθεροποιηθεί.

Ωστόσο οι γυναίκες που παίζουν “αντρικά” όργανα, παρόλο που είναι λίγες αναλογικά, θεωρούνται “πρωτοπόρες” και “ανοιχτόμυαλες”, σε αντίθεση με τους άντρες που όπως είδαμε παραπάνω κρίνονται αρνητικά (Baker, 2012, σ. 4). Τα ίδια τα παιδιά που παίζουν μη-τυπικά όργανα φαίνεται ότι έχουν επίγνωση των στερεοτύπων και θέλουν συνειδητά να μην συμβιβαστούν σε αυτά και να διαφοροποιηθούν. Για παράδειγμα στην έρευνα της Conway (2000, όπ. αναφ. στο Wych, 2012) μία μαθήτρια διάλεξε να μάθει ένα χάλκινο πνευστό ώστε να διαφοροποιηθεί από την αδερφή της που έπαιζε φλάουτο (σ. 26). Βέβαια οι λόγοι που μπορεί ένα κορίτσι προτιμήσει να μάθει ένα όργανο είναι πολλοί, ωστόσο το γεγονός ότι τα παιδιά έχουν επίγνωση των στερεοτύπων, είναι αξιοσημείωτο.

Οι Cramer, Million, & Perreault, (2002) στην έρευνα τους έδειξαν ότι αμφότεροι άντρες και γυναίκες που έπαιζαν “αντρικά” όργανα χαρακτηρίστηκαν στον ίδιο βαθμό κυρίαρχοι/ες, ηγετικοί/ες, και ενεργητικοί/ες (σ. 170). Από την έρευνα αυτή φαίνεται ότι ανεξάρτητα το φύλο του/της εκτελεστή/τριας, το ίδιο το όργανο σε αυτή την περίπτωση είναι αυτό που παίζει πολύ σημαντικό ρόλο και ίσως επιδρά πιο αποφασιστικά στις αντιλήψεις για την εκτελέστρια αντί για το αντίστροφο. Αντίθετα, τα αγόρια που έπαιζαν “θηλυκά” όργανα θεωρήθηκαν λιγότερο κυρίαρχα και δραστήρια σε σχέση με τα κορίτσια που έπαιζαν τα ίδια όργανα (2002, σ. 171). Γενικά για τα κορίτσια και τις γυναίκες είναι πιο εύκολο να παίζουν όργανα μη-τυπικά του φύλου τους (Wych, 2012), και αυτό ίσως συνδέεται με το γεγονός ότι οι “αντρικές” πρακτικές αντιμετωπίζονται με περισσότερη

εκτίμηση συνήθως. Αντίθετα οι “γυναικείες” πρακτικές αντιμετωπίζονται με τον φόβο της θηλυπρέπειας και της ομοφυλοφιλίας (Green, 1997, σ. 224).

Από όσα είδαμε παραπάνω είναι εμφανές ότι τα μουσικά όργανα ως έμφυλα αντικείμενα παίζουν σημαντικό ρόλο στην σχέση που δημιουργείται (ή δεν δημιουργείται λόγω αποθάρρυνσης) ανάμεσα στο όργανο και τον/την εκτελεστή/τρια του. Τα μουσικά όργανα, ακόμα και στην κλασική μουσική, έχουν την ικανότητα να διαμορφώσουν αντιλήψεις και να υποδηλώσουν χαρακτηριστικά του ατόμου, που δεν έχουν να κάνουν με την μουσική καθ’ αυτή. Αυτές οι αντιλήψεις ακόμη κι αν δεν εκφράζονται ξεκάθαρα, υπάρχουν, και τα μηνύματα που μεταφέρονται από τη σχέση έμφυλου υποκειμένου – αντικειμένου επιδρούν στην αντίληψη φύλου και σεξουαλικότητας του/της εκτελεστή/τριας. Ταυτόχρονα, ακολουθώντας τον συλλογισμό της Dibben, τα όργανα που παίζουν τα άτομα, οι προτιμήσεις τους και οι ιδέες σχετικά με τα όργανα που είναι κατάλληλα για κορίτσια ή αγόρια, είναι παράγοντες που συνεισφέρουν στην κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας.

## **5.2. Μουσικά όργανα και έμφυλη ταυτότητα στις μουσικές παραδόσεις**

Στις παραδόσεις των πολιτισμών σε ολόκληρο τον κόσμο, το φύλο έχει ιδιαίτερη σημασία, με τρόπο πολύ εμφανή σε σχέση με την έντεχνη δυτική μουσική. Πλήθος μελετητών/τριών στον τομέα της εθνομουσικολογίας έχει ασχοληθεί με τις έμφυλες σχέσεις όπως εκφράζονται σε τελετουργικά, στην καθημερινή ζωή, παγκοσμίως. Φυσικά οι μουσικές παραδόσεις διαφέρουν και ποικίλουν σημαντικά, και σε αυτή την εργασία δε θα προχωρήσουμε σε εκτενή ανάλυση καθώς θα ανοίξει πολύ η βεντάλια του θέματος. Ωστόσο θα εξεταστούν κάποια βασικά μοντέλα

σχετικά με τα παραδοσιακά μουσικά όργανα, το φύλο, τους μουσικούς ρόλους και την κατασκευή έμφυλης ταυτότητας που εμφανίζονται συχνά, αποφεύγοντας τις γενικεύσεις.

Ξεκινώντας, η γνωστή θέση της Susan McClary (2002) ότι «τα άτομα μαθαίνουν πώς να είναι έμφυλα υποκείμενα μέσα από την αλληλεπίδραση τους με πολιτισμικά πλαίσια, όπως η μουσική» (σ. 7), φαίνεται να αντανακλάται στις μουσικές παραδόσεις των πολιτισμών. Η Mats Johansson (2013) παραθέτει τη θέση της Pirkko Moisala (2000) ότι οι μουσικές παραδόσεις εμφυλοποιούν έντονα τους συμμετέχοντες, και προσθέτει ότι οι διαφορετικές μουσικές παραδόσεις επιδρούν διαφορετικά στην κατασκευή του φύλου των συμμετεχόντων. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, μέσα από τα εκάστοτε τελετουργικά οι κυρίαρχες ιδέες εσωτερικεύονται και κανονικοποιούνται (Johansson, 2013, σ. 364). Η Wrazen (2010) γράφει σχετικά ότι «οι πολιτισμικές εκτελέσεις είναι σημαντικές καθώς παρέχουν πεδία να επιδείξουμε, να δημιουργήσουμε και να “εξασκηθούμε” στο φύλο» (σ. 49). Μάλιστα, η Johansson υποστηρίζει ότι τα τελετουργικά δεν είναι απλά διδακτικά αλλά δυναμικά είναι μεταμορφωτικά καθώς προσφέρουν ένα πεδίο έκφρασης διαφορετικών εκδοχών φύλου και έμφυλης ταυτότητας (2013, σ. 365).

Η Wrazen (2010) στην έρευνά της *Daughters of Tradition, Mothers of Invention: Music, Teaching, and Gender Evolving Contexts* μελετάει τους Gorale οι οποίοι ζούσαν σε ορεινή περιοχή, με πλούσια μουσική και χορευτική παράδοση (στην οποία οι άνδρες κυρίως έπαιζαν όργανα και οι γυναίκες τραγουδούσαν) και οι συμμετέχοντες μάθαιναν και εσωτερικεύαν τις πρακτικές μέσω της ανάμειξής τους. Όταν οι Gorale μετανάστευσαν σε πολλά μέρη του κόσμου δημιούργησαν σχολές παραδοσιακών χορών και μουσικής. Η Wrazen (2010) λοιπόν υποστηρίζει ότι μέσα

από τις παραδόσεις τα παιδιά “διδάσκονται” πώς να είναι έμφυλα υποκείμενα. Η μουσική και ο χορός μεταφέρουν ακόμα τους τρόπους του να είσαι “άνδρας” ή “γυναίκα” Gogale. Καταλαβαίνουμε δηλαδή ότι οι κατάλληλες συμπεριφορές και πρακτικές (όπως τα βήματα ενός χορού ή τα κατάλληλα μουσικά όργανα) για κάθε φύλο θεωρούνται δεδομένα και προτείνουν έναν τρόπο να επιβεβαιώνουν οι εκτελεστές το φύλο τους.

Αρχικά όσον αφορά τα μουσικά όργανα τα οποία παίζουν σημαντικό ρόλο στις μουσικές παραδόσεις, είναι κυρίως αντρικό προνόμιο. Οι δυνατότητες των γυναικών να παίζουν μουσικά όργανα είναι περιορισμένες συγκριτικά με αυτές των αντρών σε κάθε πολιτισμό και εποχή (Koskoff, 1995, σ. 121). Η Ellen Koskoff (1995) υποστηρίζει ότι οι έμφυλες ιδέες που εγγράφονται στα όργανα και στους ήχους τους, υπαγορεύουν ποιοι μπορούν να τα παίξουν και ποιοι όχι, και υπό ποιες συνθήκες. Παράλληλα τα όργανα που σχετίζονται με “αρρενωπότητα” συνήθως συνδέονται με οικονομική, τελετουργική και σεξουαλική δύναμη, και συχνά χρησιμοποιούνται από τους άντρες ώστε να περιορίσουν, να ελέγξουν ή να επιβληθούν στις γυναίκες.

Οι γυναίκες ακόμα και σήμερα σε κάποιες περιοχές βιώνουν αποθαρρύνσεις, ταμπού και απαγορεύσεις, ώστε να μην παίξουν κάποια όργανα (Doubleday, 2008, σ. 19) Αυτές οι απαγορεύσεις παίρνουν ακραία μορφή σε κάποιες περιπτώσεις, όπως λόγου χάρη στην Παπούα Νέα Γουινέα ή στην κεντρική Βραζιλία όπου οι γυναίκες απειλούνται με βιασμό αν παίξουν τα απαγορευμένα όργανα (Koskoff, 1995, σ. 122. Doubleday, 2008, σ. 19). Οι άντρες ελέγχουν τις μουσικές εκτλέσεις και αντλούν κυριαρχία μέσα από αυτό. Επιπλέον, όπως γράφει η Doubleday (2008), όταν η αποκλειστικότητα των αντρών εδρεώνεται είναι σύνηθες

οι γυναίκες να θεωρούν τα εμπόδια σχεδόν “φυσικά” (σ. 5). Από την άλλη τα όργανα που συνδέονται με τις γυναίκες υποτιμούνται σε πολλές κοινωνίες, θεωρούνται ερασιτεχνικά και συνδέονται με την (περιθωριοποιημένη) κοινωνική και ερωτική θέση της γυναίκας. Σε κάποιες περιπτώσεις, οι άντρες που παίζουν “θηλυκά” όργανα μπορεί να υποστούν αντίστοιχες τιμωρίες με τις γυναίκες (Koskoff, 1995, σ. 122).

Τα όργανα και οι περιστάσεις που αυτά εκτελούνται από άντρες, συχνά παρέχουν επιβεβαίωση της “αρρενωπότητας” των εκτελεστών, είτε άμεσα είτε έμμεσα. Ένα παράδειγμα ευθείας σύνδεσης με την αρρενωπότητα είναι η εκτέλεση των τυμπάνων Rapa’i στο Άτσε της Ινδονησίας, όπως φαίνεται από την έρευνα της Margaret Kartomi (όπ. αναφ. στο Doubleday, 2008). Τα συγκεκριμένα τύμπανα έχουν διάμετρο μεγαλύτερη από ένα μέτρο και παίζονται αποκλειστικά από άντρες, οι οποίοι είναι μέλη θρησκευτικών ή κοσμικών συνόλων, συνοδευόμενα από ύμνους προς τον Μωάμεθ. Ιστορικά οι άντρες χρησιμοποιούσαν τα τύμπανα αυτά ώστε να προετοιμαστούν πνευματικά για μάχη και στις μέρες μας παίζονται σε αντρικούς διαγωνισμούς τονίζοντας παραστάσεις ακροβατικών. Για να εκτελεστούν τα μεγάλα αυτά τύμπανα χρειάζεται δύναμη και ενέργεια και λέγεται ότι μόνο ένας άντρας που μπορεί να σκοτώσει ένα βουβάλι με ένα μόνο χτύπημα, είναι ικανός να τα παίξει (σ. 10). Μία ακόμα περίπτωση είναι αυτή των ρύμβων (bullboarers) και των διπλών αυλών στις μυστικές αιρέσεις των αντρών στην Παπούα Νέα Γουινέα, τα οποία περιβάλλονται από ισχυρά ταμπού. Συγκεκριμένα θεωρείται ότι πρέπει να προστατευτούν από τη δύναμη και τον κίνδυνο που κρύβει το γυναικείο σώμα και η έμμηνος ρύση. Τα μνημένα μέλη της αίρεσης, μέσα από τα τελετουργικά τους

δημιουργούν ένα είδος ηγεμονικής αρρενωπότητας, από το οποίο αποκλείονται ακόμα και οι μη-μυημένοι άντρες (Doubleday, 2008, σ. 5).

Στις γιορτές και στους γάμους στην Κρήτη, η λύρα και ο λυράρης ταυτίζονται σε μία ενότητα ελέγχου και αρρενωπότητας (Dawe, 2010, σ. 267). Παρόλο που σε αυτή την περίπτωση δεν εκφράζονται ξεκάθαρα οι έμφυλες υπονοήσεις, ούτε απαγορεύεται στις γυναίκες να παίξουν λύρα, ο τρόπος που δομούνται οι γιορτές και ο ρόλος του εκτελεστή (ο έλεγχος της γιορτής, και οι μαντινάδες μεταξύ άλλων) ενσωματώνουν και αναπαράγουν τις κυρίαρχες ιδέες αρρενωπότητας της Κρήτης. Επιπλέον, όπως γράφει ο Dawe «οι στάσεις του σώματος, τα ρούχα, τα μαλλιά, ο τρόπος που οι μουσικοί παίζουν όργανα, είναι τρόποι χρήσης του σώματος που φαίνεται να εκφράζουν έναν τρόπο να είσαι “άντρας” και έναν τρόπο να είσαι “μουσικός”» (Dawe, 1996, σ. 94). Με βάση την πολύ ενδιαφέρουσα έρευνα του Henry Stobart (2008) για την πόλη Ποτοσί στη Βολιβία -όπου αξίζει να σημειωθεί ότι οι ιδέες για τα φύλα είναι συνδεδεμένες με την γονιμότητα, την γη και τις εποχές, και ο έμφυλος διαχωρισμός οργάνων (ως αντρική δραστηριότητα) και τραγουδιού (ως γυναικεία) δεν φαίνεται να προέρχεται από ιδέες περί κατωτερότητας των γυναικών- τα έγχορδα όργανα και ιδιαίτερα το τσαράγκο (charango) σχετίζονται με τις ερωτοτροπίες των αντρών. Οι νεαροί άντρες πιστεύουν ότι πνεύματα του νερού μπορούν να επιδράσουν στο τσαράνγκο τους και να κάνουν τον ήχο του ακαταμάχητο στα κορίτσια. Μέσα από την εκτέλεση του οργάνου διεκδικούν τον στενό και σημαντικό ρόλο του μουσικού που συνοδεύει την επιθυμητή τραγουδίστρια (σ.85). Η σύνδεση μεταξύ οργάνου και αντρικής επιθυμίας είναι τόσο στενή, που όπως γράφει ο Stobart (2008) «όταν ένας καλοντυμένος άντρας που μεταφέρει ένα τσαράνγκο ιδωθεί στα βοσκοτόπια του βουνού όπου τα



κορίτσια ασχολούνται με το κοπάδι, οι ερωτικές του προθέσεις εικάζονται αμέσως» (σ. 86). Παρόλο που το όργανο μετά τον γάμο δεν εμφανίζεται τόσο συχνά, κάποιες φορές παίζει σημαντικό ρόλο σε εξωσυζυγικούς δεσμούς και διαμάχες (σ. 87).

Μέσα από τα παραπάνω παραδείγματα φαίνεται η σύνδεση οργάνων με αντρικές ιδέες αρρενωπότητας και σεξουαλικότητας. Παράλληλα γίνεται κατανοητή η σημασία των εκάστοτε οργάνων στην διαμόρφωση και αναπαραγωγή της αρρενωπότητας των συμμετεχόντων, ειδικά στην περίπτωση των τυμπάνων Rapa'i στην Ινδονησία και στους ρύμβους και τους αυλούς στην Παπούα Νέα Γουινέα. Σε εντελώς διαφορετικά πλαίσια, απαλλαγμένα από θρησκευτικές και πνευματικές ιδέες, με πολύ πιο έμμεσο τρόπο ενσωματώνουν οι λυράρηδες της Κρήτης αρρενωπά χαρακτηριστικά, χωρίς να υπάρχουν ωστόσο κριτήρια και απαγορεύσεις σε κανέναν/καμία να παίξει λύρα. Στην περίπτωση του τσαράγκο στη Βολιβία φαίνεται να είναι μέσο έκφρασης αντρικών ερωτικών αισθημάτων.

Όπως αναφέρθηκε, οι γυναίκες στους περισσότερους πολιτισμούς κατέχουν κατά βάση τον ρόλο των φωνητικών εκτελέσεων ενώ οι άντρες κυριαρχούν στα όργανα. Βέβαια και οι γυναίκες σε συγκεκριμένες περιπτώσεις παίζουν όργανα, και συχνά με τρόπο που επιβεβαιώνει τη θηλυκότητά τους. Η Ellen Koskoff (1995) στο άρθρο της "When Women Play: The Relationship between Musical Instruments and Gender Style" παρουσιάζει τα κοινωνικά και μουσικά πλαίσια που οι γυναίκες εκτελούσαν και εκτελούν όργανα: στην αυλή (ως εταίρες), σε ερωτικά πλαίσια (κυρίως για την ανάπτυξη ειδυλλίων και τον γάμο), σε τελετουργικά (κυρίως θεραπείας, ενταφιασμού, μύησης ή αναστροφής ρόλων) και στην καθημερινή ζωή (συνοδεύοντας την προετοιμασία του φαγητού, την φροντίδα των παιδιών ή για προσωπική διασκέδαση) (σ. 115-16). Όπως σημειώνει και η Koskoff «καθένα από

αυτά τα πλαίσια σχετίζεται, πιθανώς δομείται από συγκεκριμένες έμφυλες ιδεολογίες» (σ. 116)

Σημαντικά παραδείγματα γυναικείων οργάνων, που δυστυχώς τελευταία χρησιμοποιούνται εμπορικά από άντρες, παρουσιάζονται από την Judith Cohen (2008) στο άρθρο “‘This Drum I Play’: Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain”. Συγκεκριμένα το ιβηρικό τετράγωνο τύμπανο adufe, έχει μεγάλη γυναικεία ιστορία στην Ισπανία και την Πορτογαλία. Πολλά τραγούδια που συνοδεύουν την εκτέλεση μαρτυρούν τη σχέση του τυμπάνου με την σεξουαλικότητα και έτσι η εκτέλεση παρομοιάζεται με την ερωτική πράξη ενώ το δέρμα του τυμπάνου συμβολίζει τον ανέπαφο υμένα (Doubleday, 2008, σσ. 27-28). Η Judith Cohen συνοψίζει με πολύ ενδιαφέροντα τρόπο, σχετικά με τις θηλυκές υπονοήσεις του οργάνου:

Ο Jose-Alberto Sardinha, ο οποίος έχει διεξάγει εκτενή έρευνα για παραπάνω από 20 χρόνια, καταλήγει ότι το adufe είναι «ουσιαστικά ένα όργανο θηλυκής επιβεβαίωσης». Το βλέπει ως μία μορφή παρουσίασης, σχεδιασμένης να εξασφαλίσει ότι οι άντρες παρατηρούν «πώς αυτές οι γυναίκες εμποτίζουν το τραγούδι, τους ρυθμούς, τα σώματα τους με ομορφιά (...)» Αυτή η θηλυκή επιβεβαίωση ωστόσο συμπεριλαμβάνει επιβεβαίωση για τη δύναμη των γυναικών (...) Περιλαμβάνει επίσης απόδειξη της ανεξαρτησίας τους στο τραγούδι, στα τύμπανα και στον χορό, ξεχωριστά από τους άντρες. Επιπλέον (...) ίσως είναι επιβεβαίωση -για τους εαυτούς τους, για τη μία και την άλλη, και ίσως για την κοινότητα συνολικά- για την δύναμη τους: σωματική, συναισθηματική, αισθητική (σ. 118).

Η Cohen προχωράει πέρα από το προφανές, ότι τα όργανα χρησιμοποιούνται ως θέλητρο στα μάτια των αντρών και τοποθετεί την εκτέλεση ως επιβεβαίωση των εαυτών τους και μεταξύ τους. Είναι μία πολύ ενδιαφέρουσα θέση καθώς δίνει έμφαση στην αυτοδιάθεση των γυναικών και των σχέσεων μεταξύ τους.

Προχωρώντας, η Doubleday (2008) παρατηρεί ότι τα μουσικά όργανα είναι βασικό στοιχείο των τελετών του κύκλου της ζωής, της κατασκευής έμφυλων ταυτοτήτων εφηβείας, ενηλικίωσης, γάμου (σ. 22). Όσον αφορά τον έρωτα, δύο είναι οι κύριες μορφές, η ξεκάθαρη έκφραση επιθυμίας και η δήλωση διαθεσιμότητας για σχέση ή γάμο. Σύμφωνα με την Doubleday είναι πιο σύνηθες οι άντρες να δηλώνουν επιθυμία (όπως στην περίπτωση του τσαράγκο) και οι γυναίκες διαθεσιμότητα –και συχνά τα όργανα που παίζουν να μεταφέρουν αυτό το μήνυμα. Βέβαια δεν είναι πάντα αυτή η περίπτωση, για παράδειγμα τα κορίτσια Zulu στην νότια Αφρική μπορούν να διαλέξουν τους συζύγους τους, μέσα από μία διαδικασία που περιλαμβάνει να συνθέσουν και να τραγουδήσουν ερωτικά τραγούδια παίζοντας το μουσικό τόξο (bow). Μετά τον γάμο οι κατάλληλες μουσικές δραστηριότητες αλλάζουν, για παράδειγμα τα κορίτσια Zulu δεν θεωρείται σωστό να παίζουν πια το μουσικό τόξο καθώς υπονοεί ότι ενδιαφέρονται για άλλους άντρες (Doubleday, 2008, σ. 23). Ο Stobart (2008) γράφει σχετικά με αυτό στη ζωή των κοριτσιών Kalankira:

Ενώ η μουσική εκτέλεση είναι ο τομέας των νέων και συχνά είναι ξεκάθαρα συνδεδεμένη με την εύρεση συζύγου, τα νεαρά κορίτσια της Kalankira είχαν επίγνωση με κριτικό τρόπο των περιορισμών που θα έφερνε αυτός ο στόχος στη μουσική τους έκφραση. Πράγματι στις ρίμες των τραγουδιών που συνέθεταν τα νεαρά κορίτσια συχνά αντιπαρέθεταν λυρικά τις αισθησιακές απολαύσεις που αντλούσαν από τη μουσική και τον χορό, με τα «δάκρυα» και την απομόνωση της γυναικείας έγγαμης ζωής (σ. 88).

Όσον αφορά τον κύκλο της ζωής η Koskoff (1995) παρατηρεί ότι η ηλικία των γυναικών παίζει σημαντικό ρόλο στη θέση τους στη μουσική. Θεωρεί ότι οι νέες γυναίκες (σε προεμμηνορροϊκή φάση) και οι γυναίκες μεγαλύτερης ηλικίας (σε μεταεμμηνοπαυσιακή φάση) δεν “απειλούν” (ίσως είναι και σε περιθωριακή

κοινωνική θέση) την κοινωνική/ σεξουαλική τάξη, και για αυτό τον λόγο συχνά έχουν περισσότερες ελευθερίες όσον αφορά τα μουσικά όργανα (σ. 125).

#### 5.2.1. Μορφές και πρακτικές πέρα από το δίπολο άντρας/γυναίκα

Από όσα προηγήθηκαν είναι σαφής η σχέση έμφυλης ταυτότητας – μουσικών οργάνων, φυσικά χωρίς να είναι σταθερές τόσο οι σχέσεις αυτές όσο και οι ιδέες περί φύλου σε ολόκληρο τον κόσμο. Τα παραδείγματα που αναφέρθηκαν στοχεύουν να τονίσουν αυτή τη σχέση ως υπάρχουσα και όχι ως συγκεκριμένα ορισμένη και σταθερή. Στα παραπάνω εστίασαμε σε πρακτικές που αναπαράγουν ιδέες σχετικά με τον “άντρα” και την “γυναίκα” ως διαφορετικές ταυτότητες, που εκφράζονται με διαφορετικές πρακτικές και μουσικά όργανα. Ταυτόχρονα όμως οι μουσικοί πολιτισμοί παρουσιάζουν πλήθος πρακτικών και ιδεών που ξεφεύγουν από αυτό το δίπολο με ποικίλους τρόπους. Στη συνέχεια θα μελετηθούν κάποιες περιπτώσεις που αμφισβητούν το συμπληρωματικό δίπολο “άντρας” και “γυναίκα”.

Μία περίπτωση που διαπραγματεύεται την έμφυλη ταυτότητα είναι οι αναστροφές κοινωνικών ρόλων, οι οποίες συμβαίνουν είτε προσωρινά στα πλαίσια τελετουργικών, είτε μόνιμα. Και στις δύο καταστάσεις, τα άτομα παίζουν όργανα αντίστοιχα του φύλου που παρουσιάζουν, και τα όργανα λειτουργούν ως ενδείξεις του φύλου αυτού. Προσωρινές παρενδυσίες εμφανίζονται σε τελετουργικά γιορτής ή λατρείας, με τους άντρες να φοράνε γυναικεία ρούχα και να παίζουν γυναικεία όργανα και τις γυναίκες αντίστοιχα. Στη δυτική Αφρική για παράδειγμα στην φυλή Baga οι άντρες εκτελούν ένα τελετουργικό ανεστραμμένων ρόλων προς τιμήν ενός θηλυκού πνεύματος, ντύνονται γυναικεία, παίζουν τα τύμπανα και τις σίστρες των γυναικών και χορεύουν με ομοερωτικό τρόπο. (Doubleday, 2008, σ. 24). Ο Henry

Stobart (2008) γράφει για την κοινότητα Kalankira στην Βολιβία, όπου επίσης εκτελούνται παρενδυτικά τελετουργικά. Όπως αναφέρει «οι παρενδυτικοί άντρες και οι παρενδυτικές γυναίκες αναφέρονται ως *q'íwa*, εκφράζοντας μεσολαβητικό (mediated) φύλο ή ανδρογυνισμό (μισό-άντρας, μισό-γυναίκα)» (σ. 78). Στην ανατολική Ευρώπη συναντάμε το φαινόμενο των «ορκισμένων παρθένων», όπου γενετήσιες γυναίκες υιοθετούν αντρικούς ρόλους και κοινωνικό φύλο, ζουν σαν άντρες εκτός από το γεγονός ότι απαρνούνται το σεξ. Κάποιες ορκισμένες παρθένες έπαιζαν το σερβικό όργανο *gulse*, σύμβολο αρρενωπότητας (Doubleday, 2008, σσ. 24-25)

Πέρα από τις παρενδυσίες, σε διάφορες παραδόσεις συναντάμε την ιδέα του ανδρογυνισμού, δηλαδή την έκφραση “θηλυκών” και “αρσενικών” στοιχείων και ταυτοτήτων ταυτόχρονα. Τέτοιες περιπτώσεις εμφανίζονται στη σαμανική παράδοση. Στην περίπτωση της σαμανικής φυλής Maruche μάλιστα «οι αναλυτές εκφράζουν την επιθυμία να πάνε πέρα από τη γενική ιδέα του ανδρογυνισμού» (Doubleday, 2008, σ. 25). Στα τελετουργικά των Maruche, οι συμμετέχοντες/ουσες κινούνται ανάμεσα σε θηλυκό και αρσενικό για να εκφράσουν ιδέες συγγένειας, γάμου, και επιδεξιότητας. (Doubleday, 2008, σ. 25) Η Bacigalupo (2007, όπ. αναφ. στο Doubleday, 2008) βασίζεται στην Butler και υποστηρίζει ότι οι Maruche «υπονομεύουν ποικίλες έμφυλες ιδεολογίες» σε καθημερινά, τελετουργικά και πολιτικά πλαίσια (σ. 25).

Μία ενδιαφέρουσα περίπτωση ακόμα παρουσιάζει ο Svanibor Pettan (1996) σχετικά με τους Ρομά στο Κόσσοβο, όπου άντρες μουσικοί που θεωρούνται ομοφυλόφιλοι -και λόγω αυτής της θεωρημένης ομοφυλοφιλίας (ο συγγραφέας γράφει ότι δεν είναι βέβαιος για τον σεξουαλικό προσανατολισμό τους)-

επιτρέπεται να περνάνε από το θηλυκό στο αρσενικό κοινωνικό πεδίο (σ. 2). Ο ρόλος τους ήταν πολύ σημαντικός στη μεταφορά γυναικείας μουσικής στο αντρικό δημόσιο πεδίο και στη δημιουργία τελικά ενός ξεχωριστού είδους μουσικής περίπου στο 1990, του λεγόμενου Talana (σ. 7).

Συνοψίζοντας, ανεξάρτητα από τις έμφυλες ιδέες της εκάστοτε περιοχής τα μουσικά όργανα έχουν ενεργό ρόλο στην κατασκευή της έμφυλης ταυτότητας των ατόμων, αποτελούν σύμβολα φύλου και σεξουαλικής επιθυμίας. Παράλληλα οι μουσικοί πολιτισμοί έχουν να παρουσιάσουν αρκετές μη-δυτικές queer πρακτικές και μορφές, με σημαντικό ρόλο και κύρος, που αμφισβητούν ενεργά το δίπολο.

### **5.3. Μουσικά όργανα και έμφυλη ταυτότητα στο πανκ/ροκ**

Η Ροκ, η μέταλ και η πάνκ είναι μουσικά είδη άρρηκτα συνδεδεμένα με αρσενικές ιδέες. Από την αριθμητική υπεροχή των αντρών μέχρι τους άγραφους κανόνες συμπεριφοράς και εμφάνισης, αυτά τα είδη ενσωματώνουν, αναπαράγουν και επιτελούν αρρενωπές ιδέες. (Ramirez, 2012. McCarthy, 2006). Όπως γράφει η Caroline O'Meara (2003):

Από τις εκπεραματιστικές εκτελέσεις των χέβι μέταλ σόλο, μέχρι τα καθιερωμένα χτυπήματα και σπρωξίματα στον παλμό της ροκ, αυτή η μουσική αντιστοιχεί εξαιρετικά στις δυτικές ιδέες αρρενωπότητας. Στο πανκ, η δεξιοτεχνική επίδειξη αντικαταστάθηκε με την επιθετική απλότητα και μάτσο στάση, η οποία εντοπίζεται και στη μουσική και στους στίχους (σσ. 302-303)

Το ροκ –με κυρίαρχο τον ήχο της ηλεκτρικής κιθάρας - αντιμετωπίζεται ως “αυθεντικό” είδος, και ως αντιθετικός πόλος της “γυναικείας” ποπ φωνητικής μουσικής (McCarthy, 2006. Schilt, 2003). Η ηλεκτρική κιθάρα, το βασικό όργανο σε ροκ και πάνκ, μεταφέρει πλήθος έμφυλων μηνυμάτων και όπως θα δούμε παίζει

σημαντικό ρόλο στην διαμόρφωση και αναπαραγωγή της αρρενωπότητας και ετεροφυλοφιλίας. Αρχικά, από την κατασκευή της το 1930, καθιερώθηκε η εκτέλεση από άντρες σε διάφορα είδη όπως blues, jazz, rock κ.α., και με αυτό το στερεότυπο να συνεχίζει να αναπαράγεται, οι γυναίκες δυσκολεύονταν να παίξουν ηλεκτρική κιθάρα. Πέρα όμως από την αριθμητική υπεροχή των αντρών κιθαριστών, η ηλεκτρική κιθάρα συχνά αποτελεί πεδίο έκφρασης αρρενωπότητας και ετεροφυλοφιλίας συνυφασμένα με τη μουσική έκφραση και τον τρόπο εκτέλεσης. Οι ιδέες αυτές ενισχύονται καθώς αναπαράγονται από τα MME και κυριαρχεί το πρότυπο της αρρενωπής εκτέλεσης, ορίζοντας τελικά ποιος θα παίζει κιθάρα αλλά και με ποιον τρόπο (Halstead & Rolvsjord, 2015, σσ. 7-8).

Η ηλεκτρική κιθάρα συχνά παρουσιάζεται με όρους γυναικείου σώματος ή ως γυναίκα. Οι Halstead & Rolvsjord (2015) παρουσιάζουν στο άρθρο τους, πολλά αποσπάσματα από φόρουμ όπου οι χρήστες παρομοιάζουν τις κιθάρες τους με γυναίκες, ερωμένες, συζύγους ή εκφράζονται με ερωτικούς και σεξουαλικούς τρόπους για τα όργανα (σ. 11). Είναι γνωστή η ιστορία του κιθαρίστα BB King ο οποίος λέγεται ότι ρίσκαρε τη ζωή του σε μία πυρκαγιά το 1949, ώστε να σώσει την κιθάρα του, την "Lucile". Αυτή η ιστορία περιβάλλεται από μία ηρωική αρρενωπότητα καθώς προσωποποιεί την κιθάρα ως γυναίκα (Halstead & Rolvsjord, 2015, σ. 11). Η Doubleday (2008) εντοπίζει σε σχέσεις "θηλυκού" οργάνου - άντρα εκτελεστή όπως αυτή, ετεροφυλοφιλικές υπονοήσεις μίας "έγγαμης σχέσης", με τους άντρες να ενσωματώνουν ιδέες περί αντρικής κυριαρχίας. Υποστηρίζει δηλαδή ότι είναι πιθανό να δομείται μία ετερόφυλη σχέση ελέγχου με το "θηλυκό" μουσικό όργανο, ο άντρας εκτελεστής να ορίζει τη σχέση με το όργανο και μάλιστα με όρους ελέγχου πάνω του. Παράλληλα ίσως αυτές οι σχέσεις σχετίζονται με την αντρική

αντικειμενοποίηση των γυναικών ως σεξουαλικά αντικείμενα (2008, σσ. 14-15). Η ηλεκτρική κιθάρα ταιριάζει απόλυτα σε αυτήν την περίπτωση με τους άντρες κιθαρίστες να επιτελούν συχνά ετερόφυλες σχέσεις ελέγχου με τις κιθάρες τους.

Παράλληλα, εκτός από την ενσάρκωση της ετεροφυλίας, η κιθάρα φαίνεται να τη συμβολίζει (Halstead & Rolvsjord, 2015, σ. 11). Οι Gueguen, Meineri, Fischer-Lokou (2013) στην έρευνα τους “Men’s musical ability and attractiveness to women in a real-life courtship” καταλήγουν ότι οι άντρες που παίζουν κιθάρα ή την κρατάνε απλά είναι πιο ελκυστικοί στις γυναίκες σε σχέση με αυτούς που όχι (Halstead & Rolvsjord, 2015, σσ. 8-9). Όπως γράφουν οι Halstead & Rolvsjord (2015):

Τόσο ισχυρές είναι οι συνδέσεις της κιθάρας με την υψηλού-κύρους αρρενωπότητα που ακόμα και η μεταφορά της θήκης της κιθάρας, αντί για την πραγματική εκτέλεση του οργάνου, μπορεί να ερμηνευτεί ως ενίσχυση του σεξουαλικού κύρους του άντρα. Από ακαδημαϊκά περιοδικά μέχρι ανάλαφρα τηλεοπτικά ρεπορτάζ το μήνυμα είναι το ίδιο: η ηλεκτρική κιθάρα είναι δραστική στην επιβεβαίωση της ετερόφυλης αρρενωπότητας (σ. 9).

Επιστρέφοντας στα μουσικά είδη του ροκ και του πανκ λοιπόν, οι άντρες κυριαρχούσαν στις σκηνές αυτές και η ηλεκτρική κιθάρα –και ο ίδιος ο κιθαρίστας – έπαιζαν καθοριστικό ρόλο στο είδος. Ο ρόλος των γυναικών ήταν σχεδόν ανύπαρκτος, και η συμμετοχή τους περιοριζόταν σε υποστηρικτικούς ρόλους όπως αυτού της θαυμάστριας, της φίλης ή της τραγουδίστριας των φωνητικών (Gottlieb & Wald, 1994 όπ. αναφ. στο Schilt, 2003). Έτσι όταν ξεκίνησαν οι πρώτες γυναίκες να αναλαμβάνουν ενεργούς ρόλους σε ανδροκρατούμενα είδη όπως αυτά ήταν από μόνο του ένα σημαντικό γεγονός (McCarthy, 2006. Clawson, 1999. O’Meara, 2003). Η Clawson (1999) στο άρθρο της “When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music” εξετάζει το γεγονός ότι γύρω στο 1980 αυξήθηκαν οι γυναίκες μπασίστριες στις εναλλακτικές



ροκ μπάντες της Αμερικής – όπως για παράδειγμα στα συγκροτήματα Sonic Youth και Pixies. Οι γυναίκες, που δεν μάθαιναν από μικρές κάποιο ηλεκτρικό όργανο όπως συνέβαινε με τα αγόρια, μπορούσαν να ξεκινήσουν αργότερα και καθώς απαιτείται μικρό χρονικό διάστημα ώστε να παίζουν καλά, να συμμετέχουν σε ροκ συγκροτήματα (σ. 200). Έχει μεγάλο ενδιαφέρον το γεγονός ωστόσο ότι ενώ το μπάσο θεωρούνταν εύκολο, οι άντρες δεν έπαιζαν συχνά καθώς ήθελαν τον ρόλο του κιθαρίστα (σ. 201). Όπως υποστηρίζει η ίδια η Clawson (1999):

Για τις επίδοξες, που συνήθως ασχολήθηκαν αργότερα, γυναίκες μουσικούς, το μπάσο προσέφερε μία σχετικά γρήγορη και εύκολη είσοδο σε έναν κόσμο που τις είχε σε μεγάλο βαθμό αποκλείσει, για τους άντρες, αμφοτέρους τους μουσικούς και το κοινό, η αποδοχή των γυναικών στο μπάσο παρείχε επιβεβαίωση μίας προοδευτικής, διαφοροποιημένης ταυτότητας μέσα σε ένα πλαίσιο που αναδιοργάνωσε, αντί να εγκαταλείψει, την αντρική υπεροχή (σ. 202).

Καταλαβαίνουμε ότι η ύπαρξη των γυναικών σε ροκ μπάντες, αποτέλεσε πολύ σημαντικό βήμα από τον αποκλεισμό στη διεκδίκηση συμμετοχής. Ωστόσο, οι αρρενωπές ισορροπίες του είδους αναδιοργανώθηκαν και ενσωμάτωσαν τις γυναίκες μπασίστριες αντί να ανατραπούν. Το ίδιο το μπάσο ως όργανο φαίνεται να ήταν σημαντικός παράγοντας στην αποδοχή της σημασίας των γυναικών. Ενώ θεωρητικά ένα μεγάλο, μπάσο, ηλεκτρικό όργανο δεν θα κρινόταν κατάλληλο, πρόκειται ταυτόχρονα για ένα “υποστηρικτικό” όργανο, και έχει θέση στον έμφυλο διαχωρισμό ηλεκτρική κιθάρα/ηλεκτρικό μπάσο. Με βάση αυτά οι γυναίκες στο μπάσο κατά κάποιο τρόπο αναπαράγουν τα έμφυλα στερεότυπα και την ιεραρχία. (Clawson, 1999). Παρόλα αυτά νομιμοποίησαν την ύπαρξη γυναικών σε ανδροκρατούμενα είδη. Με την ύπαρξη τους, ταυτόχρονα «αντιστέκονται και αναπαράγουν» τα έμφυλα στερεότυπα (Clawson, 1999, σ. 208).

Παράλληλα, ήδη από το 1960 εμφανίστηκαν ροκ γυναικεία συγκροτήματα, και αντίστοιχα στην Βρετανία τη δεκαετία 1970 - 1980 δημιουργήθηκαν γυναικεία ροκ και πανκ συγκροτήματα –οι Raincoats, οι Slits και οι Au Pairs ενδεικτικά. Το πανκ, με την DIY (do it yourself) κουλτούρα, την απόρριψη της δεξιοτεχνίας και τον αυθόρμητο ασυμβίβαστο χαρακτήρα του, ωθούσε τον καθένα να συμμετάσχει και να δημιουργήσει μουσική. Η ύπαρξη γυναικείων συγκροτημάτων μέσα στο πνεύμα της πανκ παραβατικότητας ήταν σημαντικό ρήγμα στην “θηλυκότητα” πόσο μάλλον όταν οι γυναίκες αυτές δεν ακολουθούσαν τα κυρίαρχα πρότυπα ομορφιάς (Clawson, 1999, σ. 195). Ταυτόχρονα, μόνο με την ύπαρξη τους ως συγκροτήματα, με γυναίκες μουσικούς σε όλα τα όργανα -και στην ηλεκτρική κιθάρα ιδιαίτερα- προκαλούσαν την αρρενωπότητα του είδους, εκτός από τις έμφυλες ιδέες για τις γυναίκες. Μάλιστα όπως υποστηρίζει η O’Meara (2003), αυτό γινόταν ακόμα και με τις πρακτικές στη σκηνή και την ίδια την μουσική των γυναικείων συγκροτημάτων. Συγκεκριμένα υποστηρίζει ότι οι Raincoats, δεν είχαν βασική τραγουδίστρια ούτε σόλο στην κιθάρα, ενώ παράλληλα δεν επιδείκνυαν μουσική υπεροχή ή οικονομική δύναμη (σ. 303).

Ο στίχος τους επίσης είχε πολιτική και φεμινιστική στόχευση, παρακάτω παραθέτονται ενδεικτικά αποσπάσματα από τραγούδι των Gang of four και των Slits αντίστοιχα.

## Not Great Men – Gang of Four

No weak men in the books at home	Κανέννας αδύναμος άντρας στα βιβλία στο σπίτι
The strong men who have made the world History lives on the books at home The books at home	Οι δυνατοί άντρες έφτιαξαν τον κόσμο Η ιστορία ζει στα βιβλία στο σπίτι Τα βιβλία στο σπίτι
It's not made by great men (x4)	Δεν φτιάχτηκε από σπουδαίους άντρες (x4)
The past lives on in your front room The poor still weak the rich still rule History lives in the books at home The books at home (...)	Το παρελθόν ζει στο σαλόνι σου Οι φτωχοί ακόμα αδύναμοι, οι πλούσιοι ακόμα κυβερνάνε Η ιστορία ζει στα βιβλία στο σπίτι Τα βιβλία στο σπίτι

## Armagh<sup>7</sup> – Au Pairs

We don't torture, we're a civilized nation	Εμείς δεν βασανίζουμε, είμαστε πολιτισμένο κράτος
We're avoiding any confrontation We don't torture (we don't torture) We don't torture (we don't torture)	Εμείς αποφεύγουμε κάθε σύγκρουση Εμείς δεν βασανίζουμε Εμείς δεν βασανίζουμε
American hostages in Iran Heard daily on the news Forget about Vietnam You can ignore the 32	Αμερικάνοι όμηροι στο Ιράν Ακούγεται καθημερινά στις ειδήσεις Ξέχνα για το Βιετνάμ Μπορείς να αγνοήσεις τις 32
There are 32 women in Armagh jail	Είναι 32 γυναίκες στις φυλακές της Armagh
Political prisoners here at home The British state's got nothing to lose	Πολιτικές κρατούμενες εδώ στο σπίτι Το βρετανικό κράτος δεν έχει τίποτα να χάσει
It's a subject better left alone	Είναι ένα θέμα που καλύτερα να αφήσουμε ήσυχο

Αξίζει να αναφερθεί ότι τα γυναικεία συγκροτήματα δεν δέχονταν συνήθως ενθουσιώδεις κριτικές ούτε προβάλλονταν αντίστοιχα με τις αντρικές μπάντες. Οι

---

<sup>7</sup> Το τραγούδι αναφέρεται στις 32 γυναίκες φυλακισμένες, μέλη του IPA, στις φυλακές της πόλης Άρμαγκ. Τον Φεβρουάριο του 1980 οι γυναίκες ξεκίνησαν «ρυπαρή διαμαρτυρία» (dirty protest) καθώς δεν τις αναγνώριζαν ως πολιτικές κρατούμενες και διεκδικούσαν καλύτερες συνθήκες κράτησης. Οι γυναίκες δεν έκαναν μπάνιο για πολλούς μήνες και έβαφαν με το αίμα τους τοίχους της φυλακής. Για περισσότερα δείτε εδώ: <http://crimevssocialcontrol.blogspot.com/2009/02/blog-post.html>

Raincoats και οι Slits έμειναν στην αφάνεια, σε αντίθεση με τους Sex Pistols και τους Damned (Schilt, 2003, σ. 5).

Όπως φαίνεται, οι γυναίκες στη δεκαετία του 1980 έπαιζαν ηλεκτρική κιθάρα δημόσια, ηχογραφούσαν δίσκους και εξέφραζαν πολιτική θέση μέσα από τη μουσική τους, στις πανκ και ροκ σκηνές. Τα κορίτσια που έπαιζαν κιθάρα και ασχολούνταν με αυτά τα είδη ερασιτεχνικά ή επαγγελματικά αυξανόταν σε Αμερική και Ευρώπη. Έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ότι το 1990 η εταιρία κατασκευής ακουστικών κιθάρων Martin αποφάσισε να σχεδιάσει κιθάρες αποκλειστικά για γυναίκες, θεωρώντας ότι το σχήμα του οργάνου απευθύνεται σε αντρικό σωματότυπο και αποθαρρύνει τις γυναίκες από το να ασχοληθούν.

Κατασκευάστηκαν λοιπόν κιθάρες με μικρότερο «σώμα», πιο στενή «μέση» και λεπτό «λαιμό». Σε αντίστοιχες κινήσεις προχώρησε και η εταιρία ηλεκτρικών κιθάρων Daisy Rock (Rolvjord & Halstead, *The gendering of musical instruments: what is it? Why does it matter to music therapy?*, 2015, σσ. 11-12). Ο συσχετισμός με το γυναικείο σώμα είναι εμφανής – οι “μικροκαμωμένες”, “εύθραυστες” γυναίκες μπορούν να παίζουν αντίστοιχα όργανα. Φυσικά τέτοιος διαχωρισμός δεν ισχύει, δεν έχουν όλες οι γυναίκες ίδια σώματα, και κάθε σώμα “αντρικό” ή “γυναικείο” βρίσκει κατάλληλα και βολικά διαφορετικά όργανα (Rolvjord & Halstead, *The gendering of musical instruments: what is it? Why does it matter to music therapy?*, 2015, σ. 12). Η Daisy Rock έχει σλόγκαν «Ελαφρύτερο βάρος. Λεπτότερος λαιμός. Φτιαγμένη για σένα.» γραμμένο με καλλιτεχνικά ροζ γράμματα και κάποιες κιθάρες της εταιρίας έχουν σώμα σε σχήμα μαργαρίτας, καρδούλας, πασχαλίτσας ή πεταλούδας ενώ άλλες είναι με χρυσόσκονη (άπό την επίσημη ιστοσελίδα της Daisy Rock Girl Guitars). Ένα παράδειγμα, η κιθάρα πεταλούδα

φαίνεται στην Εικόνα 3. Όπως γράφουν οι Halstead και Rolvsjord «με την κυριολεκτική μετάπλαση της κιθάρας ως ροζ, αστραφτερό, αξιαγάπητο αντικείμενο, έγινε αμέσως ένα αντικείμενο σχεδιασμένο να επιβεβαιώνει μία ιδιαίτερα παθητική μορφή θηλυκότητας» (Rolvsjord & Halstead, 2015, σ. 13)

Η γνωστή εταιρία Gibson έβγαλε στην αγορά μία ηλεκτρική κιθάρα με απλουστευμένες λειτουργίες, από την άλλη η ανταγωνιστική εταιρία Fender δεν υποστήριξε την ύπαρξη κιθάρων “για γυναίκες”, ούτε θέλησε να περιορίσει τις επιλογές των γυναικών. Ωστόσο, η Fender κυκλοφόρησε μία ηλεκτρική κιθάρα σε τυπικό μέγεθος, σε ροζ χρώμα με το λογότυπο της “Hello Kitty” και πολλοί κιθαρίστες σε ροκ μπάντες την χρησιμοποίησαν (Rolvsjord & Halstead, 2015, σ. 13), μεταξύ αυτών ο Slash από τους Guns N’ Roses και ο Mike Shinoda από τους Linkin Park (McNamee, 2009). Πέρα από την ειρωνεία που δηλώνει αυτή η κίνηση, με την Hello Kitty πάνω στην ηλεκτρική κιθάρα - σύμβολο αρρενωπότητας - δημιουργείται πεδίο πρόκλησης των κανόνων φύλου και σεξουαλικότητας (Rolvsjord & Halstead, The gendering of musical instruments: what is it? Why does it matter to music therapy?, 2015, σ. 13) Από την άλλη βέβαια, η εκτέλεση ενός έκδηλα θηλυκού οργάνου μπορεί να ενισχύει την ετερόφυλη σχέση ελέγχου. Με άλλα λόγια η δεξιοτεχνία στην κιθάρα “Hello Kitty” μπορεί να ιδωθεί ως έκφραση κυριαρχίας πάνω στην φανερά “θηλυκή” κιθάρα.



**Εικόνα 3** Η ηλεκτρική κιθάρα της Daisy Rock "Butterfly" (πεταλούδα) από την επίσημη ιστοσελίδα της [www.daisyrock.com](http://www.daisyrock.com).

### 5.3.1. Το σώμα ως πεδίο ανατροπής και το κίνημα των Riot Grrl

Παραπάνω αναφερθήκαμε στις πανκ και ροκ σκηνές ως αρρενωπά πεδία και στην συμμετοχή των γυναικών στα είδη αυτά, η οποία συμμετοχή από μόνη της αποτελεί σημαντικό βήμα. Σε αυτή την εργασία δεν είναι εφικτό να μελετηθούν διεξοδικά τα γυναικεία ή/και φεμινιστικά συγκροτήματα και η συμβολή τους. Ωστόσο παρακάτω θα εξετάσουμε κάποιες πρακτικές γυναικείων πανκ/ροκ συγκροτημάτων που είχαν ως συνειδητό στόχο την διατάραξη των έμφυλων ιδεών με ριζοσπαστικό τρόπο. Παρόλο που οι πρακτικές αυτές σχετίζονται σε μεγάλο βαθμό και με την δημόσια εικόνα που προέβαλλαν οι γυναίκες μουσικοί (εκτός από την ίδια τη μουσική και την εκτέλεση οργάνων) θα εξεταστούν εδώ καθώς η δημοφιλής μουσική είναι αυτή που δίνει περισσότερη ελευθερία ανατροπής της

κατασκευής του φύλου. Οι ιδέες του τρίτου φεμινιστικού κύματος εκφράστηκαν απόλυτα μέσα από κάποια συγκροτήματα της δεκαετίας του 1990 – με την αμφισβήτηση της γυναικείας ομορφιάς, την παρωδία και την ειρωνεία μεταξύ άλλων, όπως θα δούμε αναλυτικά παρακάτω.

Αρχικά, όπως είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο με βάση την Judith Butler, το γυναικείο σώμα είναι ένα πεδίο επιτέλεσης όπου οι έμφυλες ιδέες παίρνουν σάρκα και οστά, επαναλαμβάνονται αλλά μπορούν και να ανατραπούν. Όπως γράφει η Kate McCarthy (2006):

το θηλυκό σώμα δεν είναι τόσο το αντικείμενο της αντρικής κατανάλωσης όσο μία περίπλοκη κοινωνική κατασκευή, ένα είδος ζωντανής ιδεολογίας όπου η αντρική κυριαρχία πραγματώνεται μέσω της συνεχούς επανάληψης πράξεων δεκτικότητας, εξάρτησης και ευαισθησίας, αλλά επιπλέον είναι το μέρος όπου διαφορετικές πράξεις μπορούν να ανατρέψουν αυτή την κυριαρχία (σ. 71)

Ένα σημείο-κλειδί στην κατασκευή των γυναικείων σωμάτων είναι η σεξουαλικότητα τους, που προσπαθεί να περιοριστεί και να ελεγχθεί από την αρχαιότητα. Οι γυναίκες ουσιαστικά περιορίστηκαν σε σεξουαλικά αντικείμενα της αντρικής επιθυμίας και στην καταστολή των δικών τους επιθυμιών. Επομένως η αντίσταση στο κατασκευασμένο σώμα πρέπει να είναι βαθιά και με πολλούς τρόπους. Το μπέρδεμα πολλαπλών φύλων, μέσα από ρούχα, συμπεριφορές, κινήσεις, τρόπο ομιλίας ή χειρονομίες, είναι ένας από τους τρόπους αυτούς (McCarthy, 2006, σσ. 71-72).

Τη δεκαετία του 1990 κυρίως, αρκετά γυναικεία συγκροτήματα εφάρμοσαν την ασχήμια ως αντίσταση στην πρότυπη θηλυκότητα της όμορφης, “καλής”, παθητικής γυναίκας. Πεδία ασχήμιας ήταν τα εξώφυλλα των δίσκων, η φωνή, ο ήχος, η γλώσσα, οι σίχοι, η σεξουαλικότητα και το σώμα (Eileraas, 1997, σ. 122).

Με αναφορές σε μάγισσες, τσούλες, πουτάνες, με τη σύνδεση στερεοτυπικής θηλυκότητας και βίαιων εικόνων, συγκροτήματα όπως οι Hole και η Tori Amos γελοιοποιούσαν το θηλυκό κατασκεύασμα (Eileraas, 1997).

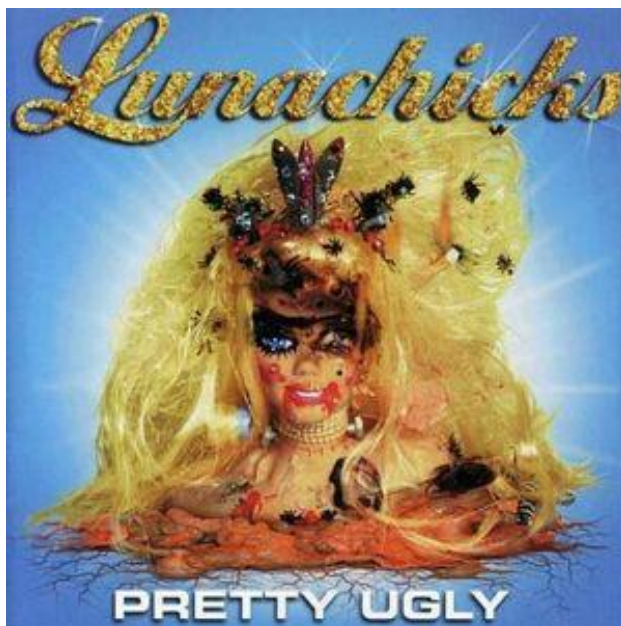
Ταυτόχρονα ήταν συχνές οι “άσχημες” επιθετικές συμπεριφορές σε συναυλίες. Η Courtney Love (Hole) στις συναυλίες της συχνά έπεφτε από τη σκηνή, έσπαγε την κιθάρα της και πάλευε με μέλη του κοινού, μάλιστα το 1995 ένας φύλακας την απομάκρυνε από τη δική της συναυλία γιατί πήδηξε δύο φορές από τη σκηνή για να επιτεθεί σε κάποιον από το κοινό (Eileraas, 1997, σ. 129). Παράλληλα αρνούνταν να μείνουν σεξουαλικά παθητικές και ευαίσθητες, αναφέρονται στον γυναικείο αυνανισμό και αυτοϊκανοποίηση, προτάσσουν την αυτοδιάθεση σώματος και σεξουαλικότητας (Eileraas, 1997, σ. 131). Μουσικοί όπως οι Hole, οι Lunachicks, η Diamanda Galas περιλαμβάνουν στα τραγούδια τους αναφορές σε σωματικά υγρά -που εκτός από τα δάκρυα και εν μέρει τον ιδρώτα- τοποθετούνται αυτομάτως στα ακατάλληλα προς συζήτηση. Οι Hole μάλιστα παρουσιάζουν την εγκυμοσύνη ως μόλυνση, το σώμα που εγκυμονεί ως φουσκωμένο και παραμορφωμένο, προκαλώντας τον πυρήνα της πατριαρχίας, τις ιδέες περί μητρότητα (Eileraas, 1997, σ. 133).

Η πολιτική άρνηση της ομορφιάς, της σεξουαλικής παθητικότητας και της στερεότυπης θηλυκότητας είναι σαφώς τρόπος αμφισβήτησης των έμφυλων κανόνων. Αυτό φυσικά δημιουργούσε έντονη αναστάτωση. Όπως γράφει η McCarthy (2006) η Courtney Love αφού άφησε κατεστραμμένο ένα δωμάτιο ξενοδοχείου – αντίστοιχα με συμπεριφορές αντρικών heavy metal συγκροτημάτων - είχε χαρακτηριστεί από το περιοδικό Times μία “κακομαθημένη, κουρελιασμένη τσούλα”. Η McCarthy υποστηρίζει ότι τέτοιες προσβολές, που δεν αποδίδονται ποτέ



σε άντρες, αντανακλούν το υψηλό επίπεδο πολιτισμικού άγχους για τις γυναίκες που δεν ακολουθούν την προβλεπόμενη διαγωγή, ειδικά την σεξουαλική παθητικότητα (σ. 78) Παρόλο που πολλές συμπεριφορές όπως η δημόσια μέθη ή η χυδαιότητα δεν είναι χαρακτηριστικά του φεμινιστικού αγώνα, δεν μπορούμε να αμφισβητήσουμε τη σημασία της υπονόμησης του κατασκευάσματος του θηλυκού σώματος, ειδικά δημόσια (McCarthy, 2006, σ. 78).

**Εικόνα 4** Εξώφυλλο του δίσκου "Live Through This" των Hole το 1994. Ανακτήθηκε από <https://genius.com/albums/Hole/Live-through-this>



**Εικόνα 5** Εξώφυλλο του δίσκου "Pretty Ugly" των Lunachicks το 1997. Ανακτήθηκε από <https://www.allmusic.com/artist/lunachicks-mn0000322383/discography>

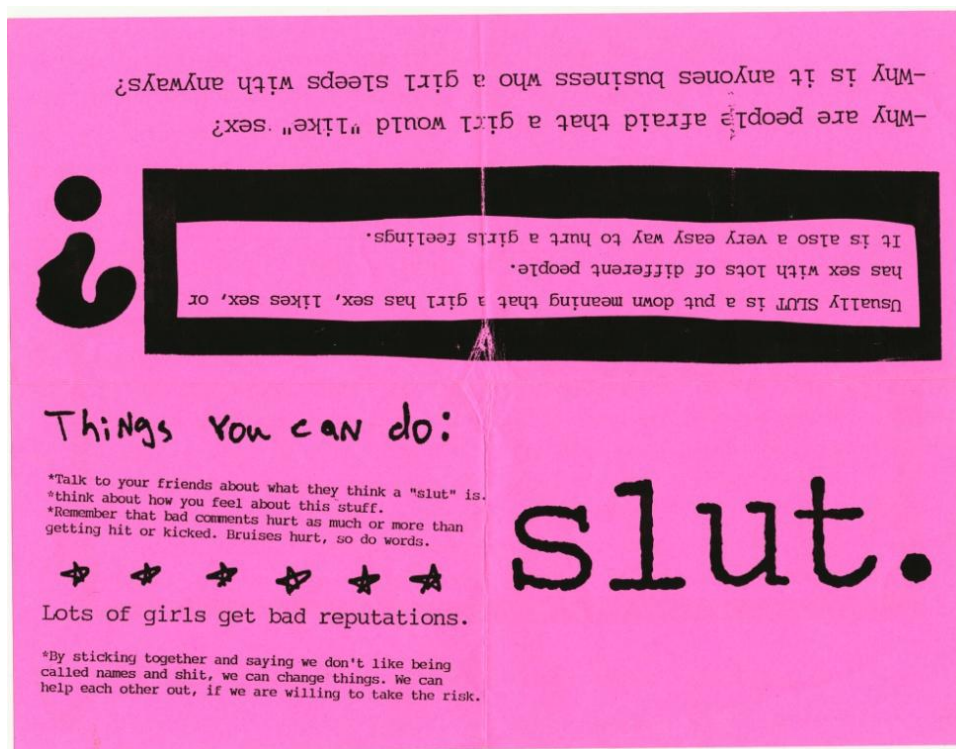
Ενώ οι γυναίκες στο ροκ αυξάνονταν και οι φεμινιστικές φωνές στο χώρο της μουσικής έπαιρναν μορφή γυναικείων οργανισμών και συλλόγων, ένα καθαρά φεμινιστικό κίνημα μέσα στη μουσική γεννήθηκε το 1991 στην Ουάσιγκτον - το κίνημα<sup>8</sup> Riot Grrrl (Leonard, 1997, σ. 272). Ξεκίνησε από γυναίκες που αποφάσισαν να πάρουν θέση ενάντια στον σεξισμό στην πανκ σκηνή. Οι γυναίκες θέλησαν να οργανώσουν μία γυναικεία αντίδραση ενάντια στην κοινωνία που τις καταπίεζε και καθώς το κίνημα ήταν δεμένο με την πανκ μουσική, ήταν πολύ πιο ριζοσπαστικό από άλλες φεμινιστικές οργανώσεις (Schilt, 2003, σ. 6). Μέσα στο κίνημα Riot Grrrl γεννήθηκαν αυτοσχέδια zines<sup>9</sup>, όπου γυναίκες συζητούσαν ζητήματα-ταμπού όπως ο βιασμός ή οι διατροφικές διαταραχές, και συγκροτήματα που έκανα κριτική στις καταπιέσεις φύλου, φυλής και τάξης, όλα αυτά έξω από μεγάλες εταιρίες και κυρίαρχα MME (Schilt, 2003). Τα zines δεν είχαν ως στόχο ύπαρξης την γνωστοποίηση των ιδεών των συγγραφέων αλλά την επικοινωνία και τη σύνδεση των γυναικών, ήταν γνώμες που ζητούσαν απάντηση σε έναν συνεχή διάλογο (Leonard, 1997, σ. 280). Η Leonard (1997) γράφει ότι έχει συλλέξει περίπου 100 διαφορετικά fanzines και είναι σίγουρη ότι κυκλοφορούσαν πολλές εκατοντάδες

---

<sup>8</sup> Η Marion Leonard (1997) αναφέρει ότι χρησιμοποιήθηκαν αρκετοί όροι για να περιγράψουν τις Riot Grrrl όπως "scene" (σκηνή), "an underground group of punkettes" (μία υποκουλτούρα από πάνκισσες), "network" (δίκτυο) και το πλέον συνηθισμένο "movement" (κίνημα). Η Leonard χρησιμοποιεί τον όρο δίκτυο ώστε να τονίσει την επικοινωνία, την συντροφικότητα και την ενδυνάμωση των γυναικών μέσω αυτού. Εδώ χρησιμοποιείται η λέξη κίνημα καθώς δεν θέλω να υποβιβαστεί ο πολιτικός χαρακτήρας των Riot Grrrl.

<sup>9</sup> Ο όρος zine προέρχεται από τη λέξη magazine (περιοδικό). Ωστόσο τα zines διαφέρουν ριζικά από τα εμπορικά περιοδικά. Πρόκειται για αυτοσχέδια έντυπα που εκδίδονται από το άτομο σε λίγα αντίτυπα, μοιράζονται χέρι-χέρι, μέσω αλληλογραφίας ή σε συγκεκριμένα μέρη, συνήθως χωρίς αντίτιμο. Τα zines είναι μέρος έχουν στόχο την κινητοποίηση και δράση των αναγνωστών/τριων. Για ελληνικά zines δείτε εδώ <https://www.fanzines.gr/>

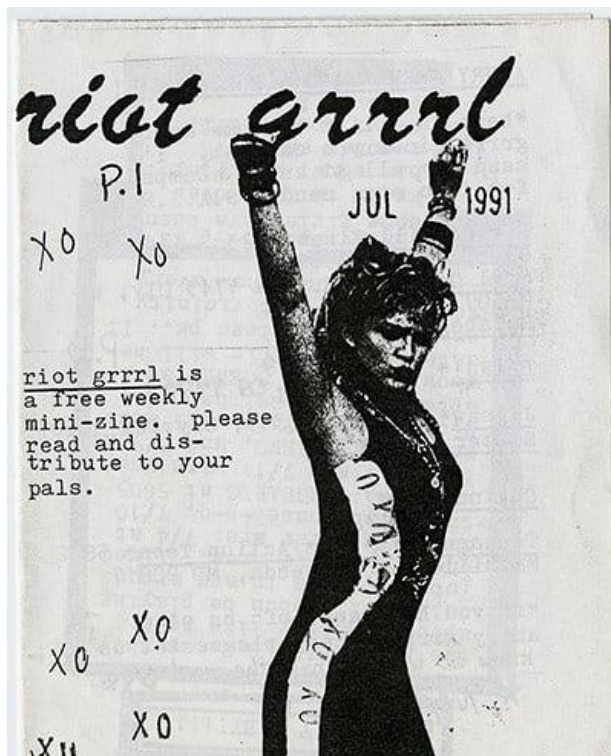
ακόμα, ενώ τουλάχιστον 47 νέες Riot Grrrl μπάντες δημιουργήθηκαν μέσα στο 1993 (σ. 274). Οι Riot Grrrl προώθησαν την πολιτική συνειδητοποίηση και δράση μέσα και έξω από τα μουσικά πλαίσια.



**Εικόνα 6** Riot Grrrl Zine από την Kathleen Hanna, την τραγουδίστρια των Bikini Kill. Το zine απευθύνεται σε κορίτσια που δέχονται slut-shaming δηλαδή ταπείνωση και προσβολές επειδή «κάνουν σεξ, τους αρέσει το σεξ, ή κάνουν σεξ με πολλούς διαφορετικούς ανθρώπους». Καλεί τα κορίτσια να μιλήσουν, να ενωθούν και να μην δέχονται τέτοιες προσβολές. Και καταλήγει «Γιατί οι άνθρωποι φοβούνται μήπως σε ένα κορίτσι "αρέσει" το σεξ; Γιατί αφορά τον καθένα με ποιόν κοιμάται ένα κορίτσι τελοσπάντων;» Ανακτήθηκε από: <http://feministing.com/2013/07/01/lisadarms/>

Σημαντικά συγκροτήματα του κινήματος ήταν οι Bikini Kill, οι Bratmobile και Heavens to Betsy μεταξύ (πολλών) άλλων. Οι στίχοι τους και οι πρακτικές δηλώνουν τον έντονα πολιτικό τους χαρακτήρα. Στα τραγούδια τους θίγουν ζητήματα σεξισμού, σεξουαλικής παρενόχλησης και βίας, διατροφικών διαταραχών, πρότυπης

ομορφιάς, ρατσισμού κ.α. (Schilt, 2003, σ. 8). Ωστόσο δεν ήταν οι σίχοι τους αλλά όλες οι πρακτικές και συμπεριφορές που ενδυνάμωναν τα κορίτσια και τις γυναίκες. Οι Bikini Kill και οι Huggy Bear στην περιοδεία τους, πριν από τις συναυλίες μοίραζαν ενημερωτικά έντυπα που ζητούσαν να είναι οι γυναίκες μπροστά από τη σκηνή και μάλιστα άναβαν τα φώτα όταν κάποιος άντρας αρνούταν να πάει πίσω (Leonard, 1997, σ. 275). Στις συναυλίες των Bikini Kill συχνά το μικρόφωνο περνούσε στο κοινό ώστε οι γυναίκες να μοιραστούν ιστορίες σεξουαλικής κακοποίησης (Schilt, 2003, σ. 9). Τα συγκροτήματα που σχετίζονταν με το κίνημα ενθάρρυναν τις γυναίκες να συνδεθούν με άλλες γυναίκες, να χτίσουν πολιτική και φεμινιστική συνείδηση και να παίξουν την δική τους μουσική (σ. 14). Επίσης συχνά προκαλούσαν τις ιδέες της θηλυκής εικόνας, γράφοντας στα χέρια τους SLUT (τσούλα) ή ντυνόταν με ιδιαίτερα θηλυκά ρούχα και αξεσουάρ (Leonard, 1997, σ. 275).



**Εικόνα 7** Riot Grrrl no. 1 από τις Molly Neuman και Alison Wolfe του συγκροτήματος Bratmobile, τον Ιούλιο του 1991. Φωτογραφία: Fales Library NYU / Feminist Press Ανακτήθηκε από <https://www.theguardian.com/music/gallery/2013/jun/30/punk-music>

Η πολιτική σημασία του κινήματος ήταν μεγάλη, η πανκ μουσική έγινε φορέας φεμινιστικής αντίδρασης με πολλές γυναίκες και κορίτσια να αναπτύσσουν πολιτική συνείδηση μέσα από αυτή. Όπως ήταν αναμενόμενο, η προβολή από τα ΜΜΕ ήταν αρνητική, παραπλανητική ή προσβλητική. Το 1995 όχι τυχαία, εμφανίστηκαν οι “θυμωμένες γυναίκες”, μουσικοί με θυμωμένους, σεξουαλικούς στίχους, οι οποίες προωθήθηκαν από τα ΜΜΕ. Συνεργάζονταν με μεγάλες δισκογραφικές εταιρίες, έδιναν συνεντεύξεις και κυρίως δεν ήταν πολιτικά απειλητικές. Μουσικοί όπως οι Spice Girls, η Alanis Morissette και η Fiona Apple προέτασαν γυναικεία μηνύματα αλλά ήταν πλήρως ενσωματωμένες από το σύστημα και δεν προσέφεραν πεδίο αλλαγής όπως το κίνημα Riot Grrrl (Schilt, 2003).

Συνοψίζοντας, η παρουσία των γυναικών σε ανδροκρατούμενα και αρρενωπά είδη μουσικής όπως το πανκ και το ροκ, αποσταθεροποιεί τις ιδέες περί φύλου και θηλυκότητας. Ειδικότερα όταν οι γυναίκες παίζουν κιθάρα, το όργανο-έμβλημα της αντρικής αρρενωπότητας και ετεροφυλίας. Οι γυναίκες μουσικοί προχώρησαν πολλά βήματα παρακάτω από την ύπαρξη τους στη ροκ και πανκ μουσική, χρησιμοποιώντας τις ως πεδία ριζικής ανατροπής φύλου και πολιτικής συνειδητοποίησης (Rolvstjard & Halstead, *A woman's voice: The politics of gender identity in music therapy and everyday life*, 2013). Παρόλο που σε μεγάλο βαθμό τα πρότυπα που προβάλλει η δημοφιλής μουσική αναπαράγουν τα έμφυλα στερεότυπα και προωθούν πατριαρχικές ιδέες, από όσα αναφέρθηκαν παραπάνω γίνεται κατανοητό ότι η μουσική μπορεί να αποτελέσει σημαντικό πεδίο υπονόμευσης του έμφυλου οικοδομήματος.

Αντιλαμβανόμαστε από όσα προηγήθηκαν την σχέση και τη σημασία των μουσικών οργάνων στην κατασκευή, επιτέλεση και αμφισβήτηση φύλου των ατόμων. Εδώ εξετάστηκαν συνοπτικά κάποια σημεία, μένουν ακόμα πολλά να διερευνηθούν ανάμεσα στη μουσική και το φύλο, που ζωντανεύουν αμφότερα με επιτελέσεις του σώματος.

## Βιβλιογραφικές αναφορές

- Abeles, H. (2009, July). Are Musical Instruments Gender Associations Changing? *Journal of Research in Music Education*, σσ. 127-139.
- Alaghband-Zadeh, C. (2015, March). Sonic Performativity: Analysing Gender in North Indian Classical Vocal Music. *Ethnomusicology Forum*(24), σσ. 349-379.
- Armstrong, V. (2011). Introduction. Στο V. Armstrong, *Technology and the Gendering of Music Education* (σσ. 1-18). New York: Routledge.
- Baker, V. D. (2012). Gender Association with Stringed Instruments: A Four-Decade Analysis of Texas All-State Orchestras. *Texas Music Education Research*, σσ. 3-14.
- Bates, E. (2012, Fall). The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, 56(3), σσ. 363-395.
- Burgan, M. (1986, Autumn). Heroines at the Piano: Women and Music in Nineteenth-Century Fiction. *Victorian Studies*, 30(1), σσ. 51-76.
- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the subversion of identity*. New York and London: Routledge.
- Citron, M. (1993). *Gender and th Musical Canon*. Cambridge: Cambridge University.
- Cixous, H. (1991). Tancredi Continues. Στο H. Cixous, "*Coming to Writing" and Other Essays* (D. J. Sarah Cornell, Μεταφρ., σσ. 78-103). Cambridge, London: Harvard University Press.
- Clawson, M. A. (1999, April). When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. *Gender and Society*, 2, σσ. 193-210.

- Clawson, M. A. (1999, April). When Women Play the Bass: Instrument Specialization and Gender Interpretation in Alternative Rock Music. *Gender and Society*, 13(2), σσ. 193-210.
- Cohen, J. R. (2008, June). 'This Drum I Play': Women and Square Frame Drums in Portugal and Spain. *Ethnomusicology Forum*, 17(1), σσ. 95-124.
- Connor, S. (2000). *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*. Oxford : Oxford University Press.
- Cramer, K. M., Million, E., & Perreault, L. A. (2002). Perceptions of Musicians: Gender Stereotypes and Social Role Theory. *Psychology of Music*(30), σσ. 164-174.
- Cusick, S. (1999). On Musical Performances of Gender and Sex. Στο E. Barkin, & L. Hamesley (Επιμ.), *Audible Traces: Gender, Identity, and Music* (σσ. 25-49). Zurich: Carciofoli.
- Cusick, S. G. (1994, Winter). Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, σσ. 8-27.
- Daisy Rock Girl Guitars*. (n.d.). Ανάκτηση από <https://www.daisyrock.com/>
- Dake, J. (1994). Unveiled Voices: Sexual Difference and the Castrato. Στο P. Brett, E. Wood, & G. Thomas (Επιμ.), *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (σσ. 139-153). London/New York: Routledge.
- Dawe, K. (1996). The Engendered lyra: Music, Poetry and Manhood in Crete. *British Journal of Ethnomusicology*(5), σσ. 93-112.
- Dawe, K. (2010, March). Lyres and the Body Politic: Studying Musical Instruments in the Cretan Musical Landscape. *Popular Music and Society*, σσ. 263-283.



- Dibben, N. (2002). Gender identity and music. Στο R. A. Macdonald, D. J. Hargreaves, & D. Miell (Επιμ.), *Musical Identities* (σσ. 117-133). New York: Oxford University Press.
- Doubleday, V. (2008, June). Sounds of Power: An Overview of Musical Instruments and Gender. *Ethnomusicology Forum*, 1(17), σσ. 3-39.
- Eileraas, K. (1997, Autumn). Witches, Bitches & Fluids: Girl bands Performing Ugliness as Resistance. (T. M. Press, Επιμ.) *The Drama Review*, 41(3), σσ. 122-139.
- Gould, E. (2008). Feminist Imperative(s) in Music and Education: Philosophy, Theory, or what matters most. *Philosophy of Education Society of Australasia*.
- Graddoll, D., & Swan, J. (1989). *Gender Voices*. Oxford: Blackwell.
- Green, L. (1997). *Music, Gender, Education*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Guarracino, S. (2006). "I would like to disappear into those vowels": Gender-Troubling Opera. *The Newsletter for the LGBTQ Study Group of the American Musicological Society*, 16(2), σσ. 30-10.
- Hamesley, L. (1999, Spring). Reviewed Work(s): En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera by Corinne E. Blackmer and Patricia Juliana Smith. *Journal of the American Musicological Society*, 52(1), σσ. 163-170.
- Head, M. (1999, Summer). "If the Pretty Little Hand Won't Stretch": Music for the Fair Sex in Eighteenth-Century Germany. *Journal of the American Musicological Society*, 52(2), σσ. 203-254.
- hooks, b. (2000/1984). *Feminist Theory: From margin to center, 2nd edn*. Cambridge, MA: South End Press.

- Jacobs, D. D. (2017, August). Vocal Body, Gender and Performance. *Revista Brasileira de Estudos da Presenca*, σσ. 359-381.
- Jagose, A. (1996). *Queer Theory: An Introduction*. Melbourne: Melbourne University Press.
- Jarman-Ivens, F. (2011). *Queer Voices: Technologies, Vocalities, and the Musical Flaw*. New York: Palgrave Macmillan.
- Johansson, M. (2013, December). The Gendered Fiddle: On the Relationship between Expressive Coding and Artistic Identity in Norwegian Folk Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 44(2), σσ. 361-384.
- Kawabata, M. (2004). Virtuoso Codes of Violin Performance: Power, Military Heroism, and Gender (1789–1830). *19th-Century Music*, σσ. 89-107.
- Koestenbaum, W. (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire*. New York: Poseidon Press.
- Koskoff, E. (1995). When Women Play: The Relationship between Musical Instruments and Gender Style. *Canadian University Music Review*, 16(1), σσ. 114-127.
- Koza, J. E. (1991). Music and the Feminine Sphere: Images of Women as Musicians in "Godey's Lady's Book", 1830-1877. *The Musical Quarterly*, 75(2), σσ. 103-129.
- Lamb, R. (1996). Discords: Feminist Pedagogy in Music Education. *Theory into Practice*.
- Lang, P. H. (1966). *George Frideric Handel*. Mineola, New York: Dover Publications.
- Leonard, M. (1997). 'Rebel girl, you are the queen of my world': Feminism, 'subculture' and grrrl power. Στο S. Whiteley (Επιμ.), *Sexing the Groove: Popular Music and Gender* (σσ. 273-298). London and New York: Routledge.

- Leppert, R. (1992, Autumn). Sexual Identity, Death, and the Family Piano. *19th-Century Music*, 16(2), σσ. 105-128.
- Macleod, B. A. (1993, Winter). "Whence Comes the Lady Tympanist?" Gender and Instrumental Musicians in America 1853-1990. *Journal of Social History*, 27(2), σσ. 291-308.
- Maus, F. E. (2011). Music, Gender, and Sexuality. Στο T. H. Martin Clayton (Επιμ.), *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction* (σσ. 317-329). Routledge.
- McCarthy, K. (2006). Not Pretty Girls?: Sexuality, Spirituality, and Gender Construction in Women's Rock Music. *The Journal of Popular Culture*, 39(1), σσ. 69-91.
- McClary, S. (1991). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClary, S. (2002). *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McNamee, D. (2009, May 18). *The Guardian*. Ανάκτηση από Τοποθεσία WEB της The Guardian: <https://www.theguardian.com/music/2009/may/18/hello-kitty-guitar>
- O'Meara, C. (2003, October). The Raincoats: Breaking down Punk Rock's Masculinities. *Popular Music*, 22(3), σσ. 299-313.
- Peirano, J. (2007). Listening to gender: A response to Judith Halberstam. *Women and Music: A Journal of Gender and Culture* 11, σσ. 59-64.
- Pettan, S. (1996). Female to Male - Male to Female: Third Gender in the Musical Life of the Gypsies in Kosovo. *Narodna Umjetnost*, 33(2), σσ. 311-324.

- Ramirez, M. (2012, Spring). Performing Gender by Performing Music: Constructions of Masculinities in a College Music Scene. *The Journal of Men's Studies*, σσ. 108-124.
- Reynolds, M. (1995). Ruggiero's Deceptions, Cherubino's Distractions. Στο E. Blackmerand, & P. J. Smith (Επιμ.), *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (σσ. 132-151). New York: Columbia University Press.
- Robinson, P. (1994, November). The Opera Queen: A Voice from the Closet. *Cambridge Opera Journal*, 6(3), σσ. 283-291.
- Rolvjord, R., & Halstead, J. (2013). A woman's voice: The politics of gender identity in music therapy and everyday life. *The Arts in Psychotherapy*, σσ. 420-427.
- Rolvjord, R., & Halstead, J. (2015, September). The gendering of musical instruments: what is it? Why does it matter to music therapy? *Nordic Journal of Music Therapy*, σσ. 1-22.
- Schilt, K. (2003). "A Little Too Ironic": The Appropriation and Packaging of Riot Grrrl Politics by Mainstream Female Musicians. *Popular Music and Society*, 26(1), σσ. 5-16.
- Schlichter, A. (2011, March 23). Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity. *Body & Society*, σσ. 31-52.
- Steblin, R. (1995). The Gender Stereotyping of Musical Instruments in Western Tradition. *Canadian University Music Review*, 16(1), σσ. 128-144.
- Stobart, H. (2008, June). In Touch with the Earth? Musical Instruments, Gender and Fertility in the Bolivian Andes. *Ethnomusicology Forum*, σσ. 67-94.
- Storey, J. (2015). *Πολιτισμική θεωρία και λαϊκή κουλτούρα : Εισαγωγή*. Αθήνα: Πλέθρον.

- Sugarman, J. C. (1989, Spring - Summer). The Nightingale and the Partridge: Singing and Gender among Prespa Albanians. *Ethnomusicology*, 33(2), σσ. 191-215.
- Tick, J. (1986). Passed Away is the Piano Girl: Changes in American Musical Life, 1870-1900. Στο J. Bowers, & J. Tick (Επιμ.), *Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950* (σσ. 325-348). The Macmillan Press LTD.
- Tick, J., Ericson, M., & Koskoff, E. (2001). Women in music. *Grove Music Online*.
- Vorachek, L. (2000, September). "The Instrument of the Century": The Piano as an Icon of Female Sexuality in the Nineteenth Century. *George Eliot - Georgy Henry Lewes Studies*, 38/39, σσ. 26-43.
- Wood, E. (2006). Sapphonics. Στο E. W. Philip Brett (Επιμ.), *Queering the pitch : the new gay and lesbian musicology* (σσ. 27-66). New York & London: Routledge.
- Wrazen, L. (2010). Daughters of Tradition, Mothers of Invention: Music, Teaching, and Gender Evolving Contexts. *Yearbook for Traditional Music*(42), σσ. 41-61.
- Wych, G. M. (2012, 2). Gender and Instrument Associations, Stereotypes, and Stratification: A Literature Review. *Update*, 30, σσ. 22-31.
- Ρεθυμιωτάκη, Ε., Μαροπούλου, Μ., & Τσακιστράκη, Χ. (2016). *Φεμινισμός & Δίκαιο*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.
- Σηφάκη, Ε. (2015). *Σπουδές φύλου & λογοτεχνίας*. Αθήνα: Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών.

