

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΜΟΥΣΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΤΡΑΝΣ ΜΟΥΣΙΚΑ ΒΙΩΜΑΤΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑ,
2011-2021

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ
ΙΣΤΟΡΙΚΗ ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΙΑ

ΜΙΛΤΟΣ ΤΣΙΓΑΡΙΔΑΣ
ΑΕΜ: 1927

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ:
ΔΑΝΑΗ ΣΤΕΦΑΝΟΥ, ΑΝΑΠΛΗΡΩΤΡΙΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ, ΙΟΥΝΙΟΣ 2021

ΠΕΡΙΛΗΨΗ

Άραγε πόσες μουσικές ιστορίες που δε θα μάθουμε ποτέ έχουν υπάρξει και γιατί άραγε έχουνε θαφτεί; Παρατηρώντας τα κενά στη μουσική ιστορία άρχισα να αναρωτιέμαι «μα πού είναι τα τρανς άτομα στη μουσική ιστορία; πώς ηχεί η μουσική για τα τρανς βιώματα;».

Αυτά είναι και τα κύρια ερευνητικά ερωτήματα της εργασίας μου. Μελετώντας τα θα προσπαθήσω αρχικά να σκιαγραφήσω πώς έχει χτιστεί η ιστορία της μουσικής και το ρόλο της ιστορικής μουσικολογίας, τι αφήνεται εκτός των «επίσημων» καταγραφών και γιατί. Αντλώντας εργαλεία σκέψης από την κουήρ θεωρία και τις τρανς σπουδές θα σχολιάσω πώς η κουήρ σκέψη παρεμβάλλεται σε μουσικολογικούς κλάδους και πόσα βήματα παραπάνω θα μπορούσαμε να κάνουμε.

Στη συνέχεια, θα δώσω χώρο για την αναδίπλωση της μουσικής τρανς ατόμων στην καθημερινότητα, εστιάζοντας στην τελευταία δεκαετία. Κάνοντας μία σύντομη αναδρομή σε πολιτικοκοινωνικά αλλά και (κουήρ) μουσικά γεγονότα από το 2011 μέχρι και σήμερα, σχολιάζω τι μπορεί να έχει αλλάξει και τι μένει το ίδιο, πώς τα συλλογικά τραύματα έχουν επηρεάσει την τρανς ύπαρξη στη χώρα. Μέσα από βιβλιογραφική και αρχειακή έρευνα αλλά και μέσω της αυτοεθνογραφίας, προσπαθώ να δω καθαρότερα ποια είναι η θέση των τρανς ατόμων στη σύγχρονη εγχώρια μουσική ιστορία.

Έπειτα, οι λέξεις μου θα αναμιχθούν με προσωπικές σκέψεις τριών ακόμη τρανς μουσικών και με τους ήχους τραγουδιών για/από τρανς βιώματα. Με τις συνεντεύξεις που διενεργώ προσπαθώ να καταγράψω μία άλλη ιστορία, μία προφορική ιστορία «από τα κάτω» όπου δεν παρεμβάλλονται μη-τρανς φωνές στις τρανς εμπειρίες, ενώ μέσα από τα τραγούδια ανακαλύπτω τρανς ήχους, πιο συμπεριληπτικούς και «ανορθόδοξους». Τέλος, αφήνομαι να αναρωτηθώ κατά πόσο η ιστορική μουσικολογία μπορεί να σταθεί αντι-τρανσφοβικά και αν μπορούμε να κάνουμε κάτι ως μουσικά/ερευνητικά υποκείμενα για να διαμορφώσουμε μουσικά περιβάλλοντα που φροντίζουν αλλά κι επιτίθενται όταν και όπου αυτό είναι αναγκαίο.

Σε συνέχεια του κειμένου της εργασίας παραθέτω ένα παράρτημα, το οποίο περιλαμβάνει ένα γλωσσάρι βασικών ορισμών και τις πλήρεις απομαγνητοφωνήσεις των συνεντεύξεων.

Αυτή τη διπλωματική εργασία την αφιερώνω σε όσα περήφανα επιμένουν να είναι ανώμαλες
ηχητικές παρεμβολές στις μάτσο συμφωνίες του δυτικού κόσμου
την αφιερώνω στις στιγμές που τρανς άτομα νιώθουμε ευφορία και περνάμε όμορφα
στα βήματα που κάνουμε παρέα σε δρόμους, πάρκα, τμήματα, μέσα στις φωτιές
και στον μίλτο που συνεχώς καταφέρνουμε μαζί να ξεπερνάμε τον εαυτό μας

ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ

Θέλω να ευχαριστήσω:

τα παιδιά που αγαπώ για τη συγκινητική φροντίδα και το μάλωμα που μου προσφέρουν. Επειδή μαζί μαθαίνουμε μία άλλη αγάπη, πιο ελεύθερη και ειλικρινή κι ας είναι σκληρή ώρες-ώρες. Επίσης, τα ευχαριστώ απεριόριστα για τις συντροφικές συγγραφικές και πολιτικές υποδείξεις και το χρόνο που έχουν δώσει στο κείμενό μου,

την ομάδα *critical music histories* για τους προβληματισμούς, τις συμβουλές, το μοίρασμα σκέψεων, τις συζητήσεις, τη συλλογική επανα-νοηματοδότηση της μουσικής ιστορίας. Χαίρομαι απεριόριστα για την επαφή που έχουμε, η ομάδα αυτή με κάνει να ελπίζω ότι η ιστορική μουσικολογία μπορεί να καταφέρει *κάτι*,

το Θανάση McMorait, τον Λ. και την Πράσινη Λεσβία/το Άλκη για τις πολύ ενδιαφέρουσες μουσικές ιστορικές καταγραφές που κάναμε παρέα και για τα ερωτήματα που μου χάρισαν με τις απαντήσεις τους,

τη μουσικό καθηγήτριά μου Δανάη Στεφάνου, γιατί μου διδάσκει την ακρόαση και το πείσμα, τον παππού και τη γιαγιά μου για την οικονομική και πνευματική στήριξη όλα αυτά τα χρόνια, κι ας μην μπορούν να καταλάβουν ακριβώς πώς βιώνω τη ζωή.

Ειδικότερα ευχαριστώ:

το ρ. που συζητάμε και ζούμε το κουήρ στις άπειρες εκφάνσεις του

το α. που μου υποδεικνύει συνέχεια να κρατάω στιγμές για 'μένα

την ε. που μαθαίνουμε μαζί την ευαλωτότητα, τη φροντίδα και την επούλωση

και το α. που με έχει κάνει να αγαπήσω τη ζωή ξανά και μαζί με αυτή και τη μουσική της,

που μου θυμίζει να δίνω σημασία

εν τέλει τόσα χρόνια σπουδών και καλές τέχνες

μα οι μόνες στιγμές που νιώθω καλλιτέχνης

είναι αυτές που συνθέτουμε μαζί

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή.....	1
Κεφάλαιο 1. Το «οργανωμένο σύνολο ήχων» και άλλα παραμύθια.....	12
1.1 Μουσικά υποκείμενα και (μουσικά) αιχμηρά αντικείμενα.....	12
1.2 Συστήνοντας τη διαθεματικότητα στην ιστορική μουσικολογία.....	17
1.3. Κουήρ δαιμόνια.....	21
1.3.1 «Θάνατος στους ποιητές»: Για την κουήρ μουσικολογία.....	23
1.3.2 «Σ' αγαπώ σαν αμαρτία»: Από πού ξεφύτρωσε η κουήρ μουσική;.....	26
1.3.3 Κουήρ ως επίθεση.....	30
1.4. «Κάθε πρωί που κίναγα να πάω στη δουλειά».....	35
Κεφάλαιο 2. Τρανς μουσική βιοπολιτική: Σύγχρονα ερωτήματα σε σύγχρονες απαντήσεις.....	38
2.1 Μουσική ιστορία και τρανσφοβία: Ένα διαχρονικό δίδυμο.....	39
2.1.1 Έμφυλοι πόλεμοι.....	42
2.2 Γιατί τα τελευταία 10 χρόνια;.....	44
2.3 Κλωτσιές με δωδεκάποντα.....	50
2.3.1 Πώς καταγράφονται τα συναισθήματα;.....	56
Κεφάλαιο 3. Προς μία επιθετική φροντιστικότητα: Τρανς μουσικές εκτονώσεις.....	58
3.1 «Φωνές που ακούμε ακόμα κι αν δε μιλήσουν ποτέ».....	60
3.1.1 Δηλαδή υπάρχουν τρανς μουσικά υποκείμενα;.....	62
3.1.2 «Παιδιά με μάτια λείζερ και μαλλιά τρκουάζ» : Η επαναδιεκδίκηση του χώρου στις d.i.y. συναυλίες και τα πάρτυ.....	64
3.1.3 «Να μαθαίνεις πρέπει νότες συνεχώς, αν το θέλεις για να γίνεις μουσικός»: Τι μας μαθαίνει τελικώς η μουσική εκπαίδευση;.....	75
3.1.4 Να σταματήσουμε να χαϊδεύουμε τα «κανονικά» αυτιά.....	84
3.2 Τρανς επανοικειποίηση και θράσος.....	90
3.3 Μία ευαλωτότητα που δαγκώνει.....	95
3.3.1 Τραγούδα μου τον ήχο σου να σου πω το φύλο σου.....	96

Επίλογος.....	100
Βιβλιογραφία.....	110
Παράρτημα.....	118
Α. Γλωσσάρι.....	119
Β. Πρωτότυπες συνεντεύξεις.....	123
Β.1 Θανάσης McMorait, 29/04/2021.....	123
Β.2 Λ., 30/04/2021.....	136
Β.3 Πράσινη Λεσβία/Άλκης, 08/05/2021.....	155



«Το χρωστάμε ο ένας στην άλλη και στους εαυτούς μας να αγκαλιάσουμε ευφάνταστες ακόμη και ενοχλητικές δομές επιθυμίας που αρνούνται την εύκολη κατηγοριοποίηση και να παράγουμε συνεχώς νέες γλώσσες που θα μπορούν να εκφράσουν την ποικιλία της ερωτικής εμπειρίας και της εμπειρίας του φύλου»¹
(Spade 2002)

τ ι

Όταν ήμουν παιδί μου έλεγαν πως κάθε ιστορία έχει αρχή, μέση και τέλος ή τουλάχιστον ότι οι ιστορίες που εγώ λέω θα πρέπει να έχουν αυτά τα συγκεκριμένα χαρακτηριστικά για να είναι καλά διαρθρωμένες. Όσο μεγαλώνω καταλαβαίνω όλο και περισσότερο ότι αυτός ο τύπος αφήγησης δεν μπορεί να ταιριάζει σε όλες τις ιστορίες και ότι υπάρχουν κάποιες που αναγκαστικά πρέπει να τις αφηγηθούμε αλλιώς, αν θέλουμε να τις αφηγηθούμε αλήθεια.

Με αυτή τη διπλωματική εργασία θα προσπαθήσω να αφηγηθώ με ανορθόδοξο τρόπο τρανς μουσικές ιστορίες της καθημερινότητας, δηλαδή, ιστορίες που σχετίζονται με τα τρανς άτομα και τη μουσική, βγαλμένες από κάθε είδους καθημερινές εμπειρίες. Γιατί με ανορθόδοξο τρόπο; Αφενός επειδή οι ιστορίες αυτές δε χωράνε σε κανέναν είδους ορθόδοξη πρακτική, κι αφετέρου επειδή θα ξεκινήσω την αφήγηση από τη μέση, για να καταλήξω στην αρχή και δε θα φτάσω στο τέλος -το οποίο δεν υπάρχει ακόμα.

Η εργασία μου επιθυμώ να σταθεί δίπλα σε τρανς υποκείμενα, ειδικά σε όσα ασχολούνται με τη μουσική, με τρόπο όχι διδακτικό μα συντροφικό. Θέτω τα τρανς άτομα ως υποκείμενα, γιατί τα τρανς άτομα έχουμε σώμα και συναισθήματα, κάνουμε/ακούμε/παίζουμε/ευχαριστιόμαστε... Δεν είμαστε κάποια αντικείμενα θέασης ή προβληματισμού, είμαστε τα υποκείμενα των ζωών μας -

¹ Η μετάφραση αποσπασμάτων/λέξεων από την αγγλική γλώσσα έχουν γίνει από εμένα εκτός κι αν σημειώνεται όνομα άλλου υποκειμένου που έχει μεταφράσει.

κάθε άτομο με το δικό του τρόπο. Επιπλέον, θέλω όσα γράψω να σταθούν και δίπλα στη μουσική. Να αποτελέσουν μία συμβολή στην πορεία προς την απελευθέρωση της μουσικής σκέψης από τις γραμμές του πενταγράμμου και τους κανόνες της, έτσι ώστε να τολμήσει αυτή να απλωθεί ευρύτερα στο δημόσιο χώρο και λόγο, να αντιμετωπίσει τις προβληματικές και τις αντιφάσεις της.

Ελπίζω, μάλιστα, αυτή η εργασία να αποτελέσει έμπνευση ώστε να κινηθούν προσπάθειες για μία αντι-τρανσφοβική² -και όχι προσχηματική- συμπεριληπτικότητα τρανς ατόμων στην ιστορία της μουσικής. Αντιλαμβάνομαι ότι είναι πολύ λίγες οι σελίδες αυτές για να προκαλέσουν ρήξη σε μία τόσο καλοδιατηρημένη ιστορία, όπως αυτή της μουσικής, αλλά αυτό δε με πειράζει. Εξάλλου, το εκ νέου γράψιμο της ιστορίας πρέπει για εμένα να είναι συλλογική διαδικασία. Για αρχή, αρκεί να βγάλουμε από τα ράφια μας τους «ΑΤΛΑΝΤΕΣ ΤΗΣ ΜΟΥΣΙΚΗΣ», να τους κοιτάξουμε και να πούμε: *«μα είναι αυτή όλη η μουσική ιστορία που υπάρχει;»*.

Κάτι που θεωρώ απαραίτητο να διασαφηνίσω είναι πως εγώ που γράφω αυτές τις παραγράφους είμαι ο ίδιος τρανς. Καθώς δεν έχω ακόμη αλλάξει τα έγγραφα ταυτοποίησής μου το πτυχίο μου θα είναι σε ένα όνομα και σε ένα φύλο που δεν είναι τα δικό μου -γεγονός που με στεναχωρεί και με εξοργίζει έντονα. Είμαι μη-δυναδικό άτομο,³ χρησιμοποιώ αρσενικές και ουδέτερες αντωνυμίες και με λένε Μίλτο. Αν θέλει οποιοδήποτε άτομο να αναφερθεί στην εργασία μου θα πρέπει να πει «η εργασία του Μίλτου». Προσφωνήσεις που δε σέβονται τις αντωνυμίες και το όνομά μου είναι λάθος και κακοποιητικές και ως συγγραφέας του κειμένου δε θα τις δεχθώ.

Στις ιστορίες που θα αφηγηθώ παρεμβάλλονται πατριαρχικές⁴ αντιλήψεις για τις έμφυλες ταυτότητες, το σύστημα δυναδικού φύλου, άκαμπτοι κανόνες της δυτικής μουσικής/μουσικολογίας, τρανσφοβική βία και άλλα στοιχεία (με τα οποία αναμετριέμαι και προσωπικά στην καθημερινότητά μου). Αυτό είναι κάτι που κρίνω σημαντικό να αναφερθεί από τώρα, ώστε να είναι κάθε άτομο προετοιμασμένο. Ίσως να μην είναι μία εύκολη ανάγνωση, πιθανότατα να νιώσετε ότι οι λέξεις μου σας κάνουν επίθεση. Σε αυτή την περίπτωση η εργασία έχει πετύχει το σκοπό της να θέσει προβληματικές με όρους πραγματικότητας και να «γρατσουνίσει» άλλα υποκείμενα -κάτι που κατά τη συγγραφική διαδικασία συνέβη και σε εμένα, αμέτρητες φορές.

² Βλ. Παράρτημα, Α. Γλωσσάρι, 119

³ Ο.π.

⁴ Ο.π.

γιατί

Από τα πρώτα, κιόλας, χρόνια των σπουδών μου έβρισκα μεγάλο ενδιαφέρον στην ιστορία της μουσικής. Αυτό το ενδιαφέρον, πέρα από το ότι θεωρούνταν απίστευτα *περίεργο* για τα γύρω μου άτομα, ήταν κάτι το αναπάντεχο για μένα. Κάθε φορά που σκεφτόμουν ότι θα μπορούσα να ασχοληθώ με την ιστορία συνέβαινε κάτι το οξύμωρο: από τη μία ενθουσιαζόμουν με το πόσα θα μπορούσα να ανακαλύψω και να φέρω στο φως, από την άλλη ένιωθα μικρός κι ανεπαρκής. Ότι θα είμαι μονίμως ανεπαρκής για να ασχοληθώ εγώ -μα πού ακούστηκε;- με την ιστορία.

Κι ενώ ο καιρός περνούσε και δεν έκανα τίποτα ώστε να προχωρήσω ενεργά προς την ιστορική μουσικολογία, αυτή ήρθε και με βρήκε, με χάιδεψε λίγο και μετά με χτύπησε στο κεφάλι. Εκεί κατάλαβα ότι το πρόβλημα δεν ήμουν ποτέ εγώ ή κάθε εγώ που νιώθω λίγος αλλά ακριβώς το πώς έχει δομηθεί η ιστορία, και δει του λεγόμενου «*Δυτικού Πολιτισμού*», και οι κλάδοι που τη μελετούν. Όσο κλείνω τα μάτια και φαντασιώνομαι την ιστορία αυτή δεν είναι ούτε λίγο θηλυκή. Δεν είναι *η* ιστορία αλλά *οι* ιστορικοί. Η ιστορία είναι μεγάλες βιβλιοθήκες με πολλά ράφια και λέξεις *cis*⁵ λευκών ανδρών και σ' αυτή την εικόνα μόνο να χωρέσουν δε γίνεται θηλυκότητες, μη-μάτσο αρρενωπότητες, ΛΟΑΤΚΙΑ+ υποκείμενα και γενικώς άτομα που αντιλαμβάνονται την καθημερινότητα με άλλο τρόπο απ' ότι *επιβάλλεται* ή/και δε χωράνε στην κανονικότητα του δυτικού μας πολιτισμού.

Με αυτή την κριτική σκέψη, λοιπόν, ξεκίνησα τη διπλωματική μου εργασία, έχοντας πλήρως κατά νου ότι η ιστορία δεν είναι ένα σύνολο γραμμικά διατεταγμένων γεγονότων αλλά περισσότερο ένα πλέγμα, πολλά μέρη του οποίου είναι μέχρι στιγμής κενά, μη καταγεγραμμένα. Ειδικότερα, για όσα εγώ ξέρω και έχω διδαχθεί μέσω της «επίσημης» (ωδειακής, σχολικής, πανεπιστημιακής) μουσικής εκπαίδευσης στη χώρα, η τρανς παρουσία στην ιστορία της μουσικής είναι μη υπαρκτή. Αυτό γνωρίζω πως δε συμβαίνει επειδή τα τρανς άτομα αποτελούν κάποια μοντέρνα επινόηση, αντιθέτως, τα τρανς άτομα ήμαστε από πάντα εκεί. Το κενό στις καταγραφές οφείλεται στην πατριαρχική αποσιώπηση των ταυτοτήτων και των εμπειριών μας, στην τρανσφοβία που διαχρονικά εκπέμπει ο δυτικός πολιτισμός και που βρίσκουμε και μέσα στα μουσικά περιβάλλοντα και τη μουσική δημιουργία.

Ως τρανς άτομο και τρανς μουσικός έχω την επιθυμία να αναδείξω τα κενά αυτά και να προσπαθήσω να γεμίσω μερικά, δίνοντας παράλληλα έμπνευση σε άλλα άτομα να το κάνουνε

⁵ Βλ., Παράρτημα, Α. Γλωσσάρι, 118

επίσης, έτσι ώστε να γραφτεί μία ιστορία άλλη, πιο δική μας, πιο *κουήρ*.⁶ Κρατώντας ως βασικά ερωτήματα «*μα πού είναι τα τρανς άτομα στη μουσική ιστορία;*» και «*πώς ηχεί η μουσική για τα τρανς βιώματα;*» κάνω ένα μικρό ταξίδι στους χώρους και τους χρόνους που χωράμε ή που εκδιωχνόμαστε, εκεί που νιώθουμε οικεία και εκεί που πονάμε. Στη διαδρομή με συντροφεύουν κουήρ σκέψεις και ιδέες, σαν παρέα και προστασία αλλά και σαν επιπλήξεις.

Μέσα από αυτή τη διαδικασία ανακαλύπτω περισσότερα πράγματα σχετικά με την καταπίεση τρανς ατόμων και το πώς αυτή εκφράζεται σε μουσικούς/μουσικολογικούς τόπους, ασκώ κριτική στην ιστορική μουσικολογία και τις αντιλήψεις που θέλουν τη μουσική άκαμπτη και «σοβαρή», βρίσκω το θάρρος να εναποθέσω προσωπικά μου βιώματα και να έρθω ακόμα και σε ρήξη με μένα, ακούω βιώματα τρανς μουσικών και συζητάω μαζί τους, μελετάω τη δύναμη που μπορεί να έχει η μουσική στην καθημερινότητά μας, αναρωτιέμαι πόσο κουήρ είναι η κουήρ μουσικολογία και αν αυτή δημιουργεί όντως χώρους για τρανς άτομα να εκφραστούν...

πώς

Το κείμενο της εργασίας είναι χωρισμένο σε τρία κεφάλαια, που έχουν κοινό άξονα τα τρανς άτομα και τη μουσική αλλά το καθένα εστιάζει σε κάτι διαφορετικό. Στο πρώτο κεφάλαιο η εστίαση είναι στην ιστορική μουσικολογία και στη σχέση της με την κουήρ σκέψη. Θέτω προβληματισμούς για το πώς στέκεται η μουσικολογία (ως επιστημονικός κλάδος) στο σήμερα απέναντι σε κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα, πώς έχει δομηθεί η μουσική ιστορία και τι επιπτώσεις έχει αυτό στα τρανς άτομα και πόσο προσιτή διαδικασία αποτελεί η ενασχόληση με τη μουσική. Περιγράφω τι πρεσβεύει η κουήρ θεωρία και σκέψη και πώς έχει καταφέρει να παρέμβει στη μουσικολογία και τις μουσικές πρακτικές και, τέλος, παρατηρώ τη θέση της μουσικής στην καθημερινή ζωή και σε ποιο βαθμό μπορεί να την επηρεάσει/διαμορφώσει.

Στο δεύτερο κεφάλαιο ασχολούμαι με τα τρανς άτομα στην καθημερινότητα την τελευταία δεκαετία. Περιγράφοντας το πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο των τελευταίων χρόνων, εξηγώ τι με ώθησε να επιλέξω για μελέτη την περίοδο 2011-2021 κι εξετάζω τους τρόπους με τους οποίους ασκείται εξουσία στο φύλο μας και στην έκφρασή του, στα μυαλά και στα σώματά μας στο σήμερα. Αναφέρομαι σε γεγονότα (μουσικά και μη) που θεωρώ ορόσημα, βλέπω, ακούω, αναστοχάζομαι κουήρ εκφράσεις στη μουσική δημιουργία. Με αυτόν τον τρόπο, προσπαθώ να αφουγκραστώ καλύτερα τη διαδικασία αποσιώπησης τρανς φωνών από την καθημερινότητα και

⁶ Βλ. Παράρτημα, Α. Γλωσσάρι, 119

κατ' επέκταση, τη μουσική ιστορία. Έπειτα, περιγράφω πώς τα συλλογικά τραύματα έχουν διαμορφώσει την κουήρ καθημερινότητα και σκέψη τη δεκαετία 2011-2021 και το ρόλο της μουσικής σε αυτή τη διαμόρφωση. Σ' όλη τη διάρκεια προσπαθώ να αναζητήσω τις τρανς μουσικές φωνές και να τις αφήσω να ηχήσουν μέσα από τις λέξεις μου αβίαστα, όπως τους πρέπει.

Φτάνοντας στο τρίτο κεφάλαιο, καταλήγω στο πιο ευαίσθητο τμήμα της εργασίας. Ήθελα εξ' αρχής να μην είμαι η μόνη τρανς φωνή στο κείμενο, να μπλέξω φωνές και ήχους που προέρχονται από μένα με αυτούς που προέρχονται από άλλα άτομα. Γι' αυτό το λόγο πραγματοποίησα συνεντεύξεις με τρία τρανς άτομα, τα οποία ασχολούνται με τη μουσική σε πολύ διαφορετικά επίπεδα. Μαζί, αναφερόμαστε στην τρανς ορατότητα σε d.i.y.⁷ μουσικές σκηνές⁸ και αυτοοργανωμένα πάρτυ, σχολιάζουμε τη μουσική εκπαίδευση ως προς την τρανσφοβία της αλλά και τον συχνά άκαμπο, απρόσιτο χαρακτήρα της και ασκούμε κριτική σε «αλληλέγγυους» ήχους, ήχους που στέκονται δίπλα μας αλλά χωρίς να μας ακούνε πραγματικά. Περιγράφουμε τι νιώθουμε, τι είναι αυτό που έχουμε περισσότερο ανάγκη, πράγματα που έχουμε βιώσει.

Ακόμη, στο τρίτο κεφάλαιο εξετάζω τη σχέση του ήχου με το φύλο. Τι φύλο έχουν οι ήχοι -αν έχουν- και γιατί να συμβαίνει αυτό; Περιγράφω δύο τρανς τραγούδια, δηλαδή τραγούδια με τρανς ήχο και μουσική σκέψη και αναρωτιέμαι, πόσο μπορούμε να ξεφύγουμε από τις έμφυλες κατηγοριοποιήσεις και ποιος είναι ο τρόπος να το καταφέρουμε αυτό. Βυθίζομαι σε τραπ⁹-

⁷ Χρησιμοποιώ τον όρο d.i.y. για να περιγράψω πλαίσια δημιουργίας και διάχυσης της μουσικής «από τα κάτω», δηλαδή από τα ίδια τα υποκείμενα που έχουν συλλάβει εξ' αρχής τις μουσικές ιδέες και τις πλάθουν και τις διαδίδουν με τον τρόπο που εκείνα επιθυμούν -χωρίς μεσολάβηση δισκογραφικών π.χ.. Το d.i.y. ήθος (Karamoutsiou 2018), ξεκίνησε από την πανκ μουσική και διαδόθηκε ευρύτερα κάνοντας κριτική στο μουσικό «επαγγελματισμό» αλλά και στην κεφαλαιοποίηση της μουσικής μέσω της καπιταλιστικής μουσικής βιομηχανίας (Karamoutsiou 2018).

⁸ Στο συγκεκριμένο σημείο η έννοια χρησιμοποιείται για να δηλώσει παραγωγή και διαμοιρασμό της μουσικής εκτός της μουσικής βιομηχανίας, ανάμεσα σε σύνολα ατόμων που έχουν κάποιες συγκλίνουσες απόψεις (Karamoutsiou 2019). Στην ουσία περιγράφω *κοινότητες* μέσα στις οποίες η μουσική διαχέεται με μη-εμπορευματικούς όρους, ξεπερνώντας παράλληλα το διαχωρισμό ερασιτεχνών-επαγγελματιών μουσικών υποκειμένων (Stefanou 2018).

⁹ Υποείδος της χιπ-χοπ μουσικής. Την τραπ μουσική χαρακτηρίζει ο μινιμαλιστικός τρόπος δόμησής της και ο ηλεκτρονικά παραγόμενος ήχος, τόσο όσον αφορά το ρυθμό των ντραμς, όσο και τα επαναλαμβανόμενα μελωδικά μοτίβα. Το υποείδος αυτό αναπτύσσεται τα τελευταία τριάντα χρόνια και έχει πάρει το όνομά του από τη λέξη «trap» που σε κάποια μέρη του νότου των Η.Π.Α. είναι αργκό που περιγράφει τις γειτονιές όπου πωλούνται παράνομα ναρκωτικά. Η προέλευση της τραπ συχνά διαφαίνεται και στους στίχους της, που αναφέρονται σε αγοραπωλησίες/χρήση ναρκωτικών ή στην απόκτηση χρημάτων από αυτά.

ηλεκτρονικούς ήχους κουήρ ατόμων, σε στίχους για τα τρανς σώματα και τις τρανς απολαύσεις. Εισάγω πολλά αυτό-εθνογραφικά στοιχεία, αναφέροντας και αναλύοντας τα φωνητικά ενός δικού μου τραγουδιού, εκθέτοντας τη φωνή μου με ένα ευάλωτο πείσμα.

Έπειτα, τοποθετώ έναν επίλογο, για να ρίξω ένα βλέμμα πίσω και δύο βλέμματα μπροστά. Εκεί εξάγω μερικά συμπεράσματα και αφήνω κομμάτια της σκέψης μου σε τροχιά γύρω από την εργασία. Στην ουσία, βλέπω αυτό το τμήμα σαν προωθητικό πύραυλο, που στοχεύει να με πάει εκεί όπου όλα όσα έχουμε ανάγκη γίνονται πραγματικότητα. Είναι ένα τμήμα για να πάρω μία ανάσα και για να εκφράσω τις τελικές μου σκέψεις σχετικά με όλα εκείνα που μας κλέβουν.

Έχοντας κατά νου ότι «κάθε είδους ιστορία καθορίζεται [...] από τον κοινωνικό της σκοπό» (Thompson 2000 [2008], 29) συχνά βλέπω με στεναχώρια να ξεχνάμε σε ακαδημαϊκούς χώρους την έντονη κοινωνική επιρροή που (μπορεί να) έχει η μουσική ιστορία. Πόσο από τη μία παραμένει «ανεκμετάλλευτο εργαλείο» (Στεφάνου 2015, 265) όταν δεν αντιλαμβανόμαστε την πολυπλοκότητα αυτής και από την άλλη έχει τη δύναμη -και το κάνει- να καθορίσει τι έχει αξία να ορίζεται ως «μουσικό» και τι όχι. Κι αυτό γιατί η μουσική ιστορία δεν είναι απλώς τόμοι ατελείωτων βιβλίων που βαριόμαστε να διαβάσουμε, βιογραφίες «ταλαντούχων συνθετών» ή ακλόνητες πληροφορίες από τα στόματα ισχυρών ανθρώπων, είναι ολόκληρη η πορεία της μουσικής μέσα στις κοινωνίες/η πορεία των κοινωνιών μέσα από τη μουσική όλα αυτά τα χρόνια.

Ο τρόπος με τον οποίο είναι γραμμένη, αποσκοπεί όχι μόνο στο να είναι αντικείμενο μελέτης αλλά και να αναδείξει τι είναι αυτό στο οποίο πρέπει να πιστεύουμε ως μουσικά υποκείμενα. Κάτι τέτοιο είναι αρκετά επικίνδυνο, καθώς συχνότερα το παρελθόν διαμορφώνεται από την εξουσία και για την εξουσία -κάτι που αναπόφευκτα επηρεάζει την ιστορία- (Thompson 2000 [2008]), αφήνοντας έξω από κάθε εξίσωση ό,τι θεωρείται ότι θα «βρωμίσει» την κοινωνική συνοχή. Γι' αυτό θεωρώ πολύ σημαντικό να ασκήσουμε κριτική στην ιστορική μουσικολογία και να κινηθούμε ενεργά προς μία άλλη ιστορική κατεύθυνση, μία χωρίς «αυθεντίες», μία που καταγράφεται από τα άτομα που ενεργά τη διαμορφώνουν.

Η απουσία των τρανς ατόμων, αλλά και η κυριαρχία των πατριαρχικών αφηγήσεων στη μουσική ιστορία γενικότερα, είναι αυτό που με ώθησε να ασχοληθώ με αυτή, να την ακούσω και να την καταλάβω βαθύτερα όσο ήμουν φοιτητής. Μέσα από αυτή τη διαδικασία κατέληξα ότι μόνο αν

Η τραπ έχει στο σήμερα έντονα πατριαρχικά στοιχεία και εκπροσωπείται κύρια από μάτσο αρρενωπότητες. Παρ' όλα αυτά την τελευταία δεκαετία έχει αρχίσει να διεκδικείται περισσότερο από θηλυκότητες, κουήρ και τρανς μουσικά υποκείμενα (π.χ. Lil Nas X, Dolly Vara, Lil Mariko κ.α.).

μαθαίνουμε κι αν καταγράφουμε -αν βιώνουμε, ακόμη- την ιστορία με όλες μας τις αισθήσεις μπορούμε να πάρουμε όσα έχει να μας δώσει, ότι αν δοθεί «έμφαση στις αισθήσεις» μπορούμε να φωτίσουμε καλύτερα την εμπειρία των ιστορικών υποκειμένων (Καλλιμοπούλου 2016).

Έτσι, επέλεξα να συνδυάσω μορφές καταγραφής της ιστορίας: τη βιβλιογραφική και την αρχειακή έρευνα με την προφορική ιστορία (μέσω συνεντεύξεων) και με στοιχεία αυτοεθνογραφίας. Η τελευταία βγήκε στη γραφή μου οργανικά, χωρίς να την πιέσω ή να το έχω αρχικά στο νου μου. Διαβάζοντας το κείμενο ξανά, δε θα μπορούσε να είναι το ίδιο χωρίς τις προσωπικές μου ιστορίες, τις ιστορίες ενός τρανς μουσικού υποκειμένου.

«Πώς θα μπορούσε ένα τέτοιο έργο να είναι τόσο γεμάτο νόημα δίχως όλα όσα έχουν συμπεριληφθεί;» (manovski 2014, 115).

Αυτό επιβεβαίωσε για ακόμα μία φορά μέσα μου πόσο το προσωπικό είναι πολιτικό (Bartleet & Ellis 2009). Στην προσπάθεια να αναλύσουμε συνολικά πώς γράφεται και πώς υπάρχει η μουσική ιστορία είναι, θεωρώ, απαραίτητο να παρατηρούμε τόσο τις κοινωνικές συνθήκες που επικρατούν, όσο και το πώς εμείς, τα ίδια τα μουσικά υποκείμενα, βιώνουμε τη σχέση μας με τη μουσική ιστορία και τις καταγραφές της. Η αυτοεθνογραφία είναι μία μεθοδολογία η οποία μας δίνει τη δυνατότητα να το κάνουμε αυτό. Να φτάσουμε στον πυρήνα ορισμένων προσωπικών ή και κοινωνικών καταστάσεων, μέσα από την παράθεση και την επεξεργασία των βιωμάτων μας (manovski 2014), όχι τόσο για να βρούμε απαντήσεις αλλά περισσότερο για να διατυπώσουμε -επιτέλους- τα ερωτήματα που λείπουν (Bochner & Ellis 2003).

Σε αυτό το σημείο νιώθω την ανάγκη να επισημάνω ότι οι βιβλιογραφικές πηγές για τρανς μουσικά υποκείμενα και μουσικές παραγωγές είναι ελάχιστες γενικότερα, ενώ απ' όσο ξέρω για τον ελλαδικό χώρο δεν υπάρχουν καν. Οπότε τόσο οι συνεντεύξεις που διενέργησα όσο και οι αυτοεθνογραφικές καταγραφές πέρα από ενός είδους τεκμηρίωση όσων γράφω στο κείμενο αποτελούν τμήματα μίας άγραφης (κατά την άποψή μου) μέχρι σήμερα προφορικής ιστορίας και ιστορικές καταγραφές αντίστοιχα.

Σε κάποια σημεία του κειμένου όπου παραθέτω τη συνέντευξη σε μορφή συνομιλίας είναι για να αναδείξω την αμοιβαιότητα της επικοινωνίας. Η ελεύθερη δομή που επέλεξα για τις συνεντεύξεις βοήθησε να μοιράζονται οι δυναμικές μεταξύ των ατόμων και να αλλάζουν γρήγορα τυχόν ιεραρχίες που δημιουργούνταν. Υπήρχαν στιγμές που τα άλλα άτομα ρωτούσαν τη δική μου

γνώμη για ζητήματα που προέκυπταν ή το κλίμα ήταν τόσο ασφαλές/φιλικό που μοιραζόμασταν από κοινού προσωπικές εμπειρίες.

Φυσικά, ξέρω ότι η προφορική ιστορία από μόνη της δε φέρνει απαραίτητα την αλλαγή, καθώς όπως όλα τα πράγματα έχει σημασία πώς θα τη διαχειριστούμε (Thompson 2000 [2008]). Προσωπικά την επέλεξα επιθυμώντας η εργασία μου να γίνει ένας χώρος όπου τρανς άτομα θα μιλήσουν για τη σχέση τους με τη μουσική ελεύθερα, επιλέγοντας τα ίδια αν θέλουν να αναφερθούν σε ό,τι τα πόνεσε ή ό,τι τα ευχαριστεί ή και τα δύο. Έτσι ώστε να φανερώσω μερικά κενά της ιστορίας της μουσικής όχι μόνο με τη δική μου φωνή αλλά και με τις φωνές άλλων ανθρώπων που εκδιώχθηκαν από αυτή. Με αυτό τον τρόπο θέλω, εκτός των άλλων, να ασκήσω κριτική και σε προσεγγίσεις που αυτό-βαφτίζονται ως «αλληλέγγυες» αλλά καταλήγουν να αντιμετωπίζουν τρανς υποκείμενα ως εξωγήινα υποκείμενα, αφού είναι μυαλά και σώματα που υπάρχουν έξω από την *κανονική πραγματικότητα*, διαιωνίζοντας με αυτόν τον τρόπο εχθρικούς τρόπους σκέψης.

Έπειτα, όσον αφορά την αρχειακή έρευνα, αυτή περιορίστηκε δυστυχώς στο χώρο του ίντερνετ, αφενός λόγω έλλειψης χρόνου κι αφετέρου λόγω της βίαιης συνθήκης του lockdown στη χώρα - υπό την οποία έγραψα το μεγαλύτερο μέρος της διπλωματικής εργασίας- που καθιστούσε αδύνατο να μετακινηθώ σε άλλα μέρη ή να ψάξω αρχεία σε αναλογική μορφή. Για μένα κάποια μορφή αρχειακής έρευνας ήταν αυτονόητο ότι θα συμβεί από τη στιγμή που αναφέρομαι σε κουήρ θεωρία και ΛΟΑΤΚΙΑ+ άτομα, καθώς πέρα από μερικά άρθρα και θεωρητικά κείμενα την καρδιά της κουήρ πολιτικής σκέψης μπορούμε να προσεγγίσουμε κυρίως σε μπροσούρες, κείμενα συλλογικοτήτων, φανζιν κ.α. έντυπα της αντικουλτούρας.¹⁰ Ομολογώ ότι οι αναφορές στο κείμενο είναι ελάχιστες συγκριτικά με το υλικό που έψαξα, το οποίο ακόμα κι αν δεν ήταν απόλυτα σχετικό, σίγουρα αποτελεί σημαντικό τμήμα «από κάτω» καταγραφής της κουήρ ιστορίας.

Ακόμη, γνωρίζω πως ούτε η ιστορική μουσικολογία ούτε και η μουσική είναι δύο πράγματα αόριστα και ομοιογενή. Γνωρίζω ότι πίσω από αυτές τις λέξεις υπάρχουν άνθρωποι, σκέψεις, αντιφάσεις, τραύματα. Αυτός είναι και ο λόγος που πιστεύω ότι αξίζει να γίνεται κριτική και μάλιστα τολμηρή, επειδή η μουσική και η μελέτη αυτής είναι πράγματα εγκόσμια, απτά, κοινωνικά

¹⁰ Ως «αντικουλτούρα» περιγράφουμε την προσπάθεια «οικοδόμησης μίας διαφορετικής πραγματικότητας έξω από και ενάντια στα κυρίαρχα θεσμικά και οικονομικά πλαίσια». Στην ουσία πρόκειται για πολιτικές πολιτισμικές πρακτικές που απορρίπτουν συστήματα καταπίεσης, οι οποίες συνδέονται και επικοινωνούν με οριζόντιο τρόπο (Σούζας 2015).

προσδιορισμένα. Άνθρωποι τα φτιάχνουν, τα διαμορφώνουν κι αν χρειαστεί, άνθρωποι είναι που θα τα χαλάσουν. Για να αναλύσω, λοιπόν, τα βιώματα και τη μουσική καθημερινότητα, πράγματα που αφορούν τόσο την ατομικότητα όσο και τη συλλογικότητα (DeNora 2004, Χαϊδοπούλου-Βρυχέα 2013), έκρινα απαραίτητο να αντλήσω εργαλεία κι από άλλους επιστημονικούς κλάδους, έτσι ώστε και να μην εξακολουθεί η μουσικολογία να περιχαρακώνεται σε ζητήματα αμιγώς μουσικά αλλά και να μη «χαθούν» κιόλας αυτά μέσα από την ανάλυση του πολιτικοκοινωνικού πλαισίου.

Οι κλάδοι που με βοήθησαν να απλώσω τη σκέψη μου ήταν κυρίως η ανθρωπολογία (ειδικότερα η κοινωνιολογία), οι πολιτικές επιστήμες και, σε ένα βαθμό, η γλωσσολογία. Επίσης, πέρα από την ιστορική μουσικολογία αναφέρομαι και σε ζητήματα της κουήρ μουσικολογίας και της μουσικής εκπαίδευσης. Θεωρώ ότι η αντίληψη πως η μουσική υπάρχει πέρα από τη σφαίρα της ανθρώπινης επιρροής, ως κάτι το υπερβατικό είναι αυτή ακριβώς που έχει δημιουργήσει στο σήμερα τόσο απομακρυσμένους χώρους μουσικής ύπαρξης (Critical Music Histories 2016) και η εμπλοκή των παραπάνω κλάδων σε μία κριτική προσέγγιση της ιστορικής μουσικολογίας φαντάζει αναγκαία.

Επίσης, θέλω να κάνω ένα σχόλιο ως προς τη γλώσσα που χρησιμοποιώ. Μεγαλώνοντας καταλαβαίνω όλο και περισσότερο ότι η παροιμία «η γλώσσα κόκκαλα δεν έχει και κόκκαλα τσακίζει» είναι πέρα για πέρα αληθινή. Οι δυνατότητες της γλώσσας είναι, τολμώ να πω, εξεγερτικές, καθώς μέσα από αυτή έχουν διαμορφωθεί οι περισσότερες κοινωνικές αντιλήψεις, ενώ ανάλογα με το πώς τη διαχειριζόμαστε μπορούμε ακόμα και να εμφανίσουμε ή να εξαφανίσουμε ολόκληρες ομάδες ατόμων. Επιθυμώντας η διπλωματική μου εργασία να αναφέρεται δυναμικά σε κάθε άτομο πάνω στον πλανήτη η γλώσσα που χρησιμοποιώ έχω προσπαθήσει να είναι όσο το δυνατόν περισσότερο συμπεριληπτική, δηλαδή να μην υπονοεί κάποιο φύλο και να μην διαιωνίζει κακοποιητικές αντιλήψεις (π.χ. χοντροφοβία, προσβολές σε άτομα με τρόπους σκέψης ή σωματικά χαρακτηριστικά που θεωρούνται «μη-κανονικά» κ.α.).

Με αυτή μου την πράξη γέρνω και τη ζυγαριά της προσοχής περισσότερο προς τις θεματικές που πραγματεύομαι, δείχνοντας στην πράξη πόσο άβολα καταλήγουμε να νιώθουμε μερικές φορές όταν δεν ξέρουμε το φύλο ατόμων, ποιο φύλο μας έρχεται πρώτο στο νου σε κάθε περίπτωση αλλά και πόσες λέξεις τελικώς έχουν γεννηθεί μέσα από μειωτικές απόψεις και η διαιώνισή τους συμβάλλει στη συντήρηση αυτών [των απόψεων]. Σε σημεία όπου υπάρχει σαφής δήλωση του φύλου γίνεται επίτηδες και δηλώνεται είτε η αορατότητα των άλλων φύλων, είτε η κυριαρχία του αρσενικού.

Επιπλέον, επιλέγω η διπλωματική μου εργασία να είναι όσο πιο κοντά γίνεται γλώσσα που χρησιμοποιώ και στον προφορικό μου λόγο. Ακολουθώντας και την εξής σκέψη της μαύρης φεμινίστριας bell hooks:

«Θέλω να έχω στο χέρι μου ένα συνοπτικό, ευκολοδιάβαστο και κατανοητό βιβλίο· όχι ένα μεγάλο βιβλίο, όχι ένα βιβλίο γεμάτο δυσνόητους όρους και ακαδημαϊκή γλώσσα, αλλά ένα απλό, ξεκάθαρο βιβλίο –που να διαβάζεται εύκολα χωρίς να είναι υπεραπλουστευμένο»
(hooks 2000)

Κρίνω πως ένας ακόμη λόγος που η ιστορική μουσικολογία είναι τόσο απρόσιτη, και για τρανς μουσικά υποκείμενα αλλά και γενικότερα για (μη-)επιστημονικά υποκείμενα είναι ο τρόπος που χειρίζεται τη γλώσσα, η ιδιαίτερα επιτηδευμένη πολυπλοκότητα των εννοιών. Μάλιστα, συχνά διακρίνω μία άκαμπτη σοβαροφάνεια στο λόγο που αρθρώνεται, κάτι που νιώθω ότι απομακρύνει ακόμα περισσότερο τα λεγόμενα από τα άτομα στα οποία μπορούν να απευθυνθούν.

Πιστεύω ότι μία προσπάθεια που αποσκοπεί σε κριτική αυτής της συνθήκης, θα ήταν υποκριτικό να μην κινηθεί ταυτοχρόνως και προς την αλλαγή της γλώσσας, προς έννοιες πιο προσβάσιμες στα περισσότερα άτομα ή τουλάχιστον σε επαρκείς επεξηγήσεις των εννοιών που αναφέρονται. Αυτός είναι και ο λόγος που χρησιμοποιώ σε πολλούς τίτλους στίχους από τραγούδια, λογοπαίγνια ή ερωτήματα, και που έχω διατηρήσει τον προφορικό λόγο των συνεντεύξεων όσο το δυνατόν περισσότερο, αποσκοπώντας στη δημιουργία αμεσότερων συνδέσεων του κειμένου με τα υποκείμενα που το διαβάζουν και με την καθημερινότητα.

Κλείνοντας, νιώθω ότι πρέπει να αναφερθώ σε κάποιες άλλες διπλωματικές εργασίες που έγιναν στο τμήμα μουσικών σπουδών του ΑΠΘ και θεωρώ ότι συμβάλλουν στο να αρχίσουν να ανοίγονται ευρύτερα έμφυλα ζητήματα στη μουσικολογία, με πολεμικούς όρους και «από τα κάτω». Διπλωματικές εργασίες που ήχησαν δυνατά στις αίθουσες, στα φουαγιέ ή τα «δωμάτια» του zoom και αποτέλεσαν έμπνευση, για μένα, για να μπορώ να στείλω εκείνο το πρώτο mail στη Δ. Στεφάνου να της πω ότι θέλω να κάνω μία εργασία για τα τρανς άτομα στη μουσική.

Όπως έχω ήδη αναφέρει και θα αναλύσω εκτενώς στην εργασία, δε θεωρώ ότι η επιστήμη της μουσικολογίας είναι απαλή, ότι μπορεί να αλλάξει εύκολα, να «τσαλακωθεί». Για να είμαι πιο συγκεκριμένος, δεν την έχω *διδαχθεί* με τέτοιο τρόπο. Αν δεν υπήρχαν ήδη αυτές οι προσπάθειες,

να δείχνουν σε νέα άτομα στο τμήμα πόσες αμέτρητες προοπτικές έχει η (ιστορική) μουσικολογία, ενδεχομένως να μου ήταν πιο δύσκολο να στείλω αυτό το mail ή να γράφω με τέτοια απλότητα.

Θέλω να ευχαριστήσω, λοιπόν, για τις εργασίες και το θράσος τους τις Ε. Παπαδάκη (Επιτελεστικό φύλο και μουσικές εκτελέσεις: Σύγχρονες φεμινιστικές προσεγγίσεις, 2018), Ε. Ματσίγκου (Σιωπή-ακρόαση-οικειότητα: Ένα πειραματικό εγχειρίδιο φεμινιστικής ακρόασης, 2020), Ν. Σάνη (Θηλυκές δαμάστριες μηχανές-ων: Προς μία έμφυλη ιστορία της ηλεκτρονικής μουσικής, 2021), Κ. Μίγγα-Γκαγκοπούλου (Ζητήματα φύλου στη σύγχρονη μουσική: Περιπτώσεις από το χώρο της ηλεκτρονικής σύνθεσης και των ηχητικών τεχνών, 2021).

Αυτή η αναφορά είναι κι ένα είδος καταγραφής/προσωπικής ομαδοποίησης εργασιών της περιόδου 2011-2021 που προσωπικά θεωρώ ότι δημιουργούν πολύτιμα πεδία προβληματισμού σχετικά με την πατριαρχική αποσιώπηση ΛΟΑΤΚΙΑ+, θηλυκών και «άλλων» φωνών από την ιστορία της μουσικής και την πατριαρχική δόμηση των μουσικών πρακτικών.

«[...] Δηλαδή, για μένα, αν με ρωτούσες τι θα ήθελες να αλλάξεις στην κοινωνία επειδή οι φασίστες δεν θα πάψουν να είναι φασίστες, θα ήταν, όταν βλέπεις να επιτίθενται σε κάποιον, να μην κοιτάς από την άλλη [...]» - Ζακ Κωστόπουλος/Zackie Oh!

Κεφάλαιο 1. Το «οργανωμένο σύνολο ήχων»¹¹ κι άλλα παραμύθια

1.1 Μουσικά υποκείμενα και (μουσικά) αιχμηρά αντικείμενα

Φτάνοντας στο σημείο να ξεκινήσω αυτή τη διπλωματική εργασία, έχουν περάσει ήδη αρκετά χρόνια ενασχόλησής μου με τη μουσική. Σπουδές στα θεωρητικά, σπουδές σε όργανα, μαθήματα στο πανεπιστήμιο... Παρ' όλα αυτά, ακόμα δυσκολεύομαι να θέσω στον εαυτό μου την ιδιότητα του μουσικού, όσο κι αν αυτές οι σπουδές φαντάζουν μία επαρκής κατάρτιση, νιώθοντας ότι η συγκεκριμένη ταυτότητα ενέχει ένα βάρος που ίσως και να μην είμαι «αρκετά καλός» ώστε να το σηκώσω. Βρίσκομαι ορισμένες φορές να αναρωτιέμαι αν αυτό οφείλεται αποκλειστικά σε δικές μου ανασφάλειες, αν οι μουσικές πρακτικές δεν έχουν το κατάλληλο έδαφος για μένα λόγω του ότι είμαι τρανς άτομο ή αν η αίσθηση ανεπάρκειας που νιώθω είναι, τελικώς, συστατικό κομμάτι του να σπουδάζεις μουσική.

Ακόμη, διαβάζοντας και μαθαίνοντας για τη μουσική ιστορία και τα άτομα που έχουν καταφέρει να έχουν θέση σε αυτή σκέφτομαι ότι εγώ δεν μπορώ να ταυτιστώ με κανένα από αυτά. Δε βλέπω ανοιχτά ΛΟΑΤΚΙΑ+ άτομα στην ιστορία της μουσικής, δε βλέπω τρανς άτομα, ούτε μουσικές διαδικασίες που φαίνεται να αμφισβητούν τα κοινωνικά πρότυπα για το φύλο, τη σεξουαλικότητα, την έκφραση, τις σχέσεις κ.α. Έχουμε καταλήξει να διδασκόμαστε και να διδάσκουμε ως ιστορία της μουσικής μία ιστορία που είναι μεν μουσική αλλά δεν είναι πλήρης, συμπεριληπτική, φροντιστική. Μία ιστορία που κάνει τρανς άτομα σαν κι εμένα να νιώθουμε ανεπαρκή.

Επίσης, έχει ενδιαφέρον ότι μέσα από συζητήσεις με άτομα που μοιραζόμαστε κοινούς προβληματισμούς, άτομα που δεν είναι τρανς ή ακόμα και ΛΟΑΤΚΙΑ+ εξάγω το συμπέρασμα ότι μία αίσθηση ανεπάρκειας μοιραία συνυπάρχει μαζί μας όταν εκτελούμε/ακούμε/αναλύουμε τα μεγάλα μουσικά έργα των μεγάλων μουσικών, όσο βρισκόμαστε στις αίθουσες συναυλιών με την αυστηρή τους αύρα αλλά και στα θρανία των τμημάτων μουσικολογίας. Μάλιστα, συχνά η

¹¹ Έκφραση που αρχικά χρησιμοποίησε ο Γάλλος συνθέτης Edgard Varèse μιλώντας για τη μουσική και πλέον έχει υιοθετηθεί από πολλά άτομα στην προσπάθεια να οριστεί τι είναι η μουσική (Goldman 1961).

αίσθηση αυτή παραμένει ακόμα και όταν κάνουμε πρόβες με την ερασιτεχνική μας μπάντα. Άραγε πώς και από ποια υποκείμενα τοποθετείται αυτή η ανεπάρκεια σε ιδιαίτερες μουσικές στιγμές, ποια άτομα μπορεί να επηρεάζει και πώς μπορεί να σχετίζεται με την κατασκευή της ιστορίας;

Υπάρχουν μερικές σκέψεις που πολλά άτομα τις κάνουμε ενώ ασχολούμαστε με τη μουσική αλλά συχνά δεν έχουμε το χρόνο ή το υπόβαθρο να εντρυφήσουμε σε αυτές (ή τουλάχιστον θεωρούμε ότι δεν έχουμε το υπόβαθρο). Μία από αυτές τις σκέψεις αφορά το τι είναι αυτό που μας κάνει μουσικά υποκείμενα, δηλαδή άξια να κατέχουμε την ιδιότητα του «μουσικού». Αν έχει να κάνει αυστηρά με το να αντιμετωπίζουμε τη μουσική ως αντικείμενο με το οποίο καταπιανόμαστε ή αν είναι κάτι πιο διευρυμένο, που τα πλοκάμια του απλώνονται καθορίζοντας εν μέρει την ίδια μας την ταυτότητα. Αυτό έχει πολύ μεγάλη σημασία καθώς υποτίθεται ότι η μουσική ιστορία αφορά τα μουσικά υποκείμενα, όμως *ποια* μπορούν να ορίζονται ως τέτοια;

Θα δώσω μία δική μου ερμηνεία στο ερώτημα, εξετάζοντας λίγο την έννοια της ταυτότητας. Σύμφωνα με τις καθηγήτριες γλωσσολογίας M. Bucholtz και K. Hall: «η ταυτότητα είναι περισσότερο ένα σχεσιακό και κοινωνικό-πολιτισμικό φαινόμενο που εκδηλώνεται μέσα από διαλεκτικές διαδικασίες, παρά μία δομή που εκφράζει αμετάβλητες κοινωνικές κατηγορίες» (Bucholtz & Hall 2005). Δηλαδή, οι ταυτότητες είναι σύνολα οριοθετημένων πράξεων.

Βασίζοντας τη σκέψη μου σε αυτή τη θέση, θεωρώ ότι η ταυτότητα αφορά την *κοινωνική τοποθέτηση* του εαυτού και των άλλων, ότι «η υποκειμενική αντίληψη του εαυτού παραμένει διαρκώς εύθραυστη, αβέβαιη, απειλούμενη, αν δε διασταυρώσει στο βλέμμα του άλλου τη σπίθα της αναγνώρισης που μετατρέπει καθεμία και καθέναν μας σε ον παρόμοιο και διαφορετικό μαζί» (Βαρίκα 2009, 13).

Το συμπέρασμα που προκύπτει είναι πως κάθε ταυτότητα βρίσκεται σε κατάσταση σχεσιακή με το κοινωνικό σύνολο. Αυτό δε σημαίνει ότι οι ταυτότητες υπάρχουν μόνο μέσα από τη νοηματοδότηση του συνόλου αλλά ότι συγκεκριμένες κοινωνικές, πολιτισμικές, πολιτικές και γλωσσικές διεργασίες ανά τα χρόνια έχουν καθορίσει σε μεγάλο βαθμό τις συνθήκες υπό τις οποίες αυτές [ταυτότητες] (έχουν τη δυνατότητα να) δομούνται/αναδομούνται.

Συνεπαγωγικά, το πώς στεκόμαστε στο μουσικό νεφέλωμα δεν μπορεί να είναι κάτι το γραμμικό. Δεν μπορούμε να λέμε απλώς ότι «κάνουμε το τάδε, γι' αυτό είμαστε μουσικά υποκείμενα», καθώς είναι μία διαδικασία πιο περίπλοκη, πιο κοινωνική. Τα μουσικά υποκείμενα μπορεί να έχουν μουσικές ταυτότητες εντελώς διαφορετικές και να είναι εξίσου μουσικά υποκείμενα ή, ακόμη, να

μην επιθυμούν να προσδιορίσουν με κάποιον τρόπο τις μουσικές ταυτότητές τους, να αρέσκονται στη μη-ταυτοποιημένη ενασχόλησή τους με τη μουσική.

Προσωπικά, θεωρώ ότι ο τρόπος με τον οποίο ορίζουμε τα μουσικά υποκείμενα έχει επηρεάσει σε μεγάλο βαθμό το πώς είναι η μουσική ιστορία. Χρειάζεται να διευρύνουμε τις πρακτικές που μας κάνουν «άξια» να έχουμε κάποια μουσική ιδιότητα, να αντιμετωπίσουμε συλλογικά την αίσθηση ανεπάρκειας που κατακάθεται μέσα σε τόσα άτομα, έτσι ώστε να φτάσουμε να αλλάζουμε και πώς αφηγούμαστε μουσικές ιστορίες. Γι' αυτό το λόγο στη συγκεκριμένη εργασία αναφερόμενος σε μουσικά υποκείμενα έχω στο νου μου ένα ευρύ φάσμα μουσικών εμπειριών, επιθυμώντας να μην υποτιμάται κανένας τρόπος έκφρασης αυτών, τονίζοντας παράλληλα το αναπόφευκτο της κοινωνικής επιρροής.

Συχνά μελετάμε ή προσεγγίζουμε τη μουσική -ειδικά στην ιστορική μουσικολογία- σαν μία εξειδικευμένη διαδικασία που συντελείται κατά κύριο λόγο από (επαρκώς) εξειδικευμένα άτομα και αυτό υπό ορισμένες συνθήκες (Critical Music Histories 2016). Κριτικά σε αυτή την προσέγγιση, προσπαθώντας παράλληλα να συμβάλλω στη διεύρυνση της μουσικολογικής αντίληψης σχετικά με την «αξία» της μουσικής και των μουσικών, τα μουσικά υποκείμενα μπορούν να υπάρχουν στην εργασία ως άτομα που παίζουν, συνθέτουν, διδάσκουν μουσική, άτομα που ασχολούνται με τη μουσική παραγωγή ή διευθύνουν μουσικά σύνολα, ερευνητικά υποκείμενα κ.α.

Ακόμη, προσεγγίζοντας τόσο την έννοια της ταυτότητας ως σχεσιακή συνθήκη (Bucholtz & Hall 2005) όσο και τη μουσική ως τρόπο διασύνδεσης και επικοινωνίας, βάσει θεωρήσεων που επιθυμούν να την επανα-οριοθετήσουν, (Small 2010, Λαλιώτη 2011-2012) επιθυμώ να ασχοληθώ με τη μουσική εμπειρία και πέρα από τα όρια των πρακτικών όπου κάποιο άτομο κάνει άμεσα κάτι που μπορεί να μεταφραστεί ως *μουσικό*.

Τα παραπάνω ως τρόπος σκέψης μπορούν να συνοψιστούν στον όρο επιτέλεση [performance]. Ως επιτέλεση ορίζεται μία (οποιαδήποτε) δράση που πραγματοποιείται εντός ενός πλαισίου και νοηματοδοτείται από το πλαίσιο αυτό. Δηλαδή, επιτέλεση είναι περισσότερο η διαδικασία και λιγότερο το αποτέλεσμα κάποιας δράσης. Τοποθετώντας αυτόν τον ορισμό στη μουσική βλέπουμε ότι αυτή δεν είναι απλώς ήχος ή παρτιτούρα αλλά ένα πολυαισθητηριακό γεγονός, πολύ πιο κοντά στη βιωμένη πραγματικότητα, στο οποίο συμμετέχουν και άτομα πέρα από τα άμεσα εμπλεκόμενα «μουσικά υποκείμενα» (Small 2010). Σύμφωνα με τη Β. Λαλιώτη, μιλώντας για τη μουσική υπό το πρίσμα της επιτέλεσης μπορούμε να μελετήσουμε την αλληλεπίδραση όλων των ατόμων που

συμμετέχουν σε μία μουσική εμπειρία και τη συμβολή τους στη νοηματοδότηση αυτής, με ισότιμους όρους (Λαλιώτη 2011-2012).

Έχοντας εμπνευστεί από αυτές τις αντιλήψεις ο τρόπος με τον οποίο θα αναφερθώ σε μουσικά υποκείμενα θα είναι χωρίς να απαιτώ να έχουν κάποια συγκεκριμένη θέση στη μουσική ζωή (π.χ. δε θα είναι μόνο συνθέτες ή μόνο εκτελέστριες). Υποκείμενα που ακούν τη μουσική, την απολαμβάνουν, τη μοιράζονται, την αναπαράγουν με όποιον τρόπο, χωρίς να έχουν απαραίτητα μουσική κατάρτιση ή «επίσημη» μουσική ιδιότητα, μπορούν εξίσου -και πρέπει για μένα- να θεωρηθούν άξια να κατέχουν μουσικές ιδιότητες.

«[...]ο καλλιτέχνης δεν ολοκληρώνει μόνος του την πράξη της δημιουργίας, διότι είναι ο θεατής που εγκαθιδρύει την επαφή του έργου με τον εξωτερικό κόσμο, αποκωδικοποιώντας και ερμηνεύοντας τα βαθιά του χαρακτηριστικά. Με αυτόν τον τρόπο προσθέτει τη δική του συμβολή στη δημιουργική διαδικασία.» (Duchamp 1957)

Βιώνοντας τη διδασκαλία της ιστορίας της μουσικής, έχω αντιληφθεί πως στη γλώσσα της μουσικολογίας, τα μουσικά υποκείμενα, δείχνουν να κατέχουν ένα βαθμό «ιεροσύνης»: συγκεκριμένες γνώσεις, σπουδές, ικανότητες (Critical Music Histories 2016). Τα υποκείμενα αυτά (πρέπει να) κατανοούν εις βάθος τη μουσική γλώσσα, δείχνουν τον απαραίτητο σεβασμό στα *έργα*, εκτιμούν τον καλλιτεχνικό *πλούτο* της (δυτικής) μουσικής. Κερδίζουν, λοιπόν, με την αξία τους μία θέση στον κόσμο των *«μουσικών»*, έναν κόσμο που παρά τα αυστηρά κριτήρια που χρησιμοποιεί για να κρίνει τους «κατοίκους» του, κουβαλάει ένα παρελθόν γεμάτο ταραχές.

Η ιστορική πορεία προσδιορισμού των μουσικών υποκειμένων είναι κάθε άλλο παρά αυστηρά στατική, με αυτά να θεωρούνται από απεσταλμένοι των θεών, μέχρι απλά εργάτ(ρι)ες, μέχρι υπέρ-άνθρωποι (Goehr 2005 [1992]), για να καταλήξουν μέσα από τις πολυδιάστατες κοινωνικές διεργασίες που μας φέρνουν στο σήμερα να θεωρούνται ταλαντούχα, σκληρά εργαζόμενα άτομα με ευαισθησίες και -συχνά- «σοβαρές» σπουδές.

Φυσικά, δεν μπορούμε να παραβλέπουμε «τη σημασία που έχει η γλώσσα ως *ανθρώπινη δραστηριότητα* που εργάζεται αδιάκοπα για να πραγματώσει ορισμένες γλωσσικές δυνατότητες και να δημιουργήσει νέες» (Βαρίκα 2009, σελ. 45), δηλαδή το πώς αποτυπώνονται στη γλώσσα οι

κοινωνικές αλλαγές. Ακόμη, αν αντιληφθούμε έννοια της ταυτότητας όχι ως στατική ή άκαμπτη αλλά ως έναν τρόπο να προσδιορίζεται η θέση μας στο δημόσιο χώρο, ως μέσο ορατότητας και δια-σύνδεσης (αντί απομόνωσης), μπορούμε να δούμε πως οι ορισμοί χρησιμοποιούμε για την περιγραφή των ταυτοτήτων μας και των όσων τις συγκροτούν είναι γλωσσικά προϊόντα και άρα έχουν τη δυνατότητα να είναι εύπλαστα, ενώ μεγάλη σημασία έχει τίνος το χέρι τα πλάθει (Βαρίκα 2009, Serano 2007). Έτσι, θα ήταν άδικο να μην αναφέρω πόσο αλλάζει τα τελευταία χρόνια η σκέψη περί «μουσικών», χάρη και σε άτομα που ασκούν κριτική σε αυτόν τον προσδιορισμό.

Δεν είναι ευκαταφρόνητο, για παράδειγμα, το ότι στα μουσικά τμήματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης δίνονται πλέον οι δυνατότητες σε υποκείμενα που ασχολούνται με κλάδους της μουσικολογίας να εγείρουν καινούρια, συνδυαστικά ζητήματα και να βυθίζονται σε ηχητικά περιβάλλοντα που ίσως να μην εφορμούν από την δυτική μουσική κουλτούρα ή και να αντιτίθενται σε αυτή, εφόσον υπάρχει πλέον και ένα ακαδημαϊκό πλαίσιο υποστήριξης αυτών των κινήσεων -το οποίο είναι βέβαια ιδιαίτερα περιορισμένο στον ελλαδικό χώρο.

Έπειτα, τα άτομα που ασχολούνται με μουσικές πέραν αυτού που θα ονομάζαμε «σοβαρή μουσική», δηλαδή οργανοπαίκτριες έντεχνης, παραδοσιακής, λαϊκής μουσικής κ.α. ή τραγουδιστριές αλλά και άτομα που δουλεύουν σε studio παραγωγής συχνά θα δούμε να κατέχουν πτυχία οργάνων, θεωρητικών, φωνητικής, πανεπιστημιακά πτυχία. Αυτό το γεγονός κάνει τον παλαιότερο διαχωρισμό σε «σπουδαγμένους μουσικολόγους και «αδαείς ερασιτέχνισσες» μουσικούς να φαντάζει απαρχαιωμένος. Βέβαια, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι για κάποια άτομα δεν εξακολουθεί να υπάρχει ένα αυτονόητο χάσμα λόγω μουσικού αντικειμένου (κλασική-σοβαρή μουσική έναντι κάθε δημοφιλούς/έντεχνης κ.α. ευτελούς μουσικής).

Αναφέρομαι σε αυτό με σκοπό να θίξω το εξής: από τη στιγμή που υπάρχουν ακόμα και «σπουδαγμένα» μουσικά υποκείμενα τα οποία, παρά τη σαφή σχέση τους με τη μουσική, θεωρούνται «ανάξια» να έχουν θέση στη μουσική ιστορία, πώς περιμένουμε αυτή να δημιουργήσει χώρους για άτομα που θεωρούνται ακόμα πιο υποδεέστερα κοινωνικά, όπως τα τρανς άτομα; Ειδικά όταν αυτά εξακολουθούν στον ελλαδικό χώρο να θεωρούνται «βρώμικα», επίμονος βήχας την ώρα κλασικής συναυλίας.

1.2 Συστήνοντας τη διαθεματικότητα¹² στην ιστορική μουσικολογία

Μπορεί η έννοια του «μουσικού υποκειμένου» να αγκαλιάζεται πλέον από περισσότερο κόσμο και να διαστέλλεται η σημασία της αλλά η ιστορική μουσικολογία συνήθως βλέπω να στέκεται δύσκαμπτη -αν όχι άκαμπτη- μπροστά σε τέτοιες διευρύνσεις. Ταυτόχρονα, παρατηρώ ότι ακόμα και η ιστορική μουσικολογία παραμένει πεισματικά προσκολλημένη στο επίπλαστο δίπολο *θεωρίας* έναντι *πράξης*, επηρεάζοντας κατά αυτόν τον τρόπο και το πώς υπάρχουν στις καταγραφές «θεωρητικοί» και «πρακτικοί» της μουσικής (Stefanou 2019).

Η θεωρία της μουσικής, που μεταφέρεται στο παρόν μας ως απόσταγμα προγονικής γνώσης *προικισμένων* ανθρώπων -ως επί το πλείστον λευκών cis ανδρών- παρουσιάζεται ως κάτι το άπιαστο, σχεδόν μυθικό, άξιο να μελετάται αυτούσιο ακόμα και εκατοντάδες χρόνια μετά (Bergeron 1992, Perilis 1994, Mattin 2005, Vincent Duckles and Jann Pasler 2020). Η πράξη, τίθεται ως η διαδικασία απεικόνισης της γνώσης αυτής και των μουσικών *αριστουργημάτων*, αρκετά σημαντική ώστε να μην «προδοθούν» τα *έργα* αλλά όχι τόσο ώστε να εκτιμάται το ίδιο ανεξάρτητα από αυτά (Goehr 2005 [1992]). Με άλλα λόγια θα μπορούσαμε να πούμε ότι το δίπολο αυτό καταλήγει σε μία αντιπαραβολή θεωρίας-μουσικής, όπου έχει μεγαλύτερη αξία η θεωρία εντός της μουσικής αντί για τη μουσική εντός της θεωρίας.

Σε αυτό το σημείο, φέρνω στο μυαλό μου το δίπολο του φύλου και νιώθω την ανάγκη να επισημάνω πόσο τα δίπολα είναι ένα σχήμα εντελώς δύσχρηστο και καταπιεστικό, που όχι απλά δε δημιουργεί χώρους για άτομα που δεν προσδιορίζονται δυαδικά αλλά, επιπλέον, μηδενίζει και τις πιθανότητες αυτοί οι χώροι να υπάρξουν. Τα δίπολα καταλήγουν ανταγωνιστικά, να μάχονται το ένα το άλλο επικαλούμενα τις μεγάλες υποτιθέμενες διαφορές τους και με θυμό και στεναχώρια παρατηρώ την ιστορική μουσικολογία αντί να προβληματίζεται, να ενισχύει τους εξουσιαστές αυτής της μάχης: τη θεωρία και την τοξική αρρενωπότητα¹³ (Ahmed 2017, Ματσίγκου 2020, Σάνη 2021). Ίσως αυτός είναι και ένας από τους λόγους που η (παραδοσιακή) μουσικολογία είναι εχθρικός τόπος για αρκετά άτομα που αντιλαμβάνονται τη μουσική να φτάνει πέρα από τις βασικές αρχές της [μουσικολογίας] (Critical Music Histories 2016).

¹² Βλ. Παράρτημα, Α. Γλωσσάρι, 120

¹³ Ο.π.

Έχει επίσης μεγάλη σημασία να παραδεχθούμε πόσο η ιστορική μουσικολογία -ακόμα και σήμερα- συχνά αντιμετωπίζει τη σύνδεσή της και τη σύνδεση της μουσικής εν γένει με κοινωνικά και πολιτικά ζητήματα ή θέματα που σχετίζονται με τη σωματική διάσταση των ατόμων σχεδόν σαν εστίες «μόλυνσης» της βαθύτερης ουσίας της (Critical Music Histories 2016). Τη συγκεκριμένη τοποθέτηση την παραθέτω γνωρίζοντας ότι η συζήτηση για το «κοινωνικό περιεχόμενο» (Adorno 2013 [1970]) της μουσικής έχει «μπολιαστεί» με πολλά παρακλάδια από τη Σχολή της Φρανκφούρτης¹⁴ μέχρι και σήμερα και ξεπερνάει σε μεγάλο βαθμό μία κίνηση γύρω από την «αισθητική» και το «αισθητό» της μουσικής.

Ακόμη, δεν μπορώ ούτε και θέλω να ισχυριστώ ότι η μουσικολογία αποτελεί έναν ενιαίο κλάδο όπου «παράγει» θέσεις κατευθυνόμενες πάνω σε μόνο ένα δρόμο. Εξάλλου, αυτός είναι και ο λόγος που υπάρχει ακόμα η ανάγκη να ορίζεται με ποιο συγκεκριμένο πεδίο της ασχολούμαστε (ιστορική μουσικολογία, συστηματική μουσικολογία, εθνομουσικολογία κ.α.). Αυτό που τίθεται στην προκειμένη είναι ότι οι πόρτες της «επιστήμης της μουσικολογίας», δύσκολα ανοίγουν σε κριτικές του ίδιου του τρόπου ύπαρξής της στο σήμερα κι ακόμα πιο δύσκολα τις φιλοξενούν. Αυτό κάνει την επικρατούσα σκέψη για την (ιστορική) μουσικολογία να ρέπει αρκετά περισσότερο προς τη μεριά που υποστηρίζει την ύπαρξη ενός μουσικού *ιχώρ*¹⁵ και λιγότερο προς εκείνη όπου η μουσική είναι προσβάσιμη και «γήινη». Όσο πιο πολύ αντιλαμβανόμαστε τη μουσική ως κάτι το εγκόσμιο, τόσο περισσότερο αποκτά τη δυνατότητα να γίνει (ή να γίνει αντιληπτή ως) κοινωνική/πολιτική πράξη.

Μουσική πολιτική πράξη δε θεωρώ πως είναι μόνο η «τέχνη για την κοινωνική αλλαγή» (Lukács 1977 [1938], Ranciere 2008 [2006]) αλλά και η προσπάθεια για αλλαγή του τρόπου ύπαρξης της τέχνης, η ρήξη με τις συντηρητικότερες των επικρατέστερων αντιλήψεων της ίδιας της (ιστορικής) μουσικολογίας. Εδώ, η έννοια «συντηρητική» τίθεται κυριολεκτικά, δηλαδή ότι η μουσικολογία προτιμάει να συντηρεί απόψεις, αντί να τις εξελίσσει. Ένα πολύ απλό και απτό παράδειγμα αποτελεί το γεγονός ότι η ποπ μουσική εξακολουθεί να θεωρείται υποδεέστερη από άλλα είδη για

¹⁴ Όρος που έχει εδραιωθεί για την περιγραφή ενός νεομαρξιστικού ρεύματος κοινωνικής θεωρίας και κριτικής φιλοσοφίας που ξεκίνησε το 1923 στο Ινστιτούτο Κοινωνικών Ερευνών του Πανεπιστημίου Goethe στη Φρανκφούρτη. Άτομα που εκπροσωπούσαν τις σκέψεις που έβρισκαν έδαφος στη «Σχολή της Φρανκφούρτης» ήταν ο Carl Grunberg (θεωρείται και ιδρυτής του ρεύματος), Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Friedrich Pollock, Alfred Schmidt κ.α.

¹⁵ Ιχώρ κατά την ελληνική μυθολογία ήταν ένα χρυσό υγρό που κυλούσε στις φλέβες των θεών και των αθανάτων. Εδώ χρησιμοποιείται μεταφορικά και κριτικά προς την αντίληψη ότι η «σοβαρή» μουσική είναι κάτι το «θεϊκό».

πολλά ερευνητικά υποκείμενα ενώ και οι ελάχιστες μουσικολογικές σπουδές πάνω στην ποπ κουλτούρα αντιμετωπίζονται με μεγάλο σκεπτικισμό στις καλύτερες των περιπτώσεων (Bergeron 1992, Perilis 1994, Stanley 2001).

Αυτό στον ελλαδικό χώρο παρατηρείται αρκετά έντονα, καθώς η ποπ μουσική και κάθε είδος που μπορεί να θεωρηθεί «δημοφιλής μουσική» δε φαίνεται να έχουν θέση στη διδασκαλία και τη μελέτη της ιστορίας της μουσικής. Μάλιστα, όσες προσπάθειες γίνονται για τριβή και συζήτηση πάνω στην ποπ κουλτούρα αποτελούν καθαρά ατομικές πρωτοβουλίες καθηγητικού προσωπικού, ακόμα και στα τμήματα τριτοβάθμιας εκπαίδευσης (Stefanou 2019) -κάτι που μπορώ να επιβεβαιώσω κι εγώ από τη φοιτητική μου εμπειρία.

Αν η εγχώρια ιστορική μουσικολογία δυσκολεύεται να δημιουργήσει συνθήκες μελέτης για ζητήματα που είναι «καθαρά μουσικά» (π.χ. κάποια μουσικά είδη), μπορούμε να φανταστούμε πόσο πιο απρόθυμη θα είναι να το κάνει για θέματα που θεωρούνται άσχετα με τη μουσική. Ένα από αυτά τα θέματα είναι και η αποσιώπηση τρανς φωνών, τρανς μουσικών, τρανς ήχων από την ιστορία της μουσικής, η οποία συμβαίνει με τέτοιο τρόπο που όχι απλά δεν υπάρχουν τρανς αφηγήσεις στην ιστορία αλλά συχνά δεν φαντάζει καν προβληματική η απουσία τους. Έχοντας λάβει τη μέχρι τώρα μουσική μου κατάρτιση σε «περιφραγμένους» χώρους, όπου η μουσική γνώση και η *διαίσθηση* του μουσικού εξαίρονταν με το συντηρητικό τρόπο που περιέγραψα πρωτύτερα, δεν είναι πρόθεσή μου να θέσω νέα δόγματα ή όρια για την ιστορική μουσικολογία. Εκτιμώ πως είναι σημαντικότερο να διερωτηθώ ανοιχτά για το κατά πόσο (πρέπει να) υπάρχουν πραγματικά όρια, ποια άτομα αποφασίζουν γι' αυτά και πώς (Στεφάνου 2015).

Σε αυτό το πλαίσιο, σκιαγραφώντας και τις συνθήκες που με οδήγησαν να ασχοληθώ με τη θεματική της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας, κρίνω σημαντικό να θέσω ως προβληματική την έλλειψη διαθεματικότητας στους περισσότερους μουσικολογικούς κλάδους. Καθώς η ζωή είναι ένα δίχτυ αλληλένδετων ταυτοτήτων κατανοώ ότι υπάρχουν τομείς της μουσικής εμπειρίας που επηρεάζονται από ζητήματα που μία μουσικολογική ανάλυση ίσως παρέθετε ως εξω-μουσικά. Υιοθετώντας έναν πιο διαθεματικό τρόπο σκέψης μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα «τις πολλαπλές και ταυτόχρονες σχέσεις εξουσίας που διέπουν τις ζωές μας» (waves 2017, 24) αλλά και να εντοπίζουμε πώς οι σχέσεις αυτές επηρεάζουν τα μουσικά υποκείμενα και τη μουσική τους και αντιστρόφως.

Ακόμη, όσον αφορά την ίδια τη μουσική, πιστεύω ότι δεν είναι «μια υπερβατική «παγκόσμια γλώσσα», ούτε ένα ηχητικό προϊόν παγιδευμένο σε μια (υπαρκτή ή φανταστική) παρτιτούρα, αλλά μια κοινωνική και πολιτισμική πρακτική που νοηματοδοτείται σε συγκεκριμένα πλαίσια» (Βούρδουλας 2018). Με βάση αυτό εκτιμώ πως έχει πολύ μεγάλη σημασία να ανοίγονται συζητήσεις για τους όρους υπό τους οποίους πραγματοποιείται μία τέτοια πρακτική, για τα άτομα που (έχουν την ελευθερία να) την επιτελούν αλλά και για τα περιθώρια αλλαγής των πλαισίων της στο σήμερα (Στεφάνου 2015, Στεφάνου 2019 [2012], Ματσίγκου 2020, Σάνη 2021). Τέτοιοι προβληματισμοί είναι πιθανό να θεωρηθούν παράταιροι ή και απολύτως περιττοί σε μία μουσικολογική έρευνα αν δεν την προσεγγίζουμε διαθεματικά και η απαξίωση τέτοιων ερωτημάτων δεν έχει να προσφέρει παρά μόνο μουχλιασμένες συντηρήσεις στην εξελισσόμενη, κατά τ' άλλα- διαδικασία εκτύλιξης της ιστορίας της μουσικής.

Αντί, λοιπόν, για μία προσέγγιση που αντιλαμβάνεται τη μουσική «ως ένα ανεξάρτητο ερέθισμα, ανεπηρέαστο από τις συνθήκες παραγωγής, διάδοσης και κατανάλωσής του» (DeNora 2004, x), επιλέγω να θέτω τη μουσική σε άμεση συσχέτιση με τα πλαίσια εκτέλεσης/ακρόασης/μελέτης της, εκεί όπου μπορεί να απογυμνώνεται συχνά από ό,τι θεωρούμε πως αποτελείται. Με μία τέτοια απογύμνωση φαίνεται καλύτερα ότι η μουσική ως επιτέλεση, ως πολιτισμικό φαινόμενο δεν μπορεί να έχει ένα στατικό ορισμό, ούτε να κρίνεται ανεξάρτητα από τις στιγμές στο χρόνο όπου εκτελείται.

Άρα, εφόσον η μουσικολογία μελετάει περιβάλλοντα που σχετίζονται με τη μουσική, ούτε εκείνη μπορεί να στέκει αμέτοχη σε κοινωνικές συγκρούσεις ή να μένει ανεπηρέαστη από αυτές. Ειδικότερα, όσον αφορά την ιστορική μουσικολογία, στα πλαίσια της οποίας πραγματοποιώ την εργασία μου, θεωρώ ότι χρειάζεται να έρθει σε σύγκρουση πολλές ακόμη αρχές της, ώστε να προσεγγίζει τη μουσική με ένα συνολικότερο τρόπο, πιο κοντά στα ίδια τα υποκείμενα τα οποία αυτή [η μουσική] αφορά. (Στεφάνου 2015, *Critical Music Histories* 2016, Eckhart & De Graeve 2017, Cayari 2019).

1.3 Κουήρ δαιμόνια

Η κριτική μου προς τη μουσικολογία και τις διαχρονικές αξίες της απορρέει από έναν τρόπο σκέψης που στέκεται επιφυλακτικά απέναντι σε παγιωμένα συστήματα δόμησης της κοινωνίας και της σκέψης. Παράλληλα, θεωρεί ότι οι ταυτότητες που μας προσδιορίζουν είναι ρευστές κι αυτό είναι κάτι το αναπόφευκτο για τις συνεχώς εναλλασσόμενες συνθήκες των ζώων μας, κάτι το απελευθερωτικό. Αυτός ο τρόπος σκέψης εκφράζεται κύρια μέσα από την κουήρ θεωρία.

Η κουήρ θεωρία [queer theory] αναπτύχθηκε στις αρχές του 1990, την ίδια περίοδο όπου μέλη και ομάδες των χειραφετητικών ΛΟΑΤΚΙ+ κινημάτων άρχισαν να χρησιμοποιούν τον όρο κουήρ ως πολιτική τοποθέτηση απελευθέρωσης των ταυτοτήτων και των υπάρξεών τους γενικότερα (Βούρδουλας 2020). Αποτελεί μία μετα-δομιστική θεωρία, που εξελίσσει, εκτός των άλλων, θέσεις του Foucault και του Derrida, θέτοντας ως βάση ότι το πώς ζούμε και το πώς έχουμε μάθει να δρούμε είναι άμεσα επηρεασμένο από τα συστήματα εξουσίας. Τα συστήματα αυτά παράγουν το «κανονικό» [normative] (δηλαδή τους αποδεκτούς κοινωνικούς ρόλους, τις συμπεριφορές που αρμόζουν σε κάθε ρόλο, τις οικονομικές/πολιτικές/έμφυλες δομές της κοινωνίας κ.α.) άρα και το «μη-κανονικό», το οποίο χρησιμοποιούν ώστε να εδραιώνεται το πρώτο (Foucault 1978 [2003]). Βασικές θέσεις της κουήρ θεωρίας αφορούν τη δόμηση (έμφυλων) ταυτοτήτων, εστιάζοντας στο κατά πόσο είναι παράγωγα κοινωνικών διεργασιών.

Ήδη πριν από το 1990 παρατηρούμε ριζοσπαστικές σκέψεις πάνω στο φύλο, όπως αυτές που αποτυπώνονται στα: "Homosexual Desire" (1972) του Guy Hocquenghem, "The Traffic in Women: Notes on the "Political Economy of Sex"" (1975) της Gayle Rubin, "Technologies of Gender" (1987) της Teresa de Lauretis κ.α. Τον όρο «κουήρ θεωρία» εισήγαγε αρχικά η Teresa de Lauretis στο άρθρο της "Queer Theory: Lesbian and gay sexualities" (1991). Με αυτό το έργο, η de Lauretis επιθυμούσε βασικά να διευρυνθούν οι ορίζοντες σκέψης υπό τους οποίους σκεφτόμαστε σεξουαλικά ζητήματα. Με σκοπό την αναθεώρηση και το σπάσιμο των κανόνων η κουήρ θεωρία ασχολήθηκε έντονα με την κατασκευή του φύλου (Butler 1990, 1993, Sedgwick 1996, Jagose 1996).

Μέσα από την κουήρ θεωρία αναδύθηκαν έννοιες που συγκεκριμενοποιούν τις διάφορες προβολές του «κανονικού», κάποιες από τις οποίες χρησιμοποιώ στην εργασία, όπως την έννοια «ετεροκανονικότητα» [heteronormativity] που βρίσκουμε να περιγράφει τη θεώρηση ότι η

ετεροφυλοφιλία είναι ο «κανονικός» σεξουαλικός προσανατολισμός. Ακόμη, η κουήρ θεωρία ασχολήθηκε με τις ταυτότητες, θέτοντας ότι κάθε ταυτότητα αποτελεί μία διαδικασία και όχι ένα έμφυτο κτήμα του ατόμου (Foucault 1978 [2003]). Καθώς οι ταυτότητες νοούνται ως επιτελεστικές (με την έννοια της επιτέλεσης που έχει αναφερθεί πρωτύτερα) υπάρχουν μέσα στο χρόνο και στο χώρο όχι στατικά αλλά σε αλληλεπίδραση τόσο με το περιβάλλον όσο και μεταξύ τους. Η κουήρ σκέψη επιδιώκει να βρίσκει συνδέσεις και να χτίζει κοινούς τόπους ανάμεσα στις διάφορες ταυτότητες, χωρίς να εξαφανίζει τις ξεχωριστές καταπιέσεις που μπορεί να υπάρχουν μεταξύ των ατόμων.

Έτσι, παρατηρείται μία διεύρυνση του διαθεματικού τρόπου αντίληψης σε μία οπτική που θεωρεί αυτονόητο και προωθητικό να συγκρούεται ακόμα και με τις ίδιες τις ταυτότητες που τη δημιούργησαν. Αυτή η τολμηρή συλλογιστική θεωρώ ότι είναι απαραίτητη στην προσπάθεια να αντιμετωπίσει η ιστορική μουσικολογία τα κωλύματά της και να αντιληφθούμε, ως ερευνητικά, μουσικά υποκείμενα τη δαιμονοποίηση που έχουν υποστεί ιστορικά ΛΟΑΤΚΙ+ και συγκεκριμένα τρανς μουσικά υποκείμενα. Αυτό το πιστεύω βάσει και όσων έχει ήδη προσφέρει η κουήρ θεωρία στη μουσικολογία ευρύτερα, κάτι που θα αναφέρω στη συνέχεια. Μόνο αν νιώσουμε άνετα με την αστάθεια που πραγματικά επικρατεί στην ιστορία θα πάψουμε να συμπιέζουμε τις ιστορίες μας σε τεχνητά «σταθερά» καλούπια.

1.3.1 «Θάνατος στους ποιητές»:¹⁸ Για την κουήρ μουσικολογία

«Η ιστορία της Δυτικής μουσικής είναι, μεταξύ άλλων, μία ιστορία σεξουαλικού άγχους, αμφιθυμίας και διαπραγματεύσεως» (Judith Ann Peraino 2003).

Όταν είχα διαβάσει πρώτη φορά για την κουήρ μουσικολογία είχα βάλει στη σειρά όσα ήξερα για την κουήρ θεωρία και πολιτική σκέψη και μου προέκυψε το εξής -εύλογο- ερώτημα: γίνεται ένας επιστημονικός μουσικολογικός κλάδος να είναι κουήρ;

Η σχέση της μουσικής με έμφυλα ζητήματα είναι κάτι που σχετικά πρόσφατα, λιγότερο από 80 χρόνια πριν, άρχισε να απασχολεί άτομα που ασχολούνται με τη μουσική. Ήταν μόλις το 1977 όπου με το άρθρο του "Britten and Grimes" ο Phillip Brett ήθελε να εισάγει την αντι-ομοφοβική σκέψη στον κλάδο της μουσικολογίας και να ανοίξει το δρόμο για τη μελέτη του πώς ο σεξουαλικός προσανατολισμός επηρεάζει τη μουσική έκφραση (Peraino 2013). Από τότε αρκετά άτομα έστρεψαν τη μουσικολογική τους έρευνα στη διαπλοκή της σεξουαλικότητας με τη μουσική και την αισθαντικότητα αυτής, προσπαθώντας παράλληλα να ασκήσουν κριτική στην ομοφοβία που διέπει τα μουσικά περιβάλλοντα.

Έτσι, δημιουργήθηκαν οι *γκέι και λεσβιακές μουσικολογικές σπουδές*. Αυτή η αφοσίωση στη σεξουαλικότητα δείχνει τόσο τις ακόμη πιο καταπιεστικές από σήμερα συνθήκες της εποχής,¹⁹ όσο και το βάθος επιρροής του δυαδικού συστήματος φύλου. Παρ' όλα αυτά, μερικά χρόνια αργότερα, το 1990, άρχισαν να διαδίδονται οι θέσεις της κουήρ θεωρίας και η μουσικολογία δε θα μπορούσε να βγει αλώβητη από τη σύγκρουση με αυτές.

Η κουήρ μουσικολογία αναπτύχθηκε μέσα στο 1990, στα πλαίσια της *νέας μουσικολογίας*, και συνέχισε με μεγαλύτερη ένταση αυτό που είχαν αρχίσει οι γκέι και λεσβιακές σπουδές, θέτοντας

¹⁸ Στίχος του τραγουδιού «Θάνατος στους ποιητές» από το post punk συγκρότημα Όρα Μηδέν που κυκλοφόρησε το 1989.

¹⁹ Η συγκεκριμένη πρόταση αναφέρεται κυρίως σε ορισμένα δυτικά κράτη, κυρίως αυτά στα οποία διαδόθηκαν οι γκέι και λεσβιακές μουσικολογικές σπουδές. Επίσης, δε σημαίνει ότι οι μη ετεροφυλόφιλες σεξουαλικότητες δεν είναι ακόμη δαιμονοποιημένες αλλά κυρίως ότι η αορατότητα των τρανς ατόμων ήταν ακόμα πιο έντονη.

κριτικές προσεγγίσεις για τους ήδη υπάρχοντες κανόνες διαφόρων πεδίων της μουσικολογίας (Βούρδουλας 2020). Ξεφεύγοντας από τη στατικότητα που έφεραν οι όροι «γκέι» και «λεσβία», το κουήρ, αρνούμενο την οριοθέτηση ήρθε να «αγκαλιάσει» ένα πολύ πιο διευρυμένο σύνολο συμπεριφορών και βιωμάτων, δρώντας επιθετικά στην κανονικότητα των φύλων και των εκφάνσεων της σεξουαλικότητας (Brett, Wood, Thomas 2006, Whiteley and Rycenga, Schlichter 2011, Peraino 2013).

Είναι σημαντικό να αναφερθεί ότι εκτός των έμφυλων ζητημάτων, η κουήρ μουσικολογία έχει στόχο μία συνολικότερη επανανοηματοδότηση της δυτικής μουσικολογίας και την ανανέωση των ζητημάτων ακαδημαϊκού διαλόγου γύρω από αυτήν, χωρίς να φοβάται να έρθει σε ρήξη με τις αρχές αυτής ή να ταράξει θέσεις που θεωρούνται παγιωμένες (Brett, Wood, Thomas 2006). Ακόμα, δηλώνει την πρόθεση να καταλύσει την κυριαρχία της «μουσικής πατριαρχίας», τόσο σε σχέση με την αποσιώπηση θηλυκοτήτων και άλλων *μη-κανονικών* ατόμων από τη μουσική ιστορία, όσο και σχετικά με την επικράτηση τοξικά αρρενωπών/μάτσο χαρακτηριστικών στην ίδια τη μουσική (Βούρδουλας 2018, Ματσίγκου 2020, Σάνη 2021).

Βλέποντας τη μουσικολογία από μία κουήρ σκοπιά αρχικά μπορούμε να παρατηρήσουμε το φαινομενικά αθέατο, αφού το κουήρ προτάσσει την υιοθέτηση αυτής ακριβώς της λογικής για κάθε τομέα της ζωής. Η προσέγγιση της καθημερινότητας με μία διερευνητική ματιά αμφισβήτησης κάθε «μεγάλης αλήθειας» είναι ένα από τα βασικά στοιχεία της κουήρ μουσικολογίας, η οποία έρχεται να αναδείξει ζητήματα εκπροσώπησης, ρόλων, καταπιέσεων εντός της μουσικής ζωής²⁰ (Brett, Wood, Thomas 2006).

Δεν μπορούμε να παραβλέψουμε ότι και τα άτομα που αρχικά εισήγαγαν την κουήρ σκέψη στη μουσικολογία αλλά και όσα μέχρι σήμερα ασχολούνται μ' αυτή μπορούν να δουν προβολές δικών τους βιωμάτων, σκέψεων ανησυχιών σ' αυτά που μελετούν (Brett, Wood, Thomas 2006). Μάλιστα, κάτι τέτοιο μπορεί να ισχύσει και για άτομα που δε σχετίζονται ακαδημαϊκά με τη μουσική, καθώς η κουήρ μουσικολογία συχνά δημιουργεί χώρους για υποκείμενα που μπορεί να μην έχουν καν κάποια μουσική κατάρτιση αλλά είναι γεμάτα σχετικούς προβληματισμούς. Γι' αυτό, άτομα που ψάχνουν αγωνιωδώς τη θέση τους στον κόσμο μέσα από τη μουσική, που θεωρούν ότι δεν έχουν επαρκή κατάρτιση για να θεωρηθούν μουσικά υποκείμενα, μπορεί να βρίσκουν στην κουήρ

²⁰ Με μία τέτοια τοποθέτηση το «κουήρ» ξεφεύγει από την οπτική που βλέπει φύλα και σεξουαλικότητες διαχωρισμένα από το πολιτικοκοινωνικό γίνεσθαι και τοποθετείται συνολικότερα, αναδεικνύοντας κοινές ρίζες διάφορων, φαινομενικά άσχετων, καταπιέσεων (π.χ. για το πρόβλημα της χοντροφοβίας, την αορατότητα των ασέξουαλ ατόμων, για τα πρότυπα ιεραρχικών/εξουσιαστικών σχέσεων κ.α.).

μουσικολογία κάτι το ζωντανό κι ενδυναμωτικό. Κάτι που μέσα σ' αυτό μπορούν να δουν κομμάτια των εαυτών τους.

Αυτό ενώ μπορεί να ενέχει τον «κίνδυνο» υποκειμενικότερων τοποθετήσεων -αν θεωρήσουμε ότι μπορούν να υπάρξουν καθαρά αντικειμενικές τοποθετήσεις- δημιουργεί παράλληλα χωροχρόνους (πιο ελεύθερης) έκφρασης κι ακρόασης βιωμένων εμπειριών, φέρνοντας τη μουσική κοντύτερα στην καθημερινή ζωή και στην κουλτούρα που [η μουσική] αντικατοπτρίζει και παράγει (Brett, Wood, Thomas 2006, DeNora 2004).

Με αυτόν τον τρόπο φτάνουμε στη μουσική ως ακουστικό φαινόμενο, που ενώ είναι ένα από τα κύρια πράγματα για τα οποία μιλάμε, συχνά χάνεται εντός της μουσικολογίας. Ο Phillip Brett, στο άρθρο του "Musicality, Essentialism and the Closet" υποστηρίζει ότι η μουσική συμμετέχει και στην κανονικοποίηση και στην από-κανονικοποίηση των υποκειμένων. Με αυτή τη θέση συμφωνεί και η J. Peraino, η οποία επιπλέον θέτει ότι «η μουσική καλεί τα άτομα να αμφισβητήσουν την υποκειμενικότητα όπως αυτή υπάρχει στις δομές της «υποχρεωτικής ετεροκανονικότητας»» (Peraino 2003) και άρα να αναζητήσουν μία πιο ελεύθερη μορφή αυτής.

Υπό αυτή τη σκέψη, η μουσική πέρα από το να διαμορφώνει κοινωνικά πλαίσια (DeNora 2004) έχει την ικανότητα και να τα νοηματοδοτεί εκτός της «πατριαρχικής κουλτούρας» (Peraino 2003), αμφισβητώντας τη δοσμένη έννοια για το «κανονικό». Η διαδικασία αυτή μπορεί να βοηθήσει τα μουσικά υποκείμενα να αντιληφθούμε και την κανονιστικότητα [normativity] των μουσικών περιβαλλόντων, όπως, για παράδειγμα, τον τρόπο που επιβάλλεται το φύλο σε συγκεκριμένους ήχους και μουσικές πρακτικές.

1.3.2 «Σ' αγαπώ σαν αμαρτία»:²¹ Από πού ξεφύτρωσε η κουήρ μουσική;

Τι μπορούμε να ορίσουμε ως κουήρ μουσική; Αυτή μπορεί να είναι γέλιο, ομιλία, κραυγή, κλάμα, χορευτικός ρυθμός, χαρωπή μπαλάντα, θυμωμένο πανκ κομμάτι, ο ήχος από το σπάσιμο μίας βιτρίνας ή και όλα μαζί. Όσον αφορά τις διάφορες κατηγοριοποιήσεις που μπορούν να γίνουν, ο Νίκος Βούρδουλας αναφέρει τα εξής: α) μουσική από κουήρ υποκείμενα, β) μουσική με αντι-σεξιστικό ή γενικότερο αντι-ετεροκανονικό στίχο που παράγεται σε αντίστοιχες σκηνές (υποκουλτούρα²², αντικουλτούρα κ.α.), γ) μουσική με φόρμα, ύφος ή ήχο που αμφισβητεί και «σπάει» τους κανόνες τις δυτικοευρωπαϊκής κουλτούρας, δ) μουσική ως ενσώματη επιτέλεση/επιτελεστική τέχνη (Βούρδουλας 2018).

Ακόμη, μπορούμε να παρατηρήσουμε ότι μέσα σε/από δράσεις συλλογικής επικοινωνίας όπως πάρτυ ή μικροφωνικές συγκεντρώσεις του κουήρ ανταγωνιστικού²⁴ κινήματος, πλάθονται ηχητικές καταστάσεις που μπορούμε να θεωρήσουμε κουήρ μουσική.²⁵ Έτσι, συνδυάζοντας τις προσεγγίσεις που αναφέρθηκαν παραπάνω, καταλήγω στο ότι η κουήρ μουσική, όπως καθετί «κουήρ» δεν μπορεί να έχει έναν στιβαρό ορισμό. Μπορεί να έχει απεικονίσεις, άτομα που την επιτελούν, ηχητικά σώματα αλλά κάθε φορά αυτό είναι διαπραγματεύσιμο.²⁶

²¹ Απόσπασμα από το ομώνυμο τραγούδι σε στίχους Λάκη Τεάζη, μουσική Σπύρου Παπαβασιλείου. Πρώτη εκτέλεση ήταν του Δ. Μητροπάνου το 1983.

²² Οι υποκουλτούρες εμφανίζονται ως τρόποι αισθητικοποίησης της εναντίωσης σε καθεστώτα ή συστήματα καταπίεσης. Με επικριτική στάση ως προς την ηγεμονική αστική κουλτούρα, νέα στυλ τέχνης, ένδυσης, ομιλίας αναδύονται. Αυτά, επιθυμούν να συμπεριλάβουν στον τρόπο έκφρασής τους ταυτότητες που παραγκωνίζονται και περιθωριοποιούνται, παίρνοντας πίσω το χώρο από την αυστηρότερη, «σοβαρή» τέχνη (Taylor 2013). Χαρακτηριστικά παραδείγματα υποκουλτούρας είναι η πανκ, η ποπ, η χιπ-χοπ κ.α.

²⁴ Ο όρος «ανταγωνιστικό κίνημα» προέρχεται από τον Alberto Melucci, ο οποίος ασχολήθηκε με τη μελέτη κοινωνικών κινήματων. Κατά τον Melucci, τα ανταγωνιστικά κινήματα σέκονται μακριά από τη σκέψη ότι ένα σύστημα εξουσίας μπορεί να αλλάξει «εκ των έσω» και παλεύουν για μία ριζική επαναθεμελίωση των πολιτικών και κοινωνικών συνθηκών, μέσω της πλήρους ρήξης με το εκάστοτε σύστημα. Ένα παράδειγμα ανταγωνιστικού κινήματος αποτελεί το αντικαπιταλιστικό κίνημα, το οποίο τάσσεται εντελώς ενάντια στον καπιταλισμό προτάσσοντας τη συλλογική διαχείριση του κεφαλαίου και τον ισότιμο διαμοιρασμό του (Melucci 1989, Σούζας 2015).

²⁵ Αυτό θα αναλυθεί περισσότερο και στη συνέχεια της εργασίας.

²⁶ Εδώ θέλω να αναφέρω ότι σε αντίθεση με την κουήρ μουσική συνολικότερα, η μουσική τρανς ατόμων και η μουσική για τρανς βιώματα τίθεται πιο συγκεκριμένα στην εργασία. Κι αυτό όχι επειδή έχει καθολικότητα το πώς είναι ή πώς παρουσιάζεται αλλά επειδή σχετίζεται με ιδιαίτερα βιώματα, τα οποία συνδέονται στην πολυμορφία

Η κουήρ μουσική έκφραση άργησε να θεωρηθεί έστω άξια αναφοράς από την ιστορική/συστηματική μουσικολογία και το ίδιο ίσχυε και για την εθνομουσικολογία, που ήταν για πολλά μουσικολογικά υποκείμενα η πλέον αρμόδια για τη μελέτη κοινωνικών/πολιτικών φαινομένων. Δημιουργήθηκε έτσι ένα κενό στην έρευνα το οποίο καλύφθηκε από τις πολιτισμικές σπουδές και ειδικότερα από το διεπιστημονικό πεδίο των σπουδών δημοφιλούς μουσικής, που συνέδεε μεταξύ άλλων και την επιτελεστικότητα όπως αναφερόταν στην κουήρ θεωρία με τις επιτελεστικές τέχνες²⁷ (Βούρδουλας 2020).

Η σύνδεση σπουδών δημοφιλούς μουσικής με την κουήρ μουσική δεν είναι καθόλου τυχαίο. Μέσα στις κουήρ υποκοουλτούρες, δηλαδή σε χώρους όπου (κουήρ) βιώματα, (συν)αισθήματα και πολιτικές αντιλήψεις εκφράζονται μέσω πολιτισμικών πρακτικών όπως η μουσική (Taylor 2013), η κουήρ μουσική συνδέεται έντονα με είδη «δημοφιλούς μουσικής». Έτσι, η ποπ, η πανκ, η ροκ, η χιπ-χοπ μουσική, τόσο ως ακούσματα όσο και ως υποκοουλτούρες έχουν δεχθεί την παρέμβαση της κουήρ σκέψης, αποτελώντας πρόσφορα εδάφη για κουήρ ήχους. Ειδικότερα, η ποπ μουσική με γρήγορο ρυθμό και απλή, συχνά επαναλαμβανόμενη, μελωδική γραμμή, -αυτή που συνήθως ονομάζουμε και εμπορευματική μουσική- αποτελεί ένα από τα κύρια μέσα έκφρασης κουήρ σκέψεων (Whiteley and Rycenga 2006, Taylor 2013, Hilderbrand 2013).

Η κλίση κουήρ ατόμων προς τη δημοφιλή μουσική είναι κάτι που παρατηρώ και βιωματικά, όχι μόνο στα άτομα γύρω μου αλλά και στον εαυτό μου. Υπάρχει μία ιδιαίτερα στενή σχέση με είδη δημοφιλούς μουσικής, και δει με την ποπ μουσική, όχι μόνο όταν η μουσική ενέχει με κάποια πολιτική τοποθέτηση αλλά και με εκφάνσεις αυτής εντός της μουσικής βιομηχανίας. Έτσι, δημιουργούνται κουήρ υποκοουλτούρες με όρους επανοικειοποίησης της δημοφιλούς μουσικής, είτε αυτό έχει να κάνει με κομμάτια μη-κουήρ ή μη-ΛΟΑΤΚΙ+ καλλιτεχνών, είτε με μουσικές αποτυπώσεις κουήρ ατόμων.

Αυτό, με μία πρώτη σκέψη μπορεί να φαίνεται αντιφατικό με την κουήρ αντίληψη, δεδομένου του ότι η δημοφιλής μουσική έχει εξ' ορισμού προβληματικές βάσει αυτής [της κουήρ αντίληψης], όπως το πώς καταλήγει να διαδίδεται, για παράδειγμα, το οποίο συχνά συμβαίνει με καπιταλιστικούς ή και πατριαρχικούς όρους (μουσική αγορά, μάρκετινγκ, χορηγίες, σεξισμός σε στίχους/βίντεο κλιπ κ.α.). Παρ' όλα αυτά, έχει ενδιαφέρον να προσέξουμε, ποιοι είναι οι ήχοι της

τους από μία κοινή ασφυξία εξ' αιτίας της πατριαρχίας, του βιολογικό ντετερμινισμού, της τρανσφοβίας, του δυαδικού συστήματος φύλου.

²⁷ Η μουσική δε συγκαταλεγόταν στις επιτελεστικές τέχνες μέχρι τα τελευταία χρόνια.

μουσικής τους οποίους οι κουήρ υποκολτούρες αναπαράγουν και εξελίσσουν, καθώς ο ρόλος της ποπ μουσικής στη συλλογικοποίηση βιωμάτων και αντιστάσεων δεν είναι καθόλου ευτελής. Έτσι, κι αλλιώς, η δημοφιλής μουσική αποτελεί κι αυτή μία υποκοουλτούρα, με την έννοια ότι δεν είναι ένα ομοιογενές σύνολο έργων αλλά περισσότερο μία ένδειξη κυρίαρχων συναισθημάτων και ανησυχιών των ανθρώπων σε κάθε εποχή (Whiteley and Rycenga 2006, Taylor 2013).

Σταδιακά, η κουήρ μουσική αρχίζει να αναγνωρίζεται περισσότερο ως *μουσική* και μελετάται και ως προς το μουσικό της περιεχόμενο από τη μουσικολογία. Παρ' όλα αυτά οι φωνές που ασχολούνται με τη σύνδεση κουήρ-μουσικής είναι ακόμα ελάχιστες ή και συστημικά αποσιωπημένες. Ειδικά στον ελλαδικό χώρο η κουήρ μουσικολογία και ό,τι μπορεί αυτή να πραγματεύεται μόλις τα τελευταία 10 χρόνια άρχισε να εισχωρεί περισσότερο σε ακαδημαϊκούς χώρους, ενώ ακόμη η βασική της έκφραση βρίσκεται εκτός αυτών, σε ανεπίσημα, αυτοοργανωμένα πλαίσια.

Συγκεκριμένα στη χώρα παρατηρώ προσωπικά όχι απλά ελάχιστη αναφορά σε κουήρ ζητήματα και κριτικές αλλά σχεδόν πλήρη αορατότητα αυτών. Πρέπει τα κουήρ άτομα να ψάξουν τις κουήρ προσεγγίσεις, γιατί αυτές δεν είναι εκεί για εκείνα όπως θα έπρεπε. Γνωρίζω ότι αυτό συμβαίνει λόγω του πόσο βαθιά συντηρητική είναι η ιστορική μουσικολογία στη χώρα, πόσο τα μαθήματα και τα προγράμματα σπουδών σε ωδεία, μουσικά σχολεία, τριτοβάθμια ιδρύματα εξυμνούν τη θεωρία της μουσικής και η διδασκαλία της ιστορίας φτάνει το πολύ μέχρι το 1945 (Στεφάνου 2015, 2019). Πώς όμως κοιμόμαστε ήσυχα τα βράδια όταν ξέρουμε πώς κουήρ άτομα, τρανς άτομα υπήρχαν από πάντα στα μουσικά δρώμενα αλλά δεν είναι καταγεγραμμένα πουθενά; Χρειάζεται να επισημανθεί αυτή η απουσία, γιατί δεν είναι απλώς μία επιστημολογική έλλειψη, είναι βία προς άτομα που προσπαθούν να απολαύσουν τους ήχους της μουσικής αλλά εκείνοι όλο και απομακρύνονται.

Λαμβάνοντας υπόψη τον τρόπο δόμησης όρων όπως «μουσική» ή «δυτική μουσική», «ανώτερα θεωρητικά», «μουσικολογική επιστήμη», «καλές τέχνες» θεωρώ ότι η ιδιότητα του κουήρ να αντιτίθεται σε κάθε μορφή δογματικής συντήρησης μπορεί να βοηθήσει στην απελευθέρωση της σκέψης των υποκειμένων που ασχολούνται με τη μουσική και μία επικαιροποίηση της μουσικής ορολογίας προς τη συμπερίληψη όλο και περισσότερων ατόμων σε αυτή.

Φυσικά, μία τέτοια διαδικασία είναι δύσκολη, καθώς πέρα από το ότι απαιτεί βαθιά συνειδητοποίηση της χρησιμότητας κάθε όρου και συνθήκης, απαιτεί και την τόλμη να αλλάξουμε

οικοδομήματα τόσων χρόνων. Όμως, σαν άτομο που ενδιαφέρεται για την ιστορία της μουσικής και ασκεί τη μουσικολογία κριτικά, δεν μπορώ να κλείνω τα μάτια στο πόσο ένα πεδίο που καμώνεται για τις δυνατότητές του, όπως αυτό της μουσικολογίας, συχνά χώνεται στο καβούκι του νιώθοντας την «απειλή» της αναφοράς έμφυλων κοινωνικών ζητημάτων.

Ακόμη, αν θέλουμε να λέμε ότι η μουσική είναι «παγκόσμια γλώσσα» (Longfellow, xx),²⁸ θα πρέπει να της ασκούμε την ίδια κριτική που ασκούμε στις άλλες γλώσσες για την τρανσφοβία, το σεξισμό, την ομοφοβία της, για το πώς κι αυτή συμβάλλει με το δικό της τρόπο στη διαιώνιση καταπιεστικών προτύπων, τη δαιμονοποίηση (κουήρ) ταυτοτήτων. Είναι καιρός να «προωθήσουμε μία κριτική σκέψη σχετικά με την ύπαρξη ή την έλλειψη ύπαρξης στην μουσική και μουσικολογική ιστορία κι εκπαίδευση ήχων και ιστοριών που σκόπιμα σπρώχνονται στις σκοτεινές γωνίες τόσο αυτών των κλάδων, όσο και της καθημερινότητας» (Critical Music Histories 2016). Η αποδόμηση μουσικών, έμφυλων και γλωσσικών κατασκευών μπορεί να συμβάλλει σε μία διαδικασία επαναπροσδιορισμού τόσο του (μουσικού) χώρου που δίνεται στα υποκείμενα βάσει των έμφυλων ταυτοτήτων τους, όσο και στο πώς υπάρχει στο χώρο και το χρόνο η ίδια η μουσική.

²⁸ Η αντίληψη της μουσικής ως «παγκόσμιας γλώσσας» προέρχεται από μία φράση του αμερικανού λογοτέχνη και δασκάλου Henry Wadsworth Longfellow, ο οποίος είχε αναφερθεί στη μουσική ως «παγκόσμια γλώσσα της ανθρωπότητας». Η άποψη αυτή έχει υιοθετηθεί πλέον από πολύ κόσμο που υποστηρίζει αφενός ότι οι άνθρωποι έχουν κοινό τρόπο αντίδρασης σε μουσικά ερεθίσματα κι αφετέρου ότι η μουσική μπορεί να μεταδώσει μηνύματα από άτομο σε άτομο ακόμα κι αν αυτά τα άτομα δε γνωρίζονται καν ή μιλάνε σε διαφορετική γλώσσα.

1.3.3 Κουήρ ως επίθεση

Η αναφορά στις απαρχές και στις βασικές θέσεις της κουήρ θεωρίας αλλά και του «κουήρ» ως σκέψη είναι ελλιπής αν δε λάβουμε υπόψη μας πως αυτό άρχισε να διαχέεται και βρίσκει ακόμα την κύρια έκφρασή του έξω από οποιαδήποτε ακαδημαϊκά πλαίσια, σε δρόμους, πάρκα, πλατείες, μπαρ για ΛΟΑΤΚΙΑ+ άτομα, και ιδιαίτερα μετά από την εξέγερση του Stonewall τον Ιούνιο του 1969 στη Νέα Υόρκη.²⁹ Η εξέγερση αυτή υπήρξε ένα σημείο σύνδεσης καταπιέσεων και διεκδικήσεων που εμπνέει μέχρι και σήμερα άτομα και ομάδες να επαναδιαπραγματεύονται τους όρους ύπαρξής τους στην καθημερινότητα, κάνοντας όλο και λιγότερες εκπτώσεις στην ελευθερία τους.

Κάτι ακόμη που κατάφερε αυτή η εξέγερση είναι να αναδείξει τόσο την ανάγκη για μαχητικές πρακτικές (κουήρ αντιβία, απαίτηση ορατότητας κ.α.), όσο και την ανάγκη για κοινότητες ενδυνάμωσης, χώρους όσο γίνεται ασφαλέστερης συνύπαρξης. Η προσπάθεια για το δεύτερο παρατηρώ ότι κυρίως εκφράζεται μέσω συγκεκριμένων ομάδων, είτε θεσμικά, είτε εντός του ανταγωνιστικού κινήματος -πράγμα που αξιολογώ ως ιδιαίτερα σημαντικό- αλλά συχνά δε γίνεται κατανοητό πόσο απαραίτητο είναι να συμβαίνει παράλληλα και εντός ήδη υπάρχοντων περιβαλλόντων, όπως είναι και τα μουσικά περιβάλλοντα.

Το κουήρ στη σύντομη αλλά πολυτάραχη ιστορία του μέχρι σήμερα έχει καταλήξει να υπάρχει στο δημόσιο λόγο με διάφορες μορφές. Συχνότερα το βρίσκουμε πλέον να χρησιμοποιείται ριζοσπαστικά, ως (ταυτοτική) άρνηση των υπάρχοντων συστημάτων (οικονομικών, πολιτικών, έμφυλων) που εναντιώνεται σε κάθε μορφής εξουσία. Έτσι, ενώ «γεννήθηκε» από χειραφετητικούς, αντί-πατριαρχικούς αγώνες ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων δεν περιορίζεται σε αυτούς αλλά να τους εμπλουτίζει με περισσότερα προτάγματα προτάσσοντας μία ολική απελευθέρωση από δομές «κανονικού»-«μη-κανονικού», υπό τους όρους της άρσης των καταπιέσεων για κάθε πλάσμα (Bædan 2012, Mary Nardini Gang 2019 [2014], Λεδάκη 2018, Δημητρίου 2018)

²⁹ Η βίαιη έφοδος αστυνομικών δυνάμεων στο γκέι μπαρ Stonewall Inn στις 28 Ιουνίου του 1969 προκάλεσε την υπερχείλιση της οργής των λοατκια+ θαμώνων του μπαρ, καθώς και αλληλέγγυων ατόμων η οποία αποτυπώθηκε σε 6 μέρες συγκρούσεων στους δρόμους της πόλης. Η ημερομηνία αρχής των συγκρούσεων αποτελεί ένα πολύ σημαντικό σημείο στο χρόνο για το κίνημα λοατκια+ χειραφέτησης και σηματοδοτεί εκτός των άλλων την αρχή των *pride*.

Ταυτόχρονα, είναι πολύ πιθανό (ειδικά εκτός του ελλαδικού χώρου) να συναντήσουμε τον όρο «κουήρ» σε πλαίσια ακαδημαϊκά, όπως συνέδρια ή πανεπιστημιακές διαλέξεις, ακόμα και να ξεφωνίζεται από εθελοντές θεσμικών pride³¹ ανά τον κόσμο, συχνά ενσωματώνοντας κατευθύνσεις φιλελεύθερης πολιτικής σκέψης (Βούρδουλας 2020), χιλιόμετρα μακριά από την αρχική του προέλευση. Μία τέτοια συνθήκη βρίσκει το κουήρ στην αμήχανη θέση να δέχεται να γίνει σοβαροφανές θέαμα, παρ' όλο που αυτό είναι κάτι που βλέπει επικριτικά (Queericulum Vitae 2008).

Την παρατήρηση αυτή κάνει και ο David Halperin στο άρθρο του “The Normalization of Queer Theory”, παρατηρώντας ότι πολύς κόσμος αντιμετωπίζει το κουήρ ως μία κουλ μεταμοντέρνα ταυτότητα. Ο Halperin επισημαίνει εκτός των άλλων ότι κατά κάποιον περίεργο τρόπο η κουήρ θεωρία *κανονικοποιήθηκε* και ενσωματώθηκε σχετικά γρήγορα στα ιδρύματα που παράγουν γνώση (πανεπιστημιακοί χώροι, ερευνητικοί οργανισμοί ή και σχολεία σε κάποιες άλλες χώρες), όσο κι αν αυτά προάγουν την ετεροκανονικότητα. Έτσι, που να μπορούμε να πούμε ότι σε κάποιον βαθμό η κουήρ θεωρία δεν είναι πλέον τόσο «κουήρ» (Halperin 2003).

Όσο και να προσπαθήσουμε, δεν μπορούμε να βρούμε έναν τρόπο ακριβούς γραμμικής επεξήγησης και απεικόνισης της κουήρ θεωρίας και της πορείας της μέχρι σήμερα• η ίδια το αρνείται. Όσον αφορά τη σύνδεση με άλλα πεδία, το γόνιμο έδαφος της αμφισβήτησης του συστήματος δυαδικού φύλου και της βιολογικής «φύσης» γενικότερα που η κουήρ θεωρία και πολιτική σκέψη έχουν διεκδικήσει, δημιουργεί τον τόπο ώστε άλλα, πιο συγκεκριμένα και αόρατα ζητήματα να αναδειχθούν. Έτσι, έχουν αναπτυχθεί οι τρανς σπουδές [transgender studies], που έχουν βρει σε κομμάτια κουήρ θεωρήσεων τον ασφαλή χώρο ανάδειξης των τρανς φωνών, θέτοντας στο δημόσιο λόγο τις εμπειρίες τρανς ατόμων (Halperin 2003, Stryker and Whittle 2006).

Οι τρανς σπουδές αναδύθηκαν τη δεκαετία του 1990 κι έρχονται να σκιαγραφήσουν την πορεία της τρανς ταυτότητας στην κοινωνία (από παθολογική κατάσταση/ψυχική ασθένεια σε έμφυλη ταυτότητα), να εισάγουν προβληματισμούς πάνω στις θεωρήσεις για το φύλο, να καταγράψουν ζητήματα φυλετικής διαφοροποίησης/διακρίσεων όσον αφορά τα τρανς άτομα, λαμβάνοντας υπόψη τις επιπτώσεις της αποικιοκρατίας και να συνδέσουν, στην ουσία, κουήρ και φεμινιστικές

³¹“Pride” ονομάζονται οι πορείες που γίνονται προβάλλοντας τις καταπιέσεις των ΛΟΑΤΚΙΑ+ ατόμων. Ο προσδιορισμός «θεσμικά» στην προκειμένη γίνεται για να θιχτεί η συμμετοχή σ' αυτά θεσμών, όπως πρεσβείες κρατών ή ιδρύματα, ή κρατικών εκπροσώπων (βλ. δήμαρχοι, υπουργεία κ.α.). Η συγκεκριμενοποίηση γίνεται και σε αντιπαραβολή με τα μη-θεσμικά, αυτό-οργανωμένα pride, τα οποία οργανώνονται αποκλειστικά από τα ίδια τα καταπιεζόμενα άτομα. Τα περισσότερα από αυτά δεν έχουν καμία εξωτερική χρηματοδότηση.

σπουδές (Whittle 2006). Πολύ βοηθητική και κρίσιμη για τις τρανς σπουδές έχει υπάρξει η συμβολή των Sandy Stone, Leslie Feinberg, Jack Halberstam, Julia Serano, Susan Stryker, Viviane Namaste κ.α.

Λόγω της στενής σχέσης με το φύλο, πολλές φορές οι τρανς σπουδές αναφέρονται και σε πρακτικές μη-τρανς ατόμων που αμφισβητούν τα έμφυλα στερεότυπα και την ύπαρξη δύο μόνο φύλων (π.χ. drag performance³²). Ακόμη, υπάρχουν αναφορές στην ίντερσεξ σωματικότητα, που ακυρώνει -και μάλιστα βιολογικά- την αυστηρή σύνδεση του φύλου με συγκεκριμένα σωματικά χαρακτηριστικά, και στην καταπίεση που υφίστανται τα ίντερσεξ³³ άτομα.

Εκτός από το να (επανα)εισάγουν επιστημονικά (ανθρωπολογικά, φιλοσοφικά, μουσικολογικά κ.α.) ζητήματα από μία τρανς οπτική γωνία, οι τρανς σπουδές συμμετέχουν σε μία ακόμη σημαντική διαδικασία: ρίχνουν φως σε αθέατες πλευρές της ανθρώπινης ιστορίας. Παράγουν το λόγο που αναδεικνύει τα κενά στις αφηγήσεις εκεί όπου τρανς ή άλλες καταπιεσμένες φωνές φιμώθηκαν. Με αυτόν τον τρόπο προτρέπουν μία εκ νέου συγγραφή της ιστορίας ή καλύτερα μια συγγραφή της δικής μας ιστορίας, αυτής των αναλώσιμων σωμάτων μας που «περνιούνται για φαντάσματα» (Ματσίγκου 2020), των κολάσιμων επιθυμιών μας. Επιπλέον, τα ερευνητικά-συγγραφικά υποκείμενα των τρανς σπουδών δεν κρύβουν πως στις γραμμές των κειμένων τους διαφαίνονται προσωπικά τους βιώματα. Αντιθέτως, σχολιάζουν το αναπόφευκτο αυτής της (συν)ύπαρξης καθώς και την πολιτική χροιά του να γράφεται μία ιστορία από τα άτομα τα οποία αφορά.³⁴

Αυτή τη διαδικασία θέλω να ακολουθήσω κι εγώ με την ιστορία της μουσικής, η οποία δεν πρόκειται ποτέ να γίνει αντι-τρανσφοβική αν δεν καταλάβει ότι είναι τρανσφοβική. Ταυτόχρονα, πέρα από τα όσα θέτουν οι τρανς σπουδές, χρησιμοποιώ τους (ασφαλέστερους) κουήρ χώρους

³² Βλ. Παράρτημα, Α. Γλωσσάρι, 120

³³ Ίντερσεξ ονομάζονται τα υποκείμενα που κατά τη γέννησή τους το σώμα τους παρουσιάζει χαρακτηριστικά τα οποία δεν εμπίπτουν στο σύνολό τους στο δίπολο άντρας/γυναίκα, βάσει των κανόνων της δυτικής ιατρικής.

³⁴ Φυσικά, κάνοντας λόγο για έναν ακαδημαϊκό κλάδο, πρέπει να έχουμε αμέσως στο νου μας ότι υπάρχουν ορισμένοι περιορισμοί. Παρά το χώρο που έχει δοθεί για την ανάπτυξη ιδιαίτερα ριζοσπαστικών θεωριών, όπως η κουήρ θεωρία, το ακαδημαϊκό πλαίσιο συνήθως παραμένει συνδεδεμένο με φορείς κοινωνικής και πολιτικής εξουσίας (π.χ. ιδρύματα ή κοινωφελείς οργανισμούς γενικότερα που κυρίως δρουν για όσα επιτρέπουν οι κυβερνήσεις, ερευνητικά προγράμματα χρηματοδοτούμενα από μεγάλες εταιρίες με μοναδικό σκοπό το κέρδος αυτών κ.α.). Έτσι, συχνά δε γίνονται αποδεκτές και δεν ακούγονται μέσω των «επίσημων» σπουδών σκέψεις και προτάσεις που είτε είναι δύσκολο να ενσωματωθούν στις βλέψεις της φιλελεύθερης αστικής δημοκρατίας του καπιταλισμού, είτε απειλούν αυτή και τις δομές της. Γι' αυτό το λόγο χρειάζεται να διατηρούμε μία κριτική ματιά και να ψάχνουμε πέρα και πίσω ακόμα κι από τις αμφισβητήσεις.

μουσικής σκέψης ως προστατευτικό πλέγμα και προωθητικό εργαλείο, για να μελετήσω τη σχέση των τρανς ατόμων με τη μουσική. Σκέφτομαι ότι από τη στιγμή που και η κουήρ μουσικολογία ακόμη αρθρώνει περιορισμένο λόγο για τα τρανς μουσικά υποκείμενα, η παραδοσιακή και μη-κουήρ μουσικολογία θα είναι ένας ακόμα εχθρικότερος χώρος για μία τέτοια μελέτη.

Αντιλαμβάνομαι ότι ίσως ακούγεται λιγάκι περίεργο, ιδιαίτερα σε άτομα μη-εξοικειωμένα με τέτοια ζητήματα που περιγράφοντας τόσο την κουήρ θεωρία/σκέψη, όσο και την κουήρ μουσικολογία αναφέρθηκα περισσότερο σε όρους όπως: αμφισβήτηση, γκρέμισμα, χτίσιμο, (επανα)νοηματοδότηση, ορατότητα και λιγότερο στις λέξεις «γκέι», «λεσβία», «αμφιφυλόφιλο», «τρανς», «ασέξουαλ», «ίντερσεξ» κ.λπ. Το κουήρ, σε όλη τη ριζοσπαστικότητά του, εμπεριέχει αυτές τις ταυτότητες, καθώς τα κουήρ άτομα είναι συχνότερα άτομα με εμπειρίες εκτός της επιβεβλημένης κανονικότητας (με την έννοια που αναλύθηκε πρωτύτερα).

Έτσι, όταν μιλάμε για κουήρ υποκείμενα αναφερόμαστε σε υποκείμενα που η σεξουαλικότητα ή το φύλο ή και το σώμα τους δε συνάδει με τους κανόνες της *ετεροκανονικότητας*, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι κάθε ΛΟΑΤΚΙΑ+ άτομο είναι κουήρ. Διότι ταυτόχρονα κάνουμε λόγο για κουήρ σκέψη η οποία δεν αντιτίθεται μόνο στην ετεροκανονικότητα και τις πατριαρχικές αντιλήψεις αλλά και στην *ομοκανονικότητα*, δηλαδή στο να ενσωματωθούν οι επιθυμίες και διεκδικήσεις μας στις υπάρχουσες πατριαρχικές δομές, με τρόπο όπου να μην «διαταράσσουμε» τη ζωή όπως διαρθρώνεται και τώρα (Spade 2002). Γι' αυτό το λόγο το «κουήρ» είναι κυρίως πολιτική αντίληψη και όχι ακόμη μία ταυτότητα. Είναι τρόπος ανάγνωσης της καθημερινότητας, οδηγός προσέγγισης της ιστορίας, εργαλείο για το χτίσιμο χειραφετητικών κινημάτων (Λεδάκη 2018, Spade 2002, Bædan 2012).

Σε κλείσιμο αυτής της ενότητας θέλω να τοποθετηθώ αισιόδοξα ως προς το κουήρ, που για 'μένα δεν έχει ακόμα χάσει αυτό που αρχικά ζυμώθηκε να είναι. Ακόμα και στις προσπάθειες ιδρυματοποίησης αυτής, η κουήρ θεωρία στέκεται σε ένα μεταίχμιο προκαλώντας και μόνο με την ύπαρξή της, καθώς αυτά που εκφράζει δεν είναι απλώς «θεωρίες» αλλά βιωμένη πραγματικότητα και πολιτική (σε πείσμα της λέξης «θεωρία» δηλαδή).

Ειδικά σε τομείς, όπως αυτός της ιστορικής μουσικολογίας, που στηρίζονται πάνω σε αξιώματα χρόνων (π.χ. για τα μεγάλα ταλέντα που καθορίζουν μέχρι και τις μουσικές περιόδους), σμιλευμένα κατά κύριο λόγο από λευκούς, πλούσιους, αρτιμελείς cis άνδρες (Ahmed 2017,

Ματσίγκου 2020, Σάνη 2021), η ύπαρξη κοινήρ θεωρήσεων και κριτικής δεν μπορεί να υπάρξει παρά προκλητικά και απειλητικά ως προς τη συντήρηση αυτών των αξιωμάτων.

1.4 «Κάθε πρωί που κίναγα να πάω στη δουλειά»³⁵

Είναι φορές που σκέφτομαι ότι μία πιο παιγνιώδης οπτική ενδεχομένως να μας προσέφερε ερωτήσεις και απαντήσεις που δε θα σκεφτόμασταν εύκολα με τις *ώριμες* σκέψεις μας. Για παράδειγμα, ότι η μουσική είναι παντού. Έχουμε τόσο πολύ συνηθίσει να ακούμε τη μουσική, να σκεφτόμαστε τη μουσική, να μιλάμε για τη μουσική που δεν μπορούμε να λέμε πλέον ότι η μουσική υπάρχει μόνο για τις ιδιαίτερες στιγμές εκτέλεσης, ακρόασης, μελέτης της· είναι καθημερινή συνοδοιπόρος της ζωής μας. Κατά έναν περίτεχνο τρόπο, την ίδια στιγμή που «παράγεται» και «καταναλώνεται» ανηλεώς με καπιταλιστικούς όρους (Prénost 2005) έχει και τη δυνατότητα να «αγγίζει» τις βαθύτερες πλευρές μας με έναν τρόπο οριακά μεταφυσικό, να διαμορφώνει ακόμα τη διάθεσή μας. Εξετάζοντας τις ιδιότητές της συνολικά, μπορούμε με ασφάλεια να ισχυριστούμε ότι η μουσική έχει *δύναμη*, η οποία ασκείται στη ζωή μας καθημερινά - συχνά δίχως να το αντιλαμβανόμαστε (DeNora 2004). Ακόμη, αν αναλογιστούμε ότι η καθημερινότητα είναι κάτι που κινείται συνεχώς κι όχι μία στατική «κανονικότητα» (Χαϊδοπούλου-Βρυχεία 2013), έχει ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε το ρόλο της μουσικής σ' αυτή την κίνηση.

Αρχικά, είναι εύκολο να δουμε πώς ηχητικά συμβάντα νοηματοδοτούν τις πράξεις μας και τοποθετούν το σώμα και το νου μας σε διάφορα πλαίσια. Αυτό είναι πιο απλό γιατί κάνουμε λόγο και για διευρυμένα σύνολα (π.χ. ήχοι της πόλης, ήχοι αστικού λεωφορείου κ.α.) ή τυχαίους ηχητικούς συνδυασμούς (π.χ γαβγίσματα σκυλιών, ομιλίες κ.α.). Πηγαίνοντας το συλλογισμό μακρύτερα παρατηρούμε ότι πολλές φορές η σκόπιμη χρήση της μουσικής συμμετέχει και συμβάλλει στην πλαισίωση καταστάσεων. Υπάρχει η μουσική του σουπερ μάρκετ, η μουσική συγκεκριμένων διαφημίσεων (άρα και συγκεκριμένων προϊόντων), η μουσική πολιτικών σποτ, η μουσική της τηλεφωνικής αναμονής, του πλοίου...

Σε καθένα από αυτά τα πλαίσια η μουσική έχει σαφή τοποθέτηση, έχει το ρόλο να μας βάζει στο χώρο και το χρόνο των πράξεων/σκέψεων που προβλέπεται να κάνουμε όταν την ακούμε (DeNora 2004). Με βάση αυτά, μπορούμε να πούμε ότι η καθημερινότητα με τον τρόπο που συμβαίνει «εγγράφεται πάντα σ' ένα πλαίσιο» (Χαϊδοπούλου-Βρυχεία 2013). Συνδυάζοντας αυτή τη θέση με

³⁵Από το τραγούδι «Τζαμάικα» σε στίχους Μάνου Λοΐζου-Λευτέρη Παπαδόπουλου και μουσική Γιάννη Καλατζή

τον ορισμό που έχω δώσει για την επιτέλεση, καταλήγω στο συμπέρασμα ότι η καθημερινότητα είναι μία επιτέλεση, την οποία κατασκευάζουμε μεγάλο βαθμό και μέσω της μουσικής.

Βλέπουμε ότι ψυχοακουστικές ιδιότητες της μουσικής έχουν χρησιμοποιηθεί σε διάφορες περιπτώσεις, από το τραγούδι που θα μας «φτιάξει» τη διάθεση, μέχρι το μάρκετινγκ ή την πολιτική. Αυτό που προσωπικά βρίσκω ενδιαφέρον όσον αφορά τη δύναμη της μουσικής στην καθημερινή ζωή είναι πως τα ίδια τα υποκείμενα την ανατροφοδοτούμε και επιζητάμε να διαμορφώσουμε μέσω αυτής πλαίσια συν-ύπαρξης με ορισμένα χαρακτηριστικά. Δηλαδή, το πόσο η μουσική καθημερινότητα (η μουσική σε καθημερινές καταστάσεις) έχει μία εντελώς θνητή υπόσταση, ένα κοινωνικό υπόβαθρο χωρίς το οποίο καμία σκόπιμη εκμετάλλευση της μουσικής για χειραγώγηση/κερδοσκοπία/μετάδοση μηνυμάτων δε θα ήταν δυνατή. Αν η μουσική μας «κάνει» κάτι αυτό δεν είναι απόδειξη ύπαρξης υπερβατικών δυνάμεων μελωδιών, ρυθμών ή ηχητικών συνόλων αλλά το επακόλουθο μίας συγκροτημένης σκέψης πίσω από τη χρήση συγκεκριμένων μουσικών και μουσικών στοιχείων και μίας συνήθειας (ή και ανάγκης) να ακολουθούμε αυτή τη σκέψη (DeNora 2004). Έτσι, ένα αρπάζ μείζονας συγχορδίας προμηνύει ανακοίνωση από το μεγάφωνο στη δουλειά (ή σε κάποιες περιπτώσεις κουδούνι), μία μελαγχολική μελωδία που ξεκινάει με μερικές ελάσσονες συγχορδίες αλλά καταλήγει σε χαρωπή μείζονα κλίμακα μας παροτρύνει να αγοράσουμε coca-cola, ενώ lo-fi χιπ-χοπ μουσική συνοδεύει το διάβασμά μας. Η μουσική συμβάλλει με πολλούς τρόπους στη συλλογική κατασκευή της καθημερινότητας (Χαϊδοπούλου-Βρυχεία 2013) επειδή θέλουμε να το κάνει.

Πέρα όμως από αυτά τα πολύ απτά παραδείγματα, υπάρχουν και πιο αφανή σημεία της καθημερινότητάς μας στα οποία φτάνει η μουσική και τα καθορίζει. Αυτό μπορεί να αφορά πολύ προσωπικές στιγμές, όπως τα τραγούδια που επιλέγουμε για να κάνουμε γυμναστική ή το μουσικό υπόβαθρο σε μία συζήτηση με φίλικά μας πρόσωπα αλλά και πιο διευρυμένες πολιτικοποιημένες κοινωνικές περιστάσεις, όπως συναυλίες ή μπαρ με συγκεκριμένο χαρακτήρα (π.χ. φεμινιστικό καφενείο, κουήρ μπαρ, αντιφασιστικές συναυλίες). Σε τέτοιες περιπτώσεις, είτε αφορά αυτό-οργανωμένη δράση του ανταγωνιστικού κινήματος, είτε κάποια χορηγούμενη, περισσότερο θεσμική συνθήκη, έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς μπορεί η μουσική να χρησιμοποιηθεί ώστε να οργανώσει -έστω ακούσια- διασπασμένα υποκείμενα από διάφορα υπόβαθρα, με τέτοιο τρόπο ώστε οι πράξεις τους να μοιάζουν προσανατολισμένες σε κοινό σκοπό (DeNora 2004, Taylor 2013). Δηλαδή, πώς η τοποθέτηση της μουσικής σε διάφορα περιβάλλοντα συμβάλλει στη συγκρότηση ταυτοτήτων και κοινών τόπων δράσης.

Σε κλείσιμο του κεφαλαίου θέλω να θέσω πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά τα τρανς υποκείμενα, ότι θεωρώ σημαντικό να μελετηθούν οι συνθήκες (μη) ύπαρξης των τρανς ατόμων στη μουσική καθημερινότητα της χώρας και το πόσο η μουσική διαθέτει τα εργαλεία και τη διάθεση να δημιουργήσει κοινωνικά πλαίσια τρανς ορατότητας.

Κεφάλαιο 2. Τρανς μουσική βιοπολιτική:

Σύγχρονα ερωτήματα σε σύγχρονες απαντήσεις

Εξετάζοντας την «εξουσία πάνω στη ζωή» ο Φουκώ έθεσε την έννοια της *βιοπολιτικής*, για να μιλήσει για τον πολιτικό έλεγχο των έμβιων διαδικασιών, δηλαδή την παρέμβαση της εξουσίας σε κάθε τομέα της ζωής (Foucault 1978 [2003]). Όταν αναφερόμαστε στα τρανς άτομα και τη μουσική ιστορία αλλά και στην κουήρ πολιτική σκέψη δεν μπορούμε να αποφύγουμε το να σκοντάψουμε πάνω στη βιοπολιτική, που ως επιβλητικός ρυθμιστής της καθημερινότητας «καταφέρνει να φτάσει ως τις πιο λεπτές και τις πιο ατομικές συμπεριφορές» (Foucault 1978 [2003]), μέχρι τις βαθύτερες ανάγκες και επιθυμίες μας.

Για μένα, ως τρανς άτομο που ζω την ελληνική καθημερινότητα, είναι αρκετά ξεκάθαρο το γιατί δεν εντοπίζουμε καταγραφές τρανς ατόμων στη μουσική ιστορία. Είναι ξεκάθαρο ακριβώς λόγω της τρανς βιοπολιτικής και των επακόλουθών της, τα οποία θα επιχειρήσω να αναλύσω σε αυτό το κεφάλαιο. Θεωρώ ότι είναι απαραίτητη η ανάλυση της εγχώριας καθημερινότητας, των (έμφυλων) πολιτικών συνθηκών μέσα στις οποίες ασχολούμαστε με μουσική -και συχνά μας προκαλούν τραύματα- για την κατανόηση της στάσης της ιστορικής μουσικολογίας απέναντι στα τρανς άτομα. Ακόμη, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε πόσο τα συλλογικά αυτά τραύματα γίνονται ενίοτε πολιτικοί «οδοδείκτες» (Μαρινούδη 2017, 13), σημειώνοντας τις δύσβατες παρακάμψεις που χρειάζεται να πάρουμε στην καταγραφή της ιστορίας κάθε ανθρώπινης δραστηριότητας έτσι ώστε «να μην ακολουθήσουμε τους ίδιους δρόμους, να μην ξαναπεράσουμε από τα σημεία που μας πονέσανε» (Μαρινούδη 2017, 13).

2.1. Μουσική ιστορία και τρανσφοβία: Ένα διαχρονικό δίδυμο

Πολλές φορές ακούω άτομα να λένε ότι υπάρχει μία «τάση», μία «μόδα» να συνδέεται κάθε ζήτημα με την έμφυλη διάστασή του. Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι σκοτεινές ή ηθελημένα αθέατες ιστορίες διακρίσεων και βίας σχετιζόμενες με το φύλο ατόμων ή με την έκφραση αυτού επιτέλους φωτίζονται. Αυτή η «τάση» να καταδεικνύουμε πόσο τα πλοκάμια της έμφυλης καταπίεσης αγγίζουν κάθε πτυχή των ανθρώπινων πρακτικών είναι με φέρνει στο σήμερα να μπορώ να θίξω πόσο βίαια αποσιωπώνται τα τρανς άτομα από την ιστορική μουσικολογία.

Αν η κοινωνία μας δεν είχε χτιστεί πάνω στην τρανσφοβία και τα πατριαρχικά αρχέτυπα, δε θα μπορούσαμε ποτέ να πούμε ότι δεν υπάρχουν τρανς άτομα στη μουσική καθημερινότητα, θα ήταν σα να λέμε ότι δεν υπήρξε ποτέ ο Bach. Όμως, έτσι όπως έχουν τα πράγματα στο σήμερα, αν πράγματι βγει κάποιο άτομο δηλώσει ότι δεν υπήρξε ο Bach φαντάζομαι ότι θα δεχθεί σφοδρή μουσικολογική επίθεση από τα άγρυπνα ερευνητικά υποκείμενα της ιστορικής μουσικολογίας, ενώ την ίδια στιγμή στις τόσες σελίδες καταγεγραμμένης μουσικής ιστορίας δεν υπάρχει η παραμικρή αναφορά σε τρανς μουσικά υποκείμενα.

Θεωρώ ότι αυτό πηγάζει από το πώς έχουν διαμορφωθεί οι κυρίαρχες αφηγήσεις για το φύλο, οι οποίες ενυπάρχουν (και) στην ιστορία της μουσικής. Οι έμφυλες ταυτότητες αποτελούν κατασκευασμένα οικοδομήματα χρόνων, επηρεασμένα από κοινωνικές συνθήκες και πολιτικά συστήματα περισσότερο, παρά από προσωπικές επιθυμίες και τάσεις (Butler 1990) και η ιστορία της μουσικής, όπως κάθε «σοβαρή» ιστορία, βασίζεται σ' αυτές και τις διαιωνίζει με χαρά.

Ο δυαδικός διαχωρισμός σε *γυναικείο* και *αντρικό* φύλο έχει εδραιωθεί ως (υποτιθέμενη) πανάρχαιη, πατριαρχική, βιολογική αλήθεια, που έρχεται να επιβεβαιώσει όμως πρακτικές και ρόλους εντός της κοινωνίας που καμία σχέση δεν έχουν με τη βιολογία (Serano 2007, Κάννερ 2004). Έτσι, για κάθε άτομο που δεν μπορεί να κατηγοριοποιηθεί δημιουργείται ένα πέπλο μυστηρίου, φόβος, αποστροφή (Whittle 2006). Μάλιστα άτομα που δε «χωράμε» στα στενά έμφυλα πρότυπα δεχόμαστε βία καθημερινά, από υπαινιγμούς και λεκτικές προσβολές, μέχρι απειλές και σωματική κακοποίηση. Η βία αυτή φτάνει τελικώς να μας δολοφονεί, σε όλες τις γωνιές του κόσμου, με τρόπο και συχνότητα που με κάνει να αναρωτιέμαι πόσοι θάνατοι θα χρειαστούν ώστε να αναγνωριστεί ως πόλεμος (Feinberg 1992).

Μία τέτοια συνθήκη, τόσο καθολική και εγκόσμια δε θα μπορούσε να μην επηρεάζει τη μουσική ιστορία. Το πώς αυτή καταγράφεται, αναδιπλώνεται, διαλύεται σε κομμάτια και αναδομείται, είναι αναπόφευκτα συνυφασμένο με τη βιοπολιτική της διάδοσης των έμφυλων δομών (Μαρινούδη 2020). Εξάλλου, η αποσιώπηση της ύπαρξής μας είναι η συχνότερη μορφή βίας που δεχόμαστε, η οποία είναι όμως τόσο καλά κρυμμένη και σιωπηλή, που σπάνια της δίνεται η απαραίτητη σημασία.

Ακόμα και πιο αντι-πατριαρχικές, υποτίθεται, αντιλήψεις που τα τελευταία χρόνια έχουν αρχίσει να ακούγονται περισσότερο στον κλάδο, όπως ο διαχωρισμός σε *βιολογικό* και *κοινωνικό* φύλο, δεν καταφέρνουν παρά να ενισχύσουν τα έμφυλα στερεότυπα, καθώς εξακολουθούν να βασίζονται σε δίπολα: βιολογία έναντι κοινωνίας, φύση έναντι ανθρώπινης δραστηριότητας, το σώμα μας όπως *σχεδιάστηκε* να είναι κι όπως *θέλουμε* να είναι. Ο βιολογικός ντετερμινισμός³⁶ όσον αφορά το φύλο καταλήγει να δημιουργεί «αντρικά» και «γυναικεία» σώματα, μυαλά, συμπεριφορές (atropa belladonna 2020) και χτίζει το σύνολο κανονικών χαρακτηριστικών.³⁷ Έτσι, τα σώματα που δεν ακολουθούν αυτά τα χαρακτηριστικά είναι σώματα *μη-κανονικά*, ανάξια καταγραφής ή ακόμα και ανάξια ύπαρξης.

Όσον αφορά την κουήρ μουσικολογία και το πώς συμβάλλει στην ανάδειξη αυτής της κατάστασης θεωρώ ότι προσφέρει πολύτιμα εργαλεία αντι-επιχειρηματολογίας όσον αφορά το βιολογικό ντετερμινισμό που διέπει τα φύλα, μέσω της κουήρ θεωρίας. Η κουήρ θεωρία ήρθε να διευρύνει τις αντιλήψεις για το φύλο, θέτοντας ότι αυτό που ορίζουμε ως *βιολογικό φύλο* είναι πολύ πιο κοινωνικά επηρεασμένο απ' ότι είναι *φυσικό* (Laquer 2003 [1990], Butler 1990, 1994). Εξηγώντας περαιτέρω, η σκέψη αυτή στην ουσία θέτει ότι υπάρχει μία αφήγηση σχετικά με τη «βιολογική αλήθεια» για το φύλο, η οποία όμως έχει «χτιστεί» παρόμοια με τα κοινωνικά έμφυλα πρότυπα (Butler 1990).

Περαιτέρω εξηγεί αυτή τη συνθήκη η θεωρία της επιτελεστικότητας³⁸ [performativity], βάσει της οποίας αυτά που λέμε δεν αποτελούν απλώς περιγραφές αυτών που κάνουμε αλλά πράξεις, συχνά

³⁶ Βλ. Παράρτημα, Α. Γλωσσάρι, 120

³⁷ Η *κανονικότητα* των φύλων ορίζει ότι οι γυναίκες έχουν αιδοίο και μεγαλύτερα στήθη, έχουν λιγότερη σωματική δύναμη, συγκεκριμένο «γυναικείο» τρόπο σκέψης και επιθυμούν άντρες, ενώ οι άντρες έχουν πέος και γένια, συγκεκριμένο «αντρικό τρόπο σκέψης» και επιθυμούν γυναίκες.

³⁸ Η θεωρία της επιτελεστικότητας έχει τις ρίζες της στη *θεωρία γλωσσικής πράξης* [speech act theory] την οποία έχει αναπτύξει ο φιλόσοφος J.L. Austin.

είναι αυτά που κάνουμε. Η έμφυλη προέκταση της επιτελεστικότητας προήλθε από την Judith Butler, που κάνει λόγο για επιτέλεση φύλου, εννοώντας ότι δε χρειάζεται απαραίτητα μία απτή πράξη για να νοηματοδοτηθεί το φύλο των ατόμων. Στην ίδια κατεύθυνση είχε κινηθεί μερικά χρόνια νωρίτερα από την Butler και η καθηγήτρια γλωσσολογίας/φιλολογίας και συγγραφέας Teresa de Lauretis, θέτοντας πως το φύλο είναι μία *αντιπροσώπηση* σχέσεων ατόμων με άλλα άτομα ή ομάδες (De Lauretis 1987). Υπό αυτή την έννοια το σώμα δεν έχει άμεση σημασία με το επιτελεστικό φύλο -το σώμα δεν έχει, δηλαδή, φύλο από μόνο του (Stryker 2006).

Η μελέτη της επιτέλεσης του φύλου δε θα μπορούσε να μη σχετίζεται και με τη μουσική επιτέλεση, αφού και τα δύο αποτελούν διαδικασίες που νοηματοδοτούνται μέσω της επανάληψής τους σε συγκεκριμένα πλαίσια (Παπαδάκη 2018). Το πώς έχουμε μάθει να «διαβάζουμε» το φύλο των ανθρώπων και πώς συγκεκριμένες αντιλήψεις για τα φύλα επιβιώνουν ανά τους αιώνες σχετίζεται με το πώς υπάρχει το φύλο σε ανθρώπινες διαδικασίες που νοηματοδοτούνται (και) συλλογικά, όπως η μουσική ή η γλώσσα. Τη σύνδεση αυτή κάνει η κουήρ μουσικολογία, παρουσιάζοντας νέα ενδεχόμενα και οπτικές στους υπόλοιπους κλάδους της μουσικολογίας.

Παρ' όλο που τέτοιες διατυπώσεις είναι πολύ πιο κοντά στην βιωμένη πραγματικότητα της οποιαδήποτε έμφυλης κατάστασης δέχονται πολύ σκληρές κριτικές ως αντί-επιστημονικές ή αφύσικες. Φαίνεται πως η ζωή στα σώματά μας πρέπει να μπορεί να εξηγηθεί είτε μέσα σε εργαστήρια, είτε μέσω της αντίληψης που έχουμε εμείς για τη φύση, ενώ το να μπορεί να εξηγηθεί από εμάς που τη ζούμε είναι αναξιόπιστο. Ο τρόπος με τον οποίο η δυτική επιστήμη χρησιμοποιεί τη βιολογία προσπερνάει με καταφρόνηση την πραγματική πολυμορφία των σωμάτων, των αισθημάτων, των επιθυμιών μας. Και όχι απλά την προσπερνάει αλλά την καταστέλλει κιάλας, έτσι που «τα έμφυλα σώματά μας είναι αποτέλεσμα βίαιων πολλές φορές κοινωνικών συγκρούσεων» (Μαρινούδη 2020).

Αυτές οι κοινωνικές συγκρούσεις αποτυπώνονται στη γραφή της μουσικής ιστορίας ή, μάλλον, στη μη-γραφή της μουσικής ιστορίας των καταπιεζόμενων σωμάτων. Χρειάζεται να έχουμε στο νου μας πόσο η ιστορική μουσικολογία, παρ' ότι εντάσσεται σε ένα πλαίσιο «καλών τεχνών», εξακολουθεί να είναι επιστημονικός κλάδος, άρα και να αποζητάει τεκμήρια μέσα σε κυρίαρχες, «σοβαρές» αφηγήσεις. Οπότε, κάθε κριτική θεωρώ ότι πρέπει να γίνεται τόσο υπό τα πλαίσια της «τέχνης της μουσικής», όσο και της «επιστήμης της μουσικής».

2.1.1 Έμφυλοι πόλεμοι

«Το δικό μου gender έχει φέμινιν [feminine] και
μάσκιουλιν [masculine] στο μπλέντερ

Κι αν νιώθεις offended⁴¹ με πιέζεις απ' την ηλικία των
πέντε» (Another Dyke 2015)⁴²

Στη διπλωματική της εργασία «Σιωπή-ακρόαση-οικειότητα» η Ε. Ματσίγκου θέτει ότι «οι γυναίκες μουσικοί και συνθέτριες είναι ταυτόχρονα και ακτιβίστριες» (Ματσίγκου 2020, 18). Διευρύνοντας αυτή τη σκέψη θα πω ότι τα τρανς άτομα που ασχολούμαστε με τη μουσική αναγκαζόμαστε να συνδυάζουμε τις μουσικές μας δραστηριότητες με συνεχείς μάχες για χειραφέτηση, όχι για να εισάγουμε ριζοσπαστικότερες μουσικές πρακτικές αλλά επειδή οι μάχες αυτές είναι αναγκαίες ακόμα και για να υπάρξουμε σε μουσικά περιβάλλοντα. Όταν τελικά οι τρανς φωνές μας, τα σώματά μας, οι σκέψεις μας καταλαμβάνουν χώρο αυτός δεν είναι καθόλου αυτονόητος, δεν υπάρχει από πριν, τον διεκδικούμε. Θεωρώ ότι τόσο η δική μου εργασία, όσο και άλλες αναφορές σε τρανς άτομα στα πλαίσια της ιστορικής μουσικολογίας –όπως, για παράδειγμα, η αναφορά στη Wendy Carlos στη διπλωματική εργασία της Νεφέλης Σάνη (Σάνη 2021)- είναι μικρά αλλά απαραίτητα βήματα διεκδίκησης χώρου.

Έχοντας στο νου μου μία κουήρ ανάγνωση των διεκδικητικών διαδικασιών δεν πιστεύω σε «μεσσίες» ή «ηρωίδες» που θα φέρουν στο φως όσα χρόνια καταδικάστηκαν στο σκοτάδι. Αντιθέτως, οι διαδικασίες αυτές πρέπει να είναι συλλογικές. Τα ίδια κουήρ δαιμόνια με κάνουν να αναλογίζομαι πώς μπορεί να συνδυαστεί η μουσικολογική μάχη ενάντια στην τρανσφοβία και με άλλα μουσικά/μουσικολογικά ζητήματα, όπως με την «κυριαρχία» της παρτιτούρας, την ανωτερότητα της δυτικής μουσικής ή την έντονη αίσθηση ανεπάρκειας που πολλά άτομα νιώθουμε ως μουσικά υποκείμενα, για την οποία κάνω λόγο στο πρώτο κεφάλαιο. Στην

⁴¹ Προσβεβλημένος

⁴² Για το μουσικό υλικό: <https://anotherdyke.bandcamp.com/album/i-mesi>

προσπάθεια να γράψουμε μία άλλη ιστορία ως τρανς άτομα, βγαλμένη από την ωμή πραγματικότητα των καταπιέσεών μας αλλά και όσων μας ευχαριστούν, θα χρειαστεί να αναδομήσουμε την ιστορική μουσικολογία πιο συνολικά, να αναφέρουμε κι άλλες συνθήκες που προκαλούν ασφυξία στα μουσικά υποκείμενα -ακόμα κι αν αυτά δεν είναι τρανς- και περιορίζουν σημαντικά τόσο εύρος των μουσικών πρακτικών, όσο και τα όρια της μουσικής σκέψης γενικότερα.

Η έμφυλη καταπίεση και η τρανσφοβία, δεν είναι τα μόνα που επιθυμώ να σχολιάσω, καθώς πιστεύω πως αν οι συνθήκες της ιστορικής μουσικολογίας ήταν κατά τ' άλλα ασφαλέστερες, πιθανότατα θα είχαν ήδη τεθεί τα παραπάνω ζητήματα πολύ πριν τη συγγραφή της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας. Προσεγγίζοντας τη μουσική ως επιτέλεση παρατηρούμε ότι μπορεί να γίνει και να κάνει πολλά περισσότερα απ' όσα συχνά μαθαίνουμε ότι μπορεί. Η μουσική έχει τη δυνατότητα να είναι ανοιχτή και προσιτή, να είναι οικεία και διασκεδαστική και το να της συμπεριφερόμαστε με αποστειρωμένη σοβαρότητα δεν αφήνει ούτε αυτή να απλωθεί ολόκληρη στο χώρο και το χρόνο, ούτε τα μουσικά/μουσικολογικά υποκείμενα να τη βιώσουν σα μία συνολική αισθητή/ική εμπειρία.

2.2 Γιατί τα τελευταία 10 χρόνια;

[Προειδοποίηση περιεχομένου: στην ενότητα θα περιγραφούν περιστατικά τρανσφοβικής βίας]

Η αλήθεια είναι ότι έχω βαρεθεί η *πρόσφατη* ιστορία να είναι μακριά μου τόσο χρονολογικά, όσο και ως προς τα γεγονότα που αναφέρει. Επιθυμώ να ασχοληθώ με μία ιστορία που να μπορεί ο κόσμος να τη ζει, όχι λογοτεχνικά αλλά κυριολεκτικά, να καταγράφονται γεγονότα συνεχώς, χωρίς να περιμένουμε να δούμε τι αφήνουν στο πέρασμα των αιώνων. Η μελέτη του παρελθόντος μπορεί, φυσικά, να μας προσφέρει πολλά κι αυτό αποδεικνύεται συνεχώς. Έχει όμως εξίσου μεγάλη σημασία, για μένα, να μελετάμε και το παρόν, που συχνά το αφήνουμε να κατρακυλήσει ορμητικά στο πηγάδι του χρόνου χωρίς να αντιλαμβανόμαστε ότι τη στιγμή αυτή που ζούμε, κάθε μία από αυτές τις στιγμές, εκτυλίσσεται η ιστορία.

Με αυτή τη σκέψη επέλεξα να περιορίσω την εργασία μου στην τελευταία δεκαετία, ακούγοντας ιστορίες που είναι ακόμα νωπές ή ακόμα διαδραματίζονται, που πιθανόν να έχω ζήσει κι εγώ ο ίδιος και μπορώ να μιλήσω γι' αυτές βιωματικά. Παρατηρώ ότι από το 2011 μέχρι σήμερα γίνονται σημαντικές προσπάθειες διεκδίκησης τρανς ορατότητας και ανάδειξης της τρανς καταπίεσης, πολλές, μάλιστα, μέσω της μουσικής ή και μέσα σε μουσικούς χώρους. Οι προσπάθειες αυτές έχουν συνολικά καταφέρει να αφήσουν έντονο αποτύπωμα στα τελευταία δέκα χρόνια. Αρχικά, η συνεχόμενη συγκρότηση ομάδων και συλλογικοτήτων (από τρανς αλλά και ΛΟΑΤΚΙΑ+ άτομα ευρύτερα) -κυρίως στα πλαίσια ανταγωνιστικών κινημάτων- που δρουν προς την τρανς απελευθέρωση λειτουργούν μέσα στη δεκαετία ιδιαίτερα προωθητικά τόσο για τις μάχες των τρανς ατόμων, όσο και για την ανάδειξη περιστατικών καθημερινής καταπίεσης, που τα συμβατικά ΜΜΕ συστηματικά αποσιωπούσαν.

Αυτό είναι επιπλέον σημαντικό και για το λόγο της ιστορικής καταγραφής. Μία υποτυπώδης αρχειακή έρευνα στο ίντερνετ ήταν αρκετή για να καταλάβω πως παραπάνω από την πλειοψηφία των ειδήσεων που σχετίζονται με τρανς άτομα αναπαράγονται σχεδόν αποκλειστικά είτε από μέσα ενημέρωσης που διαχειρίζονται τρανς άτομα, είτε από προσωπικά προφίλ, είτε σε ανοιχτές πλατφόρμες (π.χ. indymedia). Ακόμη, σημαντική ροή πληροφοριών σχετικών με την τρανς καταπίεση πραγματοποιείται με τη χρήση των μέσων του ανταγωνιστικού κινήματος (π.χ. μικροφωνικές συγκεντρώσεις, μοιράσματα κειμένων, πορείες, παρεμβάσεις κ.α.) από κούηρ/τρανς

συλλογικότητες που υπόκεινται σ' αυτό, που όμως ήταν σημαντικά λιγότερες πριν το 2011. Κι αν τα μέσα διάδοσης των τρανς ιστοριών γενικότερα είναι τόσο ελλιπή, μπορούμε να φανταστούμε την έλλειψη που υπάρχει στους τρόπους καταγραφής και διάδοσης της τρανς μουσικής ιστορίας.

Αυτοοργανωμένα καταγεγραμμένες ή και σκορπισμένες σε στιγμές στο χρόνο τρανς μουσικές ιστορίες και δράσεις «βγάζουν τη γλώσσα» στα κενά της επίσημης μουσικής ιστορίας της χώρας, ειδικότερα την τελευταία δεκαετία. Όχι με την ποσότητά τους, θα έλεγα, αλλά με την ενέργεια και τη δυναμική που φέρουν. Συγκροτήματα/σόλο μουσικά υποκείμενα που θέτουν ανοιχτά και τολμηρά την τρανσφοβία της ελληνικής κοινωνίας και τις πατριαρχικές καταπιέσεις γενικότερα σταδιακά βρίσκουν περισσότερο χώρο να ακούγονται, κυρίως μέσω d.i.y. (μουσικών) κοινοτήτων. Συχνότερα απ' ό,τι σε άλλα είδη βλέπουμε αυτές τις τοποθετήσεις στην πανκ, τη ροκ, την ηλεκτρονική μουσική, τη χιπ-χοπ ή και στην indie μουσική σε ορισμένες περιπτώσεις. Αυτή η διαδικασία προεκτείνεται μουσικά προς μία κριτική των ήχων, των ήχων που είναι «σοβαροί» ή μη, των ήχων που έχουν συγκεκριμένο φύλο ή και όχι.

Πιστεύω ότι τα τρανς μουσικά υποκείμενα βρήκαν κύρια χώρο έκφρασης μέσα από την κουήρ μουσική και τις ανεξάρτητες μουσικές σκηνές. Καθώς η κουήρ μουσική άρχισε να υπάρχει ως τέτοια στον ελλαδικό χώρο περίπου το 2010 -και από τότε σταδιακά διαδίδεται όλο και περισσότερο- την τελευταία δεκαετία έχει δημιουργηθεί πιο πρόσφορο έδαφος για τρανς έκφραση απ' ό,τι άλλοτε. Προσωπικά, δε θα έλεγα ότι υπάρχει πολλή κουήρ μουσική, ακόμη και σήμερα, ή ότι ακούγεται με τη συχνότητα και την ένταση που έχω ανάγκη. Δεν μπορώ όμως να παραβλέψω το ακουστικό πεδίο που έχουν κατακτήσει όσα φεστιβάλ, live και λοιπά δρώμενα έχουν πραγματοποιηθεί.

Ενδεικτικά ο Ν. Βούρδουλας αναφέρει: «το What Queer Fest? το 2010 στην Αθήνα, το πάρτι του fanzine Πουσιτιά και Όλεθρος στο Λυκαβηττό (2011), οι συναυλίες της ομάδας για τις «κουήρ μουσικές στις γειτονιές της Αθήνας» Punkhurst Mutant Show από το 2015 κ.ε., το 4 Days Stand Queer Festival στο αυτοδιαχειριζόμενο θέατρο Εμπρός (2014), το Αναρμονικό Έκφυλο Φεστιβάλ στο Βόλο (2015-16), οι εκδηλώσεις του Μωβ Καφενείου στη Θεσσαλονίκη, το Sound Acts, το κουήρ φεστιβάλ μουσικής/ήχου/περφόρμανς που διοργάνωσε η ομάδα της Φυτίνης από το 2015 έως το 2017 στην Αθήνα Το Gender Fest (Ιανουάριος 2017)» (Βούρδουλας 2018).

Εγχειρήματα που απλώθηκαν σε μεγαλύτερο και ακόμα λιγότερο συνεκτικό κοινό, απ' ό,τι τα συγκροτήματα των αυτοοργανωμένων συναυλιών, έφεραν κουήρ ζητήματα στη «σοβαρή»

μουσική με τρόπο αμβλύ. Σημαντική ήταν η συνεισφορά του καλλιτεχνικού ντουέτου ΦΥΤΑ που ξεκίνησε το 2012 να κάνει κουήρ αντι-τέχνη, κριτική στη «σοβαρή» μουσική και τις ελληνορθόδοξες παραδόσεις, συνδυάζοντας καλλιτεχνικές πρακτικές.⁴⁴ Τα ΦΥΤΑ βρέθηκαν στην Μπιενάλε της Αθήνας το 2013, ενώ το 2014 έβαλαν μπρος το φεστιβάλ Sound Acts (2014-2017) αλλά και το πρώτο ανεξάρτητο ελληνόφωνο κουήρ label (Βούρδουλας 2020, Δημητρίου 2020). Η Φυτίνη, δεν είναι ακριβώς δισκογραφική εταιρεία αλλά κύρια αποσκοπεί στο να υπάρχει ως ανοιχτός χώρος έκφρασης για κουήρ καλλιτεχνικά υποκείμενα, ενάντια στην εμπορευματοποίηση, κάνοντας κριτική στην «εναλλακτική μουσική σκηνή» της χώρας.⁴⁵

Τα τελευταία πέντε χρόνια παρατηρώ ότι στο χώρο της μουσικής η κατάσταση έχει μείνει πάνω-κάτω στάσιμη. Οι κουήρ συναυλίες, performances και λοιπές κουήρ εκδηλώσεις που γίνονται, κυρίως σε αυτοοργανωμένους χώρους, στέκια και καταλήψεις, εκτιμώ ότι είναι λίγες και δεν καταλαμβάνουν τον τόπο που έχουμε ανάγκη⁴⁶. Επίσης, όσον αφορά τα τρανς άτομα, παρ' ότι οι μέχρι τώρα προσπάθειες δημιουργήσαν κάπως ασφαλέστερα πλαίσια για την τρανς μουσική έκφραση, ακόμα και τα κουήρ στέκια και οι «από τα κάτω» λογικές δεν έχουν καταφέρει να σταθούν δίπλα στα τρανς άτομα επαρκώς. Μάλιστα, μόλις φέτος (2021) πραγματοποιήθηκε σε αυτοοργανωμένο ΛΟΑΤΚΙΑ+ στέκι της Θεσσαλονίκης η πρώτη εκδήλωση για τα τρανς άτομα και τη/στη (ΛΟΑΤΚΙΑ+) μουσική καθημερινότητα της πόλης.

Ο χώρος που έχουμε είναι phantom-space, δηλαδή χώρος-φάντασμα, υπάρχουμε αλλά δεν μπορούμε να είμαστε εκεί. Όταν η Conchita Wurst κέρδιζε τη Eurovision το 2014, ίσως κάποιος κόσμος να είχε ελπίδα ότι αυτό θα σημάνει την αλλαγή, ότι τα έμφυλα στερεότυπα π.χ. για το πώς μοιάζει μία φωνή βάσει του πώς ακούγεται έχουν αρχίσει να διαρρηγνύονται. Παρ' όλα αυτά στην ελληνική (μουσική) καθημερινότητα φυσάει σχεδόν ο ίδιος συντηρητικός άνεμος, που έβλεπε την Conchita σαν ένα αστείο και άκουγε τη φωνή της σαν ενοχλητικό παράσιτο στους ακουστικούς του πόρους. Κι ενώ οι όσες προσπάθειες γίνονται δεν μπορώ σε καμία περίπτωση να κρίνω ότι είναι αμελητέες, θεωρώ ότι χρειάζεται να κινηθούν ένα βήμα παραπέρα, να ανοίξουν χώρο για άτομα

⁴⁴ <http://www.f-y-t-a.com/>, <http://fytini.com/fyta/>

⁴⁵ <http://fytini.com/>

⁴⁶ Για αυτό το συμπέρασμα βασίζομαι κυρίως σε βιωματικές εμπειρίες, σε συζητήσεις με άτομα γύρω μου, καθώς και σε έρευνα στο ίντερνετ. Καθώς, δεν έχω τη συναίνεση ούτε των χώρων, ούτε και των καλλιτεχνικών υποκειμένων για να τα κατονομάσω θα αφήσω την αναφορά ανώνυμη, με μόνο τεκμήριο τις αφίσες σε τοίχους της πόλης και τις αναμνήσεις στα μυαλά μας.

που μπορεί να μην έχουν τη συλλογική όρεξη και το δίκτυο της Φυτίνης ή τη δημοσιότητα και το θράσος της Chraja.

Πράγματι, η τελευταία δεκαετία ήταν πιο ηχηρή από τις προηγούμενες σε θέματα τρανς μουσικής. Η κουήρ μουσική και το πλαίσιο όπου υπάρχει, προσπαθώντας να αναμετρηθεί με τον κανιβαλισμό και την αυστηρότητα των εμπορευματικών μουσικών σκηνών φαντάζει και είναι πολύ πιο κατάλληλο μέρος για να υπάρξουν τρανς μουσικά υποκείμενα. Όμως, δεν έχει καταφέρει ακόμη, σε αυτά τα δέκα χρόνια, να δώσει χώρο σε τρανς άτομα χωρίς να φαίνεται ότι τον προσφέρει χαριστικά. Μπορεί άτομα όπως ο *carétte* ή ο *Kristof* να παράγουν στο σήμερα κουήρ ήχους που ταραάζουν τη σχετική ηρεμία που επικρατεί στο μουσικό στερέωμα της χώρας αλλά αυτό δεν αρκεί. Το γεγονός ότι ακόμα και ο χώρος που δομούμε για τρανς άτομα καταλήγει να μην είναι κατάλληλα φροντιστικός και συμπεριληπτικός δεν είναι ένα μουσικό φαινόμενο αλλά βασικά κοινωνικοπολιτικό φαινόμενο. Έτσι, ψάχνοντας τα τρανς άτομα στη μουσική ιστορία, κρίνω σημαντικό να αναφερθώ γενικότερα σε γεγονότα που θεωρώ ότι διαμόρφωσαν τη δεκαετία -και τη μουσική της έκφραση.

Κατά τη σχολική χρονιά 2011-2012 μία τρανς γυναίκα αντιμετωπίζει κακοποιητική συμπεριφορά από τον διευθυντή εσπερινού σχολείου της Αθήνας αλλά και υπόλοιπα άτομα του σχολείου (ΟΜΑΔΑ «ΟΜΟΦΟΒΙΑ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ» & Σ.Υ.Δ. 2012). Η μαθήτρια δέχεται ουσιαστική υποστήριξη μόνο από μία καθηγήτριά της, η οποία μάλιστα θα υποστεί διώξεις λόγω αυτής της στάσης της. Σε αυτό το σημείο αξίζει να αναφερθεί ότι ενώ είχαν υπάρξει δημόσιες καταγγελίες και είχε ακολουθηθεί μέχρι και η προβλεπόμενη νομική οδός για τη διεκδίκηση του δικαιώματος στην ισότιμη μεταχείριση, ο χρόνος περνούσε χωρίς κάτι να αλλάζει και η μαθήτρια συνέχιζε να βιώνει αυτή την καταπίεση. Κατέληξε να φεύγει από το σχολείο το 2014, μην αντέχοντας το κλίμα καθημερινής τρομοκρατίας. Η βία που εξαπολύθηκε τόσο ενάντια στην τρανς γυναίκα, όσο και στην εκπαιδευτικό που την υπερασπίστηκε είναι το λιγότερο ενδεικτική της βίας που δεχόμαστε ως τρανς άτομα στον ελλαδικό χώρο αν τολμήσουμε να διεκδικήσουμε το αυτονόητο της ύπαρξής μας. Παράλληλα, όσον αφορά το νομικό κομμάτι της ιστορίας, είναι πιστεύω δείγμα του πώς αντιμετωπίζονται τα τρανς άτομα από τους νόμους της εγχώριας αστικής δημοκρατίας.

Προσωπικά, θεωρώ τη συγκεκριμένη ιστορία καταπίεσης ιδιαίτερα σημαντική και με επηρέασε έντονα στην οριοθέτηση της περιόδου την οποία μελετώ στη διπλωματική εργασία. Δε μαθαίνουμε συχνά για τη θέση των τρανς ατόμων σε σχολικούς χώρους (και γενικότερα σε

εκπαιδευτικά περιβάλλοντα). Μάλιστα είναι τόσο σπάνιο που εγώ ο ίδιος ως έφηβο αναρωτιόμουν αν υπάρχουν καν τρανς άτομα στα σχολεία (κι ας ήμουν ένα από αυτά).

Κατά την ενασχόληση με την ιστορική μουσικολογία είναι κρίσιμο να παρατηρούμε τέτοια γεγονότα, ακόμα κι αν είναι φαινομενικά άσχετα με τη μουσική, καθώς φανερώνουν ποιες είναι οι συνθήκες που επικρατούν στην κοινωνία, πώς κατασκευάζεται συλλογικά η καθημερινότητα (Χαϊδοπούλου-Βρυχέα 2013). Η μουσική ως κοινωνική πρακτική, ως διαδικασία που νοηματοδοτείται μέσα από το κοινωνικό σύνολο δεν μπορεί να μελετάται ανεξάρτητα από αυτό (Στεφάνου 2019 [2012]). Γι' αυτό το λόγο, η μουσική ιστορία, μοιραία χρειάζεται να αναφέρεται και σε συμβάντα (που ονομάζει) μη-μουσικά για να μπορέσει να αγγίξει πιο ολιστικά ζητήματα όπως η τρανσφοβία.

Το επόμενο γεγονός που αξιολογώ προσωπικά ως ορόσημο της περιόδου 2011-2021 είναι η δολοφονία του Ζακ Κωστόπουλου/της Zackie Oh!, που προκάλεσε έντονες κοινωνικές αναταραχές και ανέδειξε με τον σκληρότερο τρόπο πώς αντιμετωπίζει το ελληνικό κράτος και η κοινή γνώμη αυτού τα άτομα που ωθεί στο «περιθώριο». Τα παραπάνω θα εξετάσω σε ξεχωριστή ενότητα, επιθυμώντας αφενός να δώσω έμφαση κι αφετέρου να δώσω χώρο.

Πιστεύω ότι μέσα από μία εκτενέστερη ανάλυση σχετικά με τη δολοφονία της Zackie και τα επακόλουθα αυτής, μπορούμε να πάρουμε μία εικόνα πιο συνολική, για τη διάχυτη τρανσφοβία της ελληνικής κοινωνίας⁴⁷ και το θάρρος που έχει ή δεν έχει η μουσική παίρνοντας θέση γι' αυτή.

⁴⁷ Ενδεικτικά, για την πάντα παρούσα τρανσφοβία της ελληνικής κοινωνίας παραθέτω συγκεκριμένα περιστατικά: τον Μάιο και τον Ιούνιο του 2013 γίνονται συνεχείς και αναίτιες μαζικές προσαγωγές τρανς γυναικών στη Θεσσαλονίκη, με τις αστυνομικές αρχές να φέρονται εξευτελιστικά τόσο σε αυτές όσο και στη δικηγόρο τους και στα μέλη του Σ.Υ.Δ. που τις υπερασπίζονται (Γαλανού 2013). Παρόμοιες καταστάσεις βλέπουμε και στην Αθήνα το Μάιο του 2014 (Γαλανού 2014). Και στις δύο περιπτώσεις τα άτομα στοχοποιήθηκαν για σεξεργασία, με μόνο «αποδεικτικό» στοιχείο την ταυτότητά τους ως τρανς γυναίκες. Παρ' ότι τα κατηγορητήρια δεν έστεκαν και οι γυναίκες αθώωθηκαν, αυτές οι ιστορίες -οι οποίες αποτελούν δείγμα των συνολικών περιστατικών- δείχνουν το μένος της πατριαρχικής κοινωνίας απέναντι στα τρανς άτομα, τις γυναίκες, τις τρανς γυναίκες και, τελικά, την εργασία στο σεξ. Έπειτα, τέτοιες καταστάσεις αναδεικνύουν ακόμα περισσότερο τον *τρανς-μισογυνισμό*, όπως τον θέτει η Serano, κάνοντας επίθεση όχι μόνο στην τρανς ταυτότητα των γυναικών αλλά στο θάρρος με το οποίο εκφράζουν τη θηλυκότητά τους (Stryker & Whittle 2006, Stryker 2006, Serano 2007). Δυστυχώς, αυτή η σκέψη δεν αποτελεί απλώς μία θεωρία, καθώς επαληθεύεται ασταμάτητα: Ιανουάριος 2014, λεκτική τρανσφοβική επίθεση σε άτομα στην πλατεία Εξαρχείων και λεκτική-σωματική επίθεση σε τρανς γυναίκα στο μετρό της Αθήνας / Ιούλιος 2014, δολοφονική επίθεση σε τρανς γυναίκα στη Θεσσαλονίκη / Οκτώβριος 2014, λεκτική τρανσφοβική επίθεση και απειλή για σωματική βία από οδηγό ταξί σε τρανς γυναίκα στην Αθήνα / Μάιος 2015, δολοφονική επίθεση με κυνηγετικό όπλο σε βάρος τρανς γυναίκας στην Αθήνα, λεκτική και σωματική επίθεση σε τρανς γυναίκα και την παρέα της σε εστιατόριο στην Εύβοια, λεκτική επίθεση σε τρανς γυναίκα στα Εξάρχεια / 2014-2015, τρανσφοβικές επιθέσεις σε τρανς γυναίκα στη Θεσσαλονίκη / Σεπτέμβριος 2015, ρατσιστική επίθεση σε τρανς γυναίκα στη Θεσσαλονίκη / Φεβρουάριος 2016, σύλληψη και εκδίωξη οδηγού από το «χαμόγελο του παιδιού» επειδή φορούσε γυναικεία ρούχα ενώ του είχε αποδοθεί αρσενικό φύλο κατά τη γέννηση και γι' αυτό

Μία τρανς μουσική ιστορία θα ήταν τουλάχιστον ελλιπής, χωρίς την αναφορά στα μουσικά συμβάντα τα οποία συνθέτουν από κοινού η κουήρ οργή και το πένθος και στη «συγκρότηση και τις διεργασίες συλλογικής μνήμης αλλά και τη σχέση που αναπτύσσεται μεταξύ των ιστορικών υποκειμένων και των πολιτικών που εφαρμόζονται από πάνω» (Καλλιμοπούλου 2016, 153).

Η μουσική απεικόνιση των καθημερινότητων και των πολιτικών θέσεων τρανς ατόμων στη δεκαετία 2011-2021 σίγουρα στέκεται με θράσος στη μη-καταγεγραμμένη μουσική ιστορία. Αυτό, παρατηρώ να συμβαίνει όχι μόνο μέσα από πρωτότυπες συνθέσεις αλλά και στη μουσική η οποία αναπαράγεται ως αντικουλτούρα, εκεί όπου πλέον ακούγονται περισσότερο μουσικές από τρανς άτομα και τραγούδια με αντι-τρανσφοβικά στοιχεία. Παρ' όλα αυτά, εξακολουθώ να βλέπω ελάχιστη μουσική για τρανς άτομα, ελάχιστα τρανς άτομα να κάνουν μουσική και οι κριτικές οι οποίες γίνονται για τον ήχο και τις συνυποδηλώσεις του εκτιμώ ότι δεν έχουν διαδοθεί ακόμη αρκετά.

Αναφερόμενο στα τελευταία δέκα χρόνια θέλω, εκτός των άλλων, να αναδείξω ότι δε ζούμε σε έναν κόσμο ιδιαίτερα αλλαγμένο και καλύτερο ή ότι, τουλάχιστον, όσα έχουμε καταφέρει δεν πρέπει να μας επαναπαύουν. Ειδικά όσον αφορά την ιστορία και την ιστορική μουσικολογία. Πέρα από τα ορόσημα του παρελθόντος και τα διδάγματα που αυτά φέρουν αλλά και πέρα από την πολύ σημαντική διαδικασία ορατότητας παραγκωνισμένων γεγονότων, είναι κρίσιμο να κοιτάζουμε στο τώρα. Πόση ορατότητα ή αορατότητα παρατηρούμε στα μουσικά περιβάλλοντα; Υπάρχει χώρος για τα τρανς άτομα στην ιστορική μουσικολογία; Κι ακόμα περισσότερο: τι μπορούμε να κάνουμε για όλα αυτά;

Θεωρούνταν ότι ήταν επικίνδυνο να βρίσκεται κοντά σε παιδιά / Μάιος 2017, βίαιη ρατσιστική επίθεση σε βάρος δύο τρανς γυναικών προσφυγισσών στη Λέρο / Δεκέμβριος 2019, λεκτική κακοποίηση και στοχοποίηση τρανς γυναίκας από δυνάμεις καταστολής σε νυχτερινό κέντρο της Αθήνας / Νοέμβριος 2020, τρανσφοβική επίθεση με μαχαίρι σε άτομο που εργάζεται στο σεξ / Δεκέμβριος 2020, παραβίαση προσωπικού χώρου και βίαιη τρανσφοβική συμπεριφορά σε βάρος τρανς γυναίκας στη Λέσβο / Απρίλιος 2021, τρανς γυναίκα σκοτώνεται σε τροχαίο. Θεωρείται εξαφανισμένο άτομο μέχρι που ταυτοποιείται δύο μήνες μετά / Μάιος 2021, λεκτική επίθεση από μαθητές στον Πειραιά / Μάιος 2021, άρνηση υπαλλήλου τράπεζας να εξυπηρετήσει τρανς γυναίκα... δυστυχώς αυτά είναι μόλις ελάχιστα από τα περιστατικά που συμβαίνουν τα οποία καταγγέληκαν από το Σωματείο Υποστήριξης Διεμφυλικών αλλά και από άτομα και συλλογικότητες στην πλατφόρμα Athens.indymedia.org.

2.3 Κλωτσιές με δωδεκάποντα

[προειδοποίηση περιεχομένου: ακολουθούν αναφορές σε σκηνές έντονης βίας από τη δολοφονία της Zackie Oh!/του Ζακ Κωστόπουλου]

Είναι 21 Σεπτέμβρη 2018 στην οδό Γλάδστωνος (Ομόνοια, Αθήνα, Ελλάδα) και ένας άνθρωπος ξυλοκοπείται, λιντσάρεται μέχρι θανάτου. Ανασύρω τις μνήμες μου από τότε. Η είδηση ήρθε σαν ακόμα μία επιβεβαίωση της φρικαλέας πραγματικότητας. Ένας ιδιοκτήτης κοσμηματοπωλείου, ένας ιδιοκτήτης γειτονικού μαγαζιού, άτομα εργαζόμενα στο ΕΚΑΒ και αστυνομικές δυνάμεις «διέσωσαν» το δημόσιο χώρο από κάποιο υπολειπόμενο σώμα που επέμενε να τον «στοιχειώνει» (Αθανασίου-Παπανικολάου 2020). Ένα υπολειπόμενο σώμα που για τους τίτλους των ΜΜΕ ήταν απλώς «επίδοξος ληστής», «αλλόφρων τοξικομανής», «πασίγνωστός οροθετικός ομοφυλόφιλος» κι ενώ τόσοι άνθρωποι έβγαζαν βίντεο τη δολοφονία του ήταν ελάχιστοι όσοι ενεργά κινήθηκαν να τη σταματήσουν (Radical Pride 2020).

Προσπαθώντας να καταλάβω αν θέλω αυτή η διπλωματική εργασία να είναι ακόμη ένας χώρος περιγραφής του πώς σκοτώσανε τον Ζακ ή όχι άρχισα (για άλλη μία φορά) να αναλογίζομαι για τη θέση που καταλαμβάνει ο θάνατος στην καθημερινότητά μας (Αθανασίου-Παπανικολάου 2020), για το σύνθημα «να μη συνηθίσουμε (σ)το θάνατο» και το βαρίδι που κάθεται στα στομάχια μας πριν σηκώσουμε ένα τηλέφωνο που χτυπάει τις «δύσκολες ώρες». Κατέληξα ότι πέρα από το να μιλάμε για το θάνατο της Zackie πρέπει να μιλάμε και για τη ζωή της, για όσα στήριζε με τη ζωή της. Αυτό πιστεύω ότι οφείλουμε να κάνουμε για κάθε «υπολειπόμενο σώμα» που καταπιέζεται και δολοφονείται. Να γίνουν οι ιστορικές μας καταγραφές ηχηρές, σαν ασταμάτητο βουητό που θυμίζει ότι τα άτομα που η κοινωνία παραβλέπει την ύπαρξη και το θάνατό τους (κυριολεκτικά και μεταφορικά) είναι εδώ, ζουν και παράγουν ήχο.

Θεωρώ ότι για τη δεκαετία 2011-2021 ο θάνατος του Ζακ είναι ένα ορόσημο. Όχι μόνο επειδή αφορά ένα άτομο που αμφισβητούσε ανοιχτά τα όρια του φύλου, οροθετικό, ομοφυλόφιλο, μία drag queen που το όνομά της ήταν τόσο γνωστό (φυσικά αυτά αποτελούν πολύ σημαντικά χαρακτηριστικά) αλλά και για το ότι ήταν τέτοιο το μένος που εξαπολύθηκε στο σώμα της Zackie που μας έκανε να καταλάβουμε πόσο κι εμείς, τα ίδια τα άτομα που πονέσαμε από αυτά που συνέβησαν, πολλές φορές σιωπούμε στη βία όταν αυτή ασκείται σε μη-γνωστά σώματα, σε

σώματα χωρίς όνομα, αφανή. Πολλά άτομα, κι εγώ μέσα σ' αυτά, το Σεπτέμβρη του 2018 δεχθήκαμε ένα δυνατό χαστούκι για το ότι έχουμε συνηθίσει (σ)το θάνατο τελικώς αλλά δε θέλουμε να ζούμε έτσι. Η συνειδητοποίηση αυτή καταγράφηκε σε κείμενα, στίχους, μουσική, σε κάθε είδους τέχνη και σε πράξεις αντι-βίας, πορείες, μικροφωνικές συγκεντρώσεις, drag performances.

Θυμάμαι το βράδυ της 22ας Σεπτέμβρη στη Θεσσαλονίκη είχε γίνει μικροφωνική συγκέντρωση στο άγαλμα του Βενιζέλου, περίπου στις 11 το βράδυ. Είχαν επιλεχθεί για μουσική επένδυση ήχοι που μας συνδέουν σε πάρτυ και μπαρ του (κουήρ) ανταγωνιστικού κινήματος, μελαγχολικά ηλεκτρονικά κομμάτια, μελοποιήσεις του Χριστιανόπουλου από «Το Σύνταγμα της Ηδονής», τα συνθ των Regressverbot, κουήρ διασκευές από αντάρτικα που κάνουν καυστική κριτική στην πατριαρχία και τον εθνικισμό...

Κάποια στιγμή τα ηχεία παίζανε δυνατά «το Ζεβρέ μου Παλτό»⁴⁹ και η φωνή της Zackie αντηχούσε στα κτήρια της Αριστοτέλους. Το τραγούδι είχε επίδραση στο κορμί μου, το οποίο ένιωθα μαρμαρωμένο· ήταν η πρώτη φορά που το άκουγα. Μετά από τρία κουπλέ κι ένα ρεφρέν ακολουθεί γέφυρα, η οποία δημιουργεί ένα κλίμα έντασης και μία ανάγκη για εκτόνωση, η οποία αναμένεται να έρθει στα επόμενα κουπλέ-ρεφρέν. Όμως, αντί για εκτόνωση ακριβώς, αυτό που παρατηρούμε είναι μία δυναμική επέκταση της κλιμάκωσης, με μία ηλεκτρική κιθάρα να παίζει συγχορδίες σε «βρώμικο» ήχο και την τραγουδιστική φωνή να αφήνεται όλο και περισσότερο σε μία συναισθηματική αποσυμπίεση, μέχρι και το σβήσιμο του κομματιού.

Σε εκείνο το σημείο, ένιωσα τη φωνή της Zackie που ερχότανε μέσα από τα ηχεία να σπάει τους φράχτες της ζωής και του θανάτου, από άυλη να γίνεται σώμα και να στέκεται δίπλα μας. Είναι από τις λίγες μικροφωνικές που δε μιλούσαμε τόσο μεταξύ μας. Περαιστικά άτομα μας κοιτούσαν με βλέμματα παραξενεμένα, δεν ήξεραν πώς να διαχειριστούν τις ηχητικές παρεμβολές μας στα αυτιά τους, τι να απαντήσουν στην απροσδιόριστη, κουήρ φωνή της Zackie Oh! που αμετανόητα ελεύθερη τραγούδουσε από το παρελθόν:

Και μια νύχτα τρελή

Σ' ένα άδειο κλαμπάκι

⁴⁹ Διασκευή του τραγουδιού «Το παλιό μου παλτό» σε στίχους Sunny Μπαλτζή και μουσική Λάκη Παπαδόπουλου (1999). Τους στίχους της διασκευής έγραψε η ίδια η Zackie Oh!, η οποία ερμηνεύει το τραγούδι και η παραγωγή έγινε από Filtig.

Μείναμε ως το πρωί
Μου 'χες δώσει τριπάκι

Πως περάσαν τα τσόλια
Τι είναι αυτά που φορώ
Που λεφτά για μετάξι
Στη Συγγρού πάω να βγω

Το ζεβρέ μου παλτό
Την σκισμένη ζαρτιέρα
Στα χαρίζω μικρέ μου
Για να μοιάσεις σε μένα

Εκείνο το βράδυ δεν ήξερα τίποτα για τη βιοπολιτική του Foucault ή τη θανατοπολιτική του Agamben⁵⁰ και μου ήταν εντελώς αδιάφορες όλες τις λέξεις των θεωρητικών που περιγράφουν τις ζωές μας. Τις έννοιες αυτές τις ζούσαμε στην πράξη και δε μας ένοιαζε να τις περιγράψουμε, μας ένοιαζε να τις εξαφανίσουμε. Μπορεί να μην το καταλαβαίναμε εκείνη τη στιγμή αλλά το ηχητικό περιβάλλον που δημιουργούσε η μικροφωνική, σε συνδυασμό με την παρουσία μας στο κέντρο της Θεσσαλονίκης έδινε μία ξεχωριστή σημασία στη βραδιά, την κατέγραφε στην ιστορία (Στεφάνου 2015).

Η πλατεία γύρω από το Άγαλμα του Βενιζέλου έπαυε να είναι ένα απλό τοπίο, ήτανε για ένα βράδυ επανακατάληψη του κλεμμένου χώρου μας, του χώρου που δε μας αναλογεί γιατί έχουμε *μη-κανονικά* φύλα, σεξουαλικότητες, επιθυμίες, σκέψεις, σώματα. Άραγε ήταν η κουήρ μουσική που το κατάφερνε όλο αυτό; Ήταν οι κουήρ υπάρξεις μας που έσπαγαν τη χαλαρή βόλτα για ποτό των χαλαρών περαστικών; Όσο το σκέφτομαι κάθε παράγοντας έχει το ρόλο του, όπως σε κάθε φορά άλλωστε. Το μόνο που μπορώ να πω με σιγουριά είναι ότι η μουσική δεν ήταν ούτε η πρωταγωνίστρια της στιγμής αλλά ούτε και υπόβαθρο της ύπαρξής μας. Αντιθέτως, ήταν σα δύναμη που μας υπενθύμιζε συνεχώς τι είχε συμβεί και τι συμβαίνει γενικότερα στις ζωές μας. Η μουσική που έπαιζε εκείνο το βράδυ ήταν κουήρ, όχι μόνο λόγω του περιεχομένου ή της

⁵⁰ Ο Giorgio Agamben έθεσε τον όρο *θανατοπολιτική* σχολιάζοντας ότι ο πολιτικός έλεγχος της ζωής (βίος-βιοπολιτική), μετασχηματίζεται από την εξουσία και εξελίσσεται σε πολιτικό έλεγχο του θανάτου (Agamben 2016 [1995]).

νοηματοδότησής της αλλά και επειδή ήταν ενεργητική, δεν υπήρχε για να την ακούμε αλλά για να *κάνουμε κάτι* μαζί με αυτή (Peraino 2003, DeNora 2004).

Σε επόμενες δράσεις για τον Ζακ τα ήχια έπαιζαν -εκτός των άλλων- Madonna, που ήταν η αγαπημένη του, τραγούδια ντίσκο με τα οποία μπορούσαμε να ταυτιστούμε (όπως το *I'm coming out* της Diana Ross), καθώς και μουσική γραμμένη για εκείνον ή τη δολοφονία του ή και για όσα σήμαινε και έδειξε η δολοφονία του. Οι επιλογές του μουσικού υπόβαθρου μπορούν να εξηγηθούν και από τα λόγια της ίδιας, που είχε κάποια στιγμή αναφέρει ότι:

«Η ελευθερία της έκφρασης και της αυτοδιάθεσης του σώματος είναι διεκδικήσεις και δικαιώματα. Το να είσαι ο εαυτός σου σε πείσμα όσων σε θέλουν κάτι άλλο ή αόρατο, όσων προσπαθούν να σε υποβιβάσουν, επειδή «δεν είναι σοβαρά πράγματα αυτά», είναι επανάσταση. Και δεν ξέρω για σας, αλλά εγώ έχω αποφασίσει ότι η δική μου επανάσταση θα γίνει με ξέκωλα, δυνατή μουσική, φτερά και πούπουλα και γκλίτερ [...]».

Οι λέξεις αυτές ανακάλυψα ότι δεν εκφράζανε μόνο τη Zackie αλλά και πολλά άλλα άτομα που έχουμε αναγκαστεί να συμπίεσουμε την ελευθερία μας σε σκοτεινές γωνίες. Κάπως έτσι φωνές «παρεκκλίνουσες» κατακλύσανε γειτονιές αρκετών πόλεων της χώρας και γίνανε μία απόκοσμη μουσική θυμωμένη και πληγωμένη:

«Στην ομόνοια δεν/κι αν έγινε ληστεία, μπάτσοι και αφεντικά κάναν δολοφονία»

«Αυτό, αυτό, αυτό είναι σωστό, κλωτσιές με δωδεκάποντα να βάλετε μυαλό»

«Γκεί, τρανς, λεσβίες, ιέρειες του αίσχους είμαστε περήφανα η ντροπή του έθνους»

«Η Zackie ζει τσακίστε τους ναζί»

Με τα συγκεκριμένα συνθήματα η Chraja συνέθεσε το κομμάτι «Κλωτσιές με 12ποντα». Οργισμένες φωνές επενδυμένες από ανήσυχους ηλεκτρονικούς ήχους σε δύο λεπτά και

πενηνταένα δευτερόλεπτα μουσικής εκτόνωσης, όπου τέσσερις σύντομες προτάσεις περιγράφουν το πολιτικό υπόβαθρο της δολοφονίας του Ζακ. Από όσα κομμάτια γράφτηκαν για τη Zackie αυτό είναι που έχω παρατηρήσει να αγαπιέται περισσότερο στις κουήρ συγκεντρώσεις.

Ίσως αυτό συμβαίνει επειδή έχει χτιστεί από ένα κουήρ άτομο κι όχι από κάποιο υποκείμενο που ενδεχομένως να μην αντιλαμβάνεται πλήρως τι σημαίνει να φέρεις ταυτότητες όπως αυτές του Ζακ. Ίσως πάλι φταίει η αμεσότητα με την οποία μεταφέρεται το μήνυμα, ότι δεν είναι ένα καλοστημένο τραγούδι με την έννοια που το έχουμε συνηθίσει αλλά φωνές ανεμιγμένες, αρνούμενες να τους αποδοθεί κάποιο φύλο, που *φωνάζουν* πραγματικά, με πάθος. Όπως και να 'χει, είναι άξιο αναφοράς το πόση κοινωνική επίδραση είχε η μουσική για τη δολοφονία, κυρίως επειδή μέσα από εκεί φάνηκε πόση επίδραση είχε η δολοφονία της Zackie, η ωμή κανιβαλιστική βία απέναντι σε ό,τι αυτή απεικόνιζε στην ίδια τη μουσική.

Προσωπικά, παρατήρησα άτομα που έφεραν μουσικές ταυτότητες να συσπώνται, να αντιλαμβάνονται με πείσμα τη μουσική ως «δυναμικό υλικό, μέσο για δημιουργία, διατήρηση αλλά και αλλαγή κοινωνικών συνθηκών και δραστηριοτήτων» (DeNora 2004), με τρόπο που δεν είχα ξαναδεί. Και θεωρώ ότι αν θέλουμε να εισάγουμε κουήρ κριτικές και τοποθετήσεις στη μουσικολογία, κάτι τέτοιο είναι το λιγότερο απαραίτητο. Δηλαδή, στο πνεύμα όσων αναλύθηκαν και πρωτύτερα για την ιστορική μουσικολογία, δε φτάνει να ανακαινίζουμε τη μουσική σκέψη, ώστε να αναπτυχθούν ριζοσπαστικότερες θεωρίες αλλά πρέπει τα όσα πρεσβεύουμε σε λέξεις να αποτυπώνονται και στις πρακτικές μας, στις συνθέσεις, στον τρόπο με τον οποίο κάνουμε μουσική, στο πώς διαρθρώνονται τα μουσικά περιβάλλοντα, στο πώς κατηγοριοποιούμε τα μουσικά είδη κ.α.

Μετά τη δολοφονία της Zackie αυτό μπορούσε να παρατηρηθεί: μουσικές ακουγόντουσαν μέσα στις πορείες και άτομα έκαναν drag στη μέση του δρόμου, τα πάρτυ γινόντουσαν ένα κράμα από γέλια, κλάματα, χορό και πολιτικά συνθήματα και μουσικά υποκείμενα που δε θα σκεφτόμασταν καν ότι ασχολούνται με ΛΟΑΤΚΙΑ+ θεματικές έγραφαν και εκτελούσαν μουσική σε αλληλεγγύη με ό,τι πρέσβευε ο Ζακ κι ενάντια σε όσους τον σκότωσαν.

Όσον αφορά τη μουσική που σχολίαζε τη δολοφονία, παρατηρώ σημαντικά περισσότερη ροκ μουσική με το «Ένα Αλλιώτικο παιδάκι» του Παύλου Παυλίδη και των B-Movies (2018),⁵² «Όλα τ@

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=8UN0lu6DUGE>, σίχτοι και μουσική Παύλος Παυλίδης

πρώτ@» των JazzMatazz και της Marianah Grindr (2020)⁵³, το «Η μπαλάντα για τον Ζακ» του Αποστόλη Μπαρμπαγιάννη (2019)⁵⁴ αλλά και το τραγούδι «Ο καλός νοικοκύρης» από Υπόγεια Ρεύματα (2018).⁵⁵ Έπειτα έρχεται η χιπ-χοπ, όπου συναντάμε τις «Γρίλιες» από Το Μίασμα (2019),⁵⁶ το «Σεζάριο» του Βέβηλου (2018)⁵⁷ αλλά και αναφορά στη Zackie στο ΔΕΝ-Α5 του cortés (2019).⁵⁸ Ιδιαίτερα κουήρ απήχηση είχε το «Δολοφόνοι» των Filtig (2018)⁵⁹ που αποτελείται από σχεδόν αποκλειστικά ηλεκτρονικά επεξεργασμένους ήχους και ξέπνοη απαγγελία των στίχων, ενώ μέχρι και η λαϊκή τραγουδίστρια Άννα Βίση εκτέλεσε σχετικό τραγούδι με τον τίτλο «Τρομαγμένο μου» (2020).⁶⁰

Έχει μεγάλη σημασία που άνθρωποι με διαφορετικές ταυτότητες και υπόβαθρα, οι περισσότεροι χωρίς να έχουν δηλώσει πως είναι ΛΟΑΤΚΙΑ+ πήραν στο δημόσιο χώρο θέση μαζί με όλα αυτά που οι δολοφόνοι του Ζακ ήθελαν να σκοτώσουν. Είναι μία καίρια τοποθέτηση της μουσικής ως προς τη ΛΟΑΤΚΙΑ+ βιοπολιτική. Παρ' όλα αυτά, όπως έχω αναφέρει και σε προηγούμενη ενότητα, η κριτική μας χρειάζεται να είναι βαθιά, ακόμα και σε φαινομενικά υποστηρικτικές θέσεις. Γι' αυτό και επιθυμώ να διατυπώσω μερικά ερωτήματα που θα αφήσω, για τώρα, ανοιχτά: πόσο τολμηρή πολιτική πράξη είναι να τοποθετούνται μη ΛΟΑΤΚΙΑ+ μουσικά υποκείμενα για καταπιέσεις που τα ίδια δε βιώνουν; Βοηθάει πραγματικά τα τρανς άτομα να γίνεται αναφορά στις συνθήκες ζωής τους από μη-τρανς άτομα; Κι αν ναι, μπορεί αυτό να δημιουργήσει συνθήκες ρήξης εντός των μουσικών κοινοτήτων, έτσι ώστε να γίνουν ασφαλέστεροι χώροι για τρανς μουσικά υποκείμενα; Μπορούν να καταγραφούν στιγμές της τρανς μουσικής ιστορίας από μη-τρανς άτομα; Εμείς το θέλουμε αυτό;

⁵³ <https://www.youtube.com/watch?v=DhgvkLH7qU>, σίχοι και μουσική Παύλος Κατσιβέλης

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=gOqyHGjBMAE&t=139s>, σίχοι Αποστόλης Μπαρμπαγιάννης, μουσική Αποστόλης Μπαρμπαγιάννης-Βαγγέλης Τούντας

⁵⁵ https://www.youtube.com/watch?v=-9D4_tXAWuI, σίχοι-μουσική Υπόγεια Ρεύματα

⁵⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=AGtj-5W5vNc>, σίχοι τομιάσμα, παραγωγή venef

⁵⁷ https://www.youtube.com/watch?v=BYzINuV2h_E, σίχοι Βέβηλος, παραγωγή Bouklas

⁵⁸ https://www.youtube.com/watch?v=Rb5_-bvYofE&t=57s, σίχοι cortés, παραγωγή Illinformed

⁵⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=vFbQpN-dWll>, σίχοι Λουίζα Δολόξα/Filtig, μουσική Filtig/Εύα

⁶⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=mOBKJ8I9-9k>, σίχοι Λίνα Δημοπούλου, μουσική Γιώργος Καλογερόπουλος

2.3.1 Πώς καταγράφονται τα συναισθήματα;

Ο Ζακ ήταν ένα άτομο που δε χωρούσε στην κανονικότητα (όπως αυτή ορίστηκε πρωτύτερα). Γι' αυτό, η δολοφονία του μας θύμισε με τον πιο έντονο τρόπο πως ό,τι δε χωράει στην κανονικότητα νοείται ως απειλητικό και διώκεται με κάθε μέσο. Επίσης, έθεσε για ακόμα μία φορά το ζήτημα της συνενοχής, ότι πίσω από τα άτομα που διαπράττουν μία βίαιη πράξη υπάρχουν κι άλλα που βεβαιώνουν ότι θα υπάρχει το εύφορο έδαφος για αυτή την πράξη. Δηλαδή, «δεν είναι μόνο ποιος χτυπάει, αλλά τι και πώς τον οπλίζει. Κι αντίστοιχα κι αντιστικτικά, δεν είναι μόνο ο θρήνος για τα θύματα, αλλά και τι σηματοδοτεί αυτός ο θρήνος, πώς αντιστέκεται, πώς γίνεται πλατφόρμα κινητοποίησης και αντίστασης» (Αθανασίου-Παπανικολάου 2020).

Προσωπικά, κρίνω συνένοχη για τη δολοφονία της Zackie κάθε κυρίαρχη πατριαρχική αφήγηση, κάθε καταπιεστικό κατάλοιπο που αιωρείται μόνιμα και ύπουλα ανάμεσά μας. Έτσι, η ιστορία -ναι, και η *μουσική* ιστορία- έχει μερίδιο ευθύνης στη διαιώνιση των αντιλήψεων που δολοφόνησαν τη Zackie και που παράλληλα συνεχίζουν να κακοποιούν ή και να σκοτώνουν πολλά τρανς άτομα, ακόμα και σε κοινή θέα, σε πεζοδρόμια μεγαλουπόλεων.

Κατανοώ ότι φαίνεται να υπάρχει ένα άλμα ανάμεσα σε κυριολεκτικές δολοφονίες ανθρώπων και στην απουσία των τρανς ατόμων από τις (μουσικο)ιστορικές καταγραφές, όμως ήρθε ο καιρός να σταματήσουμε να εθελοτυφλούμε πώς αυτά δε συνδέονται καθόλου. Οι πρακτικές που μας καταδικάζουν στην αορατότητα και μεταφέρουν στο χρόνο επίπλαστα δίπολα και βιολογικούς μύθους είναι αυτές που οπλίζουν την τρανσφοβία, που κανονικοποιούν τη βία που δεχόμαστε. Δεν είναι μόνο ότι δεν είμαστε πουθενά, είναι ότι συχνά δε μας κάνει καν εντύπωση που δεν είμαστε πουθενά. Συγκεκριμένα για την ιστορική μουσικολογία, ακόμα κι εκφράζεται ακαδημαϊκός λόγος για τις προβληματικές της και σχολιάζονται τα κενά στις καταγραφές, τα τρανς άτομα σπάνια αναφερόμαστε, σα να είμαστε ο ελέφαντας στο δωμάτιο.

Ο θρήνος για τη Zackie που ήχησε με οργή αλλά και με στοργή και σταδιακά μετουσιώθηκε σε στΟργή (Ευθυμίου 2020), θεωρώ ότι μπορεί να αποτελέσει προωθητικό εργαλείο και έμπνευση για το πώς θα συνεχίσουμε να διεκδικούμε τους ηχητικούς και μη χωροχρόνους που βίαια μας κλέβουν. Συνδυάζοντας αυτά που έχουμε περισσότερο ανάγκη όσα υποκείμενα δε χωράμε στην επιβεβλημένη ετεροκανονικότητα. Χρειαζόμαστε μία για οργή που δεν εμμένει σε μία μάτσο

ανάγνωση των καθημερινών μαχών αλλά υπόσχεται και είναι υπομονετική με τα υποκείμενα που έχουν πληγεί από αυτή [τη μάτσο ανάγνωση] (Χατζηπροκοπίου 2020). Ψάχνοντας τρόπους να αλλάξουμε το υπάρχον και να μιλήσουμε για την τρανσφοβία επιθετικά, ειδικά μέσα σε ακαδημαϊκά περιβάλλοντα χρειάζεται να δούμε πώς η επίθεση αυτή θα γίνεται με κουήρ όρους, χωρίς διδαχές και τεχνάσματα παρμένα από μέρη και κοινότητες που δε μας χωράνε. Να γίνει πολιτικό το δωδεκάποντο (τακούνι), οι ουλές μας, το γκλίτερ, η πανκ και η ποπ μουσική, γιατί τελικώς αυτά μας προσφέρουν πολύ περισσότερα απ' ό,τι μεγάλα θεωρητικά αφηγήματα του παρελθόντος.

Ο τρόπος που εκφράστηκε το πένθος για τη Zackie Oh! ήταν μία ανοιχτή ρήξη με την έννοια της ορθοδοξίας, όπως αυτή μπορεί να εμφανιστεί σε κάθε τομέα της ζωής. Παρατηρώντας το ρόλο της μουσικής ιστορίας σε αυτή την (ακόμα συνεχιζόμενη) διαδικασία βλέπω ότι για να μπορέσει να σταθεί δίπλα σε «υπολειπόμενα σώματα», να κατανοήσει τις ανάγκες των ΛΟΑΤΚΙΑ+ ατόμων και τελικά να γίνει αντι-τρανσφοβική είναι σημαντικό να συγκρουστεί με τη δική της ορθοδοξία και να σπάσει, αν χρειαστεί, κανόνες που ορίζουν εκ προοιμίου τα χαρακτηριστικά της. Ίσως αυτό σημαίνει ότι χρειάζεται να απαρνηθεί προνόμια που μέχρι τώρα της προσέδιδαν μεγάλο κύρος, όπως τη σύνδεσή της με το «ταλέντο» και την «ιδιοφυΐα» διακεκριμένων cis αντρών ή την ικανότητά της να παρουσιάζεται αφεγάδιαστη στις «επίσημες» συναυλίες. Πιστεύω, όμως, πως αυτά είναι ένα πολύ μικρό «τίμημα» που πρέπει να πληρώσουμε, για να δούμε πώς πραγματικά η μουσική μπορεί να επηρεάσει την καθημερινότητα (DeNora 2004) και να γίνει όχι απλά μη-τρανσφοβική αλλά αντί-τρανσφοβική, αντι-κανονική, πραγματικά κουήρ.

Κεφάλαιο 3. Προς μία επιθετική φροντιστικότητα: τρανς μουσικές εκτονώσεις

Επιστρέφοντας στην κουήρ μουσική και στις τέσσερις ευρείες κατηγορίες που τη χώρισε ο Νίκος Βούρδουλας (βλ. ενότητα 1.3.1) παρατηρώ ότι κάτι μου λείπει. Η κουήρ μουσικολογία ασκεί κριτική στους μουσικολογικούς τομείς για τον τρόπο με τον οποίο εκφράζονται και τοποθετούνται κι αυτό είναι αδιαμφισβήτητα σημαντικό. Πόσο όμως ασχολείται η κουήρ μουσικολογία με την κουήρ μουσική; Δηλαδή, πόσο ενεργά συμμετέχουν τα ερευνητικά υποκείμενα σε διαδικασίες όπου προσφέρουν ορατότητα στην κουήρ μουσική και στα κουήρ μουσικά υποκείμενα; Προσωπικά δε θεωρώ ότι η αναμόρφωση των ήδη υπάρχοντων συνθηκών αρκεί, ώστε να μπορούμε να μιλάμε για την οποιαδήποτε βελτίωση. Χρειάζεται παράλληλα να υπάρχει έντονη φροντίδα και αλόγιστη ειλικρίνεια προς τα καταπιεζόμενα άτομα και τις μουσικές τους εκφράσεις (Eckhart & DeGraeve 2017, Peraino 2003).

Άραγε, ενδιαφέρεται η κουήρ μουσικολογία να εκφράσει τις προβληματικές της κουήρ μουσικής αλλά και τις δικές της, στη συνεχώς συνεχιζόμενη διαδικασία επαναανοηματοδότησης των μουσικών διαδικασιών/περιβαλλόντων; Καταλαβαίνω ότι κάτι τέτοιο μπορεί να ενέχει ρίσκα, καθώς ενδεχομένως να οριοθετήσει στενότερα ήδη περιορισμένα πεδία, όπως, για παράδειγμα, το τι θεωρούμε κουήρ μουσική. Ίσως, όμως, αυτό είναι αναγκαίο να γίνει, στην προσπάθεια να γίνουν η μουσική και η μουσικολογία αντι-τρανσφοβικές κι αυτό γιατί για να καταληφθεί - επιτέλους- χώρος από τρανς υποκείμενα, θα πρέπει, εκτός των άλλων, τον χώρο αυτό να μην τον καταχράζεται κανένα άλλο υποκείμενο -ακόμα κι αν αυτό νοείται πως συμβαίνει «καλοπροαίρετα» (Taylor 2003).

Έχω καταλήξει ότι δεν πρόκειται να καταγραφούν τρανς μουσικές ιστορίες όπως πραγματικά είναι, αν δεν αρχίσουμε να τις καταγράφουμε εμείς που τις βιώνουμε, που τις ακούμε στην

καθημερινότητά μας ως το σφύριγμα την ώρα που φτιάχνουμε καφέ ή τα τραγούδια γύρω από το τραπέζι. Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρήσω ταπεινά μα θαρρετά μία τέτοια καταγραφή των ήχων που φοβίζονται τα μάτσο μουσικά αυτιά και τις γραφίδες. Αυτή είναι μία πράξη που κάνω για μένα και για όσα επιμένουμε να είμαστε θόρυβος και φάλτσα, στη σύμφωνη (δυτική) αρμονία της ιστορίας της μουσικής, με την ελπίδα ότι η καταγραφή αυτή δε θα αποτελέσει απλώς τεκμήριο των θεωρήσεών μου αλλά ένα μαλακό μαξιλάρι να ξαποστάσουν τα κουρασμένα μουσικά όργανα των φανερά αόρατων τρανς μουσικών υποκειμένων, μέχρι να έρθει ξανά η στιγμή για ζέσταμα.

3.1 «Φωνές που ακούμε ακόμα κι αν δε μιλήσουν ποτέ»⁶⁴

Σε όλη την πορεία της διπλωματικής εργασίας συλλογίζομαι για τη θέση των τρανς ατόμων στην ιστορία. Είμαστε ταυτόχρονα παντού και πουθενά, σαν πλάσματα της μυθολογίας (Ματσίγκου 2020). Μπορεί να μην υπάρχουμε στις επίσημες ιστορικές καταγραφές αλλά η ύπαρξή μας δε γίνεται να αμφισβητηθεί, επιβιώνει μέσα από τις αφηγήσεις μας, με τους τρόπους που εμείς επιλέγουμε να τις διαδώσουμε. Οι αφηγήσεις αυτές συγκροτούν τη δική μας ιστορία που είναι πολλές φορές αρκετά σκληρή για να την αντέξουμε μέχρι κι εμείς που την ξέρουμε ήδη.

Ένας από τους βασικότερους στόχους μου για αυτή την εργασία είναι να καταφέρει να γίνει φροντιστική για τρανς μουσικά υποκείμενα. Έτσι, δε θέλω μόνο να κατονομάσω τις προβληματικές και να αναδείξω την καταπίεση που βιώνουμε σε μουσικά περιβάλλοντα αλλά να δοθεί η ευκαιρία και σε άλλα τρανς άτομα να μιλήσουν για τη μουσική στις ζωές τους, για τις μουσικές ζωές τους. Αυτό το θεωρώ πολύ σημαντικό καθώς οτιδήποτε έχει να κάνει με τρανς ταυτότητες στο δημόσιο λόγο τίθεται είτε εντελώς ποινικοποιημένο, είτε με όρους λύπησης προς τα τρανς άτομα -συχνότερα χωρίς καν να δίνεται ιδιαίτερος χώρος σε εμάς.

Ακόμη, στις περισσότερες περιπτώσεις όπου γίνεται λόγος για την καταπίεση που βιώνουμε τα τρανς άτομα -ακόμα κι όταν αυτό υποτίθεται ότι συμβαίνει με αλληλέγγυο κίνητρο- οι ζωές μας παρουσιάζονται ως πομπώδη «πριν και μετά», ως δορυφόροι των σωματικών, κοινωνικών και ψυχικών διεργασιών που κινούμε ώστε να είμαστε τα εαυτά μας. Συχνά με μία κακοποιητική περιέργεια που πιο πολύ θέλει να δει «μέσα από την κλειδαρότρυπα» και να μάθει κάθε «καυτή λεπτομέρεια» για τρανς σώματα και σκέψεις, παρά ενδιαφέρεται πραγματικά για τα βιώματά μας (Serano 2007). Κι ενώ είναι πολύ σημαντικό να βγαίνουν στο φως οι δυσκολίες που αντιμετωπίζουμε κατά την επιβίωση σε μία βαθιά τρανσφοβική κοινωνία, σε καμία περίπτωση οι υπάρξεις μας δεν απαρτίζονται αποκλειστικά από τις αλλαγές που κάποια από εμάς έχουμε ανάγκη ή από τις μάχες που δίνουμε (Serano 2007) -και σίγουρα δε θέλουμε να μιλάμε γι' αυτές περιγράφοντας μόνο τις μάχες.

Πέρα από το να μαχόμαστε τα τρανς άτομα απολαμβάνουμε, ονειρευόμαστε, σκεφτόμαστε τι θα θέλαμε να μαγειρέψουμε, αλληλεπιδρούμε ευχάριστα με ανθρώπους γύρω μας και πληγωνόμαστε

⁶⁴(Radical Pride 2021)

<https://radicalpride.noblogs.org/post/2021/03/14/8η-μάρτη-2/>

από πράγματα που ενδεχομένως να μην έχουν και καμία σχέση με τις τρανς ταυτότητές μας. Είναι σημαντικό όταν αναφερόμαστε σε τρανς βιώματα να μη μιλάμε γι' αυτά σαν κάτι το οποίο είναι αναπόφευκτο να πονάει, αφενός επειδή είναι η τρανσφοβία και όχι οι τρανς εμπειρίες μας που μας προκαλούν πόνο, κι αφετέρου διότι κάνουμε λόγο για υποκείμενα με ολιστικές ανθρώπινες εμπειρίες και είναι ιδιαίτερα τρανσφοβικό να αναφερόμαστε σε αυτά τόσο μονόπλευρα.

3.1.1 Δηλαδή υπάρχουν τρανς μουσικά υποκείμενα;

Απευθύνθηκα σε τρία άτομα, τα οποία προέρχονται από διαφορετικά κοινωνικά υπόβαθρα και το καθένα ασχολείται με τη μουσική σε άλλο βαθμό και με το δικό του τρόπο. Έκανα την επιλογή αυτή θέλοντας να δώσω χώρο σε ποικίλες εμπειρίες, προσεγγίζοντας τη μουσική ως *επιτελεστική πράξη*, δηλαδή ως ένα διευρυμένο σύνολο πρακτικών και όχι περιχαρακωμένη σε συγκεκριμένες διαδικασίες (Small 2010, Λαλιώτη 2011-2012). Επίσης, αξίζει να αναφέρω ότι παρ' ότι σίγουρα υπάρχουν πολύ περισσότερα τρανς μουσικά υποκείμενα -και στο κοντινό μου περιβάλλον- μου ήταν αρκετά δύσκολο να βρω ακόμα και αυτά τα τρία από τα οποία πήρα συνέντευξη. Αυτό, τόσο λόγω του ότι δεν υπάρχουν γνωστοί μουσικοί κύκλοι τρανς ατόμων, όσο και λόγω της ελάχιστης τρανς εκπροσώπησης που συναντάται γενικότερα στη μουσική.

Έτσι, έφτασα να συνομιλώ για το ρόλο της μουσικής στη ζωή των ανθρώπων και τη σχέση της με τις τρανς ταυτότητες με τον Λ., να σκιαγραφώ τα ηχητικά και μη τοπία των αυτοοργανωμένων κουήρ πάρτι τα τελευταία 5 χρόνια με το/τον/την Θανάση McMorait και να συζητάμε για το πώς διαμορφώθηκε η κουήρ μουσική σκηνή από το 2012 μέχρι και σήμερα και για τη σχέση της μουσικής με την κουήρ πολιτική σκέψη με την Πράσινη Λεσβία. Οι συνεντεύξεις που διενέργησα ήταν εν μέρει δομημένες, υπό την έννοια ότι υπήρχαν μεν κάποιες κοινές ερωτήσεις με μεγάλο εύρος πιθανών απαντήσεων οι οποίες είχαν αποσταλεί από πριν στα άτομα, ως αρχή σκέψης για τη θεματική αλλά κατά τ' άλλα έγινε ανοιχτός διάλογος και οι περισσότερες των ερωτήσεων προέκυπταν από εκεί. Αποφάσισα οι συνεντεύξεις να είναι μη καθοδηγούμενες [non-directive] (Thompson & Bornat 2017), για να δώσω όσο περισσότερο χώρο γίνεται στα ίδια τα άτομα να κατευθύνουν τις απαντήσεις τους εκεί που θέλουν.

Ήταν πρώτη φορά στη ζωή μου που έπαιρνα συνέντευξη από άλλα άτομα, οπότε μπορώ να πω ότι ήμουν το λιγότερο μαγκωμένος στην αρχή. Με έλουζε κρύος ιδρώτας και συχνά έχανα τον ειρμό της σκέψης και τις λέξεις μου. Στην πορεία, όμως, κάθε συνέντευξης/συζήτησης πάντα χαλαρώναμε. Τόσο τα συνεντευξιαζόμενα υποκείμενα, όσο και οι θεματικές που αγγίζαμε με παρέσυραν όλο και πιο βαθιά στις κουβέντες, που ήταν και οι τρεις πολύ διαφορετικές, παρά την κοινή βάση ερωτήσεων. Εξάλλου, αν αφήσω για μία στιγμή στην άκρη τη διπλωματική εργασία, αυτό που συνέβαινε ήταν μία συζήτηση μεταξύ τρανς μουσικών υποκειμένων για τους τρόπους

που βιώνουμε τη μουσική και για όσα η μουσική μας κάνει να βιώνουμε. Αν μη τι άλλο, δε βρισκόμαστε συχνά να κάνουμε τέτοιες κουβέντες και όπου και να κατευθύνονται, είναι πάντα ενδιαφέρουσες και σημαντικές. Ένωθα ότι αυτές οι ηχογραφημένες συζητήσεις μας αποτελούσαν την καταγραφή ενός κομματιού της μουσικής ιστορίας που δε θα καταγραφεί με κανέναν άλλο τρόπο.

Οι βασικές, κοινές ερωτήσεις των συνεντεύξεων, που είχαν σταλεί από πριν στα άτομα είναι οι εξής:

-Ποια είναι η σχέση σου με τη μουσική;

-Πώς σε κάνει να νιώθεις η ενασχόληση με τη μουσική;

-Με ποιον τρόπο νιώθεις ότι επηρεάζει η ταυτότητα φύλου σου και η έκφραση αυτής τη θέση σου σε μουσικά περιβάλλοντα;

-Αν υπάρχουν ιστορίες μέσα από τη μουσική σου εμπειρία σχετικές με την ταυτότητα φύλου σου που θα ήθελες να μοιραστείς, εδώ είναι ένας ασφαλής χώρος ώστε να το κάνεις.

Θέλοντας να εστιάσω στην τελευταία δεκαετία, επέλεξα να μιλήσω με άτομα που είχαν μουσική δράση/εμπειρίες ανάμεσα στο 2011 και το 2021. Με αυτόν τον τρόπο σκοπεύω να εμπλουτίσω το σύνολο γεγονότων στα οποία αναφέρθηκα στο 2^ο κεφάλαιο με άμεσες προσωπικές αφηγήσεις και να φέρω την ιστορία της μουσικής περισσότερο στα «μέτρα μας». Οι συνεντεύξεις συνδυαστικά με τα δικά μου βιώματα μπορούν να καλύψουν μόλις ένα ελάχιστο τμήμα των κενών της ιστορίας. Όμως, αν προσεγγίσουμε τη διαδικασία ως το γράψιμο μίας ιστορίας που δεν υπάρχει καν, την αρχή ενός άλλου μουσικού βιβλίου, τότε θεωρώ ότι όσα θα καταγραφούν είναι παραπάνω από αρκετά. Αυτό που χρειάζεται είναι το θάρρος να βουτήξουμε σε σημεία της μουσικής καθημερινότητας που μας κάνουν να νιώθουμε άβολα, ώστε να ανακαλύψουμε το γιατί.

3.1.2 «Παιδιά με μάτια λέιζερ και μαλλιά τερκουάζ»:⁶⁵

Η επαναδιεκδίκηση του χώρου στις d.i.y συναυλίες και τα πάρτυ

Όπως προανέφερα, τη δεκαετία 2011-2021 συνέβησαν αρκετές μεταβολές στον τρόπο όπου υπάρχουν κουήρ και τρανς άτομα στο δημόσιο χώρο και, παράλληλα, ήχοι και μουσικές άρχισαν να αποκτούν πιο κουήρ χαρακτηριστικά. Παρ' όλα αυτά, οι όποιες αλλαγές μπορούν να παρατηρηθούν στην ολότητά τους κυρίως από μάτια που έχουν μάθει να κοιτάνε στα φαινομενικά αθέατα σημεία, δηλαδή η ορατότητα ακόμα δεν υπάρχει σε αυτό που ονομάζουμε «κοινή γνώμη». Ήδη αυτό θεωρώ ότι μπορεί να δώσει μία εικόνα για τις συνθήκες που επικρατούν σε «σοβαρές» ελληνικές μουσικές σκηνές και στη χώρα γενικότερα. Κατά κύριο λόγο αυτό που έχει μεταβληθεί είναι οι συζητήσεις και τα πολιτικά προτάγματα σε χώρους «υποβάθρου», δηλαδή μέσα στα/μέσα από ανταγωνιστικά κινήματα, στις ανεξάρτητες/d.i.y. μουσικές σκηνές, σε αυτοοργανωμένες δράσεις κι εκδηλώσεις (μπαρ σε πανεπιστημιακούς χώρους ή πλατείες, πάρτυ κ.α.), όπου επίσης δεν αναφέρομαι σε απόλυτα ασφαλή περιβάλλοντα αλλά σε μάχες που έχουν ανοίξει για τη διεκδίκησή τους.

συναυλίες

Θα ξεκινήσω από τα περιβάλλοντα των αυτοοργανωμένων live και το πώς οι χώροι αυτοί διεκδικήθηκαν από κουήρ υποκείμενα κατά την περίοδο 2012-2016, όπως μου περιέγραψε η Πράσινη Λεσβία, το Άλκης στη συνέντευξή μας. Η Πράσινη Λεσβία είναι ένα κουήρ μουσικό υποκείμενο που είχε κυκλοφορήσει μερικά τραγούδια μέσω της πλατφόρμας bandcamp το 2014. Τα τραγούδια αυτά είναι twee/indie pop⁶⁶ μπαλάντες σε d.i.y., δηλαδή ανεξάρτητη,

⁶⁵ Απόσπασμα από το τραγούδι *Σαμποτάζ* σε στίχους Μαρνανίνας Κριεζή και μουσική Λένας Πλάτωνος που κυκλοφόρησε το 1981.

⁶⁶ Η indie pop μουσική αναδύθηκε από τους κόλπους της Βρετανικής post-punk στα τέλη του 1970 και συνδυάζει την αύρα, το ρυθμό και τις πιασάρικες μελωδίες της ποπ με τους ήχους της ηλεκτρικής κιθάρας. Βασίζεται στην d.i.y. σκέψη και ασκεί κριτική στη μουσική βιομηχανία και τον κερδοσκοπικό της χαρακτήρα, προσβέυοντας ότι τα μουσικά σχήματα και υποκείμενα μπορούν να διαδώσουν τη μουσική τους ελεύθερα, χωρίς να χρειάζεται να υπογράψουν συμβόλαιο με κάποια μεγάλη εταιρία.

Η Twee pop προέκυψε ως υποείδος της indie pop, το οποίο χαρακτηρίζεται κύρια από την απλότητα στη μελωδία και τους στίχους του, που του προσδίδουν μία αίσθηση αθωότητας, και το γεγονός ότι αναφέρεται κυρίως σε ερωτικά ζητήματα.

αυτοοργανωμένη παραγωγή, και είναι πολύ γνωστά σε κουήρ κύκλους. Μέσα από αυτή τη συνέντευξη βρέθηκα να συνδέω μερικά κομμάτια παζλ, αφού η Πράσινη Λεσβία δραστηριοποιούνταν σε live ως το 2016, ακριβώς τη χρονία που άρχισα να τα γνωρίζω εγώ έχοντας μετακομίσει στη Θεσσαλονίκη. Παραθέτω το σχετικό τμήμα από τη συνομιλία μας:

Πράσινη Λεσβία: [...] ήταν γενικότερα ένα πράγμα πάρα πολύ όμορφο που συνέβαινε με τις υπόλοιπες μπάντες, με τις διοργανώσεις, με τις πολιτικές ομάδες, με το πώς αυτό το πράγμα άνοιγε χώρο τα live να γίνουν ξαφνικά κουήρ live [...] έβλεπες τα πράγματα αλλάζουν και εσύ είσαι κομμάτι αυτής της αλλαγής, το οποίο ήταν πολύ ωραίο συναίσθημα, γιατί εγώ δεν το είχα ζήσει μέχρι τότε ποτέ το να πηγαίνεις σε lives ή να είσαι κομμάτι αυτών των lives, τα οποία έχουν 50% θηλυκότητες μπροστά κι ο κλασικός κόσμος που βλέπεις στα lives ήταν πίσω κι έδινε χώρο. Ή διεκδικούσαμε το χώρο [...]

[...] Μίλτος: Με βάση αυτό που είπες τώρα στο τέλος, θεωρείς [...] ότι τα τελευταία πέντε χρόνια το κλίμα σε live ή σε αυτοοργανωμένους χώρους είναι πιο ανοιχτό ή πιο κλειστό, όσον αφορά καινούρια άτομα που κάνουν μουσική, συγκεκριμένα και τρανς άτομα που κάνουνε μουσική;

Π.Λ.: Κοίταξε, σίγουρα θεωρώ το ότι αυτό έχει αφήσει μια τρομερή παρακαταθήκη και ότι τα πράγματα δεν είναι ίδια και δε θα είναι ίδια. [...] η κουήρ μουσική μ' έναν τρόπο στην Ελλάδα βγήκε [...] σιγά-σιγά από αυτούς τους κόλπους, τους πιο πολιτικούς [...] χωρίς να λέω ότι η "νέα" quote unquote⁶⁷ κουήρ μουσική δεν είναι πολιτική. Προφανώς θεωρώ το ότι συνεχίζει να είναι πολιτική, απλά ο χώρος κι ο τόπος που συμβαίνει δεν είναι τόσο πολύ αυτός ο χώρος κι ο τόπος που συνέβαινε αυτές τις χρονιές [...] σίγουρα βλέπω το ότι το ποιος κόσμος υπάρχει σ' ένα live -όποιο live- με το ποιος κόσμος υπήρχε το 2010 κι ο χώρος που αφήνεται για θηλυκότητες στο crowd⁶⁸, τουλάχιστον, είναι σίγουρα διαφορετικός. Δηλαδή, έχει αλλάξει κατά πολύ θεωρώ η συνθήκη του παρακολουθώ ένα live και το ποιος είναι μπροστά, ποια είναι τα αντανakλαστικά μου, τι θα συμβεί και τα λοιπά -προς το καλύτερο [...]

⁶⁷ Φράση που χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά στον προφορικό λόγο, χρησιμοποιείται για να αναδείξει ένα ειρωνικό κλίμα

⁶⁸ Κοινό

Με τη σειρά μου σκέφτομαι και βάζω στη σειρά πώς εγώ έχω βιώσει αυτές τις διαδικασίες. Αναμνήσεις από συναυλίες που όντως τον περισσότερο χώρο καταλαμβάνουν θηλυκότητες και άτομα που καμία ματιά δε σε κάνει να μπορείς να προσδιορίσεις το φύλο τους βάσει οπτικών στερεοτύπων. Οι ήχοι στις κουήρ συναυλίες που έχω πάει αγγίζουν κάθε σπιθαμή της ατμόσφαιρας χωρίς όμως να «πνίγουν» όσα άτομα παρευρίσκονται και ακούν. Δεν υπάρχουν μόνο για την έκφραση του συγκροτήματος ή την τέρψη των αυτιών, ίσα-ίσα οι ήχοι αυτοί παροτρύνουν τα άτομα να συμμετάσχουν στη συναυλία, να συμμετάσχουν στη μουσική διαδικασία που πραγματοποιείται. Όπως το βιώνω εγώ, η μουσική στις κουήρ συναυλίες είναι πιο εύπλαστη και λόγω του ότι εκφράζεται με έναν μη-μάτσο τρόπο αλλά και επειδή διαχέεται χωρίς να περιμένει να αναγνωρίσουν τα άλλα άτομα το φύλο του ήχου, αντιθέτως, πολλές φορές το καθιστά αδύνατο να συμβεί μία τέτοια ταυτοποίηση.

Ακόμα και το γεγονός ότι μία συναυλία μπορεί να ονομαστεί «κουήρ», είναι από μόνο του ένα ενδεικτικό ότι αυτή η συναυλία πιθανότατα δε θα είναι συμβατική, με σαφώς ορισμένους πομπούς και δέκτες. Αυτό έχει τεράστια σημασία για τη μουσική, το πώς καθορίζονται (ακόμα και χωρίς να καταγράφονται) περίοδοι «μουσικών σκηνών» και πώς κινούνται αυτές οι εσωτερικές διεργασίες. Φυσικά, οι μουσικές σκηνές δεν είναι μόνο τα άτομα που εκτελούν ή που βρίσκονται στο «κοινό» αλλά σ' αυτές συμμετέχουν με τον τρόπο τους και υποκείμενα που ασχολούνται με την ηχοληψία, την παραγωγή, τις ηχογραφήσεις κ.α. Αυτά τα υποκείμενα είναι εξίσου μουσικά υποκείμενα και αυτές οι ιδιότητες θα 'πρεπε αφενός και να αναφέρονται στις μουσικές καταγραφές και να δέχονται την ίδια κριτική. Ακόμη, το πόσο ασφαλείς ή όχι είναι οι τόποι των κουήρ συναυλιών για τρανς άτομα, επηρεάζεται και από την στάση της ηχοληψίας. Η Πράσινη Λεσβία μοιράστηκε μαζί μου μία σχετική εμπειρία.

«[...]πολλές φορές στα lives εγώ είχα θέματα με ηχολήπτες, δηλαδή, ήτανε [...] το χειρότερό μου σημείο το soundcheck,⁶⁹ ήθελα να εξαφανιστώ. Γιατί πάρα πολλές φορές είχε συμβεί, ακόμα και σε αυτοοργανωμένους χώρους που είχαν έρθει ηχολήπτες που δεν ήτανε απαραίτητα μέσα-μέσα από το χώρο αλλά κάπως περιφερειακοί επαγγελματίες που σκάνε σε τέτοια μέρη όμως, πάνω από τρεις φορές, ήτανε τρομερά κακοποιητική η συμπεριφορά τους απέναντι σε ένα υποκείμενο το οποίο δεν τραγουδάει με τον τρόπο που θέλανε να τραγουδάει, δεν υπάρχει με τον τρόπο που θέλανε να υπάρχει... Δηλαδή, έχω ακούσει πολλές φορές την ατάκα, ότι "πρέπει να

⁶⁹ Τεστ ήχου

τραγουδήσεις πιο δυνατά γιατί δεν μπορείς να έχεις ήχο έτσι". [...] "όχι, δεν μπορείς να τραγουδήσεις έτσι", ότι δε θα τραγουδήσεις σιγανά. Θα βγάλεις φωνή. Το οποίο, ξέρεις, ταυτίζεται πάρα πολύ με το gender expression⁷⁰ το τι σημαίνει σ' ένα άτομο το οποίο το κάνεις perceive⁷¹ ως αρσενικό το "θα βγάλεις φωνή" και το "τραγουδά δυνατά, γιατί αλλιώς δεν μπορείς να τραγουδήσεις". Ότι "είμαι ο ηχολήπτης σου και δε θα σου κάνω ήχο σωστό αν εσύ δε συμβιβαστείς με το να γκαρίζεις στο μικρόφωνο", ότι "αλλιώς δε γίνεται να ακουστείς". Ότι, ξέρεις, οι επιλογές σου είναι ή θα φωνάζεις και θα είσαι πιο άντρας ή αν δε φωνάζεις δε θα σε ακούσει κανείς, δε θα κάνω τίποτα για να σε ακούσει κανείς. [...] ηχολήπτης μετά το live που έχει γίνει χαμός, γιατί είμαστε σε live στην ΑΣΟΕΕ που παίζουμε πανκ μπάντες πιο πριν και γίνεται με μια χλιαρή κατάσταση και παίζουμε εμείς μετά χρόνια κι [...] έχει μόνο κουήρ υποκείμενα, έξαλλα όλα απολύτως [...] ο κόσμος έχει κάνει takeover και το 'χει πλαισιώσει αυτό με τον καλύτερο πιθανό τρόπο κι έχει δημιουργήσει το πιο safest space⁷² του κόσμου, για εμάς και γίνεται χαμός, είναι οργιαστική η κατάσταση από κάτω. [...] Σου λέω ήτανε φοβερό. Ήτανε όλες οι θηλυκότητες γυμνές σ' ένα χώρο τρομερά male.⁷³ Και είχε γίνει αυτό και είναι ο ηχολήπτης ο οποίος, κάπως προσπαθεί να μου δώσει μετά το live τα εύσημα αφού μου χει βγάλει την ψυχή που δεν μπορώ να τραγουδήσω όπως θέλει, να μου δώσει τα εύσημα του ότι "ντάξει, τα πήγατε πολύ καλά τελικά" αλλά ταυτόχρονα ενώ μου δίνει τα εύσημα μου λέει: ναι, ρε παιδί μου αλλά κι οι στίχοι σου είναι όμως πολύ γελοίοι. Δηλαδή γιατί το κάνεις αυτό; Και οι «Στέρεο Νόβα» κάνανε lgbt+ μουσική αλλά ήταν σοβαροί, ας πούμε".»

Μέσα από αυτή την εμπειρία φαίνονται δύο πράγματα: πόσο βαθιά ριζωμένες είναι οι έμφυλες προσδοκίες που έχουν δημιουργηθεί για τον ήχο (τα θηλυκά τραγουδάνε σιγανά, τα αρσενικά τραγουδάνε δυνατά), ώστε να αναπαράγονται μέχρι και σήμερα ακόμα κι από άτομα που υποτίθεται ότι είναι σε χώρους πιο ελευθεριακής σκέψης αλλά και πώς η γλώσσα που χρησιμοποιούμε παίζει σημαντικό ρόλο στο πώς προσδιορίζεται η μουσική.

⁷⁰ Έκφραση φύλου

⁷¹ Βλέπεις (ως)

⁷² Ασφαλέστερο χώρο

⁷³ Αρρενωπό

Αυτό το δεύτερο το αναφέραμε με την Πράσινη Λεσβία μιλώντας για την ελληνική γλώσσα. Μάλιστα, αποτελεί ζήτημα που συνδέεται αρκετά και με τα τρανς μουσικά υποκείμενα, καθώς η ορατότητα των τρανς ανθρώπων στην ελληνική γλώσσα είναι οριακά μηδενική, δηλαδή είμαστε ανύπαρκτοι με λίγα λόγια. Η ελληνική γλώσσα είναι τόσο δυαδικά έμφυλα πλασμένη, που συνήθως θεωρείται ένα κουραστικό αστείο το να προσπαθεί κόσμος να μη χρησιμοποιεί λέξεις που προσδιορίζουν φύλο.

«[...] η ελληνική γλώσσα έχει τρομερά εμπόδια, νομίζω, στο να σ' αφήσει να τα πεις απλά χωρίς να είναι ironic⁷⁴ αυτό ή χωρίς να είναι ότι "και καλά τα λέω απλά". Ξέρεις, το να πεις τα πράγματα όπως είναι ακούγονται αστεία, ακούγονται σαν αυτό που λες να είναι ευτελές. Πάρα πολύς στρέιτ κόσμος, μακριά από εμάς στη ζωή μου, μου έχει πει το ότι η Πράσινη Λεσβία είναι για πλάκα. Δηλαδή, αντιλαμβάνονται αυτούς τους στίχους ότι είναι σατιρικοί, ότι κάνω πλάκα, που δεν κάνω. Αντιλαμβάνομαι το ότι χρησιμοποιώ λέξεις, χρησιμοποιούσα λέξεις και εκφορά της γλώσσας η οποία μπορεί να ακούγεται και αστεία αλλά δεν ήτανε γιατί θεωρώ το ότι αυτή η γλώσσα είναι για πλάκα. Απλά αυτή είναι η γλώσσα μας και σίγουρα δεν ήθελα ποτέ, εγώ τουλάχιστον, να επικοινωνήσω κάτι πιο βαρύγδουπα απ' ότι το νιώθω ή να το κάνω να ακούγεται ωραιοποιημένο ή πιο λογοτεχνικό ή οτιδήποτε».

Οι διαδικασίες των συναυλιών θεωρώ ότι μπορούν να «ομολογήσουν» πολλά πράγματα για τη μουσική, τοποθετώντας τη μάλιστα σε συγκεκριμένες χρονικές περιόδους. Στην προκειμένη, αυτό που θέλω να σχολιάσω είναι πόσο ακόμα και μέσα από αυτή τη διαδικασία επανα-διεκδίκησης των συναυλιών αλλά και των ήχων τους, δεν έχει δοθεί αρκετός χώρος για τρανς μουσικά υποκείμενα. Εγώ, προσωπικά, δε βλέπω αρκετά τρανς άτομα να κάνουν μουσική ή ηχοληψία ή να νιώθουν πάντα άνετα να υπάρχουν στις συναυλίες, ακόμα κι αν είναι κουήρ (κρίνοντας κι από δικές μου εμπειρίες).

Η χρήση της λέξης «αρκετά» είναι πολύ στοχευμένη από μέρους μου, καθώς εγώ βλέπω *κάποια* άτομα αλλά τα έχω ψάξει για να τα βρω, δεν είναι *αρκετά* ώστε να έρθουν στα αυτιά μου όταν το έχω ανάγκη, ώστε να μπορούμε να λέμε ότι υπάρχουν τρανς μουσικά υποκείμενα, στο βαθμό που λέμε, για παράδειγμα, ότι υπάρχουν γκέη μουσικά υποκείμενα. Σίγουρα το θέμα της αορατότητας έχει ανοίξει σε μεγαλύτερο βαθμό απ' ότι δέκα χρόνια πριν αλλά εκτιμώ ότι ακόμα βρισκόμαστε στη φάση όπου ανοίγει και όχι σε συνθήκες συμπερίληψης.

⁷⁴ Ειρωνικό

«[...] οι γνώσεις μου είναι χαμηλές. Δηλαδή, ξέρω, για τρανς άτομα στη Θεσσαλονίκη, τα οποία κάνουν ενεργά μουσική, τελευταία δηλαδή. Εγώ έχω υπάρξει με τρανς άτομα να παίζω μουσική στην ίδια μπάντα αλλά σίγουρα δεν έμπαινε, πολύ κεντρικά τουλάχιστον, το τρανς αφήγημα στους στίχους αυτών των μουσικών. [...] Δηλαδή, δε νομίζω ότι είχε ανοίξει και το ζήτημα πολιτικά τόσο ανοιχτά όσο είναι τώρα. Σίγουρα, όπως είπα και πριν, έχει γεφυρώσει ένα χάσμα που πανκ παίζανε μόνο οι μάτσο στρέιτ τύποι με τους κοιλιακούς και σπάγανε κιθάρες και πια δεν είναι έτσι ούτε στην Ελλάδα -θεωρώ- αλλά, ξέρεις, το κομμάτι που εγώ δεν ξέρω αν έχει ακόμα συμβεί είναι να [...] μπορούν τρανς άτομα να υπάρξουν ενεργητικά στο music making στην Ελλάδα χωρίς να πρέπει να χρησιμοποιήσουν μία επιθετική μουσική. Δηλαδή, νιώθω το ότι υπάρχει ακόμα το necessity⁷⁵ να είμαστε aggressive ως κουήρ υποκείμενα, ως τρανς υποκείμενα στη μουσική μας για να κάνουμε ένα statement.⁷⁶ Ότι δεν ξέρω αν υπάρχει ο χώρος ως τρανς άτομο να κάνεις, να δημιουργείς μουσική, η οποία δεν έχει προταγματικά μία επίθεση προς το straightness.»⁷⁷ (Πράσινη Λεσβία)

πάρτυ

Η μουσική που παίζει από τα ηχεία είναι πάντα αρκετά δυνατή ώστε να υπερκαλύψει τη βαβούρα των αμέτρητων παράλληλων συζητήσεων, των ποδιών που χτυπάνε στο πάτωμα την ώρα του ξέφρενου χωρού, τα γέλια, τα υπόκωφα βλέμματα όσων φλερτάρουν ή τη γλυκιά ευτυχία όσων λικνίζονται μοναχικά και ο χώρος τους αγκαλιάζει. Τα αυτοοργανωμένα κουήρ πάρτυ είναι μία εμπειρία σίγουρα έντονη. Για άλλα άτομα απολαυστική, για άλλα κουραστική. Με τις ομορφιές και τις προβληματικές της η εμπειρία αυτή σχετίζεται άμεσα με τη μουσική, καθόριζεται, βασικά, από τη μουσική και ίσως να μην υπήρχε με τον τρόπο που υπάρχει χωρίς αυτήν.

Τι γυρεύουν όμως τα αυτοοργανωμένα πάρτυ σε μία εργασία για την ιστορία της μουσικής; Ή, καλύτερα, τι γυρεύουν τα πάρτυ στην ιστορία της μουσικής; Θεωρώ ότι η μουσική ως επιτέλεση δεν αφορά μόνο τις ατομικές μουσικές πρακτικές αλλά σε ακόμα μεγαλύτερο βαθμό αφορά τις συλλογικές μουσικές πρακτικές. Τα πλαίσια των πάρτυ δημιουργούν τους όρους συλλογικής

⁷⁵ Ανάγκη

⁷⁶ Δήλωση

⁷⁷ Το να είσαι στρέιτ (συχνά ο όρος χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει, πέρα από τη σεξουαλικότητα και τα άτομα που φέρουν ετεροκανονικές αντιλήψεις)

νοηματοδότησης της μουσικής. Μέσα και από τις αντιδράσεις των ατόμων η μουσική κρίνεται, επιβεβαιώνεται, αποκτά μία ταυτότητα. Η επιλογή των ήχων που διαδίδονται και αυτών που όχι είναι ενδεικτική και για το τι σημαίνουν κάποια τραγούδια για τα κουήρ άτομα. Μπορούμε, για παράδειγμα, να κοιτάξουμε πίσω στα χρόνια και να μάθουμε ποια είδη/κομμάτια είχαν μεγαλύτερη απήχηση σε κουήρ άτομα και γιατί, ακούγοντας τους ήχους των τότε κουήρ πάρτυ.

Βλέπω ότι η μουσική ιστορία στέκει μέχρι σήμερα αρκετά ατεγκτη. Αδυνατεί να τσαλακωθεί σε μουσικές εκφράσεις που δε θεωρείται ότι έχουν κάποιο κύρος ή δεν προσφέρουν κάτι στα μελλοντικά μουσικά αυτιά. Η στάση αυτή των ερευνητικών υποκειμένων αυτονόητα αφήνει εκτός της ιστορικής καταγραφής καθημερινά μουσικά περιβάλλοντα, όπως τα πάρτυ, αδυνατώντας να δει και να κατανοήσει πόσες ιστορικές πληροφορίες μπορούν να προσφέρουν. Τα κουήρ πάρτυ εκφράζουν το συλλογικό μουσικό αίσθημα των κουήρ ατόμων και μέσα από αυτό μπορούμε να δούμε πόσο ακόμα κι εμείς, τα ίδια τα ΛΟΑΤΚΙΑ+ άτομα αναπαράγουμε μουσικές τρανς ατόμων. Γι' αυτό θεωρώ σημαντικό να αναφέρονται στη διπλωματική μου εργασία αλλά και στην ιστορική μουσικολογία γενικότερα, σαν μία ακόμη συλλογική μουσική επιτέλεση.

Το/η/ο Θανάσης McMorait έχει από το 2016 έως και το 2020 υπάρξει dj σε πολλά κουήρ πάρτυ, ενώ παράλληλα κάνει drag performance (και σε πλαίσια πάρτυ), οπότε έχει ένα μεγάλο αριθμό αναμνήσεων και βιωμάτων από αυτά, ειδικά από τη μουσική τους. Συγκεκριμένα για τη μουσική ανέφερε ότι:

«[...] ο κόσμος πεθαίνει για να ακούει ποπ μουσική, οπότε ήταν και ο κύριος τύπος μουσικής που αναπαρήγαγα.[...] Θεωρώ ότι η ποπ μουσική είναι έντονα οικειοποιημένη απ' τον κουήρ κόσμο. Δηλαδή, δεν ξέρω αν θα πας σε κάποιο στρέιτ μαγαζί και θα ακούσεις να παίζει ποπ ύμνους της δεκαετίας του 2000, όπως το «Genie in a bottle» για παράδειγμα. Αυτά τα κομμάτια κάπως τα 'χουμε «κλέψει». [...] Αυτοί θ' ακούσουνε της τελευταίας πενταετίας που είναι τα... και πολύ λέω, διετίας μάλλον που είναι τα σύγχρονα και house, μπιτάκια... Η house, ας πούμε, είναι μια μουσική που δε θεωρώ ότι ο κουήρ χώρος την έχει ιδιαίτερα αγκαλιασμένη. [...] Μπορεί να βγάζει μία πιο μάτσο ενέργεια».

Πολλά τρανς άτομα γνωρίσαμε τα αυτοοργανωμένα κουήρ πάρτυ με τη χαρά του αγνώστου και μαζί με αυτά γνωρίσαμε και την ποπ⁷⁸ μουσική διαφορετικά, καθώς αυτή είναι που κύρια ακούγεται στα πάρτυ. Κι ενώ τα τελευταία χρόνια γίνεται μία προσπάθεια να απεμπλακεί η ποπ μουσική από το «κουήρ» αλλά και να υπάρχουν πιο συγκεκριμένα κριτήρια για το ποια ποπ τραγούδια είναι καλό να αναπαράγουμε και ποια όχι, αυτή [η ποπ μουσική] συνεχίζει να έχει πρωταγωνιστικό ρόλο στα ηχοτοπία των κουήρ πάρτυ. Παρ' ότι προσωπικά θεωρώ πως η ποπ μονοπωλεί με κουραστικό -πλέον- τρόπο τα αυτοοργανωμένα κουήρ πάρτυ, καταλαβαίνω γιατί αυτό συμβαίνει. Μία μουσική τόσο έντονα συνδεδεμένη με τη θηλυκότητα, όπως η ποπ, συχνά δέχεται κριτική ακριβώς γι' αυτό το λόγο και βρίσκεται σε θέση όπου πρέπει να υπερασπιστεί τον ήχο της ως προς την «αξία» του.

Αυτό το γεγονός θεωρώ πολύ σημαντικό να αναφερθεί, καθώς δεν είναι μόνο τα «σοβαρά» ακαδημαϊκά πλαίσια των *καλών τεχνών* ή, συγκεκριμένα της ιστορικής μουσικολογίας, που θέτουν τα μουσικά υποκείμενα που κάνουν/ακούν ποπ μουσική σε αυτή τη διαδικασία αλλά και άτομα από άλλους μουσικούς χώρους της δημοφιλούς μουσικής υιοθετούν και αναπαράγουν αυτή την κριτική. Δηλαδή, ότι η ποπ μουσική δεν είναι αρκετά *καλή* μουσική, επειδή είναι απλή, τετριμμένη, εύπεπτη και, τελικώς, θηλυκή. Γι' αυτό δε θεωρώ τυχαίο ότι η ποπ μουσική έχει αγκαλιαστεί με τέτοιο τρόπο από κουήρ υποκείμενα, είναι μία ιδιαίτερη σύνδεση που υπάρχει ανάμεσά μας (Taylor 2013).

«[...] η επιστήμη εδώ και τουλάχιστον δύο αιώνες [...] καταστέλλει την ανθρώπινη επιθυμία, εντός των ορίων μιας τοξικής πατριαρχίας, μέσα από την εδραίωση της ζωής στο δίπολο «κανονική ή εκθηλυμένη» (Τζανάκη 2020).

Η Θανάσης είπε σχετικά:

⁷⁸ Οι σπουδές δημοφιλούς μουσικής [popular music studies], θέτουν ως δημοφιλή [pop] μουσική κάθε είδος που δεν είναι «σοβαρή» μουσική ή κλασική μουσική. Δηλαδή, όχι μόνο τα πιο εμπορευματικά τραγούδια με τις πιασάρικες λούπες και τους χορευτικούς ρυθμούς αλλά και μουσικά είδη όπως η ροκ ή η πανκ ή και η indie κ.α. Είναι αλήθεια ότι υπάρχουν πολλά υποείδη της ποπ μουσικής, επηρεασμένα και από άλλα μουσικά στυλ (art-pop, new wave, experimental pop κ.α.), και η χρήση του όρου τόσο αφοριστικά μπορεί να σημαίνει το οτιδήποτε. Στη συγκεκριμένη ενότητα γίνεται αναφορά στην ποπ μουσική με λιγότερο διευρυμένη έννοια, περιγράφοντας κυρίως κομμάτια R&B, Disco, Folk-pop ή και R&B με στοιχεία της EDM. Για τα υπόλοιπα μουσικά είδη που αναφέρθηκαν χρησιμοποιείται ο όρος «δημοφιλής μουσική».

«Νομίζω ότι κι αν μείνω ακόμη περισσότερο στο κομμάτι της τρανς ταυτότητας ίσως θ' άξιζε να σημειώσω ότι ένας απ' τους λόγους που αναπαράγω πολύ την ποπ μουσική στη ζωή μου, και ακόμα περισσότερο την ποπ μουσική των 70's και των 80's, είναι γιατί έχει ένα αρκετά έντονο φεμ [femme]⁷⁹ στοιχείο. Το οποίο εμένα σαν άτομο που γεννήθηκε και καταγράφηκε ως αγόρι και που μεγάλωσε ως αγόρι... το στερήθηκα στα χρόνια μου. Και ήμουν ένα παιδί που ήταν «θηλυπρεπές», πολύ. Και αυτό έμαθα με τον δύσκολο τρόπο από μικρός ότι είναι κακό. Και, κάπως η φεμ μουσική σήμερα, στην ενήλικη ζωή μου, έχει πάρα πολλά να μου πει [...] Ούτως ή άλλως όταν βγαίνω έξω δε βγαίνω με μία ταμπέλα που λέει «είμαι non-binary» [...] Οπότε με βιώνει η κοινωνία σαν αγόρι, μερικές φορές σε βαθμό που με τραυματίζει [...] Η μουσική μπορεί να είναι δρόμος για την απελευθέρωση, εκεί ήθελα να καταλήξω. Μπορεί να αποτελέσει έναν δρόμο μέσα απ' τον οποίο να εκφράσεις πράγματα που έχεις μέσα σου και να το κάνεις με πολύ απελευθερωτική διάθεση, πολύ απελευθερωτικό τρόπο.»

Είναι, βέβαια, μία οξύμωρη πολιτικά συνθήκη για αυτοοργανωμένους χώρους και πάρτυ, που προτάσσουν μορφές διασκέδασης όσο το δυνατόν λιγότερο εμπορευματικές, να αναπαράγουν ως «κουήρ» μουσική την ποπ μουσική, που έχει εμπορευματοποιηθεί όσο κανένα άλλο είδος στο σήμερα. Ειδικά όταν υπάρχουν τρανς μουσικά υποκείμενα που ασχολούνται με άλλα είδη μουσικής, τα οποία δεν ακούγονται σε τέτοιο εύρος. Συχνά αναρωτιέμαι αν η πατριαρχική επίθεση στην ποπ θηλυκότητα είναι αρκετή, ώστε να είναι εντάξει να την αναπαράγουμε σε τέτοιο βαθμό. Για το συγκεκριμένο ζήτημα ο Θανάσης μου απάντησε:

«Αυτός ο προβληματισμός έχει μπει πολλές φορές και [...] για την πολύ mainstream pop μουσική: το αν και πώς χωράει μέσα στα πάρτυ του κουήρ χώρου και αν, εν τέλει, είμαστε απλά ένα μάτσο εμπορευματοποιημένα παιδιά που αναπαράγουμε μία πολύ mainstream⁸⁰ μουσική χωρίς να πετυχαίνουμε κάτι. Αλλά πάντα η απάντηση που έφερνα στην εαυτή μου σ' όλο αυτό ήτανε ότι επιλέγουμε τη μουσική που για οποιονδήποτε λόγο μας κάνει να νιώθουμε άνετα. [...] Και ακριβώς επειδή σαν κουήρ άτομα πολύ συχνά νιώθουμε μη οικεία ή άσχημα -

⁷⁹ Θηλυκό

⁸⁰ Δημοφιλής, επικρατούσα τάση

υπάρχει αυτό στην καθημερινότητά μας δυστυχώς- δε θα βάλουμε κάπως φίλτρο και στη μουσική μας. [...]»

Ακόμα, συζητώντας για τους χωροχρόνους των πάρτυ και τους ήχους αυτών καταλήξαμε να αντιλαμβανόμαστε πόσο τα πάρτυ είναι «σαν ένας οργανισμός που κύτταρά του πεθαίνουν και αναγεννούνται συνέχεια [...] Δηλαδή, είναι ένα πράγμα που είναι διαφορετικό κάθε φορά, ακόμα κι αν παίζει η ίδια ακριβώς μουσική.» (Θανάσης McMorait). Αυτό μου φέρνει για ακόμα μία φορά στο νου το κείμενο «Ήχος-Σώμα-Τοπίο» και το σχολιασμό για το πώς καθορίζει ο ήχος τα τοπία, βάσει και των υποκείμενων που βρίσκονται εκεί κάθε φορά (Στεφάνου 2015). Είναι σημαντικό, θεωρώ, να γίνονται αντιληπτά μ' αυτόν τον τρόπο, καθώς δεν είναι πάντα ευχάριστα τα πλαίσιά τους ή ασφαλείς χώροι. Έχουν αδιαμφισβήτητα μία απελευθερωτική δυναμική, όμως είναι πιθανό τρανς (και γενικότερα ΛΟΑΤΚΙΑ+) άτομα να νιώσουν άβολα ή ακόμα κι ανεπιθύμητα, ανάλογα τον κόσμο και τη μουσική που πλαισιώνει τα πάρτυ.

Σε αυτό, πιστεύω ότι συμβάλλει και το γεγονός ότι συνήθως η μουσική ανακυκλώνεται, νέοι ήχοι, ίσως πιο έκδηλα ά-φυλοι σπάνια ακούγονται. Επίσης, στα αυτοοργανωμένα κουήρ πάρτυ που έχω πάει την τελευταία πενταετία έχω ακούσει ελάχιστα τραγούδια τρανς μουσικών. Γενικά, ακόμα και σε κουήρ δράσεις ακούγεται απειροελάχιστη μουσική στην οποία συμμετέχουν τρανς μουσικά υποκείμενα. Ο Θανάσης έθιξε το ζήτημα της τρανς εκπροσώπησης στη μουσική, και συγκεκριμένα στη μουσική των πάρτυ, με μεγάλη ειλικρίνεια:

«[...] Δυστυχώς είναι περιορισμένη, κι ενώ υπάρχουν πολύ ωραία κομμάτια, λόγω του ότι δεν είναι γνωστά στον κόσμο κάπως δεσμεύεσαι και δεν μπορείς να παίξεις πολλά σ' ένα πάρτυ. Γιατί ο κόσμος χάνει το ενδιαφέρον του, γιατί ο κόσμος γουστάρει πιο πολύ να ακούει πράγματα που του είναι οικεία, που τα έχει ξανακούσει. Και λόγω του ότι η μουσική βιομηχανία είναι πάρα πολύ καλά στημένη και προβάλλονται πολύ συγκεκριμένοι καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες, με πολύ συγκεκριμένα κομμάτια τους κιόλας, η τρανς εκπροσώπηση χάνεται μέσα σ' αυτό. Και στην καλύτερη κάπως μας είναι αρκετό να εστιάζουμε σε γυναίκες, δηλαδή κάπως να περιορίζουμε ίσως την ισχυρή αντρική παρουσία στο χώρο των πάρτυ, για να εκφραστεί τουλάχιστον αυτή η φεμ διάθεση ή σε γκέι και λεσβίες -λεσβίες ούτε καν! Ελάχιστες είναι. [...] Ένα πολύ σπουδαίο όνομα το οποίο μας άφησε νωρίς ήταν η SOPHIE, που έτυχε να παίξω μουσική της σε πάρτυ και που μου άρεζε πάρα πολύ η μουσική της [...] Δεν υπάρχει ικανοποιητική εκπροσώπηση. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε, ωστόσο, είναι πέρα απ' το αυτονόητο για

μένα, θεωρώ, να στηρίζουμε τους κουήρ καλλιτέχνες, να τους προβάλλουμε και να τους αναπαράγουμε έστω και λίγο στα πάρτυ για να δώσουμε έναυσμα στον κόσμο να πει: «α! ωραίο τραγούδι, ποιο είναι αυτό να το ψάξω μετά;».

Κλείνοντας -ή, καλύτερα, ανοίγοντας- τη θεματική των αυτοοργανωμένων κουήρ πάρτυ προβληματίζομαι ως προς το γιατί δεν είναι ακόμη αρκετά οικεία η μουσική τρανς ατόμων σε άτομα που παρευρίσκονται σε κουήρ χώρους, τι είναι αυτό που μας κρατάει συλλογικά, από το να «αγκαλιάσουμε» πιο τολμηρές μουσικές εκφράσεις και μορφές οργάνωσης των ήχων. Τα τελευταία δύο χρόνια στη Θεσσαλονίκη έχουν αναδειχθεί πρωτοβουλίες που θέτουν αυτά τα ζητήματα πιο άμεσα, στην πράξη, οργανώνοντας κουήρ πάρτυ με διαφορετικά μουσικά είδη, κάνοντας κριτική στην ποπ μουσική που επιλέγεται να αναπαραχθεί και εκκινώντας προσπάθειες ανάδειξης μουσικής από τρανς άτομα, με θεματικά μπαρ ή και μικροφωνικές συγκεντρώσεις.

Στις παραπάνω διαδικασίες η ιστορική μουσικολογία δε βρίσκεται πουθενά. Ούτε στην καταγραφή, ούτε στο σχολιασμό τους. Εκτιμώ ότι αυτό συμβαίνει για δύο λόγους: αφενός η αντικουλτούρα, οι d.i.y. μουσικές σκηνές ή τα κουήρ πάρτυ δε θεωρούνται «άξια μελέτης» για έναν επιστημονικό κλάδο που ακόμα στηρίζεται σε βιογραφίες συνθετών για να περιγράψει τη μουσική ιστορία και αφετέρου οι ίδιες οι ανεξάρτητες σκηνές και η πολιτική σκέψη πάνω στην οποία χτίζονται ασκούν έντονη κριτική στην «επίσημη» μουσική ιστορία και συνειδητά θέλουν να ηχούν εκτός αυτής, δεν περιμένουν ποτέ ότι θα τους δώσει χώρο ή ότι θα είναι φροντιστική [η «επίσημη» μουσική ιστορία].

Εδώ έρχομαι εγώ, όχι για να γεφυρώσω το χάσμα αντικουλτούρας-ιστορικής μουσικολογίας -κάτι που δεν μπορεί να γίνει εξάλλου σε μερικές προτάσεις- αλλά για να θέσω αρχικά τον εξής προβληματισμό: αν τα τρανς άτομα καταγράψουμε την ιστορία μας, τόσα χρόνια διεγερμένη από τα βιβλία θα θελήσει η ιστορική μουσικολογία να ασχοληθεί με αυτές τις καταγραφές, με σεβασμό και διάθεση για ακρόαση; Μάλλον, βέβαια, αυτό είναι ένα ερώτημα που πρέπει να κάνω πρώτα εγώ ο ίδιος στον εαυτό μου.

3.2.3 «Να μαθαίνεις πρέπει νότες συνεχώς, αν το θέλεις για να γίνεις μουσικός»⁸¹:

Τι μας μαθαίνει τελικώς η μουσική εκπαίδευση;

Από το 2010 έως το 2016 ήμουν μαθητής σε μουσικό σχολείο και η μουσική εκπαίδευση καταλάμβανε το μεγαλύτερο κομμάτι της καθημερινότητάς μου. Μάλιστα, μέχρι και το 2014 περίπου πήγαινα σε ωδείο για μαθήματα κιθάρας και αρμονίας. Στρέφοντας τη μνήμη μου στα συγκεκριμένα μουσικά εκπαιδευτικά περιβάλλοντα, είναι ξεκάθαρο στο νου μου πόσα πράγματα ήταν συνδεδεμένα με το φύλο χωρίς αυτό να συνεισφέρει σε τίποτα καλό. Στην ουσία, πράξεις που θα μπορούσαν να μου προσφέρουν ευχαρίστηση, το κύριο πράγμα που μου προσέφεραν ήταν δυσφορία.

Θεωρώ πως αυτή η κατάσταση δεν έχει επηρεάσει μόνο εμένα ως τρανς μουσικό υποκείμενο αλλά σίγουρα έχει αγγίξει με κάποιον τρόπο κι άλλα τρανς άτομα. Ένας συλλογισμός μου που επαληθεύτηκε και μέσα από τις συνεντεύξεις που πήρα. Παράλληλα, σκέφτομαι πως ενώ η ιστορική μουσικολογία κάνει αναφορά σε εκπαιδευτικά ιδρύματα στα οποία διδάσκεται η μουσική, δεν έχω ποτέ διαβάσει για τρανς άτομα που μαθητεύουν ή διδάσκουν σε αυτά. Σίγουρα, η τρανσφοβία του κλάδου, με τον τρόπο που αναλύεται στη συγκεκριμένη εργασία είναι κύρια ένοχη για αυτή τη συνθήκη. Μήπως όμως υπάρχουν κι άλλα χαρακτηριστικά της μουσικής εκπαίδευσης, όχι απαραίτητα σχετικά με τρανς ταυτότητες, τα οποία ωθούν τρανς υποκείμενα μακριά από κάποια μουσικά περιβάλλοντα;

φωνές

Η πιο έντονη ανάμνησή μου είναι από τη χορωδία, η οποία -ως διαδικασία- ήταν από τις συλλογικές μουσικές δραστηριότητες που μου άρεσαν περισσότερο. Ενώ οι φωνές της χορωδίας ομαδοποιούνται βάσει του τονικού ύψους και της έκτασης, κατά τη διδασκαλία/πρόβες αυτής συχνά -πραγματικά πολύ συχνά- γίνεται διαχωρισμός σε «αντρικές» και «γυναικείες» φωνές. Η επιθυμία ατόμων να βρίσκονται σε άλλη ομάδα φωνών ή να μην περιγράφονται οι φωνές κατά αυτόν τον τρόπο συχνά προκαλεί γέλια, χλευασμούς ή και εκφοβισμό (Bartolome 2016).

⁸¹ Ελληνική μετάφραση στίχου από το τραγούδι «Για να γίνεις μουσικός», που έχει γραφτεί για την ταινία κινουμένων σχεδίων «Οι Αριστόγατες», 1970. Οι ελληνικοί στίχοι διαμορφώθηκαν από τον Νίκο Ελληναίο και η μουσική επιμέλεια από το Γιώργο Θεοδοσιάδη το 1979.

Ως μη-δουική αρρενωπότητα πάντα ένιωθα δυσφορία που τραγουδούσα με τα «κορίτσια». Μερικές στιγμές ξεχνούσα τι σήμαινε αυτή μου η τοποθέτηση στη χορωδία, αποσύνδεα τις φωνές από το φύλο που αναμένεται να έχουν, απολάμβανα τη μελωδική γραμμή, τις αρμονίες. Τότε το άτομο που ήταν υπεύθυνο για την πρόβα θα έλεγε «και τώρα ας πούνε το κομμάτι από την αρχή μόνο τα κορίτσια» και θα μάγκωνα πάλι. Η δυσφορία μου εντεινόταν στις δημόσιες παραστάσεις μας όπου «κορίτσια» και «αγόρια» είχαν υποχρεωτικά διαφορετική ένδυση.

Θυμάμαι όταν στην πρώτη τάξη του γυμνασίου η καθηγήτρια έβαλε εμένα και μία θηλυκότητα με χαμηλή έκταση να τραγουδήσουμε στη φωνή τενόρο, πόσο ένιωθα ότι εκεί ταιριάζω περισσότερο. Δεν ξέρω αν ήταν το συνολικό ηχόχρωμα στο οποίο συμβάλλαμε που με έκανε να νιώθω πιο οικεία ή αν το γεγονός αυτό μου έδωσε τότε την ελπίδα ότι δε χρειάζεται να είμαι στις «γυναικείες» φωνές κι ας μου έχει αποδοθεί το θηλυκό φύλο κατά τη γέννησή μου.

Έπειτα από αρκετά χρόνια εσωτερικής διαπάλης για την ταυτότητα της φωνής μου, διάβασα στη διπλωματική της φίλης μου Ε. μία ανάλυση που αμφισβητεί ότι οι φωνές έχουν κάποιο φύλο από του φυσικού τους και σχολιάζει την απόδοση φύλου στις φωνές ως άλλη μία πράξη επιτέλεσης φύλου (Παπαδάκη 2018). Η πρώτη φορά που συζητήσαμε αυτή τη σκέψη ήταν για μένα μία ευχάριστη αποκάλυψη, σα να επιβεβαιωνόταν κάτι που ήδη το ήξερα κάπου στο μυαλό μου. Διαβάζοντας στη συνέχεια και το άρθρο “Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity” της Annete Schlichter μου έγινε ακόμα πιο σαφές ότι υπάρχει ένα λογικό άλμα στη σύνδεση της φωνής με το φύλο.

Λαμβάνοντας υπόψη το επικρατές σύστημα δύο φύλων, την αορατότητα των τρανς ανθρώπων, την αποσιώπηση των *μη κανονικών* φωνών αυτή η σύνδεση είναι εύκολο να εξηγηθεί. Αυτό που θεωρώ ότι χρήζει καλύτερης εξήγησης είναι γιατί εξακολουθεί η μουσική εκπαίδευση στον ελληνικό χώρο να παραβλέπει το λογικό άλμα, διαιωνίζοντας επίπλαστους έμφυλους διαχωρισμούς και δημιουργώντας περιβάλλοντα εχθρικά για κάθε άτομο με φύλο άλλο από εκείνο που του αποδόθηκε κατά τη γέννηση (Bartolome 2016).

Για την εξάσκηση της φωνής και της τραγουδιστικής φωνής συγκεκριμένα συζητήσαμε με τον Λ. Ο Λ. ασχολείται κύρια με το θέατρο και κάνει μουσική ερασιτεχνικά, όπως λέει, παίζοντας κιθάρα και γράφοντας τραγούδια. Παράλληλα, από το 2014-2021, με διαλλείματα για κάποιες χρονιές, βρίσκεται σε μαθήματα φωνητικής, ενώ τα τελευταία χρόνια κάνει και ορμονοθεραπεία. Μέσα από

τις εμπειρίες που μοιράστηκε μαζί μου, κατάλαβα ότι οι ήχοι έχουν και δεν έχουν φύλο, ότι είναι δυνάμει τρανς αλλά έχουν υποστεί τόση πίεση που δύσκολα αυτό αφήνεται να εκφραστεί.

«[...] όταν έχω βρεθεί σε μεγάλη ομάδα όπου τραγουδάνε όλοι μαζί [...] συχνά νιώθω ότι δε βγαίνει εύκολα η φωνή μου ή ότι την πιέζω για να βγει, κι αυτό είναι λόγω του ότι έχει αλλάξει η φωνή μου. Είχα μεγαλύτερες ευκολίες πριν την ορμονοθεραπεία, ενώ τώρα θέλει ένα διαφορετικό χειρισμό κι είναι κάτι το οποίο δε μ' αρέσει πολύ, με στεναχωρεί, δηλαδή, κίολας ότι νιώθω ότι δε βγαίνει τόσο εύκολα. [...] Δεν το περίμενα τόσο να με μπλέξει γιατί [...] από τη μία είναι η ταυτότητά σου αλλά από την άλλη εφάμιλλης σημασίας είναι η έκφρασή σου η δημιουργική, η πνευματική, η καλλιτεχνική... Οπότε ναι, ενώ πριν μπορούσα να τραγουδήσω πολύ πιο εύκολα χωρίς να με προβληματίζει κάτι ή να φοβάμαι ότι κάτι κακό θα συμβεί μετά είχα μεγάλη δυσκολία στην έκφραση.»

Μία αντίφαση αναδύεται: από τη μία η φωνή του ατόμου ακούγεται όπως εκείνο θέλει κι από την άλλη πρέπει να μάθει να τη διαχειρίζεται απ' την αρχή σε καταστάσεις όπως το τραγούδι ή η απαγγελία. Εκτιμώ πώς κάτι τέτοιο χρειάζεται μία κατάλληλη καθοδήγηση, μία ειδική φροντίδα. Σκέφτομαι ότι ίσως όλη αυτή η διαδικασία να ήταν πιο εύκολη αν δεν αντιλαμβανόμασταν τις φωνές έμφυλα, δηλαδή αν δεν τις χωρίζαμε εξ' αρχής σε «θηλυκές» κι «αρρενωπές». Κάτι τέτοιο, ενδεχομένως να προσέφερε στη μουσική εκπαίδευση περισσότερες δυνατότητες εξάσκησης των εκτάσεων και των χρωμάτων και να αναδείκνυε την ποικιλομορφία των φωνών τρανς αλλά και μη τρανς υποκειμένων. Πάνω σε αυτό το θέμα ο Λ. μου είπε:

«[...] νομίζω ότι ένας άνθρωπος σε μια τέτοια κατάσταση ζωής θέλει μια ιδιαίτερη μεταχείριση ως προς το αντικειμενικό της υπόθεσης, ότι έχει συσσωρευμένες εμπειρίες που έχουν παρέμβει πάνω στον τρόπο που και η ίδια η φωνή του εκφράζεται. Και παράλληλα έχει κι ένα σωρό «πρέπει» στο μυαλό του -ειδικά αν θέλει να τραγουδάει, για το πώς θα ήθελε να τραγουδάει.[...].»

Αυτή η συζήτηση μου φέρνει στο νου το άρθρο «On Musical Performances of Gender and Sex» της Suzanne Cusick. Η Cusick αναφέρει ότι το πώς υπάρχει η φωνή (ομιλητική και τραγουδιστική) στο δυτικό πολιτισμό έχει βαθιά κοινωνική επιρροή. Συγκεκριμένα θέτει ότι τόσο η ομιλία, όσο και το τραγούδι υπάρχουν με τρόπο ώστε να παράγουν νόημα αντιληπτό βάσει συγκεκριμένων πατριαρχικών κοινωνικών συμβάσεων (Cusick 1999). Μπορεί τα «πρέπει» του Λ. να ξεκινάνε από

εκεί, από το πώς «διαβάζει» η κοινωνία τη φωνή του, πώς θα ήθελε εκείνος να «διαβάζει» η κοινωνία τη φωνή του και τι προϋποθέτει αυτό.

Κάτι ακόμα που βρίσκω σημαντικό όσον αφορά τη φωνητική εκπαίδευση είναι πώς αντιμετωπίζουν τα άτομα που τη διδάσκουν φωνές που αλλάζουν στην πορεία, που εξασκούνται δηλαδή σε συγκεκριμένες εκτάσεις και χρώματα για μία χρονική περίοδο κι έπειτα πρέπει να εξασκηθούν σε άλλες. Έτσι, ρώτησα τον Λ. για τη συνεργασία του με τα υποκείμενα που του έχουν διδάξει φωνητική.

«Αυτό που μου έχουσε πει μέχρι τώρα οι δύο τελευταίοι δάσκαλοι που γνώριζαν κιόλας την ταυτότητά μου ήτανε ότι δεν παίζει ρόλο ουσιαστικά η αλλαγή, κάθε όργανο έχει ένα συγκεκριμένο τρόπο να λειτουργεί και οι φωνητικές χορδές πάλι είναι φωνητικές χορδές. Αλλά από 'κει και πέρα ιδιαίτερη επαφή με οργανισμό που άλλαξε δε νομίζω ότι είχε κάποιος από αυτούς.[...]»

Μου έκανε θετική εντύπωση ο τρόπος που αντιμετώπισαν τα άτομα αυτά τη φωνή, ως ακόμη ένα μουσικό όργανο που παράγει ήχο, ίσως το πιο εύπλαστο και ευαίσθητο απ' όλα. Ακόμη, κάτι που επίσης θεώρησα πολύ ενδιαφέρον ήταν το πώς τοποθετήθηκε πάνω στο θέμα μία δασκάλα του, που του είπε ότι «παίζει μεγάλο ρόλο οι εικόνες που έχεις εσύ για τα πράγματα οι εντυπώσεις, γιατί παίζει ρόλο το πώς στέκεσαι εσύ απέναντι στην πραγματικότητα. Αυτό που είναι το ζητούμενο για να δεις αποτέλεσμα στην εκφορά, στη φωνή σου είναι το πώς σκέφτεσαι ως προς αυτό [...]».

Μπορεί η ίδια η Butler στη θεωρία της επιτελεστικότητας του φύλου να μην αναφέρθηκε καθόλου στις φωνές, όπως όμως αναφέρει και η Schlichter η φωνή είναι ένα επιτελεστικό ακρόαμα και δέχεται το ίδιο πατριαρχικό βάρος με κάθε άλλη επιτελεστική πράξη⁸² (Schlichter 2011). Ίσως ήρθε ο καιρός να αντιμετωπίσουμε τις φωνές ως ήχους κι όχι ως φύλα, κι έτσι να διευρύνουμε τις δυνατότητες της μουσικής, δημιουργώντας παράλληλα ασφαλέστερα περιβάλλοντα μουσικής εκπαίδευσης.

κλασική μουσική παιδεία

Αν κάτι έχει σημαδέψει τα τελευταία δέκα χρόνια της ζωής μου αυτό είναι τα *ανώτερα θεωρητικά*. Η θεωρία της μουσικής, η αρμονία, η αντίστιξη, η φούγκα είναι όλες φίλες μου από τα παλιά που

⁸² Άλλωστε, βάσει της κουήρ σκέψης οι θεωρίες πρέπει να αποδομούνται συνεχώς, έτσι ώστε να δημιουργούν πραγματικούς χώρους για όλα τα υποκείμενα.

παρ' ότι αρνούνται να αλλάξουν όσο αλλάζω, συνεχίζουν να μου προσφέρουν ενίοτε ευχάριστη παρέα. Αυτή η κοντινή σχέση που έχουμε δημιουργήσει με κάνει να νιώθω ότι μπορώ να μιλήσω με απόλυτη ειλικρίνεια για το τι σημαίνει κλασική μουσική παιδεία, πώς επηρεάζει τη μουσική ιστορία και τι περιβάλλοντα δημιουργούνται κατά τη διδασκαλία αυτής.

Προσωπικά μου άρεσε να διαβάζω θεωρία της μουσικής κι ακόμα περισσότερο στην πορεία, να συνθέτω μέσω της αρμονίας/αντίστιξης/φούγκας. Αυτό αφενός με βοήθησε να πάρω τα πολυπόθητα αυτά πτυχία ως αριστούχος, αφετέρου με έκανε να καταλάβω σε πόσο στενά πλαίσια διδάσκονται αυτοί οι μουσικοί κανόνες. Μερικά, πραγματικά αρχαία είδη μουσικής καταλήγουν να καθορίζουν το *σωστό* και το *λάθος* των ήχων ακόμα και σήμερα και να κουρδίζουν τα αυτιά μας σε τετριμμένες ηχητικές συνυποδηλώσεις σαν το κοινωνικό γίγνεσθαι του 1650 να είναι το ίδιο με σήμερα. Γνωρίζω πώς αυτό αποτελεί μία σκληρή κριτική και πως η δυτική αρμονία είναι ακόμα εξαιρετικά βοηθητική στην ανάλυση και τη σύνθεση μουσικής στο δυτικό κόσμο. Παρ' όλα αυτά παραμένει απορίας άξιο γιατί να πρέπει να διαβάζουμε δύο και τρία χρόνια συνεχόμενα και να δίνουμε τόσο απαιτητικές εξετάσεις πάνω στο πώς συνέθεταν/απολάμβαναν/νοσηματοδοτούσαν τη μουσική τόσα χρόνια πριν⁸³. Κι όλο αυτό να περνάει μέσα από τη μουσική ιστορία δίνοντας ελάχιστη σημασία στο *ποιοι* ήταν αυτοί οι άνθρωποι που δίνουν αυτά τα νοήματα.

Έτσι καταλήγω ότι: α) η θεωρία της μουσικής την οποία κύρια μαθαίνουμε δεν μπορεί είναι το εργαλείο για να βιώσουμε τη μουσική επιτελεστικά και συμπεριληπτικά β) ο τρόπος με τον οποίο αποτυπώνονται στη μουσική ιστορία οι κανόνες της δυτικής μουσικής, χτίζοντάς την στην ουσία, καταδικάζει οτιδήποτε μένει εκτός θεωρίας στην υποτίμηση και την αφάνεια. Τα παραπάνω εκτιμώ ότι συμβάλλουν σε ένα βαθμό στην απάντηση του «γιατί δεν υπάρχουν τρανς μουσικά υποκείμενα και μουσικές αυτών στη μουσική ιστορία». Η μουσική ιστορία συγκροτείται κυρίως από έργα/θεωρήσεις που εξελίσσουν συγκεκριμένες αισθητικές σκέψεις, της λεγόμενης δυτικής αρμονίας. Όσες σκέψεις δε χωράνε ακριβώς στην κλασική μουσική παιδεία, άρα εκφράζονται εκτός αυτής δεν την εξελίσσουν αλλά δημιουργούν κάτι καινούριο κι αυτά τα παράλληλα ρεύματα μάλλον δεν είναι αρκετά σημαντικά, για τα καλοκουρδισμένα στην εκλεκτή αντίστιξη δυτικά αυτιά της ιστορικής μουσικολογίας.

Για την κλασική μουσική παιδεία συζητήσαμε με την Πράσινη Λεσβία και μου ήταν πολύ ανακουφιστικό να κάνω αυτή την κουβέντα με ένα κουήρ άτομο.

⁸³ Σε αυτό το σημείο να σημειώσω ότι τα πτυχία αυτά δίνονται από τα ωδεία, τα οποία στον ελλαδικό χώρο είναι κυρίως ιδιωτικά και άρα κοστίζουν πολλά-πολλά χρήματα.

«[...] Σε σχέση με άλλες τέτοιες διαδικασίες, σχολεία, φροντιστήρια, που είχαν να κάνουν μ' άλλα πράγματα, η μουσική ήταν απ' τις καλές, εκφάνσεις αυτού του πράγματος. Ήταν κάπως απελευθερωτικό. Αλλά η κλασική παιδεία από μόνη της νομίζω είναι weird⁸⁴. Δηλαδή, δεν μπόρεσα ποτέ να ταυτιστώ με τον Bach και τον Mozart, σαν έκφραση και σαν φάσμα, δηλαδή, πολύ αργότερα στη ζωή μου άρχισα να ακούω αυτή τη μουσική και να τη νιώθω και να μου αρέσει και να μου λέει πράγματα. Ως παιδί μου φαινόταν ότι αυτό από μόνο του ήταν κάπως καταναγκαστικό, κάπως τα ακούσματά μου ήταν άλλα, αυτά που ήθελα να κάνω με τα χέρια μου ήτανε άλλα από την κλασική παιδεία. Αυτό το κομμάτι μπορεί να το έβρισκα λίγο... πώς να το πω; "Πρέπει", κανονιστικό [...]»

Ακούγοντας την Πράσινη Λεσβία να περιγράφει τις εμπειρίες από όταν διδασκόταν μουσική, το μυαλό μου ασυναίσθητα στάθηκε στη λέξη κανονιστικό, την οποία χρησιμοποίησε για να περιγράψει την κλασική μουσική παιδεία. Ένωσα μία έντονη ταύτιση, σα να βρήκε ακριβώς έναν ορισμό που έψαχνα καιρό. Σε κάποιο σημείο της συνέντευξης μου ανέφερε, ότι αυτή η κανονιστικότητα δυσκόλευε τη δημιουργικότητά του και εγώ το ρώτησα τι μουσική του άρεσε να παίζει στην ηλικία όπου έκανε μαθήματα.

«Δεν είχα εξερευνήσει καθόλου το κομμάτι του music making⁸⁵, επειδή κάπως είχε αυτό το κανονιστικό με το διάβασμα και την εξάσκηση και το ασκήσεις και όλο αυτό το... τάξεις, εξετάσεις, όλο αυτό το πράγμα, δεν είχα κάνει καθόλου explore⁸⁶ το κομμάτι του ότι εγώ μπορώ και να γράψω, ίσως, μουσική. Δηλαδή, αυτό συνέβη πρώτη φορά στα 17 μου, που εγώ χρησιμοποίησα το πιάνο για να γράψω μια μουσική μέσω μιας φίλης σχολικής, που έγραφε full on⁸⁷ στο πιάνο διάφορα πράγματα και άκουγα και τότε δεν ήταν και στα ακούσματά μου μέσα αυτό το όργανο και εκείνη την εποχή έπαιζαν πάρα πολύ στη φάση μου οι Dresden Dolls που είναι μία πανκ, καμπαρέ πάντα που είχε πιάνο και ντραμς και αυτό για μένα ήταν αρκετά mind opening⁸⁸ και έκανε

⁸⁴ Περίεργη

⁸⁵ Μουσική δημιουργία

⁸⁶ Εξερευνώ

⁸⁷ Πολύ συχνά

⁸⁸ Που διευρύνει τη σκέψη

elevate⁸⁹ το πιάνο σε κάτι άλλο, σε ένα όργανο το οποίο μπορεί να 'ναι πιο κοντά στα ακούσματα μου, γιατί εγώ μεγάλωσα με Avril Lavigne, Ξύλινα Σπαθιά και PJ Harvey και Nirvana και τα λοιπά... και Placebo.»

Σε μία αντίστοιχη συζήτηση με τον Λ., μου είπε κι εκείνος ότι τα μαθήματα μουσικής θεωρίας «μπλοκάρανε» τη δημιουργικότητά του και ότι ένιωθε πιο ελεύθερος όταν μπορούσε να αφηθεί, χωρίς να έχει στο νου του κανόνες εξ' αρχής:

«[...] Εμένα μ' αρέσει αυτό, να νιώθω ότι την ονειρεύομαι κιόλας. Ότι αυτό που έχω στο μυαλό μου να κάνω το αφήνω να με συντροφεύει σ' οτιδήποτε κάνω -όταν μιλάμε για τη μουσική. Αυτό είναι κάτι που μ' αρέσει πολύ, νιώθω ότι μ' ελευθερώνει δηλαδή και ελευθερώνει και τις δυνάμεις μου και την ενέργειά μου και τη διάθεσή μου. Δηλαδή, έρχονται συνοδευτικά οι όποιες γνώσεις.[...]»

Τόσο τα βιώματα των παιδιών, όσο και τα δικά μου θεωρώ ότι δείχνουν πόσο «σπρωχνόμαστε» τρανς μουσικά υποκείμενα από τη μουσική εκπαίδευση -τουλάχιστον από αυτή που είναι «επίσημη» και μπορεί να προσφέρει τα χαρτιά που σε κάνουν «μουσικό»- μαζί και με όσα άτομα βλέπουν τη μουσική ως πολυσχιδείς διαδικασίες, που μπορεί να φτάσουν οπουδήποτε. Συνήθως, τα άτομα αυτά καταφεύγουμε σε άτυπες μορφές μουσικής εκπαίδευσης,⁹⁰ μαθαίνοντας από παρέες μας ή μόνα μας με κύριο σκοπό να βρούμε τους τρόπους να εκφραστούμε μέσω της μουσικής. Καταφεύγουμε στη δημιουργία των δικών μας «από-τα-κάτω» δομών όχι σαν κυνηγημένα αλλά ελπίζοντας ότι έτσι θα έχουμε την ευκαιρία να δομήσουμε πιο προσιτά μουσικά περιβάλλοντα.

Είναι, μάλιστα, αξιοσημείωτο ότι ενώ η κριτική στον τρόπο δόμησης της μουσικής εκπαίδευσης ήδη ασκείται, ειδικότερα την τελευταία δεκαετία, ενώ υπάρχουν και προτάσεις για αλλαγές, ακόμη μπορούμε να αναφερθούμε σε ένα «σύστημα μάθησης», δηλαδή σε συγκεκριμένες πρακτικές που ακολουθούνται στα περισσότερα ιδρύματα, ίδια βιβλία, ίδια έργα, ίδιες ασκήσεις... Η μουσική

⁸⁹ Εξυψώνω

⁹⁰Με την έννοια της «άτυπης εκπαίδευσης» -σε αντιδιαστολή με την «επίσημη» εκπαίδευση- η Lucy Green προσπάθησε να αναφερθεί στους τρόπους με τους οποίους μαθαίνουμε πράγματα εκτός της τυπικής εκπαίδευσης (Green 2002, 2008). Η Άννα Παπουτσή αναφέρει συγκεκριμένα: «Λέγοντας, λοιπόν, άτυπη μάθηση ουσιαστικά εννοούμε όλες εκείνες τις διαδικασίες μάθησης που είναι έξω από το επίσημο ή θεσμικά διαμορφωμένο και προσδιορισμένο, τόσο σε στόχους, όσο και σε διαδικασίες, πλαίσιο εκπαίδευσης» (Παπουτσή 2020, 16).

εκπαίδευση κύρια εξυπηρετεί την ανάγκη για ιδρυματική ομοιογένεια και πολύ λιγότερο τις ξεχωριστές ανάγκες των υποκειμένων που σπουδάζουν (Lapidaki 2016).

Αυτό που φαίνεται κι από τα βιώματά μας είναι ότι η μουσική εκπαίδευση δε μας προετοιμάζει να «εκπλαγούμε» κατά τη διάρκεια της ενασχόλησης μας με τη μουσική (Lapidaki 2016). Υποστηρίζεται κύρια η άποψη ότι πρέπει να ξέρουμε τα πάντα για τη μουσική για να τη διδάξουμε. Έτσι μαθαίνουμε *τα πάντα* -δηλαδή αυτό που νομίζουμε ότι είναι τα πάντα-, συχνά μην αφήνοντας μέσα μας περιθώρια να αναρωτηθούμε πόσα ακόμη θα μπορούσαμε να μάθουμε. Το γεγονός αυτό, εκτός από το ότι δημιουργεί πολύ μεγάλες προσδοκίες στα μουσικά υποκείμενα, πιέζοντάς τα να είναι *τέλεια* με σχεδόν ρομποτικές ικανότητες, δεν προωθεί καθόλου την αναγκαιότητα της αμφισβήτησης. Δηλαδή, ότι κάτι που μαθαίνουμε με έναν συγκεκριμένο τρόπο δεν είναι απαραίτητα μία μεγάλη καθολική αλήθεια, μόνο και μόνο επειδή αποτελεί κειμήλιο του δυτικού πολιτισμού. Κατά συνέπεια, η μουσική ιστορία παραμένει η ιστορία των *cis* λευκών δυτικών ανδρών και των κανόνων που εκείνοι θέτουν στη μουσική, είτε αυτή [η μουσική] γράφεται για να υμνήσουν κάποιο θεό, είτε όχι. Αυτή η μουσική ιστορία δεν μπορεί να χωρέσει υποκείμενα με *μη-κανονικές* εμπειρίες κι ίσως μάλιστα να μη θέλουμε κιόλας να το κάνει ως έχει.

Στο σβήσιμο της ενότητας θα παραθέσω άλλο ένα τμήμα από τη συνέντευξή μας με την Πράσινη Λεσβία, όπου μιλάει για τη σχέση που έχει με την κιθάρα. Καθώς αυτή η διαδικασία δεν εντάσσεται στα πλαίσια της «επίσημης» μουσικής εκπαίδευσης, είναι, δηλαδή, μία άτυπη μουσική εκπαιδευτική διαδικασία θεωρώ ότι στέκει αντιθετικά με τα όσα έχουν ειπωθεί γι' αυτή. Τόσο την ώρα της συζήτησης, όσο και κατά την απομαγνητοφώνηση μου ήταν εμφανής η διαφορά στον τόνο της φωνής του ατόμου αλλά και ο τρόπος με τον οποίο διηγείται τη σχέση του με την κιθάρα. Ακόμη, έχει ενδιαφέρον πώς περιγράφει την επικοινωνία με άλλα μουσικά υποκείμενα, η οποία δε γίνεται με νότες αλλά με ήχους.

«[...]κιθάρα μου έμαθε μία φίλη, η Another Dyke, κάπου εκεί στα 18-19 και κάπως εκεί παράτησα το πιάνο και άρχισα να γρατζουνάω την κιθάρα όπως μου 'ρθει αλλά στην κιθάρα δεν ξέρω νότες, εννοώ δεν ξέρω τι παίζω, ποτέ. Τα παίζω όλα με τα αυτιά μου και τα βρίσκω όλα με τα αυτιά μου. Δηλαδή, όποτε προβάραμε μ' άλλο κόσμο που έπρεπε να μάθουμε να συνοδέψουμε με πλήκτρα τα κομμάτια δεν ήξερα να τους πω τίποτα απ' ότι παίζω, απλά τους το δείχνω και λέω: "παίζω αυτό" (γέλια) και μετά κάπως καθόμαστε και αποδομούμε το τι παίζω [...] Κάπως το ψάχνουμε, δεν έχω λόγια να το

επικοινωνήσω, ενώ στο πιάνο ξέρω νότες και λοιπά αλλά στην κιθάρα δεν ξέρω τίποτα.

[...]»

Όσο συνεχίζουν τα τρανς άτομα να είναι εξαφανισμένα από τη μουσική ιστορία, οι γνώσεις για την τρανς ταυτότητα θα θεωρούνται αχρείαστες και θα συνεχίσει να προβάλλεται ως κανονικότητα ότι τα τρανς άτομα δεν υπάρχουμε, δεν κάνουμε μουσική, δεν τη σπουδάζουμε, δεν τη διδάσκουμε. Για παράδειγμα, προσωπικά, δε γνωρίζω ούτε ένα τρανς άτομο που να διδάσκει μουσική στη χώρα, κάτι που σημαίνει ότι είτε τα περιβάλλοντα είναι τόσο εχθρικά που δεν μπορείς να είσαι ανοιχτά τρανς, είτε αν υπάρχουν αυτά τα άτομα είναι ελάχιστα.

Φυσικά, είναι σημαντικό να έχουμε στο νου μας ότι το σχολείο είναι μία δομή της υπάρχουσας κοινωνίας, που έχει εκτός των άλλων το ρόλο να μας διδάξει πώς να στεκόμαστε σ' αυτή (Μηλιός 1984). Σε μία κοινωνική πραγματικότητα όπως η ελληνική, όπου η τρανς ταυτότητα (και οτιδήποτε πέφτει εκτός των αυστηρών ορίων του φύλου) έχει μόλις πρόσφατα βγει από τον κατάλογο των «διαταραχών» του μυαλού, οι αντιλήψεις στα σχολικά περιβάλλοντα δεν περιμένω να είναι και πολύ διαφορετικές από αυτές που επικρατούν σε αυτή [στην κοινωνία]. Πόσο μάλλον όταν η ενημέρωση εκπαιδευτικών για τις τρανς ταυτότητες φύλου είναι από ελάχιστη έως μηδαμινή, παρ' όλο που τρανς άτομα σπουδάζουν σε κάθε εκπαιδευτική βαθμίδα (Rands 2009).

Όμως, το εκπαιδευτικό και λοιπό προσωπικό αλλά και τα παιδιά δεν μπορούμε σε καμία περίπτωση να πούμε ότι αποτελούν συνεκτικές μάζες ανθρώπων. Σίγουρα τα περιθώρια ατομικής προώθησης αλλαγών εντός ενός θεσμού με αυστηρά όρια είναι στενά, παρ' όλα αυτά ακόμα και το να υπάρχουν άτομα με συμπεριληπτική πολιτική αντίληψη που στηρίζουν έμπρακτα τα τρανς άτομα (χρήση σωστών αντωνυμιών/ονομάτων, ενδυνάμωση απέναντι σε εκφοβισμούς και καταδίκη αυτών, ενημερωτικά μαθήματα κ.α.), βοηθάει σε μεγάλο βαθμό να δημιουργηθεί ασφαλέστερο κλίμα. Είναι, πάρα πολύ σημαντικό για την καθημερινότητα τρανς μουσικών υποκείμενων είτε αυτά διδάσκουν, είτε σπουδάζουν μουσική, να συναντάμε όσο το δυνατόν ασφαλέστερους χώρους και να παίρνουμε διαφραγματικές ανάσες με λιγότερη αγωνία και φόβο.

3.1.3 Να σταματήσουμε να χαϊδεύουμε τα «κανονικά» αυτιά

Από τη στιγμή που η μουσική ιστορία δεν καταδέχεται να καταγράψει και να αναλύσει τρανς ήχους, αυτοί βρίσκουν άλλους τρόπους να διαχέονται, σαν καλικάντζαροι. Η αλήθεια είναι ότι σ' αυτή τη χώρα που ονομάζουμε «ελλάδα» οι ήχοι αυτοί βρίσκουν πολλά εμπόδια στη διάχυσή τους. Σε άλλα σκοντάφτουν, ενώ άλλα τα προσπερνάνε. Συχνά, παραμένουν μαγκωμένοι ανάμεσα σε ένα πλαίσιο ακουστότητας-μη ακουστότητας, ηχούν αμυδρά, σα να έρχονται από μακριά. Θεωρώ ότι οι τρανς ήχοι στον ελλαδικό χώρο εξακολουθούν να θεωρούνται «εξωγήινοι» ήχοι, γι' αυτό ακούγονται απομακρυσμένοι στα κοινά αυτιά. Τα κοινά αυτιά δεν έχουν μάθει να ακούν αυτούς τους ήχους ή ενοχλούνται από την αδυναμία να τους αποδώσουν φύλο και άλλα χαρακτηριστικά.

Καθώς η μουσική δεν είναι κάποια αόριστη ενέργεια αλλά οι άνθρωποι που την κάνουν και της προσδίδουν νόημα, για να αλλάξει αυτή η συνθήκη χρειάζονται κοινωνικοπολιτικές διαδικασίες, μία αναμόρφωση του πώς ακούμε (Ματσίγκου 2020) και του πώς ερμηνεύουμε αυτά που ακούμε. Ακόμη, εκτιμώ ότι τόσο το πώς υπάρχει η μουσική στην καθημερινότητά μας, ως ένα ευρύτερα διαθέσιμο και καλοδιαφημισμένο προϊόν (Prénost 2005), όσο και το ότι τα μουσικά υποκείμενα μαθαίνουμε πως πρέπει να δρούμε σα μικρές καπιταλιστικές μηχανές (Lapidaki 2016), επίσης παίζουν το ρόλο τους στη διαμόρφωση της μουσικής καθημερινότητας και στο διαχωρισμό «άξιας» και «ανάξιας» μουσικής.

Όλα τα παραπάνω, το πώς νοηματοδοτούμε τους ήχους, το πώς κοστολογούμε τη μουσική αλλά και το πώς υπάρχουμε ως μουσικά υποκείμενα είναι εξίσου σημαντικά στη συζήτηση του ποίοι ήχοι και ποια άτομα μένουν εκτός της μουσικής ιστορίας. Μέσα από την ανάλυση αυτών, μπορούμε να κατανοήσουμε τις ιδιαίτερες προϋποθέσεις που ορίζουν ποιες ιστορίες περνάνε τις απαραίτητες δοκιμασίες και είναι τελικώς άξιες καταγραφής.

Αυτό που παρατηρώ είναι ότι η μουσική που υπάρχει και παίρνει θέση για ζητήματα καταπίεσης, για να θεωρηθεί άξια καταγραφής, πρέπει να είναι γλυκιά προς τα υποκείμενα που καταπιέζουν, με την επίπτωση να φέρεται άδικα στα υποκείμενα που καταπιέζονται, ενώ θα έπρεπε να συμβαίνει το αντίθετο. Με τον Λ. και την Πράσινη Λεσβία συζητήσαμε για το πώς βλέπουμε αυτή

την κατάσταση την τελευταία δεκαετία, συγκροτώντας μέσα από τις αφηγήσεις μας μία αρκετά ξεκάθαρη, μα προβληματική εικόνα.

«[...]Είναι μια διαρκής πάλη, νομίζω. Δηλαδή, η μουσική έχει την πρόθεση να πάρει θέση -οι φορείς της μουσικής, μάλλον, οι μουσικοί, τραγουδιστές, τραγουδίστριες, συνθέτες- αλλά όπως και στη μαγεία υπάρχει η καλή μαγεία και η κακή μαγεία κι επίσης υπάρχει η μαγεία και η πραγματικότητα. Ο στόχος της μαγείας είναι να μεταμορφώνει την πραγματικότητα αλλά η πραγματικότητα συχνά ανθίσταται, αντιστέκεται. Δηλαδή, η πραγματικότητα με τη μορφή του καταναλωτικού κόσμου και του εμπορευματοποιημένου κόσμου και του κόσμου της εκμετάλλευσης δεν θέλει να συμβαίνουν αυτά τα πράγματα γιατί περιπλέκουν την πραγματικότητα και αποπροσανατολίζουν τους καταναλωτές και τους κάνουν αυτόνομες υπάρξεις. Επομένως, το κατά πόσο θα καταφέρει η μουσική να προσεγγίσει τα άτομα και να τα βοηθήσει να είναι αυτό που είναι, δηλαδή, άτομα και όχι εμπορεύματα είναι ένας διαρκής αγώνας. [...]» (Λ.)

Στην ίδια κατεύθυνση σκέψης κινείται και η Πράσινη Λεσβία, η οποία μίλησε ακόμα πιο συγκεκριμένα από τον Λ. Μέσα από αυτά που είπε νιώθω ότι περιγράφονται αρκετά καλά τα τελευταία 4-5 χρόνια, που πολλά μη-ΛΟΑΤΚΙ+ μουσικά υποκείμενα αναφέρονται στα βιώματά μας ή (αυτό ακόμα πιο έντονο φαινόμενο) cis-ετεροφυλόφιλοι άντρες αναφέρονται σε παραβιαστικά βιώματα θηλυκότητας στη μουσική τους. Όσο κι αν αυτό γίνεται με «καλή διάθεση», έχει μεγάλη σημασία να γίνει κατανοητό ότι όχι απλά δε μας βοηθάει αλλά μεταφέρει τις καταπιέσεις μας με στρεβλό τρόπο. Την ανάλυση που θα έγραφα εδώ έχει ήδη κάνει η Πράσινη Λεσβία στη συζήτησή μας:

«[...] έχει γίνει και πάρα πολύ capitalised¹⁹⁵ και utilised¹⁹⁶ του κουήρ στίχου από υποκείμενα και μπάντες που δεν είναι κουήρ. [...] αν και τα λίγα πράγματα που ακούγονται σ' αυτό το μήκος κύματος ακούγονται από cis straight άτομα τα οποία έχουνε πάρει όλη αυτή την κουλτούρα και την έχουνε κάνει capitalise για να βγάζουνε views¹⁹⁷ στο youtube, σίγουρα δεν αφήνει χώρο στα υποκείμενα τα οποία

¹⁹⁵ Κεφαλαιοποίηση

¹⁹⁶ Χρήση

¹⁹⁷ Προβολές

όντως έχουνε να τα πούνε αυτά τα πράγματα να βγάλουν τα views στο youtube ή τέλος πάντων ν' ακουστούνε ή τέλος πάντων να υπάρξουνε σε live και λοιπά και λοιπά, γιατί τα πράγματα που έχουν να πουν τα λέει κάποιος άλλος, ο οποίος, ξέρεις, δεν του αρμόζει να τα λέει [...] κι αυτός ο χώρος καταλαμβάνεται πλέον από άτομα τα οποία είναι κυρίαρχα[...]». (Πράσινη Λεσβία)

Σε αυτό το σημείο νομίζω ότι ταιριάζει η φράση «say it louder for the people in the back!».¹⁹⁸ Όσο κι αν τα τρανς άτομα προσπαθούμε να ακουστούμε, πάντα θα υπάρχει μία cis φωνή που θα μιλάει για εμάς και θα ακούγεται περισσότερο. Κι αυτό πρέπει να ξεκαθαρίσουμε ότι δεν είναι πρόβλημα των δικών μας ήχων, δεν είναι οι δικοί μας ήχοι χαμηλότερης έντασης από *φυσικού* τους. Είναι ακριβώς οι έμφυλες δομές που περιέγραψα στο κεφάλαιο 2, το σύστημα δυαδικού φύλου, ο δυτικός κόσμος και οι βαρύγδουπες θεωρίες του που επιμένουν στην καταπίεσή μας, που ενισχύουν τις άλλες φωνές πολύ περισσότερο από τις δικές μας.

Δε θεωρώ ότι είναι εγγενώς κακό να δείχνουν cis άτομα αλληλεγγύη μέσα από τη μουσική τους, να μιλάνε για τρανσφοβία. Παρ' όλα αυτά χρειάζεται μεγάλη προσοχή στο πώς και πόσο γίνεται αυτό. Όσο η cis μουσική που αναφέρεται σε τρανς άτομα ακούγεται περισσότερο από τη μουσική των τρανς ατόμων δεν μπορούμε να μιλάμε για *κοινωνική αλλαγή*, ίσα-ίσα η καταπίεση παραμένει και διαιωνίζεται.

«[...] όταν εγώ ήμουνα κάπως ενεργά κομμάτι αυτού του music making [...] ήμασταν πολύ προταγματικά το ότι αυτό είναι δικό μας και ότι δε με νοιάζει αν υπάρχει ally¹⁹⁹ κι αν θα το λέει δε θέλω να το λέει. Δηλαδή, θεωρώ το ότι έχει υπάρξει μια στροφή από 'κείνα τα politics²⁰⁰ στα τωρινά politics που κάπως υπάρχει μια μεγαλύτερη, πολύ μεγαλύτερη ανεκτικότητα στο ποιος λέει τι ή και στο ποιος φοράει τι [...] Όλο αυτό έχει μία συλλογιστική πορεία αρκετά μεγάλη, ότι όταν τα h&m βγάζουνε το '15-'16 feminist slogans²⁰¹ σε όλες τις μπλούζες έχει αρχίσει μια κατηφόρα κατά τη γνώμη μου σε σχέση με το πώς γίνονται capitalised προτάγματα και πράγματα «από τα κάτω» σε τεράστιους χώρους. Το οποίο είναι αναμενόμενο

¹⁹⁸ Πες το δυνατότερα για τα άτομα που είναι πίσω-πίσω

¹⁹⁹ Αλληλέγγυο άτομο

²⁰⁰ Πολιτικές

²⁰¹ Φεμινιστικές φράσεις

το ότι θα αφήσει cis straight υποκείμενα να μιλάνε για τα πράγματα που μας αφορούν και να βγάζουν πολιτισμικό κεφάλαιο από αυτά. Δεν ξέρω καν αν ένας αληθινός ally²⁰² θα έμπαινε ποτέ σ' αυτή τη διαδικασία. [...] Δηλαδή, δεν ξέρω πώς αυτό το άτομο θεωρείται ally, για μένα θεωρείται ακριβώς το αντίθετο. Ακριβώς γιατί καταλαμβάνει αυτό το χώρο, δεν είναι ότι κάνει κάτι το οποίο είναι harmless,²⁰³ παίρνει το χώρο από τρανς υποκείμενα για να πούνε αυτό το πράγμα» (Π.Λ.).

Ένα παράδειγμα όπου μη-ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα αρθρώνουν λόγο για ζητήματα που δεν έχουν βιώσει μέσα στην τελευταία δεκαετία είναι η μουσική που γράφτηκε για τη Zackie, η οποία -παρ' ότι αφορούσε τη δολοφονία ενός «μη-κανονικού» ατόμου- «αγκαλιάστηκε» με συγκίνηση από πολλά «κανονικά» αυτιά, αυτιά που συνήθως κουφαινόνται όταν συναντάνε τρανς ήχους στο ακουστικό τους πεδίο. Πρωτίτερα στην εργασία αναφέρθηκα σε αυτή την κατάσταση και άφησα μερικά ανοιχτά ερωτήματα. Αυτό που προσωπικά προτάσσω και πιστεύω, βάσει και μίας κουήρ οπτικής, είναι ότι τα μη-κουήρ άτομα πρέπει να ανοίγουν χώρο ώστε να αναφέρονται κουήρ άτομα στις καταπιέσεις που βιώνουν και όχι να τις εκφράζουν εκείνα [τα μη-κουήρ άτομα] με τον τρόπο που φαντάζονται ότι είναι. Αντίστοιχα η Π.Λ. έθεσε:

«[...] είναι μία ζυγαριά που δεν ξέρω προς τα πού γέρνει για εμένα, γιατί απ' τη μία ναι, είμαι κάθετα against²⁰⁷ του να καταλαμβάνεται αυτός ο χώρος και να βγαίνουνε και views, [...] γιατί δεν ξέρω ποιος το κάνει απολύτως απ' την καλή του την καρδιά, απ' την ενσυναίσθησή του ή απ' το political awareness²⁰⁸ του αυτό. [...] δεν ξέρω αν ένα τέτοιο πολιτικό awareness άμα ήταν υπαρκτό και ήθελε να πει αυτό το πράγμα που ήθελε να πει, ας χρησιμοποιούσε το μέγεθος της φήμης του και τα λεφτά που έχει για να φτιάξει μία πλατφόρμα για να το πούνε ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα. Γιατί κι αυτό θα μπορούσε να συμβεί. Αλλά δεν έχει συμβεί. Από την άλλη δεν μπορώ καθόλου να βγάλω απ' την εικόνα το ότι αυτά τα τραγούδια έχουν επικοινωνήσει αυτό το ζήτημα σ' ένα κοινό το οποίο μπορεί να είχε μία κάπως

²⁰² Αλληλέγγυο άτομο

²⁰³ Άκακο

²⁰⁷ Αντίθετο

²⁰⁸ Πολιτική ευαισθητοποίηση

πάρα πολύ κακοποιητική, σάπια εικόνα του τι έχει συμβεί, ας πούμε, pro-cops,²⁰⁹ pro-ιδιοκτησίας και όλος αυτός ο οχετός που είχε βγει, το ότι κάπως μπορεί να τους έχει μετακινήσει απ' αυτή τη θέση. [...] Ξέρεις, αν ο κόσμος ήταν διαφορετικός (γέλια) θα ήμουν μόνο judgmental²¹² 100% απέναντι σε μία τέτοια κίνηση. Αλλά απ' τη στιγμή που ο κόσμος είναι έτσι όπως είναι και ο χώρος που υπάρχει δεν υπάρχει για μας αλλά υπάρχει γι' αυτούς, μερικές φορές λέω το ότι "ε, καλά που το 'πε κιάλας". Ξέρεις, ενώ ταυτόχρονα, πώς να στο πω, μου γυρίζουν τ' άντερα, ρε παιδί μου».

Στην ουσία, η απάντηση στο «γιατί δεν υπάρχουν τρανς άτομα στη μουσική ιστορία» είναι ότι τα τρανς άτομα δεν αφήνονται να μιλήσουν για τις μουσικές τους ιστορίες, δεν υπάρχει χώρος ώστε να μεταφερθούν αυτές στο χρόνο όπως έχουν βιωθεί. Κι αυτός ο χώρος δεν πρόκειται να δημιουργηθεί μαγικά, όσο μη-τρανς άτομα τον τιμεντώνουν ή τον καταχράζονται «παίζοντας» το χαρτί της αλληλεγγύης.

Τοποθετώντας τα βιώματα αυτού του κεφαλαίου στο πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο που περιέγραφα στο 2^ο κεφάλαιο, πιστεύω ότι μπορούμε να σχηματίσουμε νοερά μία εικόνα της ελληνικής καθημερινότητας αυτή τη δεκαετία. Τα τρανς μουσικά υποκείμενα έρχονται ως εξωτικά πλάσματα από τον πλανήτη ανωμαλία που προσπαθούν να εισβάλλουν βίαια σε μουσικές διαδικασίες, θέλοντας -για φαντάσου- να εκφραστούν μέσα από αυτές. Όμως, οι μουσικές διαδικασίες δεν έχουν θέση, τα άτομα που τις κάνουν βρίσκουν την τρανς έκφραση πολύ παράταιρη κι ευτελή, απειλή για την κανονικότητά τους. Έτσι, συνεχίζουν να αποσιωπούν τις μουσικές των τρανς υποκειμένων. Δεν είναι δύσκολο, έχουν μάθει να το κάνουν καιρό.

Η έκφραση των τρανς ανθρώπων μπορεί δυνητικά να αλλάξει τον τρόπο που σκεφτόμαστε και κάνουμε τη μουσική, να αναδείξει ότι υπάρχουν φωνές πέρα από τη διάταξη SATB, ήχοι και διαστήματα που δε χρειάζεται να ονομάσουμε ή να αναλύσουμε ή που δε γίνεται να το κάνουμε. Αυτό δεν πρόκειται να γίνει αν και τα άτομα που κάνουμε μουσική δεν είμαστε έτοιμα να αμφισβητήσουμε τα «μεγάλα διδάγματα» της δυτικής μουσικής, να μάθουμε τα μουσικά χαρακτηριστικά από την αρχή και, τελικώς, να κατανοήσουμε ότι όσο ζούμε σε μία πατριαρχική,

²⁰⁹ Υπέρ της αστυνομίας

²¹² Επικριτικό

βαθιά τρανσφοβική κοινωνία, θα χρειαστεί να αλλάξουμε συλλογικά πολλά παραπάνω από τη μουσική μας σκέψη, αν θέλουμε να αναδομήσουμε τα μουσικά περιβάλλοντα.

3.2 Τρανς επανοικειοποίηση και θράσος

[Προειδοποίηση περιεχομένου: στην παρακάτω ενότητα αναφέρονται λέξεις οι οποίες έχει κοινωνικά εδραιωθεί να χρησιμοποιούνται με κακοποιητικό/σεξιστικό τρόπο, χωρίς να τίθενται έτσι στη συγκεκριμένη περίπτωση. Επίσης περιγράφονται σεξουαλικές πράξεις.]

Θα αρχίσω αυτή την ενότητα εξιστορώντας ένα ξεκίνημα. Περίπου ένα χρόνο πριν, ένα καυτό καλοκαιρινό μεσημέρι, ξάπλωνα στο κρεβάτι μου και άκουγα το τραγούδι *Queer Sex* που έχει γραφτεί σε συνεργασία των κουήρ (και) μουσικών υποκειμένων Chraja και Dolly Vara. Στο κομμάτι αυτό περιγράφονται λεπτομερώς σκηνές σεξ, με έμφαση στην απόλαυση των ατόμων που συμμετέχουν και στην πολυμορφία των σωμάτων τους. Με χιπ-χοπ μελωδία/ρυθμό και έναν συνδυασμό απαγγελίας και ραπ, εμπλουτισμένο με ήχους απόλαυσης (αναστεναγμούς και μουγκρητά) το *Queer Sex* ήρθε να τaráξει τα νερά εκείνου του μεσημεριού μου.

«[...]Να γουστάρεις να χεις μουνί, να μη ντρέπεις, να μη σε φοβίζει
τίποτα[...]

Ακούγεται η φωνή της Chraja πάνω από το απλοϊκό και μεθυστικό beat, σα να έρχεται πέρα από αυτόν τον κόσμο, από ένα σύμπαν όπου οι φωνές δεν είναι καταδικασμένες να τσουβαλιαστούν σε θηλυκές ή αντρικές βάσει κάποιων σαθρών, κοινωνικά εδραιωμένων χαρακτηριστικών. Το *Queer Sex* είναι σαν ένα μαγικό ξόρκι, με το «οργανικό» του τμήμα να μένει απaráλλαχτο και μονότονο, η ίδια διαδοχή τεσσάρων νοτών υπνωτίζουν όποιο το ακούει και παράλληλα αφήνουν μόνες τις φωνές να «χρωματίσουν» τους στίχους. Στίχοι που δεν ντρέπονται ερμηνευμένοι σε ήχους που επίσης δεν ντρέπονται. Βάζοντας αντωνυμίες δίπλα σε προσφωνήσεις και τμήματα του σώματος όπου συνήθως δεν τις βλέπουμε στην καθημερινότητά μας, το *Queer Sex* γίνεται κάτι σα μανιφέστο ενάντια στις δυτικές αντιλήψεις για τη βιολογία και το πώς αυτές καθορίζουν τα φύλα και ταυτόχρονα μία αγκαλιά σε τρανς και ευρύτερα μη-κανονικά σώματα.

«[...]Τι είναι αυτό το queer sex? Όταν της ρουφάς το καυλί, όταν του
γαμάς το μουνί, όταν μου ρουφάς το καυλί αλλά με φωνάζεις μωρή[...]

Είχα ξαπλώσει, λοιπόν, και άκουγα αυτό το τραγούδι για το πώς το φύλο και οι αντωνυμίες που το άτομο χρησιμοποιεί δε συνδέονται απαραίτητα με συγκεκριμένα σωματικά χαρακτηριστικά, για το

ότι υπάρχουν θηλυκότητες με πέος και αρρενωπότητες με κλειτορίδα-κόλπο αλλά και για το πώς η έκφραση φύλου είναι μία απόλυτα προσωπική υπόθεση και ασφουκτιά μέσα σε τόσα στερεότυπα. Τότε ήταν οι πρώτοι μου μήνες ως ανοιχτά τρανς άτομο και ένιωθα μία έντονη ευαλωτότητα ως προς το σώμα μου, που σημεία αυτού δεν τα ένιωθα δικά μου, βιώνοντας χρόνια δυσφορία με αυτά αλλά και ως προς τον τρόπο που θέλω να υπάρχω και να εκφράζομαι γενικότερα. Έτσι, ενώ είχα ακούσει ξανά το τραγούδι στο παρελθόν, πριν να είμαι ανοιχτός για την ταυτότητά μου ακόμα και σε μένα, εκείνη η ακρόαση ήταν διαφορετική.

Ενώ η Chraja αμετανόητα τραγουδούσε: «[...]Όταν πάνω στο τσιμπούκι σου λέει hey sis και στο makeur του επάνω θέλει να τον χύσεις, όταν καυλώνει καλύτερα που δεν είσαι cis. Θα μπεις; Δε θα θες να βγεις[...]» θυμάμαι να χαμογελάω και να μιλάω φωναχτά για το πόσο αυτό το τραγούδι πρέπει να το ακούμε όταν ακόμα πηγαίνουμε σχολείο. Κάπως έτσι, το «Queer Sex» υπήρξε η αφορμή να αναρωτηθώ πόσα τραγούδια που μιλάνε για βιώματα τρανς ατόμων ή αμφισβητούν τα επιβαλλόμενα πρότυπα για το (δυαδικό) φύλο υπάρχουν στην ελληνική γλώσσα και κατ' επέκταση το ξεκίνημα της συγκεκριμένης διπλωματικής εργασίας.

Τώρα, καθώς αναφέρω το τραγούδι σε ακαδημαϊκά πλαίσια νιώθω πιο συγκρατημένο ενθουσιασμό από τότε απέναντι σε αυτό και την κουήρ τόλμη του. Αγχώνομαι για το πώς θα εκληφθούν όλες αυτές οι «απαγορευμένες» λέξεις του (μουνί, τσιμπούκι, καυλί, χύνω κ.λπ.), οι αισθησιακοί ήχοι, η όχι και τόσο συμβατική τραγουδιστική εκτέλεση τόσο από τα ερευνητικά υποκείμενα, όσο και από κάθε άτομο που θα διαβάσει την εργασία. Όσον αφορά τη γλώσσα, εξακολουθώ να πιστεύω ότι είναι μία δυναμική διαδικασία που καθορίζεται εν τέλει κυρίως από τα άτομα που την εξωτερικεύουν και όχι απλώς από άτεγκτους κοινωνικούς και γραμματικούς/συντακτικούς κανόνες (Serano 2007, Βαρίκα 2009), παρ' όλα αυτά η επανοικειοποίηση λέξεων ή εκφράσεων που χρόνια χρησιμοποιούνται κακοποιητικά, ριζώνοντας βαθιά μέσα μας σεξιστικές και τρανσφοβικές αντιλήψεις είναι δύσκολη υπόθεση.

Αρχικά, χρειάζεται μία προσοχή στον τρόπο με τον οποίο θέτουμε την επανοικειοποίηση και για να μην αναζωπυρώσουμε τραύματα ατόμων αλλά και για να μην καταχραστούμε την πολιτική της επανοικειοποίησης σε βιώματα που δεν είναι δικά μας, απλά και μόνο επειδή δε θέλουμε να αλλάξουμε το λεξιλόγιό μας. Δηλαδή, δεν αρκεί να εκφράζουμε ποινικοποιημένες λέξεις και εκφράσεις στην καθημερινότητά μας, υποθέτοντας ότι είναι μαγικά κατανοητό το πώς τις εννοούμε, χρειάζεται να δίνουμε προσοχή στα κοινωνικά περιβάλλοντα όπου μιλάμε αλλά και τα συμφραζόμενα των όσων λέμε.

Η συγκεκριμένη διαδικασία δεν ισχύει μόνο για τις λέξεις αλλά και για τους ήχους, αφού κι αυτοί αποτελούν σήματα επικοινωνίας. Το να ακούγονται ήχοι που έχουν συνδεθεί με το σεξ από κουήρ/τρανς φωνές σε ένα τραγούδι μπορεί να δώσει σε αυτό μία αύρα είτε απελευθερωτική, είτε προσβλητική, ανάλογα με τα άτομα που το συνθέτουν. Στη συγκεκριμένη περίπτωση τόσο η φωνή της Chraja, όσο και της Dolly Vara, υπάρχουν με θρασύτατο θάρρος στο κομμάτι. Φωνές που ακούγονται θηλυκές αλλά όχι ακριβώς και απολαμβάνουν να εκφράζουν πώς:

«[...] Μου χει κουρελιάσει όλο το μεταξωτό σεντόνι, όταν καβαλάει την Dolly είμαι το μικρό του πόνου [...] Ξέρει πως με μένα δε θα παίζει, εκτός κι αν θέλει απόψε ένα παιχνίδι στο τραπέζι [...].»

Ή πως:

«[...]Όταν σε ξεβάφει με χαστούκια, όταν σε γαμάρει στην τουαλέτα ντυμένη λεοπάρδαλη[...].»

Θεωρώ πως κάτι τέτοιο είναι όχι μόνο «επανοικειοποίηση» για τα καταπιεζόμενα άτομα αλλά και επιθετικό για όσα μας εξουσιάζουν. Προτάσσει ότι: ναι, τα τρανς άτομα μπορούμε να απολαύσουμε το σεξ, μπορούμε να απολαύσουν τη ζωή γενικότερα και θα το κάνουμε με τον τρόπο που εμείς θέλουμε και νιώθουμε καλύτερα, ακόμα κι αν αυτό θεωρείται ενοχλητικό για την κανονικότητα. Γιατί ποτέ δεν ήμασταν κανονικά, ούτε κυνηγάμε το να γίνουμε.

Όσον αφορά την κατάχρηση της «επανοικειοποίησης» αλλά και τη σημασία αυτής θα θέσω ένα παράδειγμα, μέσα από το συγκεκριμένο τραγούδι. Υπάρχουν πολλά ΛΟΑΤΚΙΑ+ υποκείμενα που απελευθερώνονται λέγοντας τη λέξη «μουνί». Η λέξη αυτή και ο τρόπος που ηχεί στη γλώσσα μας έχει χτυπηθεί βίαια από την πατριαρχία που την αντιμετωπίζει σα βρισιά, ενώ στην πραγματικότητα απλώς περιγράφει ένα μέρος του σώματος. Επειδή αυτό το μέρος του σώματος η δυτική βιολογία το συνδέει με τη θηλυκότητα, η οποία κατά τις πατριαρχικές αντιλήψεις είναι υποτελής, το «μουνί» έχει καταλήξει στο λόγο να σημαίνει κάτι το μισρό και αδύναμο.

Άτομα που η πατριαρχική καταπίεση μας έχει κάνει να ντρεπόμαστε για τα «μουνιά» μας και να μη θέλουμε να ηχούν στο λόγο, να τα θεωρούμε ακόμη ένα σημάδι παθητικότητας (σε αντίθεση με το ενεργητικό «καυλί»), μία ένδειξη του πώς πρέπει να δεχόμαστε (με την έννοια του «δοχείου») την καταπίεση επειδή αυτό μας αξίζει, συχνά έχουμε ανάγκη να διεκδικήσουμε κάτι διαφορετικό. Να καταφέρουμε, δηλαδή, να απελευθερώσουμε τον ήχο του «μουνιού» και ό,τι αυτό συνυποδηλώνει

και μαζί να πάρουμε πίσω όσα μας έχουν κλέψει: την ελεύθερη ύπαρξη στο δημόσιο χώρο, στο λόγο, στις τέχνες...

Έτσι, γίνεται κατανοητό ότι η επανοικειοποίηση και η ελευθερία στα πλαίσια του λόγου δεν είναι όροι που όταν χρησιμοποιούνται αφορούν μονομιάς όλο το κοινωνικό σύνολο. Άτομα που ήδη χρησιμοποιούν κάποιες λέξεις προσβλητικά δεν τις «επανοικειοποιούνται», αντιθέτως είναι κομμάτι του προβλήματος. Το να εκφραζόμαστε με τρόπο έτσι ώστε να μην διαιωνίζουμε καταπιεστικές θέσεις σημαίνει ότι θα δίνουμε συνεχώς σημασία στο ποια είμαστε εμείς, τα υποκείμενα που μιλάμε, με ποια αλλά υποκείμενα σχετίζεται αυτό που λέμε, πού μιλάμε και με ποιον σκοπό.

Έπειτα, η μουσική δεν είναι απλώς σύνολα από ηχητικά κύματα τα οποία καταγράφονται με μαύρες και διαφανείς βούλες, λέξεις και άλλα σύμβολα ή τουλάχιστον έχει τη δυνατότητα να μην είναι μόνο αυτό, αφού νοηματοδοτείται και μέσα από τα διάφορα κοινωνικά πλαίσια και τις ανθρώπινες διεργασίες όπου αυτή ενυπάρχει -όπως και τα βιώματά μας (Βούρδουλας 2018, DeNora 2004, Χαϊδοπούλου-Βρυχέα 2013). Γι' αυτό το λόγο μπορεί συμβάλλει τόσο στην καταπολέμηση καταπιέσεων, όσο και στη διαιώνιση αυτών, ανάλογα με το κίνητρο των ατόμων που τη διαμορφώνουν (Αθανασίου-Παπανικολάου 2020). Όπως το να τοποθετούνται κοινωνικά τρανς άτομα με τρόπο που τα ενδυναμώνει, επανοικειοποιούμενα τη λέξη «τραβέλι» για παράδειγμα, είναι απελευθερωτικό, έτσι είναι απελευθερωτικό να γράφουν και να ερμηνεύουν άτομα που δε χωράνε στα αυστηρά πατρών του δυαδικού φύλου και κουήρ υποκείμενα μουσική με ήχο, στίχο και μορφή που επανα-διεκδικεί τις «κλεμμένες» λέξεις ή, μάλλον, τα κλεμμένα νοήματα των λέξεων αυτών.

Καταλήγοντας πάλι στο «Queer Sex», θεωρώ πολύ σημαντικό το γεγονός ότι μέσα από αυτό το τραγούδι τα τρανς σώματα και το κουήρ σεξ προβάλλονται με τρόπο ώστε να αναδειχθεί η ευχαρίστηση των ίδιων των ατόμων. Για παράδειγμα, με την απαραίτητη φροντιστικότητα που χρειάζεται πάντα να έχουμε για όσα άτομα έχουν τραυματιστεί από το «καυλί», ο στίχος «όταν της ρουφάς το καυλί» που ηχεί με μία αισθησιακότητα που δεν έχει απαραίτητα φύλο μπορεί σε περιπτώσεις να λειτουργήσει ενδυναμωτικά για θηλυκότητες με πέος. Κάτι τέτοιο σε έναν κόσμο όπου στην «καλύτερη» φετιχοποιεί και στη χειρότερη δαιμονοποιεί τα τρανς άτομα -ειδικά τις τρανς γυναίκες- και τους ποικίλους τρόπους όπου αυτά υπάρχουν και εκφράζονται είναι ευθαρσώς πολιτικό (Serano 2007).

Ακόμη, δεν είναι η φωνή κάποιου υπερβατικού, μη-ΛΟΑΤΚΙ+ πομπού που μεταφέρει σε μουσική αυτά τα βιώματα, ούτε το «Queer Sex» αποτελεί ένα σατιρικό τραγούδι. Τουλάχιστον εγώ, στη δική μου ακρόαση και ανάλυση δεν το εκλαμβάνω ως κάτι τέτοιο. Για άτομα που η διάχυτη κοινωνική τρανσφοβία μας καταπιέζει ασύστολα, το να υπάρχει μουσική που μιλάει για τα σώματά μας σαν σώματα που απλά *είναι* και *αισθάνονται* και ηχεί στον παλμό τους χωρίς απαραίτητα να τους προσδίδει μία συγκεκριμένη ιδιότητα είναι αντι-βία στη βία που δεχόμαστε. Φτάνω να αναρωτιέμαι ότι ίσως ένας από τους λόγους που η ιστορική μουσικολογία «μαγκώνει» να ασχοληθεί με ζητήματα έμφυλης καταπίεσης και τρανς μουσικής ύπαρξης είναι ότι θα πρέπει να αποφασίσει κι εκείνη να ασκήσει αντι-βία, ενδεχομένως ακόμα και σε πολύ *παραδοσιακά* ή *κλασικά* της στοιχεία, όπως η μορφή, ο ρυθμός, η κατηγοριοποίηση σε είδη κ.α. Μία τέτοια απόφαση είναι φυσικά δύσκολο να παρθεί και θέλει κάποιο χρόνο επεξεργασίας. Βλέποντας όμως ότι η κουήρ μουσικολογία υπάρχει ήδη εδώ και 30 χρόνια, παίρνω το θάρρος να αναρωτηθώ: πότε άραγε θα ωριμάσουν οι συνθήκες;

3.3 Μία ευαλωτότητα που δαγκώνει

Μιλώντας για την αυτοεθνογραφία η Brydie-Leigh Bartleet λέει πως τη βοήθησε να βρει ένα σημείο παύσης, να ακούσει πώς αντηχούν ο πόνος και η λύπη της και να ακούσει την ομορφιά και την ευαλωτότητα στη μουσική με την οποία ερχόταν σε επαφή (Bartleet & Ellis 2009, 1). Θεωρώ ότι η λέξη «ευαλωτότητα» έχει μία έντονη ενέργεια, αποτελεί μία μορφή έκθεσης που μπορεί να γίνει περισσότερο δύναμη απ' ό,τι αδυναμία. Μέχρι στιγμής έχω αφήσει στην εργασία βιωματικά στοιχεία, αναμνήσεις και σκέψεις μου. Όταν έκανα αυτή την επιλογή ήξερα ότι θα μου προκαλέσει μία ευαλωτότητα, στην οποία όμως πίστευα και συνεχίζω να πιστεύω. Αυτό που μέχρι τώρα δεν έχω αναφέρει μέσω της αυτοεθνογραφίας στη διπλωματική εργασία είναι η μουσική μου, οι ευάλωτοι ήχοι μου ή, μάλλον, το πώς ηχεί η ευαλωτότητά μου (Bartleet & Ellis 2009).

Ως μουσικά υποκείμενα αναμένεται να είμαστε ευάλωτα και συναισθηματικά, καθώς η μουσική μας υποτίθεται ότι «γεννιέται» μέσα από βιώματα. Δε θεωρώ ότι ισχύει το ίδιο όταν ασχολούμαστε με την ιστορική μουσικολογία, ότι εκεί υπάρχει ο χώρος να νιώσουμε, να χαρούμε ή να πονέσουμε. Η ιστορία της μουσικής αντιμετωπίζει τη μουσική σαν κάτι που το «πιάνουμε», ένα προϊόν, μία παρτιτούρα (Στεφάνου 2015, 265), ποτέ σαν συναίσθημα, σα βίωμα. Αυτό είναι ιδιαίτερα προβληματικό καθώς ούτε αναγνωρίζεται πόσο η μουσική είναι κοινωνική πρακτική, ούτε δημιουργούνται τα πλαίσια καταγραφής και αφήγησης της ιστορίας με έναν τρόπο πιο «εγκόσμιο», πολυαισθητηριακό. Έτσι, οι δυνατότητες της ιστορικής μουσικολογίας παραμένουν ανεκμετάλλευτες (Στεφάνου 2015) και τα κενά στη μουσική ιστορία πληθαίνουν χωρίς να αναρωτιόμαστε καν αν αυτό είναι κακό.

Επιλέγω, λοιπόν, να παραθέσω εδώ τους ήχους από το πρώτο τραγούδι που έγραψα και με έκανε να νιώσω άνετα με την τρανς φωνή μου. Είναι ένα χιπ-χοπ τραγούδι που έγραψα αναδιαμορφώνοντας ένα κομμάτι που είχα γράψει ως εργασία για πανεπιστημιακό μάθημα. Με αυτόν τον τρόπο θέλω να θέσω πως μία ιστορική μουσικολογία που θέλει να είναι αντι-τρανσφοβική, τολμάει να είναι ευάλωτη, να καταγράφει μουσικές που αδυνατεί να κατηγοριοποιήσει και να τις αφήνει να ακούγονται. Ξέρω πως, στην ουσία, δεν υπάρχει κάτι που σταματάει τον επιστημονικό κλάδο από το να κάνει κάτι τέτοιο αλλά προσωπικά δε βλέπω να το κάνει. Κι είναι γνωστό ότι αν θες να γίνει κάτι καλά, μάλλον πρέπει να το κάνεις μόνο σου.

3.3.1 Τραγούδα μου τον ήχο σου να σου πω το φύλο σου

Το Φλεβάρη αυτής της χρονιάς βιώνοντας την πολιτική πίεση του εγκλεισμού, τη συνεχόμενη καταστολή (στις βόλτες, τις αγκαλιές, το χρόνο) αλλά και έντονες διεργασίες στην προσωπική μου ζωή αποφάσισα να τα κάνω όλα αυτά μουσική. Έτσι έγραψα «τα καλύτερα παιδιά»,²³⁷ μία εντελώς ανεξάρτητη, d.i.y. παραγωγή που τη μουσική παίζει η βιβλιοθήκη ήχων του sibelius²³⁸ και οι φωνές είναι ηχογραφημένες στο κινητό μου. Παίρνοντας τη μελωδική λούπα από μία εργασία που είχα κάνει για το τμήμα, δηλαδή σε ακαδημαϊκά πλαίσια ήθελα από τη μία να «παίξω» με την πλαστικότητα του ήχου κι από την άλλη να ξυπνήσω τη νοσταλγία μου για εκείνη την περίοδο και να την εξωτερικεύσω μέσω της ερμηνείας.

Εδώ συνδέονται αρκετά και κάποια λόγια του Λ. από τη συνέντευξή μας, όταν μου είχε απαντήσει στην ερώτηση πόσο οικεία ή όχι τον κάνει να νιώθει η μουσική:

«Είναι σωστή λέξη το «οικεία», γιατί περιλαμβάνει τον οίκο, δηλαδή την αίσθηση ότι είναι σπίτι σου, είναι εκεί όπου ανήκεις. Είναι, δηλαδή, πολύ φιλόξενη η μουσική, η ίδια η μουσική και προσαρμόζεται στις ανάγκες μας. Είναι τόσο εύπλαστη, δηλαδή, είναι σαν το χώμα, σαν τη λάσπη. Είναι πολύ φιλόξενη και μας συντροφεύει. [...] Σαν η ανάγκη να δημιουργεί τη μουσική που έχει ανάγκη. [...]».

Έχοντας πραγματικά κολλήσει σε πράγματα που με έκαναν να νιώθω ασφυξία, κίνησα μία διαδικασία πειραματισμού με ήχους, ώστε να βρω αυτούς που με κάνουν να νιώθω πιο άνετα με τη μουσική μου και το πώς αυτή ακούγεται. Έτσι, δημιούργησα αρμονίες χρησιμοποιώντας τη φωνή μου με ποικίλους τρόπους, ανακαλύπτοντας χροιές και συχνότητες πέρα από αυτές που συνήθως μιλάω/τραγουδάω -φυσικά προσέχοντας να μην την τραυματίσω σε αυτή τη διαδικασία. Με αυτόν τον τρόπο κατάφερα να ακούγεται η φωνή μου διαφορετική απ' ό,τι συνήθως (έστω και ελάχιστα διαφορετική) σε αρκετά σημεία του τραγουδιού, κάτι που βοήθησε ιδιαίτερα τη δυσφορία που νιώθω με το φύλο που αποδίδεται στους ήχους μου. Ακόμη, κατάφερα να περιεργαστώ στην πράξη όσα πρωτίτερα αναλύθηκαν για τις φωνές και τους τρόπους που ηχούν,

²³⁷ Για την ακρόαση: <https://www.youtube.com/watch?v=VWVJCqhkZjY> ή <https://soundcloud.com/user-766785021/z5htucxawzyn>

²³⁸ Πρόγραμμα που γράφεται και εκτελείται μουσική ψηφιακά.

είδα ότι η φωνή αποτελεί όντως επιτελεστική πράξη και μπορεί να μεταδώσει διαφορετικά νοήματα ανάλογα με το πώς επιτελείται (Cusick 1999, Schlichter 2011, Παπαδάκη 2018).

Η κύρια τραγουδιστική φωνή με την οποία εκτελώ τους στίχους σε ραπ είναι η πιο κοντινή στην ομιλητική μου φωνή, η μη-δυσική φωνή με την οποία εκφράζομαι καθημερινά. Παρ' όλο που δεν προσπάθησα κάπως να τη διαμορφώσω, ώστε να διαφαίνεται ή να κρύβεται το φύλο μου μέσω αυτής, δεν μπορώ να πω ότι είναι εντελώς ανεπεξέργαστη, από τη στιγμή που ξέρω πως συχνά υιοθετούμε φωνητικά χαρακτηριστικά που μας κάνουν να νιώθουμε πιο άνετα με το πώς μιλάμε. Έτσι, θεωρώ ότι ακόμα και η πιο αβίαστη φωνή μου έχει δομηθεί όχι μόνο από το πώς μου βγαίνει να ακούγεται αλλά και από το πως θα ήθελα να γίνεται αντιληπτή.

Σε αρκετά σημεία του τραγουδιού δίνω έμφαση σε στίχους βάζοντας μία δεύτερη φωνή να τραγουδάει την ίδια μελωδία. Αυτή η πρακτική χρησιμοποιείται πολύ στη χιπ-χοπ μουσική όταν μουσικά υποκείμενα συνεργάζονται για ένα τραγούδι αλλά και σε σόλο παραγωγές. Έπιασα τον εαυτό μου να ακολουθεί αυτή την πρακτική, μιμούμενος cis άνδρες μουσικούς και τις φωνές τους, θέλοντας το ηχητικό αποτέλεσμα να κλίνει όσο το δυνατόν λιγότερο σε ήχο που θυμίζει θηλυκότητες -κατά τα κοινωνικά πρότυπα. Η δεύτερη φωνή που πρόσθεσα είναι πιο χαμηλή σε ένταση και συνεσταλμένη, κάνοντας τη βασική φωνή που τραγουδάει συνεχόμενα να ακούγεται πιο «σταθερή» και, στα αυτιά μου, πιο αρρενωπή, μέσω της ελαφράς αντίθεσης.

Κι ενώ αλήθεια με έκανε να νιώσω πολύ άνετα το πώς εν τέλει ακούγονται αυτά τα σημεία στο τραγούδι, υπάρχουν στιγμές που ασκώ κριτική στον εαυτό μου για τον τρόπο που τα έχτισα. Ως κουήρ υποκείμενο θεωρώ ότι το να κοιτάζω τη μουσική μου από διάφορες μεριές είναι απαραίτητο, καθώς θέλω αυτή να είναι και πολιτική τοποθέτηση, πέρα από προσωπική έκφραση. Βέβαια, είναι αλήθεια ότι η χιπ-χοπ μουσικές σκηνές αποτελούν πολύ μάτσο ηχοτοπία ακόμη και η αυτή μου η μουσική επιλογή είναι και ενός είδους αυτοάμυνα, ένας τρόπος να νιώσω πιο άνετα, ίσως και αντι-βία, στην τρανσφοβία και το σεξισμό που επικρατούν.

Τελικώς, η επανανοηματοδότηση μίας αρρενωπής πρακτικής από ένα τρανς άτομο έχει προοπτικές να γίνει εργαλείο. Εργαλείο για την αποδόμηση της αρρενωπότητας ως υπεροχή (και στην καθημερινότητα και συγκεκριμένα στη μουσική ιστορία) και για την έκφραση αυτής με φροντιστικό και μη-εξουσιαστικό τρόπο. Εξάλλου, γιατί να πρέπει κάποιοι ήχοι να θεωρούνται a priori αρρενωποί; Γιατί να μην επανοικειποιηθούμε τους ήχους αυτούς και να τους ξανά-φτιάξουμε, έτσι ώστε να δηλώνουν κάτι διαφορετικό ανάλογα με την επιθυμία κάθε υποκειμένου;

Από τα πιο ενδιαφέροντα κατά την εκτέλεση μέρη του κομματιού αποτελούν τα δύο ρεφρέν. Στα ρεφρέν επιλέγω να χρησιμοποιήσω τη φωνή μου πιο συμβατικά, τραγουδώντας μία μελωδία. Το ρεφρέν ακούγεται από τρεις φωνές. Οι δύο τραγουδάνε ακριβώς τις ίδιες νότες, με ελαφρές, εσκεμμένες αποκλείσεις στους χρωματισμούς, έτσι ώστε να δημιουργείται πάλι το εφέ που περιέγραφα πριν, ενώ η τρίτη τραγουδάει τη μελωδική γραμμή μία οκτάβα χαμηλότερα.

Η τρίτη φωνή είναι μία φωνή που δεν ήξερα ότι είχα, που δεν είχα ποτέ χρησιμοποιήσει τραγουδιστικά ή στην ομιλία μου. Προσπαθώντας να φανταστώ πώς θα έπρεπε να ακούγεται το τραγούδι για να εμπίπτει μέσα στα πρότυπα για τις αρρενωπές φωνές, αυθόρμητα μου βγήκε να τραγουδήσω μία οκτάβα χαμηλότερα. Καθώς εξερευνούσα τις χαμηλές μου περιοχές, κατάλαβα πώς παρ' ότι δεν είναι αρκετά εξασκημένες, έχω τη δυνατότητα να τις χρησιμοποιήσω και μάλιστα χωρίς να ακούγονται «ξέπνοα», είχαν κάποιον όγκο. Δηλαδή, αν μάθαινα να μιλάω σε αυτή την τονικότητα όπως έμαθα να μιλάω σε μία ψηλότερη, θα μπορούσε η φωνή μου είναι ακόμα πιο μπάσα, ακόμα πιο «αρρενωπή». Αυτό με εξέπληξε ευχάριστα και σκέφτηκα τι κρίμα που είναι οι τόσο διευρυμένες δυνατότητες των φωνών μας να περιορίζονται από έμφυλους κανόνες -κάτι που βιωματικά έχω καταλάβει ότι η κλασική μουσική παιδεία το επικροτεί.

Φυσικά, για να αποκτήσω ευχέρεια και να το κάνω αυτό συχνά και με ασφάλεια για τις φωνητικές μου χορδές χρειάζεται αρκετή εξάσκηση. Εγείρονται όμως τόσοι προβληματισμοί. Από τη στιγμή που εγώ, ένας μικρός μουσικός, που τραγουδάω χωρίς να έχω ιδιαίτερη «επαγγελματική» βοήθεια στη φωνητική πέρα από τα μαθήματα χορωδίας, μπόρεσα να κάνω αυτή την ανακάλυψη στη φωνή μου, χωρίς να πονάει ο λαιμός μου μετά ή να την τραυματίζω, γιατί να μην την έχουν κάνει τόσοι άλλοι άνθρωποι, πιο ταλαντούχοι, πιο «μεγάλοι»; Κι αν αυτό είναι κάτι που γνωρίζουμε, ως μουσικά υποκείμενα ότι μπορούμε να διαχειριστούμε δηλαδή την έκτασή μας με αυτόν τον τρόπο, γιατί τόσο η ιστορική μουσικολογία, όσο και η μουσική εκπαίδευση επιμένουν να χωρίζουν τους ήχους σε «ανδρικούς» και «γυναικείους»; Είναι στιγμές που νιώθω ότι οι ήχοι παλεύουν να ξεφύγουν από το φύλο που τους αποδίδεται αλλά η επιστήμη της μουσικολογίας τους συμπιέζει όλο και περισσότερο.

Εννοείται πως η παραπάνω ανάλυση έρχεται από ένα σημείο που αναγνωρίζει πως στην κοινωνία που ζούμε οι φωνές έχει καθιερωθεί να δηλώνουν κάποιο φύλο, μέσα από τις διαδικασίες που περιγράφηκαν και νωρίτερα στην εργασία. Σε αυτά τα πλαίσια, κάθε προσπάθεια ατόμου να νιώσει άνετα με τη φωνή του είναι σεβαστή και αναγκαία. Αυτό που θέλω να θέσω τελικά, μέσα από την αναφορά στο τραγούδι που έγραψα είναι πόσο η σύνδεση φωνής-τραγουδιού στη

μουσική ενισχύει τις τρανσφοβικές αντιλήψεις και δημιουργεί ακόμα πιο δύσκολες συνθήκες για τα τρανς άτομα.

Πιστεύω ότι είναι πολύ πιθανό να υπάρχουν ήδη τρανς υποκείμενα στη μουσική ιστορία, τα οποία δεν αναγνωρίζονται, ούτε καταγράφονται ως τέτοια γιατί οι φωνές και οι μουσικές τους θεωρούνται «άλλου φύλου». Και αυτή η συνθήκη είναι το λιγότερο εξοργιστική.

«[...] το ζητούμενο είναι να παίξουμε, να χαρούμε και πραγματικά να νιώσουμε κάτι καινούριο στη ζωή. Γιατί νομίζω όσο περνάνε τα χρόνια είναι πιο εύκολο να απομακρυνθείς από το να νιώσεις και να κολλήσεις στο να εκτελείς απλά πράγματα και να επαναλαμβάνεις κάτι στο οποίο νιώθεις ασφάλεια αλλά στην πραγματικότητα σε κάνει να νιώθεις ασφυξία. [...]» (Λ.)



ΕΠΙΛΟΓΟΣ

πτώσεις ατελείς κι απροσδόκητες

το μόνο που μας πρέπει²³⁹

[Προειδοποίηση περιεχομένου: Στην παρακάτω ενότητα περιγράφονται τρανσφοβικά περιστατικά, βία, δολοφονίες]

Έχω την αίσθηση πως αυτή η εργασία τελιώνει απότομα. Καθώς τα περιθώρια στενεύουν και πλησιάζει η ώρα της εξέτασης, νιώθω τις προθεσμίες να με ζώνουν, θυμάμαι όλο και καθαρότερα πόσο όλο αυτό αποτελεί ακαδημαϊκή εργασία που θα βαθμολογηθεί και θα καταχωρηθεί, 30 ects, ίσα να πάρω το πτυχίο. Παρ' όλα αυτά, για μένα αυτό το κείμενο και η πορεία συγγραφής του υπήρξε σε ορισμένες στιγμές κάτι περισσότερο από την περάτωση των ακαδημαϊκών μου υποχρεώσεων. Μέσα σε όλο το άγχος και τη σύγχυση και τις ανάμεικτες σκέψεις για το τι χωράει και τι όχι σε αυτές τις σελίδες κατάφερα να δω πτυχές της ιστορικής μουσικολογίας αλλά και της εγχώριας μουσικής καθημερινότητας με μία πιο καθαρή ματιά απ' ότι πρωτύτερα. Εκείνες τις στιγμές αντιλαμβανόμουν λίγο περισσότερο ότι κάνω κάποιου είδους έρευνα, ότι συμβαίνει κάτι το αξιόλογο και από με τις λέξεις που γράφω.

Στο πρώτο κεφάλαιο ήρθα αντιμέτωπος με titάνες. Περιεργάστηκα την ιστορική μουσικολογία και την κουήρ μουσικολογία, ασκώντας τους παράλληλα κριτική για το συντηρητισμό και την τρανσφοβία τους (Peraino 2003, Στεφάνου 2015, Critical Music Histories 2016, Cayari 2019). Νιώθω ότι αυτό ήταν πολύ τολμηρό από μέρους μου. Αρχικά, η ιστορική μουσικολογία είναι τόσο καλά εδραιωμένη που με κάνει να νιώθω μικρός (Bergeron 1992, Perilis 1994, Στεφάνου 2015, Stefanou 2019). Έπειτα, η κουήρ μουσικολογία είναι τόσο *καινούρια* στη χώρα (Βούρδουλας 2018, 2020) που εγώ, ως θιασώτης αυτής, ίσως ήταν πιο αναμενόμενο να την επαινώ στην εργασία μου, παρά να σχολιάζω τις αδυναμίες της. Ως κουήρ υποκείμενο, όμως, δε θα μπορούσα παρά να πω την αλήθεια για αυτό που προσωπικά παρατηρώ: ότι η κουήρ μουσικολογία δεν έχει ακόμα καταφέρει να τοποθετηθεί επαρκώς για τη θέση των τρανς ατόμων στην ιστορία και την καταπίεση που έχουν δεχθεί. Η κουήρ μουσικολογία ασκεί μεν την κριτική που η ιστορική μουσικολογία

²³⁹ Δικό μου από εδώ: https://giavickse.blogspot.com/2018/10/blog-post_76.html

χρειάζεται να «ακούσει» αλλά αυτή η κριτική πρέπει να γίνει πιο θαρραλέα και στοχευμένη όσον αφορά την «εξαφάνιση» των τρανς ατόμων από τις ιστορικές καταγραφές.

Κατανόω φυσικά, ότι μία τέτοια διαδικασία απαιτεί ακόμη περισσότερη προσπάθεια και χρόνο και γερό στομάχι, σε μία χώρα όπου οι επιθυμίες είναι «βρώμικες» και ανορθόδοξες και η ιστορία πρέπει να είναι όσο το δυνατόν «καθαρή» κι ορθόδοξη. Πόσο μάλλον όταν δεν έχουν περάσει ούτε δέκα χρόνια καλά-καλά που η κουήρ μουσικολογία παρεμβαίνει στην ελληνική μουσικολογική σκέψη γενικότερα (Βούρδουλας 2020). Το γεγονός αυτό με ώθησε ακόμα περισσότερο στο να γράψω όσα ήθελα. Καθώς οι «συντηρήσεις» χτίζονται με το χρόνο και κάθε κουήρ προσέγγιση έχει ορκιστεί να τις κόψει από τη ρίζα (Jagose 1996, Brett, Wood, Thomas 2006, Whiteley and Rycenga 2006, Maus 2011, Mary Nardini Gang 2019 [2014]), η «επίπληξη» στην κουήρ μουσικολογία για τις δικές της συντηρήσεις ήταν το πιο κουήρ πράγμα που θα μπορούσα να κάνω. Έτσι, τουλάχιστον, το αντιλαμβάνομαι εγώ.

Επίσης, άντλησα εργαλεία μελέτης/σκέψης από έναν νέο, σχετικά, κλάδο, αυτόν των τρανς σπουδών. Η καθηγήτρια, συγγραφέας, παραγωγός ταινιών και θεωρητικός Susan Stryker, αναφέρεται στις τρανς σπουδές ως το «διαβολικό δίδυμο» της κουήρ θεωρίας, που διαταράσσει ακόμα περισσότερο τις ετεροκανονικές αξίες της κοινωνίας (Stryker 2004). Συμφωνώντας με τον χαρακτηρισμό της Stryker θέλησα μέσα από την εργασία μου να διερευνήσω πώς μπορούν οι τρανς σπουδές να διαταράξουν και τις αξίες της δυτικής μουσικής και να συμβάλλουν στο να γίνει η ιστορική μουσικολογία αντι-τρανσφοβική.

Οι τρανς σπουδές είναι ένα πεδίο που κι εγώ τώρα μαθαίνω και σε καμία περίπτωση δε θέλω να παρουσιαστώ ως ειδήμων ή να το εξαίρω χωρίς να γνωρίζω και πολλά πράγματα γι' αυτό. Αφενός κρίνω πως είναι μία πολύ σημαντική κίνηση εντός των πλαισίων της ακαδημαϊκής έρευνας, αφετέρου ξέρω ότι αυτά ακριβώς τα πλαίσια στα οποία υπάρχει δημιουργούν συγκεκριμένους περιορισμούς στο πόσο μακριά μπορεί να φτάσουν οι κριτικές που θέτουν οι τρανς σπουδές σε άλλους κλάδους.

Σε αυτό το σημείο είναι σημαντικό να επισημάνω ότι δε θεωρώ πως οι τρανς σπουδές ή η κουήρ μουσικολογία κατάφεραν να ανθίσουν επειδή έχουν γκρεμιστεί συθέμελα οι έμφυλες δυαδικές δομές της πατριαρχίας ή γιατί σταμάτησε να υπάρχει βιολογικός ντετερμινισμός. Είναι κατάκτηση των ίδιων των τρανς ατόμων και ευρύτερα των χειραφετητικών ΛΟΑΤΚΙΑ+ και αντι-πατριαρχικών κινήματων που μπορούμε να συζητάμε γι' αυτά τα θέματα υπό τέτοιους όρους στο σήμερα και

οφείλουμε να το αντιμετωπίζουμε με αυτό τον τρόπο. Η πρότασή μου είναι να μη δούμε τις τρανς σπουδές και τη συμβουλή τους στην πολεμική του φύλου ως το τέλος των κατακτήσεων αλλά ως την αρχή. Και να αποκαλύπτουμε συνεχώς τις ανωμαλίες της (μουσικής) καθημερινότητας, ακόμα και στα αυτιά που αρνούνται την ύπαρξή τους.

Μέσα από αυτούς τους κλάδους, λοιπόν, έγραψα για τα τρανς άτομα στη μουσική. Καταλαβαίνω ότι δίχως μία περαιτέρω οντολογική εξήγηση, η «μουσική» μπορεί να είναι πολλά πράγματα, γι' αυτό και διευκρίνισα ότι προσεγγίζω τη μουσική ως επιτέλεση, ως ένα φάσμα πρακτικών που τοποθετείται σε ορισμένα -διαφορετικά κάθε φορά- πλαίσια (Small 2010, Λαλιώτη 2011-2012). Θεωρώ ότι έτσι μπορούμε να μελετήσουμε πιο ελεύθερα τη μουσική στην καθημερινότητα και να δούμε περισσότερα απ' όσα αφηνόμαστε να δούμε συνήθως -κάτι που χρειάζεται αναμφίβολα σε μία μελέτη για τη φίμωση τρανς ατόμων από τη μουσική ιστορία.

Στη συνέχεια θέλησα να αφουγκραστώ το τρανς ηχητικό κατάλοιπο της δεκαετίας 2011-2021 και να το παρουσιάσω επιγραμματικά, όπως το αντιλαμβάνομαι και το βίωσα μέσα απ' τις αισθήσεις μου. Ήταν ιδιαίτερα δύσκολο να περιγράψω δέκα χρόνια ανάμεικτων συναισθημάτων και έντονων κοινωνικών συγκρούσεων, τα οποία όμως νιώθω ότι εκτονώνονται τόσο απολαυστικά στο «Κλωτσιές με δωδεκάποντα» της Chraja:

«Γκέι, τρανς, λεσβίες, ιέρειες του αίσχους, είμαστε περήφανα η
ντροπή του έθνους»

Και είναι εντάξει να είμαστε η ντροπή του έθνους, γιατί ποτέ δε θελήσαμε να είμαστε κάτι άλλο πέρα από αυτό για το οποίο μας λένε ότι πρέπει να ντρεπόμαστε. Πολύς κόσμος έχω ακούσει να λέει ότι τα τελευταία χρόνια τα πράγματα είναι καλύτερα, η κοινωνία μας *αποδέχεται* περισσότερο. Όμως αυτή η αποδοχή ηχεί σαν εκκωφαντική σιωπή και τίποτε άλλο, σαν ήχος στο κενό κι εμείς, τα τρανς άτομα -οι ανωμαλάρες, κοινώς- έχουμε κουραστεί να στύβουμε τη σιωπή μέχρι να βγάλει ήχο. Παράλληλα, όταν αρθρώνουμε ήχους για τρανς άτομα αυτοί συχνά δε φτάνουν μακριά, ούτε καν σε ανθρώπους γύρω μας. Συχνά ανακλώνται πίσω στα δικά μας αυτιά, σα να είναι ηχώ. Η ηχώς υπονοεί μία στατικότητα ανοίκεια για τους ήχους, καθώς αυτοί έχουν την εγγενή ιδιότητα να *κινούνται* και να διαχέονται στους χώρους (Στεφάνου 2015). Έτσι, η απελευθέρωση αυτής της ηχούς αποτελεί πρόκληση, που τις χρονιές 2011 έως 2021 παρουσιάζεται όλο και πιο έντονα ως αναγκαιότητα.

Η πατριαρχική επιβολή γλιστράει μέσα στη μουσική ιστορία και κάνει αόρατες όχι μόνο τις τρανς φωνές αλλά και τις κοινωνικές συγκρούσεις που πασχίζουν να τις καταδικάσουν σε συχνότητες που δεν ακούει το ανθρώπινο αυτί (Ahmed 2017, Ματσίγκου 2020, Σάνη 2021). Εκεί, ανάμεσα στις χειρόγραφες παρτιτούρες και τις ζωές των μεγάλων συνθετών βρίσκονται τρανς μουσικά υποκείμενα, σε μυστικές συναντήσεις σε σπίτια, σε αυτοοργανωμένους χορούς, σε αυτοοργανωμένα κουήρ live όπου εκτελούν τη μουσική τους, σε πάρτυ με τις καρδιές μας να χτυπούν στα bpm κάποιου disco κομματιού. Ακούμε τη δολοφονία της Zackie στις κιθάρες και τις φωνές μη-ΛΟΑΤΚΙΑ+ ατόμων, τη νιώθουμε στον παλμό των ντραμς τους και όσα εμείς είχαμε γι' αυτήν να φωνάξουμε τα παίρνει η πατριαρχία και τα αποσιωπεί. Κι όλο τα πράγματα υποτίθεται ότι καλυτερεύουν, κι όλο μία ακόμη τρανς γυναίκα βρίσκεται νεκρή σε κάποια πλαστική σακούλα ενός παγωμένου νεκροτομείου. Σώματα δίχως σημασία, υπολειπόμενα, παγωμένα και μόνα στο νεκροτομείο, ήδη νεκρά για την ιστορία πριν καν πεθάνουν (Butler 1993, Spade 2002, Serano 2007, Αθανασίου-Παπανικολάου 2020).

Η δεκαετία 2011-2021 δείχνει για μένα πόσα δεν έχουν ακόμη αλλάξει αλλά η μη-αλλαγή τους βρίσκεται κρυμμένη μέσα στα κενά της ιστορίας. Όταν δεν υπάρχει καταγραφή για κάτι, τότε κι αυτό δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει κάποια τρανς μουσική ιστορία που μπορούμε να ακολουθήσουμε για να δούμε πόσα η ιστορική μουσικολογία έχει καταπιέσει, πόσες καταστάσεις έμειναν στο χρονοχρόνο που συνέβησαν και θεωρήθηκαν υποδεέστερες από όσα η δυτική μουσική παράγει και μεταφέρει στους αιώνες. Χρειάζεται να εξασκήσουμε τα αυτιά μας, ώστε να ακούμε καλύτερα τα δαιδαλώδη κοινωνικά συστήματα μέσα στα οποία εκτυλίσσεται η καθημερινότητά μας και να μπορέσουμε να ανοίξουμε εντός της ιστορικής μουσικολογίας πεδία διαμάχης με όρους πολιτικά διαπροσωπικούς για την πολιτική που διέπει τις αλληλεπιδράσεις των ανθρώπων και τα πλαίσια στα οποία συμβαίνουν.

Στις συνεντεύξεις με τα τρία τρανς μουσικά υποκείμενα που ήρθα σε επαφή μπορούσαμε για λίγο να ασχοληθούμε με τη μουσική και να είναι αυτή ελεύθερα διαρθρωμένη, να μην έχει φύλο πατενταρισμένο, να ακούγεται όσο και όπως το έχουμε ανάγκη. Αυτές οι συνεντεύξεις με δίδαξαν περισσότερο για την ιστορική μουσικολογία απ' ότι θα μπορούσα ποτέ να διαβάσω. Από τη μία έμαθα τόσα πραγματικά άγραφα συμβάντα με τρόπο ζωντανό -κάτι που η μουσική ιστορία συνήθως δεν κάνει γιατί προτιμάει γεγονότα που έχουν πεθάνει-, κι από την άλλη μπήκα σε μία άβολη θέση όπου εγώ έπρεπε να κρίνω και να επιλέξω αποσπάσματα που ταιριάζουν περισσότερο στον κύριο κορμό της εργασίας.

Ομολογώ πως ένιωθα αρκετά περίεργα, όταν έπρεπε να αφήσω πράγματα εκτός, όταν κάτι «παρέκκλινε» από το θέμα ή αποτελούσε «περιττή» πληροφορία. Κι ενώ ήξερα εξ' αρχής ότι θα αναγκαστώ να επιλέξω, αυτό δεν έκανε τη διαδικασία λιγότερο δύσκολη. Φαντάζομαι ότι αυτοί είναι οι ακαδημαϊκοί περιορισμοί, που βρίσκονται πάντα εκεί να μην ξεχάσω ότι κάνω μία πανεπιστημιακή εργασία, που απαιτεί να ακολουθήσω συγκεκριμένες υποδείξεις παρά την - αρκετή- ελευθερία που μου δίνεται. Επιπλέον, αν οι περιορισμοί αυτοί είναι ενδεικτικοί του τρόπου με τον οποίο δομείται η ιστορία, κάνοντας διαλογή «χρήσιμων» και «αχρήστων», πάντα με την τάση να «μένουμε στο θέμα» καταλαβαίνω πλέον ακόμη καλύτερα γιατί στα δέκα -περίπου- χρόνια που διδάσκομαι την ιστορία της μουσικής δεν έχω μάθει για κανένα τρανς άτομο σ' αυτή.

«[...] Ξέρω ότι πολύς κόσμος αποκλείεται. Πολλοί από μας αποκλείονται, γι' αυτό το λόγο. Και το ξέρω με την έννοια ότι... αλλιώς θα το έβλεπα! Δηλαδή, από τα μέχρι τώρα τόσα χρόνια ενηλικότητα που παρακολουθώ κόσμο που μπαينوβγαίνει στις σχολές και στα θέατρα και παίζει επαγγελματικά και τα λοιπά δε θα έλεγα ότι έχω δει και κάναν τρανς άνθρωπο να παίζει στο θέατρο. (γέλια). Δε θυμάμαι. Αναρωτιέμαι, έχω δει; Δεν ξέρω. Δεν είναι, είμαστε ακόμα... κάτι άγνωστο. Κάτι μυστικό. [...]» (Λ.)

Στο παράρτημα της διπλωματικής εργασίας βρίσκονται οι συνεντεύξεις ολόκληρες, με όλες τις παρεκκλίσεις τους και τις περιττές τους πληροφορίες. Αυτό έχει γίνει με τη συναίνεση των ατόμων, στα οποία έστειλα και τις απομαγνητοφωνήσεις, ώστε να μην υπάρχει δημόσια κάτι που δεν επιθυμούν. Απαιτώ καθένα που θα διαβάσει τις συνεντεύξεις να μεταχειριστεί τα βιώματα αυτά με την απαραίτητη φροντιστικότητα και ελπίζω να γίνει αυτό η αρχή ώστε να ακούμε περισσότερο το ένα το άλλο. Πέρα από την επιστημότητα των επιστημονικών μουσικολογικών κλάδων, μέσα στα απτά μουσικά περιβάλλοντα και στις σχέσεις μας υπάρχουν πράγματα που θεωρώ ότι πρέπει να τους δίνουμε περισσότερη σημασία. Στις συνομιλίες μας αναφερθήκαμε στα πράγματα αυτά, σε ελάχιστα, δηλαδή, από αυτά, όσα εμείς έχουμε βιώσει και πιστεύω ότι αξίζει να δοθεί προσοχή τόσο σε όσα ειπώθηκαν, όσο και στον τρόπο με τον οποίο έχουν εκφραστεί.

Φτάνοντας σε αυτό το σημείο νιώθω ότι έχω ακόμα να πω πολλά πράγματα, ότι θα μπορούσα να γράφω για άλλα τόσα κεφάλαια και ενότητες. Πρέπει, όμως, να τελειώσω την εργασία, ώστε να αρχίσει αυτή να κινείται στους χώρους όπου υπάρχει ανάγκη να ακουστεί. Προσπαθώντας τη σύνοψη όσων έχω γράψει, δυσκολεύομαι να βρω ποιες λέξεις αξίζει να ξαναπώ, αφού η κουήρ σκέψη που ακολουθώ δίνει σε όλες την ίδια αξία. Σκέφτομαι, όμως, ότι στα πλαίσια μίας

διπλωματικής εργασίας που θα μας δώσει, στην τελική, ένα πανεπιστημιακό πτυχίο αναγκαζόμαστε όλα να κάνουμε μερικές εκπτώσεις, για το καλό της ακαδημίας, για την πολιτική μας συνείδηση αλλά και την ψυχική μας υγεία.

Σίγουρα θα μπορούσα να πω περισσότερα, να διευρύνω την έρευνα και τις καταγραφές μου. Καθώς κλείνει και αυτό το ακαδημαϊκό κεφάλαιο της ζωής μου σκέφτομαι ότι αν είχα κάποιον καιρό ακόμα, ενδεχομένως να έγραφα περισσότερα πράγματα. Για παράδειγμα, αναγνωρίζω πως στην προσπάθειά μου να αναδείξω πόσο αόρατα είμαστε τα τρανς άτομα στη μουσική ιστορία, έδωσα μεγαλύτερο χώρο σε κουήρ κριτικές της ιστορικής μουσικολογίας και των μουσικών πρακτικών, παρά σε τρανς μουσικά υποκείμενα που δρούσαν/δρουν την τελευταία δεκαετία μουσικά -εκτός ελλαδικού χώρου κυρίως (π.χ. Arca, Tami T, SuperKnona, Against Me!, Ryan Cassata, SOPHIE κ.α.) ή/και γράφοντας κείμενα (π.χ. DJ Sprinkles / Terre Thaemlitz κ.α.).

Παρατηρώντας αυτή την έλλειψη κατανοώ ότι τόσο τα χρονικά περιθώρια, όσο και η εστίαση της εργασίας στον ελλαδικό χώρο δε μου επέτρεψαν να προσθέσω κάτι παραπάνω στον κύριο κορμό κειμένου. Έτσι, ελπίζω να υπάρξουν άλλα άτομα μετά από εμένα που θα συνεχίσουν ό,τι ξεκίνησε αυτή η εργασία, θα ανακαλύψουν ακόμα περισσότερα κενά στη μουσική ιστορία και θα αναφερθούν σε ακόμα περισσότερα τρανς μουσικά υποκείμενα.

Σκέφτομαι, επίσης, ότι αν θέλω αυτό που κάνω να είναι ένα ξεκίνημα, δεν πρέπει να πω *τα πάντα* αλλά αυτά που προσωπικά κρίνω ως σημαντικότερα και, κυρίως, αυτά για τα οποία μπορώ να μιλήσω πιο βιωματικά, τη μερική οπτική μου ως μουσικός και τρανς άτομο -ως τρανς μουσικός (Haraway 1998). Αυτός είναι και ο λόγος που επέλεξα να εκτεθώ, να κάνω την εργασία μου (και) αυτοεθνογραφική, να διεκδικήσω ότι η δική μου φωνή θα ακουστεί όπως εγώ θέλω να ακουστεί και θα πω αυτά που θέλω να πω, ακριβώς όπως θέλω να τα πω. Στο μέλλον θα μπορούσαν τα γεγονότα και οι σκέψεις κάθε κεφαλαίου να συνδεθούν περισσότερο, σαν καμπύλες που τέμνονται συνεχώς σε άτακτα σημεία κι όμως βγάζουν ένα αρκετά συμπαγές αποτέλεσμα. Αυτό είναι κάτι που θα μπορούσα να κάνω εγώ ή και οποιοδήποτε άλλο άτομο. Οι λέξεις αυτού του κειμένου θα υπάρχουν δημόσια για να διαβαστούν, να κριθούν, να δώσουν και να πάρουν. Είμαι εντάξει με αυτό.

Αλίμονο, ως κουήρ άτομο το τελευταίο στο οποίο πιστεύω είναι η τελειότητα. Ξέρω πως κατοικούν πολλά «θα μπορούσες» στην εργασία μου. Όπως, για παράδειγμα, ότι θα μπορούσα να ασχοληθώ περισσότερο με τη σύνδεση κουήρ μουσικολογίας-ποπ μουσικών σπουδών-μουσικής

τρανς υποκείμενων, να έχω επιπλέον βιβλιογραφία κι από άλλα ερευνητικά υποκείμενα που μπορεί να συμβάλλει σε αυτή τη σύνδεση (π.χ. Paul Attinello, Judith Lochhead κ.α.). Ακόμη, θα μπορούσα να αναφερθώ σε ακόμη πιο πολλά κουήρ μουσικά υποκείμενα που είναι ενεργά στη χώρα και να σχολιάσω περισσότερο την ορατότητα τρανς μουσικών υποκειμένων σε μη-επίσημες μουσικές σκηνές (π.χ. σε d.i.y. μουσικές σκηνές). Όλα αυτά είναι πράγματα που θα μπορούσα να είχα κάνει διαφορετικά και θα χαρώ πολύ να τα δω/ακούσω να συμβαίνουν μελλοντικά.

Προσωπικά, νιώθω πως έκανα ότι μπορούσα, μέσα σε μια δύσκολη κοινωνικοπολιτική συνθήκη. Το ακαδημαϊκό έτος 2020-2021 σημαδέυτηκε όχι μόνο από την πανδημία του κορωνοϊού και την ασύλληπτα βίαιη καταστολή των ζωών μας αλλά και από βαριά συλλογικά πατριαρχικά τραύματα. Έχω σταματήσει πλέον να μετρώ τις κακοποιήσεις ΛΟΑΤΚΙΑ+ ατόμων και θηλυκοτήτων, τις γυναικοκτονίες. Έχω σταματήσει το μέτρημα, καθώς αυτό το κοντέρ δεν έχει όριο και έχω ώρες-ώρες την αίσθηση ότι θα σπάσει στα χέρια μου. Καθώς πάσχιζα να κάνω τις τελευταίες διορθώσεις στην εργασία μου μάθαινα για όλο και περισσότερες περιπτώσεις βίας στη χώρα, πολλές από αυτές προς τρανς άτομα, και τα τραύματα είναι ακόμα νωπά τη στιγμή αυτή που γράφω. Η ελληνική κοινωνία είναι ένα εχθρικό περιβάλλον για *μη-κανονικά* υποκείμενα κι αυτό επιβεβαιώνεται συνεχώς.

Χρειάζεται να θυμίζουμε ξανά και ξανά πως τα τρανς άτομα δεν αποτελούμε συγκεκριμενοποίηση έμφυλων εξαιρέσεων, ούτε βιολογικές ανωμαλίες, όπως αρέσκεται και επιμένει να διατυπώνει η δυτική επιστήμη (Stryker 2006, Serano 2007, atropa belladonna 2020). Τα τρανς άτομα αναδεικνύουμε το φάσμα της έμφυλης πραγματικότητας κι έχουμε το θράσος να είμαστε όπως είμαστε μέσα στα κελιά του δυαδικού συστήματος φύλου. Υπάρχουν τρανς άτομα που είναι γυναίκες και τρανς άτομα που το φύλο τους δεν είναι δυϊκό (non-binary, genderqueer, genderfluid, agender άτομα κ.α.). Ταυτόχρονα, γύρω μας σουλατσάρουν τρανς άτομα που είναι άντρες ή που δε θέλουν να καθορίσουν ακριβώς το φύλο τους.

Όλα αυτά τα άτομα ζούμε και κάνουμε μουσική στο ασφυκτικό περιβάλλον της επιβεβλημένης έμφυλης κανονικότητας του πλανήτη. Αν, λοιπόν, κάτι είναι απαραίτητο να αναφέρεται περισσότερο για τα τρανς άτομα αυτό είναι το αδιαμφισβήτητο της πολύμορφης ύπαρξής μας, ακόμα κι αν οι καταγραφές της μουσικής ιστορίας δεν το αναγνωρίζουν. Τρανς υποκείμενα κάνουμε μουσική, λικνιζόμαστε με μουσική, επεξεργαζόμαστε μουσική, *γουστάρουμε* τη μουσική... Είναι αδιανόητο που για την ιστορική μουσικολογία δεν είμαστε πουθενά.

Μέσα σε μία κοινωνία που βασίζεται στο να πραγματοποιήσουν οι «γυναίκες» και οι «άντρες» τα βιολογικά τους καθήκοντα (Serano 2007), τα τρανς άτομα σπρωχνόμαστε βίαια από το κοινωνικό σύνολο, αφού στεκόμαστε ενάντια στη «φύση» του. Όχι απλά αρνούμαστε να πραγματώσουμε το βιολογικό μας «καθήκον», να μεγαλώσουμε ως και κατά το φύλο που μας αποδόθηκε στη γέννηση, αλλά συχνά γινόμαστε τα ζωντανά παραδείγματα μίας άλλης «βιολογικής αλήθειας»: ότι δεν υπάρχει προκαθορισμένη βιολογική αλήθεια (Sprade 2002).

Κι ενώ αυτό το σπρώξιμο είναι σε στιγμές τραυματικό, τελικώς δεν αρκεί απλώς να το αποτρέπουμε ή να το αναστρέψουμε. Δεν είναι ότι θέλουμε να υπάρξουμε σε αυτή την κοινωνία, σε αυτή την (μουσική) ιστορία, είναι ότι όσες αναστροφές και μετατροπές και να γίνουν, αυτή η κοινωνική διάταξη θα υπάρχει πάντα σε βάρος μας. Απαιτούμε τα πάντα, από τις καθαρές θάλασσες μέχρι τις καθαρές πέμπτες, δεν είμαστε εδώ να κάνουμε καμία έκπτωση (Bædan 2012). Δε θέλουμε να υπάρξουμε μέσα σε μία μουσικοϊστορική κανονικότητα, να αναζητήσουμε τις δικές μας «τρανς αυθεντίες» ή τα «μεγάλα τρανς ταλέντα», θέλουμε νέους ήχους, συλλογικούς τρόπους ακρόασης και επαναστατικές ιδέες. Ακόμα κι αν ακούμε την 5^η συμφωνία του Μπετόβεν, θέλουμε να την ακούμε αλλιώς και όχι όπως μας επιβάλλεται· χωρίς καμία σοβαρότητα ενδεχομένως, χορεύοντας ξέφρενα.

Αποτελεί στοίχημα να κατανοήσουμε πώς έχουν φερθεί οι ιστορικές καταγραφές σε μη-κανονικούς ανθρώπους και στις πρακτικές τους. Τα Ballroom των μαύρων, ΛΟΑΤΚΙ+ ατόμων στη Νέα Υόρκη, για παράδειγμα, είναι πέρα για πέρα μουσικές εκδηλώσεις αλλά δεν υπήρξε ούτε μία αναφορά σε αυτά στα όσα χρόνια διδάσκομαι τη μουσική ιστορία. Τα τρανς άτομα σε όλο τον κόσμο έχουμε ιστορία, έχουμε κουλτούρες, παρελθόν που το πιθανότερο είναι να μην καταφέρει να μεταφερθεί όπως υπήρξε όσες έρευνες και να γίνουν. Χρειάζονται πολλά περισσότερα από λέξεις, για να αποτυπωθούν στο σήμερα τόσοι αιώνες αποσιώπησης των τρανς μουσικών.

Παρ' όλα αυτά θεωρώ ότι αξίζει να προσπαθήσουμε να διαταράξουμε τα πλαίσια στα οποία υπάρχει η ιστορική μουσικολογία σήμερα. Αυτό το λέω όχι τόσο επειδή έχω αισιοδοξία ως προς την καλύτερευση των συνθηκών αλλά περισσότερο γιατί παρά την απογοήτευσή μου θεωρώ ότι η ιστορική μουσικολογία μπορεί να γίνει εργαλείο κατανόησης ιδιαίτερων μουσικών συνθηκών. Αν η έλλειψη τρανς ατόμων στη μουσική ιστορία με έκανε να καταλάβω τόσα πράγματα για τη δόμηση της κοινωνίας και της μουσικής της μόνο να φανταστώ μπορώ πόσα θα μάθαινα αν τα τρανς άτομα ήμασταν εκεί.

Πιστεύω ότι διευρύνοντας τους τρόπους που διδάσκουμε αλλά και που ακούμε τη μουσική ιστορία, προσεγγίζοντάς την με διεπιστημονικότητα μπορούμε να ανοίξουμε νέα πεδία άντλησης πληροφοριών. Ήρθε η ώρα να εγείρουμε όλους εκείνους τους προβληματισμούς που μας κάνουν να νιώθουμε άβολα και να αφεθούμε να κατανοήσουμε τι μας ενοχλεί. Προτείνω μία συλλογική επανα-νοηματοδότηση της ιστορίας και της ιστοριογραφίας, να χτίσουμε πρακτικές που θέτουν μπροστά τα βιώματα και τις ανάγκες μας, να ρίξουμε τις αυθεντίες από τους θρόνους τους και να παραμείνουν οι θρόνοι άδειοι.

Ξέρω ότι το να στέκει η ιστορική μουσικολογία αντι-τρανσφοβικά, δεν μπορεί να γίνει εύκολα, ούτε με τρόπο φροντιστικό στο υπάρχον πολιτικοκοινωνικό πλαίσιο. Πρέπει, όμως, σίγουρα να προσπαθούμε συνεχώς για μία ιστορική μουσικολογία κοινωνική και συμπεριληπτική, με πιο προσιτή γλώσσα και πρακτικές που αγκαλιάζονται από περισσότερα άτομα, αν είναι να συμβάλλουμε με κάποιον τρόπο στην κατασκευή νέων πλαισίων. Όταν τοποθετούμαστε να έχουμε πάντα συναίσθηση της θέσης από την οποία μιλάμε, να ακούμε ενεργητικά, να προτάσσουμε την ευαλωτότητά μας σαν όπλο και να αμφισβητούμε κάθε τι που στέκει χρόνια αμετακίνητο ανάμεσα στις κιτρινισμένες παρτιτούρες.

Ας μένουμε, λοιπόν, πάντα στις ερωτήσεις που δεν έχουμε κάνει, ας ψάχνουμε ανάμεσα στα στρώματα καταπίεσης για όσα ηχούν και δεν τα ακούμε κι ας επιμένουμε να είμαστε ανώμαλες ηχητικές παρεμβολές στις μάτσο συμφωνίες του (δυτικού) κόσμου.

«[...]και σας βλέπω εκεί καμιά φορά
μπλεγμένα και σεις στις γωνιές σας
οι δρόμοι μας συναντιούνται και τα σκοινιά χαλαρώνουν για λίγο
φαντάζουν λιγότερο μπλεγμένα
και αγκαλιαζόμαστε ανάμεσα στις θηλιές

μα όσο γλυκιά κι αν είναι αυτή η ζεστασιά
οι κόμποι δεν παύουν να μας σφίγγουν

κι εγώ θέλω να καταφέρουμε να τους λύσουμε μαζί
και μόνο μαζί μπορούμε

να τους σκίσουμε μαζί
να τους κάψουμε
να κάψουμε όλα τα σκοινιά
τις αλυσίδες
να τα κάψουμε όλα
και να τεντωθούν τα σώματά μας
ελεύθερα [...]» -ελένα²⁴⁰

²⁴⁰ Ολόκληρο το ποίημα και άλλο ποιητικό υλικό: <https://palikatouriemai.blogspot.com/2021/02/blog-post.html>



BIBLIOΓΡΑΦΙΑ

- Adorno, Theodor. 2013 [1970]. *Aesthetic Theory*. London/New Delhi/New York/Sydney: Bloomsbury.
- Agamben, Giorgio. 2016 [1995]. *Homo Sacer: Κυρίαρχη εξουσία και γυμνή ζωή*. Μετάφραση Παναγιώτης Τσιαμούρας. Αθήνα: Εκδόσεις Εξάρχεια.
- Ahmed, Sara. 2017. *Living a Feminist Life*. Durham and London: Duke University Press.
- atropa belladonna. 2020. *Γνώση και πολιτικές επί του σώματος & επί της υγείας: Μία απόπειρα ανάδειξης των καταπιεστικών ριζών & εκφάνσεων της ιατρικής*.
- Bædan. 2012. "Queers gone wild." *Journal of Queer Nihilism* (August).
- Bartleet, Brydie-Leigh & Carolyn Ellis. 2009. "Making Autoethnography Sing / Making Music Personal." In *Music autoethnographies: Making autoethnography sing/Making music personal*, edited by Brydie-Leigh Bartleet & Carolyn Ellis, 1-20. Bowen Hills: Australian Academic Press.
- Bartolome, Sarah J. 2016. "Melanie's Story: A Narrative Account of a Transgender Music Educator's Journey." *Bulletin of the Council for Research in Music Education* no. 206-207 (Winter/Spring): 25-47.
- Brett P., E. Wood, G. C. Thomas. 2006. "Preface to the first edition". In *Queering the Pitch, The New Gay and Lesbian Musicology*, 2nd Edition, edited by P. Brett, E. Wood, G. C. Thomas, vii-xi. New York/London: Routledge.
- Bucholtz, Mary & Kira Hall. 2005. "Identity and interaction: a sociocultural linguistic approach." *Discourse Studies*: 585-614.
- Butler, Judith. 1993. *Bodies That Matter: On the discursive limits of sex*. New York: Routledge.
- Butler, Judith. 1994. *Gender as Performance*. Interview by Peter Osborne και Lynne Segal.
- Butler, Judith. 1990. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. United Kingdom: Routledge.

- Cayari, Christofer. 2019. "Demystifying trans+ voice education: The transgender singing voice conference." *International Journal of Music Education* 37: 118-131.
- Cusick, Suzanne. 1999. "On Musical Performances of Gender and Sex." In *Audible Traces: Gender, identity and music*, edited by E. Barkin and L. Hamessley, 25-49. Zurich: Carciofoli.
- Critical Music Histories (aka Stefanou et al). 2016. "Practising historiography as noise." *Uniconflicts*: 186-201.
- DeNora, Tia. 2004. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Duchamp, Marcel. 1957. "Le Processus Créatif." *Art News* (été).
- Duckles, Vincent and Jann Pasler. 2020. "The nature of musicology." In *Musicology*, edited by Jann Pasler, Glenn Stanley et al. Grove Music Online.
- Eckhart, Julia & Leen De Graeve. 2017. *The second sound: Conversations on gender and music*. Brussels: Umland.
- Ellis, Carolyn, and Arthur P. Bochner. 2003. "An introduction to the arts and narrative research: Art as inquiry." *Qualitative Inquiry* 9, no.4 (August): 506-514.
- Federici, Silvia. 2011. *Ο Κάλιμπαν και η Μάγισσα: Γυναίκες, σώμα και πρωταρχική συσσώρευση*. Μετάφραση Ίρια Γραμμένου, Λία Γυιόκα, Παναγιώτης Μπίκας, Λουκής Χασιώτης. Θεσσαλονίκη: εκδόσεις των ξένων.
- Feinberg, Leslie. 1992. *Transgender Liberation: A Movement Whose Time has Come*. New York: World View Forum.
- Foucault, Michel. 1978 [2003]. *Η ιστορία της σεξουαλικότητας*. Μετάφραση Γκλόρυ Ροζάκη. Αθήνα: Εκδόσεις Ράππα.
- Goehr, Lydia. 2005 [1992]. *Το φανταστικό μουσείο των μουσικών έργων*. Μετάφραση: Κατερίνα Κορομπίλη. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Goldman, Richard Franko. 1961. "Varèse: Ionisation; Density 21.5; Intégrales; Octandre; Hyperprism; Poème Electronique. Instrumentalists, cond. Robert Craft. Columbia MS 6146 (stereo)." In *(Reviews of Records) Musical Quarterly*, (January): 133-134.
- Halperin, David. 2003. "The Normalization of Queer Theory." *Journal of Homosexuality*. 339-343.

- Hilderbrand, Lucas. 2013. "Luring Disco Dollies to a Life of Vice": Queer Pop Music's Moment." In *Journal of Popular Music Studies* 25, no.4: 415-438.
- hooks, bell. 2000. *Feminism is for everybody*. Cambridge MA: South End Press.
- Jagose, Annamarie. 1996. *Queer Theory: An Introduction*. New York: New York University Press.
- Karamoutsiou, Alexandra. 2018. "At the mercy of modernization...": Histories of DIY music-making in Thessaloniki and the case of "NAFTIA". *Musicology (In)action: Past Musics, Present Practices, Future Prospects*. International PhD Students Conference. Thessaloniki, 9-11 February 2018.
- Karamoutsiou, Alexandra. 2019. "Not just a zine: "Rollin Under" zine and Thessaloniki's DIY music-making (1985-1990)." *Building the scenes? Fan/zines in Central Eastern and South Eastern Europe before and after the Fall of Berling Wall*. Prague, 22-23 February 2019.
- Laquer, Thomas. 2003 [1990]. *Κατασκευάζοντας το Φύλο, σώμα και κοινωνικό φύλο από τους αρχαίους έλληνες ως τον Φρόιντ*. Μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Πολύτροπον.
- Lauretis, Teresa De. 1991. "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities." *Differences* (June).
- Lauretis, Teresa De. 1987. *Technologies of Gender*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- manovski, miroslav pavle. 2014. *Arts-Based Research, Autoethnography, and Music Education. Singing through a Culture of Marginalisation*. Rotterdam/Boston/Taipei: Sense Publishers
- Mary Nardini Gang. 2019 [2014]. *Για την πιο queer εξέγερση που έγινε ποτέ*. Μετάφραση: Void Network.<http://www.weldd.org/sites/default/files/Toward%20the%20Queerest%20Insurrection.pdf>
- Mattin. 2005."Going Fragile." In *Noise & Capitalism*, edited by Mattin and Anthony Iles. London: Arteleku .
- Melucci, Alberto. 1989. *Nomads of the Present: Social movements and individual needs in contemporary society*. London: Hutchinson.
- Namaste, Vivian. 2009. "Undoing Theory: The "Transgender Question" and the Epistemic Violence of AngloAmerican Feminist Theory." *Hypatia* 24, no. 3 (Summer): 11-32.

- Peraino, Judith Ann. 2003. "Listen to the sirens: Music as queer ethical practice." *A journal of lesbian and gay studies* 9, no.4: 433-470.
- Peraino, Judith Ann. 2013. "The same but different: Sexuality and musicology, then and now." In *Music and Sexuality*, edited by Judith Ann Peraino and Suzanne G. Cusick, 825-831. *Journal of the American Musicological Society* 66, no3 (Fall): University of California Press.
- Perilis, Vivian. 1994. "Oral History and Music." *Journal of American History*, 81, no.2 (September): 610-619.
- Prévost, Edwin. 2005. "Free improvisation in music and capitalism: Resisting authority and the cults of scientism and celebrity." In *Noise and Capitalism*, edited by Anthony Iles et al. London: Arteleku.
- Queericulum Vitae. 2008. *Qv zine*. (7 Ιούνιος). πρόσβαση Μάρτιος 2, 2021. <https://www.qvzine.net/>.
- Radical Pride. 2020. "No Zackie-No Peace". *Radical Pride* (18 Οκτώβριος). Πρόσβαση Απρίλιος 15, 2021. <https://radicalpride.noblogs.org/post/2020/10/18/no-zackie-no-peace/>
- Ranciere, J. 2008. «Η πολιτική της Αισθητικής.» Στο *Το Πολιτικό στη Σύγχρονη Τέχνη*, επιμ. Κ. Σταφυλάκης & Γ. Σταυρακάκης, 85-100 . Αθήνα: Εκρεμμές
- Rands, Kathleen E. 2009. "Considering Transgender People in Education: A Gender-Complex Approach." *Journal of Teacher Education* (2 September): 419-431.
- Schlichter, Annette. 2011. "Do Voices Matter? Vocality, Materiality, Gender Performativity." *Body&Society*(23 March): 31-52.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1990. *Epistemology of the Closet*. Berkeley/Los Angeles: University of California Press.
- Serano, Julia. 2007. *Whipping Girl: A Transexual Woman on Sexism and the Scapegoating of Femininity*. Emeryville: Seal Press.
- Small, Christopher. 2010. *Μουσικοτροπώντας: Τα νοήματα της μουσικής πράξης και ακρόασης*. Μετάφραση: Στέργιος Λούστας, Δήμητρα Παπασταύρου. Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Spade, Dean. 2002. "more gender more of the time." *Hello Friends: Quail Season*.

- Spade, Dean. 2002. "Radical queers fight to win." *Quail season*.
- Stefanou, Danae. 2018. "'Sharing what we lack' Contextualizing live experimental music in post-2009 Athens" In *Made in Greece: Studies in Popular Music*, edited by Dafni Tragaki, 125-136. London/New York: Routledge.
- Stefanou, Danae. 2019. "Twentieth-century and contemporary music history education: A perspective from Greece." In *ANKLAENGE 2018: Die Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts im universitären Unterricht – The Teaching of Twentieth- and Twenty-First-Century Music History at Universities and Conservatories of Music*, edited by Julia Heimerdinger, Andreas Holzer, Juri Giannini. Wien: Hollitzer Verlag.
- Stryker, Susan. «(De)Sejugated Knowledges: An Introduction to Transgender Studies.» In *The Transgender Studies Reader*, edited by Stephen Whittle and Susan Stryker, 1-17. New York: Routledge, 2006.
- Taylor, Jodie. 2013. "Claiming queer territory in the study of subcultures and popular music." *Sociology compass*. 194-207.
- Thompson, Paul. 2000 [2008]. *Φωνές από το παρελθόν. Προφορική ιστορία*. Μοντάζ: Ρ.Β. Μπούσχοτεν Κ. Μπάδα. Μετάφραση: Ν. Ποταμιάνος Ρ.Β. Μπούσχοτεν. Αθήνα: ΠΛΕΘΡΟΝ.
- Thompson, Paul and Joanna Bornat. 2017. *The voice of the past*. New York: Oxford University Press.
- waves, συντακτική ομάδα. 2017. «Για τη διαθεματικότητα στους αγώνες, στις αντιστάσεις και στις σχέσεις εξουσίας.» *waves* (Ιούλιος): 18-25.
- Whittle, Stephen. "Foreword." In *The transgender studies reader*, edited by Susan Stryker and Stephen Whittle. New York: Routledge.
- Αθανασίου, Αθηνά και Δημήτρης Παπανικολάου. 2020. «"Πες το όνομά της": Η κουήρ μνήμη ως κριτική του παρόντος.» Στο *ΚΟΥΗΡ ΠΟΛΙΤΙΚΗ/ΔΗΜΟΣΙΑ ΜΝΗΜΗ: 30 κείμενα για τον Ζακ*, επιμ. Δημήτρης Παπανικολάου, Γρηγόρης Γκουγκούσης, Αθηνά Αθανασίου, 9-27. Αθήνα: Ιδρυμα Ροζα Λούξεμπουργκ.
- Βαρίκα, Ελένη. 2009. *Για μια πολιτική γραμματική του φύλου*. Μετάφραση: Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Πλέθρον.

- Βούρδουλας, Νίκος. 2020. *Εισήγηση στην επιστημονική διημερίδα: "Μουσική, επιτέλεση και νέες υποκειμενικότητες"*. (11 Οκτωβρίου).
- Βούρδουλας, Νίκος. 2018. «Η Λένα Πλάτωνος και οι ραγισμένες μας καρδιές.» Παρουσίαση για την εκδήλωση «Queer αναγνώσεις της Λένας Πλάτωνος», Εναλλακτική Σκηνή Εθνικής Λυρικής Σκηνής.
- Βούρδουλας, Νίκος, 2018. *Τι σημαίνει queer μουσική και πού βρίσκουμε τις απαρχές της;* Συνέντευξη από Γ.Κ. Παπαδόπουλος, Μ. Κρύου, Δ. Ζευκλή Α. Κλάδης. *Αθηνόραμα*. <https://www.athinorama.gr/specials/queer/article.aspx?id=2526672>
- Γαλανού, Μαρίνα 2013. *Τι ακριβώς συμβαίνει με τις τρανς στη Θεσσαλονίκη;* Συνέντευξη από Άρης Δημοκίδης. *Lifo*. <https://www.lifo.gr/lifoland/mikropragmata/ti-akribos-symbainei-me-tis-trans-sti-thessaloniki>
- Γαλανού, Μαρίνα. 2014. «Ελλάδα: Στοχοποιημένες αυθαίρετες προσαγωγές τρανς γυναικών στην Αθήνα.» *t-zine* (31 Μαΐου). <https://t-zine.gr/ellada-stochopiimenes-aftheretes-prosagoges-trans-gynekon-stin-athina/>
- Δημητρίου, Άλεξ & ΦΥΤΑ *Πώς ήταν και πώς είναι η queer σκηνή από μέσα;* Συνέντευξη από Γ.Κ. Παπαδόπουλος, Μ. Κρύου, Δ. Ζευκλή Α. Κλάδης. *Αθηνόραμα*. <https://www.athinorama.gr/specials/queer/article.aspx?id=2526699>
- Ευθυμίου, Άλκηστη. 2020. «Για την ηχώ της κουήρ μνήμης στη μνήμη των θανάτων.» Στο *ΚΟΥΗΡ ΠΟΛΙΤΙΚΗ/ΔΗΜΟΣΙΑ ΜΝΗΜΗ: 30 κείμενα για τον Ζακ*, επιμ. Δημήτρης Παπανικολάου, Γρηγόρης Γκουγκούσης, Αθηνά Αθανασίου, 97-107. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.
- Καλλιμοπούλου, Ελένη. 2016. «Ακούω - βλέπω - σιωπώ. Αισθητηριακή ιστορία και προφορικές μαρτυρίες στη Θεσσαλονίκη των προσφύγων.» Στο *Η ΜΝΗΜΗ ΑΦΗΓΕΙΤΑΙ ΤΗΝ ΠΟΛΗ: ΠΡΟΦΟΡΙΚΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΚΑΙ ΜΝΗΜΗ ΤΟΥ ΑΣΤΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ*, επιμ. Μπουσχότεν, Λαμπροπούλου, Βερβενιώτη. ΠΛΕΘΡΟΝ.
- Κάννερ, Έφη. 2014. «Βιολογικό φύλο / κοινωνικό φύλο: Η αποδόμηση ενός διπόλου (Thomas Laqueur, "Κατασκευάζοντας το φύλο, σώμα και.» *Ουτοπία*: 169.
- Κόκαλου, Ζωή. 2020. «Πένθος, υλικό αγώνα.» Στο *ΚΟΥΗΡ ΠΟΛΙΤΙΚΗ/ΔΗΜΟΣΙΑ ΜΝΗΜΗ: 30 κείμενα για τον Ζακ*, επιμ. Δημήτρης Παπανικολάου, Γρηγόρης Γκουγκούσης, Αθηνά Αθανασίου, 53-56. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.

- Λαλιώτη, Βασιλική. 2011-2012. «Η μουσική ως επιτέλεση: ανθρωπολογικές προοπτικές.» *Εθνολογία*. 205-226.
- Λεδάκη, Ε., Ντ. Μάνεση, Α. Ευθυμίου. 2018. *Ποιά είναι τα χαρακτηριστικά και οι προκλήσεις της εγχώριας queer σκηνής;* Αθηνόραμα. Συνέντευξη από Γ.Κ. Παπαδόπουλος, Μ. Κρύου, Δ. Ζευκιλή Α. Κλάδης. <https://www.athinorama.gr/specials/queer/article.aspx?id=2526736>
- Μαρινούδη, Σούλα. 2017. *Η ΖΩΗ ΧΩΡΙΣ ΕΜΕΝΑ. Έμφυλα υποκείμενα εντός και εκτός των κινηματικών χώρων.* Αθήνα: futura.
- Μαρινούδη, Σούλα. 2020. «Το φύλο που σκοτώνει και η ελευθερία.» Στο *Κουήρ πολιτική/δημόσια μνήμη: 30 κείμενα για τον Ζακ*, επιμ. Δημήτρης Παπανικολάου, Γρηγόρης Γκουγκούσης, Αθηνά Αθανασίου, 143-148. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λουξεμπουργκ.
- Ματσίγκου, Ευαγγελία. 2020. «Σιωπή-Ακρόαση-Οικειότητα: Ένα πειραματικό εγχειρίδιο φεμινιστικής ακρόασης». Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. <https://silencelisteningintimacy.wordpress.com/text/>.
- Μηλιός, Γιάννης. 1984. *Εκπαίδευση και Εξουσία.* ΑΘΗΝΑ: ΘΕΩΡΙΑ.
- Πρωτοβουλία κατά της ομοφοβίας Ξάνθης. 2015. *Xanthi Press.* (Μάιος). Πρόσβαση Μάρτιος 3, 2021. <https://www.xanthipress.gr/protonovoulia-kata-tis-omofovias-xanthis-agori-i-koritsi/>
- Παπαδάκη, Ελένη. 2018. «Επιτελεστικό φύλο και μουσικές εκτελέσεις: Σύγχρονες φεμινιστικές προσεγγίσεις.» Διπλωματική εργασία, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Παπουτσή, Άννα. 2020. «Άτυπες μορφές μάθησης και ελεύθερος μουσικός αυτοσχεδιασμός: επαναπροσδιορίζοντας την έννοια της μουσικής δραστηριότητας στην Ελλάδα μέσα από περιπτώσεις αυτοσχεδιαστών χωρίς επίσημη μουσική εκπαίδευση. Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.
- Σ.Υ.Δ. 2012. «Ερώτηση ομάδας Ευρωβουλευτών προς την Ευρωπαϊκή Επιτροπή για τη διαπόμπευση οροθετικών γυναικών.» *Σωματείο Υποστήριξης Διεμφυλικών.* (17 Μάιος). Πρόσβαση Μάρτιος 14, 2021. <https://transgendersupportassociation.wordpress.com/2012/05/17/%ce%b5%cf%81%cf%8e%cf%84%ce%b7%cf%83%ce%b7-%ce%bf%ce%bc%ce%ac%ce%b4%ce%b1%cf%82-%ce%b5%cf%85%cf%81%cf%89%ce%b2%ce%bf%cf%85%ce%bb%ce%b5%cf%85%cf%84%cf%8e%ce%bd-%cf%80%cf%81%ce%bf%cf%82-%cf%84/>

- Σ.Υ.Δ., ΟΜΑΔΑ "ΟΜΟΦΟΒΙΑ ΣΤΗΝ ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ". 2012. «Καταγγελία διακρίσεων, εκφοβισμού και ρατσιστικής βίας κατά τρανς γυναίκας στο χώρο της Εκπαίδευσης». *Σωματείο Υποστήριξης Διεμφυλικών*. (3 Δεκέμβριος). Πρόσβαση Μάρτιος 14, 2021. <https://transgendersupportassociation.wordpress.com/2012/12/03/%ce%ba%ce%b1%cf%84%ce%b1%ce%b3%ce%b3%ce%b5%ce%bb%ce%af%ce%b1-%ce%b4%ce%b9%ce%b1%ce%ba%cf%81%ce%af%cf%83%ce%b5%cf%89%ce%bd-%ce%b5%ce%ba%cf%86%ce%bf%ce%b2%ce%b9%cf%83%ce%bc%ce%bf%cf%8d-%ce%ba/> (
- Σούζας, Νίκος. 2015. «*Σταμάτα να μιλάς για θάνατο μωρό μου*»: Πολιτική και κουλτούρα στο ανταγωνιστικό κίνημα στην Ελλάδα 1974-1998. Θεσσαλονίκη: Ναυτίλος Ελευθεριακές Εκδόσεις.
- Στεφάνου Δανάη. 2015. «Ήχος-Σώμα-Τοπίο: Αποσπάσματα μιας ανοιχτής συνάντησης.» στο Ιωσήφ Στεφάνου - Τιμητικός Τόμος, επιμ. Αρχοντούλα Βασιλαρά, 493-505. Αθήνα: ΕΜΠ / Syros Institute.
- Στεφάνου Δανάη. 2015. «Κριτικές προοπτικές για μια διευρυμένη μουσική ιστοριογραφία.» *Μουσική και Μουσικολογία. Παρόν και Μέλλον.* Πανελλήνιο Διατμηματικό Συνέδριο της Ελληνικής Μουσικολογικής Εταιρίας (21-23 Νοεμβρίου): 263-270
- ΤΑ ΙΔΡΥΤΙΚΑ ΜΕΛΗ ΤΟΥ Σ.Υ.Δ. 2010. «Ανακοίνωση Ίδρυσης». *Σωματείο Υποστήριξης Διεμφυλικών* (15Μάρτιος). Πρόσβαση Μάρτιος 11, 2021. <https://transgendersupportassociation.wordpress.com/2010/03/15/%ce%b1%ce%bd%ce%b1%ce%ba%ce%bf%ce%b9%ce%bd%cf%89%cf%83%ce%b7-%ce%b9%ce%b4%cf%81%cf%85%cf%83%ce%b7%cf%82/>
- Τζανάκη, Δήμητρα. 2020. «Τους ανθρώπους τους "θανατώνουν" όταν εκθηλώνονται ψυχικά.» *marginalia*, (4 Νοέμβριος).
- Χαϊδοπούλου-Βρυχέα, Μαρία. 2013. *Για τη σημασία της καθημερινότητας*. Αθήνα: νήσος.
- Χατζηπροκοπίου, Μάριος. 2020. «Γκλίτερ αντί για χρώμα: από το "εις τόπον χλοερών" στο "like a prayer".» Στο *ΚΟΥΨΗ ΠΟΛΙΤΙΚΗ/ΔΗΜΟΣΙΑ ΜΝΗΜΗ: 30 κείμενα για τον Ζακ*, επιμ. Δημήτρης Παπανικολάου, Γρηγόρης Γκουγκούσης, Αθηνά Αθανασίου, 109-117. Αθήνα: Ίδρυμα Ρόζα Λούξεμπουργκ.



ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ

A. Γλωσσάρι

Τρανς άτομο → Άτομο που κατά τη γέννηση του αποδόθηκε ένα φύλο που δεν είναι το δικό του.

Cis άτομο → Άτομο που το φύλο που του αποδόθηκε στη γέννηση είναι το φύλο του.

Τρανσφοβία → «Η τρανσφοβία είναι ο παράλογος φόβος για, αποστροφή προς ή προκατάληψη ενάντια στους ανθρώπους που οι ταυτότητες φύλου τους, η εμφάνιση ή οι συμπεριφορές τους παρεκκλίνουν από τις κοινωνικές νόρμες. [...] Το γεγονός ότι η τρανσφοβία είναι τόσο διάχυτη/έντονη στην κοινωνία μας αντανακλά το ότι ασκούμε τρομακτικά μεγέθη πίεσης στα άτομα για να προσαρμοστούν σε όλες τις προσδοκίες, απαγορεύσεις, υποθέσεις και τα προνόμια που σχετίζονται με το φύλο που τους αποδόθηκε κατά τη γέννα» (Serano 2007).

Μη-δυναμικό/δυναμικό (φύλο) → Ταυτότητα φύλου που μπορεί να τοποθετείται οπουδήποτε στο φάσμα του φύλου ή και εκτός αυτού και συχνότερα δεν εμπίπτει σε κανένα από αυτά που κοινωνικά έχουν εδραιωθεί ως «αντρικό» και «γυναικείο» φύλο.

Κουήρ → Ο όρος κουήρ (queer) μεταφράζεται στα Αγγλικά ως «παράξενο» και χρησιμοποιούνταν ευρέως υποτιμητικά προς άτομα που δε «χωρούσαν» στα κοινωνικά καλούπια για τη σεξουαλικότητα, το φύλο, την έκφραση φύλου. Σταδιακά ξεκίνησε να γίνεται επανοικειοποίηση του όρου από τα ίδια τα άτομα που ήθελε να προσβάλλει, σε βαθμό που πλέον χρησιμοποιείται χειραφετητικά. Η Annamarie Jagose στο έργο της "Queer theory: An introduction", μιλάει για το κουήρ ως «κάτι που αμφισβητεί ασταμάτητα τόσο τις προϋποθέσεις της ταυτότητας όσο και τα αποτελέσματά της» (Jagose 1996), καθώς δεν αποτελεί ακριβώς ταυτότητα αλλά κατεύθυνση σκέψης. Επίσης, σε συνέντευξή της στο Αθηνόραμα, η Ευαγγελία Λεδάκη λέει ότι το κουήρ είναι «[...] κίνημα πολιτικής χειραφέτησης που αρνείται την κοινωνική αναπαραγωγή των ετεροκανονικών δομών εξουσίας και καθορισμού των υποκειμένων. Υπό αυτή την έννοια είναι εξορισμού αντικαπιταλιστικό, αντιπατριαρχικό, αντιεθνικιστικό κ.λπ., κάτι που δεν ισχύει για άλλες ιστορικές μορφές έμφυλης και σεξουαλικής διεκδίκησης, δηλαδή το queer έχει έναν διευρυμένο ριζοσπαστικό χαρακτήρα[...]» (Λεδάκη 2018).

Πατριαρχία → Ως πατριαρχία ορίζουμε το σύστημα έμφυλης καταπίεσης που βασίζεται στη δεικνωση των σεξιστικών αντιλήψεων, οι οποίες προβάλλονται στην κοινωνία με ποικίλους τρόπους (hooks 2000) (π.χ. οι άνδρες δεν κλαίνε, χτυπάς σαν αδερφή, τα κορίτσια χρειάζονται σταθερότητα κ.α.). Η πατριαρχία προάγει την κυριαρχία των cis ανδρών και καταπιέζει κάθε άτομο που δεν υπακούει σε αυτά που ορίζει ως αποδεκτές συμπεριφορές και τρόπους ύπαρξης.

Βιολογικός ντετερμινισμός → Η αντίληψη ότι κάθε μας συμπεριφορά κι επιθυμία καθορίζεται αποκλειστικά από βιολογικούς παράγοντες.

Drag performance → Μορφή παράστασης, στην οποία μπορούν να συνδυαστούν πολλές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης π.χ. τραγούδι, χορός, ζωγραφική/βάψιμο στο σώμα, θέατρο κ.α. Το drag ως πολιτική δήλωση, γεννήθηκε από ΛΟΑΤΚΙ+ υποκείμενα, αμφισβητεί με προκλητικό τρόπο τα πρότυπα για το φύλο και αναδεικνύει πόσο αυτό [το φύλο] αποτελεί, τελικώς, μία ακόμη επιτέλεση.

Διαθεματικότητα → Η διαθεματικότητα ως τρόπος σκέψης ξεκίνησε να βρίσκει έδαφος και γλώσσα τα τέλη της δεκαετίας του '70, μέσα από χειραφετητικούς αντιρατσιστικούς και αντιπατριαρχικούς αγώνες μαύρων φεμινιστριών. Αναγνωρίζοντας τη διαπλοκή των συστημάτων που δημιουργούν διαχωρισμούς βάσει φυλής, φύλου, σεξουαλικότητας και τάξης τα μέλη της συλλογικότητας "Combahee River Collective" έθεταν πως κάθε άτομο φέρει παραπάνω από μία ταυτότητες και πως κάθε μία από αυτές επηρεάζει ιδιαίτερα και προσθετικά τις συνθήκες της ζωής του, προκαλώντας συχνά πολλαπλές καταπιέσεις (π.χ. φυλετική καταπίεση από λευκά άτομα αλλά και σεξισμό από μαύρα άτομα) (Combahee River Collective 1978). Ο όρος «διαθεματικότητα» δε χρησιμοποιούνταν μέχρι το 1989, όπου η μαύρη φεμινίστρια νομικός, φιλόσοφος, ακαδημαϊκός αλλά και ακτιβίστρια Kimberlé Williams Crenshaw τον εισήγαγε στην έκθεσή της με τίτλο: "Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics". Εν συντομία, η λέξη χρησιμοποιείται για να αναδείξουμε τη σημασία μίας πολύπλευρης κριτικής οπτικής πάνω στις συνθήκες ζωής, που αναφέρει τόσο τις καταπιέσεις που βιώνουν τα άτομα, όσο και τα προνόμια που αυτά φέρουν. Ακόμη, είναι ευρεία η χρήση της ως ένδειξη της σημασίας σύνδεσης των χειραφετητικών κινημάτων.

Τοξική αρρενωπότητα → Σύνολο συμπεριφορών και ιδεών που βασίζεται στην πατριαρχική αντίληψη για το τι είναι αρρενωπότητα και πώς αυτό πρέπει να επιδεικνύεται σε κάθε κοινωνική συνθήκη.

Ακόμη, στην εργασία χρησιμοποιώ τις έννοιες «θηλυκότητα» και «αρρενωπότητα». Σε μία κοινωνία δυαδικά χτισμένη πολλά άτομα χρησιμοποιούμε αυτές τις λέξεις για να μιλήσουμε για εμάς, αποσκοπώντας όχι σε κάποιο καινούριο δίπολο αλλά αντιλαμβανόμενα ότι κάθε μία από τις λέξεις αυτές μπορεί να περιγράψει πολλά και διαφορετικά προσωπικά χαρακτηριστικά και κοινωνικές δηλώσεις. Εξάλλου, κάθε υποκείμενο βιώνει το φύλο του διαφορετικά, οπότε θα ήταν λάθος -και αδύνατον- να βγάλω μία ερμηνεία για την αρρενωπότητα και τη θηλυκότητα στην οποία θα προσπαθούσα να χωρέσω όλες τις θηλυκότητες και αρρενωπότητες.²⁴¹

²⁴¹ Ευχαριστώ τα φίλα μου ρ., α. και ο. που συμβάλλαμε μαζί στην αποτύπωση αυτών των σκέψεων.

B. Πρωτότυπες συνεντεύξεις

B.1 Θανάσης McMorait, 29/04/2021 (δια ζώσης)

Μίλτος: Για αρχή, αυτό που θέλω να ρωτήσω έτσι για να ξεκινήσουμε και να ζεστάνουμε το κλίμα είναι ποια είναι η σχέση σου με τη μουσική.

Θανάσης McMorait: Αγαπάω πάρα πολύ τη μουσική. Σε πολύ-πολύ μεγαλύτερο μέρος στο να την ακούω, γιατί δεν είχα ποτέ την ευκαιρία να μάθω μουσική, να μάθω πώς να τραγουδάω ή πώς να παίζω κάποιο όργανο. Και δεν το κυνήγησα, από μία ηλικία που μετά που μπορείς να ζητήσεις «θέλω να μάθω αυτό», «θέλω να ασχοληθώ με αυτό» και δε με πίεσαν οι γονείς μου, όπως κάποιοι γονείς, ας πούμε, ίσως ωθούν τα παιδιά τους στη μουσική παιδεία. Εμένα η σχέση μου ήταν πάντα κάπως πιο παθητική, δηλαδή άκουγα. Αλλά εξερευνούσα πολύ τη μουσική που άκουγα μ' άρεζε πάρα πολύ, όταν μου άρεζε ένα τραγούδι να ψάχνω και τα άλλα τραγούδια του καλλιτέχνη ή της καλλιτέχνιδας, για να δω αν υπάρχουν κι άλλα διαμάντια που μπορεί να μην είναι στα δημοφιλή τραγούδια, στα single ή στα chart και μ' αυτόν τον τρόπο έχω ξεθάψει πολλά διαμάντια τα οποία ακούω συστηματικά. Ακούω μουσική σε καθημερινή βάση και δεν μπορώ να φανταστώ την ημέρα μου χωρίς να ακούω μουσική, όταν κάνω τις δουλειές, όταν περπατάω έξω με τα ακουστικά μου... είναι κομμάτι της ζωής μου.

Μίλτος: Και παρ' όλο που δεν έκατρες ποτέ να μάθεις με «επίσημο τρόπο», θα λέγαμε, μουσική το προσπάθησες να τη βάλεις στη ζωή σου κάπως πιο ενεργά; Δηλαδή να κάνεις εσύ κάτι με αυτό, σα να τη δημιουργείς χωρίς απαραίτητα να τη συνθέσεις;

ΘΜσ: Για μεγάλο χρονικό διάστημα στα φοιτητικά μου χρόνια κυρίως, δραστηριοποιούμουν ως ερασιτέχνης dj σε φοιτητικά πάρτυ και σε διάφορα πάρτυ του κινηματικού χώρου. Μ' αυτόν τον τρόπο και μοιραζόμουν την αγάπη μου, κυρίως για την ποπ μουσική σ' αυτά τα πάρτυ, γιατί ο κόσμος πεθαίνει για να ακούει ποπ μουσική, οπότε ήταν και ο κύριος τύπος μουσικής που αναπαρήγαγα. Ήτανε μία ευκαιρία για να μοιραστώ κάποια από αυτά τα κομμάτια που εξερευνώντας έμαθα ή κάποιους καλλιτέχνες που εξερευνώντας έμαθα, που μπορεί να μην τους ήξερε ο κόσμος και ταυτόχρονα, επειδή είμαι κι ένας άνθρωπος που έχω μία έντονη σχέση με την

προσοχή, μου αρέσει πολύ να παίρνω προσοχή, η θέση μου ως dj μου έδινε αυτό το πράγμα αρκετά έντονα και με τροφοδοτούσε με πολύ θετικά συναισθήματα.

Μίλτος: Δηλαδή πώς θα έλεγες ότι σε κάνει να νιώθεις αυτή σου η ενασχόληση με τη μουσική; Δηλαδή στη ζωή σου, τι συναισθήματα σου προκαλεί; Γενικότερα, δε χρειάζεται να πεις ένα.

ΘΜc: Σίγουρα μου προκαλούσε ένα συναίσθημα αποδοχής και προσμονής κατά κάποιον τρόπο. Δηλαδή, ήξερα ότι η μουσική μου αρέσει και ότι όταν μαθευόταν ότι σε ένα πάρτυ θα είμαι εγώ dj ο κόσμος το συζητούσε. Ήτανε ένα πολύ θετικό συναίσθημα να έχω αυτού του τύπου τη θετική - πώς να το πω- συζήτηση γύρω από το όνομά μου, ότι κάνω καλά αυτό που κάνω. Οπότε σίγουρα με έκανε να νιώθω αποδοχή και μ' έκανε να νιώθω και ικανή να το πετύχω αυτό. Ότι κάπως το 'χω ρε παιδί μου και το κάνω καλά αυτό που κάνω και ήτανε πολύ όμορφο. Με βοηθούσε αρκετά να παλέψω τα συναισθήματα αρνητικής αυτοεικόνας που χρόνια, ας πούμε, με ταλαιπωρούνε. Ήτανε ένα κομμάτι της ζωής μου που με ανατροφοδοτούσε θετικά.

Μίλτος: Αυτό είναι πολύ ενδιαφέρον που λες. Βασικά όπως το εκλαμβάνω είναι δηλαδή σα να δημιουργούνταν ένα συγκεκριμένο κλίμα με τη μουσική που έπαιζες, σα να άφηνες ένα σημείο της ταυτότητάς σου; Κάπως έτσι το καταλαβαίνω.

ΘΜc: Ναι, αρκετά γιατί ήταν αρκετά ταυτοτική η μουσική που έπαιζα. Ακόμη κι η ροή της. Δηλαδή, πάντα ξεκινούσα με τα πιο σύγχρονα της εποχής ποπ κομμάτια, της τελευταίας τριετίας ας πούμε. Συνέχιζα με κάποιον τρόπο να πηγαίνω σε όλο και πιο παλιά, μέχρι που έφτανα σε μουσικές όπως η κλασική ποπ των 80's ή η ντίσκο, με πάντα ένα διάλειμμα στη μέση, περίπου, του πάρτυ, κατά τις τρεις που έπαιζα τα πιο σεξουαλικά, ερωτικά κομμάτια. Είχα πάλι μια δεκαριά κομμάτια στο μυαλό μου που στάνταρ θα έπαιζαν, όπως για παράδειγμα -να αναφέρω;

Μίλτος: Ναι, φυσικά

ΘΜc: Όπως το SexyBack του Justin Timberlake ή το Gimme More της Britney Spears, ήτανε από τα πολύ κλασικά μου. Δηλαδή, ξέρεις ότι άμα πας σε πάρτυ McMorait θα παίξουν αυτά τα τραγούδια οπωσδήποτε. Και πάντα έκλεινα με πιο trippy μουσικές, στις οποίες έκανα και επιλογές τόσο ξένες, όπως κάποια κομμάτια των massive attack ας πούμε, αλλά και ελληνικά κομμάτια έτσι πολύ όμορφα trippy όπως τραγούδια των Reggresverbot ή του πυράκανθου, του... κόλλησα τώρα. Ποιος λέει τη διείσδυση μαζί με τους Regressverbot;

Μίλτος: Cortés

ΘΜc: Ο Cortés, μπράβο! Πολύ κλασικά. Κι άλλα πολύ κλασικά κομμάτια. Το «σύνταγμα της ηδονής»... τέτοιου τύπου

Μίλτος: Ναι αυτά είναι νομίζω πολύ συνδεδεμένα για κάποιο λόγο και με κουηρόπαρτα ακόμα. Παρ' όλο που μπορεί να τα άκουγες και να μην έλεγες «α, ένα κουήρ κομμάτι». Νομίζω η διείσδυση συγκεκριμένα έχει γίνει κουήρ κομμάτι

ΘΜc: Ναι, ναι, πραγματικά! Έπαιζε... ακόμα και σε πάρτυ που δεν πήγαινα ήξερα ότι θα παίξει.

Μίλτος: Ναι, αυτό ήταν πολύ σημαντικό. Δεν ξέρω, νομίζω το ότι έχει πάρει... Βασικά θα με ενδιέφερε να μου πεις κι εσύ πώς το βλέπεις αυτό, δηλαδή το ότι ένα κομμάτι από έναν χιπ-χοπ καλλιτέχνη που δεν έχει μία κουήρ ταυτότητα ή που δε μιλάει και πολύ γενικά για το κουήρ στη μουσική του έχει αγκαλιαστεί τόσο πολύ από κουήρ άτομα κι από πάρτυ στα οποία εκφράζονται. Δεν ξέρω, πώς εσύ βλέπεις, ας πούμε, αυτό το γεγονός

ΘΜc: Αυτός ο προβληματισμός έχει μπει πολλές φορές και γι' άλλη μουσική, ας πούμε για την πολύ mainstream pop μουσική: το αν και πώς χωράει μέσα στα πάρτυ του κουήρ χώρου και αν, εν τέλει, είμαστε απλά ένα μάτσο εμπορευματοποιημένα παιδιά που αναπαράγουμε μία πολύ mainstream μουσική χωρίς να πετυχαίνουμε κάτι. Αλλά πάντα η απάντηση που έφερνα στην εαυτή μου σ' όλο αυτό ήτανε ότι επιλέγουμε τη μουσική που για οποιονδήποτε λόγο μας κάνει να νιώθουμε άνετα. Μπορεί οι λόγοι για τους οποίους μας κάνει να νιώθουμε άνετα να 'ναι γιατί την ακούμε συνέχεια, γιατί αναπαράγεται συνέχεια, ή γιατί για κάποιον λόγο που δεν μπορώ ίσως να ερμηνεύσω αυτή τη στιγμή ή την οποιανδήποτε στιγμή ακούω μουσική δημιουργεί ένα συναίσθημα ας πούμε θετικό ή οικείο. Και ακριβώς επειδή σαν κουήρ άτομα πολύ συχνά νιώθουμε μη οικεία ή άσχημα -υπάρχει αυτό στην καθημερινότητά μας δυστυχώς- δε θα βάλουμε κάπως φίλτρο και στη μουσική μας. Άμα είναι να σε κάνει να νιώθεις καλά η Britney Spears ζήσ' την, ευχαριστήσου την. Αν είναι να σε κάνει να νιώθεις καλά τα αντάρτικα, τα κουήρ αντάρτικα ας πούμε, άκου τα όλη μέρα στο τέρμα. Έπαψα να υποχρεώνω τον εαυτό μου να βάζει φίλτρο και στη μουσική και να λέω «δεν είναι σωστό να ακούς εμπορευματοποιημένη μουσική, τι σόι κινηματικός είσαι ας πούμε;». Όχι.

Μίλτος: Και αυτό, επειδή κι εμένα αφορά πολύ και θεωρώ ότι αφορά πολύ και γενικότερα το θέμα της διπλωματικής μου εργασίας. Αυτό θεωρείς ότι το σκέφτεσαι με κάποιο φίλτρο; Δηλαδή υπάρχει κάποιο σημείο που θα πεις «εντάξει, όχι, αυτό δε θα το βάλω να ακούγεται»;

ΘΜς: Φυσικά και υπάρχει κι έχει συμβεί. Ένα παράδειγμα που αναφέρω συχνά είναι όταν ξέσπασε ένα σκάνδαλο για τους Die Antwoord, από την Νότια Αφρική, για τους οποίους βγήκε μια καταγγελία ότι ο τύπος είναι παιδοβιαστής και η τύπα του «ψάρευε» άτομα τα οποία κακοποιούσε. Όταν μαθεύτηκε αυτό δεν ξαναέπαιξα τη μουσική τους σε κανένα πάρτυ. Παρ' όλο που έχουνε πολύ δυνατή μουσική για πάρτυ. Ίσως απ' τις καλύτερες. Δηλαδή όταν έπαιζα το Banana Brains π.χ. σε πάρτυ, γινότανε από κάτω της τρελής. Σταμάτησα. Και για αρκετό καιρό μου ζητούσανε, όπως πας στον dj με οικειότητα, αν τον ξέρεις κιόλας και λες «θα παίξεις το τάδε κομμάτι;» και έλεγα ότι έχω αποφασίσει να μην ξαναπαίξω μουσική τους στα πάρτυ. Εξ' αιτίας αυτού του περιστατικού. Και φαντάζομαι πως θα το έκανα και για άλλους καλλιτέχνες ή καλλιτέχνιδες αν μάθαινα εξίσου προβληματικά στοιχεία. Εντάξει, αν μιλάμε τώρα για ελληνική μουσική δεν έτυχε ποτέ να παίξω στα πάρτι μου τον γνωστό χρυσαυγίτη, τον Σφακιανάκη. Δεν θα το κάνω. Υπάρχουνε τόσοι άλλοι που δεν έχουνε πει τα προβληματικότερα που έχει πει αυτός. Δε χρειάζεται να τον αναπαράγουμε.

Μίλτος: Ναι, οκ, αυτό το καταλαβαίνω. Και μιλώντας για κουήρ πάρτυ θα με ενδιέφερε να μου πεις και πώς βλέπεις εσύ το εαυτό σου μέσα σ' αυτό, την τοποθέτησή σου μέσα σ' αυτό. Γενικά αν νιώθεις ότι η ταυτότητα φύλου σου ή η έκφραση αυτής ή και τα δύο επηρεάζουνε το πώς υπάρχουνε μέσα σ' αυτά τα περιβάλλοντα. Κι όχι μόνο μόνο σε πάρτυ, γενικότερα σε περιβάλλοντα με μουσική.

ΘΜς: Γενικά, στα μαθητικά μου χρόνια, όπου και ήμουν closeted²⁴² ακόμη και στον εαυτό μου, δηλαδή κάπως δεν είχα αποδεχθεί καθόλου το γεγονός ότι έχω κουήρ στοιχεία στη φύση μου, δεν ήμουν καθόλου άτομο των πάρτυ. Και η μουσική που άκουγα, μουσική που ακόμα και σήμερα αγαπάω, ήτανε πολύ διαφορετική από τη μουσική που θα παίξει σ' ένα πάρτυ, πιο downtempo, ήπια και ροκ μουσική. Από τη στιγμή που ήρθε το coming out μου αρχικά ως γκέι ατόμου και στη συνέχεια ως non-binary ατόμου πέρασα τρεις φάσεις κάπως. Την περίοδο που αυτοπροσδιοριζόμουν ως γκέι άντρας στα πάρτυ προσπαθούσα να ξεσπάσω όλη την καταπίεση που έφαγα σ' όλα τα μαθητικά μου χρόνια. Οπότε ήμουν λίγο το party animal, λίγο θα πετούσα και τα ρούχα μου σε κάποιο πιο ερωτικό κομμάτι, θα χόρευα πάρα πολύ, θα τραγουδούσα δυνατά αλλά ήμουν μέρος του πάρτυ. Από αυτή τη φάση, χτίζοντας σιγά-σιγά την περσόνα μου με τον κόσμο που συναναστρεφόμουν, στις θεατρικές του πανεπιστημίου κατά βάση, αλλά και λίγο στον κινηματικό χώρο άρχισα να προσπαθώ να αποκτώ έναν πιο κεντρικό ρόλο στα πάρτυ. Κάπου

²⁴² «Στην ντουλάπα», όχι ανοιχτό για το ότι είναι ΛΟΑΤΚΙΑ+.

εκεί ήταν που άρχισα να ασχολούμαι και με το djλικι αλλά ακόμα κι όταν δεν ήμουνα dj φρόντιζα να ξέρει όλος ο κόσμος ότι ήμουνα στο πάρτυ. Θα καθόμουνα σε μία περίοπτη θέση και θα προσπαθούσα να τραβήξω την προσοχή. Χορεύοντας, τραγουδώντας και στη συνέχεια, όταν μπήκε το drag στη ζωή μου και άρχισα να κάνω και performance, μέσω της performance. Πέρασα, λοιπόν, από τη φάση του «είμαι κομμάτι του πάρτυ» στο «είμαι το πάρτυ». Το έλεγα κιάλας. Δηλαδή, κάπως δεν ντρέπομαι γι' αυτό. Ήθελα να έχω συμμετοχή στη διασκέδαση του κόσμου, να έρχονται και να ξέρω ότι περνάνε καλά κι έβαλα κι εγώ το χέρι μου σε αυτό. Και από αυτό, επειδή κάποια στιγμή κουράζει, την πέρασα αυτή τη φάση, την έζησα, τη χόρτασα -ευτυχώς. Και το λέω το «ευτυχώς» γιατί βλέπω πολύ κόσμο που ξεσπάει μία διάθεση για εξαλλοσύνες στα 30, 40 του, εγώ την έχω χορτάσει αυτή την εξαλλοσύνη και τον τελευταίο χρόνο η διάθεσή μου στα πάρτυ ήτανε μόνο το κομμάτι της οργάνωσης. Δηλαδή, γούσταρα να είμαι dj, να βλέπω τον κόσμο να περνάει καλά αλλά πλέον δε με ενδιέφερε τόσο το να πάρω την προσοχή, ν' ανέβω στην καρέκλα. Θα το έκανα για πέντε λεπτά μες στο πάρτυ (;) ή αν είχαμε ταυτόχρονα και drag show θα έκανα και δύο show ας πούμε και την υπόλοιπη ώρα θα ήμουνα στην καρέκλα μου. Δηλαδή, κάπως το χόρτασα, το χάρηκα και έκλεισε τον κύκλο του. Και μετά από κάποια γεγονότα που συνέβησαν στη ζωή μου σίγουρα στο άμεσο μέλλον δεν προβλέπεται να ξανακάνω dj σε πάρτυ, οπότε αν ξαναεμφανιστεί με κάποιον τρόπο στη ζωή μου αυτό το κομμάτι δεν ξέρω πώς θα είναι.

Μίλτος: Περιγράφεις τα πάρτυ σα να είναι ένας πολύ ζωντανός οργανισμός με τον τρόπο που το λες τώρα.

ΘΜς: Είναι, είναι. Είναι σαν ένας οργανισμός που κύτταρά του πεθαίνουνε και αναγεννούνται συνέχεια, με τον ίδιο τρόπο ο κόσμος στο πάρτυ έρχεται, μιλάει, βλέπει γνωστούς, μαλώνει, ερωτεύεται, φλερτάρει, φεύγει, νευριάζει, πίνει, λιποθυμάει, χορεύει, φωνάζει, ξαναέρχεται άμα έφυγε, πεινάει, πάει pizza chris να πάρει ένα κομμάτι πίτσα και ξανάρχεται. Δηλαδή, είναι πραγματικά ένα πράγμα που είναι διαφορετικό κάθε φορά, ακόμα κι αν παίζει η ίδια ακριβώς μουσική. Είναι διαφορετικό πώς θα το βιώσεις γιατί εξαρτάται από το ποια άλλα άτομα είναι εκεί, με τι διάθεση θα πας, με τι προδιάθεση θα πας, γιατί μπορεί να πας με πολύ κακή διάθεση αλλά να πεις «εγώ θα πάω για να μου φτιάξει τη διάθεση». Μπορεί να πας με σκεπτικό «θα βρω γκομενάκι» και να μη βρεις και να φύγεις με τεράστια απογοήτευση. Όλα αυτά τα λέω και βιωματικά. Είναι όντως ένας ζωντανός οργανισμός, το πιστεύω.

Μίλτος: Βασικά, έχοντας κι εγώ ζήσει σε πάρτυ, πιστεύω ότι η μουσική παίζει σ' αυτό έναν πολύ σημαντικό ρόλο κι αναρωτιέμαι πολλές φορές αν μπορούμε να χτίσουμε διαφορετικά

περιβάλλοντα πάρτυ με διαφορετική μουσική σε κάθε πάρτυ ή αν είναι κάτι εκτός του ελέγχου μας εντελώς, ακόμα κι αν βάλουμε την πιο καλή, πιο ηθική, πιο εντάξει μουσική, αν πάλι μπορεί όλα να είναι εκτός του ελέγχου μας.

ΘΜς: Αυτό είναι μια μεγάλη προβληματική γιατί ο κόσμος πολύ συχνά έρχεται στα πάρτυ με σκοπό να χάσει τον έλεγχο και δυστυχώς όταν χάνεται ο έλεγχος σε ένα άτομο υποχρεούνται με κάποιον τρόπο να το προφυλάξουν οι γύρω του. Είτε οι γύρω του είναι η παρέα η δική του, είτε είναι οι διοργανώτριες του πάρτυ. Έχουμε υπάρξει και οι δύο νομίζω σε πάρτυ στα οποία συνέβησαν πολύ προβληματικά σκηνικά, από παραβιαστικές συμπεριφορές, μέχρι άτομα που λιποθύμησαν απ' το πολύ ποτό, γιατί δε βάλανε σε μια προτεραιότητα να προστατεύσουν το σώμα τους σ' αυτή την προσπάθεια να ξεδώσουνε από το ό,τι μπορεί να συμβαίνει στη ζωή τους. Και θεωρώ ότι το να συζητηθεί η κουλτούρα του πάρτυ και ο τρόπος με τον οποίο πρέπει να επικοινωνούμε στα φίλα μας ότι «εγώ απόψε έχω σκοπό να γίνω κουρέλι. Θέλω να με φροντίσετε όσο μπορείτε, μη μ' αφήσετε μόνη μου» ή ο διαμοιρασμός της πληροφορίας ότι ένα άτομο μπορεί να είναι παραβιαστικό, μπορεί να ψειρίζει²⁴³ πράγματα είναι εργαλεία τα οποία δεν έχουμε χτίσει ακόμα καλά. Και όλος αυτός ο χρόνος που έβαλε τα πάρτυ μας και τις διαδικασίες να τα βελτιώσουμε στον πάγο, νομίζω θα δυσκολέψει την κατάσταση αντί να τη βελτιώσει και σίγουρα δεν παίζει ρόλο η μουσική σ' αυτό. Θα μπορούσαμε να ήμαστε σε ένα χώρο που παίζει, τι να πω, ρεμπέτικα. Αυτός που έρχεται με σκοπό να κάνει, να το πω μαλακία, είτε αφορά τον ίδιο του τον εαυτό, είτε αφορά κάποια άλλη μέσα στο χώρο, θα την κάνει. Ό,τι μουσική κι αν παίζει. Ίσως η ξέφρενη μουσική να το κάνει ένα «τσικ» χειρότερο αλλά όχι ότι θα κάνει μεγάλη διαφορά. Τουλάχιστον έτσι πιστεύω.

Μίλτος: Ναι, ισχύει... Αναρωτιέμαι τώρα έτσι όπως συζητάμε πώς είναι να νιώθεις ότι μπορείς - τώρα αυτό μπορεί να ακουστεί σαν ερώτηση ότι σου δίνω μια παντοδυναμία, μια εξουσία αλλά δεν είναι έτσι. Αναρωτιέμαι πώς είναι να νιώθεις ότι μπορείς να επηρεάσεις τόσο κόσμο με ένα κουμπί που πατάς στον υπολογιστή σου για να βάλεις μουσική;

ΘΜς: Όταν είσαι ένα άτομο σαν εμένα που έχει κάποια χαρακτηριστικά, κακά θα τα χαρακτηρίζα αλλά έχω μάθει αρκετά να τα τιθασεύω, είναι πολύ ωραίο. Επειδή είμαι ένα άτομο που είναι αρκετά επιρρεπές στην εξουσία, μ' αρέσει η εξουσία -παρ' όλο που επέλεξα να ανήκω πολιτικά στον αντιεξουσιαστικό χώρο (γέλια) και μ' αρέσει και η προσοχή πάρα πολύ -το είπα και πριν αυτό- ο ρόλος μου ως dj με κάλυπτε ψυχολογικά σε τεράστιο βαθμό, μου έδινε τεράστια

²⁴³ Τρόπος για να περιγραφεί μία κλοπή στην αργκό.

ευχαρίστηση. Παρ' όλο που έχει πάρα πολύ κούραση, το να είσαι από νωρίς στο χώρο, να βοηθήσεις στο στήσιμο, να προετοιμάσεις τη μουσική σου -γιατί όταν θες κάνεις κάτι, να το κάνεις καλά. Θέλω να πιστεύω ότι το όνομα που έχτισα σαν dj στη Θεσσαλονίκη τα προηγούμενα χρόνια το έχτισα για λόγους και πάντα προετοίμαζα τη μουσική μου, δεν πήγαινα να παίξω κουτουρού. Θέλει δουλειά κι από πριν. Αλλά η αγάπη του κόσμου με ξεπλήρωνε πολύ, με κάλυπτε πολύ.

Μίλτος: Είναι κάτι που μπορώ να επιβεβαιώσω, ο κόσμος ερχότανε για... να ακούσει McMorait.

ΘΜc: Ναι, ναι, ναι, ήτανε οι μεγαλειώδεις στιγμές της νιότης μου.

Μίλτος: Και όσον αφορά τη σχέση σου με το να κάνεις κάτι που έχει εξουσία αλλά και το να κάνεις drag παράλληλα που έχει μία πολιτική χροιά από πίσω τόσο... ξέρεις, που μπορεί να εναντιωθεί σε αυτό... πώς το βιώνεις αυτό στη ζωή σου;

ΘΜc: Ειδικά από τη στιγμή που μπήκα αρχικά στον αριστερό χώρο και στη συνέχεια στον αντιεξουσιαστικό/αναρχικό χώρο πολιτικά, αντιλαμβανόμενος ότι έχω αυτές τις τάσεις να είμαι κάπως ηγεμονικό άτομο και να θέλω να περνάνε όλα λίγο πολύ απ' τα χέρια μου προσπάθησα να χτίσω εργαλεία, για να το εκφράζω μόνο σε περιπτώσεις που δεν πείραζε ή που ήταν ok με τα υπόλοιπα άτομα. Έβγαζα αυτή την εξουσιαστικότητά μου όταν δούλευα τα καλοκαίρια σε παιδική κατασκήνωση που εκεί πέρα, στην προσπάθεια να προφυλάξεις τα παιδιά μερικές φορές γίνεσαι λίγο ηγεμονικός και θα πεις «αυτό δε θα το κάνεις και δε χρειάζεται να σου εξηγήσω γιατί... γιατί μετά θα 'ρθει η μάνα σου κι εμένα θα κυνηγάει». Ένα δεύτερο κομμάτι, λοιπόν, που εξέφρασα αυτά τα στοιχεία της προσωπικότητάς μου ήτανε αυτή η stage περσόνα που έχτισα, το McMorait, που συνυπήρχε ως dj και ως drag περσόνα. Γιατί ακόμη κι όταν έκανα show, κάπως, αυτό που ήθελα πολύ να πετυχαίνω ήτανε αυτό που λέμε στ' αγγλικά το «command the stage», ήθελα να έχω τον... όταν είμαι πάνω στη σκηνή, να μην ασχολείται κανένας με τίποτα άλλο. Τώρα κοιτάτε εμένα! Και ακριβώς επειδή ο κόσμος έρχεται σε ένα drag show για να σε δει, όπως έρχεται σε ένα πάρτυ για να ακούσει μουσική και όχι τόσο για να φτιάξει μουσική, αν και πάντα ήμουν ανοιχτή στο να 'ρθει κάποιος να μου προτείνει ένα τραγούδι που θέλει ν' ακούσει και προσπαθούσα να το «χώσω» κάπως μέσα στη λίστα μου... Ήτανε συνθήκες στις οποίες δεν πείραζε κανέναν το ότι εξέφραζα εγώ λίγο την εξουσιαστικότητά μου. Και συμφωνούσαμε... Τώρα όταν το πάρτυ το διοργάνωνε κάποια συλλογικότητα και ήμουν dj πάντα συζητούσαμε λίγο-πολύ το τι μουσική θα παίξει. Όσον αφορά κυρίως το είδος και όχι τα τραγούδια συγκεκριμένα γιατί σ' ένα πάρτυ μπορεί να παίξουν και 200 τραγούδια τα οποία θέλει άπειρο χρόνο να κάτσεις να τα συνδιαμορφώσεις ένα-

ένα. Αλλά ντάξει, το καλό με τα συλλογικά πάρτυ είναι ότι κάπως γνωριζόμασταν μεταξύ μας και υπήρχε μία κοινή πεπατημένη ότι δε θα παίξουμε το τραγούδι ενός ακροδεξιού ή ενός παιδοβιαστή, όπως και γινότανε από ένα σημείο και μετά.

Μίλτος: Οκ. Εντάξει ακούγεται ισορροπημένο αυτό, δε μου ακούγεται...

ΘΜc: Από το να τα βγάζω αλλού, καλύτερα εκεί.

Μίλτος: Υπάρχουνε, ας πούμε, εμπειρίες που να σχετίζονται είτε με τη συναναστροφή που είχες με τη μουσική μέσω του drag, είτε μέσω απλά του εαυτού σου ως κουήρ άτομο τις οποίες, ας πούμε, θα ήθελες να μοιραστείς ή θα θεωρούσες ότι είναι ενδεικτικές για το πώς μπορεί να σχετίζεται μία τρανς ταυτότητα με τον ήχο, με τη μουσική, με την ύπαρξη κιόλας της μουσικής και του ήχου κοινωνικά;

ΘΜc: Νομίζω ότι θα μπορούσα να πω πολλές ιστορίες γύρω από αυτό. Κι αυτό γιατί έχω τελείως διαφορετικά βιώματα με κάθε είδος μουσικής. Ε, υπάρχουνε κομμάτια τα οποία, χωρίς να μπορώ να προσδιορίσω ακριβώς το γιατί, με έχουνε κάνει να πω «νιώθω ευτυχισμένη. Αυτή τη στιγμή δε με ενδιαφέρει τι μπορεί να συμβεί σε πέντε λεπτά ή τι συνέβη πριν πέντε λεπτά, τώρα που ακούω αυτό το κομμάτι κι έχω αυτή την εύθυμη διάθεση να το χορέψω, να τραγουδήσω, να χορέψω γύρω-γύρω απ' τον εαυτό μου...». Η πιο πρόσφατη μου εμπειρία μ' ένα τέτοιο κομμάτι ήτανε νομίζω προχθές που βγήκα για να πάρω ψωμί, έβαλα τ' ακουστικά και άκουγα το τραγούδι «King» των Years&Years, οι οποίοι είναι ένα κουήρ συγκρότημα, ο τραγουδιστής τους είναι ένα ανοιχτά γκέι/κουήρ άτομο -ο Olly Alexander, ο οποίος δραστηριοποιείται και ακτιβιστικά γύρω από τα ψυ βιώματα²⁴⁴- και το τραγούδι είναι ένα πολύ εύθυμο κομμάτι και απλά ακούγοντάς το λέω: «ωραία, δε θέλω τίποτα άλλο αυτή τη στιγμή, είμαι...». Απ' την άλλη έχω και πολύ έντονα βιώματα με πολύ πιο καταθλιπτική μουσική. Καταπιέζοντας τον εαυτό μου στα λυκειακά και γυμνασιακά μου χρόνια η μουσική που με εξέφραζε πιο πολύ ήτανε μια πολύ πιο άγρια μουσική, όπως οι Linkin Park που μέχρι και σήμερα είναι ας πούμε κάπως ένα απ' τα αγαπημένα μου συγκροτήματα γιατί περιέγραφαν πάρα πολύ αυτόν τον θυμό που βίωνα, κι ακόμη τον βιώνω αλλά σε μια πιο ελεγχόμενη κατάσταση ίσως. Απ' την άλλη, μπορεί να πω ότι έχω υπάρξει σε χώρο που άκουγα ρεμπέτικα και πάλι ένιωσα να περιγράφουνε πάρα πολύ αυτό που χρειαζόμουνα σ' εκείνη τη συνθήκη γιατί το ρεμπέτικο σε κάνει να θες να μιλήσεις, εμένα αυτό μου βγάζει, ότι όταν είμαι σε ένα ρεμπέτικο γλέντι θέλω να περάσω από παρέες με γνωστούς, να κάτσω για δέκα λεπτά και να

²⁴⁴ Βιώματα που σχετίζονται με ψυχικό πόνο ή με ψυχικές καταστάσεις που θεωρούνται μη-κανονικές, μη-νευροτυπικές.

δω πώς είναι. Σ' ένα πάρτυ που παίζει Britney Spears, όσο κι αν τη λατρεύω, αυτό δε θα το κάνω. Θα μείνω στη μουσική. Το ρεμπέτικο είναι πιο κοινωνική μουσική. Τουλάχιστον έτσι την βιώνω εγώ. Ε, ναι, νομίζω ότι κι αν μείνω ακόμη περισσότερο στο κομμάτι της τρανς ταυτότητας ίσως θ' άξιζε να σημειώσω ότι ένας απ' τους λόγους που αναπαράγω πολύ την ποπ μουσική στη ζωή μου, και ακόμα περισσότερο την ποπ μουσική των 70's και των 80's, είναι γιατί έχει ένα αρκετά έντονο φεμ [femme] στοιχείο. Το οποίο εμένα σαν άτομο που γεννήθηκε και καταγράφηκε ως αγόρι και που μεγάλωσε ως αγόρι... Ε, το στερήθηκα στα χρόνια μου. Και ήμουν ένα παιδί που ήταν θηλυπρεπές, πολύ. Και αυτό έμαθα με τον δύσκολο τρόπο από μικρός ότι είναι κακό. Και, κάπως η φεμ μουσική σήμερα, στην ενήλικη ζωή μου, έχει πάρα πολλά να μου πει, να με κάνει να... θέλω να σπάσω τον καρπό μου, να σπάσω τη μέση μου, να... να νιώσω λίγο γυναίκα ρε παιδί μου. Ούτως ή άλλως όταν βγαίνω έξω δε βγαίνω με μία ταμπέλα που λέει «είμαι non-binary», είμαι κι ένα άτομο το οποίο μοιάζει αρκετά εμφανισιακά με αγόρι, δηλαδή, έχω διατηρήσει, ας πούμε, το μούσι μου σε μεγάλο βαθμό, έχω κοντό μαλλί, οπότε ο κόσμος δε βλέπει κάτι που μπορεί να τον μπερδεύει. Οπότε με βιώνει η κοινωνία σαν αγόρι, μερικές φορές σε βαθμό που με τραυματίζει, όμως... έχασα το point μου (γέλια). Ναι, και ο φεμ χαρακτήρας μου κάπως βγαίνει πιο πολύ μέσα απ' τη συμπεριφορά μου κι η μουσική είναι μία δίοδος γι' αυτό.

Μίλτος: Αυτό ακούγεται σα να 'χει μαγικές ιδιότητες η μουσική. Είναι πολύ ωραίο, εννοώ, καταλαβαίνω πάρα πολύ τι λες, γιατί κι εγώ το βιώνω σε μεγάλο βαθμό και είναι πολύ ενδιαφέρον.

ΘΜς: Δηλαδή, βάζω κλασικά ποπ κομμάτια -σαν αυτά που ανέφερα πριν ας πούμε- στα ακουστικά και περπατάω στο δρόμο και είμαι σα να είμαι σε πασαρέλα: κουνιέμαι, μερικές φορές χορεύω κιόλας στο δρόμο, δηλαδή μ' έχω «πιάσει» να το κάνω αυτό, να κάνω στροφές, να κουνάω τα χέρια μου και δε με νοιάζει. Η μουσική μπορεί να είναι δρόμος για την απελευθέρωση, εκεί ήθελα να καταλήξω. Μπορεί να αποτελέσει έναν δρόμο μέσα απ' τον οποίο να εκφράσεις πράγματα που έχεις μέσα σου και να το κάνεις με πολύ απελευθερωτική διάθεση, πολύ απελευθερωτικό τρόπο.

Μίλτος: Άρα θα έλεγες ότι η μουσική και το φύλο είναι δύο πράγματα άσχετα ή σχετικά; Αν και είναι πολύ δίπολο αυτή η ερώτηση αλλά παρ' την όπως θες.

ΘΜς: Θα έλεγα ότι η μουσική και το φύλο είναι τόσο άσχετα όσο είναι και σχετικά. Δηλαδή, δεν καθορίζει το φύλο σου η μουσική που ακούς. Δηλαδή, δεν μπορεί να μου πει κάποιος ότι επειδή ακούω Britney Spears είμαι... ανήκω σε κάποιο συγκεκριμένο φύλο, όπως και αντίστοιχα δεν

καθορίζει το φύλο τη μουσική που θα ακούσεις. Δηλαδή, δεν μπορεί κανένας να γυρίσει και να πει σε κάποιον «είσαι άντρας, δεν μπορείς να ακούς Britney Spears». Που συμβαίνει, δυστυχώς, γύρω μας αλλά θα έπρεπε να μη συμβαίνει, στην ίδια βάση που δε θα έπρεπε να υπάρχουν επαγγέλματα που απευθύνονται σε συγκεκριμένο φύλο, δε θα έπρεπε να υπάρχουν παιχνίδια - μιας κι είναι επίκαιρο τώρα με το πάσχα- που να απευθύνονται σε συγκεκριμένο φύλο ή ρούχα ή οτιδήποτε άλλο. Αλλά νομίζω ότι η μουσική μπορεί να αποτελέσει ένα καλό μέσο για να εκφράσεις το φύλο σου, αν το θες και όταν το θες.

Μίλτος: Ναι, ναι οκ το βλέπω αυτό. Ναι, βασικά νομίζω και η ερώτησή μου ήταν πολύ στενή γιατί κάπως κι εγώ μέσα μου πολλές φορές προσπαθώ να εκφράσω αυτήν ακριβώς τη συνθήκη όπου η μουσική είναι σα να σε παίρνει και να σε πηγαίνει κάπου, κάποιες φορές. Δηλαδή, δεν ξέρω, νιώθω ότι αυτό που περιέγραψες, ας πούμε, για τα κομμάτια που μπορεί να 'χουν μια φεμ ενέργεια, νιώθω ότι αυτά τα κομμάτια πολύ περισσότερο καταλήγουν να εκφράζουν κουήρ άτομα.

ΘΜς: Γιατί η θηλυκότητα είναι αυτή που ποινικοποιείται από την κοινωνία. Μία... γυναίκα, σε εισαγωγικά, ένα άτομο που γεννήθηκε και καταγράφηκε ως γυναίκα, η οποία είχε μια αρρενωπή συμπεριφορά είναι «αντράκι», είναι... ο τρόπος με τον οποίο της απευθύνεται η κοινωνία είναι πιο... είναι κάπως πιο θετικά φορτισμένος γιατί το να είσαι «αντράκι» είναι καλό, κοινωνικά, αλλά το να είσαι φεμ -είτε είσαι γυναίκα φεμ, που εργαλειοποιείσαι, ας πούμε, και εκμεταλλεύεσαι στο φουλ, είτε είσαι αγόρι φεμ- αυτό είναι που η κοινωνία κάπως... φοβάται; Ποινικοποιεί; Δεν ξέρω πώς να το χαρακτηρίσω.

Μίλτος: Όλα αυτά μαζί μάλλον... Σκέφτομαι και κάτι ακόμα, γιατί δε θέλω και να σε κουράσω με πράγματα, αλλά αν νιώθεις κι εσύ, ρε παιδί μου, άνετα ή αν έχεις σκεφτεί κάτι τέτοιο γενικότερα, ως άτομο που ποτέ δεν είχες κάποια σχέση με τη μουσική σε «επίσημα», «σοβαρά» πλαίσια του να κάτσεις να τη μάθεις, να τη διαβάσεις αλλά τη λατρεύεις τόσο πολύ και είναι στη ζωή σου και έχεις μια σχέση μαζί της οργανική και, έτσι όπως το περιγράφεις, καθημερινή. Πόσο ανοιχτή ή κλειστή νιώθεις ότι είναι η μουσική στα άτομα; Δηλαδή, για να το θέσω και πιο συγκεκριμένα, μπορούμε να πούμε ότι ένα άτομο σπουδάζει μουσική ή παίζει μουσική με κάποιον τρόπο ξέρει να ασχολείται μ' αυτή και άρα είναι ένα υποκείμενο... ένα μουσικό υποκείμενο. Αλλά μπορούμε να πούμε, κατά τη γνώμη σου κιόλας, ότι ένα άτομο είναι το ίδιο μουσικό υποκείμενο ακούγοντας μουσική ή νιώθοντας τη μουσική; Ειδικότερα άμα την έχει και τόσο έντονα, ας πούμε, στη ζωή του.

ΘΜς: Νομίζω ότι δεν το λέμε πολύ. Δηλαδή όταν σκέφτομαι για ένα άτομο ότι ασχολείται με τη μουσική, το σκέφτομαι κυρίως σε μια παραγωγική βάση. Δηλαδή, σπουδάζει μουσική, τραγουδάει, γράφει, παίζει κάποιο όργανο... Γιατί κάπως, ίσως να το 'χω εγώ έτσι στο μυαλό μου... Νομίζω πως ο περισσότερος κόσμος έχει μια έντονη σχέση με τη μουσική στη βάση του να την ακούει, ειδικά σήμερα που είναι πολύ προσβάσιμη, ε, με τα ψηφιακά μέσα και ο περισσότερος κόσμος κυκλοφορεί μ' ένα smartphone που έχει πρόσβαση στο youtube και το spotify. Οπότε ναι, νομίζω ότι εγώ πιο πολύ στο μυαλό μου το έχω μ' αυτόν τον τρόπο. Οπότε στην ερώτηση σου ίσως θα έλεγα ότι δε θα χαρακτήριζα μουσικό υποκείμενο κάποιον επειδή απλά ακούει μουσική.

Μίλτος: Μμ, οκ. Καταλαβαίνω. Αλλά πώς νιώθεις μ' αυτό; Με το ότι δε θα το χαρακτήριζες;

ΘΜς: Δεν το 'χα σκεφτεί ποτέ. Δηλαδή, ίσως να 'ναι ένα στερεότυπο ότι τα μουσικά άτομα είναι τα άτομα που παράγουν μουσική. Κι αυτό μπορεί να έχει και καπιταλιστικές ρίζες. Το ότι συνδέεις έναν τομέα, μία τέχνη μόνο με τα άτομα που έχουν παραγωγική σχέση μ' αυτή. Και κάπως αυτή η ανάγκη μας να συσχετίζουμε τα πάντα με την παραγωγικότητα... Σίγουρα συσχετίζεται με το σύστημα το οικονομικό μέσα στο οποίο ζούμε που μας μαθαίνει ότι πρέπει να 'μαστε παραγωγικά. Ναι, είναι κάτι που χωράει σκέψη. Δεν ξέρω αν θα το χαρακτήριζα τώρα έτσι εν θερμώ ως προβληματικό ή λανθασμένο αλλά σίγουρα μ' έβαλε σε σκέψεις.

Μίλτος: Ωραία... Σεν ξέρω αν υπάρχει κάτι άλλο που θα ήθελες να μοιραστείς, εγώ δεν έχω κάτι άλλο να ρωτήσω. Ή κάποιο σχόλιο που θα μπορούσε να σχετίζεται με το πόσο βλέπουμε την τρανς εκπροσώπηση στη μουσική. Εσύ, ας πούμε, ως άτομο που, που θα ξέρεις πολλά κομμάτια παίζοντας dj φαντάζομαι τόσο καιρό πόσο παρατηρείς ότι υπάρχει τρανς εκπροσώπηση στη μουσική;

ΘΜς: Δυστυχώς είναι περιορισμένη, κι ενώ υπάρχουν πολύ ωραία κομμάτια, λόγω του ότι δεν είναι γνωστά στον κόσμο κάπως δεσμεύεσαι και δεν μπορείς να παίξεις πολλά σ' ένα πάρτυ. Γιατί ο κόσμος χάνει το ενδιαφέρον του, γιατί ο κόσμος γουστάρει πιο πολύ να ακούει πράγματα που του είναι οικεία, που τα έχει ξανακούσει. Και λόγω του ότι η μουσική βιομηχανία είναι πάρα πολύ καλά στημένη και προβάλλονται πολύ συγκεκριμένοι καλλιτέχνες και καλλιτέχνιδες με πολύ συγκεκριμένα κομμάτια τους κίόλας η τρανς εκπροσώπηση χάνεται μέσα σ' αυτό. Και στην καλύτερη κάπως μας είναι αρκετό να εστιάζουμε σε γυναίκες, δηλαδή κάπως να περιορίζουμε ίσως την ισχυρή αντρική παρουσία στο χώρο των πάρτυ, για να εκφραστεί τουλάχιστον αυτή η φεμ διάθεση ή σε γκέι και λεσβίες -λεσβίες ούτε καν! Ελάχιστες είναι. Τώρα τι... δυο-τρεις τώρα

τελευταία, τα τελευταία πέντε χρόνια έχουν αρχίσει να κάνουν καριέρα, όπως η Hayley Kiyoko για παράδειγμα. Ναι, οι γκέι άντρες που είναι λίγο πιο κοντά στη showbiz ίσως να έχουνε μια πιο, πιο ευκολία σ' αυτό το χώρο. Ένα πολύ σπουδαίο όνομα το οποίο μας άφησε νωρίς ήταν η SOPHIE, που έτυχε να παίξω μουσική της σε πάρτυ και που μου άρεζε πάρα πολύ η μουσική της και που φημολογούνταν ότι θα κάνει και συνεργασία με την Gaga αλλά δυστυχώς δεν... προλάβαμε να δούμε τι άλλο μπορούσε να κάνει. Ναι. Δεν υπάρχει ικανοποιητική εκπροσώπηση. Αυτό που μπορούμε να κάνουμε, ωστόσο, είναι πέρα απ' το αυτονόητο για μένα, θεωρώ, να στηρίζουμε τους κουήρ καλλιτέχνες, να τους προβάλλουμε και να τους αναπαράγουμε έστω και λίγο στα πάρτυ για να δώσουμε έναυσμα στον κόσμο να πει: «α! ωραίο τραγούδι, ποιο είναι αυτό να το ψάξω μετά;». Μπορούμε πάντα να χρησιμοποιούμε τα εργαλεία μας και να οικειοποιούμαστε τη μουσική άλλων ομάδων, για εμάς, που είναι και το πιο εύκολο. Θεωρώ ότι η ποπ μουσική είναι έντονα οικειοποιημένη απ' τον κουήρ κόσμο. Δηλαδή, δεν ξέρω αν θα πας σε κάποιο στρέιτ μαγαζί και θα ακούσεις να παίζει ποπ ύμνους της δεκαετίας του 2000, όπως το «Genie in a bottle» για παράδειγμα. Αυτά τα κομμάτια κάπως τα 'χουμε «κλέψει».

Μίλτος: (γέλιο)

ΘΜ: Αυτοί θ' ακούσουνε της τελευταίας πενταετίας που είναι τα... και πολύ λέω, διετίας μάλλον που είναι τα σύγχρονα και house, μπιτάκια... Η house, ας πούμε, είναι μια μουσική που δε θεωρώ ότι ο κουήρ χώρος την έχει ιδιαίτερα αγκαλιασμένη. Δεν παίζει δηλαδή στα πάρτυ house. Μπορεί να παίζει trance, μπορεί να παίζει κάποιο πολύ-πολύ κλασικό μπιτάκι που μπήκε στην ποπ κουλτούρα αλλά δε θα παίζει house μουσική, όχι.

Μίλτος: Ούτε εγώ θυμάμαι ν' ακούω τώρα που το λες.

ΘΜ: Δεν τραβάει.

Μίλτος: Ίσως είναι πολύ μάτσο.

ΘΜ: Ναι, μπορεί. Μπορεί να βγάζει μια πιο μάτσο ενέργεια.

Μίλτος: Ενδιαφέρουσα παρατήρηση. Δεν την είχα σκεφτεί ποτέ. Ναι, από μένα αυτά είναι. Αν δεν έχεις κάποιο άλλο σχόλιο μπορούμε σιγά-σιγά να το κλείνουμε.

ΘΜ: Νομίζω ότι δε μου 'ρχεται κάτι τώρα να πω, πέρα από καλή επιτυχία στην εργασία και... ναι αυτά.

Μίλτος: Ωραία! Κι εγώ χάρηκα πολύ γι' αυτή τη συνομιλία, η αλήθεια είναι αυτή.

ΘΜς: Νομίζω ότι υπάρχει αυτή η αμοιβαία εκτίμηση μεταξύ μας. Και εγώ χάρηκα πολύ που μου το πρότεινες δηλαδή και ήθελα πολύ να βοηθήσω όσο μπορώ και να μοιραστώ τα βιώματά μου.

Μίλτος: Τα οποία είναι αδιαμφισβήτητα πολλά κι ενδιαφέροντα

ΘΜς: Την έζησα τη ζωούλα μου

B.2 Λ., 30/04/2021 (μέσω κλήσης)

[με τον Λ. είχαμε μιλήσει με κλήση άλλες δύο φορές πριν τη συνέντευξη (μερικούς μήνες πριν και μία μέρα πριν)]

Μίλτος: Το πρώτο πράγμα που θα σε ρωτήσω είναι ποια είναι η σχέση σου με τη μουσική;

Λ.: Ναι, σωστά. Η σχέση με τη μουσική ξεκίνησε από παλιά, όταν ακούγαμε μουσική στο σπίτι ή στο ραδιόφωνο, στο αυτοκίνητο... Μετά ξεκίνησα να παίζω βιολί στα επτά μου, σε ωδείο για κάποια χρόνια. Κάποια στιγμή μετά πέρασα στην κιθάρα ερασιτεχνικά κι έγραφα τραγούδια από την πρώτη Λυκείου. Και συνεχίζω μέχρι και τώρα, το ίδιο πράγμα, πάνω-κάτω ερασιτεχνικά επίσης. Τώρα είναι μία διαρκής διαδικασία δηλαδή. Η σχέση με τη μουσική. Είναι μία κατάσταση η μουσική. Πώς να το- ή μία διαρκής πηγή. Δεν ξέρω, νιώθω ότι υπάρχουν πάρα πολλά πράγματα που μπορείς να πεις αλλά δεν μπορώ να διαλέξω κάτι ιδιαίτερο να πω.

Μίλτος: Καταλαβαίνω ότι υπάρχουν πολλά πράγματα. Δηλαδή θα έλεγες ότι η μουσική υπάρχει έντονα στη ζωή σου;

Λ.: Ναι ναι... πολύ. Ήθελα να μπω σε θεατρική ομάδα ή σε μουσικό συγκρότημα όταν πέρασα στο πανεπιστήμιο στη Θεσσαλονίκη και έτυχε να γίνει το πρώτο, πρώτα, οπότε η μουσική δεν πήρε δρόμο πολύ αγωνιστικό. Αλλά πάντα ένιωθα ότι είναι, ξέρεις, το αντίπαλο δέος; Όχι ακριβώς αντίπαλο, αντίπαλο πιο πολύ με την έννοια ότι δεν είναι εύκολο να κάνεις και τα δύο το ίδιο δυναμικά. Αλλά τώρα ειδικά με την κατάσταση του ιού και τα λοιπά που είχα περισσότερο χρόνο άρχισα να ασχολούμαι πιο έντονα και να αναπτύσσει περισσότερη πιο μεγάλη διάσταση η μουσική και στην καθημερινότητά μου. Κάπως έτσι.

Μίλτος: Πόσο χώρο θα έλεγες ότι της δίνεις; Στην καθημερινότητά σου.

Λ.: Της δίνω όσο πιο πολύ θέλω, όσο πιο πολύ μπορώ. Δηλαδή, όταν δεν έχω υποχρεώσεις στο γραφείο που δουλεύω, όσο περισσότερο γίνεται. Απλά, κάποια στιγμή επειδή είχα ξεκινήσει τα μαθήματα αρμονίας, που σου είχα πει, και την κιθάρα είχα νιώσει να πιέζομαι πολύ. Από το πρακτικό της υπόθεσης. Δηλαδή, κάπως είχα κάποιους πόνους στους ώμους πολύ, οπότε

καθόμουν να γράψω μουσική κι έτσι τώρα το 'χω αφήσει λίγο εδώ και μια-δυο 'βδομάδες και έτσι έχω πάρει το πιάνο το ηλεκτρικό, την κιθάρα -έχω πάρει και μια κλασική κιθάρα τώρα- και νιώθω ότι με βοηθάει περισσότερο να εφαρμόζω μεν κάποιες από τις γνώσεις που έχω σ' αυτή τη φάση αλλά να το αφήνω να γίνεται πιο ενεργειακά το πράγμα και διαπιστώνω ότι μ' αυτόν τον τρόπο μπορώ να είμαι όλη μέρα, να ασχολούμαι με τη μουσική, με μια ιδέα που μου ήρθε χθες το βράδυ, ας πούμε, και να καταπιαστώ μ' αυτή την ιδέα και με τη μουσική πραγματοποίησή της για ώρες, εκεί, για μέρες. Εμένα μ' αρέσει αυτό, να νιώθω ότι την ονειρεύομαι κιόλας. Ότι αυτό που έχω στο μυαλό μου να κάνω το αφήνω να με συντροφεύει σ' οτιδήποτε κάνω -όταν μιλάμε για τη μουσική. Αυτό είναι κάτι που μ' αρέσει πολύ, νιώθω ότι μ' ελευθερώνει δηλαδή, και ελευθερώνει και τις δυνάμεις μου και την ενέργειά μου και τη διάθεσή μου. Δηλαδή, έρχονται συνοδευτικά οι όποιες γνώσεις. Όταν έρχονται πρώτα οι γνώσεις νιώθω να... οριακά να ευνουχίζομαι. Το 'νιωσα και στην κιθάρα, δηλαδή, στην τεχνική μου, είχα κολλήσει. Έτσι νομίζω ότι λειτουργώ εγώ, δηλαδή, από τα εικοσικάτι μου και μετά, ενώ πριν ρούφαγα πιο εύκολα, τώρα που 'μαι εικοσιοχτώ+ ο οργανισμός μου αντιδράει πιο εύκολα σε κάτι που θα του δώσεις. Ίσως και λόγω του ότι έχω κάνει ήδη δύο σχολές, ανώτερες που λέμε, οπότε τετραετείς εκπαιδεύσεις και λοιπά. Έτσι νομίζω, ναι.

Μίλτος: Ως ένα τρανς άτομο πώς έχεις βιώσει τη μουσική εκπαίδευση; Στο βαθμό που έχεις λάβει μουσική εκπαίδευση.

Λ.: Τώρα για το σχολείο δεν μπορώ να μιλήσω ιδιαίτερα γιατί τότε δεν ήξερα κι εγώ καλά-καλά τι μου συμβαίνει ακριβώς. Πιο έντονη συνείδηση δηλαδή της ταυτότητάς μου είχα από το πανεπιστήμιο και μετά. Οπότε μπορώ να μιλήσω πιο πολύ για τη δραματική σχολή όπου είχαμε μουσικά μαθήματα. Δεν είχε κάποιο φοβερό περιστατικό διάκρισης δεν είχα δει ή δεν είχα νιώσει έστω. Τώρα για... σκέφτομαι μικρότερα περιστατικά, ας πούμε, άλλου είδους εμπειρίες -που λέγαμε και χθες. Πώς να το πω δεν ξέρω, έχω κολλήσει λίγο τώρα μ' αυτή την ερώτηση για κάποιο λόγο. Ψάχνω...

Μίλτος: Να την ξεπεράσουμε δε χρειάζεται να...

Λ.: Ίσως το βρούμε στην πορεία αυτό.

Μίλτος: Μπορείς, αν θέλεις, να μιλήσεις για γενικότερα περιβάλλοντα στα οποία υπήρχε μουσική και το πώς εσύ υπήρχες μέσα σ' αυτά, βίωνες τη μουσική σαν μία εμπειρία.

Λ.: Ναι, έχεις δίκιο.

Μίλτος: Ακόμη, ας πούμε, και σε μια... φιλική κατάσταση, κατάλαβες, που παίζετε μουσική.

Λ.: Ναι... Ωραία, θα ξεκινήσω από κάπου και θα δούμε πού θα μας πάει. Αυτό που πιο πολύ με απασχολεί στο τώρα μου ας πούμε είναι αυτό που σου έλεγα χθες για τα ρεμπέτικα και τα λοιπά, όπου όταν έχω βρεθεί σε μεγάλη ομάδα όπου τραγουδάνε όλοι μαζί, όλα τα άτομα και τα λοιπά, έτσι δυναμικά σε κάτι, κάποιο γνωστό τραγούδι λαϊκό και τα λοιπά, συχνά νιώθω να... ξέρεις ότι δε βγαίνει εύκολα η φωνή μου ή ότι την πιέζω για να βγει κι αυτό είναι λόγω του ότι έχει αλλάξει η φωνή μου. Είχα μεγαλύτερες ευκολίες πριν την ορμονοθεραπεία, ενώ τώρα θέλει ένα διαφορετικό χειρισμό κι είναι κάτι το οποίο δε μ' αρέσει πολύ, με στεναχωρεί δηλαδή κιόλας, ότι νιώθω ότι δε βγαίνει τόσο εύκολα. Και τώρα η αλήθεια είναι ότι κάπως έτσι πάμε στη μουσική εκπαίδευση, στο ότι εγώ στην ουσία μπήκα στη δραματική σχολή ένα χρόνο αφού είχα αρχίσει τις ορμόνες. Ένα-ενάμιση χρόνο, κάπου εκεί. Οπότε, επειδή στη σχολή δεν είχα ακριβώς ανοιχτή την ταυτότητά μου, λόγω του ότι μου είχε ζητηθεί, συμβουλευτεί κάπως καλύτερα να μην την ανοίξω εντελώς, είχα ως ένα βαθμό ένα κράτημα να τη μοιραστώ, παρ' όλο που ο δάσκαλος που είχα στο πρώτο έτος ήξερε την ταυτότητά μου, γιατί γνωριζόμασταν κι από πιο πριν. Αλλά ήταν ένα ζήτημα το γεγονός ότι στο δεύτερο έτος αλλάξαμε δάσκαλο κι έτσι δεν είχε μια συνέχεια αυτή η μουσική εκπαίδευση πάνω στη φωνή, το οποίο κι εμένα με δυσκόλεψε γιατί ο δεύτερος δάσκαλος είχε ένα διαφορετικό χειρισμό, κι έτσι κάπως δεν υπήρξε ιδιαίτερη συνέχεια. Κι επίσης, εντάξει, ήμαστε σε τμήματα όπου ήμασταν δεκάξι άτομα, δεν ήταν δυνατόν να δοθεί η επαρκής προσοχή σε κάθε άτομο για να εξελιχθεί με βάση τις δικές του ανάγκες. Αυτό. Δηλαδή, αυτό που με απασχολεί είναι ότι νομίζω ότι ένας άνθρωπος σε μια τέτοια κατάσταση ζωής θέλει μια ιδιαίτερη μεταχείριση ως προς το αντικειμενικό της υπόθεσης, ότι έχει συσσωρευμένες εμπειρίες που έχουν παρέμβει πάνω στον τρόπο που και η ίδια η φωνή του εκφράζεται. Και παράλληλα έχει κι ένα σωρό «πρέπει» στο μυαλό του, ίσως, για το -ειδικά αν θέλει να τραγουδάει- πώς θα ήθελε να τραγουδάει. Δηλαδή παίζουν πάρα πολλοί παράγοντες που πρέπει να τους δώσεις σημασία αν θέλεις να 'χεις υγεία στη φωνή σου μετά από μια τέτοια διαδικασία. Και το να αλλάξεις δασκάλους δεν είναι ό,τι καλύτερο.

Μίλτος: Ωραία. Μου γεννήθηκε η απορία από αυτά που είπες, αν δε θες να συνεχίσεις κι εσύ, αν δε σε διακόπτω βασικά.

Λ.: Όχι όχι δε με διακόπτεις. Καθόλου.

Μίλτος: Φαντάζομαι ότι είναι και λίγο αντιφατικό το από τη μία η φωνή σου όπως μιλάς να κατεβαίνει και να 'ρχεται πιο κοντά σ' αυτό που εσύ νιώθεις κι από την άλλη να αντιμετωπίζεις

δυσκολίες σε κάτι τόσο σημαντικό για σένα όπως το τραγούδι, ας πούμε, ή το θέατρο και, αν κι εσύ νιώθεις άνετα να απαντήσεις, αναρωτιέμαι πώς σε έκανε αυτό να νιώθεις σε σχέση με την ίδια τη μουσική. Δηλαδή, σε έκανε να θες να το εξασκήσεις περισσότερο, να το αφήσεις για λίγο, για τι; Δηλαδή, να μη σε προϊδεάσω, εσύ πες μου.

Λ.: Όχι όχι, είναι πολύ... πολύ καλή ερώτηση αυτή. Γιατί όντως αυτή η δυσκολία ήτανε... δεν το περίμενα τόσο να με μπλέξει γιατί όντως αυτό που λες, ντάξει από τη μία είναι η ταυτότητά σου αλλά από την άλλη εφάμιλλης σημασίας είναι η έκφρασή σου η δημιουργική, η πνευματική, η καλλιτεχνική... Οπότε ναι, ενώ πριν μπορούσα να τραγουδήσω πολύ πιο εύκολα χωρίς να νιώθω να με προβληματίζει κάτι ή να φοβάμαι ότι κάτι κακό θα συμβεί, μετά είχα μεγάλη δυσκολία στην έκφραση. Και πιο πολύ τώρα κιόλας, μετά το τέλος της σχολής που δεν είχα καθοδήγηση, πλέον, όπου επίσης δεν είχα νιώσει ότι είχα εμπεδώσει τις γνώσεις που είχα πάρει, για τους χι ψι λόγους, δεν ξέρω γιατί. Θα ήθελα πολύ να τους είχα αλλά δεν τα είχα εμπεδώσει. Νομίζω σε μεγάλο βαθμό γιατί είχα και διαφορετικούς οδηγούς μέσα σ' αυτά τα τρία χρόνια. και δεν ήταν μόνο εκείνοι οι δύο, ήταν και η δασκάλα που με προετοίμαζε για να μπω και μια άλλη δασκάλα που 'χα ακόμα πιο παλιά. Τέλος πάντων είχα λάβει πληροφορίες που μου 'χαν δώσει διαφορετικές κατευθύνσεις. Και μετά λες ναι, όντως, δηλαδή κατά πόσο αξίζει τελικά από τη μία η ορμονοθεραπεία έναντι της έκφρασης, από την άλλη η έκφραση έναντι της ορμονοθεραπείας... Βέβαια δε μ' έχει ανακόψει ιδιαίτερα αυτό, επειδή κιόλας γράφω μουσική και στίχους δε νιώθω ότι αυτό θα σταματήσει εύκολα, αλλά με απασχολεί σίγουρα το ότι δυσκολεύομαι να τραγουδήσω που το θεωρώ επίσης πολύ σημαντικό κομμάτι του ποιος είμαι. Μέχρι τώρα. Από τα δεκαπέντε μου, ξέρω 'γω, μέχρι τώρα. Είναι ένα ζήτημα δηλαδή αλλά σίγουρα μ' έχει προβληματίσει ως προς το ότι ναι, ξέρεις, τελικά αξίζει; Όλο αυτό... δεν είναι μεγάλο τίμημα; Αλλά μετά το αντιμετωπίζεις αλλιώς, λες; κάθε άνθρωπος έχει να αντιμετωπίσει τις δικές του προκλήσεις, οπότε πρέπει να δω τι θα κάνω με αυτά που έχω και μ' αυτά που θέλω να κάνω για μένα και μ' αυτό που θεωρώ ότι είναι για μένα, ότι είναι ο προορισμός μου. Δεν μπορείς ν' αμφισβητήσεις αυτό που σε νοηματοδοτεί. Μπορείς μόνο να το επανατοποθετήσεις, να επαναδιαπραγματευθείς κάποια πράγματα αλλά να φύγεις εντελώς από το ποιος νομίζεις ότι είσαι κι ότι θες να είσαι αυτό... μετά χάνεις τον κόσμο κάτω απ' τα πόδια σου, δεν έχεις κάπου πρέπει να στηριχθείς για να πας παραπέρα.

Μίλτος: Κατάλαβα...

Λ.: Κάπως έτσι όπως απλά το επαναδιαπραγματεύεσαι, βλέπεις πώς αλλιώς μπορείς να το κάνεις.
Ναι.

Μίλτος: Όλα αυτά τα άτομα που ανέφερες, που κάνατε μάθημα φωνητικής στην ουσία, πόση κατάρτιση θα έλεγες ότι έχουνε πάνω στην τραγουδιστική φωνή τρανς ατόμων; Ή στις αλλαγές της φωνής, ας μην το καθορίσουμε συγκεκριμένα, στο να αλλάζει το βάθος της φωνής σου και μ' έναν τρόπο φυσιολογίας.

Λ.: Αυτό που μου έχουνε πει μέχρι τώρα οι δύο τελευταίοι δάσκαλοι που γνώριζαν κιόλας την ταυτότητά μου ήτανε ότι δεν παίζει ρόλο ουσιαστικά η αλλαγή, κάθε όργανο έχει ένα συγκεκριμένο τρόπο να λειτουργεί και οι φωνητικές χορδές πάλι είναι φωνητικές χορδές. Αλλά από 'κει και πέρα ιδιαίτερη επαφή με οργανισμό που άλλαξε δε νομίζω ότι είχε κάποιος από αυτούς. Κι -όπως σου έλεγα- θεωρώ ότι τον καλύτερο χειρισμό μέχρι τώρα τον είχε, χωρίς βέβαια να την ξέρω πολύ καλά, η δασκάλα που τώρα έχω κάνει τρία μαθήματα μαζί της, που είναι στη λυρική δασκάλα και λυρική τραγουδίστρια -ντάξει, όχι ότι οι άλλοι δεν ήτανε λυρικοί τραγουδιστές, δηλαδή ο ένας ήτανε σίγουρα λυρικός και τα λοιπά-, απλά μου άρεσε η αντιμετώπισή της. Μου είπε ότι -αυτό που σου έλεγα- παίζει μεγάλο ρόλο οι εικόνες που έχεις εσύ για τα πράγματα οι εντυπώσεις, γιατί παίζει ρόλο το πώς στέκεσαι εσύ απέναντι στην πραγματικότητα. Αυτό που είναι το ζητούμενο για να δεις αποτέλεσμα στην εκφορά, στη φωνή σου είναι το πώς σκέφτεσαι ως προς αυτό. Οπότε κι αυτό είναι μια πραγματικότητα, όπως λέγαμε. Δεν είναι μόνο ο οργανισμός πραγματικότητα είναι και η σκέψη, γιατί και η σκέψη είναι πραγματικότητα. Απείρως. Αυτό.

Μίλτος: Φυσικά. Η ενασχόληση που είχες με τη μουσική και προσωπικά όσον αφορά τη διαδικασία με ορμονοληψία και όλες τις άλλες διαδικασίες που έκανες για να βρεις εσύ τον εαυτό σου πόσο... πώς λειτούργησε; Δηλαδή, πώς λειτούργησε η μουσική σ' αυτή τη διαδικασία που εσύ είχες προσωπικά;

Λ.: Η μουσική δεν άλλαξε ποτέ το πώς είναι. Η μουσική είναι μια μεγάλη πηγή, δηλαδή, όπως σου είπα και πριν. Είναι λίγο μαγεία, κάθε φορά ανταποκρίνεται σε αυτό που βιώνεις αναλόγως τι της ζητάς, τι αποζητάς κι εσύ, τι έχεις ανάγκη. Και απλά ίσως μεταμορφώθηκε λίγο περισσότερο από ένα σημείο κι έπειτα. Αυτό ακριβώς που είπα, δηλαδή, αυτή η μαγεία αποτυπώνεται και στον τρόπο που τη βλέπω και στον τρόπο που εγώ την επικαλούμαι και στον τρόπο που γράφω. Για κάποιο λόγο νιώθω ότι αυτή της η υπόσταση με ελκύει περισσότερο. Τη νιώθω ότι κι εγώ μπορώ να την εκφράσω και θέλω να την εκφράσω προς αυτή την κατεύθυνση. Δηλαδή, γι' αυτό μ' αρέσει πολύ, ας πούμε, ο Debussy. Επειδή μου βγάζει πάρα πολύ αυτή την αίσθηση: ότι διαρκώς μεταμορφώνεται αλλά ταυτόχρονα ότι είναι και περίεργη, ότι είναι από τα λίγα πράγματα στη ζωή

και στην πραγματικότητα που είναι πολύ άπιαστο και μπορεί να βάλει το μυαλό σε σκέψεις πολύ υπερβατικές. Ότι είναι μια άλλη γλώσσα τελείως, δηλαδή, είναι μια άλλη γλώσσα και επανεφευρίσκει τον εαυτό της. Όσο πιο πολύ φανταστείς, τόσο πιο πολύ θα συνεχίσεις να φαντάζεσαι -κάπως έτσι.

Μίλτος: Θα έλεγες ότι, ότι βρίσκεται σ' αυτή τη διαδικασία η μουσική ανοιχτά; Δηλαδή, θα 'λεγες ότι η μουσική είναι ανοιχτή στο να κάνει κριτική μέχρι και στο πώς εκείνη στέκεται; Και όχι μόνο η μουσική σαν κάτι το αόριστο αλλά σαν κάτι που υπάρχει στην καθημερινότητά μας κι εμείς το αναπαράγουμε.

Λ.: Το πρώτο που μου 'ρχεται στο μυαλό-

Μίλτος: Αφήνει ας πούμε... α, συγγνώμη.

Λ.: Όχι, όχι πες, δε θα το ξεχάσω.

Μίλτος: Νομίζω ήτανε η καθυστέρηση αυτό.

Λ.: Α, εντάξει. Τότε, θυμάμαι που είχα διαβάσει, γιατί δεν το ξέρω, δεν το 'χω μελετήσει αλλά έχω ακουστά για το δωδεκαφθογγικό σύστημα που μου είχε κάνει πολύ εντύπωση όταν είχα έτσι, φιλοκαταλάβει τι είναι, ότι παίζεις με όλους τους φθόγγους. Ότι, δηλαδή, αν το ξέρω καλά συνδυάζεις από τα συστήματα που έχεις, από τις κλίμακες που έχεις κομμάτια απ' όλες τις κλίμακες με βάση κάποιους κανόνες υποθέτω. Κι αυτό από μόνο του μου φαίνεται πάρα πολύ συγκλονιστικό. Ότι μπορείς να συνδυάσεις πράγματα ετερόκλητα μεταξύ τους, ετερόκλητα με βάση κάποιους κανόνες που έχουν δομήσει οι άνθρωποι, με βάση κάποια φυσικά φαινόμενα που παρατηρούν στη μουσική. Δηλαδή, νομίζω ότι αυτό τότε ήταν μία επανάσταση για τη μουσική και ακόμα νομίζω ότι είναι, γιατί δεν είμαστε ιδιαίτερα εξοικειωμένοι μ' αυτό το είδος μουσικής, είμαστε στην ποπ μουσική στην καθημερινότητά μας. Στην καθημερινότητα με τις συναναστροφές, δηλαδή, τις περισσότερες που έχουμε στη δουλειά μας και τα λοιπά. Στα μέσα μαζικής μεταφοράς, παντού. Όπως επίσης αυτή την αίσθηση την έχει και η ανατολική μουσική. πχ το κανονάκι, τέτοια όργανα, το ούτι, τα... α πώς τα λένε, τα όργανα που δεν έχουνε συγκεκριμένες αποστάσεις μεταξύ τους οι τόνοι.

Μίλτος: Ασυγκέραστα

Λ.: Τα ασυγκέραστα, ναι, μπράβο. Έχουνε επίσης αυτή την τρομερή δυνατότητα. Να περνάει η μουσική από... δηλαδή αυτές οι απειροελάχιστες αποστάσεις είναι πολύ ενδιαφέρουσες. Είναι μια

διαδικασία... Γιατί υπάρχουν πράγματα στη μουσική που μπορείς να τα δεις εφαρμοσμένα σε άλλες τέχνες ή στη σκέψη, στη φιλοσοφία. Και αυτό είναι, επίσης, που κάνει τη μουσική καταπληκτική, εκτός από το άκουσμα, το ότι μπορείς να κάνεις συσχετισμούς με πράγματα τα οποία, όπου αν δεν υπήρχε η μουσική για να σου δώσει αυτή την έμπνευση δε θα σκεφτόσουν διαφορετικά για κάτι άλλο που συμβαίνει στην πραγματικότητά σου. Για τις ανθρώπινες σχέσεις, ας πούμε. Γι' αυτό και είναι μαγική η μουσική, γιατί σου δίνει αυτή τη δυνατότητα. Αλλά ταυτόχρονα δε χρειάζεται και να τα σκεφτείς πάντα, το ωραίο είναι ότι... αρκεί να τα νιώσεις πολλές φορές και δε χρειάζεται να τα σκεφτείς με λέξεις, είναι καλύτερο να μην τα σκεφτείς με λέξεις πολλές φορές κάποια από αυτά τα φοβερά φαινόμενα. Οπότε νομίζω ότι αυτή είναι μία δυναμική της μουσικής που υπάρχει πάντα και θα υπάρχει. Όσο υπάρχει άνθρωπος και αυτί για να τα συλλάβει θα υπάρχει πάντα αυτή η δύναμη και ο χρόνος είναι διαρκής. Είναι ζήτημα δηλαδή του πνεύματος να περάσει από κάποιες διαδικασίες -κι ανεξαρτήτως εποχών. Απλά, φυσικά, όσο περισσότεροι άνθρωποι υπάρχουν που μπορούν, που έχουν τη δύναμη και τη διάθεση να περάσουν από τέτοιες διαδικασίες τόσο πιο πολύ εξαπλώνονται αυτές οι απόψεις. Όταν είσαι μόνος σου είναι πιο δύσκολο χωρίς επιρροές τέτοιες, χωρίς κάποια μεγάλα μυαλά που τα έχουν ήδη πει αυτά ή που μπορεί να στα μεταδώσουν αν είναι ζωντανοί αυτοί οι άνθρωποι να τα σκεφτείς. Και μεγάλα μυαλά εννοώ, φυσικά, και τις ηχογραφημένες μουσικές, όπως σου είπα πριν, ας πούμε, τον Debussy κι άλλοι πολλοί. Δεν ξέρω πάρα πολλούς, αυτός μου ήρθε τώρα. Αλλά και συγγραφείς εννοείται και ζωγράφοι, ακόμα και πολιτικοί ενδεχομένως. Άνθρωποι που έχουν αφήσει το στίγμα τους δηλαδή και μπορείς κάπως να τους συναντήσεις, είτε ζωντανά, είτε καταγεγραμμένα. Αυτό.

Μίλτος: Μιλώντας άρα για ένα τόσο πολύμορφο φαινόμενο όπως είναι η μουσική πιστεύεις ότι έχει αρκετή κοινωνική επιρροή; Κι αν έχει αρκετή κοινωνική επιρροή, θεωρείς ότι όσον αφορά θεματικές που σχετίζονται με τα ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα και συγκεκριμένα με τα τρανς άτομα η μουσική παίρνει θέση;

Λ.: Είναι μια διαρκής πάλη νομίζω. Δηλαδή, η μουσική έχει την πρόθεση να πάρει θέση -οι φορείς της μουσικής, μάλλον, οι μουσικοί, τραγουδιστές, τραγουδίστριες, συνθέτες- αλλά όπως και στη μαγεία υπάρχει η καλή μαγεία και η κακή μαγεία κι επίσης υπάρχει η μαγεία και η πραγματικότητα. Ο στόχος της μαγείας είναι να μεταμορφώνει την πραγματικότητα αλλά η πραγματικότητα συχνά ανθίσταται, αντιστέκεται. Δηλαδή, η πραγματικότητα με τη μορφή του καταναλωτικού κόσμου και του εμπορευματοποιημένου κόσμου και του κόσμου της

εκμετάλλευσης δεν θέλει να συμβαίνουν αυτά τα πράγματα γιατί περιπλέκουν την πραγματικότητα και αποπροσανατολίζουν τους καταναλωτές και τους κάνουν αυτόνομες υπάρξεις. Επομένως, το κατά πόσο θα καταφέρει η μουσική να προσεγγίσει τα άτομα και να τα βοηθήσει να είναι αυτό που είναι, δηλαδή, άτομα και όχι εμπορεύματα είναι μια διαρκής, ένας διαρκής αγώνας. Αλλά όπως λέει και ο Έρμαν Έσσε είναι... καμιά φορά τα πράγματα λειτουργούν καλύτερα όταν γίνονται στα κρυφά κι όχι πάντα με μεγάλες, μαζικές πολιτικές κινητοποιήσεις. Εγώ δεν ξέρω κατά πόσο ισχύει το ένα έναντι του άλλου ή το ένα παράλληλα με το άλλο αλλά επίσης πιστεύω ότι ο μεσσίας δε θα έρθει από τα κανάλια ακριβώς, δε θα έρθει τέλος πάντων μαζικά. Υπάρχουν δυνάμεις που λειτουργούν αόρατες και μου είναι πιο ελκυστικές αυτές οι δυνάμεις εμένα. Ενώ, παράλληλα χρειαζόμαστε τα κινήματα όμως αν δε λειτουργούμε ως μεμονωμένα άτομα δίνοντας λογαριασμό μόνο στον εαυτό μας, για το κατά πόσο η ζωή που ζούμε είναι αυτή που θέλουμε, θα χαθούμε πίσω από οποιαδήποτε μάζα. Και σίγουρα αυτό είναι λιγότερο μαγικό. Οπότε επανέρχομαι στο πώς εγώ βλέπω τη μουσική, δηλαδή, έχει σημασία, αν ρωτήσεις οποιονδήποτε άλλο άνθρωπο θα σου πει με βάση το πώς ο ίδιος θέλει να ζει τη ζωή του κι εγώ νιώθω ότι θέλω να ζω τη ζωή μου περισσότερο με αυτή την αίσθηση και με την ελπίδα ότι η μαγεία μπορεί να μεταμορφώσει την πραγματικότητα. Κι ότι αυτό θα 'ναι πιο ωραίο. Αισθητικά και φιλοσοφικά. Αυτό.

Μίλτος: Η μουσική ως μαγεία θεωρείς μπορεί να βρει... Βασικά όχι η μουσική, να επαναδιατυπώσω την ερώτηση. Αυτές οι αόρατες δυνάμεις που ανέφερες πιστεύεις μέσα από τη μουσική και τη μαγεία και τη δύναμη που αυτή φέρει μπορούν να βρουν μία συλλογικοποίηση; Έστω κάποιων από τις εμπειρίες και τις ανάγκες και των βιωμάτων τους;

Λ.: Θα πω ότι εάν κάτι είναι τόσο ισχυρό ώστε να μεταμορφώσει έναν άνθρωπο, τον τρόπο που σκέφτεται και αισθάνεται, τότε είναι πιθανό αυτός ο άνθρωπος να δημιουργήσει κάτι πολύ σπουδαίο και αυτό το κάτι να ακουστεί από περισσότερους ανθρώπους. Αλλά να ακουστεί βαθιά. Γιατί το οτιδήποτε αν ακουστεί επιφανειακά και επιδερμικά θα είναι πάλι απλά άλλο ένα καταναλωτικό προϊόν. Δηλαδή, πάλι ένα προκάλυμμα για να βγάλουν λεφτά κάποιοι κερδοσκόποι. Αλλά εάν κάτι είναι τόσο συγκλονιστικό που διαπεράσει τα αυτιά των ανθρώπων τότε εκ των πραγμάτων δε θα 'ναι πια ίδιοι, ένας μεγάλος αριθμός ατόμων θα έχει αλλάξει ως ένα βαθμό στον πυρήνα του, οπότε έτσι κάπως είναι... δηλαδή, κάποια πράγματα δε γίνονται τόσο πολύ με την πειθώ όσο με το ότι έχουμε κοινές εμπειρίες, ότι βιώνουμε ήδη τα πράγματα, ήδη έχουμε έναν κοινό κώδικα, ήδη καταλαβαίνομαστε οι άνθρωποι μεταξύ μας, οπότε δε χρειάζεται να

αναλωθούμε σε εξηγήσεις που διαστρεβλώνουν τις εμπειρίες μας. Χρειάζεται μόνο να εμπιστευθούμε τις αισθήσεις μας και την αίσθηση ιδίως του καλού και του αγαθού και της αρετής... της ανθρώπινης ηθικής, του τι είναι αυτό για το οποίο πραγματικά είναι πλασμένος ο άνθρωπος και αυτό για το οποίο σίγουρα δεν είναι και δεν πρέπει να επιτρέπουμε πράγματα που πάνε κόντρα στην ανθρώπινη ύπαρξη. Ας πούμε ένας απαράβατος κανόνας, και ίσως κι ο μοναδικός, ο οποίος όμως έχει πάρα πολλά διαφορετικά σημαινόμενα, το ότι, δηλαδή, δεν ανεχόμαστε την καταστροφή και τη βία πάνω σε μία ανθρώπινη ύπαρξη, μεταφράζεται σε πολλές διαφορετικές πράξεις και αποφάσεις -και πολιτικού, φυσικά, χαρακτήρα. Και μπορεί και να παρερμηνευτεί. Όταν, ας πούμε, θέτεις ένα δίλημμα περί διακοπής της κύησης. Ποια είναι η ανθρώπινη ζωή εν προκειμένω; Υπάρχουν τέτοια ερωτήματα.

Μίλτος: Θα ήθελα τώρα έτσι όπως έχει πάρει αυτή τη στροφή η κουβέντα ίσως να πούμε για το πώς εμείς, ας πούμε, σαν άτομα που μπορεί να μην είμαστε οι μεγάλοι μουσικοί ή τα μεγάλα μυαλά μπορούμε να δημιουργήσουμε μεγάλες στιγμές. Όχι με την έννοια του μεγάλου, του βαρύγδουπου αλλά με την έννοια του σημαντικού. Θεωρείς, ας πούμε, ότι εσύ, σαν ένα άτομο που ασχολείται ερασιτεχνικά με τη μουσική, στο μεγαλύτερο βαθμό, γιατί τη χρησιμοποιείς και επαγγελματικά, φυσικά, στη δουλειά σου και στο θέατρο, έχεις αυτό το χώρο να εκφραστείς όπως θεωρείται να τον έχουνε πιο πολύ άτομα που νοούνται ως πιο ταλαντούχα, πιο προωθημένα και λοιπά;

Λ.: Το χώρο εννοείς... ας πούμε προνόμια που έχουν οι άνθρωποι που κάνουν επαγγελματικά αυτή τη δουλειά; Δηλαδή, το να δίνουν συναυλίες ή το να ακούγεται η φωνή τους περισσότερο στον κόσμο και τα έργα τους;

Μίλτος: Και τα δύο. Δηλαδή, και το δεύτερο έχει πολύ μεγάλη σημασία. Το πόσο η φωνή σου εσένα μπορεί να ακουστεί.

Λ.: Η αλήθεια είναι ότι και εγώ θέλω να ακούγεται η φωνή μου, δηλαδή, όποτε έχω τη δυνατότητα να το κάνω... Απλά προτιμώ αυτό να γίνεται από κοντά, να νιώθω ότι υπάρχουν άνθρωποι. Δηλαδή, έχω πάρει πρωτοβουλία κάνα δυο φορές, ότι θέλω να παίξω τη μουσική που παίζω σε πολλούς ανθρώπους που νιώθω ότι είναι κοντά στον τρόπο σκέψης μου, από μια άποψη. Σε νέους ανθρώπους, ας πούμε, που ασχολούνται με τις τέχνες. Ε, ή έχω κάνει ξέρω 'γω ένα βίντεο κι έχω ανεβάσει, κάποια στιγμή. Αλλά δε με... Με φοβίζει το να κάνω κάτι πιο... να μιλάω συνεχώς γι' αυτό στο facebook, ας πούμε, που είναι καταστάσεις τόσο... διαβρωτικές. Αυτό με απομακρύνει.

Από 'κει και πέρα είναι κάτι που μπορείς να κάνεις στην καθημερινή σου ζωή, στην κάθε σου μέρα. Όχι καθημερινή, δηλαδή, με την έννοια της πεζότητας αλλά ότι αν εσύ σαν άνθρωπος νιώθεις κάποια πράγματα ότι ισχύουν και ότι ισχύουν πανανθρώπινα τότε μπορείς να είσαι φορέας τους ανά πάσα στιγμή. Αν κι εσύ νιώθεις σχετικά καλά, γιατί αν δεν είσαι σε καλή ψυχολογική κατάσταση δεν μπορείς να είσαι βοηθητικός για οποιονδήποτε άλλον άνθρωπο. Αλλά επειδή η μουσική μεταμορφώνεται ακόμα και σε θεραπεία και στο πώς μπορεί να βοηθήσει έναν άνθρωπο όταν είναι σε ανάγκη, δηλαδή, οποιεσδήποτε συνθήκες νιώθω ότι και αυτό, και αυτή είναι μία από τις ευεργετικές δυνάμεις της μουσικής της οποίας μπορούμε να είμαστε φορείς. Και όταν είσαι φορέας είναι αυτή η αίσθηση ότι είσαι σαν προφήτης, αυτό για το οποίο έχουν μιλήσει πολλοί πνευματικοί άνθρωποι, ότι το πιο μεγάλο θαύμα είναι ν' αφήσεις τη φωνή και το χέρι του θεού να εκφραστεί μέσα από σένα. Δηλαδή, ότι σε κινεί κι εσένα μία ανώτερη δύναμη η οποία είναι προορισμένη για το καλό της ανθρωπότητας και γίνεσαι το «δοχείο», κατά κάποιον τρόπο, με τη θέλησή σου. Αυτό είναι κάτι πολύ σημαντικό. Γιατί τα υπόλοιπα, το να έχεις φωνή μεγάλη σε μεγάλο πλήθος και τα λοιπά είναι δύσκολο, νομίζω, να τα κάνεις εκ των πραγμάτων κι επίσης πρέπει να εμπιστεύεσαι πολύ και τη φωνή σου, για να μιλήσεις σε πάρα πολλούς ανθρώπους. Όπου εγώ, ας πούμε, σ' αυτή τη φάση, παρ' όλο που θα ήθελα πάρα πολύ να την εμπιστευόμαι δεν την εμπιστευόμαι γιατί νιώθω ότι μου σφίγγει ένα χέρι το λαιμό, ας πούμε, δεν έχω... έχω ακόμα πολύ μεγάλα κολλήματα ως προς την υγεία της φωνής και την ταυτότητα της φωνής, της αληθινής δικιάς μου φωνής. Να μη νιώθω ότι ψεύδομαι ή ότι τραγουδάω με βάση εικόνες που έχω στο μυαλό μου φορεμένες. Ναι...

Μίλτος: Καταλαβαίνω... Όσον αφορά το πόσο οικεία νιώθεις με τη μουσική υπάρχει κάτι που θα ήθελες να αναφέρεις ή να μιλήσεις γι' αυτό;

Λ.: Είναι σωστή λέξη το «οικεία», γιατί περιλαμβάνει τον οίκο, δηλαδή την αίσθηση ότι είναι σπίτι σου, είναι εκεί όπου ανήκεις. Είναι, δηλαδή, πολύ φιλόξενη η μουσική, η ίδια η μουσική και προσαρμόζεται στις ανάγκες μας. Είναι τόσο εύπλαστη δηλαδή, είναι σαν το χώμα, σαν τη λάσπη, ας πούμε. Είναι πολύ φιλόξενη και μας συντροφεύει. Δηλαδή, δεν υπάρχει νομίζω εμπειρία ανθρώπινη ή πνευματική που να μην μπορείς να την εκφράσεις με μουσική. Και αυτό είναι της τέχνης γενικά προνόμιο αλλά για τη μουσική μπορώ να το πω πιο προσωπικά. Δηλαδή, πάντα η μουσική, πάντα θα τραγουδούσα ή θα σκεφτόμουνα μια μελωδία να πω όταν το είχα ανάγκη. Όχι μόνο όταν το είχα ανάγκη αλλά σίγουρα η μουσική είναι αυτή που θα με συντρόφευε όταν τα πράγματα θα ήταν πολύ δύσκολα, όταν θα είχα ανάγκη να εκφραστώ, δηλαδή σαν εκκλησία, σα να

είναι μια εκκλησία που είναι πάντα εκεί για σένα, η μουσική. Ένας προσωπικός ναός. Ή το δωμάτιο των ευχών που είναι στο «Χάρι Πότερ», που κάθε φορά που μπαίνεις αναλόγως τι είχες ανάγκη μεταμορφωνότανε... ακόμα και σε διαφορετικό χώρο δηλαδή ή έβρισκες αυτό που έψαχνες. Σαν η ανάγκη να δημιουργεί τη μουσική που έχει ανάγκη.

Μίλτος: Ωωω (γέλια)

Λ.: (γέλια) Πλάκα-πλάκα. Γι' αυτό και κάθε εποχή έχει τη μουσική της και τους εκπροσώπους της, γιατί κάθε εποχή έχει διαφορετικά βάσανα και διαφορετικές ελπίδες, διαφορετικούς αγώνες... Βέβαια εντάξει η μουσική εκφράζει και τη βλακεία των ανθρώπων, δηλαδή, υπάρχουνε εποχές ή σε κάθε εποχή υπάρχει μουσική που εκφράζει πράγματα που έχουν σκοπό να εκμαυλίσουν τον άνθρωπο και τον πολιτισμό του, γιατί λειτουργεί κι ως μέσο η μουσική. Οπότε αναλόγως στα χέρια ποιανού είναι και πώς τη χρησιμοποιεί και για τι σκοπό. Και αν τη θεωρεί μέσο, εργαλείο, αν θεωρεί τον εαυτό του μεγαλύτερο από τη μουσική ή αν θεωρεί ότι συμπλέει με τη μουσική. Αν θεωρείς τον εαυτό σου μεγαλύτερο από τη μουσική, εξαρτάται πώς το εννοείς αυτό γιατί φυσικά και ο άνθρωπος είναι πάνω απ' όλα αλλά αν κιάλας δεν ταχθεί για έναν σκοπό και δε νιώσει ότι ο ίδιος είναι κομμάτι ενός μεγαλύτερου σύμπαντος που έχει να του αποκαλύψει πράγματα δεν έχει και πολλά να βιώσει, που είναι το ζητούμενο. Δηλαδή, το ζητούμενο είναι να παίξουμε, να χαρούμε και πραγματικά να νιώσουμε κάτι καινούριο, στη ζωή. Γιατί νομίζω όσο περνάνε τα χρόνια είναι πιο εύκολο να απομακρυνθείς από το να νιώσεις και να κολλήσεις στο να εκτελείς απλά πράγματα και να επαναλαμβάνεις κάτι στο οποίο νιώθεις ασφάλεια αλλά στην πραγματικότητα σε κάνει να νιώθεις ασφυξία. Οπότε αν το ζητούμενο είναι η καλύτερη ζωή και η ελπίδα της έκστασης, τότε δε γίνεται να μείνεις μόνο σ' αυτά που ξέρεις και στο να πιστεύεις ότι εσύ είσαι πάνω απ' όλα, πρέπει να νιώθεις ότι υπάρχει κάτι μαγικό. Κάτι που το οποίο όμως είναι για σένα κι είναι για να σε κάνει να νιώθεις κομμάτι της μαγείας. Όχι κατώτερος αλλά κομμάτι. Ναι.

Μίλτος: Νιώθεις μέλος από κάτι εννοείς; Σαν το μέλος ενός σώματος

Λ.: Ναι

Μίλτος: Για να καταλάβω τι εννοείς το λέω, όχι για να... πω τι εννοείς

Λ.: Σαν το μέλος ενός σώματος αλλά και πιο πολύ σαν ένα μικρό κομμάτι του κόσμου, του σύμπαντος. Κάτι ακόμα ευρύτερο. Γιατί ούτως ή άλλως το σύμπαν είναι πολύ ευρύ και νομίζω ότι

διαρκώς επεκτείνεται κιόλας, έτσι έχω ακούσει. Οπότε εμένα με κάνει να νιώθω ακόμα καλύτερα το να νιώθω ότι είμαι κομμάτι ενός σύμπαντος που επεκτείνεται.

Μίλτος: Αυτό μπορούμε να το πάρουμε και μεταφορικά, ακόμα και να μην ξέρουμε αν...

Λ.: Αν ισχύει;

Μίλτος: ... αν ισχύει στην αστροφυσική

Λ.: Ναι! Ναι, γι' αυτό σου λέω... σου λέω τι μ' αρέσει και ποια είναι η αισθητική που έχω. Δεν είναι απαραίτητα πραγματικότητα -με την έννοια του πράγματος- αλλά η πυρηνική σκέψη είναι πραγματικότητα, η οποία αλλάζει μέχρι και τον τρόπο που αναπνέουμε, οπότε σίγουρα είναι πραγματικότητα.

Μίλτος: Ναι, εξάλλου τι είναι πραγματικό για σένα έχει σημασία...

Λ.: Σημασία... ναι, σημασία έχει πολύ μεγάλη, το τι μας κινεί στη ζωή, τι μας κινητοποιεί -που είναι επίσης πραγματικότητα- γι' αυτό και έχει πολύ μεγάλη σημασία η σκέψη.

Μίλτος: Ναι, φυσικά και δε μιλάμε για κάτι το υπερβατικό. Δηλαδή, τώρα αυτό είναι στα πλαίσια της συζήτησης που θα πω, εννοώ για να μην επιβάλλω κάτι σε σένα.

Λ.: Ναι, μην ανησυχείς

Μίλτος: Αλλά και η μαγεία που έχει η μουσική και η ενέργεια που έχει η μουσική είναι και κάτι το ανθρώπινο, το γήινο. Γιατί εμείς τη δημιουργούμε, τη νοσηματοδοτούμε, την ακούμε, τη μοιραζόμαστε...

Λ.: Ναι, δεν υπάρχει χωρίς εμάς η μουσική. Φυσικά, είναι πολύ ανθρώπινο. Απλά η φαντασία είναι που δημιουργεί τις διαστάσεις. Αυτό είναι σωστό που λες.

Μίλτος: Μπορώ να δώσω λίγο χρόνο, να σκεφτείς κι άλλα πράγματα

Λ.: Ως προς τι;

Μίλτος: Εννοώ για να μην κόψουμε, να μην κόψουμε τη θεματική

[παύση]

Λ.: Λοιπόν, σκέφτηκα κάτι, ότι θα ήθελα να πω ακόμα...

Μίλτος: Πες μου

Λ.: ...σε σχέση με όλα που λέγαμε. Ότι η μουσική έχει και την ιδιότητα να σε κάνει να βλέπεις τα πράγματα με τελείως διαφορετική οπτική. Κι έτσι μπορείς... αναπτύσσεις μία υπερδύναμη, ας πούμε, μια μαγική δύναμη να αναγνωρίζεις καταστάσεις που οι άλλες αισθήσεις δε σου επιτρέπουν να αναγνωρίσεις. Στη συναναστροφή σου, ας πούμε, με κάποιον άνθρωπο ή όταν βρίσκεσαι μαζί με ένα μεγάλο πλήθος ή οτιδήποτε, υπάρχουν πράγματα που τα λαμβάνουν τα αυτιά σου μουσική, σαν δηλαδή ακολουθία ήχων που δημιουργεί μία συγκεκριμένη εντύπωση που αν απλά τα σκεφτείς τα ίδια πράγματα λογικά, οδηγείσαι σε αποτελέσματα ολέθρια, για την επιβίωση, είτε τη βιολογική επιβίωση, είτε την πνευματική και την ψυχολογική επιβίωση. Ενώ αν τα δεις από τη σκοπιά της μουσικής μπορείς άμεσα να καταλάβεις τι πρέπει να κάνεις, για να είσαι καλά εσύ και οι γύρω σου, χωρίς να τα αναλύσεις πολύ λογικά. Δηλαδή, μπορεί να διαβάσεις σημάδια στη συμπεριφορά ενός ατόμου από τον τρόπο που μιλάει που σε κάνουν αμέσως να ξέρεις ότι πρέπει, ας πούμε, να φύγεις άμεσα -χωρίς να κάνεις κάτι άλλο- ή ότι πρέπει να του μιλήσεις με έναν συγκεκριμένο τρόπο ή σ' ένα συγκεκριμένο τόνο ή μ' ένα συγκεκριμένο ρυθμό... Στοιχεία της μουσικής, δηλαδή, που αν τ' αναγνωρίζεις στη μουσική μπορείς και να τα... να τα δημιουργήσεις στον έξω κόσμο. Και αυτή είναι μια, ας πούμε, από τις εκφάνσεις που μπορεί να πάρει η μουσική ζωή της μουσικής, η αόρατη δυναμική της παρουσία στην πραγματικότητα. Το ότι κάποιος ή κάποια κατέχει τη γλώσσα αυτή και μπορεί να τη χειριστεί, για να δαμάσει καταστάσεις που είναι ενάντια στον άνθρωπο. Ας πούμε, ήταν ένας σε μία διαδήλωση στην Αμερική πριν από κάποιους μήνες, ένας μαύρος μουσικός που 'παιζε βιολί και είχα ακούσει ότι ήταν έτοιμη η κατάσταση να γίνει συμπλοκή και ακριβώς την κατάλληλη στιγμή άρχισε να παίζει βιολί με αυτό το σκοπό, με το σκοπό, δηλαδή, να αποτρέψει μία πολύ κακή εξέλιξη των πραγμάτων. Επίσης, προσωπικό παράδειγμα, χθες έπαιζα μουσική από το απόγευμα μέχρι το βράδυ που ήμουνα στο σπίτι και παρ' όλο που επικοινωνήσα πολύ λίγο με τους γονείς μου ήταν μία από τις σπάνιες φορές που και οι δυο τους πήγανε για ύπνο πριν τις 12, ήταν ήρεμα τα πνεύματα στο σπίτι και εγώ έκανα αυτό που πραγματικά ήθελα. Μόνο και μόνο επειδή υπήρχε μουσική στο σπίτι κι εγώ εκφραζόμουν όπως ήθελα εκείνη τη στιγμή, προς την κατεύθυνση της αρμονίας βέβαια και όχι του να προκαλέσω δυσφορία στους γύρω μου. Οπότε υπάρχουν πράγματα τέτοια, θεωρώ, που λειτουργούν υπογείως αλλά ασκούν τρομερή επίδραση στην οικεία μας πραγματικότητα. Και αν τα γνωρίζουμε κιόλας μπορούν να έχουν ακόμα μεγαλύτερη επίδραση αλλά εκεί φυσικά πρέπει να προσέχουμε τις προσδοκίες μας, να μην υπερκαλύπτουν την πραγματικότητα. Το ότι πρέπει κι εμείς να έχουμε υπομονή και να μην υπεραγχωνόμαστε ότι πρέπει να καταφέρει η μαγεία μας να νικήσει την πραγματικότητα, γιατί τότε γίνεται ζήτημα

πάλης, ενώ δεν πρέπει. Αν το κάνεις πάλη και σύγκρουση τότε είναι σχεδόν σίγουρη η καταστροφή, δεν είναι δεδομένα τα πράγματα, ούτε είναι εύκολα πάντα. Αυτό, αυτό ήθελα να πω.

Μίλτος: Ευχαριστώ για το... διαμοιρασμό αυτής της σκέψης

Λ.: (γέλιο) κι εγώ, κι εγώ

Μίλτος: Δεν το είχα ξανασκεφτεί έτσι

Λ.: Ναι, κι εγώ τελευταία το σκέφτομαι αυτό. Κάποια πράγματα μας διαφεύγουν. Δηλαδή τα βιώνουμε αλλά μας διαφεύγουν ή μας διαφεύγει η αιτία των πραγμάτων. Οπότε, αν δεν έρθει αυτή η στιγμή που συνειδητοποιείς ότι τα φαινόμενα εξηγούνται μάλλον με αυτό τον τρόπο, τότε θα συνεχίσεις να ζεις χωρίς να ξέρεις τι οδηγεί σε τι. Χωρίς κι αυτό βέβαια να είσαι ποτέ απόλυτα σίγουρος ότι κάτι ισχύει αλλά είναι ωραίο να ανακαλύπτεις κάτι πού και πού ή να πιστεύεις ότι ανακάλυψες κάτι.

Μίλτος: Ναι, είναι κι αυτό που λέγαμε πριν. Ότι είναι το θέμα και πώς εσύ νιώθεις καλά με την πραγματικότητα. Με την πραγματικότητα τη δική σου, το πώς εσύ τοποθετείσαι σ' αυτή

Λ.: Ναι. Με την πραγματικότητα που αναγνωρίζεις και που ορίζεις εσύ ως πραγματικότητα. Ούτως ή άλλος είναι και το άλλο που λένε οι επιστήμονες ότι η πραγματικότητα είναι κάτι διαφορετικό από αυτό που εμείς αντιλαμβανόμαστε με τις αισθήσεις μας. Αν βλέπαμε, ας πούμε, αν είχαμε ολοκληρωτική όραση -κάτι τέτοιο λένε- θα βλέπαμε πολύ περισσότερα πράγματα και θα χανόμασταν, θα ήταν δυσλειτουργικό για την ύπαρξή μας το να βλέπαμε όλα όσα υπάρχουν, τα σωματίδια, ας πούμε, κι όλα αυτά. Ή, ας πούμε, οι φάλαινες εκπέμπουν σε ήχους, σε συχνότητες πολύ διαφορετικές από εμάς, οπότε έχουν επίσης πολύ διαφορετική σύλληψη της πραγματικότητας. Γι' αυτό και είναι πάρα πολύ σχετικά τα πράγματα. Και καλό είναι να κρατάμε αυτό που μας βοηθάει. Γιατί αν θέλουμε να κρατήσουμε τα πάντα θα καταποντιστούμε. Είναι πάρα πολλά «τα πάντα», δεν μπορούμε καν να τα συλλάβουμε.

Μίλτος: Ναι, βέβαια. Βέβαια προσωπική μου άποψη είναι ότι και κάποια πράγματα είναι όπως είναι και δεν μπορεί να είναι απόλυτα σχετικά. Όπως, ας πούμε, το να υπάρχει, το να συμβαίνει κάτι τρανσφοβικό. Αυτό ας πούμε είναι ένα γεγονός, δεν είναι μία ερμηνεία της πραγματικότητας διαφορετική. Κατάλαβες τι εννοώ.

Λ.: Ναι, ξέρω τι εννοείς. Γι' αυτό ο μόνος κανόνας που θεωρώ απαραίτητος είναι η κατεύθυνση της ανθρώπινης επιβίωσης. Το ότι όπως κι αν συλλαμβάνουμε την πραγματικότητα σε καμία

περίπτωση δεν μπορούμε να σταθμίζουμε διαφορετικά άνθρωπο από άνθρωπο και να λέμε «αυτός πρέπει να ζήσει, αυτός πρέπει να πεθάνει» ή «αυτός πρέπει να ζήσει καλύτερα κι αυτός πρέπει να ζήσει χειρότερα» ή ότι εγώ θα πω σ' έναν άνθρωπο πώς θα ζήσει, διότι και μ' αυτόν τον τρόπο τον σκοτώνω, πνευματικά. Γι' αυτό και πρέπει να εμπιστευόμαστε την ανθρώπινη εμπειρία και να σεβόμαστε τον άνθρωπο που έχουμε απέναντί μας. Αλλά από 'κει και πέρα επειδή εκτός από την τρανσφοβία υπάρχουν πάρα πολλές άλλες φοβίες και ο ανθρώπινος νους διαρκώς λαμβάνει και καινούριες ταυτότητες που προηγουμένως δεν τις ξέραμε. Εγώ προτιμώ να βλέπω τα πράγματα λίγο πιο θολά προκειμένου να είναι πιο ελεύθερα, όχι το αντίθετο δηλαδή. Εκτός αν σε μία συγκεκριμένη περίπτωση πείθομαι ότι πρέπει τα πράγματα να είναι ολοκάθαρα προκειμένου να υπερασπιστούμε την ανθρώπινη ζωή. Δηλαδή, δεν είμαι απόλυτος ως προς αυτό. Αλλά όταν σκέφτομαι σε σχέση με εμένα προτιμώ να βλέπω τα πράγματα ευρύτερα, χωρίς ονόματα και ταυτότητες πολύ.

Μίλτος: Φυσικά, αυτό είναι και απόλυτα σεβαστό. Επίσης η ανθρώπινη εμπειρία είναι μία ρευστή και πολύμορφη εμπειρία, δε διαφωνώ σ' αυτό.

Λ.: Αλλά όντως, κάποια πράγματα αν δεν τα δεις απολύτως συγκεκριμένα κι απολύτως απόλυτα είναι επικίνδυνο και για σένα τον ίδιο. Χρειάζεται να είμαστε και αυστηροί, κάποιες φορές πολύ, προκειμένου να καταπολεμήσουμε μια κατάσταση. Δηλαδή να δεις πολύ συγκεκριμένα αυτό το οποίο δεν θέλεις να σου συμβεί, ας πούμε, ή να κατονομάσεις τον αντίπαλο π.χ. Άλλες φορές χρειάζεται το ένα κι άλλες φορές το άλλο ή να το αγνοήσεις τελείως. Τώρα μιλάω, δηλαδή, και σε πλαίσιο υγείας του μυαλού. Ναι. Δε σκέφτομαι κάτι άλλο πάνω σ' αυτά που λέμε.

Μίλτος: Εγώ, για να μη σε κουράσω κι άλλο, μία ερώτηση έχω

Λ.: Δε με κουράζεις, μην ανησυχείς

Μίλτος: Γυρνώντας και στο θέμα και της διπλωματικής μου εργασίας θα ήθελα να σε ρωτήσω πώς βλέπεις την τρανς εκπροσώπηση στη μουσική. Και για να το συγκεκριμενοποιήσω: δεν εννοώ μόνο άτομα που κάνουν μουσική αλλά εννοώ και -δηλαδή επαγγελματικά, κατάλαβες, τρανς μουσικούς- αλλά εννοώ και άτομα τα οποία μπορεί απλά να γράφουν, μπορεί να γράφουν μόνο στίχους, μπορεί να είναι εκπαιδευτικοί, μπορεί να είναι παραγωγοί μουσικής ή να παίζουν ερασιτεχνικά... Δηλαδή, απλά, καθαρά εσύ πώς θα έλεγες ότι υπάρχουν τα τρανς άτομα στη μουσική;

Λ.: Στη βιομηχανία, ας πούμε, στη μουσική βιομηχανία στην ποπ και τα λοιπά, δε θα έλεγα ότι έχουμε πολλούς εκπροσώπους. Έχουν υπάρξει όμως αναγνωρισμένα άτομα, που είναι, έτσι, πολύ ευρέως στο πλαίσιο της επιτέλεσης του φύλου και τα λοιπά. Δηλαδή, μου έρχεται ο Boy George, ο Prince, ο George Michael εν μέρει και ο Nomi Klaus (sic). Άτομα δηλαδή που επιτελούσαν το φύλο τους με έναν ιδιαίτερα ξεχωριστό τρόπο κι αυτό ήταν έμπνευση για μένα και για μας πιστεύω, για πολλά άτομα της κοινότητας. Αλλά κατά τ' άλλα δε θεωρώ ότι υπάρχει ιδιαίτερα προώθηση, λίγα πράγματα ή, ξέρω 'γω, ό,τι πουλάει, ό,τι πουλάει πιο πολύ σαν κατάσταση παράξενη, εξωτική. Αυτά, δηλαδή, όσον αφορά την ποπ βιομηχανία. Αλλά, ας πούμε, στην όπερα, όπου πολλές φωνές γράφονται π.χ. για «γυναικεία» φωνή ενώ ο ρόλος είναι αντρικός, σ' αυτές τις περιπτώσεις, το αναμενόμενο, ας πούμε, θα ήτανε αυτός ο ρόλος να δίνεται σε έναν τρανς άντρα που δεν έχει κάνει μετάβαση, που δε θέλει να κάνει μετάβαση ή οτιδήποτε. Ή σε κάποιο άλλο άτομο που για οποιονδήποτε λόγο, αυτό, ο οργανισμός του ταιριάζει με τη φωνή για την οποία γράφτηκε και επίσης θέλει να κάνει αυτό το ρόλο. Παρ' όλα αυτά νομίζω αυτοί οι ρόλοι συνήθως δίνονται σε σοπράνο. Σε γυναίκες, δηλαδή, που δεν έχουν κάποια... δε νιώθουν ότι πραγματώνονται μέσα από ένα τέτοιο ρόλο. Δηλαδή θεωρώ ότι θα μπορούσε να δοθεί πολύς περισσότερος χώρος ο οποίος δε δίνεται και απ' όσο έχω ακούσει υπάρχουνε αρκετά στεγανά και είναι ακόμα πιο ανταγωνιστικός ο χώρος της μουσικής ενδεχομένως απ' ότι άλλοι. Τώρα αυτά για την επαγγελματική μουσική. Καλά-καλά, δηλαδή, γυναίκες συνθέτριες και παλεύουμε να αναγνωριστούν τώρα και να πούμε ότι η ιστορία έχει πολλές γυναίκες συνθέτριες που δεν έχουν αναγνωριστεί για χίλιους δυο λόγους καταπίεσης και περιορισμών και νομίζω και άλλες τόσες που δεν μπόρεσαν καν να γράψουν ή να γράψουν κάτι που καταγράφηκε ή προβλήθηκε, έστω και κάπου μυστικά, ξέρεις, δεν μπορούσαν καν να πάνε στην πηγή, όχι να φανεί η πηγή. (γέλια) Οπότε, φυσικά έχουμε πολύ μεγαλύτερο δρόμο να κάνουμε για τις σύγχρονες μειονότητες, που και οι τρανς είναι μία σύγχρονη μειονότητα που παλιότερα δεν ήτανε καν γνωστή ως τέτοια. Καθάρά, εντάξει, στον ευρύτερο χώρο μου τρανς άτομα που ασχολούνται με τη μουσική ξέρω κάποια. Και θεωρώ ότι υπάρχουν, δηλαδή, όπου υπάρχει ελευθεριακή κοινότητα, όπου οι άνθρωποι δεν έχουνε κολλήματα μεταξύ τους και αγκαλιάζουνε τις διαφορετικές ταυτότητες υπάρχουν και διαπρέπουν κιόλας. Και είναι και ξεχωριστές φωνές και είναι κομμάτια, δηλαδή, του συνόλου αναγνωρισμένα. Αν πας, δηλαδή, σε μία μουσική κολεκτίβα τέτοια είναι πολλά τέτοια άτομα μπορεί να βρεις μέσα, ακόμα και στην ίδια κολεκτίβα. Αλλά, ντάξει, έχουμε δρόμο δε θεωρώ ότι μιλάμε τώρα για την πλειοψηφία των καταστάσεων. Στην πλειοψηφία είμαστε ακόμα στο ψάξιμο. Το ψάξιμο, δηλαδή, της θέσης μας μέσα σ' ένα σύνολο, μέσα σε μια ομάδα. Ακόμα... Ναι, όχι ακόμα

είμαστε... Έχουμε δρόμο. Σίγουρα δεν είμαστε κατεστημένο. Όχι με την έννοια να είμαστε οι περισσότεροι, οι περισσότερες, με την έννοια να μην είναι αντικείμενο συζήτησης.

Μίλτος: Καλά, ναι!

Λ.: Και έχουμε κι άλλα βήματα ακόμα πριν από αυτό. Δηλαδή ακόμα είμαστε στο να γίνει η συζήτηση, πολλές φορές. Να πούμε ότι «ναι είναι οκ να είμαστε κι εμείς μέσα και να είμαστε όπως νιώθουμε», όπως σου 'λεγα, ας πούμε, με τη δραματική σχολή, ότι δεν ήταν οκ. Παρ' όλο που με πήρανε στη δραματική σχολή δεν ήταν οκ το να είναι η ταυτότητά μου ανοιχτή. Οπότε είμαστε μίλια μακριά (γέλια). Και μιλάμε τώρα για την καλή περίπτωση γιατί πριν να μπω σ' αυτή τη σχολή με είχαν ήδη πάρει σε τρεις δραματικές σχολές αλλά απορρίψει γι' αυτό το λόγο. Γιατί δεν ήξεραν πώς να χειριστούν την κατάσταση.

Μίλτος: Οκ...

Λ.: Κι αυτή είναι μία, φυσικά, απολύτως αντικειμενική πραγματικότητα που δεν μπορούμε να τη σχετικοποιήσουμε -εδώ θα έρθω στα λόγια σου.

Μίλτος: Εδώ ναι και... βασικά πώς θα σχολιάζεις τον ελλαδικό χώρο ως προς αυτό; Ως προς την εκπροσώπηση; Πώς θα σχολιάζεις την εκπροσώπηση και τη συμπεριληπτικότητα στον ελλαδικό χώρο, στις «καλές τέχνες» του ελλαδικού χώρου;

Λ.: Ξέρω ότι πολύς κόσμος αποκλείεται. Πολλοί από μας αποκλείονται, γι' αυτό το λόγο. Και το ξέρω με την έννοια ότι... αλλιώς θα το έβλεπα! Εντάξει, δηλαδή, από τα μέχρι τώρα τόσα χρόνια ενηλικότητα που παρακολουθώ κόσμο που μπαينوβγαίνει στις σχολές και στα θέατρα και παίζει επαγγελματικά και τα λοιπά δε θα έλεγα ότι έχω δει και κάναν τρανς άνθρωπο, ας πούμε, να παίζει στο θέατρο. (γέλια). Δε θυμάμαι. Αναρωτιέμαι, έχω δει; Δεν ξέρω. Δεν είναι, είμαστε ακόμα... κάτι άγνωστο. Κάτι μυστικό. (γέλια)

Μίλτος: Κι αυτό λέει πολλά

Λ.: Βέβαια. Μιλάμε, δηλαδή, ακόμα και υπήρξε σχολείο που η διευθύντρια θεωρούνταν πολύ προχωρημένη και τα λοιπά, κι όμως, δηλαδή μου λέγανε «όχι, πολύ περίεργο γιατί κατά τ' άλλα είναι πολύ κομπλέ άνθρωπος», ας πούμε αλλά... εννοώ και με ανατροφή ευρωπαϊκή, τέλος πάντων πιο προωθημένη, κι όμως... Και ιδιωτική σχολή, δηλαδή θα πλήρωνα! Δε θα με πλήρωνε το κράτος γι' αυτό.

Μίλτος: Οκ!

Λ.: Αμέ. Και με ρόλους που, ξέρεις, λες ο Σαίξπηρ μόνο έχει γράψει άπειρα έργα για μεταβάσεις φύλου, για άτομα που είναι στο μεταίχμιο. Η σύγχρονη δραματουργία, επίσης έχει πολύ υλικό. Και, κυρίως, ανεξάρτητα δραματουργίας, γιατί αυτό είναι απλά μια δικαιολογία, η πραγματικότητα είναι ότι το θέατρο είναι για κάθε άνθρωπο και κάθε άνθρωπος είναι για το θέατρο. Το θέατρο είναι δράση που εμφανίζεται. Εφόσον είμαι ζωντανός είμαι φορέας δράσης και εφόσον θέλω να εμφανιστώ πρέπει να εμφανιστώ. Δεν τίθεται άλλο ζήτημα. Και σαλιγκάρι να είμαι.

Μίλτος: Ναι...

Λ.: Και κανένα έργο να μην έχει γραφτεί, που άλλωστε είναι και της μόδας -επίσης δικαιολογία τώρα αυτό που θα πω-, το θέατρο της επιτέλεσης, το... πώς το λένε στ' αγγλικά... αυτό που το γράφουμε επιτόπου στις πρόβες. Όχι της επιτέλεσης -σόρρυ- το θέατρο της επινόησης. Το devised, που το γράφεις επί τόπου. Δηλαδή, κάθε εποχή έχει τη δική της δραματουργία. Κι έχουμε και την performance που είναι θέατρο πολλές φορές χωρίς καν... ή σωματικό θέατρο ή χορευτικό θέατρο, χοροθέατρο. Υπάρχουν τόσα πράγματα που είναι θέατρο, το ζήτημα είναι να θες να πεις κάτι στον κόσμο, να θες να μοιραστείς κάτι με τον κόσμο. Όλα τ' άλλα είναι bullshit, που λέμε. Δεν έχουν καμία επιχειρηματολογία όλα τα υπόλοιπα. Ναι... Οπότε, ως προς τη συμπεριληπτικότητα θα έλεγα ότι όχι, δεν τη βλέπω ιδιαίτερα. Υπάρχει, επειδή και το θέατρο είναι κατεστημένο -με την έννοια ότι το θέατρο για να παιχτεί επίσης χρειάζεται ένα χώρο, χρειάζεται έναν παραγωγό, μία παραγωγή, χρειάζεται λεφτά για να προβληθεί και να πληρώσει... χρειάζεται να κόψει εισιτήρια, να πληρώσει αυτούς που το κάνουν και αυτούς που διαφημίζονται και αυτούς που κερδοσκοπούν λόγω του θεάτρου, ας πούμε- οπότε επειδή παίζονται συμφέροντα και θεσούλες και μικρά πράγματα στελεχώνεται από μικρούς ανθρώπους, συχνά, στις μεγάλες θέσεις και έτσι αποκλείεται η συμπεριληπτικότητα. Αποκλείονται οι άλλες φωνές. Πρέπει να παλέψουν δηλαδή για να διεκδικήσουν τις θέσεις τους, όπως είδαμε τώρα με τα άτομα με αναπηρία. Με αυτό που έγινε με το Λιβαθινό, που αποκαλύφθηκε ένα σκάνδαλο. Που είχανε πάει να συζητήσουν με το Λιβαθινό για συμπεριληπτικότητα σε άτομα με αναπηρία στη δραματική σχολή του Εθνικού, και σε παραστάσεις, ενδεχομένως, του Εθνικού και τους αντιμετώπιζε κυριολεκτικά λες και είναι ζώα. Λες και... είναι διαφορετικό είδος από τους ανθρώπους.

Μίλτος: Ντάξει τώρα και τα ζωάκια καλά πρέπει να τους συμπεριφερόμαστε!

Λ.: Εννοείται! Το λέω... ντάξει, κι εγώ το λέω αντιθετικά αλλά είχε φέρει το παράδειγμα ότι αν βάλω ένα ζώο δίπλα σ' έναν άνθρωπο οι θεατές θα κοιτάνε το ζώο κι όχι τον άνθρωπο. Κατάλαβες πώς το εννοούσε, σε σχέση με τα άτομα με αναπηρία

Μίλτος: Οκ, κατάλαβα. Δεν την ήξερα αυτή την ιστορία, ευχαριστώ που μου την είπες, είναι άθλια

Λ.: Ναι, είναι άθλια. Και μιλάμε πάλι, δηλαδή, για το μεγαλύτερο θέατρο της χώρας για έναν σκηνοθέτη και ηθοποιό που είναι πάρα πολύ αναγνωρισμένος ως πρωτοποριακός... Μιλάμε, υποτίθεται, για καλή περίπτωση. Τις καλές περιπτώσεις να φοβάσαι. (γέλια)

Μίλτος: Εν τέλει αυτό είναι το δίδαγμα

Λ.: Ναι, να μην παίρνεις τίποτα για δεδομένο κι όταν ακούς για μεγάλους και σπουδαίους θέατρο-ή οτιδήποτε ανθρώπους να κρατάς μικρό καλάθι και να προετοιμάζεσαι, αν δεν ξέρεις από πρώτο χέρι μια κατάσταση.

Μίλτος: Βέβαια, κι εγώ συμφωνώ σ' αυτό, φουλ.

Λ.: (γέλια) Ντάξει, το ενθαρρυντικό είναι ότι όσο μεγαλώνουμε, καταλαβαίνουμε καλύτερα πώς λειτουργούν τα πράγματα γιατί αρχίζεις και αρχίζεις και ισοβαθμίζεις με τους μεγαλύτερους, τους βλέπεις πιο καθαρά και είναι και πλέον η δικιά σου σειρά να παίξεις ρόλο πιο καθοριστικό στο πώς γίνονται τα πράγματα. Οπότε αρχίζεις και καταλαβαίνεις καλύτερα, νομίζω, τι σου γίνεται. Αν θες να καταλάβεις. Κι έτσι μπορείς και να αλλάξεις κάποιες καταστάσεις.

Μίλτος: Ωραία

[...]

Μίλτος: Αχα. Κατά τ' άλλα θέλω να σου πω ευχαριστώ γι' αυτή τη συζήτηση-συνέντευξη

Λ.: Κι εγώ ευχαριστώ. Κι εγώ το ίδιο.

B.3 Πράσινη Λεσβία/Άλκης, 08/05/2021 (μέσω κλήσης)

Μίλτος: Ωραία η πρώτη ερώτηση που έχω να σου κάνω είναι: «ποια είναι η σχέση σου με τη μουσική;». Και μπορείς να απαντήσεις ό,τι θέλεις. Αυτό.

Π.Λ.: Ωραία vaguely²⁴⁵ θα απαντήσω (γέλια). Κοίτα μου αρέσει πολύ. Ακούω πάρα πολύ μουσική σε όλες τις φάσεις της ζωής μου. Μου είναι μία ψυχοθεραπευτική διαδικασία above all²⁴⁶ αλλά, ξέρεις, εννοώ, το ότι ακούω πολλά είδη μουσικής, έχω αδυναμία στις κιθάρες, από πάντα αλλά γενικά κάπως είναι αρκετά broaden²⁴⁷ το φάσμα της μουσικής που ακούω. Ναι, αυτό ψυχοθεραπευτική θα την ονόμαζα περισσότερο, δηλαδή αν περάσουν κάποιες μέρες και δεν έχω ακούσει καθόλου μουσική, ξέρεις, συμβαίνει κάτι... πολύ άσχημο ή παράξενο στη ζωή μου, ότι δεν υπάρχουν τέτοιες μέρες, σχεδόν ποτέ. Τι άλλο να σου πω; Δεν ξέρω, μου φαίνεται ότι αυτή η ερώτηση ενέχει μέσα τα πάντα, οπότε δεν ξέρω πόσο να επεκταθώ σε αυτό.

Μίλτος: Οκ, εσύ έχεις κάνει κάποια μαθήματα μουσικής; Δηλαδή έχεις υπάρξει σε κάποια εκπαιδευτική διαδικασία μουσικής;

Π.Λ.: Ως παιδί ναι, δηλαδή, στο δημοτικό έκανα πιάνο, το οποίο το συνέχισα και στο γυμνάσιο και μετά κάπως έχω κάνει κάποια βασικά μαθήματα θεωρίας, αρμονίας και τέτοια, ως έφηβο. Μετά, στη συνέχεια, στη φοιτητική μου ζωή κάπως ασχολιόμουν λίγο ακόμα με το πιάνο για κανένα χρόνο περίπου, μέχρι τα 18-19 μου και μετά σταμάτησα οποιαδήποτε, ξέρεις, academic σχέση με τη μουσική, που δεν ήταν και ποτέ δηλαδή ιδιαίτερα academic, απλά σου λέω το ότι είχα κάποιες βάσεις μουσικές, εννοώ ακαδημαϊκές από δασκάλους και λοιπά. Απλά μετά συνέχισα μόνο μου τελείως, δηλαδή, κιθάρα μου έμαθε μία φίλη, η another dyke, κάπου εκεί στα 18-19 και κάπως εκεί παράτησα το πιάνο και άρχισα να γρατζουνάω την κιθάρα όπως μου 'ρθει, αλλά, ας πούμε, στην κιθάρα δεν ξέρω νότες, εννοώ δεν ξέρω τι παίζω, ποτέ. Τα παίζω όλα με τα αυτιά μου και τα βρίσκω όλα με τα αυτιά μου. Δηλαδή, όποτε... ξέρεις, προβάραμε μ' άλλο κόσμο και τέτοια που έπρεπε να μάθουμε, ας πούμε, να συνοδέψουμε με πλήκτρα τα κομμάτια δεν ήξερα να τους πω τίποτα απ' ότι παίζω, απλά τους το δείχνω και λέω: "παίζω αυτό" (γέλια) και μετά κάπως

²⁴⁵ Μη συγκεκριμένα

²⁴⁶ Πάνω απ' όλα

²⁴⁷ Διευρυμένο

καθόμαστε και αποδομούμε το τι παίζω, άμα είναι κάτι κουλό που το 'χω βγάλει απ' το κεφάλι μου, δηλαδή, και δεν πολύ-υφίσταται, ξέρεις, δεν είναι μία στάνταρ συγχορδία, ας πούμε, κάπως το ψάχνουμε, δεν έχω λόγια να το επικοινωνήσω, ενώ στο πιάνο, εννοώ, ξέρω νότες και λοιπά αλλά στην κιθάρα δεν ξέρω τίποτα.

Μίλτος: Αυτό σου 'χει προκαλέσει κάποιο... εννοώ ιδιαίτερη δυσκολία το να μην ξέρεις τις νότες και να παίζεις με άλλα άτομα;

Π.Λ.: Ιδιαίτερη δυσκολία δε θα το έλεγα. Σίγουρα, ρε παιδί μου, το ότι δεν έχω καθόλου εικόνα του τι συμβαίνει δεν είναι ότι μπορώ να κάνω jamming ακριβώς, γιατί δεν είναι ότι, ας πούμε, μπορώ να φύγω από μία σκάλα και να πάω σε μία άλλη (γέλια), γιατί δεν ξέρω πού είναι. Οπότε, από αυτή την άποψη, ναι, θα έλεγες ότι κάπως αυτό το δυσκολεύει λίγο παραπάνω αλλά επίσης δεν έχω και τόση ενασχόληση με την κιθάρα σαν όργανο ή με τη μουσική σαν μουσικοπαίχτης, για να μπορώ να jamπάρω. Δηλαδή, δεν είμαι τόσο βιρτουόζο σε σχέση μ' αυτό. Αλλά αυτό δε θα το 'λεγα ιδιαίτερη δυσκολία, απλά, ξέρεις, είναι λίγο πιο σπέσιαλ.

Μίλτος: Ναι, ναι καταλαβαίνω. Στα μαθήματα που 'χεις κάνει, στον όσο καιρό έχεις κάνει μάθημα μουσικής υπήρξαν πράγματα τα οποία σε ζορίζανε όσον αφορά τη σύνδεση της μουσικής με την ταυτότητα φύλου σου ή της εκπαιδευτικής διαδικασίας με την ταυτότητα φύλου σου;

Π.Λ.: Δε θα το έλεγα. Γιατί κάπως μάλλον ήμουνα τυχερό, σε σχέση με τους... Είχα συνήθως δασκάλες, γυναίκες που κάπως αυτό μπορεί να λειτουργούσε μ' έναν τρόπο περισσότερο φροντιστικό. Είχα έναν καθηγητή θεωρίας ο οποίος ήτανε μαλακάκος, έτσι άντρακλας και μπορεί κάπως και γι' αυτό να μη συνέχισα γιατί μου 'σπαγε τα νεύρα κι ένιωθα ότι κάνω φυσική, ας πούμε, ή μαθηματικά ή κάτι το οποίο δεν είναι καθόλου κοντά μου. Είχα κι έναν δάσκαλο στα 15 μου, έναν πιανίστα, τον οποίο είχα ερωτευτεί παράφορα. Αλλά δε θα έλεγα ότι είναι από τις κακοποιητικές, ε, μαθησιακές διαδικασίες η μουσική. Σε μένα τουλάχιστον και στη δική μου εμπειρία. Σε σχέση με άλλες τέτοιες διαδικασίες, ξέρω 'γω, σχολεία, φροντιστήρια, που είχαν να κάνουν μ' άλλα πράγματα, η μουσική ήτανε απ' τις καλές εκφάνσεις, ας πούμε, αυτού του πράγματος. Ήτανε κάπως απελευθερωτικό. Αλλά, ξέρεις, η κλασική παιδεία από μόνη της νομίζω είναι weird²⁴⁸. Δηλαδή, δεν μπόρεσα ποτέ να ταυτιστώ με τον Bach και τον Mozart, εννοώ σαν έκφραση και σαν φάσμα. Δηλαδή, πολύ αργότερα στη ζωή μου άρχισα να ακούω αυτή τη μουσική και να τη νιώθω και να μου αρέσει και να μου λέει πράγματα, ως παιδί μου φαινόταν ότι αυτό από

²⁴⁸ Περίεργη

μόνο του ήταν κάπως καταναγκαστικό, κάπως τα ακούσματά μου ήταν άλλα, αυτά που ήθελα να κάνω με τα χέρια μου ήτανε άλλα από την κλασική παιδεία. Αυτό το κομμάτι μπορεί να το έβρισκα λίγο -πώς να το πω;- "πρέπει", κανονιστικό. Whatever.²⁴⁹ Αλλά δε θα το ταύτιζα με το φύλο μου απαραίτητα, θα το έλεγα in general²⁵⁰ κανονιστικό.

Μίλτος: Οκ. Δε λέω ότι δεν μπορώ να καταλάβω αυτό που λες (γέλια). Όντας κι εγώ μέσα στην παιδεία.

Π.Λ.: Δηλαδή, θυμάμαι η πρώτη μου δασκάλα του πιάνου, γιατί εγώ μάλλον δεν ήθελα να κάνω ποτέ πιάνο, δεν ήτανε κάτι το οποίο με τραβούσε σαν όργανο αλλά έπαιζε και η γιαγιά μου και είχαμε ένα κλασικό πιάνο στο σπίτι, ξέρεις, οπότε κάπως με ψιλοανάγκασαν να μου αρέσει το πιάνο. Η πρώτη μου δασκάλα του πιάνου για να με πείσει να μου αρέσει -και το θυμάμαι πρέπει να 'μουνα, ξέρω γω, 7-8 χρονών- μου έμαθε το "καροτσέρι" της Αλίκης Βουγιουκλάκη -που εγώ προφανώς, ρε παιδί μου, ως κουήρ παιδί ήμουνα obsessed²⁵¹ με την Αλίκη Βουγιουκλάκη στην παιδική μου ηλικία- το οποίο κάπως ήταν πραγματικά milestone²⁵² στο να αρχίσω να παίζω πιάνο, το ότι έπαιζα το καροτσέρι και το τραγουδούσα και ζούσα όλο το fantasy²⁵³ Αλίκη Βουγιουκλάκη- Παπαμιχαήλ στο κάρο, ξέρεις, όλο αυτό το πράγμα. Ναι... Αυτό το θυμήθηκα τώρα, είχα να το σκεφτώ, δεν ξέρω, μία εικοσαετία ίσως αυτή την εμπειρία.

Μίλτος: Ωραίο ακούγεται!

Π.Λ.: Ναι... Χούι.

Μίλτος: Θυμάσαι κάτι άλλο, ας πούμε, τι μουσική σου άρεσε να παίζεις τότε;

Π.Λ.: Εγώ άρχισα να... Δεν, δεν είχα βρει το κομμάτι... δεν είχα εξερευνήσει καθόλου το κομμάτι του music making,²⁵⁴ επειδή κάπως είχε αυτό το κανονιστικό με το διάβασμα και την εξάσκηση και

²⁴⁹ Τέλος πάντων

²⁵⁰ Γενικότερα

²⁵¹ Είχα εμμονή με

²⁵² Ορόσημο

²⁵³ Φαντασίωση

²⁵⁴ Μουσική δημιουργία

το ασκήσεις και όλο αυτό το... τάξεις, εξετάσεις, όλο αυτό το πράγμα, ρε παιδί μου, δεν είχα κάνει καθόλου explore²⁵⁵ το κομμάτι του ότι εγώ μπορώ και να γράψω, ίσως, μουσική. Δηλαδή, αυτό συνέβη πρώτη φορά στα 17 μου, που εγώ χρησιμοποίησα, έκανα utilise²⁵⁶ το πιάνο για να γράψω πια μουσική μέσω μίας φίλης σχολικής, που έγραφε full on²⁵⁷ στο πιάνο διάφορα πράγματα και άκουγα και τότε δεν ήταν και στα ακούσματά μου μέσα αυτό το όργανο και εκείνη την εποχή έπαιζαν πάρα πολύ στη φάση μου οι Dresden Dolls -δεν ξέρω αν τους ξέρεις, μάλλον θα τους ξέρεις- που τέλος πάντων είναι μία πανκ, καμπαρέ πάντα που είχε πιάνο και ντραμς και αυτό για μένα ήταν σε φάση, κάπως, αρκετά mind opening²⁵⁸ και έκανε elevate²⁵⁹ το πιάνο σε κάτι άλλο, σε ένα όργανο το οποίο μπορεί να 'ναι πιο κοντά στα ακούσματά μου, γιατί εγώ μεγάλωσα, ας πούμε, με Avril Lavigne, Ξύλινα Σπαθιά και Pj Harvey, ας πούμε και Nirvana και τα λοιπά και Placebo, ας πούμε. Τα ακούσματά μου είχανε πολύ electric sound²⁶⁰ μέσα και το πιάνο δεν το 'βρισκα τόσο πολύ εκεί πέρα. Οπότε όταν έσκασαν οι Dresden Dolls συνειδητοποίησα ότι μπορώ να κάνω utilise το πιάνο για να γράψω κιάλας μουσική. Αλλά τότε είχα ήδη ψιλοαρχίσει να απομακρύνομαι απ' την ιδέα του "θα κάνω κλασικό πιάνο και θα ακολουθήσω αυτό το πράγμα και θα διαβάζω και τα λοιπά"

Μίλτος: Κατάλαβα. Χαίρομαι που βρήκες μια έμπνευση ακόμα και τότε.

Π.Λ.: Ναι, ναι. Όχι, ήταν ωραία. Είχε να κάνει με το ότι ήμασταν, ξέρεις, διάφοροι φίλοι που μία φίλη έπαιζε πολύ τσέλο, που είχαμε πολύ κοινά ακούσματα, οπότε είχαμε κάπως ξεκινήσει μία μπάντα ό,τι να 'ναι στην τρίτη λυκείου και γράφαμε μόνοι μας και γράφαμε τραγούδια και κάναμε πρόβες στο σπίτι μου... Αυτό το τέλειο πράγμα της μπάντας, ρε παιδί μου, που είναι πολύ μεθεκτικό και συλλογικό και nice.²⁶¹ Και μια φίλη τραγουδούσε πολύ και κάπως έγινε ένα κράμα τέτοιο και συνέχισε να γράφω μουσική στο πιάνο μέχρι κάποια φάση τύπου 21-22 χρονών, ας

²⁵⁵ Εξερευνώ

²⁵⁶ Χρησιμοποιώ

²⁵⁷ Πολύ συχνά

²⁵⁸ Που διευρύνει τη σκέψη

²⁵⁹ Εξυψώνω

²⁶⁰ Ηλεκτρικοί ήχοι

²⁶¹ Καλό

πούμε, μπορεί και πιο πριν και μετά ήρθε η κιθάρα στη ζωή μου αλλά εγώ δεν έγραφα ποτέ ελληνικούς στίχους. Δηλαδή, η Πράσινη Λεσβία ήταν ένα πράγμα το οποίο κάπως ήρθε ουρανοκατέβατη, γιατί και τα ακούσματά μου δεν ήτανε καθόλου ελληνικά, σχεδόν ποτέ, εκτός από τα Ξύλινα Σπαθιά, ας πούμε, και ίσως τη Λένα Πλάτωνος αργότερα, αν και άργησα πολύ να εκτιμήσω, ρε παιδί μου, τους ελληνικούς ήχους κι αυτά. Μου έβγαζαν πολύ greek trauma²⁶² και σαπίλα και γενικά δε με εγκαλούσε αυτό. Δηλαδή πολύ αργότερα το έπιασα και ξεκίνησα με τα ελληνικά.

Μίλτος: Και πώς ήρθε η Πράσινη Λεσβία; Θες να μου πεις κάτι παραπάνω γι' αυτήν;

Π.Λ.: Ναι... Σου λέω ήρθε γιατί είχα αρχίσει να παίζω κιθάρα κάποιο καιρό. Έτσι τελείως μόνο μου. Και μετά δεν ξέρω τι ήτανε, νομίζω ότι ήτανε ένα σκυλάδικο ερέθισμα; Δεν ξέρω τι ήτανε, ήταν εκείνη την εποχή που είχε πρωτοβγεί ο Παντελίδης στο youtube και, ξέρεις, έπαιζαν αυτά τα τραγούδια "Δεν ταιριάζετε σου λέω, τόσο αντικειμενικά στο λέω", αυτό το τραγούδι, που ήταν σε φάση μόνος του με την κιθάρα και έλεγα το ότι αυτό όσο trash²⁶³ και να μου ακούγεται ταυτόχρονα έχει κάτι πολύ genuine²⁶⁴ και πάρα πολύ απλό. Είναι ποπ ρε παιδί μου. Και σκεφτόμουνα ποια είναι η διαδικασία με τα σκυλάδικα και ότι τα σκυλάδικα είναι τόσο ποπ και ότι κάπως αν το σκυλάδικο δεν είχε μέσα το greek trauma κι αυτό τον ήχο που είναι σούπα και το στίχο που μπορεί να είναι σούπα -γιατί κάπως δεν το γράφουνε οι ίδιοι, δεν έχει τόσο πολύ προσωπική εμπειρία και τα λοιπά και είναι ένα πράγμα αρκετά... επαναλαμβανόμενο- ότι κατά τ' άλλα έχει μία διάθεση πολύ sharing,²⁶⁵ κερνάω και νταλκάς. Και, ξέρεις, αυτό που λένε τα σκυλάδικα δεν είναι complicated,²⁶⁶ χρησιμοποιούνε την ελληνική γλώσσα με έναν τρόπο που είναι αρκετά απλοϊκός, μπορεί να τον καταλάβει οποιοσδήποτε και γι' αυτό το λόγο πολλά από αυτά τα τραγούδια είναι και αρκετά honest.²⁶⁷ Ενώ το έντεχνο, ας πούμε, χρησιμοποιεί μια γλώσσα, η οποία -κατά τη γνώμη μου- είναι λίγο, δε θα πω για τον πούτσο αλλά θα πω ότι κάπως

²⁶² Ελληνικό τραύμα

²⁶³ Σκουπίδι

²⁶⁴ Αληθινό

²⁶⁵ Που επικοινωνεί/μοιράζεται

²⁶⁶ Περίπλοκα

²⁶⁷ Ειλικρινής

είναι αρκετά pretentious,²⁶⁸ αρκετά κενή νοήματος, αρκετά ωραιοποιημένη... Δεν ακούς, δηλαδή, φράσεις οι οποίες απαντούν στην πραγματική ζωή, στην καθημερινότητά σου. Δεν έχει πράγματα βγαλμένα τόσο έντονα από την καθημερινότητα. Έχει πράγματα τα οποία έχουν μία λογοτεχνικότητα πάνω, μεταφορές, αλληγορίες και τα λοιπά. Το σκυλάδικο δεν είναι έτσι. Και κάπως νομίζω ότι μέσα από αυτό το process²⁶⁹ κάτι λέγαμε να ξεκινήσω να γράφω σκυλάδικα για σκυλάδες και να παίρνω λεφτά, για να τους γράφω το άλμπουμ και να μη με γράφουν πουθενά αλλά να 'μαι εγώ με ένα ψευδώνυμο και να παίρνω λεφτά. Κάτι τέτοιο, ρε παιδί μου, δεν ξέρω τι καμένη ιδέα ήτανε αυτή. Οπότε κάπως μου 'χε κάτσει αυτό στο μυαλό και μετά χώρισα από έναν πολύ μεγάλο έρωτα των 20's και ήμουν τρομερά heartbroken,²⁷⁰ οπότε ξεκίνησα literally,²⁷¹ όχι για πλάκα αλλά να προσπαθώ να μειώσω τον πόνο και τη δυσκολία και τη στεναχώρια και τη θλίψη γράφοντας τραγούδια. Δηλαδή, καθόμουνα μόνος μου στο δωμάτιό μου και γράφοντας τραγούδια literally για τις ιστορίες που έχω ζήσει μ' αυτό το άτομο, word by word.²⁷² Σε μία λογική σκυλάδικου ήταν αυτό. Που δεν το λέω με την κακή έννοια, το λέω μ' αυτή την απλότητα που έχει αυτός ο στίχος. Αλλά χωρίς, ξέρεις, όλο το κακοποιητικό κομμάτι που έρχεται με το greek cis straight patriarchal culture²⁷³ που κάνει τα σκυλάδικα πολύ σάπια. Δηλαδή, είναι νομίζω ένα βασικό κομμάτι το οποία τα κάνει να μην μπορείς να τα ακούσεις με καμία παναγία το ότι φέρουνε αυτό το στοιχείο σε τρομερά μεγάλο βαθμό. Εγώ επειδή κάπως δεν ήμουνα αυτό το υποκείμενο τα δικά μου quote unquote²⁷⁴ σκυλάδικα ξεκίνησαν να είναι αυτό το πράγμα. Το οποίο στην πορεία, επειδή μου ήταν αρκετά θεραπευτική διαδικασία και ήμουνα πάρα πολύ honest, brutally honest,²⁷⁵ συνέχισα να το κάνω περισσότερο, άρχισα να το επικοινωνώ σε φίλους, τους άρεσαν πολύ, γελούσαμε, παίζαμε μαζί τα τραγούδια αλλά δεν υπήρχε καμία διάθεση στην αρχή

²⁶⁸ Υποκριτικός

²⁶⁹ Διαδικασία

²⁷⁰ Με ερωτική απογοήτευση

²⁷¹ Κυριολεκτικά

²⁷² Λέξη προς λέξη

²⁷³ Η ελληνική cis στρέιτ πατριαρχική κουλτούρα

²⁷⁴ Φράση που χρησιμοποιείται σχεδόν αποκλειστικά στον προφορικό λόγο, χρησιμοποιείται για να αναδείξει ένα ειρωνικό κλίμα

²⁷⁵ Δίνει έμφαση στην ωμότητα της ειλικρίνειας

το ότι εγώ, ρε παιδί μου, θα κάνω καριέρα τώρα με τα τραγούδια αυτά (γέλια). Απλά, ότι τα παίζουμε μεταξύ μας και είναι fun²⁷⁶ και είναι ωραία και, κάπως, στην πορεία έγινε αυτό ότι όλο και περισσότερα φίλα ήταν σε φάση "γιατί δεν τα ηχογραφείς;" και "είναι πολύ ωραία" και "μας αρέσουν πολύ" και "γιατί να μην τα έχουμε;" και κάπως έτσι έγινε όλο αυτό το process. Δηλαδή, το ότι εγώ τα έγραφα πάρα πολύ για εμένα και γι' αυτό που ζούσα και που στην πορεία δημιουργήθηκε κι ένα wave,²⁷⁷ ας πούμε, απ' αυτή τη μουσική -το οποίο προϋπήρχε κιόλας μ' έναν τρόπο- αλλά μπήκε και η Ντίνα, η another dyke στη διαδικασία που της άρεσε αρκετά αυτή η φόρμα κι αυτή έγραφε χρόνια μουσική, πολύ περισσότερα από μένα, αλλά κι αυτή δεν έγραφε τόσο πολύ στα ελληνικά ή σ' αυτό το ύφος. Και κάπως το δομήσαμε και μαζί κι άρχισε να μας αρέσει όντως και δεν κάναμε καθόλου πλάκα about it²⁷⁸ αλλά όντως εκφραζόμασταν έτσι κι όντως ήμασταν πολύ ειλικρινείς και μας άρεσε πάρα πολύ το process. Και κάποια στιγμή είχα φύγει απ' τη Θεσσαλονίκη για ένα διάστημα κι είχα πάει στο πατρικό μου κι ήταν απαίσια. Κι εκεί είχαμε ένα ισόγειο το οποίο ήτανε ό,τι να 'ναι κι αποφάσισα να τα ηχογραφήσω λίγο for fun, λίγο γιατί ήθελα να υπάρχουνε και μετά κάπως έγινε αυτό το πράγμα... έγινε ένα μεγάλο "μπραφ" από το πουθενά στο ίντερνετ από περισσότερο φίλα και, ξέρεις, queer communities²⁷⁹ κυρίως, queer anarchists²⁸⁰ από αυτόνομους χώρους, καταλήψεις και τα λοιπά, που κάπως τότε εκεί το '12, το '13-'14 υπήρχε και μία τρομερή άνθιση ούτως ή άλλως σ' αυτούς τους χώρους. Δηλαδή ξεπηδούσανε κουήρ ομάδες παντού, σε κάθε επαρχία, σε κάθε πόλη, υπήρχε ένα communal feeling²⁸¹ πάρα πολύ έντονο και νομίζω κι ότι συνέπεσε και με αυτή την εποχή πολιτικά που συνέβαιναν πάρα πολλά πράγματα. Και μετά, ξέρεις, έγινε αυτό ότι επειδή υπήρχε πολλή επικοινωνία μεταξύ της Πράσινης Λεσβίας και αυτού του κόσμου συνέχισα, ηχογράφησα και κάποια άλλα τραγούδια και μετά ξεκίνησα να κάνω live σε τέτοιους χώρους. Oh my god, μίλησα πάρα πολύ μόλις τώρα!

Μίλτος: (γέλια) Δεν είναι κακό αυτό. Τα live πώς σε κάνουν να νιώθεις;

²⁷⁶ Διασκεδαστικά

²⁷⁷ Κύμα

²⁷⁸ Σχετικά με αυτό

²⁷⁹ Κυρίως

²⁸⁰ Κουήρ αναρχικά άτομα

²⁸¹ Αίσθημα συλλογικότητας

Π.Λ.: Τα live; Κοίταξε, στην αρχή ήτανε το πιο ωραίο πράγμα του κόσμου. Δηλαδή, ήταν αυτό το συναίσθημα το ότι "Oh my god! Αυτό θέλω να κάνω στη ζωή μου και τόσο ωραίο αυτό που συμβαίνει". Αλλά εγώ ξεκίνησα και τα περισσότερα, ως επί το πλείστον το 95%, ας πούμε, των live που έκανα -που δεν είναι και πάρα πολλά- ήτανε σε τέτοιους χώρους, όπως σου είπα και πριν. Οπότε ήταν γενικότερα ένα πράγμα πάρα πολύ όμορφο που συνέβαινε με τις υπόλοιπες μπάντες, με τις διοργανώσεις, με τις πολιτικές ομάδες, με το πώς αυτό το πράγμα άνοιγε χώρο τα live να γίνουν ξαφνικά κουήρ live και τα υποκείμενα τα οποία δεν είναι τα κλασικά υποκείμενα των lives να είναι μπροστά και να ζητωκραυγάζουν και να χαιρόμαστε μεταξύ μας. Δηλαδή, ήτανε όλο αυτό μία διαδικασία, δεν ήταν το ότι ήταν η Πράσινη Λεσβία και το κοινό της and that's it,²⁸² ας πούμε. Ήταν το ότι έβλεπες τα πράγματα αλλάζουν και εσύ είσαι κομμάτι αυτής της αλλαγής το οποίο ήταν πολύ ωραίο συναίσθημα γιατί εγώ δεν το είχα ζήσει μέχρι τότε ποτέ το να πηγαίνεις σε lives ή να είσαι κομμάτι αυτών των lives, τα οποία έχουν 50% θηλυκότητες μπροστά κι ο κλασικός κόσμος που βλέπεις στα lives ήταν πίσω κι έδινε χώρο. Ή διεκδικούσαμε το χώρο. Αλλά όλο αυτό το πράγμα τα πρώτα δύο χρόνια ήταν φανταστικό. Δηλαδή, ξέρεις, δεν ήθελες να τελειώσει ποτέ και φεύγαμε από τη Θεσσαλονίκη και πηγαίναμε σε άλλες μικρότερες πόλεις που κουήρ ομάδες κάναν events²⁸³ και μας καλούσανε και γνωρίζαμε κι εκεί άλλο κόσμο και δικτυωνόταν κι αυτό το πράγμα, που ούτως η άλλως υπήρχε δικτύωση αλλά θέλω να πω το ότι και μέσω της μουσικής συνέβαινε αυτό. Στην πορεία άρχισα να νιώθω το ότι μπορεί σιγά-σιγά αυτό το πράγμα να σε καταναλώνει κιόλας μ' έναν τρόπο. Δηλαδή, επειδή υπήρχε και το κομμάτι του ότι εγώ δεν έβγαλα άλλη μουσική προς τα έξω σχεδόν καθόλου, γιατί, δεν ξέρω, είμαι τεμπέλης και δεν το 'κανα ποτέ (γέλια), ενώ είχα, ας πούμε, κομμάτια. Και με τα χρόνια ξεκίνησε αυτό το πράγμα, το ότι κάπως μεγάλωσε, το ήξερε περισσότερος κόσμος, εγώ άρχισα να νιώθω σιγά-σιγά το ότι μπορεί μ' έναν τρόπο αυτό το πράγμα να μη μου μιλάει με τον ίδιο τρόπο ακριβώς που μου μιλούσε, το γεγονός ότι δεν είχα καινούρια κομμάτια κι ότι μπορεί ένας κόσμος να ζητάει ένα κομμάτι το οποίο το έχεις πει 250 φορές και ότι εμένα κάπως αυτό ένιωθα ότι με καταναλώνει... Βασικά σταμάτησα εγώ να είμαι ενεργητικά κομμάτι της διαδικασίας, οπότε όταν εσύ πια δεν νιώθεις καλά, επειδή δεν έχεις βγάλει καινούρια πράγματα και δεν το κάνεις τόσο πολύ για σένα κι αρχίζεις περισσότερο και το κάνεις για το entertainment²⁸⁴, ας πούμε, των υπολοίπων αρχίζει και γίνεται νομίζω, σαν

²⁸² Αυτό είναι όλο

²⁸³ Εκδηλώσεις

²⁸⁴ Ψυχαγωγία

process όχι τόσο positive²⁸⁵ όσο ήταν. Δηλαδή, με τον καιρό σταμάτησα, γινόντουσαν όλο και λιγότερα lives, έπεσε όμως και αυτή η πολιτική κατάσταση στην οποία σου έλεγα πριν, δηλαδή, άρχισε αυτό το πράγμα όχι ξεφουσκώνει, να χαλαρώνει. Μπήκαν άλλα πολιτικά ζητήματα, μπήκαν ζητήματα, ξέρεις, μεταξύ των ομάδων τα οποία έπρεπε να λυθούν... Αυτό το πυροτέχνημα, ας πούμε, άρχισε σιγά-σιγά να μπαίνει πιο ρεαλιστικά στις ζωές και τα πράγματα να darkιάζουνε²⁸⁶ εν μέρει. Οπότε κι αυτό είχε να κάνει σίγουρα, εννοώ αυτά τα πράγματα πηγαίνανε παράλληλα, ας πούμε. Αλλά, σου λέω, αυτό το κομμάτι το ότι καταναλώνεσαι σε κάποια στιγμή άρχισα να το νιώθω πιο έντονα απ' ότι στην αρχή που μου ήτανε 100% πανέμορφη η διαδικασία.

Μίλτος: Μ, οκ. Όχι, καταλαβαίνω.

Π.Λ.: Δεν ξέρω αν το εξηγώ σωστά, δηλαδή, ή αν το πιάνεις αυτό που προσπαθώ να πω γιατί μάλλον δεν βρίσκω και τα λόγια να το εξηγήσω πολύ κατάλληλα.

Μίλτος: Νομίζω ότι έχω καταλάβει πώς το εννοείς από αυτά που περιγράφεις ότι βιώνεις. Αλλά αν βρεις κάτι στην πορεία που θεωρείς ότι είναι πιο κοντά σαν λέξεις φυσικά μπορείς να το πεις. Απλά τώρα μου 'χουνε προκύψει τόσες ερωτήσεις και... (γέλια) δε θέλω να σε βομβαρδίσω

Π.Λ.: Go for it!

Μίλτος: Αρχικά, με βάση αυτό που είπες τώρα στο τέλος, θεωρείς ότι τα τελευταία... τώρα μιλάμε για μια περίοδο από το... φαντάζομαι '12-'13 μέχρι και περίπου το '16, θεωρείς ότι τα τελευταία, ας πούμε, πέντε χρόνια το κλίμα σε live ή σε αυτοοργανωμένους χώρους είναι πιο ανοιχτό ή πιο κλειστό, όσον αφορά καινούρια άτομα που κάνουν μουσική, συγκεκριμένα και τρανς άτομα που κάνουνε μουσική; Αν ξέρεις κίολας να μου πεις κι εσύ μια γνώμη.

Π.Λ.: Κοίταξε, σίγουρα θεωρώ το ότι αυτό έχει αφήσει μια τρομερή παρακαταθήκη και ότι τα πράγματα δεν είναι ίδια και δε θα είναι ίδια. Δεν ξέρω, γιατί αυτή η χώρα πάει εντελώς κατά διαόλου, αλλά σίγουρα τα lives δεν ήταν ποτέ ίδια και σίγουρα όλη αυτή η προσπάθεια η οποία προέκυψε κυρίως μέσα από φεμινιστικούς κουήρ κύκλους, γιατί ήταν και δικό τους initiative²⁸⁷ να φέρουν αυτές τις μπάντες και να δημιουργούν αυτό το χώρο, -δεν το κάνανε οι μπάντες από μόνες

²⁸⁵ Θετικό

²⁸⁶ Σκοτεινιάζουν

²⁸⁷ Πρωτοβουλία

τους- ήτανε ένα πράγμα το οποίο συνέβη πολύ συλλογικά αλλά και οι περισσότερες μπάντες από εκείνη την περίοδο προέρχονταν από αυτόνομους αναρχικούς χώρους, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο. Οπότε αυτό πήγαινε χέρι-χέρι. Σίγουρα άφησε μια παρακαταθήκη του ότι πας σε live, τουλάχιστον πηγαίναμε σε live πριν την κορώνα, αυτοοργανωμένα -που δεν είναι μόνο η κορώνα είναι και η μπατσοκρατία, η οποία κάπως τα μείωσε πάρα πολύ αυτά τα πράγματα, μειώθηκαν όλοι αυτοί οι χώροι που ήταν ελεύθεροι και μπορούσαν να συμβαίνουν αυτά, κλείσαν οι καταλήψεις... Όλο αυτό έχει τρομερή σημασία για εμένα. Δηλαδή, το ότι η κουήρ μουσική μ' έναν τρόπο στην Ελλάδα βγήκε -αυτό δεν είναι μία θεωρία είναι η γνώμη μου, μπορεί να 'χω και λάθος- αλλά το ότι βγήκε σιγά-σιγά από αυτούς τους κόλπους, τους πιο πολιτικούς και μπήκε σ' ένα πράγμα όχι πιο mainstream αλλά όχι με αυτούς τους όρους, χωρίς να λέω ότι η "νέα" quote unquote κουήρ μουσική δεν είναι πολιτική. Προφανώς θεωρώ το ότι συνεχίζει να είναι πολιτική, απλά ο χώρος κι ο τόπος που συμβαίνει δεν είναι τόσο πολύ αυτός ο χώρος κι ο τόπος που συνέβαινε αυτές τις χρονιές τις οποίες... το '12 με το '16 που συζητάμε. Αυτό σίγουρα παίζει κάποιο ρόλο από μόνο του. Αλλά, όπως είπα και πριν, σίγουρα βλέπω το ότι το ποιος κόσμος υπάρχει σ' ένα live -όποιο live- με το ποιος κόσμος υπήρχε το 2010 κι ο χώρος που αφήνεται για θηλυκότητες στο crowd²⁸⁸, τουλάχιστον, είναι σίγουρα διαφορετικός. Δηλαδή, έχει αλλάξει κατά πολύ θεωρώ η συνθήκη του παρακολουθώ ένα live και το ποιος είναι μπροστά, ποια είναι τα αντανακλαστικά μου, τι θα συμβεί και τα λοιπά -προς το καλύτερο. Νομίζω το ότι υπάρχει και μία στροφή μακριά απ' τις κιθάρες, που κάπως ήταν η φάση μου κι ίσως κι η φάση των μπαντών που εγώ συνυπήρξα. Δηλαδή, βλέπω ότι στο τώρα περισσότερο οι θηλυκότητες εκφράζονται μέσω της ραπ μουσικής και τα πράγματα που βλέπω τα οποία γίνονται σ' αυτούς τους χώρους και αφορούν και γίνονται από θηλυκότητες συνήθως κινούνται στο φάσμα της ραπ μουσικής, το οποίο νομίζω ότι ανθίζει τα τελευταία χρόνια τρομερά, πολύ περισσότερο απ' ότι όταν εγώ μεγάλωνα, ας πούμε στα 20's μου. Δεν ξέρω αν απάντησα στην ερώτησή σου όμως (γέλια).

Μίλτος: Αυτό το βλέπω κι εγώ πάντως που λες... αρκετά. Και κάπως τώρα που το λες σκεφτόμουν για πριν, που μιλούσες για το σκυλάδικο και για την ελληνική γλώσσα και αυτή την ωμότητα του σκυλάδικου και σκεφτόμουν ότι, ας πούμε, εγώ ποτέ στο μυαλό μου δεν έκανα τη σύνδεση ότι το σκυλάδικο θα μπορούσε να με εκφράσει, παρ' όλο που το ακούω κάθε φορά που παθαίνω νταλκά. Θεωρείς ότι μπορούμε ή ότι έχουμε σαν κουήρ άτομα επανοικειοποιηθεί το σκυλάδικο; Και συγκεκριμένα, βασικά, το ελληνικό σκυλάδικο. Βασικά, η ερώτησή μου είναι αν θεωρείς ότι

²⁸⁸ Κοινό

μπορούμε να επανοικειοποιηθούμε είδη μουσικής που έχουνε κάποια μάτσο πατριαρχικά στοιχεία, όπως το σκυλάδικο και η ραπ. Και σε δεύτερο χρόνο, αν θεωρείς ότι η ελληνική γλώσσα το καθιστά πιο δύσκολο ή πιο εύκολο να κάνουμε, ξέρεις, μουσική όπως γουστάρουμε, δηλαδή.

Π.Λ.: Ναι, ναι. Καταλαβαίνω απόλυτα τι ρωτάς. Θα απαντήσω στη δεύτερη ερώτηση πρώτα, γιατί, ξέρεις, *positively*²⁸⁹ ναι. Είναι πολύ πιο δύσκολο να χρησιμοποιείς την ελληνική γλώσσα για να εκφραστείς. Εγώ ασχολούμαι και με το σινεμά, δηλαδή με το σινεμά ασχολούμαι επαγγελματικά κυρίως, το οποίο είναι ένα πράγμα το οποίο το βρίσκω και στα σενάρια που γράφω. Δηλαδή, ότι όταν γράψω μία σκηνή στα αγγλικά *it floats*²⁹⁰ *and it's great*²⁹¹ και με το που τη γυρίσω στα ελληνικά ξαφνικά γίνεται κάτι... ένα Φρανκεστάιν, δεν καταλαβαίνω γιατί οι χαρακτήρες μου μιλάνε με τον τρόπο που μιλάνε. Αμέσως γίνεται αυτό. Γιατί, δεν ξέρω, η ελληνική γλώσσα είναι πάρα πολύ *complex*²⁹², πάρα πολύ βαρύγδουπη, πολλές φορές χωρίς κανένα λόγο -κατά τη γνώμη μου. Τα νοήματα είναι πολύ πολύπλοκα και *dramatic*,²⁹³ κινδυνεύει οτιδήποτε θα πεις στα ελληνικά να ακουστεί *more dramatic than it is*.²⁹⁴ Δηλαδή, συμβαίνει νομίζω κατά κόρον. Και στη μουσική νομίζω το ότι υπάρχει ακριβώς το ίδιο πρόβλημα. Δηλαδή, υπήρχε το κομμάτι της καθαρής πανκ κουήρ μουσικής, βλέπε λέπετκα, η οποία το είχε αποδομήσει αυτό το πράγμα αλλά είχε κι αυτή τη σκληρότητα της πανκ, που τα λέει όλα πάρα πολύ χύμα κι έξω απ' τα δόντια και είναι υβριστική με πολύ *empowering*²⁹⁵ τρόπο και τα λοιπά και υπήρχε και το κομμάτι των πιο φλώρων, που ήμασταν εμείς, οι οποίοι επίσης χρησιμοποιούσαμε όμως τη γλώσσα μ' έναν τρόπο αρκετά καθημερινό. Δηλαδή, όπως μιλούσαμε μεταξύ μας. Δηλαδή, εγώ δεν προσπάθησα ποτέ να δημιουργήσω μία νέα γλώσσα, δεν ήταν ποτέ στο κεφάλι μου σαν ζητούμενο αυτό. Ήταν το ότι πραγματικά ήθελα να πω αυτά που νιώθω και να τα πω όπως τα νιώθω, που ήταν απλά, τα ένιωθα απλά στο κεφάλι μου, γιατί έτσι νιώθουμε τα πράγματα. Απλά η ελληνική γλώσσα έχει τρομερά

²⁸⁹ Ακριβώς

²⁹⁰ Κυλάει

²⁹¹ Είναι υπέροχο

²⁹² Περίπλοκο

²⁹³ Δραματική

²⁹⁴ Πιο δραματικό απ' ότι είναι

²⁹⁵ Ενδυναμωτικό

εμπόδια, νομίζω, στο να σ' αφήσει να τα πεις απλά χωρίς να είναι ironic²⁹⁶ αυτό ή χωρίς να είναι, ότι "και καλά τα λέω απλά". Ξέρεις, το να πεις τα πράγματα όπως είναι ακούγονται αστεία, ακούγονται σαν αυτό που λες να είναι ευτελής. Πάρα πολύς στρέιτ κόσμος, ας πούμε, μακριά από εμάς στη ζωή μου, μου έχει πει το ότι η Πράσινη Λεσβία είναι για πλάκα. Δηλαδή αντιλαμβάνονται αυτούς τους στίχους ότι είναι σατιρικοί, ότι κάνω πλάκα, που δεν κάνω. Αντιλαμβάνομαι το ότι χρησιμοποιώ λέξεις, χρησιμοποιούσα λέξεις και εκφορά της γλώσσας η οποία μπορεί να ακούγεται και αστεία αλλά δεν ήτανε γιατί θεωρώ το ότι αυτή η γλώσσα είναι για πλάκα. Απλά αυτή είναι η γλώσσα μας και σίγουρα δεν ήθελα ποτέ, εγώ τουλάχιστον, να επικοινωνήσω κάτι πιο βαρύγδουπα απ' ότι το νιώθω ή να το κάνω να ακούγεται ωραιοποιημένο ή πιο λογοτεχνικό ή οτιδήποτε. Δηλαδή, κι εγώ γελάω, γελούσα πολλές φορές με τους στίχους που γράφαμε, ήμουν σε φάση "τι γράφεις ρε παπάρα". Αλλά δεν ήταν το ότι το έγγραφα για να είναι αστείο είναι ότι πραγματικά αυτό μου προέκυπτε να γράψω και να μετά γελούσα μ' αυτό που έγγραφα αλλά είχε πάρα πολλή αλήθεια μέσα αυτό το πράγμα. Δηλαδή, ήταν πραγματικά οι λέξεις μες στο κεφάλι μου, δεν ήταν το ότι έκανα μία σάτιρα στον έρωτα ή έκανα μία σάτιρα στην ελληνική μουσική - καμία σχέση. Ήταν πραγματικά πολύ αυτόματο και συνειρμικό κι από μέσα μου όλο αυτό. Οπότε κάπως, για να γυρίσω στο κομμάτι της επανοικειοποίησης σίγουρα θεωρώ το ότι γίνεται να επανοικειοποιηθείς όλα τα είδη της μουσικής. Με τις προβληματικές που αυτό φέρει, έτσι; Πάντα. Γιατί, εντάξει, μπορούμε να πούμε το ότι εγώ μπορώ να επανοικειοποιηθώ ξέρω γω και μία traditional²⁹⁷ african music ξέρω γω, ως coloniser,²⁹⁸ το οποίο δεν είναι επανοικειοποίηση, είναι ζόφος και capitalising²⁹⁹ (γέλια). Αλλά θέλω να πω το ότι το σκυλάδικο συγκεκριμένα ο λόγος που νομίζω ότι είναι πολύ δύσκολος να μπεις και να το νιώσεις είναι το πόσο sexist,³⁰⁰ transmisogynist,³⁰¹ patriarchal³⁰² είναι όλη αυτή η κουλτούρα, το οποίο ισχύει και στη ραπ όμως,

²⁹⁶ Ειρωνικό

²⁹⁷ Παραδοσιακή

²⁹⁸ Αποικιοκράτης

²⁹⁹ Άντληση κεφαλαίου/κεφαλαιοποίηση

³⁰⁰ Σεξιστικό

³⁰¹ Τρανσμισογυνιστικό

³⁰² Πατριαρχικό

σε πολύ μεγάλο βαθμό. Και έχει καταφέρει κόσμος να το επανοικειοποιηθεί σοβαρά. Δηλαδή, πετώντας το 95% όλων αυτών των σάπιων στοιχείων από μέσα.

Μίλτος: Θεωρείς ότι αυτές οι διαδικασίες έχουν καταφέρει να δημιουργήσουν περισσότερο χώρο και για τρανς άτομα να υπάρξουν στη μουσική και να κάνουν μουσική και να απολαύσουν, ίσως, περισσότερο τη μουσική; Δεδομένου και του ότι η ελληνική γλώσσα είναι απίστευτα gendered³⁰³ και άτομα όπως εσύ κι εγώ που δεν υπάρχει, ξέρεις, μια αντωνυμία να 'ναι ακριβώς η αντωνυμία μας, αυτό το κάνει δύσκολο, για να εκφραστείς. Οπότε, θεωρείς ότι έχει συμβεί αυτό σε κάποιο βαθμό;

Π.Λ.: Κοίτα εδώ οι γνώσεις μου είναι χαμηλές. Δηλαδή, ξέρω για τρανς άτομα στη Θεσσαλονίκη τα οποία κάνουν ενεργά μουσική, τελευταία. Εγώ έχω υπάρξει με τρανς άτομα να παίζω μουσική στην ίδια μπάντα αλλά σίγουρα δεν έμπαινε, πολύ κεντρικά τουλάχιστον, το τρανς αφήγημα στους στίχους αυτών των μουσικών. Δηλαδή, τον καιρό που εγώ ήμουν πιο ενεργό έμπαινε αλλά τόσο όσο. Δηλαδή, δε νομίζω ότι είχε ανοίξει και το ζήτημα πολιτικά τόσο ανοιχτά όσο είναι τώρα ρε παιδί μου. Σίγουρα, όπως είπα και πριν, έχει γεφυρώσει ένα χάσμα που πανκ παίζανε μόνο οι μάτσο στρέιτ τύποι με τους κοιλιακούς και σπάγανε κιθάρες και πια δεν είναι έτσι ούτε στην Ελλάδα -θεωρώ- αλλά, ξέρεις, το κομμάτι που εγώ δεν ξέρω αν έχει ακόμα συμβεί είναι να προκύψουν αυτές οι μουσικές και να δοθεί χώρος σ' αυτά τα άτομα χωρίς να είναι aggressive per se³⁰⁴ η μουσική. Αν το καταλαβαίνεις τι λέω. Αν μπορούν τρανς άτομα να υπάρξουν ενεργητικά στο music making στην Ελλάδα χωρίς να ασκούνται με μία aggressive quote unquote, χωρίς να πρέπει να χρησιμοποιήσουν μία επιθετική μουσική. Δηλαδή, νιώθω το ότι υπάρχει ακόμα το necessity³⁰⁵ να είμαστε aggressive ως κουήρ υποκείμενα, ως τρανς υποκείμενα στη μουσική μας για να κάνουμε ένα statement.³⁰⁶ Ότι δεν ξέρω αν υπάρχει ο χώρος ως τρανς άτομο να κάνεις, να δημιουργείς μουσική, η οποία δεν έχει προταγματικά μία επίθεση προς το straightness.³⁰⁷

³⁰³ Που κατονομάζει φύλα

³⁰⁴ Επιθετική από μόνη της

³⁰⁵ Ανάγκη

³⁰⁶ Δήλωση

³⁰⁷ Το να είσαι στρέιτ (συχνά ο όρος χρησιμοποιείται για να χαρακτηρίσει, πέρα από τη σεξουαλικότητα και τα άτομα που φέρουν ετεροκανονικές αντιλήψεις)

Μίλτος: Οκ, οκ. Άρα εννοείς προς το περιεχόμενο και το μουσικό σύνολο, όχι απαραίτητα αν η μουσική είναι πανκ ή ποπ.

Π.Λ.: Σε σχέση με το μουσικό σύνολο, νομίζω, το ότι *it needs to be aggressive*.³⁰⁸ Αυτό όμως περισσότερο αναφέρομαι μάλλον ακόμα σε αυτούς τους χώρους, γιατί ξέρω τρανς υποκείμενα τα οποία γράφουνε, φουλ gen z, μικρά παιδιά 20-21 χρονών, τα οποία είναι φουλ involved³⁰⁹ στην ηλεκτρονική μουσική, out³¹⁰ ως τρανς άτομα, που είναι ένας ήχος και ένα φάσμα το οποίο εγώ δεν το έχω στον ίδιο βαθμό. Αλλά συμβαίνει αυτό το πράγμα περισσότερο από ποτέ και στην Ελλάδα. Δηλαδή, εκεί πέρα νομίζω ότι ανοίγει ένας χώρος για τέτοια υποκείμενα να υπάρξουν πολύ έντονα σαν makers, που, όμως, ξέρεις η διαδικασία του live νομίζω ότι είναι και διαφορετική όταν κάνεις ηλεκτρονική μουσική. Δηλαδή, γίνεται με άλλους όρους και το πώς συνομιλείς με το κοινό σου, το τι έκθεση έχεις και τα λοιπά. Πολύ complicated ερώτηση, μου 'χει δημιουργήσει κι εμένα πάρα πολλά ερωτηματικά στο κεφάλι μου αυτή στιγμή. (γέλια).

Μίλτος: Οκ, συγγνώμη δεν ήθελα να...

Π.Λ.: Όχι, όχι, για καλό το λέω, εννοώ το ότι είναι πολύ καλή ερώτηση. Δεν έχω ιδέα, θέλω να απαντήσω τελικά. Γιατί όσο το σκέφτομαι, νιώθω το ότι είναι πολύ complex.

Μίλτος: Νομίζω ότι κι εγώ γι' αυτό ξεκίνησα να κάνω αυτή την εργασία, γιατί πολλές φορές δεν έχουμε ιδέα για πράγματα τα οποία είναι τόσο σημαντικά και καίρια, ας πούμε, αλλά... π.χ. έχω παρατηρήσει εγώ ότι η ηλεκτρονική μουσική αφενός έχει μεγάλη απήχηση στον κόσμο το τελευταίο διάστημα και αφετέρου έχει αρκετά πιο μεγάλη εκπροσώπηση από τρανς άτομα ή από άτομα που κάνουν challenge³¹¹ τις ιδέες για το φύλο και την κανονικότητα και εγώ προσωπικά διερωτώμαι αρκετά συχνά γιατί αυτό συμβαίνει. Δεν ξέρω αν εσύ έχεις κάποια σκέψη πάνω σ' αυτό. Στο τι είναι αυτό που κάνει την ηλεκτρονική μουσική τόσο ανοιχτή σε σχέση με άλλα είδη.

Π.Λ.: Έχω σκεφτεί λίγο μόνο το ότι πάλι ο τόπος και ο χρόνος που υπάρχει έχει μία ανοιχτότητα ούτως η άλλως. Ρε παιδί μου, δηλαδή, αν σκεφτούμε το ότι η ηλεκτρονική μουσική κάπως πάει

³⁰⁸ Είναι αναγκαίο να είναι επιθετική

³⁰⁹ Αναμειγμένα

³¹⁰ Ο όρος χρησιμοποιείται για όταν η ταυτότητα ενός ατόμου είναι ανοιχτή στο κοινωνικό του περιβάλλον

³¹¹ Αμφισβητώ

χέρι-χέρι με τα raves³¹² ή τα free raves, η ανοιχτότητα, ρε παιδί μου, σε κάποιους τέτοιους χώρους σε σχέση με το gender³¹³, το gender expression³¹⁴ και λοιπά είναι μεγαλύτερη. Αφενός γιατί γίνονται involved τα drugs,³¹⁵ δηλαδή, αυτό νομίζω ότι εγώ, -τουλάχιστον απ' τη δική μου ανάλυση δεν μπορώ να το βγάλω απ' το equation³¹⁶. Δηλαδή θεωρώ το ότι έχει σίγουρα να κάνει και με αυτό το κομμάτι. Ότι η ανοιχτότητα είναι μεγαλύτερη, η μεθεκτικότητα είναι μεγαλύτερη, τα drugs φέρνουν τους ανθρώπους κοντά με τρόπους που το soberness³¹⁷ μπορεί να μην τους φέρνει απαραίτητα και αυτό το κομμάτι του τόπου που συμβαίνουν τα raves και ποια μουσική ενώνει όλα αυτά τα διαφορετικά υποκείμενα και ταυτότητες νομίζω ότι έχει μία σημασία. Γιατί, ξέρεις, πάρα πολύ σπάνια, ρε παιδί μου, και δεν ξέρω πότε έχει υπάρξει τα τελευταία 15 χρόνια μία συνθήκη που λέει το ότι ο κόσμος παίρνει drugs και πηγαίνει να ακούσει συναυλίες με κιθάρες. Νομίζω ότι, νομίζω ότι δε συμβαίνει σε μεγάλο- θα ήθελα πολύ εγώ να συμβαίνει, γιατί είμαι αυτό το άτομο που μου αρέσουν και τα raves πολύ αλλά σίγουρα δε με συγκινούν όσο οι κιθάρες- αλλά δε νομίζω ότι είναι κάτι που συμβαίνει τα τελευταία χρόνια ρε παιδί μου σε μεγάλο βαθμό. Οπότε, σίγουρα θεωρώ το ότι άτομα τα οποία έχουν κοινωνικοποιηθεί στα raves, έχουν ανακαλύψει τις ταυτότητές τους μες στα raves και αυτή η μουσική έχει υπάρξει οδηγός για όλο αυτό το transition.³¹⁸ Ότι σίγουρα παίζει ρόλο και στο ότι τελικά τα χωράει και τελικά μπορούν να γίνουνε music makers, ας πούμε, μέσα σ' αυτό το φάσμα αυτής της μουσικής. Αυτό είναι αυτό που έχω σκεφτεί αρκετά στο γιατί η ηλεκτρονική μουσική χωράει με τόσο πιο ανοιχτό τρόπο τέτοιες ταυτότητες απ' ότι άλλα είδη μουσικής, ας πούμε.

Μίλτος: Μ, οκ ενδιαφέρον αυτό.

Π.Λ.: Εσύ τι σκέφτεσαι σε σχέση μ' αυτό; Γιατί έχει ενδιαφέρον αυτή η ερώτηση.

³¹² Πάρτυ όπου παίζει ηλεκτρονική χορευτική μουσική

³¹³ Φύλο

³¹⁴ Έκφραση φύλου

³¹⁵ Ναρκωτικά

³¹⁶ Εξίσωση

³¹⁷ Νηφαλιότητα

³¹⁸ Μετάβαση

Μίλτος: Εγώ σκεφτόμουνα -για απ' έξω-απ' έξω- ότι η ηλεκτρονική μουσική σου δίνει και τις δυνατότητες να παίξεις με τους ήχους και να τους επεξεργαστείς. Κάτι που όταν έχεις είτε αναλογικούς ήχους, είτε απλά ενισχυμένα όργανα ίσως να μην έχεις τη δυνατότητα να το κάνεις ακριβώς. Οπότε, ας πούμε, δεν έχει φύλο με τον τρόπο που μπορεί να 'χει το ρεμπέτικο ή μπορείς να επεξεργαστείς τη φωνή σου, μπορείς να επεξεργαστείς αυτά που λες μ' έναν τρόπο ώστε ν' ακούγονται τη μια αλλιώς-την άλλη αλλιώς, σου δίνει μια ανωνυμία ενδεχομένως. Που ίσως είναι λίγο πιο εύπλαστη. Αλλά εγώ δεν το σκεφτόμουνα αυτό επειδή η αναλογική μουσική θεωρώ ότι δεν είναι εύπλαστη από μόνη της ή ότι έχει φύλο από μόνη της, απλά με βάση και τα πράγματα που κι εσύ ανέφερες πριν για το πώς διδασκόμαστε τα μουσικά όργανα, για την «κλασική μουσική παιδεία» και με τον τρόπο που, ξέρεις, είναι πολύ στημένη με μία συγκεκριμένη πεπατημένη, οπότε αν εσύ πας να την πειράξεις μπορεί να στην πούνε αφενός, μπορεί να μη βρεις κάπου αντίκρισμα και μπορεί να νιώσεις κι εσύ περίεργα που την πειράζεις, να 'σαι κάπως «τώρα γιατί το κάνω αυτό;», ενώ μπορεί να είναι κάτι πολύ ωραίο. Δηλαδή, νομίζω ότι υπάρχει ακόμα μ' έναν πολύ αυστηρό τρόπο κάθε άλλη μουσική πέραν αυτής που έχει ηλεκτρονικούς ήχους και, δεν ξέρω, εμένα θα μου άρεσε να τη σπάσουμε. Δηλαδή εγώ γουστάρω ακραία με τα «σκυλάδικα» που έχουνε το στίχο που έχει και η Πράσινη Λεσβία και που έχει και η another dyke. Καραγουστάρω πολύ μ' αυτή τη μουσική γιατί είναι κάτι όντως το ανώμαλο στην ομαλότητα που θέλει να προβάλλει η λαϊκή μουσική στην Ελλάδα. Αλλά σαν πρωτόλεια σκέψη. Τώρα είπα κι εγώ πολλά αλλά σαν πρωτόλεια σκέψη έκανα... έκανα αυτό.

Π.Λ.: Έχεις απόλυτο δίκιο γενικά, το 'χω σκεφτεί πάρα πολύ σε σχέση με αυτό το κομμάτι. Καταρχάς του ότι η ηλεκτρονική μουσική είναι πιο accessible³¹⁹ για να την φτιάξεις. Προφανώς δε βάζω, ρε παιδί μου, class³²⁰ μέσα σ' αυτή την ανάλυση γιατί μπορεί κάποιος να μην έχει υπολογιστή και να μην είναι αρκετά accessible. Προκύπτει απ' αυτή την κλασική παιδεία το ότι πρέπει να, ξέρεις, να παίζεις ένα όργανο ή πρέπει να έχεις μουσικό αυτί ή παπάρια μάντολες, όλο αυτό το πράγμα για να κάνεις μουσική. Ενώ η ηλεκτρονική μουσική μπορεί αυτό, να σου δοθεί αυτή η ευκαιρία επειδή μαθαίνεις πάρα πολύ καλά, ας πούμε, το fl studio ή έστω το garageband ή έστω... Είναι μία τεχνική γνώση που μπορείς να την αποκτήσεις χωρίς να σου 'χει δοθεί ποτέ η ευκαιρία να μάθεις κιθάρα ή πιάνο ή θεωρία της μουσικής ή τίποτα από αυτά. Εννοώ το ότι δε χρειάζεται άρα θεωρώ ότι είναι πιο accessible από μόνο του το να φτιάξεις μουσική, χωρίς να

³¹⁹ Προσβασιμότητα

³²⁰ Τάξη (οικονομική)

υπάρχει αυτός ο μπαμπούλας από πάνω ότι «ξέρεις να παίζεις-δεν ξέρεις να παίζεις», ας πούμε, κάτι και ταυτόχρονα σίγουρα το κομμάτι που λες, του processing³²¹ των φωνών, βλέπε Tamī T. Όταν είχε πρωτοβγεί, δεν ξέρω, πριν 4-5 χρόνια εγώ την είχα ακούσει τέλος πάντων. Αυτό το οποίο συνέβαινε με τη φωνή της στο vocoder, που κάπως το χρησιμοποιούσε με έναν τρόπο που έφτιαχνε αυτή την, ξέρεις, πολύ alienated³²² femme³²³ εξωγήινη φωνή, ήτανε, στο δικό μου κεφάλι, τρομερά απελευθερωτικό το ότι αυτό το πράγμα μπορεί να συμβεί. Όπως είπες κι εσύ ένα vocoder θα μπορούσε να μπει σ' οποιοδήποτε σχήμα και σ' οποιαδήποτε μουσική. Απλά σίγουρα το κομμάτι του ότι είναι πιο electronic³²⁴ και πιο processed³²⁵ τα πάντα, ότι το ακούω πολύ το ότι βοηθάει, ρε παιδί μου, στο πώς γίνεσαι perceived³²⁶ το gender σου μέσω της φωνής σου, για παράδειγμα. Γιατί, ξέρεις, εμένα δε θ' ακούσει ποτέ κανείς Πράσινη Λεσβία και θα πει «α» ότι «αυτός δεν είναι ένας τύπος». Γιατί κάπως η φωνή μου είναι αυτή που είναι και κάπως γίνεται perceived ως αντρική φωνή και κάπως είναι ένας άντρας που τραγουδάει period³²⁷. Ενώ, ένα vocoder ή μία άλλη έκφραση, ας πούμε, φωνητική θα είχε μάλλον ένα πολύ διαφορετικό αποτέλεσμα στο πώς με κάνουνε perceive όταν ακούνε τη μουσική μου.

Μίλτος: Ναι όλα αυτά είναι μια... μια πολύ-πολύ ενδιαφέρουσα κουβέντα.

Π.Λ.: Μ, όχι είμαι πραγματικά captivated³²⁸ απ' τη συζήτηση, αυτή τη στιγμή.

Μίλτος: Πιστεύεις ότι θα 'πρεπε να προσπαθήσουμε περισσότερο σαν κουήρ και τρανς άτομα που ασχολούμαστε με τη μουσική να κάνουμε μία ανοιχτή κριτική στην κλασική μουσική παιδεία που ενδεχομένως να σταματάει πολύ κόσμο απ' το να κάνει κάτι; Βασικά πιστεύεις ότι γίνεται αυτή η κριτική; Τουλάχιστον την έχεις παρατηρήσει εσύ όσο, όσο ασχολούσυνα και λίγο πιο ενεργά μ' αυτούς τους κύκλους;

³²¹ Επεξεργασία

³²² Που θεωρείται εξωγήινη

³²³ Θηλυκή

³²⁴ Ηλεκτρονική

³²⁵ Επεξεργασμένη

³²⁶ Γίνεται αντιληπτό

³²⁷ Τελεία

³²⁸ Καθηλωμένο

Π.Λ.: Θα πω πως όχι. Ότι δεν το 'χω ακούσει να αρθρώνεται έτσι όπως το βάζεις. Σίγουρα η πανκ κι αυτή η διάθεση από πάντα είχε ένα «σκατά στην κλασική μουσική», έτσι; Εννοώ από μόνη της, σαν είδος μουσικής, το έφερε πολύ αυτό το κομμάτι. Το ότι, ξέρεις, δεν είμαστε *musically nice*³²⁹ to listen to³³⁰. Ότι κάπως υπάρχει ένα πράγμα το ότι είναι *disruptive*,³³¹ ρε παιδί μου, είναι μία μουσική η οποία «σπάει» αυτό που λέει «καλή μουσική» από μόνη της. Οπότε, αυτό από μόνο του νομίζω ότι είναι, ξέρεις, κριτική, ειδικά όταν το κάνουνε *embrace*³³² και κουήρ ταυτότητες, ας πούμε. Αλλά έτσι αρθρωμένο όπως το λες νομίζω ότι δεν το είχα ακούσει ποτέ, φαντάσου ότι δεν ξέρω καν οι *bandmates*³³³ μου τι σχέση είχανε, δεν έχω ρωτήσει ποτέ, ας πούμε, πιο είναι το *background*³³⁴ τους, άμα μάθανε μόνα τους, αν όχι... Δεν το 'χα αναρωτηθεί, ας πούμε, ποτέ αλλά σίγουρα μου ακούγεται ενδιαφέρουσα μία τέτοια κίνηση, που λέει το ότι... Δεν ξέρω αν λέει «σκατά στην κλασική μουσική» ή «σκατά στην ακαδημία». Περισσότερο θα άκουγα μία κίνηση το ότι τέτοια υποκείμενα μπορούν να βρουν εναλλακτικούς τρόπους να φέρουνε άλλα τέτοια υποκείμενα στο να κάνουν μουσική. Ξέρεις, έξω απ' τα μαθήματα και έξω απ' αυτή τη λογική των εξετάσεων και του κανονιστικού πράγματος. Που ούτως ή άλλως, ρε παιδί μου, ακόμα για μένα υπάρχει έλλειψη στις μπάντες που είναι *out there*³³⁵ ως τρανς υποκείμενα, ως κουήρ υποκείμενα, δηλαδή δεν είναι και πάρα πολλές και στο σήμερα. Εκτός αν έχω πια χάσει αυτά τα ακούσματα και δεν ξέρω τι γίνεται στο τώρα, που επίσης είναι πολύ πιθανό αλλά δε νιώθω ότι υπάρχει, ρε παιδί μου αρκετό *representation*³³⁶ στη μουσική στην Ελλάδα από τέτοια υποκείμενα ούτως ή άλλως.

Μίλτος: Δες κι εγώ που δεν έχω χάσει την επαφή το ίδιο πράγμα με σένα νιώθω. Δυστυχώς. Κι επίσης φοβάμαι ότι κάπως αν υπήρχε κάτι ή αν υπήρχαν περισσότερα πράγματα απ' ότι υπάρχουν κάπως θα το μαθαίναμε, νομίζω θα ερχόταν στα αυτιά μας γιατί θα ακουγότανε στους κύκλους μας. Ναι, δυστυχώς.

³²⁹ Μουσικά ωραίο

³³⁰ Να το ακούς

³³¹ Ενοχλητικό

³³² Αγκαλιάζω

³³³ Συμπαίκτης στη μπάντα

³³⁴ Υπόβαθρο

³³⁵ Εκεί έξω

³³⁶ Εκπροσώπηση

Π.Λ.: Ναι, είναι κι αυτό το ότι, ρε παιδί μου, έχει γίνει και πάρα πολύ capitalised³³⁷ και utilised³³⁸ του κουήρ στίχου από υποκείμενα και μπάντες που δεν είναι κουήρ. Δηλαδή, συμβαίνει κατά κόρον αυτό στην ελληνική μουσική που βγαίνει, εγώ ακούω... δε θα κάνω dropnaming³³⁹ τώρα (γέλια) αλλά ακούω, ρε παιδί μου... Έχω μία μπάντα στο μυαλό μου, δεν ξέρω, σόλο whatever³⁴⁰ η οποία υπήρχε στη Θεσσαλονίκη, τώρα δεν ξέρω που είναι based³⁴¹[...], οι οποίοι στίχοι της είναι πράγματα από... κουήρ φεμινιστικά προτάγματα από πορείες. Ξέρεις, μία εμπειρία, ας πούμε, περιγράφεται αρκετά non-macho,³⁴² όχι παραδοσιακή, κουήρ εμπειρία θα την ονόμαζα, από υποκείμενα τα οποία δεν έχουνε τέτοια πορεία στη ζωή τους, δεν ξέρω καν αν φέρουνε τίποτα τέτοιο στον τρόπο που υπάρχουνε πια... Δηλαδή, χωρίς να θέλω να κάνω misgender³⁴³ κανέναν ή οτιδήποτε αλλά όσο γνωρίζω, τέλος πάντων, αυτό το πράγμα δε συμβαίνει. Και, ξέρεις, αυτή η μουσική είναι... την ακούει κόσμος, ρε παιδί μου, είναι αρκετά... ε, πώς να στο πω; Έχει ένα fanbase³⁴⁴ μεγάλο γιατί αυτά που εκφράζει μάλλον εκφράζουν κόσμο αλλά τα υποκείμενα που το εκφράζουν δεν έχουν καμία σχέση μ' αυτό. Δηλαδή, κάνουν capitalise³⁴⁵ απλά αυτές τις ταυτότητες. Το οποίο αυτό παίζει σίγουρα ένα ρόλο. Δηλαδή, αν και τα λίγα πράγματα που ακούγονται σ' αυτό το μήκος κύματος ακούγονται από cis straight άτομα, τα οποία έχουνε πάρει όλη αυτή την κουλτούρα και την έχουνε κάνει capitalise για να βγάζουνε views³⁴⁶ στο youtube σίγουρα δεν αφήνει χώρο στα υποκείμενα τα οποία όντως έχουνε να τα πούνε αυτά τα πράγματα να βγάλουν τα views στο youtube ή τέλος πάντων ν' ακουστούνε ή τέλος πάντων να υπάρξουνε σε live και λοιπά και λοιπά, γιατί τα πράγματα που έχουν να πουν τα λέει κάποιος άλλος, ο οποίος, ξέρεις, δεν του αρμόζει να τα λέει, ρε παιδί μου, και μ' έναν τρόπο. Οπότε κι αυτό πιστεύω το ότι

³³⁷ Κεφαλαιοποίηση

³³⁸ Χρήση

³³⁹ Αποκάλυψη ονόματος

³⁴⁰ Οτιδήποτε

³⁴¹ Που έχει βάση

³⁴² Όχι μάτσο

³⁴³ Κάνω λάθος το φύλο του ατόμου

³⁴⁴ Κοινό

³⁴⁵ Κεφαλαιοποιούν

³⁴⁶ Προβολές

έχει να κάνει. Το ότι κι αυτός ο χώρος καταλαμβάνεται πλέον από άτομα τα οποία είναι κυρίαρχα ρε παιδί μου.

Μίλτος: Πω, τώρα συμφωνώ τόσο πολύ μαζί σου. Μπορείς να μου πεις off the record³⁴⁷ μετά ποια άτομα εννοείς, γιατί μπορεί κι εγώ να το σκέφτομαι (γέλια)

Π.Λ.: Ναι, ναι θα σου πω.

Μίλτος: Ναι αυτό, ας πούμε, είναι ένας πολύ μεγάλος προβληματισμός, γιατί πολλές φορές αυτά τα άτομα θεωρούνται και φουλ allies³⁴⁸ και πολύς κόσμος που μπορεί να είναι και κουήρ κόσμος ή και άτομα που μπορεί να μην είναι ΛΟΑΤΚΙ+ ή οτιδήποτε αλλά κάπως στηρίζουν τα θεωρούν όλα τόσο-τόσο-τόσο θετικό και πολλές φορές, δεν ξέρω, εγώ κομπλάρω να πω την κριτική μου γιατί θα μου πούνε: «α, είσαι τόσο αχάριστο». (γέλια). «Μα δες τι κάνουν τα παιδιά, για σας μιλάνε». Καταλαβαίνω τι λες.

Π.Λ.: Ναι... Τώρα θα ακουστώ πολύ μπαμπούγερος (γέλια). Αυτό το κομμάτι, ας πούμε, όταν εγώ ήμουνα κάπως ενεργά κομμάτι αυτού του music making ο υπόλοιπος κόσμος ο οποίος έκανε μουσική ή και γενικά ήτανε... Ήμασταν πολύ προταγματικά το ότι αυτό είναι δικό μας και ότι δε με νοιάζει αν υπάρχει ally³⁴⁹ κι αν θα το λέει δε θέλω να το λέει. Δηλαδή, θεωρώ το ότι έχει υπάρξει μια στροφή από 'κείνα τα politics³⁵⁰ στα τωρινά politics που κάπως υπάρχει μια μεγαλύτερη, πολύ μεγαλύτερη ανεκτικότητα στο ποιος λέει τι ή και στο ποιος φοράει τι ή στο ποιος, οτιδήποτε, ρε παιδί μου. Υπάρχει άλλη ανοιχτότητα τώρα. Όλο αυτό έχει μία συλλογιστική πορεία αρκετά μεγάλη, ρε παιδί μου, το ότι όταν τα h&m βγάζουνε, ας πούμε, το '15 -πότε ήτανε;- '16 feminist slogans³⁵¹ σε όλες τις μπλούζες έχει αρχίσει μια κατηφόρα κατά τη γνώμη μου σε σχέση με το πώς γίνονται capitalised προτάγματα και πράγματα από τα κάτω σε τεράστιους χώρους. Το οποίο είναι αναμενόμενο το ότι θα αφήσει cis straight υποκείμενα να μιλάνε για τα πράγματα που μας αφορούν και να βγάζουν πολιτισμικό κεφάλαιο από αυτά. Δεν ξέρω καν αν ένας αληθινός ally θα έμπαινε ποτέ σ' αυτή τη διαδικασία. Δηλαδή, πώς γίνεται να είναι ally ένας άνθρωπος ο οποίος

³⁴⁷ Ανεπίσημα

³⁴⁸ Αλληλέγγυα άτομα

³⁴⁹ Αλληλέγγυο άτομο

³⁵⁰ Πολιτικές

³⁵¹ Φεμινιστικές φράσεις

αντλεί πολιτισμικό κεφάλαιο από εμπειρίες άλλων ανθρώπων τις οποίες δε θα ζήσει ποτέ στη ζωή του, δεν του αρμόζει καν να μιλάει γι' αυτές... Δηλαδή, δεν ξέρω πώς αυτό το άτομο θεωρείται ally, για μένα θεωρείται ακριβώς το αντίθετο. Ακριβώς γιατί καταλαμβάνει αυτό το χώρο, δεν είναι ότι κάνει κάτι το οποίο είναι harmless,³⁵² παίρνει το χώρο από τρανς υποκείμενα για να πούνε αυτό το πράγμα, ας πούμε. Ξεκάθαρα.

Μίλτος: Ναι, σε καταλαβαίνω πολύ. Και τώρα θυμήθηκα και κάτι άλλο που σκεφτόμουνα και ήθελα να ρωτήσω και σε σένα, πάνω σ' αυτό. Σκεφτόμουνα για, κάτι που αναφέρω και στη διπλωματική εργασία, για τη μουσική που γράφτηκε μετά τη δολοφονία της Zackie και σκεφτόμουνα για τον τρόπο που πολλά υποκείμενα που τουλάχιστον δεν έχουνε πει ότι είναι ΛΟΑΤΚΙ+ ή οτιδήποτε βγάλανε μουσική που σχολιάζανε τη δολοφονία και μάλιστα απεικονίζανε με πολύ παρόμοιο τρόπο και στα βίντεο κλιπ, ξέρεις, πώς βάφεται μία drag queen κι οτιδήποτε. Κι εμένα κάπως με προβλημάτιζε αυτό γιατί... Ωραία, βασικά η ερώτησή μου είναι πόσο θεωρείς ότι η μουσική μπορεί να καταφέρει να είναι μία δύναμη που θα δώσει ορατότητα στην καταπίεση που βιώνουνε τρανς άτομα και κουήρ άτομα; Και στη συγκεκριμένη περίπτωση πόσο πιστεύεις ότι αυτό συνέβη; Δεδομένου και το ότι τα περισσότερα άτομα που βγάλανε μουσική ήτανε μη-ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα

Π.Λ.: Κοίταξε, είναι ερώτηση-παγίδα νομίζω αυτή, γενικά σε όλα τα ζητήματα, γιατί ξερνάω όλο μου τον εμετό μ' αυτούς που βγάλανε τη μουσική για τη Zackie; Ναι, no kidding,³⁵³ ρε παιδί μου. Δηλαδή, χωρίς κανένα hold back,³⁵⁴ το λέω τελείως ανοιχτά, ανατριχιάζω που συμβαίνει αυτό το πράγμα. Αλλά ταυτόχρονα δεν μπορώ να βγάλω από τη συνάρτηση το ότι αυτά τα άτομα κάνουνε raise awareness³⁵⁵ στο δικό τους κοινό, το οποίο έλεγε το ότι "η Zackie ήτανε ένα πρεζάκι που της άξιζε να πεθάνει", ας πούμε, γιατί αυτή ήταν η αφήγηση. Το ότι κάπως αυτό δεν είναι η πραγματικότητα. Και είναι ξέρεις, είναι μία ζυγαριά που δεν ξέρω προς τα πού γέρνει για εμένα, γιατί απ' τη μία ναι, είμαι κάθετα against³⁵⁶ του να καταλαμβάνεται αυτός ο χώρος και να βγαίνουνε και views -γιατί βγαίνουνε views-, εννοώ το ότι... γιατί δεν ξέρω ποιος το κάνει

³⁵² Άκακο

³⁵³ Χωρίς πλάκα

³⁵⁴ Αναστολή

³⁵⁵ Ευαισθητοποίηση

³⁵⁶ Αντίθετο

απολύτως απ' την καλή του την καρδιά, ας πούμε, απ' την ενσυναίσθησή του ή απ' το political awareness³⁵⁷ του αυτό. Για το λόγο που είπα ακριβώς πριν, γιατί δεν ξέρω αν ένα τέτοιο πολιτικό awareness άμα ήταν υπαρκτό και ήθελε να πει αυτό το πράγμα που ήθελε να πει, ας χρησιμοποιούσε το μέγεθος της φήμης του και τα λεφτά που έχει για να φτιάξει μία πλατφόρμα για να το πούνε ΛΟΑΤΚΙ+ άτομα. Γιατί κι αυτό θα μπορούσε να συμβεί. Αλλά δεν έχει συμβεί. Από την άλλη, σου λέω, δεν μπορώ καθόλου να βγάλω απ' την εικόνα το ότι αυτά τα τραγούδια έχουν επικοινωνήσει αυτό το ζήτημα σ' ένα κοινό το οποίο μπορεί να είχε μία κάπως πάρα πολύ κακοποιητική, σάπια εικόνα του τι έχει συμβεί, ας πούμε. Ξέρεις, pro-cops,³⁵⁸ pro-ιδιοκτησίας και όλος αυτός ο οχετός, ας πούμε, που είχε βγει, το ότι κάπως μπορεί να τους έχει μετακινήσει απ' αυτή τη θέση. Και, όντως, δεν ξέρω ποιος, ας πούμε, ο Παυλίδης που έχει το κοινό που έχει μάλλον έχει μετακινήσει το κοινό του από αυτή τη θέση και δεν ξέρω αν μπορώ να είμαι μόνο καταδικαστέο απέναντι σε μία τέτοια κίνηση. Ακριβώς για το ότι εγώ δεν έχω και δε θα έχω ποτέ αυτό το κοινό, δηλαδή δε θα έχω το range³⁵⁹ και το massiveness³⁶⁰ αυτού του κοινού, οπότε ό,τι και να κάνω σ' αυτή τη μπάντα κόσμου δε θ' απευθυνθώ ποτέ στη ζωή μου, ας πούμε. Οπότε, δεν μπορώ να το αντιληφθώ μόνο ως αρνητικό γιατί ταυτόχρονα έχει μέσα και αυτό το awareness raising το οποίο δεν είναι αμελητέο.

Μίλτος: Ναι καταλαβαίνω

Π.Λ.: Ξέρεις, αν ο κόσμος ήταν διαφορετικός (γέλια) θα ήμουν μόνο judgmental³⁶¹ 100% απέναντι σε μία τέτοια κίνηση. Αλλά απ' τη στιγμή που ο κόσμος είναι έτσι όπως είναι και ο χώρος που υπάρχει δεν υπάρχει για μας αλλά υπάρχει γι' αυτούς, μερικές φορές λέω το ότι «ε, καλά που το 'πε κιάλας». Ξέρεις, ενώ ταυτόχρονα, πώς να στο πω, μου γυρίζουν τ' άντερα, ρε παιδί μου.

Μίλτος: Το πιάνω. Το καταλαβαίνω. Μου άρεσε τώρα αυτό που το αναφέραμε. Είναι κάτι που δε συζητάω αρκετά, ξέρεις, στους κύκλους μου αλλά θεωρώ ότι είναι μια σημαντική κουβέντα μιλώντας για τη μουσική.

[παύση]

³⁵⁷ Πολιτική ευαισθητοποίηση

³⁵⁸ Υπέρ της αστυνομίας

³⁵⁹ Εύρος

³⁶⁰ Έκταση

³⁶¹ Επικριτικό

Μίλτος: Εγώ σκεφτόμουν ένα ακόμα πράγμα που ήθελα να σε ρωτήσω. Γυρνώντας βασικά πίσω στην Πράσινη Λεσβία, αναρωτιόμουν πώς σε έκανε να νιώθεις το να γράφεις μουσική και το να την δημοσιεύεις έτσι ανοιχτά μέσω μίας... δεν ξέρω, πώς να το πω για να μην είναι, ξέρεις, να μην πω κάτι που δεν ισχύει. Μέσω μίας περσόνας, ας πούμε. Πώς σε έκανε να νιώθεις αυτό κι ως προς τη μουσική που έγραφες;

Π.Λ.: Κοίτα, όταν πρωτοξεκίνησε η Πράσινη Λεσβία στην αρχή, ο πρώτος μήνας, ας πούμε, που πέρα από 3-4 άτομα δεν ξέραν ποια είναι, κανείς, ποια είναι η Πράσινη Λεσβία, το οποίο ήτανε... Είχε πλάκα, ρε παιδί μου. Γιατί κάποια στιγμή όντως μία φίλη το αναγνώρισε απ' τη φωνή μου και ξεκίνησε ένα παιχνίδι τύπου «είναι-δεν είναι, είναι-δεν είναι», ξέρεις, και τέτοια. Περισσότερο νομίζω ότι την ανωνυμία την είχα διατηρήσει γιατί τα μισά τραγούδια ήταν γραμμένα για τον ίδιο γκόμενο κι ήμουν σε φάση ότι δεν ήθελα περισσότερο αυτός να καταλάβει το μέγεθος του νταλκά και της τρέλας που ζω ένα χρόνο μετά. Οπότε το είχα διατηρήσει νομίζω γι' αυτό. Δηλαδή, στη συνέχεια γενικά κάπως με το πρόσωπό μου δεν το ταύτισα και ποτέ. Δηλαδή, ο περισσότερος κόσμος δεν έχει έρθει σε live, μάλλον, δεν ξέρει και πώς μοιάζουμε. Ή τέλος πάντων μπορεί να υπάρχουνε κάποια πράγματα στο youtube από κάπου αλλά αυτό έγινε πάρα πολύ αργότερα. Που δεν έχω ανεβάσει, δηλαδή, εγώ ποτέ κάτι. Νομίζω, αν θυμάμαι καλά.

Μίλτος: Υπάρχει ένα βίντεο από το '16, που το 'χα δει εγώ πρώτη φορά που 'χα ακούσει. Αυτό. Συγγνώμη που σε διέκοψα.

Π.Λ.: Στο youtube;

Μίλτος: Ναι.

Π.Λ.: Από κάποιο live.

Μίλτος: Ναι, από ένα live

Π.Λ.: Ναι, ναι αυτό ήτανε... κάποιο άτομο το είχε ανεβάσει. Αλλά η ερώτηση ποια ήταν τώρα γιατί χάσσα;

Μίλτος: πώς σε έκανε αυτή η ανωνυμία να βιώνεις τη μουσική που γράφεις. Δηλαδή, πιο ελεύθερα, πιο... δεν ξέρω, στιδήποτε.

Π.Λ.: Ήτανε αυτό ακριβώς... Ήτανε πάρα πολύ... Ρε παιδί μου είναι ό,τι πιο unapologetic³⁶² έχω κάνει ποτέ νομίζω. Γιατί, σου είπα ότι ασχολούμαι με το σινεμά οπότε κάπως ξέρεις, είμαι στο δημιουργικό κομμάτι ακόμα κι αν δεν ηχογραφώ πια μουσική τόσο ενεργητικά, ας πούμε, είχε ένα πολύ unapologetic κομμάτι το ότι κάπως, ρε παιδί μου, δεν έγραφα για το "έξω" καθόλου, έγραφα πάρα πολύ για το «μέσα» μου και νομίζω το ότι, όσο το range των ανθρώπων που ακούγανε αυτή τη μουσική μεγάλωνε τόσο εγώ έχασα πολύ το κομμάτι αυτής της πηγαίας δημιουργικότητας και της πηγαίας έκφρασης και του μη λογοκριμένου λόγου. Δηλαδή, άρχισα πολύ να σκέφτομαι το ότι αυτό που θα πω πώς θα ακουστεί και ποιος θα το ακούσει και τι θα νομίζουμε και, ξέρεις, είναι correct³⁶³; Δεν είναι correct; Θα αρέσει; Δε θα αρέσει; Είναι αρκετά lo-fi; Είναι πιο mainstream; Ξέρεις, όλο αυτό το πράγμα το οποίο με πέταξε πολύ μακριά από τη δημιουργική διαδικασία. Δηλαδή, ένα κομμάτι που εγώ συνειδητά σχεδόν σταμάτησα να ηχογραφώ ήταν το ότι η μουσική κάπως ήταν για μένα ένα πράγμα το οποίο το perfectionism³⁶⁴ μου δεν έκανε apply,³⁶⁵ δηλαδή το 'γραψα μια μέρα, το ξανάπαιξα άλλες δύο, έτοιμο το κομματάκι. Πού εγώ δεν είμαι έτσι στη ζωή μου είμαι σε φάση τελείως ψείρας, εννοώ με όλα τα πράγματα. Και εκεί ήτανε όντως ένα παραθυράκι που αυτό δε μου συνέβαινε. Δηλαδή, ήμουν σε φάση lo-fi, να ακούγεται όπως να 'ναι; Ας ακούγεται όπως να 'ναι. Ότι κάπως δε μου προέκυπτε το κομμάτι το ότι, ξέρεις, πώς είναι αυτό; Είναι μουσικά ευχάριστο; Δεν είναι; Έχει αρκετά όργανα; Έχει το μπάσο του; Έχει τα τέτοια του; Ξέρεις, όλο αυτό δεν υπήρχε. Όσο πιο πολύ μεγάλωνε το range των ατόμων που με άκουγαν τόσο πολύ άρχιζα να πιστεύω το ότι υπάρχουν κι expectations³⁶⁶, τα οποία δεν ξέρω αν υπάρχουν απαραίτητα αλλά, σου λέω, στο δικό μου κεφάλι, δημιουργήθηκε εκεί πέρα ένας λόφος που έγινε βουνό ας πούμε, που όντως άρχισε να με απομακρύνει σιγά-σιγά από τη δημιουργική διαδικασία το ότι αυτό το πράγμα είναι κάτι το οποίο κάνω για εμένα και μετά το επικοινωνώ γιατί έτυχε. Δηλαδή, έχω ανά καιρούς γράψει, δεν ξέρω, σίγουρα άλλα 15 κομμάτια με 20, υπάρχουνε κάποιο στο μυαλό μου, σε κάποιο βίντεο, σε οτιδήποτε, τα οποία τα δεν τα 'χω κάνει publish³⁶⁷ ποτέ ακριβώς γιατί έμπαινα διαρκώς σε μία δεύτερη σκέψη του ότι αν είναι αρκετά καλό, αν έχει μία

³⁶² Αμετανόητο

³⁶³ Εντάξει, πολιτικά σωστό

³⁶⁴ Τάση για να είναι όλα τέλεια

³⁶⁵ Εφαρμόζω

³⁶⁶ Προσδοκίες

³⁶⁷ Δημοσιοποιώ

ακολουθία με το προηγούμενο, ωχ έχουν περάσει και τα χρόνια και κάπως δεν είμαι radical³⁶⁸ υποκείμενο πια και τα λοιπά και τα λοιπά. Οπότε σίγουρα αυτό το κομμάτι το ότι κανείς δεν ξέρει ποιο είμαι κι αυτά δεν τα 'χα γράψει για κανέναν πέρα απ' τον γκόμενο τον οποίο κλαψούριζα και τελικά τα έβγαλα έξω είχε μία, ξέρεις, ελευθερία η οποία μετά από αυτό χάθηκε, ρε παιδί μου. Και τα πιο, ξέρεις, genuine³⁶⁹, κομμάτια που έχω γράψει από τότε μέχρι τώρα, δυστυχώς ή ευτυχώς είναι πάλι για, love,³⁷⁰ crushes³⁷¹ και γκομενάκια τα οποία δε με ήθελαν, τα οποία τους τα 'δωσα τελικά, σ' αυτά τα ίδια, ας πούμε, τα άκουσαν και δυο φίλοι μου και that's it. Δηλαδή, τα ηχογράφησα πάρα πολύ πρόχειρα στον υπολογιστή μου για να μπορούν να ακούσουν, εννοώ, και να ακούγεται τι λέω και τους τα έδωσα και that was it.³⁷² Αλλά σίγουρα έχει πολύ και να κάνει το ότι επειδή εγώ έγραφα πολύ για αυτό το project³⁷³, το μουσικό, ήτανε πολύ about crushing over someone,³⁷⁴ δηλαδή όλα τα τραγούδια προέκυπταν απ' αυτό το συγκεκριμένο συναίσθημα, δεν προέκυπταν από άλλα ερεθίσματα ή άλλα συναισθήματα. Οπότε όσο μεγάλωνα και τα crushes μου σταμάτησαν να είναι τόσο έντονα, δυστυχώς ή ευτυχώς κι έγιναν όλα αρκετά πιο τεχνοκρατικά - είμαι κι Αιγόκερως, ξέρεις,- πιο narrowed down,³⁷⁵ πιο realistic.³⁷⁶ Οπότε, εγώ μπορεί να μην άφησα και τον εαυτό μου να έρθει και σε μία τέτοια κατάσταση απ' την οποία προκύπτει κι αυτή η δημιουργικότητα. Δηλαδή, όλα αυτά πάνε μαζί. Αλλά σου λέω, σίγουρα η μη-ανωνυμία και η σχέση η πιο widened³⁷⁷ με το κοινό περισσότερο κακό μου έκανε στη δημιουργική διαδικασία παρά καλό. Εμένα προσωπικά. Χωρίς να μη με χαροποιεί ανά φάσεις πολύ το ότι γνωρίζω ανθρώπους, που, ξέρεις, δεν τους έχω δει ποτέ στη ζωή μου και που είμαι πολύ μακριά από τους κύκλους μου, οι οποίοι έχουν ακούσει κάπως με κάποιο κουλό τρόπο τη μουσική μου και ξέρουν τα τραγούδια...

³⁶⁸ Ριζοσπαστικό

³⁶⁹ Ειλικρινή

³⁷⁰ Αγάπη

³⁷¹ Καψούρες

³⁷² Αυτό ήταν

³⁷³ Έργο

³⁷⁴ Σχετικά με το να σου αρέσει ένα άτομο

³⁷⁵ Περιορισμένα

³⁷⁶ Ρεαλιστικά

³⁷⁷ Διευρυμένη

Ξέρεις, μου φαίνεται θεόκουλο αφενός και πολύ όμορφο ταυτόχρονα αλλά κυρίως κουλό. Δηλαδή, ποτέ μάλλον δε συνειδητοποίησα εγώ ότι αυτή η μουσική βγήκε από τα αυτιά των φίλων μου και πήγε κάπου αλλού. Ακόμα και τώρα νομίζω ότι με ξαφνιάζει ότι αυτό μπορεί να έχει συμβεί. Ακριβώς γιατί, πώς να στο πω, ασχολούμαι εννοώ με το σινεμά και που κάπως έχει αρκετά ένα δίπολο μέσα αποτυχίας-επιτυχίας, το οποίο εμένα με θρέφει και με τρώει ταυτόχρονα. Η Πράσινη Λεσβία ήταν το μόνο project στη ζωή μου το οποίο προσπάθησα μηδενικά για να γίνει κάτι. Δηλαδή, όταν σου λέω μηδενικά, ξέρεις, προσπαθούσα για τη μουσική μου αλλά δεν ήταν ποτέ στις στοχεύσεις μου, ξέρεις, να πάει καλά, να γίνει viral,³⁷⁸ να το ακούσουν οι άνθρωποι. Δηλαδή δεν είναι καν τα τραγούδια μου στο youtube δεν τα 'χω ανεβάσει ποτέ γι' αυτό το λόγο, γιατί δε με αφορούσε ποτέ το συγκεκριμένο project να πάρω κάτι από αυτό πίσω. Είχα πάρει ό,τι ήταν να πάρω από όταν το έγραφα. Δηλαδή, είχε εξυπηρετήσει το σκοπό του σε μεγάλο βαθμό για το πόσο με συντρόφευσαν αυτά τα τραγούδια και το πόσο εξωτερίκευσαν όλο μου το pain.³⁷⁹ Οπότε μετά, ξέρεις, ναι τα lives ήταν φανταστικά κι ότι αυτό ήταν ένα κεφάλαιο πάρα πολύ ωραίο αλλά κυρίως λόγω της πολιτικής κατάστασης του τότε, δηλαδή δεν μπορώ να το αφαιρέσω απ' το πώς υπήρχαν τα communities τότε. Δηλαδή, δεν ξέρω αν σήμερα έκανα ένα live σ' ένα καθόλου πολιτικό χώρο, μ' ένα κοινό το οποίο μπορεί και το μισό να μην τ' αναγνωρίζω αν θα ήταν το ίδιο όμορφα. Ίσως και να ήτανε αλλά έχω τις αμφιβολίες μου. Αλλά σου λέω ήταν το μόνο project το οποίο πραγματικά προσπάθησα ούτε στο ελάχιστο να γίνει κάτι και τόσα χρόνια μετά υπάρχουν άνθρωποι οι οποίοι το ακούνε, το οποίο εμένα στο αξιακό μου μου φαίνεται τελείως παράξενο, γιατί πασχίζω για άλλα πράγματα, μοχθώ (γέλια) για να είναι viral και δε γίνονται... Ή έχουσε μία πολύ άλλη απήχηση. Και πολλές φορές γυρίζω πίσω κι είναι wake up call³⁸⁰ αυτό, το ότι αυτός ο αγώνας του κάποια πράγματα να είναι πετυχημένα, εντός εισαγωγικών, μπορεί να 'ναι και πολύ μάταιος γιατί μπορεί και να μην εξαρτάται από σένα αυτό το πράγμα, το τι είναι πετυχημένο ή μπορεί να μην εξαρτάται απ' το μόχθο και την προσπάθεια κι ότι αυτό να είναι ένα τελείως capitalist narrative³⁸¹ που λέει το ότι «όταν προσπαθείς πολύ, κάτι πάει καλά». Εν τέλει υπάρχει κι ένα project το οποίο δεν προσπάθησα καθόλου γι' αυτό και πήγε πολύ καλά σε σχέση με τα expectations μου, ασύλληπτα δηλαδή. Είναι απ' τα πράγματα που γυρίζω πολλές φορές και σκέφτομαι το ότι «μήπως το βλέπεις

³⁷⁸ Δημοφιλής

³⁷⁹ Πόνος

³⁸⁰ Υπενθύμιση

³⁸¹ Καπιταλιστικό αφήγημα

όλο λάθος;», «μήπως αυτός ο αγώνας για την επιτυχία είναι τελείως μάταιος;» κι ότι αυτό δεν έχει σημασία γιατί ο κόσμος αποφασίζει αν κάτι θα του αρέσει επειδή αποφασίζει αν κάτι θα του αρέσει. Period. Ξέρεις.

Μίλτος: Αχ. Μεγάλη κουβέντα, ναι, ξέρω. (γέλια) Είναι, είναι ενδιαφέρον αυτό. Αλλά δεν ξέρω πώς το βλέπεις εσύ, εγώ ώρες-ώρες καταλήγω στο ότι η μουσική έχει τη δυνατότητα καμιά φορά να μας συλλογικοποιεί, ακόμα και χωρίς να γνωριζόμαστε καθόλου.

Π.Λ.: Ξεκάθαρα. Το πιστεύω πάρα πολύ... Τώρα υπάρχουνε μπάντες και μπάντες οι οποίες έχουν αφήσει... Πώς να στο πω; Πολιτική ιστορία που δεν ξέρω ποιο κίνημα την έχει αφήσει. Δηλαδή δεν ξέρω τι θα ήταν ο φεμινισμός χωρίς τα riot grills, στο κεφάλι μου θα ήταν κάτι άλλο. Πού, εντάξει, ναι super white culture,³⁸² ρε παιδί μου, και με τις προβληματικές των 90's που ήταν πολλές αλλά συλλογικοποιήσανε ένα πράγμα και φέρανε communites στο mainstream και αλλάξαν τον τρόπο που υπάρχει η μουσική 300%. Τέσσερις μπάντες το κάναν αυτό. Είναι πολύ hopeful³⁸³ πράγμα, ρε παιδί μου, η μουσική. Δεν ξέρω. Είναι απ' τα πιο άμεσα πράγματα, νομίζω, τα οποία μπορούν να σου μιλήσουν. Για μένα, δηλαδή, ίσως είναι το πιο άμεσο πράγμα. Το πιο άμεσο ερέθισμα που μπορεί να πάρω από οποιαδήποτε μορφή λόγου, τέχνης, ακτιβισμού, whatever. Η μουσική είναι ένα πράγμα το οποίο η σχέση που δημιουργεί είναι άμεση κι απόλυτη.

Οριακά μ' έχεις παρακινήσει, είμαι σε φάση «μήπως να ξαναηχογραφήσω τίποτα;» (γέλια). Μετά από αυτή τη συζήτηση με έχεις βάλει σ' ένα mode.³⁸⁴

Μίλτος: Ε, δεν ξέρω, ελπίζω όπως, ε, και να 'χει να... να λειτουργήσει εμπνευστικά.

Π.Λ.: Ναι, ναι ναι σίγουρα θα λειτουργήσει εμπνευστικά.

Μίλτος: Και για μένα έχει λειτουργήσει...

Π.Λ.: Χαίρομαι πολύ

Μίλτος: Δε σκέφτομαι κάτι άλλο, νομίζω ότι έχουμε καλύψει και πολλή ώρα και πολλά θέματα. Δηλαδή αν θες εσύ να εκφράσεις κάποια άλλη εμπειρία ή κάποια άλλη σκέψη.

³⁸² Εντελώς λευκή κουλτούρα

³⁸³ Ελπιδοφόρο

³⁸⁴ Ρύθμιση

Π.Λ.: Ε, εμπειρία ή σκέψη... Οχι, μόνο, practicals³⁸⁵ μπορεί να είχα στην ερώτηση που μου 'χες κάνει, νομίζω, από το ερωτηματολόγιο...

Μίλτος: Για πες μου

Π.Λ.: Δε θυμάμαι ποια ήταν η ερώτηση ακριβώς αλλά το πώς υπάρχει στα lives... Κάτσε, ποια ήτανε; Σε σχέση με το φύλο και τη μουσική το ότι είχα στο μυαλό μου το ότι κάπως πολλές φορές... Να σου επικοινωνήσω ότι πολλές φορές στα lives εγώ είχα θέματα με ηχολήπτες, δηλαδή, ήτανε η μαύρη μου ώρα, ρε παιδί μου, το χειρότερό μου σημείο, το soundcheck,³⁸⁶ ήθελα να εξαφανιστώ. Γιατί πάρα πολλές φορές είχε συμβεί, ακόμα και σε αυτοοργανωμένους χώρους, ας πούμε, που είχαν έρθει ηχολήπτες που κάπως δεν ήτανε απαραίτητα μέσα-μέσα από το χώρο αλλά κάπως περιφερειακοί, τέλος πάντων, επαγγελματίες που σκάνε σε τέτοια μέρη, όμως πάνω από τρεις φορές ήτανε τρομερά, κακοποιητική η συμπεριφορά τους απέναντι σε ένα υποκείμενο το οποίο δεν τραγουδάει με τον τρόπο που θέλανε να τραγουδάει, δεν υπάρχει με τον τρόπο που θέλανε να υπάρχει... Δηλαδή, έχω ακούσει πολλές φορές την ατάκα, το ότι «πρέπει να τραγουδήσεις πιο δυνατά γιατί δεν μπορείς να έχεις ήχο έτσι». Και ήμουνα σε φάση ότι «όχι, μπορείς να έχεις ήχο έτσι απλά πρέπει να το ρυθμίσεις κατάλληλα», ότι έτσι τραγουδάω. Κι έπαιζε «όχι, δεν μπορείς να τραγουδήσεις έτσι», ότι δε θα τραγουδήσεις σιγανά. Θα βγάλεις φωνή, ξέρω γω. Το οποίο, ξέρεις, ταυτίζεται πάρα πολύ με το gender expression το τι σημαίνει σ' ένα άτομο το οποίο το κάνεις perceive ως αρσενικό το «θα βγάλεις φωνή» και το «τραγουδά δυνατά, γιατί αλλιώς δεν μπορείς να τραγουδήσεις». Ότι «είμαι ο ηχολήπτης σου και δε θα σου κάνω ήχο σωστό αν εσύ δε συμβιβαστείς με το να γκαρίζεις στο μικρόφωνο», ότι «αλλιώς δε γίνεται να ακουστείς». Ότι οι επιλογές σου είναι ή θα φωνάζεις και θα είσαι, ρε παιδί μου, πιο άντρας ή αν δε φωνάζεις δε θα σε ακούσει κανείς, δε θα κάνω τίποτα για να σε ακούσει κανείς. Ή πολλά σχόλια του τύπου ηχολήπτης μετά το live που έχει πάει έτσι το live, έχει γίνει χαμός, ας πούμε, γιατί είμαστε σε live στην ΑΣΟΕΕ που παίζουμε πανκ μπάντες πιο πριν και γίνεται μια χλιαρή κατάσταση, ας πούμε, και παίζουμε εμείς μετά από τώρα... χρόνια κι έχει γίνει μπροστά... Πώς να στο πω ρε παιδί μου; Το σύκατο από κόσμο.³⁸⁷ Δηλαδή, έχει μόνο κουήρ υποκείμενα, έξαλλα όλα απολύτως, έχουνε κάνει takeover³⁸⁸ ένα χώρο ο οποίος είχε... Δηλαδή, όταν σκάσαμε στο live ήμουνα το ότι... «μαλάκα

³⁸⁵ Πρακτικά

³⁸⁶ Τεστ ήχου

³⁸⁷ Είχε πάρα πολύ κόσμο

έχουμε έρθει σε suicide mission,³⁸⁹ γιατί το 'χουμε κάνει αυτό; Θα μας φανεί λάχανο, θα μας πετάνε, ξέρω γω, μπουκάλια στο δόξα πατρί. Θα γίνει πανικός απ' το πόσο θα...», ήμουν σε φάση θα μας λιντσάρουνε, ρε παιδί μου, οριακά. Και έχει γίνει τώρα, έχουν κάνει takeover, όχι εμείς, ο κόσμος έχει κάνει takeover και το 'χει πλαισιώσει αυτό με τον καλύτερο πιθανό τρόπο κι έχει δημιουργήσει το πιο safest space³⁹⁰ του κόσμου, για εμάς και γίνεται χαμός, είναι, πώς να στο πω, οργιαστική η κατάσταση από κάτω. Δηλαδή, θυμάμαι κόσμος σηκωνόταν στη σκηνή τύπες³⁹¹ και κάνανε... Crowdsurfing πάνω στον κόσμο και γίνονταν αυτή η κατάσταση. Σου λέω ήτανε φοβερό. Σκάγανε, ήτανε όλες οι θηλυκότητες γυμνές σ' ένα χώρο τρομερά male.³⁹² Και είχε γίνει αυτό και είναι ο ηχολήπτης ο οποίος, ρε παιδί μου, κάπως προσπαθεί να μου δώσει μετά το live τα εύσημα ότι αφού μου χει βγάλει την ψυχή, που δεν μπορώ να τραγουδήσω όπως θέλει, να μου δώσει τα εύσημα του ότι «εντάξει, τα πήγατε πολύ καλά τελικά» αλλά ταυτόχρονα ενώ μου δίνει τα εύσημα μου λέει: ναι, ρε παιδί μου αλλά κι οι στίχοι σου, ξέρεις, είναι όμως πολύ γελοίοι. Δηλαδή γιατί το κάνεις αυτό; Και οι Στέρεο Νόβα κάνανε lgbt+ μουσική αλλά ήταν σοβαροί.

Μίλτος: Α, καλά.

Π.Λ.: Και, ξέρεις, ότι έχει παίξει πολύ αυτό το κομμάτι το υποτίμηση του σώματός του υποκειμένου σου από white cis straight τεχνοκράτες ηχολήπτες, οι οποίοι προέρχονται από το χώρο της μουσικής όλοι. Κι ακόμα κι αν σου δώσουν τα εύσημα στα δίνουνε με πολύ κακοποιητικό τρόπο και πολύ υποτιμητικά.

Μίλτος: Οκ

Π.Λ.: Δηλαδή είναι απ' τα negatives³⁹³ του... Negatives, θέλω να πω, εντάξει, empowering σε κάνει κι αυτό να νιώθεις -στο τέλος- αλλά θέλω να πω το ότι είναι απ' τα πράγματα που θεωρώ ότι τα μη κανονικά σώματα έχουν ν' αντιμετωπίσουν και τέτοια ζητήματα πολύ πρακτικά, πολύ

³⁸⁸ Ανακτήσει

³⁸⁹ Αυτοκτονική επιχείρηση

³⁹⁰ Ασφαλέστερο χώρο

³⁹¹ Θηλυκότητες

³⁹² Αρρενωπό

³⁹³ Αρνητικά

κακοποιητικά ξεκάθαρα. Δηλαδή, αν δεν πας με το δικό σου ηχολήπτη να κάνεις live, ο οποίος σέβεται αυτό που είσαι και το πώς είσαι και τον ήχο που θέλεις να βγάλεις, δεδομένου του υποκειμένου που είσαι, νομίζω το ότι περνάς χάλια, πώς να στο πω; (γέλια). Είδες, είναι μια δοκιμασία, ας πούμε, αυτό.

Μίλτος: Πω, οκ, ευχαριστώ που το μοιράστηκες αυτό. Ε...

Π.Λ.: Όχι, τίποτα, ήθελα να στο πω απλά σαν experience.³⁹⁴

Μίλτος: Όχι, είναι πολύ σημαντικό και είναι σημαντικό να... να ακούγεται κιόλας, θεωρώ.

³⁹⁴ Εμπειρία