

Τέχνες 9

Φωνές/Fonés

ΕΚΔΟΣΕΙΣ: νήσος - Π. ΚΑΠΟΛΑ
Σαρρή 14, 10553 ΑΘΗΝΑ
τηλ. /φας: 210 3250058
email: info@nissos.gr
www.nissos.gr

Διεύθυνση εκδόσεων: Πόλα Καπόλα
Επιστημονική διεύθυνση: Γεράσιμος Κουζέλης

Τίτλος: Φωνές/Fonés

Επιμέλεια: Παναγιώτης Πανόπουλος & Ελπίδα Ρίκου

Φωτογραφίες: Δημήτρης Γερακίτης, Παναγιώτης Πανόπουλος, Νίνα Παππά, Θάλεια
Ραυτοπούλου, Γιώργος Σαμαντάς, Νίκος Σταθόπουλος

© 2016: Συμμετέχοντες και Εκδόσεις Νήσος

Γλωσσική επιμέλεια: Ειρήνη Σκούρα

Γραφιστική Επιμέλεια: Θάλεια Ραυτοπούλου, Νίνα Παππά

Εκτύπωση: Κέντρο Γρήγορης Εκτύπωσης

ISBN: 978 - 960 - 589 - 020 - 9

Τέχνες 9

Φωνές/Fonés

Επιμέλεια

Παναγιώτης Πανόπουλος & Ελπίδα Ρίκου

νήσος

ΑΘΗΝΑ 2016

Φωνές:

Ελεάνα Γιαλούρη
Δήμητρα Κονδυλάτου
Νικολίνα Μπαϊρακτάρη
Ζάφος Ξαγοράρης
Νίκος Μπουμπάρης
Παναγιώτης Πανόπουλος
Νίνα Παππά
Θάλεια Ραυτοπούλου
Ελπίδα Ρίκου
Γιώργος Σαμαντάς
Πάνος Σκλαβενίτης
Πάνος Χαραλάμπους

Συμβάλλουν στον τόμο:

Αθηνά Αθανασίου
Κατερίνα Αντωνάκη
Μαριλένα Αλιγιζάκη
Νίκος Αρβανίτης
Ελένη Γκλίνου
Σοφία Γρηγοριάδου
Νικηφόρος Ερράντες
ESCOITAR.ORG
Φαίη Ζήκα
Λυκούργος Καρατζαφέρης
Θεόδωρος Κωβαίος
Καρολίν ντε Λαννουά
Φανή Μπήτου
Δημήτρης Παπουτσάκης
Νικολά Ρεμύ
Τατιάνα Ρεμούνδου
Δέσποινα Σαραφείδου
Άρης Σιαφάς
Δανάη Στεφάνου
Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά

*Περιλαμβάνεται κείμενο
του Ζαν-Λυκ Νανσύ*

Περιεχόμενα

Contents

- 16 Φωνές / *Fonés (Voices)*
- 28 Ζάφος Ξαγοράρης, *Λοξό πάνελ*
Zafos Xagoraris, *Tilted panel*
- 34 Ζαν-Λυκ Νανσύ, *Φωνή βοώσα εν τη ερήμω*
Jean-Luc Nancy, *Vox clamans in deserto*

Υλικότητα / Σωματικότητα Materiality / Embodiment

- 52 Νικολίνα Μπαϊρακτάρη, *En Suspens...*
Nikolina Bairaktari, *En Suspens...*
- 56 Καρολίν ντε Λαννουά, *Θαυμαστικά, Σκοτεινό φωτεινό*
Caroline de Lannoy, *Exclamation marks, Dark light*
- 60 Ελεάνα Γιαλούρη, *Η από(κρυφη) υλικότητα των λέξεων*
Eleana Yalouri, *The cryptic materiality of words*
- 72 Δήμητρα Κονδυλάτου, *Το όριό μου είναι το στόμα*
Dimitra Kondylatou, *My mouth is my limit*
- 80 Τατιάνα Ρεμούνδου, *Deaf Voices*
Tatiana Remoundou, *Deaf Voices*
- 82 Παναγιώτης Πανόπουλος, *Hearing Deaf Voices*
Panayotis Panopoulos, *Hearing Deaf Voices*

Απεύθυνση / Διαλογικότητα Address / Dialogism

- 104 Ελπίδα Ρίκου, *ΕΣΥ: Η φωνή ως απεύθυνση - Δράση ΕΣΥ* (σε συνεργασία με την Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά)
Elpida Rikou, *A voice addressing YOU - Event YOU* (in collaboration with Io-Myrto Chaviara)
- 118 Δέσποινα Σαραφείδου, *Μια performance στο σκοτάδι*
Despoina Sarafeidou, *A performance in total darkness*
- 120 Αθηνά Αθανασίου, *Απείθαρκες αντωνυμίες*
Athena Athanasiou, *Unruly pronouns*
- 128 Πάνος Σκλαβενίτης, *Cocktail party, M_O_C_*
Panos Sklavenitis, *Cocktail party, M_O_C_*
- 136 Νίκος Μπουμπάρης, *Η φωνή των πολλών*
Nikos Bubaris, *The voice of the many*
- 152 Μαριλένα Αλιγιζάκη, *Ακουστικός προσδιορισμός*
Marilena Aligizaki, *Hearing, identifying*
- 154 Λυκούργος Καρατζαφέρης, *Συνδιαλεγόμενοι με φωνές*
Lykourgos Karatzaferis, *Communing with voices*

Ταυτότητες / Ετερότητες Identities / Alterities

- 174 Φανή Μπήτου, *Πηνελόπη*
Fani Bitou, *Penelope*

- 176 Δανάη Στεφάνου, *The Unlikely Return of the Onerous Deb T: Επανηχήσεις από το παιδικό δωμάτιο*
Danae Stefanou, *The Unlikely Return of the Onerous Deb T: Re-sounding childhood*
- 192 Θάλεια Ραυτοπούλου, *Αφηγήσεις αγαπημένων ακουσμάτων - Πάει κάπως έτσι κι έτσι είμαι, Nothing personal except my keys - Παρουσίαση της ταινίας «Η Συνομιλία» του Φράνσις Φορντ Κόπολα*
Thalia Raftoroulou, *Narrations of favorite listenings - It's like that and that's the way I am, Nothing personal except my keys - Presentation of Francis Ford Coppola's "The Conversation"*
- 204 Φαίη Ζήκα, *Η «παράταση φωνής» ως διακύβευμα ζωής: Η φωνή στην όπερα*
Fay Zika, *The "lease of voice" as a lease of life: The voice in opera*
- 216 Νικηφόρος Ερράντες, *Ρυστιά κέ ολολγμός: Έκλογαι από τὰ ἀπόκρυφα τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*
Nicephor Herrantes, *Queer lament: Selections from the Occult Songs of the Greek People*
- 236 Άρης Σιαφάς, *Δεύτερες φωνές*
Aris Sifas, *Second Voices*

Επιβολές / Αντιστάσεις Enforcements / Alterities

- 250 Νίνα Παππά, *Η φωνή του μαέστρου, Η παρέλαση*
Nina Pappa, *The Maestro's Voice, The Parade*
- 256 Δήμητρα Κονδυλάτου, *Επισκεπτήριο*
Dimitra Kondylatou, *To pay a visit / in plain site*

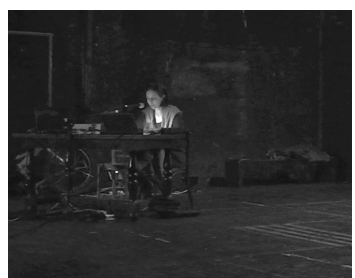
- 260 Δήμητρα Κονδυλάτου & Νικολίνα Μπαϊρακτάρη, *Nanny State*
Dimitra Kondylatou & Nikolina Bairaktari, *Nanny State*
- 266 Θεόδωρος Κωβαίος, *Σώμα χωρίς επιφάνεια*
Theodoros Koveos, *Body without surface*
- 270 Νίκος Αρβανίτης, *Surviving Desire*
Nikos Arvanitis, *Surviving Desire*

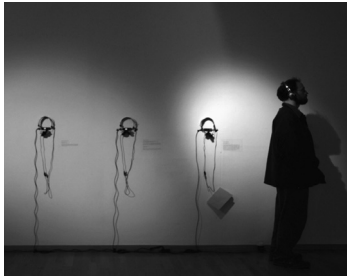
Χαρτογραφήσεις / Περιπλανήσεις Mappings / Wanderings

- 276 Σοφία Γρηγοριάδου, *Sesler/Φωνές/Veus*
Sofia Grigoriadou, *Sesler/Φωνές/Veus*
- 278 Νικολά Ρεμύ, *Οι φωνές της πόλης*
Nicolas Remy, *City Voices*
- 284 Ελένη Γκλίνου & Κατερίνα Αντωνάκη,
Readable Athens, N12, Αθήνας ανάγνωση
Eleni Glinou & Katerina Antonaki, *Readable Athens, N12,*
Readable Athens #1
- 288 Γιώργος Σαμαντάς, *Φωνές και βήματα: noTours στην Αθήνα*
Giorgos Samantas, *Voices and Footsteps: noTours in Athens*
- 308 ESCOITAR.ORG

Μνήμη / Ενδεχομενικότητα
Memory / Contingency

- 314 Νίκος Μπουμπάρης, *Εκείνο τον καιρό*
Nikos Bubaris, *That time*
- 318 Δημήτρης Παπουτσάκης, *Ο κύκλος με την κιμωλία*
Dimitris Papoutsakis, *The Caucasian chalk circle*
- 322 Πάνος Χαραλάμπους, *Aquis Submersus, Phonopolis*
Panos Charalambous, *Aquis Submersus, Phonopolis*
- 328 Παναγιώτης Πανόπουλος,
Μέσα: Φωνές των απόντων, αντινομίες της αναμετάδοσης
Panayotis Panopoulos,
*Inside/ Media: Voices of the Absent, Antinomies of Trans-
mission*
- 342 **Βιογραφικά συμμετεχόντων στον τόμο**
Contributors' Bios





Fonés (Voices)

Fonés (Voices) is a group of visual artists and social scientists exploring the multiple ways in which sounds produced by living bodies are transformed into matter for thought and art making. We explore voice as a means through which social relationships are constituted and acquire meaning. We are also interested in voice itself, and not solely in the messages it transmits or the codes it uses. We are exploring the materiality of voice as a sound phenomenon, its sensory and aesthetic qualities, its connection to the body that produces it and its detachment from it, the ways it is shaped through techniques and technologies and the ways it defines multiple socio-cultural and “natural” environments. Our group has been active in Athens, Greece, since 2011 with presentations combining audio-visual artworks, performances, lectures and discussions.

blog: <http://art-anthropology.blogspot.gr/>

Φωνές

Οι Φωνές είναι μια ομάδα εικαστικών καλλιτεχνών και κοινωνικών επιστημόνων που διερευνούν από κοινού τρόπους με τους οποίους οι ήχοι που παράγονται από ζωντανά σώματα μετατρέπονται σε ύλη για σκέψη και καλλιτεχνικό έργο. Μας απασχολούν οι αισθητηριακές και αισθητικές ποιότητες της φωνής, η σύνδεσή της με το σώμα που την παράγει ή η απόσπασή της από αυτό, οι πολλαπλοί τρόποι μορφοποίησής της μέσα από τεχνικές και τεχνολογίες, η αμοιβαία διαμόρφωση φωνής και περιβάλλοντος χώρου, η φωνή ως μέσο συγκρότησης και διαχείρισης κοινωνικών σχέσεων. Οι Φωνές επεξεργάζονται σημεία σύγκλισης ή διαφοροποίησης που προκύπτουν από θεσμικές ή άλλες διαφορές μεταξύ τέχνης και κοινωνικών επιστημών. Τέλος, επιχειρούν να αναπτύξουν δίκτυα επικοινωνίας και συνεργασίας με άτομα, ομάδες ή θεσμούς που ασχολούνται με παρόμοια θέματα ή εργάζονται με παρεμφερή τρόπο στην Ελλάδα ή αλλού.

Το εγχείρημα των Φωνών ξεκίνησε το 2011 στην Αθήνα και έλαβε τη μορφή ανοιχτής πλατφόρμας συνεργασίας με έργα, performances, εγκαταστάσεις, δράσεις και συζητήσεις. Όψεις του εν εξελίξει εγχειρήματος έχουν παρουσιαστεί σε τρεις περιστάσεις (9-10/3/2012: Φωνές, Θέατρο Εμπρός· 16/6/2012: Φωνές: Πρόσκληση για ανταλλαγή - Project: Ανταλλαγή/ Austausch/ Exchange, Ινστιτούτο Goethe και Πανεπιστήμιο Bauhaus της Βαϊμάρης, επιμέλεια Σοφία Ντώνα, Στοά Μπρόντγουαιη· 9/2/2013: Φωνές: Δυναμώνοντας την ένταση..., Θέατρο Εμπρός). Αυτός ο κύκλος παρουσιάσεων έκλεισε με την έκθεση Fonés στο CAMP/ Contemporary Art Meeting Point κατά το διάστημα 6-29/3/2014 (Αθήνα, Πλατεία Κοτζιά). Η έκθεση περιλάμβανε έργα (ήχου ή/και εικόνας), καθώς και ομιλίες, performances και άλλες δράσεις μελών της ομάδας και προσκεκλημένων καλλιτεχνών και ομιλητών.

Η έκδοση του παρόντος τόμου αποτελεί μια ακόμα δράση των Φωνών. Ας σημειωθεί ότι η συλλογή κειμένων και έργων που συγκροτεί τον τόμο δεν συνιστά σύνοψη ή ημερολογιακή καταγραφή του project,¹ αλλά επιλογή υλικού που προέρχεται κατά κύριο λόγο από την έκθεση που πραγματοποιήθηκε στο CAMP τον Μάρτιο του 2014.

1. Τεκμηρίωση της δράσης των Φωνών μπορεί κανείς να αναζητήσει στην ηλεκτρονική διεύθυνση: <http://art-anthropology.blogspot.gr/>

Ιστορικό

Το project Φωνές δημιουργήθηκε με πρωτοβουλία της ανθρωπολόγου και εικαστικού Ελπίδας Ρίκου, η οποία ανέλαβε στη συνέχεια και το συντονισμό του. Η επικέντρωση στην ανθρώπινη φωνή είχε τριπλή σημασία: οι ραγδαίες μεταβολές στην πολιτική κατάσταση της χώρας στις αρχές, ακόμα, της οικονομικής κρίσης είχαν απρόσμενες και δραματικές επιπτώσεις στη ζωή πολλών ανθρώπων, οι οποίοι λόγω ανεργίας, χρεών, προσωπικών δυσκολιών μπορούσαν να χάσουν από τη μια στιγμή στην άλλη τη δυνατότητα να έχουν φωνή και να εισακουούνται· η ανθρωπολογία, ως γνωστικό πεδίο και ως ήθος, μορφοποιείται μέσω των φωνών, του διαλόγου, της ανταλλαγής, της πολυφωνίας· τέλος, η φωνή έχει απασχολήσει τους εικαστικούς καλλιτέχνες και θα μπορούσε να συνενώσει τα ενδιαφέροντα των πιθανών συνεργατών ενός εγχειρήματος που θα έθετε ως στόχο την αναζήτηση διασυνδέσεων μεταξύ ανθρωπολογίας και τέχνης στη συγκεκριμένη συγκυρία.

Ο τρόπος προσέγγισης απέκτησε μια πρώτη μορφή κατά τη διάρκεια συζητήσεων της Ελπίδας Ρίκου με τον εικαστικό Πάνο Σκλαβενίτη στο πλαίσιο συνεργασιών που είχε ήδη ξεκινήσει η πρώτη, ως διδάσκουσα του μαθήματος Ανθρωπολογία της Τέχνης στην ΑΣΚΤ, με τον ίδιο και άλλους σπουδαστές του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών και του Τμήματος Ιστορίας και Θεωρίας της Τέχνης (που προσέφερε και το συγκεκριμένο μάθημα). Η αρχική πρόσκληση για συμμετοχή στο project αφορούσε τόσο διδάσκοντες στο τμήμα Εικαστικών Τεχνών, όπως ο εικαστικός και αναπληρωτής καθηγητής Ζάφος Ξαγοράρης, ο οποίος έχει ασχοληθεί με τον ήχο στα έργα του, όσο και διδάσκοντες άλλων αντικειμένων από διάφορα πανεπιστήμια, όπως ο ανθρωπολόγος, με ειδίκευση στον ήχο και τη φωνή, Πάνος Πανόπουλος, επίκουρος καθηγητής του Τμήματος Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου και η ανθρωπολόγος και αρχαιολόγος, με ειδίκευση στον υλικό πολιτισμό, Ελεάνα Γιαλούρη, επίκουρη καθηγήτρια του Τμήματος Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Με τη σειρά τους, οι πρώτοι συμμετέχοντες προσκάλεσαν άτομα με τα οποία ήδη συνεργάζονταν ή επιθυμούσαν να συνεργαστούν κι έτσι προστέθηκαν δύο σπουδάστριες, εκείνη την εποχή, και νυν απόφοιτοι του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών, η Δήμητρα Κονδυλάτου και η Νικολίνα Μπαϊρακτάρη· επίσης, η εικαστικός Νίνα Παππά, λέκτορας στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Ε.Μ.Π., ο Νίκος Μπουμπάρης, ειδικός στην πολιτισμική θεωρία και τον ήχο, επίκουρος καθηγητής στο Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου, ο Γιώργος Σαμαντάς, κοινωνικός ανθρωπολόγος με μεταπτυχιακό στην οπτική ανθρωπολογία και τον ήχο από

το Πανεπιστήμιο του Μάντσεστερ, η εικαστικός και υποψήφια διδάκτωρ της ΑΣΚΤ Θάλεια Ραυτοπούλου, που διερευνά τον ήχο και το θόρυβο στον αστικό χώρο. Τέλος, στην ομάδα προστέθηκε και ο εικαστικός, καθηγητής και σήμερα Πρύτανης της ΑΣΚΤ Πάνος Χαραλάμπους, το έργο του οποίου επικεντρώνεται στον ήχο και τη φωνή. Εκτός από τα δώδεκα κύρια μέλη της ομάδας, συμμετείχαν στις δράσεις των Φωνών και πολλοί άλλοι, καλλιτέχνες, επιστήμονες, ομάδες ή άτομα με διάφορες ιδιότητες, που κατά τον ένα ή τον άλλο τρόπο συνέβαλαν στη διερεύνηση της φωνής. Έτσι, το εγχείρημα απέκτησε έναν ανοικτό, συμμετοχικό και διεπιστημονικό/ διακλαδικό χαρακτήρα, όπως ήταν η αρχική πρόθεση, η οποία αποτυπώνεται και στον παρόντα τόμο.

Οι συναντήσεις και οι συζητήσεις κατά τη διάρκεια των τεσσάρων χρόνων που διήρκεσαν οι Φωνές (από το καλοκαίρι του 2011 έως και την έκδοση του τόμου) ήταν πολλές και ιδιαίτερα ζωνές. Τα βασικά μέλη και οι προσκεκλημένοι της ομάδας συνδιαμόρφωσαν σταδιακά το βασικό περίγραμμα του όλου εγχειρήματος, ανέπτυξαν ατομικά και συλλογικά projects, παρουσίασαν έργα και θεωρίες σχετικά με το θέμα, πρότειναν ιδέες και σχέδια που υλοποιήθηκαν ή εγκαταλείφθηκαν, συμφώνησαν αλλά και διαφώνησαν σε πολλά σημεία. Ο παρών τόμος αποτελεί ένα υλικό αποτύπωμα αυτής της διαδικασίας.

Είναι για μας σημαντικό το γεγονός ότι οι Φωνές δεν ξεκίνησαν με έτοιμη ατζέντα, αλλά διαμόρφωσαν τη δράση τους σταδιακά μέσω συλλογικών διεργασιών και συνεργασιών. Επίσης, δεν διεκδίκησαν στήριξη από το πανεπιστημιακό πλαίσιο, παρότι τα περισσότερα μέλη τους σπούδαζαν ή εργαζόνταν μέσα σε αυτό, ούτε αναζήτησαν χρηματοδότηση από ιδιωτικούς ή δημόσιους θεσμούς.² Αποτέλεσαν μία από τις πολλές εναλλακτικές μορφές καλλιτεχνικής και πολιτικής δραστηριοποίησης κατά την περίοδο της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα, με την ιδιαιτερότητα, ίσως, μιας συστηματικότερης, καταστατικής διεπιστημονικής/ διακλαδικής προοπτικής, μέσω της οποίας επιχειρήθηκε να συγκροτηθεί μια ευρύτερη πλατφόρμα συνεργασίας εικαστικών και κοινωνικών επιστημόνων με ερευνητικό αντικείμενο τη φωνή.

2. Μοναδική εξαίρεση αποτελεί η μικρή χρηματοδότηση που έλαβε η ομάδα στο πλαίσιο της συνεργασίας της με την ομάδα των ESCOITAR.ORG, η οποία επιχορηγήθηκε από το Ινστιτούτο Goethe της Αθήνας για την παραγωγή ενός ηχητικού χάρτη και ενός ηχητικού περιπάτου στην Αθήνα.

ΦΩΝΕΣ

Εικαστικοί καλλιτέχνες και κοινωνικοί επιστήμονες διερευνούν από κοινού τρόπους με τους οποίους οι ήχοι που παράγονται από ζωντανά σώματα μετατρέπονται σε ύλη για σκέψη και καλλιτεχνικό έργο

Ελεάνα Γιαλούρη, Δήμητρα Κονδυλάτου
Νικολίνα Μπαϊρακτάρη, Νίκος Μπουμπάρης
Ζάφος Ξαγοράρης, Παναγιώτης Πανόπουλος
Νίνα Παππά, Θάλεια Ραυτοπούλου
Ελιπίδα Ρίκου, Γιώργος Σαμαντίτης
Πάνος Σκλαβενίτης

Συντονισμός: Ελιπίδα Ρίκου

ΚΤΙΡΙΟ ΘΕΑΤΡΟΥ ΕΜΠΡΟΣ
Ρήγα Παλαμίδου 2, Ψυρρή, Αθήνα
Παρασκευή, 9 Μαρτίου 19:00 - 22:00
Σάββατο, 10 Μαρτίου 16:00 - 19:00

Αφίσα της Θάλειας Ραυτοπούλου για την πρώτη δράση των Φωνών στο Θέατρο Εμπρός, 2011.



ΦΩΝΕΣ

Εικαστικοί καλλιτέχνες και κοινωνικοί επιστήμονες διερευνούν από κοινού τρόπους με τους οποίους οι ήχοι που παράγονται από ζωντανά σώματα μετατρέπονται σε ύλη για σκέψη και καλλιτεχνικό έργο.

Ελεάνα Γιαλούρη, Δήμητρα Κονδυλάτου, Νικολίνα Μπαϊρακτάρη, Νίκος Μπουμπάρης, Ζάφρος Ξαγοράρης, Παναγιώτης Πανόπουλος, Νίνα Παππά, Θάλεια Ραυτοπούλου, Ελπίδα Ρίκου, Γιώργος Σαμανιάς, Πάνος Σκλαβενίτης



Πρόσκληση για «ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ»

Σάββατο 16 Ιουνίου 2012

18:00 - 20:00







Στοά Μπρόντγουαιη

Αγίου Μελετίου 61Α / Πατησίων

ΑΝΤΑΛΛΑΓΗ / AUSTAUSCH / EXCHANGE

Εικαστικό εγχείρημα του Goethe-Institut σε συνεργασία με το Πανεπιστήμιο Bauhaus της Βαϊμάρης, το οποίο στοχεύει στην ενεργοποίηση της στοάς Μπρόντγουαιη και των επιμέρους χώρων του κινηματοθεάτρου με βασικό άξονα την ιδέα της «ανταλλαγής» αντικειμένων, δράσεων και ιδεών. Σχεδιασμός/επιμέλεια: Σοφία Ντώνα, αρχιτέκτων.

Οι ΦΩΝΕΣ συμμετέχουν στις παράλληλες δράσεις προσκαλώντας καλλιτέχνες και επιστήμονες να παρουσιάσουν έργα σχετικά με τον ήχο και την φωνή.

-  **Γκινοςάτης Δημήτρης**, Θεωρητικός των τεχνολογιών της αισθητικής αντίληψης «**Τεχνο-ακουστικά συμβάντα: ήχος και φωνή στους πρώιμους Pink Floyd**» (ομιλία)
-  **Καρλέ Μάρτιν**, Ακουστικός Αρχαιολόγος "Song and Island of the Sirens. Travelogue of a media-archeological research expedition" (ομιλία)
-  **Κωβαίος Θεόδωρος**, εικαστικός «**Σώμα χωρίς επιφάνεια**» (βιντεοπροβολή)
-  **Μέλη του Ελληνικού Δικτύου των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές** «**Εμπειρίες των ανθρώπων που ακούνε φωνές και η αξία της ανταλλαγής σχετικών αφηγήσεων**»
-  **Παπουτσάκης Δημήτρης**, εικαστικός «**Ανορθόδοξη μηχανή**» (ηχητική εγκατάσταση - προβολή)
-  **Χαραλάμπος Πάνος**, εικαστικός «**Τριπλοφώνια**» (Voice-o-graph) (δράση)

Αφίσα του Πάνου Σκλαβενίτη για τη συμμετοχή των Φωνών στο εικαστικό εγχείρημα Ανταλλαγή/ Austausch/ Exchange στη Στοά Μπρόντγουαιη, 2012.

Τα περιεχόμενα του τόμου

Οι θεματικές που αναπτύσσονται στον παρόντα τόμο, με τον οποίο ολοκληρώνεται η παρέμβαση της ομάδας, δεν παρατίθενται μονοσήμαντα κατηγοριοποιημένες σε μια αυστηρή γραμμική εξέλιξη· η διάταξή τους παραπέμπει μάλλον σε δίκτυο που διακλαδίζεται, ώστε ο κάθε αναγνώστης να μπορεί δυναμικά να διαμορφώσει και να ακολουθήσει τις δικές του διαδρομές μεταξύ διαφορετικών προσεγγίσεων της φωνής. Αυτός ο τρόπος παρουσίασης του εγχειρήματος των Φωνών θεωρούμε πως συμβάλλει καθοριστικά στην εναργή αποτύπωση των αλληλοδιαπλοκών καλλιτεχνικών και θεωρητικών προτάσεων, που υπήρξε βασικός στόχος μας σε ολόκληρη τη διαδρομή της ομάδας. Το ενιαίο Λοξό Πάνελ, που κατασκεύασε ο Ζάφος Ξαγοράρης για να πραγματοποιηθούν παρουσιάσεις αυτών των προτάσεων, υλοποιεί, φιλοξενεί και συμβολίζει το εγχείρημα στο σύνολό του. Η υλικότητα της φωνής σε σχέση με τη γλώσσα και το λόγο αποτελεί για το εγχείρημά μας σημαντικό αφηγηματικό ερώτημα, την ιστορία του οποίου στην πρόσφατη δυτική φιλοσοφική παράδοση αφηγείται διαλογικά ο φιλόσοφος Ζαν-Λυκ Νανσύ σε κείμενό του που μας παραχώρησε ευγενικά για τον τόμο. Την επιλογή και μετάφραση του κειμένου έκανε ο Πάνος Πανόπουλος σε συνεργασία με τον Απόστολο Λαμπρόπουλο, καθηγητή συγκριτικών και λογοτεχνικών σπουδών στο πανεπιστήμιο Bordeaux Montaigne.

Υλικότητα/ Σωματικότητα

Εκκινώντας από τις σωματικές κινήσεις που αρθρώνουν φωνή, το βίντεο της Νικολίνας Μπαϊρακτάρη απεικονίζει σώματα σε έκσταση, στιγμές πριν την κραυγή, ενώ η εικαστικός Καρολίν ντε Λαννουά αναζητά να αποτυπώσει οπτικά ήχους που προέρχονται από τα βάρη του σώματος, όπως αυτοί εγγράφονται στα σημεία στίξης. Την υλικότητα των λέξεων ως τεχνημάτων που μαγεύουν διερευνά η Ελεάνα Γιαλούρη, μέσω ενός κειμένου διαλεγόμενου με εικόνες που επιλέχθηκαν σε συνεργασία με τη Νίνα Παππά. Στο στόμα, όργανο εκφοράς της φωνής, επικεντρώνεται η performance της Δήμητρας Κονδυλάτου, αλλά και το βίντεο της εικαστικού Τατιάνας Ρεμούνδου, όπου αποτυπώνονται εικόνες χειλεανάνωσης στον κόσμο των κωφών. Ο Πάνος Πανόπουλος διερευνά συστηματικά τα όρια και τις διασυνδέσεις γλώσσας, ήχου και χειρονομίας, επικεντρώνοντας στις φωνές των κωφών και των νοηματικών τους γλωσσών.

Απεύθυνση/ Διαλογικότητα

Η φωνή ως χειρονομία προς ένα «εσύ», επιτέλεση που συγκροτεί τον κοινωνικό δεσμό, αποτελεί το επίκεντρο των αναζητήσεων που εξελίσσει η Ελπίδα Ρίκου μέσω πολλών και διαφορετικών συνεργασιών, όπως με την εικαστικό Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά αλλά και την ηθοποιό Δέσποινα Σαραφείδου, που δοκιμάζει και η ίδια απευθύνσεις στο β' ενικό πρόσωπο μέσα από θεατρικά κείμενα που επιλέγει. Η κοινωνική ανθρωπολόγος Αθηνά Αθανασίου σχολιάζει τις πολιτικές δυνατότητες αυτής της προοπτικής, η οποία συνδέεται, επίσης, με τις προτάσεις του Πάνου Σκλαβενίτη όπου η φωνή αναδεικνύεται, καθώς κατασκευάζει αναπαραστάσεις της ζωής του καθενός από τους μετέχοντες σε μια συνάντηση/ performance παρόμοια με cocktail party. Πρόκειται για τύπο κοινωνικής συνέντευξης που συνεπάγεται συγκεκριμένες πρακτικές επικοινωνίας και ακρόασης, με πολιτικές συνδηλώσεις, σύμφωνα με την ανάλυση του Νίκου Μπουμπάρη. Η εικαστικός Μαριλένα Αλιγιζάκη εικονογραφεί τα πρόσωπα όπως διαμορφώνονται στη φαντασία μέσω της ακρόασης μιας φωνής, ενώ η κοινωνική αποδοχή του εαυτού ως διαλογικού, ή μάλλον πολυφωνικού, αναδεικνύεται ως κατεξοχήν πολιτικό ζητούμενο των διεκδικήσεων του Δικτύου των Ανθρώπων που Ακούει Φωνές, όπως εξηγεί ο ψυχίατρος Λυκούργος Καρατζαφέρης.

Ταυτότητες/ Ετερότητες

Οι φωνές των άλλων αποκαθιστούν σήμερα το χαμένο στον εμφύλιο πόλεμο πρόσωπο της Πηνελόπης, μέσω των αφηγήσεων που συνέλεξε η εικαστικός Φανή Μπήτου, ενώ από τις παιδικές μνήμες της ανασύρει τη φανταστική περσόνα της Debbie Thomas η μουσικολόγος Δανάη Στεφάνου, για να την αναβιώσει μουσικά. Συνομιλίες γύρω από προσωπικές επιλογές έργων, μουσικών ή κινηματογραφικών, αναπαράγει η Θάλεια Ραυτοπούλου, διερευνώντας πώς μέσω της φωνής διαδίδονται πειστικά εμπειρίες και διαμορφώνονται ταυτότητες. Τα ζητήματα που θέτει η ανάδειξη και η έξαρση της γυναικείας φωνής στην όπερα, αλλά και στον κινηματογράφο, απασχολούν τη Φαίη Ζήκα από τη σκοπιά της φιλοσοφίας. Η περσόνα που συνιστά ο Νικηφόρος Ερράντες υπογράφει φιλολογική ανάλυση χειρογράφου του λαογράφου Νικολάου Πολίτη με «απόκρυφα» τραγούδια του ελληνικού λαού, όπου απαντώνται απαγορευμένες ομοερωτικές επιθυμίες. Ο μουσικός Άρης Σιαφάς δυναμώνει τις δεύτερες φωνές στην επιτέλεση των ποπ τραγουδιών, ώστε να εκθέσουν την ηγεμονική λειτουργία της πρώτης φωνής και να προτείνουν εναλλακτικές ταυτότητες για το υποκείμενο που τραγουδά και για τους ακροατές του.

Επιβολές/ Αντιστάσεις

Η φωνή ως παραίνεση ή υπόδειξη, είτε των μαέστρων που διευθύνουν την εκτέλεση ενός μουσικού κομματιού, είτε των θεατών μιας παρέλασης προς τους παρελαύνοντες, καταγράφεται από τη Νίνα Παππά, ενώ η Δήμητρα Κονδυλάτου μας μεταφέρει συνομιλίες υπό επιτήρηση κατά τη διάρκεια επισκεπτηρίων σε νοσοκομεία ή στρατώνες και παράλληλα αποτυπώνει, σε συνεργασία με τη Νικολίνα Μπαϊρακτάρη, την πανταχού παρούσα προστατευτική φωνή του κράτους-γκουβερνάντας που εκπαιδεύει πειθαρχημένους πολίτες. Η φωνή της εξέγερσης δεν υπάρχει, υποστηρίζει ο εικαστικός Θεόδωρος Κωβαίος, υιοθετώντας μια «νεφελώδη» ποιητική, και συνάμα κριτική, προσέγγιση της κοινωνικής αντίστασης, ενώ από την πλευρά του ο εικαστικός Νίκος Αρβανίτης αναλύει λεπτομερώς και ηχογραφεί στο στούντιο, χρησιμοποιώντας απλά καθημερινά αντικείμενα, ένα ηχοτοπίο βίαιων συμπλοκών μεταξύ διαδηλωτών και αστυνομίας.

Χαρτογραφήσεις/ Περιπλανήσεις

Φωνές στο δημόσιο χώρο της πόλης, συνυφασμένες με άλλους ήχους, καταγράφονται σε τρεις πόλεις της Μεσογείου (Κωνσταντινούπολη, Αθήνα, Βαρκελώνη) από την εικαστικό Σοφία Γρηγοριάδου. Η πόλη, στην καθημερινότητά της, διαθέτει χιλιάδες φωνές που εκφράζουν τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της, όπως διαμορφώνεται στο χώρο και το χρόνο μέσα από ποικιλόμορφες κοινωνικές πρακτικές, μας εξηγεί ο ειδικός σε θέματα ακουστικής, φυσικός Νικολά Ρεμύ. Η εικαστικός Ελένη Γκλίνου και η γραφίστρια Κατερίνα Αντωνάκη προσθέτουν στις φωνές αυτές την ηχητική διάσταση των στοιχειωδών κειμένων-εγγραφών του αστικού περιβάλλοντος της Αθήνας που καταγράφονται στις καθημερινές διαδρομές μας στην πόλη. Το συλλογικό έργο ηχητικών περιπάτων noTours που πραγματοποίησε η ομάδα ESCOITAR.ORG στην Αθήνα σε συνεργασία με καλλιτέχνες, μεταξύ των οποίων και μέλη των Φωνών, περιγράφεται από τον Γιώργο Σαμαντά (που ανέλαβε το συντονισμό των σχετικών δράσεων εκ μέρους της ομάδας μας) ως ένα σύνθετο εγχείρημα ποιητικής παρέμβασης στο δημόσιο χώρο της πόλης, μια ιδιαίτερη περιπλάνηση, με τη βοήθεια νέων μέσων επικοινωνίας, στην Αθήνα της κρίσης.

Μνήμη/ Ενδεχομενικότητα

Τα ακουστικά μετατρέπονται σε σκηνικό χώρο για να παρουσιάσει ο Νίκος Μπουμπάρης το μονόπρακτο του Σάμιουελ Μπέκετ *Εκείνο τον καιρό*, ενώ στη στοά του Θεάτρου Μπρόντγουαι, χάρη στην ηχητική εγκατάσταση που δημιούργησε ο εικαστικός Δημήτρης Παπουτσάκης, η φωνή της Έλλης Λαμπέτη μιλά ξανά και ξανά για τη μητρότητα με τα λόγια του Μπρεχτ από το έργο του *Ο κύκλος με την κιμωλία*. Παράδοξες ακίδες, από αγκάθια και νύχια, συνυπάρχουν με τις φωνογραφικές πλάκες, που συλλέγει για χρόνια ο Πάνος Χαραλάμπους και χρησιμοποιεί στα έργα του· φωνές ανδρών και γυναικών ανασταίνονται εκ νεκρών. Εγκιβωτισμένες μέσα σε άλλους ήχους, αποσπασμένες από τα σώματα, οι φωνές, όπως τις ανασυστήνει ο Πάνος Πανόπουλος, έχουν συχνά τη δική τους αυτόνομη ζωή.

Επιλογικά

Ο τόμος διερευνά μονοπάτια ανάγνωσης, σύνδεσης, επιτελέσεων, εικόνων και κειμένων, στοχασμού και κριτικής των προθέσεων και του τρόπου λειτουργίας της ομάδας των *Φωνών*. Τα αρχικά ενδιαφέροντα του καθενός από εμάς για την τέχνη, την ανθρωπολογία, τον ήχο και τη μουσική, συνδέθηκαν με ευρύτερα ιστορικά, κοινωνικά και πολιτικά ζητούμενα που ανακύπτουν όταν διερευνά κανείς τη φωνή. Ο καθένας μας είχε την ευκαιρία να διερευνήσει, να οικειοποιηθεί, να κατασκευάσει μια προοπτική που του επιτρέπει, εντέλει, να διαπιστώσει στην πράξη πώς ο ίδιος απευθύνεται δημόσια, πώς αρθρώνει δική του φωνή στην εκάστοτε συγκυρία, πώς προσλαμβάνει και διαλέγεται με τις φωνές των άλλων. Οι συνεργασίες, η δικτύωση, η συμμετοχή είναι ζητήματα που απασχολούν όλο και περισσότερο, ιδιαίτερα σήμερα, τους καλλιτέχνες και τους κοινωνικούς επιστήμονες. Το πώς οργανώνεται η δράση και πώς συνδέεται με το κοινωνικό, πόσο χρησιμεύει, σε ποιους και πώς απευθύνεται, είναι θέματα που μας αφορούν όλους. Οι *Φωνές* αρχικά απευθύνθηκαν η μια στην άλλη και στη συνέχεια διεύρυναν το διάλογο απευθυνόμενες σε άλλες φωνές. Ο τόμος αυτός αποτελεί μια αποτύπωση αυτού του διαλόγου.

Ευχαριστίες

Οι οφειλές που συσσωρεύονται σε ένα τόσο μακρόχρονο και πολυπρόσωπο εγχείρημα είναι πολλές και ποικίλες. Θα θέλαμε να ευχαριστήσουμε όλες τις φίλες και τους φίλους που αφιέρωσαν τις δημιουργικές τους δυνάμεις στο εγ-

χείρημα και μας εμπιστεύτηκαν τις ιδέες τους, παρότι δεν έγινε εφικτό να αποτυπωθούν όλες στον παρόντα τόμο.

Ευχαριστούμε τους τότε υπεύθυνους στο Ελεύθερο Αυτοδιαχειριζόμενο Θέατρο Εμπρός, και ιδιαίτερα τον Βασίλη Νούλα, για την πρόσκληση να συμμετάσχουμε, όπως και τη Σοφία Ντάνα που επιμελήθηκε το project *Ανταλλαγή/Austausch/Exchange* με τη στήριξη του Πανεπιστημίου Bauhaus της Βαϊμάρης και του Ινστιτούτου Goethe, το οποίο συνέβαλε επίσης στο εγχείρημα των ESCOITAR.ORG. Τον επιμελητή του project *noTours* της ομάδας αυτής, Γκέερτ Βερμείρε, ευχαριστούμε για την καλή συνεργασία, καθώς και τους εκπροσώπους του Δικτύου Των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές (Hearing Voices Network), για την εμπιστοσύνη που μας έδειξαν. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλουμε και σε όσους συνεργάστηκαν μαζί μας για την έκθεση στο CAMP και ιδιαίτερα τον Δημήτρη Γεωργακόπουλο και την Κίκα Κυριακάκου. Στη σκηνοθετίδα Δήμητρα Νικολοπούλου χρωστάμε τη βιντεοσκόπηση των δράσεών μας.

Στις εκδόσεις νήσος, ο Γεράσιμος Κουζέλης και η Πόλα Καπόλα έδειξαν με όλους τους τρόπους τη φροντίδα και το ενδιαφέρον τους για μια όσο το δυνατόν αρτιότερη έκδοση.

Η Ειρήνη Σκούρα ανέλαβε τη γλωσσική επιμέλεια εκ μέρους των εκδόσεων νήσος. Η συμβολή της Θάλειας Ραυτοπούλου, η οποία ανέλαβε, σε συνεργασία με τη Νίνα Παππά και με την τεχνική υποστήριξη του Βίκτωρα Γκόγκα, τη γραφιστική δουλειά που απαιτούνταν για το στήσιμο του τόμου, υπήρξε πολύτιμη.

Ζάφος Ξαγοράρης Zafos Xagoraris

Λοξό Πάνελ

Εγκατάσταση

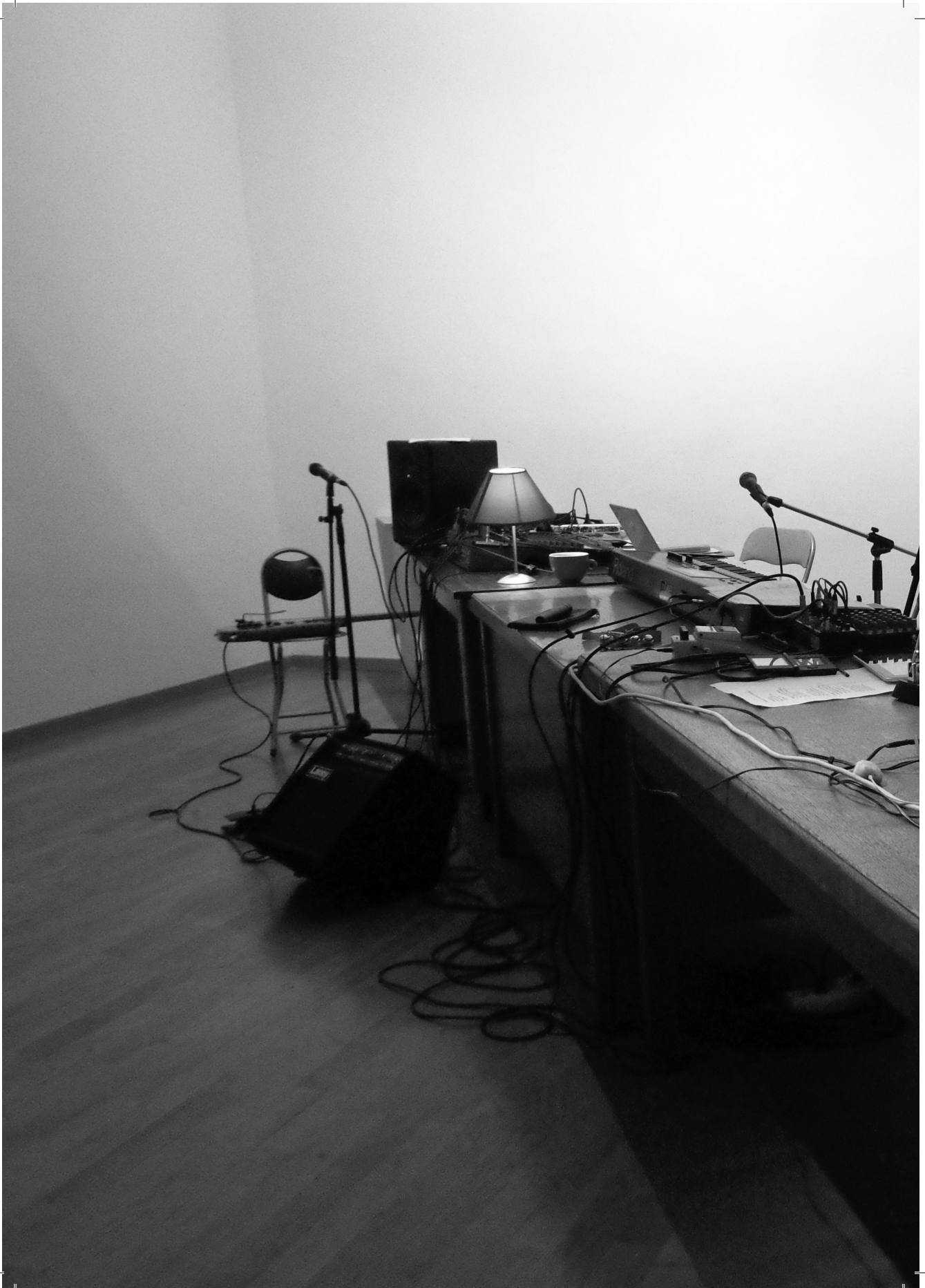
Περιορισμένες κατασκευαστικές μετατροπές σε προϋπάρχοντα, διαφορετικά μεταξύ τους, τραπέζια ή γραφεία προκειμένου να υλοποιηθεί ένα ενιαίο πάνελ από το οποίο (με την προσθήκη ηχητικών μηχανισμών η άλλων συσκευών) θα μπορούν να πραγματοποιηθούν θεωρητικές ή μη παρουσιάσεις σε εσωτερικό ή υπαίθριο χώρο.

Tilted Panel

Installation

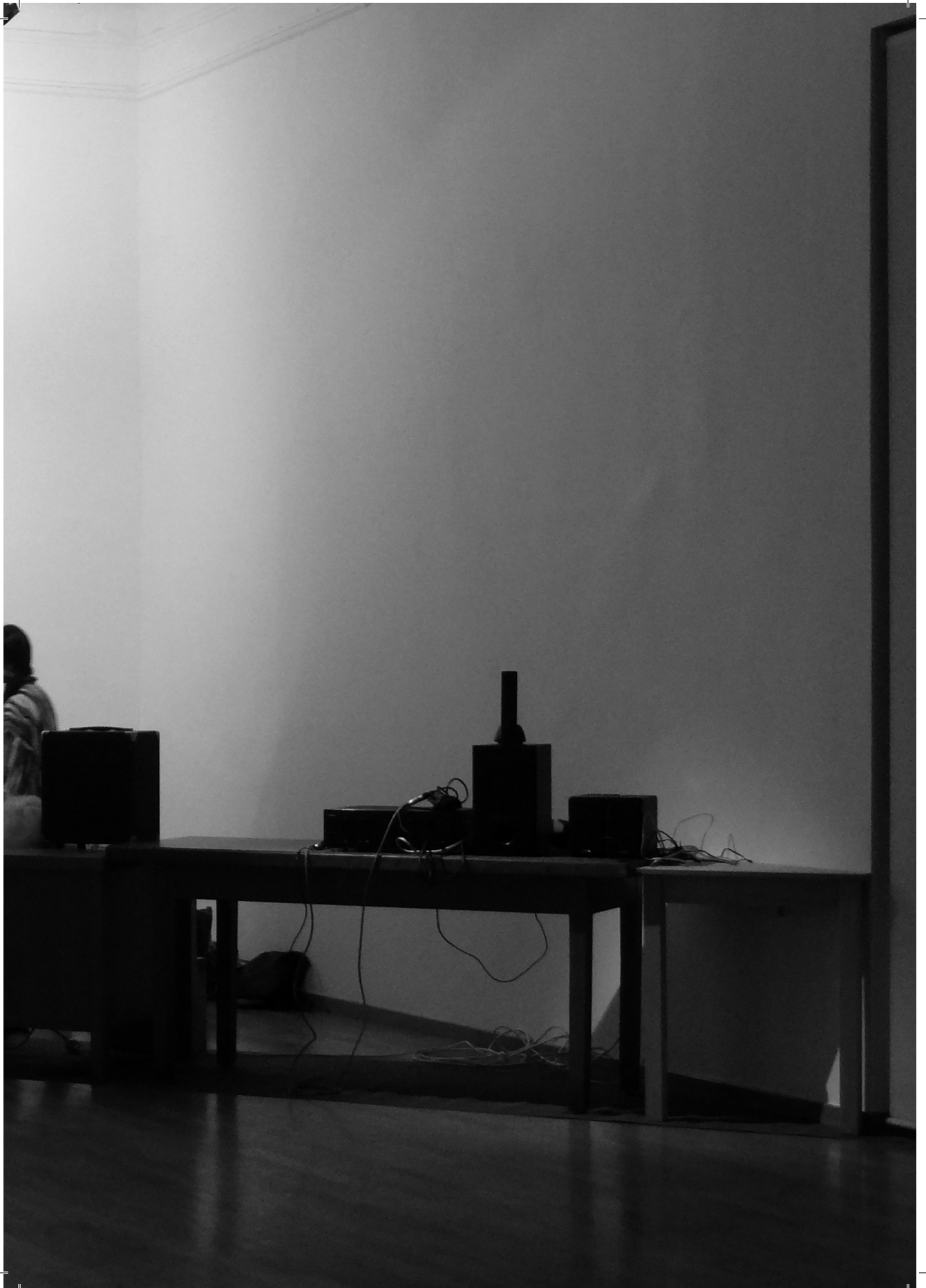
Minor constructive alterations of various found tables or desks in order to make a single item, which can be used, with the addition of sound systems or other devices, to seat a panel for presentations indoors or outdoors.











Ζαν-Λυκ Νανσύ Jean-Luc Nancy

Φωνή βοώσα εν τη ερήμω

Μετάφραση: Παναγιώτης Πανόπουλος
Επιμέλεια μετάφρασης: Απόστολος Λαμπρόπουλος

Περὶληψη

Ένας φιλοσοφικός διάλογος, στον οποίο ακούγονται οι φωνές πολλών στοχαστών, από διάφορες εποχές και παραδόσεις, να μιλούν για τη φωνή, τη σχέση της με τη γλώσσα, το σώμα, την απεύθυνση και τη μοναδικότητα, την ταυτότητα και την ετερότητα. Μια αναπάντεχη πρόσκληση στην αναζήτηση της σημασίας της φωνής για την κοινωνική θεωρία και την καλλιτεχνική έκφραση.

Vox clamans in deserto

Translation: Panayotis Panopoulos
Translation Editor: Apostolos Lampropoulos

Abstract

A philosophical dialogue, in which one hears the voices of many thinkers, from various eras and traditions, talking about the voice, its relationship with language, the body, the act of addressing and uniqueness, identity and otherness. An unexpected invitation to explore the significance of voice in social theory and artistic expression.

(Καθώς η σκηνή ανοίγει, ένα σκυλί γαβγίζει κάπου μακριά, μόνο του στη σιγαλιά.
Μια αγελάδα μουγκανίζει. Το σκυλί θα ξαναγαβγίσει δυο ή τρεις φορές κατά τη διάρκεια της σκηνής.
Ένα άλλο ζώο, ένα γαϊδούρι για παράδειγμα, θα διασχίσει ίσως το χώρο της αναπαράστασης.
Είναι ένας χώρος γυμνός, φωτεινός και με καλή ακουστική.

Εμφανίζονται δύο χαρακτήρες. Έχουν πολύ διαφορετικές φωνές, ανδρικές και οι δύο, αλλά η μία είναι βαθιά και κατηφής, ενώ η άλλη ελαφριά, ασθενική, κάπως βραχνή).

- Νόμισα ότι άκουσα μια φωνή κι ήρθα από δω. Η δική σας ήταν;
- Δεν ξέρω. Δεν αποκλείεται, μου φαίνεται πως μιλούσα μόνος μου. Ήταν όμως κι ένας σκύλος που γάβγιζε. Μήπως ακούσατε τη δική του τη φωνή;
- Δύσκολα θα τις μπέρδευα αυτές τις δύο!
- Μα γιατί; Το γάβγισμα του σκύλου ή οι ήχοι των άλλων ζώων δεν είναι απλώς θόρυβοι. Καθένα έχει τη φωνή του και μπορούμε να την αναγνωρίσουμε.
- Θέλετε να πείτε πως αυτός είναι ο τρόπος με τον οποίο μιλούν τα ζώα;
- Καθόλου! Πρόκειται για κάτι εντελώς διαφορετικό. Η φωνή δεν έχει σε τίποτα να κάνει με την ομιλία. Σίγουρα δεν υπάρχει ομιλία χωρίς φωνή, αλλά μπορεί να υπάρχει φωνή χωρίς ομιλία. Στα ζώα, αλλά και σε μας. Υπάρχει φωνή πριν από την ομιλία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, επειδή σας γνωρίζω, αναγνωρίζω τη φωνή σας προτού διακρίνω τα λόγια που προφέρετε, καθώς έρχεστε προς το μέρος μου.
- Φυσικά, η φωνή είναι η ηχητική όψη της ομιλίας, ενώ ο ενδιαθέτος λόγος ή το νόημα αποτελεί την πνευματική της όψη.
- Θα μπορούσε κανείς να βρει σχεδόν αυτούσια αυτή την προσέγγιση των πραγμάτων στον Σωσσύρ, αν όντως εκείνος είχε μιλήσει για τη φωνή, πράγμα που δεν συνέβη. Θα μπορούσε κανείς να τη βρει στη διάκριση των συστατικών στοιχείων της ομιλίας. Παρατηρήστε, όμως, πώς αυτό τον οδηγεί στο να αποκλείσει τη φώνηση, ή τη φωνητική άρθρωση, από τη μελέτη του ενδιαθέτου λόγου και, τελικά, από τη μελέτη της γλώσσας εν γένει. Έλεγε:

(Ακούγεται η φωνή του Σωσσύρ να εκφωνεί τα μαθήματά του στη Γενεύη:)

“...les organes vocaux sont aussi extérieurs à la langue que les appareils électriques qui servent à transcrire l’alphabet Morse sont étrangers à cet alphabet; et la phonation, c’est-à-dire l’exécution des images acoustiques, n’affecte en rien le système lui-même”.

«...τα φωνητικά όργανα είναι τόσο εξωτερικά ως προς τον ενδιαίτητο λόγο, όσο και οι ηλεκτρικές συσκευές που χρησιμοποιούμε για να μετεγγράψουμε το αλφάβητο Μορς είναι ξένες ως προς το συγκεκριμένο αλφάβητο. Και η φώνηση, δηλαδή η εκτέλεση των ακουστικών εικόνων, δεν επηρεάζει σε τίποτε το ίδιο το σύστημα».

–Και δεν σας ικανοποιεί αυτή η ανάλυση;

–Όχι, δεν με ικανοποιεί, και επιπλέον είμαι πεπεισμένος πως ούτε και ο ίδιος ο Σωσσύρ δεν μπορούσε να είναι εντελώς ικανοποιημένος. Έδινε μεγάλη προσοχή, παρ’ όλα αυτά, στην αδιάρρηκτη ενότητα αυτού που αποκαλούσε «υλική υπόσταση των λέξεων» κι εκείνου που προσδιόριζε ως «το σύστημα των σημείων».

–Θέλετε να πείτε πως η φωνή είναι μέρος του ενδιαίτητου λόγου;

–Σίγουρα δεν είναι μέρος του ενδιαίτητου λόγου, με την έννοια που δίνει στον όρο ο Σωσσύρ, πόσο μάλλον που η φωνή δεν ανήκει κανονικά ούτε καν στην ομιλία: γιατί, κατ’ ακρίβεια, η φωνή δεν πρέπει να συγχέεται με τη φώνηση (τι άσχημη λέξη!), αφού αυτή δεν είναι τίποτα περισσότερο από μια «εκτέλεση», όπως λέει ο Σωσσύρ. Η φωνή δεν είναι μια εκτέλεση, είναι κάτι άλλο, κάτι που υπάρχει πριν από τη διάκριση ανάμεσα σε έναν ενδιαίτητο λόγο που είναι διαθέσιμος και σε μια ομιλία που εκτελεί...

–Κάτι που υπάρχει πριν από ολόκληρη τη γλώσσα, επομένως!

–Αν θέλετε, με τη στενή έννοια των λέξεων, ναι, αναμφίβολα. Αλλά αυτό ακριβώς που θα ήθελα να καταλάβετε - και που είμαι βέβαιος ότι και ο ίδιος ο Σωσσύρ κόντευε να καταλάβει - είναι ότι η φωνή, που είναι κάτι διαφορετικό από τη φώνηση, ανήκει στη γλώσσα, ακριβώς επειδή προηγείται της γλώσσας και είναι κατά κάποιον τρόπο εξωτερική ως προς αυτή. Η φωνή είναι κάτι σαν το οικείο προηγούμενο της γλώσσας, ακόμα κι αν είναι ξένη ως προς τη γλώσσα καθ’αυτή.

–Ναι, θέλω. Αλλά, τέλος πάντων, πείτε μου τι είναι αυτό το οικείο εξωτερικό προηγούμενο.

–Θα σας το πω, αν με ακούσετε, εμένα και μερικούς άλλους. Αυτόν, για παράδειγμα, τον ακούτε;

(Πλησιάζει ο Πωλ Βαλερύ. Μιλά με πολύ σιγανή φωνή, σχεδόν μουρμουρίζει. Στο τέλος, καταφέρνει κανείς να διακρίνει τα λόγια του).

“...voix, état élevé, tonique, tendu, fait uniquement d’énergie pure, libre, à haute puissance, ductile ... l’essentiel ici est la fluide même ... la voix - évolution d’une énergie libre...”

«...φωνή, κατάσταση ανάτασης, τονική, τεταμένη, αποτελούμενη από καθαρή ενέργεια, ελεύθερη, υψηλής τάσης, εύπλαστη [...] το ουσιαστικό εδώ είναι η ίδια η ρευστότητα [...] φωνή - μετεξέλιξη μιας ελεύθερης ενέργειας...»

–Ακούω καλά, αλλά δεν είμαι σίγουρος ότι καταλαβαίνω. Γιατί με βάλτε να ακούσω αυτόν τον χαρακτήρα, αντί να μου το εξηγήσετε εσείς ο ίδιος;

–Γιατί πρέπει να ακούμε τη φωνή του καθενός. Καμιά δεν είναι ίδια με την άλλη. Καθένας το εξηγεί διαφορετικά, με τη δική του φωνή. Δεν ξέρετε ότι τα φωνητικά μας αποτυπώματα είναι πιο μοναδικά, πιο δύσκολο να τα μπερδέψει κανείς μεταξύ τους, ακόμη και από τα δακτυλικά μας αποτυπώματα που είναι, ωστόσο, τόσο ιδιαίτερα για τον καθένα από μας;

(Φορώντας μια μάσκα που μοιάζει με τον Ρολάν Μπαρτ, εκφωνεί:)

“La voix humaine est en effet le lieu privilégié (eidétique) de la difference...”

«Η ανθρώπινη φωνή είναι στην πραγματικότητα ο προνομιακός (ειδητικός) τόπος της διαφοράς...»

–Δεν αρκεί να σας κάνω μια διάλεξη για τη φωνή. Πρέπει, επιπλέον, να ξέρω και με ποια φωνή να την κάνω. Ποια φωνή θα μιλήσει για τη φωνή; Προσέξτε, ακούστε αυτήν εδώ.

(Μπαίνει ο Ζαν-Ζακ Ρουσσό, ο οποίος δηλώνει:)

“L’homme a trois sortes de voix, savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou mélodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions”.

«Ο άνθρωπος έχει τρία είδη φωνών, ήτοι την ομιλούσα ή αρθρωμένη φωνή, την άδουσα ή μελωδική φωνή και την παθητική ή τονισμένη φωνή, η οποία χρησιμεύει ως γλώσσα των παθών».

—Αν καταλαβαίνω καλά αυτό που μόλις είπε, και όσα λέγατε εσείς πρωτίτερα, τότε όχι μόνο ο καθένας έχει τη δική του φωνή, αλλά έχει και πολλές πιθανές φωνές. Παρ' όλα αυτά, η φωνή καθαυτή, η φωνητική άρθρωση της φωνής, αν θέλετε, ή η ουσία της ως φωνή, θα είναι εκείνη που ούτε μιλά, ούτε τραγουδά, ούτε δίνει τον τόνο σε ένα πάθος, παρότι είναι ικανή να παίζει και τους τρεις αυτούς ρόλους, όπως ακριβώς μπορεί και να γίνει η δική σας φωνή ή η δική μου, η φωνή του ενός ή του άλλου χαρακτήρα. Γι' αυτό, σας ξαναρωτώ - τι είναι αυτό το πράγμα;

—Είναι η φωνή καθαυτή - και δεν είναι σαφές αν πρόκειται για ένα και μοναδικό πράγμα. Είναι η φωνή που δεν μπορούμε να περιγράψουμε, επειδή είναι αυτό που προηγείται μιας ομιλίας, μια νηπιακή ομιλία που ακούγεται πριν από κάθε ομιλία, αλλά και μέσα στην ίδια την ομιλία: γιατί αν η φωνή είναι απείρως πιο αρχαϊκή από την ομιλία, δεν υπάρχει ομιλία που να μπορεί να ακουστεί χωρίς φωνή.

—Έστω και αν η φωνή, στην αρχαιότητά της, θα ήταν ταυτόχρονα και η πραγματική επικαιρότητα της ομιλίας, που και αυτή με τη σειρά της αποτελεί το εν ενεργεία είναι του ενδιάθετου λόγου...

—Η επικαιρότητα της ομιλίας δεν είναι η φωνή εν γένει, είναι πάντοτε μόνο μια φωνή, η δική σας ή η δική μου, που μιλά ή τραγουδά, μια άλλη φωνή κάθε φορά. Είναι πάντα κάτι που μοιραζόμαστε, κατά μια έννοια είναι ο ίδιος ο μερισμός. Μια φωνή αρχίζει εκεί που αρχίζει η περιχαράκωση ενός μοναδικού είναι. Αργότερα, με την ομιλία του, το είναι θα αναδημιουργήσει τους δεσμούς του με τον κόσμο, θα νοηματοδοτήσει την ίδια του την περιχαράκωση. Αλλά πριν από αυτό, με τη φωνή του, βοά την καθαρή αποστασιοποίηση, κι αυτό από μόνο του δεν βγάζει νόημα.

—Κάθε φωνή βοά εν τη ερήμω, όπως εκείνη του προφήτη. Άλλωστε εκεί ακριβώς, στην έρημο της εγκαταλειμμένης ύπαρξης, που είναι έρμαιο της έλλειψης και της απουσίας, ακούγεται για πρώτη φορά η φωνή. Ακούστε, λοιπόν, τι λέει μια γυναίκα, μια μητέρα.

(Στην οθόνη προβάλλεται το πρόσωπο της Τζούλια Κρίστεβα να λέει αυτές τις φράσεις:)

“... la voix répond au sein manquant, ou bien se déclenche au fur et à mesure que l'accès du sommeil semble remplir de vides la tension et l'attention

de l'éveil. Les cordes vocales se tendent et vibrent pour remplir le vide de la bouche et du tube digestif (réponse à la faim) et les défaillances du système nerveux à l'approche du sommeil ... la voix prendra la relève du vide. ... La contraction musculaire, gastrique et sphinctérienne, rejette, parfois en même temps, l'air, la nourriture et les déchets. La voix jaillit de ce rejet de l'air et de matière nutritive ou excrémentielle; les premières émissions sonores, pour être vocales, n'ont pas seulement leur origine dans la glotte, elles sont la marque audible d'un phénomène complexe de contraction musculaire et vagosympatique qui est un rejet impliquant l'ensemble du corps".

«...η φωνή αποκρίνεται στο στήθος που λείπει ή εκκινεί στο βαθμό που ο ερχομός του ύπνου μοιάζει να γεμίζει με κενά την ένταση και την προσοχή της εγρήγορης. Οι φωνητικές χορδές τεντώνονται και πάλλονται για να γεμίσουν το κενό του στόματος και του πεπτικού σωλήνα (απόκριση στην πείνα), καθώς και τις διαλείψεις του νευρικού συστήματος την ώρα που πλησιάζει ο ύπνος [...] η φωνή θα πάρει τη σκυτάλη από το κενό [...] Μυϊκές, γαστρικές και σφιγκτηριακές συσπάσεις αποβάλλουν, μερικές φορές ταυτόχρονα, τον αέρα, το φαγητό και τα κόπρανα. Η φωνή ξεπηδά απ' αυτήν την αποβολή του αέρα και της διατροφικής ή περιττωματικής ύλης. Οι πρώτες ηχητικές εκπομπές, προκειμένου να είναι φωνητικές, όχι μόνον έχουν την προέλευσή τους στη γλωττίδα, αλλά και αποτελούν την ακουστή ένδειξη ενός σύνθετου φαινομένου μυϊκών και παρασυμπαθητικών συσπάσεων το οποίο αποτελεί μια αποβολή που εμπλέκει ολόκληρο το σώμα».

–Δεν θα διαφωνήσω με αυτό που μόλις μας βάλατε να ακούσουμε. Δεν θα αμφισβητήσω αυτή τη φωνή...

–Πιστεύετε ότι μια φωνή μπορεί ποτέ να αμφισβητηθεί; Θα προτιμούσα, αντίθετα, να σας προτείνω την ακόλουθη υπόθεση, ότι η φωνή, ή μάλλον ο άπειρος μερισμός των φωνών, συνιστά την επικράτεια ή το στοιχείο της απροσδιορίστως πολλαπλασιαζόμενης κατάφασης και πως δεν υπάρχει άρνηση. Δεν υπάρχει διαλεκτική των φωνών, υπάρχει μόνο διαλεκτική της γλώσσας και μέσα στη γλώσσα.

–Αυτή η επικράτεια των φωνών, όμως, δεν είναι ούτε κορεσμένη, ούτε ενοποιημένη...

–Πράγματι, δεν είναι. Αποτελείται από το διάστημα ή την αποστασιοποίηση μεταξύ των φωνών. Καθεμιά είναι διαφορετική και καθεμιά συγκροτεί-

ται από ένα χάσμα, από ένα άνοιγμα, έναν σωλήνα, δίαυλο, λάρυγγα, λαιμό και στόμα, που τους διαπερνά όλους αυτό το τίποτα, αυτή η εκπομπή, αυτή η αποπομπή της φωνής. Η φωνή βόά εν τη ερήμω, επειδή και η ίδια είναι πριν απ' όλα μια τέτοια έρημος που απλώνεται εν μέσω του σώματος, πριν από τις λέξεις. Αυτή είναι η κατάφασή της - και όχι απλώς το αντίβαρο μιας άρνησης. Μια έρημος, κάθε φορά, κάθε φωνή, μια έρημος μοναδική.

—Αναμφίβολα έχετε δίκιο. Ήθελα όμως να πω ότι, χωρίς να αρνηθούμε αυτή τη φωνή της απόρριψης, θα μπορούσαμε να προτείνουμε μια εντελώς διαφορετική κατανόηση του τι είναι αυτό που αναδύεται από τις κραυγές της νηπιακής ηλικίας. Θα ήταν, επίσης, και ένας εντελώς διαφορετικός τρόπος να κατανοήσουμε τη φωνή εν τη ερήμω: φωνή βοώσα (*vox clamans*) μάλλον, παρά φωνή βοώντος (*vox clamantis*). Η φωνή δεν θα αποκρινόταν στο κενό, όπως έλεγε εκείνο το (βιβλικό) πρόσωπο, αλλά θα αποκάλυπτε το κενό, θα το έστρεφε προς τα έξω. Η φωνή δεν θα ήταν τόσο η αποβολή, όσο η εκβολή ενός άπειρου κενού που ανοίγεται στην καρδιά του μοναδικού και ιδιαίτερου όντος, αυτού του εγκαταλειμμένου όντος. Επομένως, προφέροντας κατά κάποιο τρόπο μια άβυσσο, η φωνή δεν θα αποκάλυπτε μια έλλειψη. Θα αποκάλυπτε αυτό το έλλειμμα πληρότητας ή παρουσίας που δεν είναι έλλειψη, επειδή είναι αυτό που κατεξοχήν συγκροτεί την ύπαρξη, αυτό που διανοίγει την ύπαρξη, εκ των προτέρων και στο διηνεκές, πέραν του εαυτού της. Η φωνή θα μας έλεγε κάτι τέτοιο: ότι αυτό που υπάρχει δεν είναι ένα υποκείμενο, αλλά μια ανοιχτή ύπαρξη την οποία διατρέχει η ίδια η εκβολή της, μια ύπαρξη που εκβάλλει στον κόσμο. Η φωνή μου είναι, πάνω απ' όλα, αυτό που με εκβάλλει στον κόσμο. Αν θα μπορούσατε να πάρετε τα λόγια μου με μια σχετική ελαφρότητα, θα έλεγα ότι υπάρχει στη φωνή κάτι αμετάκλητα εκστατικό.

—Έχετε κατά νου το τραγούδι;

—Βεβαίως! Πώς θα μπορούσε να μη μου περάσει από το μυαλό; Σημειώστε πως δεν σας μιλώ για τη λυρική λιγοθυμιά. Αυτός που τραγουδά και αυτός που τον ακούει να τραγουδάει βρίσκονται, κατά τον βεβαιότερο, τον απλούστερο, αλλά και τον λιγγωδέστερο τρόπο, εκτός εαυτού. Ακούστε.

(*Βάζει ένα μαγνητόφωνο να παίζει. Ακούμε την κολορατούρα από τη Βασίλισσα της νύχτας και μετά τη σκηνή όπου ο βασιλιάς τρελαίνεται από τον Ναμπούκο*).

—Όποια ή όποιος τραγουδά, κατά τη διάρκεια του τραγουδιού του, δεν είναι υποκείμενο.

—Μα γιατί επαναλαμβάνετε διαρκώς ότι δεν υπάρχει υποκείμενο στη φωνή; Θα πρέπει να υπάρχει κάποιο υποκείμενο της φωνής και επιπλέον, αν

σας έχω καταλάβει, θα πρέπει να υπάρχει ένα υποκείμενο για κάθε μοναδική φωνή. Θα έλεγα μάλιστα ότι η φωνή είναι το αδιάψευστο σημάδι της παρουσίας ενός υποκειμένου: το αποτύπωμά του, όπως λέγατε. Έτσι ακριβώς, άλλωστε, πρέπει να καταλάβουμε και το γεγονός ότι μιλάμε για τη φωνή ενός συγγραφέα: για το ύφος του, την ιδιαίτερη, αμίμητη σφραγίδα του.

—Δέχομαι αυτό το αποτύπωμα ή αυτή την ανεξίτηλη υπογραφή της φωνής. Το ζήτημα όμως είναι να συλλάβουμε, ήδη πριν από την εντύπωση που αφήνει το αποτύπωμά της, τι είναι γνησίως φωνητικό στο χάραγμα, το άνοιγμα και την εκπομπή της φωνής. Κι αυτό δεν έχει σε τίποτα να κάνει με το υποκείμενο. Γιατί το υποκείμενο είναι ένα ον ικανό να περιέχει και να υπομένει τη δική του εσωτερική αντίφαση...

—Αναγνωρίζω τη φωνή του Χέγκελ!...

—Πράγματι. Το φαντάστηκα άλλωστε πως θα την αναγνωρίζατε. Ο Χέγκελ, όμως, έχει περισσότερες από μία φωνές - όπως και μερικές από τις μεγαλύτερες μορφές...

—Μια μεγάλη φωνή θα είναι πάντοτε κάτι παραπάνω από μία και μόνη φωνή; Άραγε γι' αυτό το λόγο γράφουν τόσο συχνά διαλόγους, όπως κάνει ο Πλάτων, ο Αριστοτέλης, ο Γαλιλαίος, ο Καρτέσιος, ο Χάιντεγκερ;

—Ίσως. Πάντως, είτε με διάλογο είτε χωρίς, υπάρχει πολυφωνία στο εσωτερικό κάθε φωνής. Γιατί η φωνή δεν είναι πράγμα, είναι ο τρόπος με τον οποίο κάτι - κάποιος - παίρνει απόσταση από τον εαυτό του και αφήνει αυτή την απόσταση να αντηχήσει. Η φωνή δεν βγαίνει απλώς από ένα άνοιγμα, είναι και η ίδια ανοιχτή και ανοίγεται στον εαυτό της. Η φωνή βγάζει προς τη φωνή που εμπεριέχεται στην ίδια. Μια φωνή προσφέρεται μεμιάς ως μια πληθώρα φωνητικών εκτάσεων...

—Με συγχωρείτε, θα ήθελα να επιστρέψουμε στον Χέγκελ. Τον ξεχάσατε.

—Όντως, τον είχα ξεχάσει. Αλλά αυτό, στην ουσία, μας διευκολύνει ν' ακούσουμε μια από τις άλλες φωνές του. Ειδικότερα, εκείνη τη φωνή με την οποία μιλά για τη φωνή. Επειδή η φωνή, για τον Χέγκελ, έρχεται πριν από το υποκείμενο. Προηγείται του υποκειμένου, πράγμα που σημαίνει, όπως εξυπακούεται, ότι συνδέεται στενά μαζί του - και θα συμφωνήσω μαζί σας, αν μου επιτρέπετε την έκφραση, ότι η φωνή στρώνει το δρόμο για το υποκείμενο. Αλλά δεν είναι η φωνή του υποκειμένου.

—Αν σας παρακολουθώ, θα έπρεπε, αντίθετα, να πει κανείς ότι είναι η φωνή του υποκειμένου - ακριβώς επειδή η φωνή είναι αυτή που του στρώνει το δρόμο - αλλά ότι η φωνή καθαυτή δεν έχει υποκείμενο. Αλλά ακόμα δεν ξέρω γιατί συμβαίνει αυτό. Και δεν μου βάλατε ακόμη να ακούσω τις δυο φωνές του Χέγκελ.

–Η πρώτη φωνή είναι η φωνή του υποκειμένου. Διακηρύσσει, με τον φλεγματικό τόνο που αναγνωρίσατε, ότι το είναι και η αλήθεια συνίστανται στο να υπομένουν τη δική της αντίφαση. Το υποκείμενο, συνεπώς, είναι εκείνο που η σχέση του με τον εαυτό περνά από την ίδια του την άρνηση και αυτό ακριβώς του προσδίδει την άπειρη ενότητα μιας ανεξάντλητης παρουσίας εν εαυτώ – ακόμα και κατά τη διάρκεια της απουσίας του, δηλαδή, σε ό,τι μας αφορά, ακόμα και στη σιωπή. Με τη φωνή, δεν τίθεται θέμα μιας σιωπής που θα παρήγαγε νόημα και η απουσία του υποκειμένου είναι αυτή που μπορεί να ακουστεί. Όπως είπα, πρόκειται για μια κατάφαση, όχι για μια άρνηση. Η φωνή δεν είναι μια αντίφαση που θα πρέπει να γίνεται ανεκτή, που ταυτόχρονα τίθεται και αποσύρεται, ξεπερνιέται. Η φωνή βρίσκεται στο περιθώριο τόσο της αντίφασης, όσο και της ενότητας. Και τώρα πρέπει να ακούσουμε την άλλη φωνή του Χέγκελ, αυτόν τον άλλο τόνο που υιοθετεί για να μιλήσει για τη φωνή. Ακούστε.

(Ο Χέγκελ, συνομιλώντας με τον Σέλλινγκ και τον Χέλντερλιν, οι οποίοι εκφέρουν ορισμένες από τις παρακάτω φράσεις, χωρίς να πρόκειται για πραγματική συζήτηση:)

“Die Stimme fängt mit dem Klang an. ... Der Klang ist ein *Erzittern* – d.i. durch die momentane ebenso Negation der Theile wie Negation dieser ihrer Negation ... als ein Oscilliren des Bestehens ... diese mechanische Seelenhaftigkeit...

... das Thier hat *Stimme* indem es seine Selbstbewegung als ein freies *Erzittern* in sich selbst darstellt ...

... die Seele ... diese Wirklichkeit der Idealität an einem Dasein...

... das Kind wird von dessen Selbstichkeit durchzittert...

... zum menschlichen Ausdruck gehört ... der über das Ganze ausgegossene geistige Ton ... Deiser Ton ist eine so leichte, unbestimmte und unsagbare Modifikation ... ein bestimmtes und ganz unvollkommnes Zeichen für den Geist ...”

«Η φωνή αρχίζει με τον ήχο, ο ήχος είναι μια κατάσταση ρίγους, δηλαδή μια πράξη ταλάντευσης ανάμεσα στη συνοχή ενός σώματος και την άρνηση της συνεκτικότητάς του. Είναι κάτι σαν μια διαλεκτική κίνηση που

δεν θα κατάφερνε να εκπληρωθεί και θα παρέμενε ένας παλμός. [...] Στο ηχητικό ρίγος ενός άψυχου σώματος υπάρχει ήδη ψυχή, ένα είδος μηχανικής συνάφειας με την ψυχή. [...] Αλλά η φωνή εμφανίζεται πρώτα στο ζώο. [...] Είναι ο τρόπος με τον οποίο το ζώο ριγεί ελεύθερα από μόνο του. [...] Η ψυχή του κατοικεί σ' αυτό το ρίγος, είναι αυτό το πραγματωμένο ιδεώδες που παράγει μια καθορισμένη ύπαρξη. [...] Η ταυτότητα του υπάρχοντος - δηλαδή η συγκεκριμένη παρουσία της Ιδέας καθ'αυτής - αρχίζει πάντοτε με το ρίγος. Έτσι, το παιδί στη μήτρα της μητέρας, το παιδί που δεν είναι ούτε αυτόνομο ούτε υποκείμενο, αυτό το παιδί το διαπερνά το ρίγος που προκαλεί το πρωταρχικό μοίρασμα της μητρικής υπόστασης. [...] Δεν είναι μια ακουστή φωνή, αλλά πρέπει, παρ' όλα αυτά, να κάνει κάποιο θόρυβο στα σωθικά της μητέρας. Πρόκειται για την ακατάληπτη φωνητική άρθρωση της πρόσβασης στο είναι. [...] Η ψυχή είναι η μοναδική ύπαρξη που ριγεί όταν αυτή εμφανίζεται, που εμφανίζεται μέσα από το ρίγος της. [...] Είναι το μοναδικό υποκείμενο, δηλαδή δεν είναι η άπειρη ενότητα της υποκειμενικότητας, παρά μόνο η μοναδικότητά της. [...] Αυτή η μοναδική ψυχή παίρνει μορφή και σχήμα - αυτό είναι το καλλιτέχνημά της, [...] το καλλιτέχνημα του ριγούς. [...] Και σε ό,τι αφορά τον άνθρωπο, αυτό το καλλιτέχνημα είναι η ανθρώπινη φυσιογνωμία, με την όρθια στάση, το χέρι, το στόμα, τη φωνή, το γέλιο, τον αναστεναγμό, τα δάκρυα [...] και κάτι τα εμποτίζει όλα αυτά, ένας πνευματικός τόνος που αποκαλύπτει αμέσως ότι το σώμα είναι η εξωτερικότητα μιας ανώτερης φύσης. Αυτός ο τόνος είναι μια ελαφρά, απροσδιόριστη, ανείπωτη τροποποίηση: δεν είναι παρά ένα απροσδιόριστο και ατελές σημάδι της οικουμενικότητας της Ιδέας που κάνει την εμφάνισή της εδώ. Αυτός ο τόνος δεν είναι γλώσσα. Ίσως της στρώνει το δρόμο. Είναι εκείνη η ανείπωτη τροποποίηση, εκείνη η εναρμόνιση της ψυχής που ριγεί, που κλαίει και που αναστενάζει, αλλά και που γελά. [...] Είναι το πνεύμα που ριγεί καθώς εκδηλώνεται, χωρίς να έχει ακόμα οικειοποιηθεί την ιδιαίτερη πνευματική του υπόσταση».

(Οι τρεις χαρακτήρες απομακρύνονται. Ακούγεται η αρχή από το *Lied* Η Μαργαρίτα στο ροδάκι του *Schubert*, τραγουδισμένο πολύ απαλά).

“Meine Ruhe ist hin, mein Herz ist schwer,
Ich finde, Ich finde sie nimmer mehr...”

«Χάθηκε η γαλήνη μου, σκίστηκε η καρδιά μου,
Ποτέ, ποτέ δεν θα την ξαναβρώ...»

–Έχω μαγευτεί, το παραδέχομαι. Αλλά ο Χέγκελ σας δεν ήταν μόνος, ήταν τρεις αυτοί που μιλούσαν.

–Πράγματι. Ήταν όμως αυτός, σας διαβεβαιώ, ήταν αυτός ή η φωνή μιας εποχής...

–Απ' ό,τι κατάλαβα, αν πούμε ότι αυτή η τροποποίηση, για την οποία έγινε λόγος, αυτή η πνευματική εναρμόνιση που διαχέεται σε ολόκληρο το σώμα, αυτή άραγε δεν θα ήταν χοντρικά η φωνή της φωνής, ο ήχος ή ο τόνος στον οποίο κυριολεκτικά αντηχεί αυτό που κατά τα άλλα ριγεί στον ανοιχτό λαιμό; Αυτός ο γενικός τόνος ή ήχος – του ανθρώπου ή του ζώου, ενός συγκεκριμένου ανθρώπου ή ενός συγκεκριμένου ζώου, ο γενικός κάθε φορά ήχος της μοναδικής διαφοράς που δονείται – αυτός θα έδινε τον τόνο της φωνής και, αντίστοιχα, η φωνή θα έκανε το ιδιαίτερο ρίγος αυτού του τόνου να ακουστεί. [...] Κάθε φωνή θα ήταν η φωνή του άλλου: η φωνή που δεν είναι μια φωνή, αλλά ο τόνος της ψυχής που διαχέεται στο σώμα, δίνοντάς του την ύπαρξή του μέσω της διάχυσής της, καθώς και η φωνή που είναι η φωνή αυτής της ύπαρξης, καθώς εκπέμπεται από το στόμα της και από το λαιμό της.

–Ναι, νομίζω πως θα μπορούσε κανείς να το πει κι έτσι. Καταλαβαίνετε, λοιπόν, ότι εδώ δεν υπάρχει υποκείμενο. Μια φωνή έχει τη φωνή της έξω από την ίδια, δεν εμπεριέχει την ίδια της την αντίφαση ή, τουλάχιστον, σε κάθε περίπτωση, δεν την αντέχει: την εκβάλλει. Η φωνή δεν είναι παρούσα στον εαυτό της, είναι μόνο μια παρουσίαση προς τα έξω, ένα ρίγος που προσφέρεται προς τα έξω, ο παλμός ενός ανοίγματος – γι' άλλη μια φορά, είναι μια έρημος που εκδιπλώνεται, εκτίθεται, με τα στρώματα του αέρα που δονούνται στη θερμή ατμόσφαιρα. Η έρημος της φωνής εν τη ερήμω, όλη της η βοή – κανένα υποκείμενο, καμιά άπειρη ενότητα, πάντοτε βγαίνει προς τα έξω, χωρίς παρουσία εν εαυτώ, χωρίς αυτοσυνειδησία.

–Αυτό μου θυμίζει κάποιον που έλεγε – παραθέτω από μνήμης – ότι ο άνθρωπος δεν έχει φωνή, σε αντίθεση με τα ζώα, διαθέτει μόνο γλώσσα και νόημα σαν έναν τρόπο για να γεμίσει αυτό το κενό της φωνής, αλλά και σαν έναν τρόπο να σπρώξει τον εαυτό του προς αυτή την απύουσα φωνή...

–Ο Τζιόρτζιο Αγκάμπεν το έλεγε. Έλεγε ότι η φωνή ήταν το όριο του νοήματος, όχι όπως ένας απλός ήχος που στερείται νοήματος, αλλά «ως καθαρή ένδειξη του συμβάντος της γλώσσας».

(Ο Αγκάμπεν, στο πλάι της σκηνής, προσθέτει πολύ γρήγορα:)

“Et cette voix qui, sans rien signifier, signifie la signification même, coïncide avec la dimension de signification la plus universelle, avec l'être.

... Ma la voce, la voce umana non c'è. Non c'è una nostra voce che noi possiamo sequire alla traccia nel linguaggio, cogliere – per ricordarla – nel punto in cui diletta nei nomi, si scrive nelle lettere”.

«Και αυτή η φωνή που, χωρίς να σημαίνει κάτι, σημαίνει το ίδιο το νόημα, συμπίπτει με την πιο οικουμενική διάσταση του νοήματος, με το είναι... Αλλά η φωνή, η ανθρώπινη φωνή δεν υπάρχει. Δεν υπάρχει φωνή που να μπορούμε να την αποκαλούμε δική μας, που θα μπορούσαμε να την εντοπίσουμε στη γλώσσα, που θα μπορούσαμε να την αδράξουμε – που θα μπορούσαμε να την ανακαλέσουμε – τη στιγμή που ενδίδει στα ονόματα ή χαράσσεται στα γράμματα».

–Θυμάμαι κι έναν άλλο, που έλεγε:

(Μια παιδική φωνή, εκτός σκηνής)

“Le sens est abandonné au partage, à la différence des voix. Il n'est pas un donné antérieur et extérieur à nos voix. Le sens se donne, il s'abandonne. Il n'y a peut-être pas d'autre sens du sens que cette générosité”.

«Η σημασία εγκαταλείπεται στο μερισμό της, στη διαφορά μεταξύ των φωνών. Δεν είναι ένα δεδομένο που προηγείται των φωνών μας και είναι εξωτερικό προς αυτές. Η σημασία δίνεται, παραδίνεται. Ίσως να μην υπάρχει και άλλη σημασία πέρα από αυτή τη γενναιοδωρία».

–Αυτή η σημασία της σημασίας είναι όπως η φωνή της φωνής: μόνο ένα άνοιγμα, το ρίγος του ανοίγματος κατά την αποστολή, κατά την εκπομπή ενός πράγματος που προορίζεται να ακουστεί – αλλά τίποτε άλλο. Πράγμα που σημαίνει ότι δεν προορίζεται να επιστρέψει στον εαυτό της...

–Παρ' όλα αυτά, αντηχεί μέσα στον εαυτό της...

–Ναι, αλλά χωρίς να επιστρέφει σε αυτόν, χωρίς να ξαναμαζεύεται για να επαναληφθεί και να ακουστεί η ίδια...

–Αλλά η φωνή που ακούει τον εαυτό της μπορεί να το κάνει μόνο σωμαίνοντας. Το ξέρετε αυτό – το έχει δείξει ο Ντερριντά.

–Φυσικά. Και γι' αυτό το λόγο η φωνή που δεν σωμαίνει, η φωνή που είναι φωνή, δεν ακούει τον εαυτό της. Δεν εμπεριέχει αυτή τη σιωπή, ώστε να ακούσει τον εαυτό της να αρθρώνει ένα νόημα πέρα από τον ήχο. Αυτός είναι ένας άλλος τρόπος για να μη φέρει μέσα της την ίδια της την αντίφαση.

Δεν εμπεριέχει αυτή τη σιωπή, αντηχεί μόνο, έξω, στην έρημο. Δεν μπορεί να ακούσει τον εαυτό της – τουλάχιστον, όχι ουσιαστικά – αλλά μπορεί να ακουστεί. Πάντοτε απευθύνεται στον άλλο. Τώρα, αφού μόλις παραθέσατε τα λόγια του, ακούστε.

(Ο Ντερριντά, μιλώντας σ' ένα φορητό μαγνητόφωνο που κρατά μπροστά του μια νεαρή γυναίκα).

“Quand la voix tremble ... elle se fait entendre *parce que* son lieu d'émission n'est pas fixé ... vibration différentielle pure ... une jouissance qui serait jouissance d'une plénitude sans vibration, sans différence, me paraît être à la fois le mythe de la métaphysique – et de la mort. ... Dans la jouissance vivante, plurielle, différentielle, l'autre est appelé...”

«Όταν η φωνή τρέμει [...] μπορεί και ακούγεται επειδή το σημείο εκφοράς της δεν είναι καθορισμένο [...] καθαρή διαφορική δόνηση [...] μια ηδονή που θα ήταν η ηδονή μιας πληρότητας χωρίς δόνηση, χωρίς διαφορά, μου φαίνεται πως είναι ταυτόχρονα ο μύθος της μεταφυσικής – και του θανάτου. [...] Στη ζωντανή, πληθυντική, διαφορική ηδονή, καλείται ο άλλος».

–Τότε, όμως, δεν καλείται με κάτι, ούτε καν με το όνομά του. Είναι μόνο η φωνή, που δεν λέει τίποτα, αλλά καλεί;

–Αν η φωνή δεν λέει τίποτα, αυτό δεν σημαίνει και ότι δεν ονοματίζει. Ή τουλάχιστον δεν σημαίνει ότι δεν στρώνει το δρόμο στο όνομα. Η φωνή που καλεί, δηλαδή η φωνή που είναι κλήση, χωρίς να αρθρώνει καμιά γλώσσα, ανοίγει το όνομα του άλλου, ανοίγει τον άλλο στο όνομά του, που είναι η φωνή μου που εκβάλλει προς αυτόν.

–Αν όμως δεν υπάρχουν ακόμα ονόματα, δεν υπάρχει γλώσσα. Τίποτα δεν μπορεί να σταθεροποιήσει αυτή την κλήση.

–Και όμως, η φωνή καλεί τον άλλο μόνο εκεί όπου, ως άλλος, μπορεί να έρθει. Δηλαδή στην έρημο.

–Και ποιος έρχεται στην έρημο, εκτός από τους νομάδες που την διασχίζουν;

–Ακριβώς, η φωνή καλεί τον άλλο νομάδα ή, αλλιώς, τον καλεί να γίνει νομάδας. Του πετάει ένα νομαδικό όνομα, που είναι ένα προηγούμενο του κανονικού του ονόματος. Που τον καλεί να βγει από τον εαυτό του, να δώσει φωνή κι αυτός με τη σειρά του. Η φωνή καλεί τον άλλο να φανερωθεί με τη δική του φωνή. Μια στιγμή, ακούστε.

(Ένας άνθρωπος της ερήμου αποκαλύπτει το πρόσωπό του και διαβάζει από ένα βιβλίο του Ντελέζ).

“La musique, c’est d’abord une déterritorialisation de la voix, qui devient de moins en moins langage. ... La voix est très en avance sur la visage, très en avant. ... Machiner la voix est la première opération musicale. ... Il faut que la voix atteigne elle-même à un devenir-femme ou à un devenir-enfant. Et c’est là le prodigieux contenu de la musique. ... C’ est la voix musicale qui devient elle-même enfant, mais en même temps l’enfant devient sonore, purement sonore...”

«Η μουσική είναι πρώτα και κύρια μια απεδαφικοποίηση της φωνής, που γίνεται όλο και λιγότερο γλώσσα. [...] Η φωνή προτρέχει κατά πολύ του προσώπου, είναι πολύ μπροστά από αυτό. [...] Το να επινοήσεις μια φωνή είναι το πρώτο βήμα στη μουσική. [...] Η ίδια η φωνή πρέπει να καταφέρει να γίνει γυναίκα ή να γίνει παιδί. Κι εκεί ακριβώς έγκειται το μεγαλειώδες περιεχόμενο της μουσικής. [...] Η ίδια η μουσική φωνή γίνεται παιδί, αλλά την ίδια στιγμή το παιδί γίνεται φωνητικό, καθαρά φωνητικό».

—Ο άλλος καλείται εκεί όπου δεν υπάρχει ούτε υποκείμενο, ούτε νόημα. Είναι η έρημος της ηδονής, ή της χαράς. Δεν είναι παρατημένη, έστω κι αν είναι άνυδρη. Δεν είναι ούτε παρατημένη ούτε παρηγορημένη. Υπάρχει πριν από το γέλιο ή τα δάκρυα.

—Παρ’ όλα αυτά, δεν θα έπρεπε να παραδεχτούμε - φάνηκε να το κάνατε λίγο νωρίτερα - ότι η φωνή βγαίνει πρώτα απ’ όλα μαζί με το κλάμα;

—Όντως ισχύει αυτό, πρόκειται για τη γέννηση της τραγωδίας. Αλλά αν κάτι προηγείται αυτής της γέννησης, αυτό είναι ο τοκετός της φωνής, και δεν πρόκειται ακόμη για κάτι τραγικό. Πρόκειται για κλάματα, κραυγές που δεν γνωρίζουν τίποτα ούτε από τραγωδία, ούτε από κωμωδία.

—Να καταλάβω, δηλαδή, ότι δεν ξέρουν τίποτα άλλο εκτός από την ίδια τους την έξοδο, την ίδια τους τη διάχυση, ένα σώμα που ανοίγει και εκπνέει, μια ψυχή που διαστέλλεται;

—Ναι, πρόκειται για μια ανοιχτή διαστολή - *partes extra partes* - που δονείται - *partes contra partes*. Δεν μιλά, παρά καλεί τον άλλο να μιλήσει. Η φωνή καλεί τον άλλο να μιλήσει, να γελάσει ή να κλάψει - μέσα μου, ήδη. Δεν θα μιλούσα, αν η φωνή μου, που δεν είναι εγώ και δεν είναι μέσα μου, ακόμα κι αν είναι εντελώς δική μου, δεν με καλούσε, δηλαδή δεν με καλούσε να μιλήσω, να γελάσω ή να κλάψω, δεν καλούσε αυτόν τον άλλο μέσα μου που μπορεί να το κάνει.

(Ο Μονταίνιος, καθισμένος στο γραφείο του, καθώς γράφει:)

“...la branle mesme de ma voix tire plus de mon esprit, que je n’y trouve lors que je le sonde et employe à part moy”

«...η ίδια η ορμή της φωνής μου αντλεί από το νου μου πολύ περισσότερα απ’ όσα βρίσκω εκεί όταν ηχώ και τον χρησιμοποιώ από μόνος μου».

—Ο Βαλερύ έλεγε (τραβάει ένα βιβλίο από την τσέπη του και διαβάζει): «Η γλώσσα βγαίνει απ’ τη φωνή και όχι η φωνή απ’ τη γλώσσα»...

—Και γι’ αυτό μπορούσε επίσης να λέει: «η φωνή ορίζει την καθαρή ποίηση».

—Η ποίηση, λοιπόν, δεν θα μπορούσε να μιλά;

—Πώς, μιλά, αλλά μιλά με εκείνη την ομιλία που δεν πραγματώνει κάποιον ενδιάθετο λόγο και από την οποία, αντίθετα, γεννιέται ένας λόγος βγαίνοντας από μια φωνή. Η φωνή είναι το προηγούμενο της γλώσσας, είναι η γλώσσα που επίκειται στην έρημο, εκεί όπου η ψυχή είναι ακόμα μόνη.

—Λέγατε πως έκανε τον άλλο να έρθει εκεί!

—Μα φυσικά, μ’ αυτόν τον τρόπο είναι μόνη η ψυχή: όχι μοναχική, αλλά με τον άλλο, μέσα στο κάλεσμα του άλλου, και μόνη σε σχέση με τους λόγους, τα εγχειρήματα, τις ασχολίες.

—Πράγματι, η φωνή καλώντας τον άλλο, καλεί την ίδια την ψυχή του. Έτσι κάνει το υποκείμενο να έρθει, αλλά δεν το εγκαθιστά ακόμα. Αντίθετα, το αποφεύγει. Δεν καλεί την ψυχή ν’ ακούσει τον εαυτό της, ούτε ν’ ακούσει κάποιο λόγο. Την καλεί, με άλλα λόγια την κάνει να ριγεί, την ταράζει. Η ψυχή ταράζει τον άλλο μέσα στην ψυχή. Αυτό είναι: η φωνή.

(1986)

Βιβλιογραφική αναφορά

“Vox clamans in deserto”. Στο Jean-Luc Nancy, *Demande: Philosophie, littérature*, Paris: Galilée, 2015, σελ. 331-343. Κυκλοφόρησε για πρώτη φορά σε αγγλική μετάφραση της Nathalia King στο *Notebooks in Cultural Analysis: An Annual Review, A Special Issue on “Voice”*, Vol. 3. Norman F. Cantor (ed.), Durham: Duke University Press, 1986, σελ. 3-14.

Υλικότητα / Σωματικότητα

Materiality / Embodiment



Νικολίνα Μπαϊρακτάρη Nikolina Bairaktari

En suspens...

Βίντεο, διάρκεια: 2' 29"

Μια σκηνή (ζωγραφική, γλυπτική, φωτογραφική, κινηματογραφική, βιντεογραφική, κ.ο.κ.) δεν σχολιάζει, ούτε απαριθμεί λεπτομέρειες, διότι τις συμπεριέχει μονομιάς, με τέτοιον τρόπο, μάλιστα, ώστε αυτές να επενεργούν με ακόμη μεγαλύτερη ένταση και να συμπεριγράφουν μέσα σε όλα τα μέρη της σκηνής τη σιωπή, την αναυδία, την απουσία σχολίου. Έτσι περιέγραφε ο φιλόσοφος, λογοτέχνης και ζωγράφος Pierre Klossowski, στο μικρό δοκίμιό του με τίτλο *Πρόταση και απόδοση*, την περίπλοκη και διεστραμμένη σχέση λόγου και εικονοπλαστικής παράστασης, γλώσσας και σώματος, η οποία ενοικεί στον πυρήνα του έργου του.

Αυτό το ιλιγγιώδες πρόβλημα ή, καλύτερα, αυτός ο άλυτος «κόμβος» βρίσκεται στην αρχή του βίντεο με τίτλο *En Suspens...* Δημιουργώντας σκηνές που παραπέμπουν σε ταμπλό βιβάν (με αναφορά σε πίνακες και γλυπτά του μπαρόκ, όπως για παράδειγμα το γλυπτό του Μπερνίνι *Η έκσταση της Αγίας Θηρεσίας της Άβιλα*, αλλά και στους πίνακες του Klossowski), εκτίθενται ακολουθίες εικόνων, οι οποίες τονίζουν το στοιχείο της μη λεκτικής ομιλίας, της μη ρηματικής άρθρωσης μέσα από τις μετέωρες χειρονομίες, τις τεταμένες κινήσεις και τις αμφίσημες «κάμψεις» των σωμάτων.

Οι λέξεις αναλαμβάνουν να πληρώσουν τα κενά της εικονοπλαστικής παράστασης, να κατασκευάσουν ένα αφηγηματικό πλαίσιο. Πρόκειται, όμως, για κενά τα οποία υφίστανται αποκλειστικά και μόνο στην τάξη των λέξεων, επ' ουδενί της παράστασης. Η εικόνα δεν έχει κενά, ούτε αποκαλύπτει κάτι. Η αποκάλυψη, η επιθυμία για νόημα είναι ένα σύνδρομο που κατατρώχει το λόγο και όχι την εικόνα. Ο πρώτος αναζητά βάθη, η δεύτερη εξαντλείται σε επιφάνειες.

Τα σώματα, μέσα στην ένταση, στη σιωπή, στην αλαλία των χειρονομιών τους, λένε τα πάντα και ωστόσο απαιτούν το λεκτικό συμπλήρωμά τους. Αυτό είναι το στοίχημα το οποίο πυροδότησε αυτήν την πρώτη βιντεογραφία: η σχέση του σώματος και της γλώσσας, η γλώσσα του σώματος και το σώμα της γλώσσας, η αδύνατη και όλως παραδόξως εντελώς αναγκαία μη αναγωγική μεταξύ τους σχέση.

Εν τέλει, η λεκτική περιγραφή, με το να τείνει να αποκαλύψει τα άρρητα κίνητρα των σωμάτων, δεν κάνει τίποτε άλλο από το να τα αποσιωπά συγκαλύπτοντάς τα με το μανδύα της νοητότητας.

Η εικόνα δείχνει, δεν λέει...

En suspens...

Video, duration: 2' 29"

A visual scene – whether it be pictorial, sculptural, photographic, cinematographic or videographic – does not comment upon the details of what it depicts. It contains them all at once and in such a manner that these details act upon the gaze in terms of intensity and not of signification: they circumscribe in every part of the scene the silence, the aphasia, the absence of comment. Such was the perspective of the French philosopher, writer, and painter Pierre Klossowski, put forward in his short essay *Protase et Apodose* on the complex, perverse relationship between discourse and image, language and body; a relationship that accompanies all his literary-philosophical work as well as his paintings.

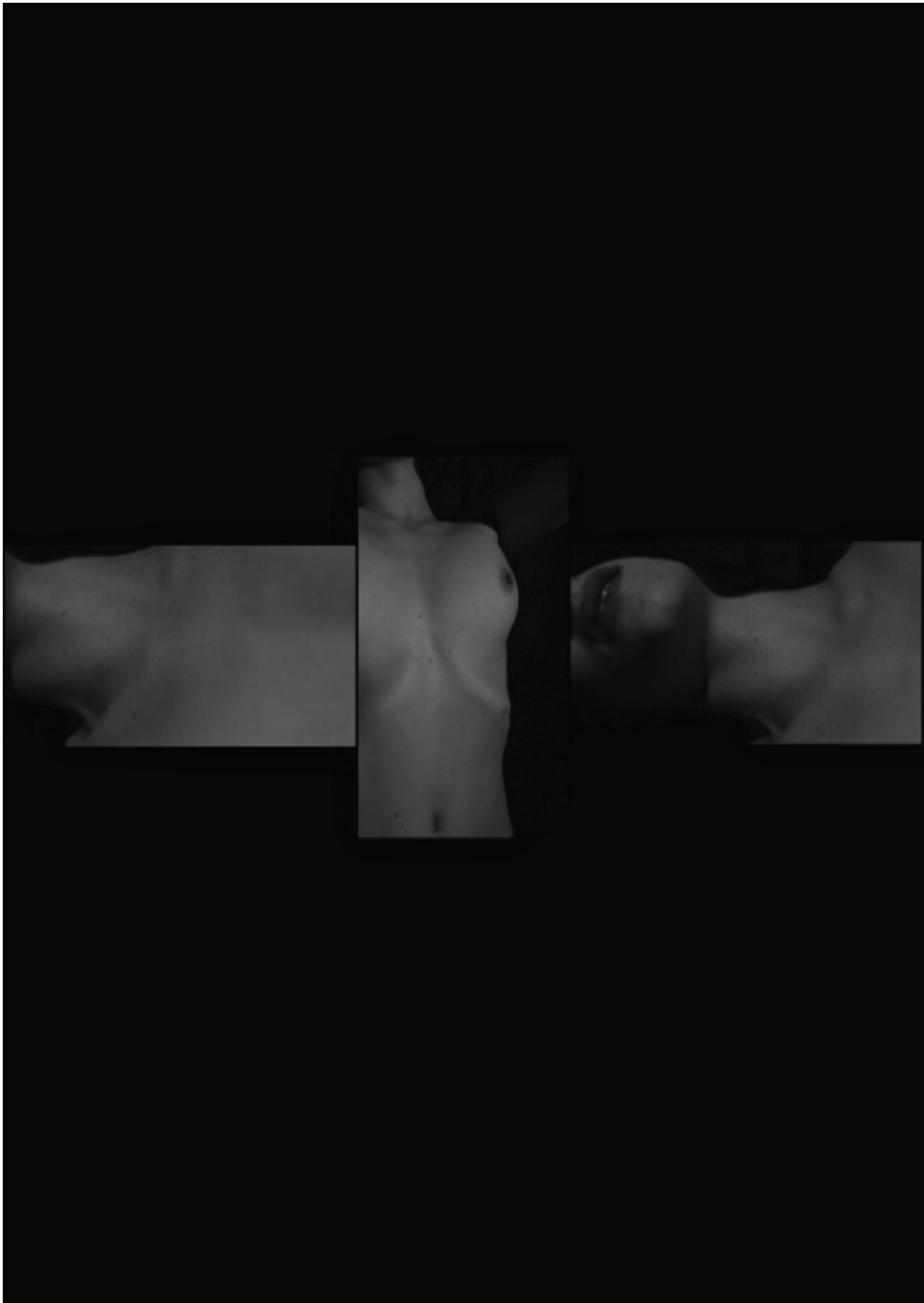
The origin of the video *En Suspens...* is defined by this very “Klossowski-problematic”: the discourse/image - language/body nexus. Through the creation of stagings which refer – indirectly or by suggestion – to the tradition of “tableaux-vivants” (baroque paintings and sculptures, like for example Bernini’s *The Ecstasy of St. Teresa of Avila*, as well as Klossowski’s pictorial work), the viewer is confronted with image sequences that emphasize the core element of non-verbal articulation: suspended gestures, intense movements, ambiguous bodily “flexions” and ex-tensions.

Words undertake the construction of a narrative context or framing: they tend to “fill” the lacunas of the pictorial representation. Lacunas that however exist only at the level of discourse and not of the image. Images do not have lacunas. They don’t reveal anything. Seeking hidden meanings is a symptom of discourse, not of the image. Discourse seeks hermeneutic depths. Images are complete in plain surfaces.

The bodies in the video, depicted in a state of intense, silent gestuality, reveal everything at once. And yet they demand their verbal descriptive supplement. This paradoxical state of being is what triggered the creation of my videography: the body/language relationship, the language of the body and the body of language, the impossible and yet necessarily irreducible relation between the two.

By trying to reveal the tacit motifs and motivations of the bodies, discourse does nothing more than conceal them.

Image, in its turn, does not *speak*. It only *indicates*.





Καρολίν ντε Λαννουά Caroline de Lannoy**Σκοτεινό φωτεινό**

Ηχητικό έργο, διάρκεια: 3' 37"

Στο έργο *Σκοτεινό φωτεινό* θέλω να δημιουργήσω χώρους σκέψης, των οποίων το κύριο ενδιαφέρον είναι η σχέση μεταξύ του ήχου και της οπτικής αναπαράστασης. Ενδιαφέρομαι για τις δυνατότητες της γλώσσας και του ήχου, για να ερμηνεύσω ένα χώρο ή μια εμπειρία. Οι επαναλαμβανόμενες λέξεις «σκοτεινό φωτεινό» καλούν οπτικές αναπαραστάσεις στο μυαλό, καθώς αυτές οι δυαδικές αντιθέσεις έχουν πολλές έννοιες και αισθήματα. Οι ακροατές είναι ελεύθεροι να κάνουν την ατομική τους ερμηνεία, να κατασκευάσουν τη δική τους εικόνα, επειδή το περιεχόμενο είναι αόρατο. Η σύνθεση εξερευνά την ανθρώπινη φωνή και το ανθρώπινο συναίσθημα ως μια πολύπλευρη πράξη.

Dark light

Sound project, duration: 3' 37"

In the project *Dark light* I want to create spaces of thought whose main interest is the relationship between sound and visual representation. I am interested in the possibilities of language and sound to interpret a place or an experience. The repeated spoken words "dark light" conjure up visual representations in the mind, as these binary oppositions have many meanings and feelings. The listener is free to make his or her individual interpretation, to construct his or her own fantasy-picture, since the subject matter is out of sight. The composition explores the human voice and human emotion as a multifaceted practice.

Θαυμαστικά

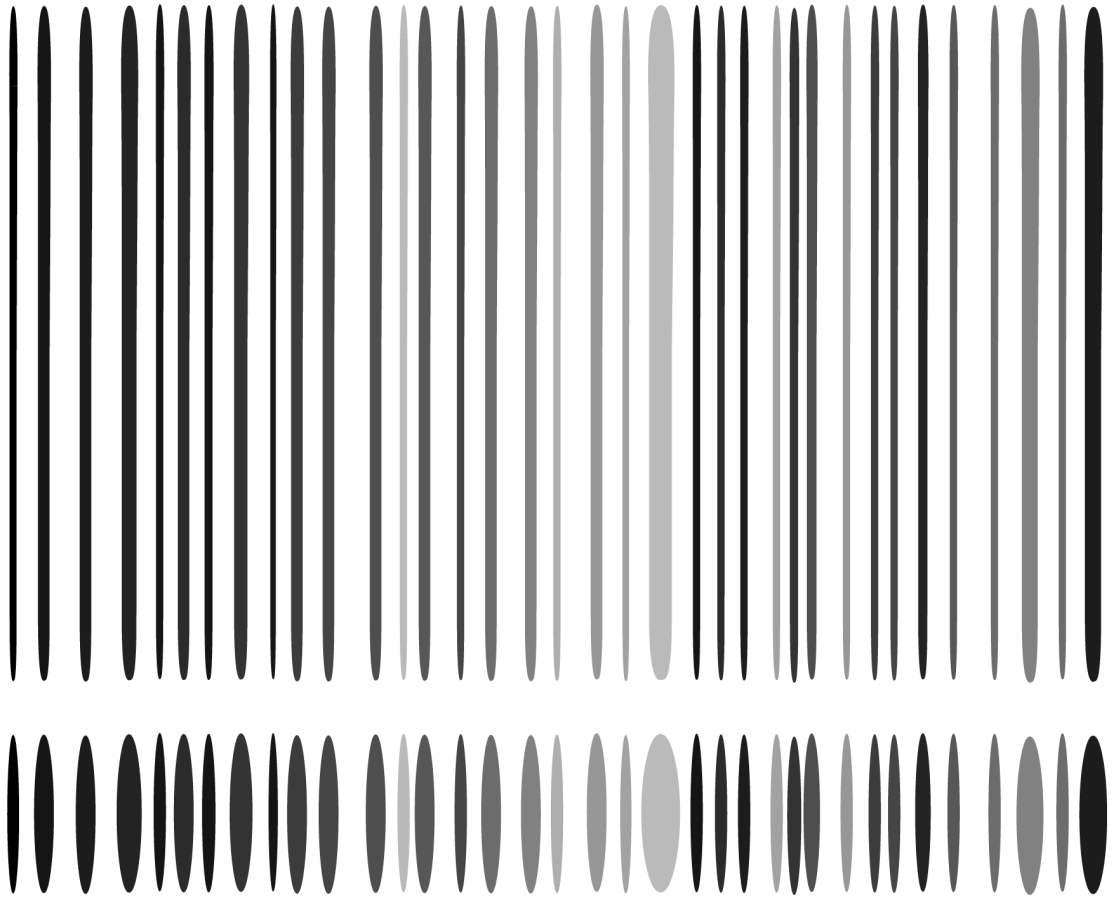
Βίντεο, διάρκεια: 1' 25"

Υπάρχει κάτι περισσότερο από ό,τι μπορεί να ειπωθεί; Το έργο *Θαυμαστικά* πραγματεύεται μη ακουστούς ήχους που προέρχονται βαθιά μέσα από το ανθρώπινο σώμα και που αναδύονται μέσα από τις ενέργειες της γραφής. Σχεδιάζω σημεία στίξης αναπτύσσοντας μια σειρά από συναισθηματικές αντιδράσεις. Αυτές οι απομονωμένες μονάδες υποβάλλονται σε επανάληψη και άλλες ρυθμίσεις τονίζοντας τη σημαντικότητα της δράσης τους.

Exclamation marks

Video, duration: 1' 25"

Is there more than one can say? The work *Exclamation marks* negotiates inaudible sounds coming from deep inside the human body emerging from the action of writing. I draw punctuations in order to develop a range of emotional responses. These isolated units are subjected to repetition and other arrangements emphasizing their materiality and actions.



Ελεάνα Γιαλούρη Eleana Yalouri

Η (από)κρυφή υλικότητα των λέξεων

Γραφιστική επιμέλεια: Νίνα Παππά

Περilληψη

Μας ενδιαφέρει η πλευρά εκείνη της φωνής που αφορά τον εκφερόμενο λόγο, και πιο συγκεκριμένα εκφερόμενες λέξεις-τέχνηρα που συνιστούν προϊόν και ταυτόχρονα μέσο μιας «τεχνολογίας μαγέματος», ικανής να γητεύσει, να αιχμαλωτίσει, να ελέγξει, να εξουσιάσει, αλλά και να μεταμορφώσει τους αποδέκτες της. Συλλέγουμε, συμπαραθέτουμε, αντιπαραθέτουμε και ανακατεύουμε πρακτικές που θολώνουν τα όρια ανάμεσα στις λέξεις και τα πράγματα, το υπερφυσικό και το ορθολογικό, το μαγικό και το μοντέρνο, το οικείο και το ανοίκειο. Επιθυμούμε να διαταράξουμε την «εντύπωση του πραγματικού», να ανακατατάξουμε οικείες κατηγορίες και καθιερωμένες ιεραρχήσεις. Η στρατηγική που υιοθετούμε μας οδηγεί στα ίδια τα όρια του ακαδημαϊκού λόγου, εκεί που και αυτός λειτουργεί ως μαγικός λόγος. Επιχειρούμε να αναδείξουμε την υλικότητα των λέξεων που εδώ αποκαλούμε «(από)κρυφή», αφενός επειδή αυτή συχνά ταυτίστηκε με «απόκρυφες» δοξασίες και πρακτικές, αφετέρου επειδή η ταύτιση αυτή, αλλά και η προκατάληψη για την υλικότητα εν γένει, την κράτησε για καιρό «κρυφή», στο περιθώριο του ακαδημαϊκού λόγου.

The cryptic materiality of words

Graphics by Nina Pappa

Abstract

We are interested in that aspect of the voice that has to do with the spoken words, and more specifically with words-artefacts that are both the product and the medium of a “technology of magic”, that can enchant, captivate, control and transform its recipients. We collect, juxtapose and reshuffle practices that blur the boundaries between words and things, the rational and the supernatural, the magic and the modern, the familiar and the strange. We wish to unsettle the “effect of the real” and thus reclassify familiar categories and established hierarchies. The strategy we adopt takes us to the borders of academic discourse, where words also act as magic. We attempt to highlight what we call the “cryptic” materiality of words, because this materiality has been often identified with occult beliefs and practices, and moreover, the prejudice against it has kept it for a long time hidden, at the margins of academic discourse.

Κάποτε ένας Αμερικανός δάσκαλος είπε στην τάξη του ότι μια σημαντική διαφορά ανάμεσα στις λέξεις που εκφέρονται και στις λέξεις που γράφονται έγκειται στην προσωρινότητα ή τη μονιμότητά τους. Μία Αμερικανή ινδιάνα μαθήτριά του τότε σχολίασε ότι η παρατήρηση του δασκάλου της εξηγούσε κάτι που προσπαθούσε να εξηγήσει από καιρό στα υπόλοιπα μέλη της τάξης της: 'Ότι δηλαδή όταν λες κάτι, τότε αυτό είναι μόνιμο - μένει για πάντα. Αντίθετα, όταν το γράφεις, είναι εφήμερο, αφού οποιοσδήποτε μπορεί να σχίσει το χαρτί πάνω στο οποίο γράφτηκαν οι λέξεις και να το πετάξει (Wogan 2004).

Είθισται το «(υλικό) πράγμα» να αντιπαράκειται στον «(άυλο) λόγο», που θεωρείται ότι συγκροτείται στο επίπεδο του νου και μεταβάλλεται σε αέρα με την εκφορά του. Αυτή η «άυλη», «νοητική», πρόσληψη του λόγου όχι μόνο προτάσσεται ιεραρχικά έναντι του «υλικού» πράγματος, αλλά και καθίσταται μοντέλο στην ανάλυση του τελευταίου: η μελέτη του υλικού κόσμου θεωρήθηκε επί μακρόν άξια μόνο στο βαθμό που μπορούσε να αναδείξει άλλες, υποτίθεται «πιο σημαντικές», διεργασίες που λάμβαναν χώρα σε νοητικό και γλωσσικό επίπεδο (βλ. σχετικά Γιαλούρη 2012).

Διερευνούμε τα όρια μεταξύ πράγματος και λόγου, αναζητώντας στη βιβλιογραφία και στο διαδίκτυο πρακτικές που αναδεικνύουν τρόπους με τους οποίους ο λόγος όχι μόνο επηρεάζει τα πράγματα (βλ. τη μακρά παράδοση πραγματολογίας από τον J. L. Austin {2003 [1962]} και μετά), αλλά γίνεται και ο ίδιος πράγμα, βιώνεται ως οντότητα με υλική υπόσταση.

Μας ενδιαφέρει η πλευρά εκείνη της φωνής που αφορά τον εκφερόμενο λόγο, και πιο συγκεκριμένα εκφερόμενες λέξεις-τέχνηρα που συνιστούν προϊόν και ταυτόχρονα μέσο μιας «τεχνολογίας μαγέματος» (Gell 1998, 2013a [1992], 2013b [1996]), ικανής να γητεύσει, να αιχμαλωτίσει, να ελέγξει, να εξουσιάσει, αλλά και να μεταμορφώσει τους αποδέκτες της.

Υιοθετούμε το κολάζ, μια τεχνική συλλογής, συμπαράθεσης και αντιπαράθεσης ανεπεξέργαστου υλικού, προκειμένου να διαταράξουμε την «εντύπωση του πραγματικού», να ανακατατάξουμε οικείες κατηγορίες, καθιερωμένες ιεραρχίες και ρυθμούς.

Επιλέγουμε πρακτικές οι οποίες θολώνουν το όριο ανάμεσα στο υπερφυσικό και το ορθολογικό, το μαγικό και το μοντέρνο. Η τακτική που υιοθετούμε μας οδηγεί στα ίδια τα όρια του ακαδημαϊκού λόγου, εκεί που και αυτός λειτουργεί ως μαγικός λόγος (Σκουτέρη-Διδασκάλου 2009: 15).

Επιχειρούμε να αναδείξουμε την υλικότητα των λέξεων που εδώ αποκαλούμε «(από)κρυφη», αφενός επειδή αυτή συχνά ταυτίστηκε με «απόκρυφες» δοξασίες και πρακτικές, αφετέρου επειδή η ταύτιση αυτή, αλλά και η προκατάληψη για την υλικότητα εν γένει, την κράτησε για καιρό «κρυφή», στο περιθώριο του ακαδημαϊκού λόγου.



Αυτός ο μάγος κινεί το στόμα του από τη μια άκρη του στοματικού ανοίγματος στην άλλη, στρέφει το κεφάλι του καθώς επαναλαμβάνει τις λέξεις ξανά και ξανά, τριβοντάς τις - τρόπος του λέγειν - μέσα στην ουσία (Malinowski 1965: 216, όπως παρατίθεται στο Χριστίδης 2009: 61, υποσ. 16).

Οι λέξεις αποτελούν «υλικά συστατικά» σε ένα μαγικό ξόρκι. Οι ίδιες αυτές λέξεις γίνονται βλήματα, που μπορούν να δράσουν επιφέροντας το επιθυμητό αποτέλεσμα σε αυτόν που στοχεύουν. Αυτός στον οποίο στοχεύει το μαγικό ξόρκι δια της μαγικής επωδού - ευχής ή κατάρας - «πλήττεται με ήχο», όπως λένε στην Κεϋλάνη (Malinowski 1966: 216, 223, Tambiah 1968: 176, Malinowski 1966: 216, 223, όπως παρατίθεται στο Χριστίδης 2009: 52, 53, υποσ. 3).

Για τους Anlo-Ewe στην Γκάνα δεν είναι τόσο η σημασία των λέξεων που εκφράζουν κακία ή μοχθηρία αυτή που κάνει κάποιον να αρρωστήσει, αλλά η αισθητηριακή δύναμη που εμπεριέχεται στους ίδιους τους ήχους τους (Geurts 2003: 193).

Austin, J. L. 2003 [1962]. *Πώς να κάνουμε πράγματα με τις λέξεις*. Αθήνα: Εστία. (επιμ. Χ. Χρόνης, μτφρ. Αλέξανδρος Μπίστης). | Bourdieu, P. 1999. *Γλώσσα και Συμβολική Εξουσία*, μτφρ. Κ. Καψαμπέλη, εισαγωγή Ν. Παναγιωτόπουλος. Αθήνα: Καρδαμίτσα | Gell, A. 2013a [1992]. «Τεχνολογία και μάγεμα». Στο Ε. Ρίκου (επιμ.). *Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια. | Gell, A. 2013b [1996]. «Το δίχτυ της Vogel: Οι παγίδες ως έργα τέχνης και τα έργα τέχνης ως παγίδες». Στο Ε. Ρίκου (επιμ.). *Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Αλλά και προσευχές, ιερές λέξεις ή και η ίδια η Βίβλος μπορούν να δρουν ως ένα «πνευματικό όπλο» (Coleman 1996: 112).

Η σωστή προφορά, οι σωστές παύσεις και η καθαρότητα του λόγου ήταν άρρηκτα συνδεδεμένες με τη δύναμη που αυτός είχε στο πλαίσιο της λειτουργίας κατά την προτεσταντική παράδοση. Ένας θρύλος από την ύστερη μεσαιωνική Αγγλία αναφέρει πως όταν ένας κληρικός συνάντησε στην εκκλησία έναν διάβολο που κρατούσε ένα σακί και τον ρώτησε τι ήταν αυτό που περιείχε, αυτός απάντησε πως ήταν γεμάτο συλλαβές και λέξεις απρόφερτες κατά τη λειτουργία (Woolgar 2006: 87 - 88).

Κάθε είδους λεκτική και ονοματική μαγεία βασίζεται στην παραδοχή ότι το πράγμα και το όνομά του αποτελούν μια αδιαίρετη ενότητα, καθώς σχηματίζουν μια ενιαία αλυσίδα αιτιώδους συνάφειας (causality) (Cassirer 1955: 118, Χριστίδης 2009: 60, υποσ. 4). 'Όποιος κατέχει το όνομα και γνωρίζει πώς να το χρησιμοποιήσει, εξουσιάζει το ίδιο το αντικείμενο.

Σε έναν εξορκισμό, αν μπορέσεις να βρεις και να εκφωνήσεις το όνομα του δαίμονα που έχει καταλάβει κάποιον/-α, τότε αυτομάτως μπορείς και να τον ελέγξεις και να τον εξορκίσεις (Stewart 1991: 215).

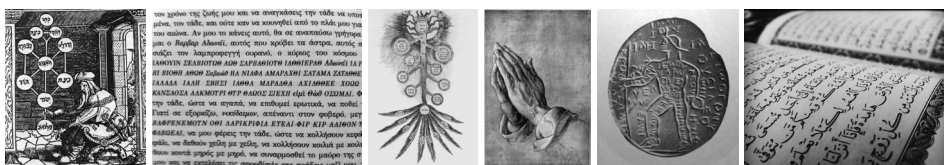
Πολλοί είναι εκείνοι ανά τον κόσμο, για τους οποίους το ίδιο το όνομά τους είναι ιερό, αναπόσπαστο μέρος της προσωπικότητάς τους, αλλά και του ίδιου του σώματός τους. Συνεπώς, ένας κακόβουλος χειρισμός του ονόματός τους μπορεί να καταλήξει σε τραυματισμό, ανάλογο με αυτόν που μπορεί να προκύψει από ένα πλήγμα σε οποιοδήποτε σημείο του σώματός τους (Vom Bruck & Bodenhorn 2006: 9-10).

Γιαλούρη, Ε. 2012. «Οι περιπέτειες των πραγμάτων στην ανθρωπολογία». Στο Ε. Γιαλούρη (επιμ.). *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των Πραγμάτων*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια. | Κανάκης, Κ. 2007. *Εισαγωγή στην πραγματολογία: γνωστικές και κοινωνικές όψεις της γλωσσικής χρήσης*. Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου. | Ρίκου, Ε. 2012. «Η σύγχρονη τέχνη (της ανθρωπολογίας)». Στο Ε. Γιαλούρη (επιμ.). *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των Πραγμάτων*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.

Οι λέξεις αποτελούν όπλα της επιθετικής σκευής ενός σαμάνου, όσο και μέσα αμυντικού εξοπλισμού του θύματός του, δηλαδή του στόχου του. Από τη Μογγολία έως το Κονγκό, «άσχημα» ή «ανόητα» ονόματα δίνονται για να καλύψουν και να αποκρύψουν την αξία ενός παιδιού, δρώντας αποτροπαϊκά και προστατεύοντάς το έτσι από τις μάγισσες, τα ζηλόφθονα και τα άλλα κακά πνεύματα (Vom Bruck & Bodenhorn 2006: 8).

Η προστατευτική αξία στίχων από το Κοράνι που οι πιστοί αναρτούν στα μαγαζιά τους ή κουβαλούν επάνω τους έγκειται στην έμφυτη δύναμη που τους αποδίδεται ως προφορική έκφραση του λόγου του Θεού (Starrett 1995: 53).

Εβραίοι Καβαλιστές τοποθετούν μπροστά τους κάρτες με θεϊκά ονόματα ενόσω προσεύχονται (Solomon 1994: 152).



Η μαγεία ανήκει στη νεωτερικότητα και δεν «υπάρχει» απλώς σε αυτή (Pels 2003): αφενός ο νεωτερικός λόγος την παρουσιάζει και τη συγκροτεί ως αντίστιξή του, με άλλα λόγια τη «μεταφράζει» με όρους της νεωτερικότητας και ως εκ τούτου την οικειοποιείται και την επανεπινοεί, αφετέρου παράγει παράλληλα τις δικές του μορφές μαγείας που συνδέονται με πρακτικές πολιτισμικά εγγενείς στα κράτη, τις κοινωνίες και τις οικονομίες του νεωτερικού και μετανεωτερικού κόσμου. Η μαγεία αισθάνεται οικεία στο σύγχρονο δυτικό κόσμο, ενώ συχνά κατηγορίες όπως ο (μοντέρνος, ορθολογικός) επιστήμονας και ο (πρωτόγονος, ανορθολογικός) μάγος παρουσιάζουν απροσδόκητες ομοιότητες και αλληλεπικαλύψεις.

Σκουτέρη-Διδασκάλου, Ε. 2009. «Το στίγμα της 'μαγείας'. Περιδινήσεις ενός σημείου αναφοράς στην ανθρωπολογική θεωρία». Στο *Γλώσσα και Μαγεία: Κείμενα από την Αρχαιότητα*. Αθήνα: Ιστός. | Χριστίδης, Α. Φ. 2002. *Όψεις της Γλώσσας*. Αθήνα: Νήσος. | Χριστίδης, Α.Φ. 2009. «Η μαγική χρήση της γλώσσας». Στο *Γλώσσα και Μαγεία: Κείμενα από την Αρχαιότητα*. Αθήνα: Ιστός.

Το ίδιο το Internet, απόρροια της ορθολογικής σκέψης που, ως τεχνολογία, επενδύεται με εν δυνάμει υπερβατικές ή «μαγικές» δυνάμεις, συνοψίζει αυτές τις αντιφάσεις και τα παράδοξα.



«Φαντάσου ένα σύμπαν που ανταποκρίνεται σε κάθε λέξη που λες και σου στέλνει περισσότερα από όσα λες και αισθάνεσαι. Είναι οι λέξεις που χρησιμοποιείς στην καθημερινότητά σου αρνητικά διακειμένες; Η ποιότητα της ζωής σου αντανakλά την ποιότητα των λέξεων που χρησιμοποιείς ή με τις οποίες σκέφτεσαι; Είναι τότε καιρός να αλλάξεις το λεξιλόγιό σου προκειμένου να περιλάβεις λέξεις, φράσεις και εκφράσεις που βοηθούν τη δημιουργία μιας πραγματικότητας που συνάδει με αυτό που πραγματικά επιθυμείς» (<http://www.youtube.com/watch?v=BcXYB-4kO14>).

Ο Tony Robbins, δημοφιλής Αμερικανός εισηγητής της έννοιας του λεγόμενου «μεταμορφωτικού λεξιλογίου» (transformational vocabulary), προσφέρει προτάσεις για επιτυχία σε όλα τα επίπεδα ζωής (βλ. σχετικά <http://www.tonyrobbins.com>). Αναφερόμενος στο δικό του παρελθόν, περιγράφει πώς ως ένα αυτοδίδακτο δεκαεφτάχρονο αγόρι από την Καλιφόρνια και από φτωχή οικογένεια κατάφερε να πετύχει στη ζωή του «σμιλεύοντας το μυαλό και τα συναισθήματά του» (“I sculpted my mind and my emotions”) μέσω αυτού που αποκαλεί “incantation” («ψαλμός», «μάντρα» ή «ξόρκι»).

Με αυτό δεν λες απλώς αυτό που θέλεις να πεις, αλλά το σωματοποιείς μέσα από την πολλαπλή και έντονη επανάληψή του. Αυτό που λες δεν παραμένει σε ένα επίπεδο νοητικό, αλλά αποκτά υπόσταση και γίνεται πραγματικότητα μεταμορφώνοντας την ίδια τη ζωή σου (ό.π.).

Cassirer, E. 1955. *The Philosophy of Symbolic Forms*, τ.1: *Language*. New Haven and London: Yale University Press. | Coleman, S. 1996. “Words as things. Language, aesthetics and the objectification of Protestant Evangelicalism”. *Journal of Material Culture* 1(1): 107-128.

Αλλά και το λεγόμενο «σχήμα κατ' ευφημισμόν» δεν βασίζεται στη λογική ότι χρησιμοποιούμε μια λέξη ή έκφραση με θετική σημασία στη θέση μιας άλλης που θεωρείται αρνητική ή δυσοίωνη, προκειμένου να κατευνάσουμε την αρνητική της δράση;



Ο Γιαπωνέζος Masaru Emoto, χρησιμοποιώντας μεθόδους και εργαλεία όπως το πείραμα, την παρατήρηση, τη λογική, το μικροσκόπιο και λοιπό απαραίτητο τεχνολογικό εξοπλισμό, πειραματίζεται με τα αποτελέσματα που έχει η εκφορά διαφορετικών λέξεων πάνω στο νερό. Λέξεις όπως «αγάπη» ή «ευγνωμοσύνη», ισχυρίζεται, προκαλούν όμορφα γεωμετρικά σχέδια στη σύσταση του νερού, ενώ λέξεις όπως «μίσος», «αηδία» κ.λπ. προκαλούν σχέδια ασύνδετα, χαοτικά και ά-σχημα. Για του λόγου το αληθές, ο Emoto καταγράφει εικόνες που φωτογραφίζει μέσω μικροσκοπίου, οι οποίες, όπως ισχυρίζεται, απεικονίζουν τις επιπτώσεις του ήχου διαφορετικών λέξεων πάνω στο νερό.

Για τον Emoto, η λέξη-έννοια αποκτά υλική υπόσταση, γίνεται λέξη-πράγμα που έχει τη δύναμη να επεμβαίνει και να αλλοιώνει την ίδια τη δομική σύσταση των υλικών (<http://www.youtube.com/watch?v=tAvzsjcBtx8>).

Αν οι λέξεις έχουν αυτές τις επιπτώσεις στο νερό, τότε, συμπεραίνει ο Emoto, οι δονήσεις συγκεκριμένων λέξεων που πλημμυρίζουν το περιβάλλον επηρεάζουν και το σώμα μας, αφού και αυτό αποτελείται κατά 70% από νερό. Οι «καλές», «θετικές» λέξεις θεραπεύουν, ενώ η «αρνητική», «τοξική», γλώσσα μας δηλητηριάζει.

Gell, A. 1998. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press. | Guerts, K.L. 2002. "On rocks, walks and talks in West Africa: Cultural categories and an anthropology of the senses. *Ethos* 30(3): 178-198. | Kaplan, M. 2003. "The magical power of the (printed) words". Στο Meyer B. & P. Pels (επιμ.). *Magic and Modernity. Interfaces of Revelation and Concealment*. Stanford: Stanford University Press. | Landy, J. & M. Saler 2009. «Introduction: The varieties of modern enchantment». Στο Landy J. & M. Saler (επιμ.). *The Re-enchantment of the World: Secular Magic in a Rational Age*. Stanford: Stanford University Press. | Miller, D. (επιμ.). 2005. *Materiality*. Durham and London: Duke University Press.



Για τους σαμάνους Cherang (pande) στο Νεπάλ, ο ήχος που βγαίνει από το σώμα έχει τη δύναμη να μεταμορφώνεται σε ύλη. Η ίδια η δημιουργία του κόσμου συνδέεται με τον πόνο, ο οποίος αρχικά προήλθε από το βογητό μιας αγελάδας, καθώς αυτή θυσιάστηκε με επώδυνο τρόπο. Το γοερό μουγκανητό που βγήκε από το σώμα της ξέφυγε στα βουνά και δημιούργησε δαίμονες, που ως αν χιονοστιβάδα δημιούργησαν και άλλους δαίμονες (Riboli 2008 [2000]: 261-270).

Οι σαμάνοι Cherang στο Νεπάλ, όταν θέλουν να διαγνώσουν την ασθένεια του πάσχοντος, συνήθως πιάνουν τον καρπό του πιέζοντας με το μεσαίο τους δάκτυλο τη φλέβα του. Καταλαβαίνουν ότι βρήκαν το σωστό όνομα του παράγοντα που έχει προκαλέσει την πάθηση όχι μόνο μέσω της αντίδρασης του σώματος του ασθενούς στο άκουσμά του (μπορεί ο παλμός του να χάσει έναν χτύπο), αλλά και μέσω του δικού τους σώματος, το οποίο επίσης υφίσταται ένα είδος σοκ (Riboli 2008 [2000]: 311).

Στο μυϊκό έλεγχο, γνωστό ως «muscle testing», συγκεκριμένες λέξεις, όπως ονόματα βιταμινών, ιχνοστοιχείων ή και φαρμάκων, προφέρονται δυνατά από τον θεραπευτή/τρια, ενώ παράλληλα αυτός/ -ή ασκεί πίεση σε μυϊκά σημεία – συνήθως στο χέρι του θεραπευόμενου – προκειμένου να εξετάσει πώς ανταποκρίνεται το πάσχον σώμα στις συγκεκριμένες ουσίες και εάν πράγματι είναι αυτές που χρειάζεται για τη θεραπεία του.

Σε αντίθεση με τη λογική μιας δομιστικής γλωσσολογίας που πρεσβεύει πως οι λέξεις αποκτούν το νόημά τους από το εκάστοτε πλαίσιο, εδώ οι λέξεις αποκτούν υπόσταση αφ' εαυτές: δεν έχει σημασία ούτε η συγκεκριμένη γλώσσα, ούτε και η πιθανή μεταβολή της σημασίας μιας λέξης στο πέρασμα του χρόνου, αλλά, αντίθετα, το αποδιδόμενο κάθε φορά περιεχόμενο (ή μήπως η πρόθεση;) της εκφερόμενης λέξης.

Pels, P. 2003. "Magic and modernity". Στο Meyer B. & P. Pels (επιμ.). *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*. Stanford: Stanford University Press. | Riboli, D. 2008 [2000]. *Tunsuriban: Ανθρωπολογική μελέτη του σαμανισμού των Cherang του νοτίου και κεντρικού Νεπάλ*. Αθήνα: Εκδόσεις Παπαζήση. | Sokal, A. & J. Bricmont. 1998. *Fashionable Nonsense: Postmodern Intellectuals' Abuse of Science*. New York: Picador.



«Προφέρετε δυνατά την πρόταση «κατά την επομένη ημέραν» και θα νιώσετε τον κραδασμό που δημιουργείται με την εκφορά του γράμματος «ν». Επιχειρήστε να ξαναπείτε την φράση χωρίς το «ν»... «Κατά την επόμενη μέρα»... Καταλαβαίνετε την διαφορά; Στην πρώτη περίπτωση, ο εγκέφαλος δονείται. Στην δεύτερη... απλά δεν συμβαίνει τίποτα. Τι σημαίνει αυτό; Ψάξτε το. Το σίγουρο είναι ότι αυτοί που έκοψαν το «ν» από τις λέξεις της γλώσσας μας δεν το έκαναν χάριν της «πλέριας δημοτικιάς», αλλά κάτι ήξεραν και κάπου αποσκοπούσαν».

Σε ιστοσελίδα με το όνομα irakleitos.blogspot.gr, όπου κυριαρχούν τα χρώματα της γαλανόλευκης και πορτρέτα αρχαίων Ελλήνων φιλοσόφων, διευθυντής δημοτικού σχολείου στη Λάρισα υπογράφει άρθρο στο οποίο υποστηρίζει ότι η εκφορά του γράμματος «ν» μεταφέρει οξυγόνο στον εγκέφαλο και ότι δεν ήταν τυχαία η τοποθέτησή του στο μέσον ακριβώς της αλφαβήτου.

Ισχυρίζεται πως ιατρικές έρευνες στο Χάρβαρντ απέδειξαν πως η απαγγελία των ομηρικών επών στο πρωτότυπο, εκτός των άλλων, είναι ευεργετική στην καρδιά, ως αναπνευστική άσκηση! Ο συντάκτης του κειμένου αυτού στρέφει τα βέλη του κατά των εκπροσώπων του επίσημου κράτους και τους «νεωτεριστές του Υπουργείου Παιδείας», οι οποίοι ακρωτηριάζουν ή «κακοποιούν», όπως διατείνεται, την ελληνική γλώσσα, αποστερώντας τον κόσμο από την ευεργετική δύναμη της αρχέγονης ελληνικής δόνησης, όπως αυτή που προκαλεί το γράμμα «ν». Παράλληλα με την μαγική δράση του συγκεκριμένου γράμματος, μας ωθεί να αναλογιστούμε πώς η μαγεία της γλώσσας, της λέξης ή, εν προκειμένω, του γράμματος λειτουργεί συνεπικουρικά στη μαγεία που ασκεί ο εθνικιστικός λόγος (Karlan 2003), κατευθύνοντάς μας και πάλι προς το θέμα των σύγχρονων μορφών (επανα)μάγευσης του (μετα)νεωτερικού κόσμου (Landy & Saler 2009, Pels 2005).

Solomon, N. 1994. "Judaism". Στο Holm J. & J. Bowker (επιμ.). *Picturing God*. London: Pinter.
 | Starrett, G. 1995. "The political economy of religious commodities in Cairo". *American Anthropologist* 97(1): 51-68.
 | Stewart, C. 1991. *Demons and the Devil*. Princeton: Princeton University Press.



Αν η επαναμάγευση του κόσμου συνδέεται τόσο με το μυστήριο (*mystery*) και με το θαύμα (*wonder*), όσο και με την τάξη (*order*) (Lander & Saler 2009), θα μπορούσε άραγε κανείς να αναζητήσει τη μαγική δράση των λέξεων όχι μόνο σε προνεωτερικά ή «εναλλακτικά» συμφραζόμενα, αλλά και στον ίδιο τον ακαδημαϊκό χώρο, το «ναό» του ορθού λόγου, ο οποίος παράγει και αναπαράγει «τάξεις» μέσω κατάταξης, παράταξης, αντίταξης κλπ.;

Χαρακτηριστικά της τεχνολογίας του μαγικού λόγου είναι η συνύπαρξη του κατανητού με το ακατανόητο, του δομημένου με τον αδόμητο λόγο (Χριστίδης 2002: 105), καθώς και η άρθρωση λέξεων παράξενων και εννοιολογικά ακατανόητων.

Ας ανακαλέσουμε λέξεις από τον ακαδημαϊκό «μαγικό» λόγο που παραπέμπουν σε ένα δυσνόητο και πέραν του κόσμου τούτου «άμπρα-κατάμπρα». Λέξεις από την κοινωνική θεωρία, όπως «κυβόργιο», «πολιτισμική οικειοποίηση», «τεχνοεπιστήμη», «βιοκοινωνικότητα», «τεχνολογία του εαυτού», «ψηφειακή βιο-πολιτικότητα», «ετεροίωση», «ολοποίηση», κ.λπ. συνιστούν μέρος του απόκρυφου χαρακτήρα του ακαδημαϊκού κώδικα, που απαιτεί μύηση για να γίνει κατανοητός.

Εκτός από μύηση, ένας τέτοιος λόγος απαιτεί συχνά μετάφραση: όταν ο Jacques Derrida δίδασκε στο Πανεπιστήμιο Irvine της California, καλούσαν στις παραδόσεις του μεταφραστή, ο οποίος ταυτόχρονα εξηγούσε τους «δύσκολους» (αγγλικούς) όρους που αυτός χρησιμοποιούσε στην ομιλία του (Chrisy Moutsatsos, προσωπική επικοινωνία).

Tambiah, S. J. 1990. *Magic, Science, and the Scope of Rationality*. Cambridge: Cambridge University Press. | Tambiah, S. J. 1968. "The magical power of words". *Man* 3(2): 175-208. | Taussig, M. 2003. "Viscerality, faith and scepticism: Another theory of magic". Στο Meyer B. & P. Pels (επιμ.). *Magic and Modernity: Interfaces of Revelation and Concealment*. Stanford: Stanford University Press.

Η λεγόμενη «φάρσα του Sokal» (Sokal & Bricmont 1998) σχεδιάστηκε για να αποδείξει ότι ένα άρθρο μπορεί να δημοσιευθεί σε ένα επιστημονικό περιοδικό αν περιέχει τις κατάλληλες λέξεις εντυπωσιασμού και κολακεύει τις ιδεολογικές προκαταλήψεις των συντακτών του. Η συζήτηση που η εν λόγω «φάρσα» πυροδότησε, περιστράφηκε μεταξύ άλλων γύρω από το θέμα των «δύσκολων» όρων και τις πολιτικές δομές του επιστημονικού λόγου που τις στηρίζουν. Αρχικά δυσνόητος ίσως και σαγηνευτικός, ο κώδικας αυτός γίνεται σταδιακά κτήμα των μαθητευόμενων μάγων-φοιτητών και μέρος της ακαδημαϊκής σκευής τους, απαραίτητη προϋπόθεση για την απόκτηση κύρους και για την αποτελεσματικότητα των λόγων και των έργων τους.

Ο γνωστός Αμερικανός ανθρωπολόγος Michael Taussig, με μακρά έρευνα στη Νότιο Αμερική, έχει επανειλημμένως συναναστραφεί σαμάνους και έχει συχνά ταξιδέψει με παραισθησιογόνες ουσίες, ενώ οι ομιλίες του είναι γνωστές για τις τελετουργικές του διανθίσεις: Θρυλική έχει μείνει η ομιλία που έδωσε κάποτε φορώντας μια χαρτοσακούλα στο κεφάλι για να τιμήσει έναν ντανταϊστή καλλιτέχνη. Οι τάξεις του είναι πάντα γεμάτες από τα πλήθη των φοιτητών που μαγεύει (<http://www.nytimes.com/2001/04/21/arts/anthropology-s-alternative-radical.html>).

Άλλο χαρακτηριστικό της τεχνολογίας του κατά τόπους μαγικού λόγου είναι η χρήση λεκτικών μορφών, της ντόπιας γλώσσας είτε άλλων γλωσσών, ειδικά αρχαίων λαών, ιστορικά φορτισμένων (Χριστίδης 2002: 110).

Αλλά και στο πλαίσιο του θρησκευτικού λόγου είναι χαρακτηριστικό πως τα λατινικά στην καθολική εκκλησία, τα ιουδαϊκά για τους Εβραίους, η βεδική σανσκριτική για τους Ινδούς, τα αραβικά για τους μουσουλμάνους, αποτέλεσαν ή/και αποτελούν ιερές γλώσσες που διαφέρουν από τη γλώσσα της καθημερινής χρήσης.

Vom Bruck, G. & B. Bodenhorn. 2006. «Entangled in Histories: An introduction to the anthropology of names and naming». Στο Von Bruck, G. & B. Bodenhorn (επιμ.). *The Anthropology of Names and Naming*. Cambridge: Cambridge University Press. | Wogan, P. 2004. *Magical Writing in Salasaca: Literacy and Power in Highland Ecuador*. Boulder and Oxford: Westview Press. | Woolgar, C. M. 2006. *The Senses in Late Medieval England*. New Haven and London: Yale University Press.

Ο ακαδημαϊκός μαγικός λόγος δανείζεται συχνά αρχαιοελληνικές και ρωμαϊκές λέξεις ή τις μεταποιεί για να πλάσει νέους όρους, όπως π.χ. στα αγγλικά *corporethetics*, *kinaesthetics*, *habitus*, *acoustemology* ή *gustemology*. Μαζί με τις λέξεις αυτές, δανείζεται και λίγη από την ιστορική αύρα τους. Οι λέξεις αυτές μπορεί να αποδίδονται σε μεγάλα ονόματα «πατέρων» της επιστήμης, μορφών με κύρος και παράδοση, όπως ακριβώς στα μαγικά ξόρκια ανακαλούνται ονόματα θεικών ή δαιμονικών μορφών. Τότε ο μαγικός λόγος θεωρείται ακόμη πιο αποτελεσματικός.

Ο ακαδημαϊκός, όπως εξάλλου και ο μαγικός, ο πολιτικός, ο νομικός κ.λπ., λόγος «κάνει πράγματα» - έχει την κοινωνική δύναμη να καταδικάσει, να αθώσει, να στιγματίσει και να ελέγξει, αναπαράγοντας και διαμορφώνοντας εκ νέου μορφές και δομές εξουσίας (Bourdieu 1999, Σκουτέρη-Διδασκάλου 2009: 3). (Υπό αυτή την έννοια, κατά πόσο διαφέρει από άλλες μορφές τεχνικών λόγων και ορολογιών;) Πέραν αυτού, κατά πόσον υποστασιοποιείται και με ποιους τρόπους;

Στην ανθρωπολογική θεωρία του περί τέχνης, ο Alfred Gell (1998, 2013a [1992], 2013b [1996]) παρουσιάζει την τέχνη ως τεχνολογία που μαγεύει τους αποδέκτες της, αλλά και δρα στον τομέα των κοινωνικών σχέσεων. Αν δεχθούμε ότι η γλώσσα είναι η πιο θεμελιώδης από όλες τις τεχνολογίες, (Gell 2013a [1992]), μπορούμε να σκεφτούμε τον ακαδημαϊκό λόγο επίσης ως μέρος μιας τεχνολογίας μαγέματος, ικανής να μεταμορφώσει το αντικείμενό της, αλλά και να γητεύσει, να αιχμαλωτίσει, να ελέγξει ή να εξουσιάσει τους αποδέκτες της. Το ίδιο το βιβλίο του Gell (1998) παρουσιάστηκε ως τέχνηργο ή έργο τέχνης που συνοψίζει τη σκέψη και την ακαδημαϊκή δράση του συγγραφέα του και παρομοιάστηκε, λόγω της τεράστιας επιρροής που άσκησε, με ένα δίχτυ ή παγίδα που «αιχμαλώτισε» και συνεχίζει να αιχμαλωτίζει τους αναγνώστες του (Miller 2005: 13, Ρίκου 2012: 167).

Δεν είναι τυχαίο πως ο Taussig (2003) περιγράφει τη μαγεία ως την «ύψιστη μορφή επιστήμης», η οποία ταλαντεύεται ανάμεσα στην πίστη και τον σκεπτικισμό, το τέχνασμα και την τεχνική, και ίσως, να προσθέταμε, ανάμεσα στον εκφερόμενο και το γραπτό λόγο.

Ευχαριστίες

Θερμές ευχαριστίες στον Γεράσιμο Μακρή, την Diana Riboli, τον Βαγγέλη Αθανασόπουλο και τους επιμελητές του τόμου για τα σχόλιά τους. Η ευθύνη για την τελική μορφή του κειμένου βαρύνει αποκλειστικά τη γράφουσα.

Δήμητρα Κονδυλάτου Dimitra Kondylatou

Το όριό μου είναι στο στόμα

Performance

Η παρουσίαση στο Θέατρο Εμπρός στις 9 Μαρτίου 2012 βασίστηκε στο *Νησί-σαλόνι*, ένα έργο που δούλευα παράλληλα εκείνη την περίοδο. Η γενικότερη προβληματική είναι η σχέση/τα όρια του υποκειμένου με το περιβάλλον του και πώς αυτή/αυτά μεταβάλλονται και δουλεύονται.

Το στόμα εδώ παίζει πολύ σημαντικό ρόλο. Είναι το όργανο το πιο σημαντικό και άμεσα συνδεδεμένο με την επικοινωνία και την κοινωνικοποίηση. Ξαναβρίσκοντας, λοιπόν, τις διάφορες λειτουργίες του, κυριολεκτικές και μεταφορικές, πραγματοποιήθηκε και καταγράφηκε μια σειρά δράσεων, όπου πρωταγωνιστικό ρόλο έχει το στόμα. Παρουσιάζεται ως το όργανο που σιωπά, που κάνει διάλογο, που ζητά και απαγορεύει, που φέρνει κοντά, που διαβάζει, που δημιουργεί χώρο, που φανερώνει μια εσωτερική κατάσταση, άρα που εκφράζεται, που φαντασιώνεται ότι είναι πιο ισχυρό όργανο απ' ό,τι ήδη είναι, που γίνεται βίαιο, που ικανοποιεί ανάγκες, που ανακουφίζει τον πόνο, που αντικαθιστά την τροφή με λέξεις και το αντίστροφο, που αλλάζει σχήμα, που μεταμορφώνεται.

Αναπόφευκτα, όταν κανείς σκέφτεται ή βλέπει το στόμα, δεν μπορεί να παραλείψει τη φωνή. Δεν μπορεί εύκολα να διανοηθεί κανείς την ύπαρξη του ενός χωρίς το άλλο. Σ' αυτά τα βίντεο, ωστόσο, παρατηρείται απουσία της φωνής και του ήχου, χωρίς αυτή να είναι απόλυτη και χωρίς να εξαφανίζει το λόγο.

Στην performance που πραγματοποιήθηκε, με τίτλο *Το όριό μου είναι στο στόμα*, για την παρουσίαση των *Φωνών*, απουσίαζε και πάλι η φυσική φωνή. Αντ' αυτής, υπήρχαν ηχογραφημένες αναγνώσεις κάποιων αποσπασμάτων από λογοτεχνικά, φιλοσοφικά και ανθρωπολογικά κείμενα των P. Virilio, F. Kafka, S. Beckett, G. Deleuze - F. Guattari, S. Connor, A. Gell, Π. Πανόπουλου, M. Dolar, Λεξικό Μπαμπινιώτη και δικών μου σημειώσεων, που η ίδια είχα συλλέξει και που σχετίζονται με το στόμα, τη φωνή, το λόγο, την επικοινωνία και τις κοινωνικές σχέσεις. Αυτό που έκανα ήταν μια ενορχήστρωση-διαδοχή των εικόνων και των αποσπασμάτων, των καταγραφών-βίντεο με τις ηχογραφημένες αναγνώσεις, φτιάχνοντας μια καινούρια αφήγηση επιτόπου, στην οποία αφηγητής και ήρωας είναι το στόμα.

My mouth is my limit

Performance

My presentation at Embros Theatre on March 9, 2012 was based on *The island - living room*, a personal project I was working on by that time. The general concept is the relationship and the limits between the subject and the social reality he/she lives in and the ways these are transformed and reworked on. In my project, the mouth is a very important organ, as it is intimately connected to communication and socialization.

By focusing on different functions of the mouth, I recorded a series of actions I performed and in which the mouth is the protagonist. In this context, the mouth is silent, it is in dialogue with someone, it demands and it forbids, it reads, it makes space, it expresses itself, it fantasizes the increase of its power, it is violent, it satisfies needs, it relieves from pain, it uses food and words simultaneously or alternately, it changes shapes and transforms itself.

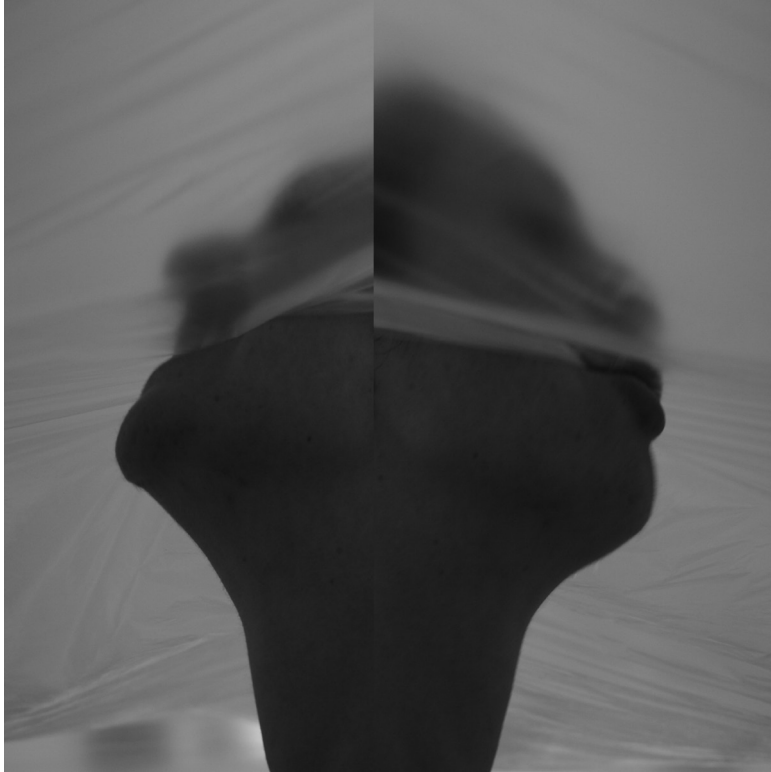
Usually we cannot consider the mouth separately from the voice. Although voice and sound are absent in the video sequences of the performance, the word is not absent.

In the performance *My mouth is my limit*, I adopted somehow the role of a vj by mixing up recorded readings of some literary, philosophical and anthropological texts by P. Virilio, F. Kafka, S. Beckett, G. Deleuze - F. Guattari, S. Connor, A. Gell, P. Panopoulos, M. Dolar, the Babiniotis Greek-language dictionary, as well as some personal notes that were all related to the mouth, the voice, communication and social relationships, with the video sequences mentioned above. What came out as a result was an in situ narration, where the mouth holds the role of both the narrator and the hero.

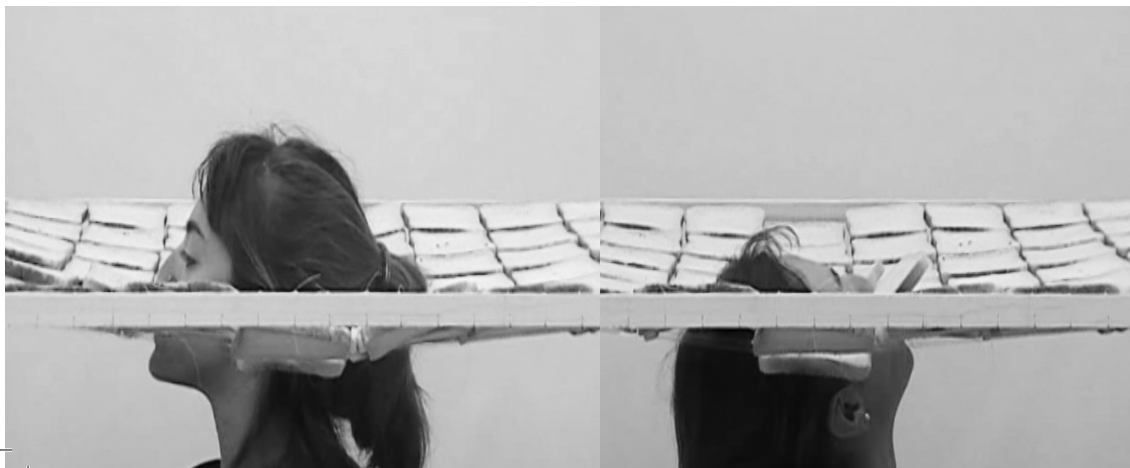


Η πληρότητα του κενού, κάτι που δεν μπορούμε να το κάνουμε να σωπάσει, που κατέχει όλο το χώρο, το μη διακοπτόμενο, το αδιάκοπο, ένα λίγο, ένας ψίθυρος, όχι ένας ψίθυρος αλλά μια ομιλία κι όχι οποιαδήποτε ομιλία αλλά καθαρή, σωστή, μέσα στη δική μου εμβέλεια.



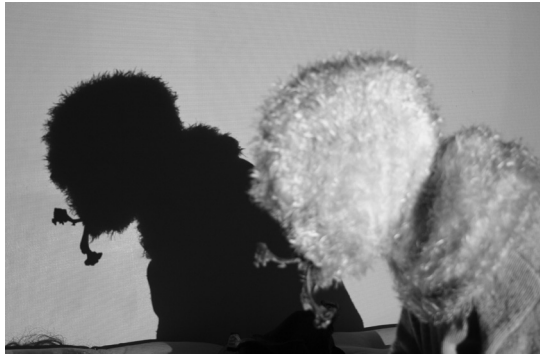


αμήχανος, -η, -ο: αυτός που βρίσκεται σε αδυναμία να αντιδράσει με τον κατάλληλο τρόπο, να πράξει ή να πει αυτό που θα έπρεπε (συνηθ. λόγω εκπλήξεως, αιφνιδιασμού, απελπισίας, κτλ.): τα έχασε τελείως κι έμεινε να κοιτάζει ~[ΕΤΥΜ: α-στερητ. + μηχανή]. Σύμφωνα με την ετυμολογική της προέλευση, η λ. αμήχανος πρέπει να δήλωνε “τον στερούμενο μηχανής”, δηλ. μέσω των πόρων διεξόδου κ.ά. Εν συνεχεία, η λ. εξέφρασε κυρίως το αίσθημα της αβεβαιότητας, της αδυναμίας στη λήψη αποφάσεων.





Βγήκε επειδή πεινούσε και υπήρχε εκεί φαΐ και για να φάει έπρεπε να βγει ή έπρεπε να βγει και για να βγει έπρεπε να φάει αυτό που το εμπόδιζε;



Η στοματική κοιλότητα (η οποία ικανοποιεί τις φωνητικές όσο και γευστικές λειτουργίες, εκπέμπει και δέχεται) είναι ένα τοπίο από μόνη της, αλλά όχι ένα στάσιμο τοπίο. Με το να κινείται και να αλλάζει μορφή, με το να μετασχηματίζεται η ίδια από μέσα, οι διάφορες θέσεις της αντιστοιχούν σε ιδιαίτερους φυσικούς και κοινωνικούς φορείς: συστολή και διαστολή, πάνω και κάτω, κεντρικότητα και απόσταση.



Η αποσωματοποιημένη (ηχογραφημένη) φωνή μου ηχεί στα αυτιά μου ξένη γιατί δεν αντηχεί εντός του σώματός μου, αλλά αποτελεί ασώματο σήμα. Είναι η φωνή μου χωρίς εμένα, η ηχητική μου ταυτότητα χωρίς την πνοή μου, είναι ο εαυτός μου χωρίς την εμπειρία του σώματός μου.



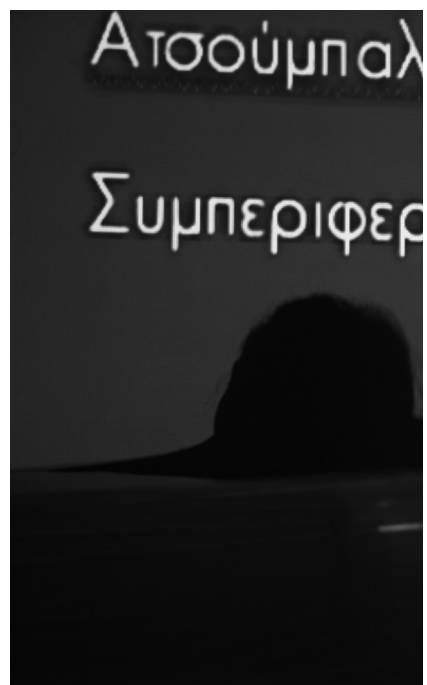
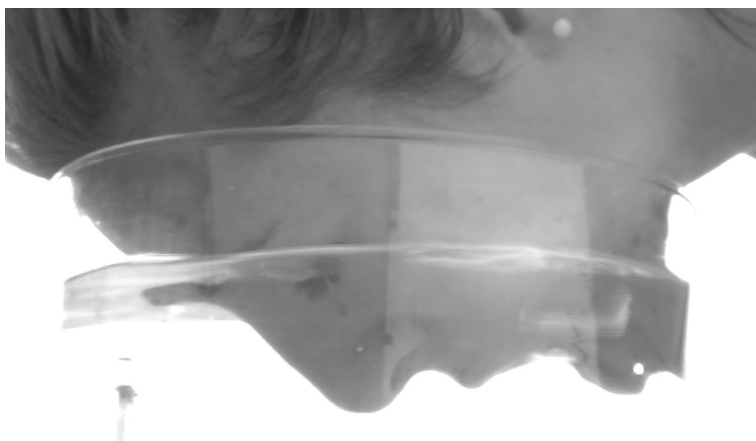


Στο εξής όποιος δε μιλάει ΣΥΝΑΙΝΕΙ
- καμία σιωπή δεν μπορεί πια να
είναι αποδοκιμαστική, ανθιστάμενη,
αλλά μόνο συναινούσα.

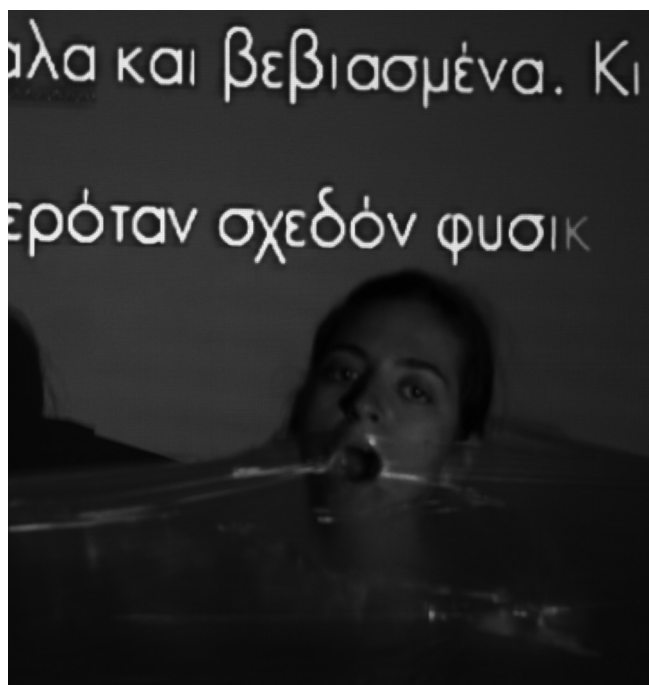


Το στόμα, η γλώσσα και τα δόντια βρίσκουν τον αρχέγονο, γενέθλιο τόπο τους στα τρόφιμα. Αφιερωνόμενα στην άρθρωση των ήχων, το στόμα, η γλώσσα και τα δόντια εκτοπίζονται. Συνεπώς, υφίσταται κάποια διάζευξη ανάμεσα στο τρώγω και στο ομιλώ - και, επιπλέον, παρά τα φαινόμενα, ανάμεσα στο τρώγω και στο γράφω: αναμφίβολα μπορούμε να γράφουμε τρώγοντας, πιο εύκολα απ' ό,τι να μιλούμε τρώγοντας, αλλά η γραφή μετατρέπει τις λέξεις σε πράγματα ικανά να ανταγωνιστούν τα τρόφιμα. Διάζευξη ανάμεσα στο περιεχόμενο και τη μορφή. Μιλώ και, κυρίως, γράφω σημαίνει νηστεύω.





...και δε μένει παρά ένα απότομο σπρώξιμο
με το κεφάλι για να βρεθώ στα ξένα...



Τατιάνα Ρεμούνδου Tatiana Remoundou

Deaf Voices

Βίντεο

Στο βίντεο αυτό, στόματα ακουόντων από διαφορετικές χώρες προφέρουν τη λέξη «αισθάνομαι» (σε παραλληλισμό με το νοηματιζόμενο «αισθάνομαι» ενός άλλου βίντεο) στις αντίστοιχες προφορικές γλώσσες. Εδώ λειτουργεί ο συνειρμός ότι ο πολιτισμός γεννά γλώσσα, γεγονός που αιτιολογεί και τη μη ύπαρξη μίας διεθνούς νοηματικής γλώσσας, αφού κάθε τόπος γεννά τη δική του κουλτούρα, γλώσσα, σκέψη. Κάθε τοπική κοινότητα κωφών γεννά τη δική της νοηματική γλώσσα.

Στο βίντεο αυτό υπάρχει απουσία ήχου, τα στόματα κινούνται άηχα· ο θεατής μετέχει της εμπειρίας της καθημερινής μου ζωής. Στέκεται απέναντι προσπαθώντας να χειλεαναγνώσει, συγκεντρώνεται στο Στόμα, προσπαθεί να υποκαταστήσει την απώλεια της ακοής με την ανάγνωση, βιώνει την αγωνία της κατανόησης, διαβάζει την αμυδρότερη οπτική ένδειξη, είναι παρών με την οξύτητα της οπτικής ευαισθησίας του.

Deaf Voices

Video

In this video, mouths of hearing people from different countries pronounce the word “to feel” in their spoken languages. This is juxtaposed to the sign-language expression for “to feel” as presented in a different video. The connotation at work here is that culture creates language, a fact that justifies the non-existence of a global sign language, every place creating its own culture, language, and thoughts. Every local community of deaf people creates its own sign language.

In this video, sound is absent, mouths move soundlessly; viewers participate in my everyday life experience. They stand face-to-face trying to lip-read, concentrate on the Mouth, substitute the loss of hearing with lip-reading, experience the agony of comprehension, read the slightest visual clue, they are present through the acuity of their visual sensitivity.



Hearing Deaf Voices

Περίληψη

Έχουν φωνή όσοι και όσες δεν ομιλούν μια γλώσσα; Πώς μπορούμε να ακούσουμε (ή να δούμε) τη φωνή των κωφών και των νοηματικών τους γλωσσών; Πώς θα αναγνωρίζαμε τη μοναδικότητα και τη δύναμη της απεύθυνσης στη φωνή τους; Τι σημαίνουν η έμφαση στην απεικονιστικότητα, τη μίμηση και το σώμα για την ιδιαιτερότητα της φωνής των νοηματικών γλωσσών; Πώς μπορείς να κάνεις ν' ακουστεί η φωνή μιας σιωπηλής μειονότητας; Με την προσήλωσή μας στο να κατανοήσουμε το τι (μας) λένε οι άλλοι (αλλά και το πώς, π.χ. ευγενικά, επιτακτικά, αδιάφορα, κλπ.), συχνά παραβλέπουμε τη μοναδικότητα της κάθε φωνής, ως εάν οι ιδιαιτερότητες της φωνής να παρεμπόδιζαν τη διαδικασία της γλωσσικής επικοινωνίας. Φωνή και λόγος, κατά κάποιον τρόπο, αλληλοαποκλείονται. Οι κωφές φωνές, οι φωνές των κωφών επιβεβαιώνουν εμμέσως το γλωσσολογικό αξίωμα ότι, όταν ακούμε την ομιλία, δεν ακούμε τις πολλαπλές παραμέτρους του ήχου, αλλά μια πολύ περιορισμένη γκάμα διακριτικών γνωρισμάτων, δεν ακούμε την πολύμορφη ηχητική ύλη της φωνής, αλλά ένα είδος ηχητικών αφαιρέσεων, στοιχεία που δεν έχουν νόημα καθαυτά, αλλά το ένα σε αντίθεση με το άλλο. Οι κωφές φωνές, οι φωνές των κωφών, μας κάνουν να ακούσουμε, να συλλάβουμε στην αισθητική πολυμορφία της, τη μοναδικότητα της φωνής του άλλου. Στη μοναδικότητά τους, ενοικούν στο μεθοριακό πεδίο μεταξύ του άναρθρου και του έναρθρου, της ηχητικής ύλης και των διακριτικών στοιχείων της γλώσσας, της κραυγής και του συμβολικού κώδικα, αποσταθεροποιώντας τους πλέον θεμελιώδεις δυϊσμούς πάνω στους οποίους στηριζόμαστε (ύλη/ πνεύμα, σώμα/ νους, φύση/ πολιτισμός). Ίσως γι' αυτό και προκαλούν τέτοια ψυχολογική και κοινωνική αναστάτωση.

Hearing Deaf Voices

How can we have a voice if we don't *speak* a language? What would the voice of a sign language sound like (or look like)? How do we make out the uniqueness and the relationality of the voice of every single signer? What does an emphasis on iconicity, mimesis and the body mean for the voice of sign languages? How can you make others hear the voice of a silent minority? Trying to get what the others say, we tend to ignore the vocal uniqueness of each single voice articulating speech, as if the particularities of the voice obstructed the process of linguistic signification. Deaf voices substantiate the tenet of linguistics that, in listening to speech, we do not listen to the multiple aspects of sound, but to a very limited range of distinctive phonemes; we do not listen to voice's sonic matter, but to a kind of sonic abstractions that make sense not in themselves but in their opposition to one another. Deaf voices make us listen to the voice of the other. In their extreme uniqueness, they inhabit the liminal space between the inarticulate and the articulate, sonic matter and the distinctive features of language, scream and symbolic abstraction, thus destabilizing some of the most powerful dualisms we live by, matter/ spirit, body/ soul, nature/ culture. This partly explains the strong psychological, social and philosophical upheaval they provoke.

«Τ' αφτιά μου ακόμα ούτ' εκατό δεν ήπιαν λόγια
από τούτη τη λαλιά, και τον αχό γνωρίζω».
Σαίξπηρ, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Πρ. Β', Σκ. 2.

«Βλέπω φωνή! λοιπόν εμπρός στη χαραμάδα ας πάω
να ιδώ αν θ' ακούσω τη μορφή της Θίσβης που αγαπάω».
Σαίξπηρ, *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*, Πρ. Ε', Σκ. 1.

(Μετ. Βασίλη Ρώτα).

Βουβαίνοντας τη φωνή των κωφών

Στις 10 Δεκεμβρίου του 2013, αμέσως μετά τη λήξη της επιμνημόσυνης τελετής για τον Νέλσον Μαντέλα στο Γιοχάνεσμπουργκ, στην πραγματικότητα προτού καν αυτή ολοκληρωθεί, ένα μικρό σκάνδαλο είχε ξεσπάσει. Ο διερμηνέας που είχε αναλάβει τη ζωντανή μετάφραση στη νοηματική γλώσσα της Νοτίου Αφρικής, ο άνθρωπος που είχε την ευθύνη να μεταδώσει σε όλους τους κωφούς της χώρας τα αποχαιρετιστήρια και συγκινησιακά φορτισμένα λόγια των πενθούντων συγγενών αλλά και τις επίσημες ομιλίες των θρησκευτικών και πολιτικών ηγετών της υφηλίου που παραβρέθηκαν στην επιμνημόσυνη τελετή, στην πραγματικότητα δεν νοημάτιζε στη νοηματική γλώσσα της Νοτίου Αφρικής· αποδείχτηκε «απάτη». Αμέσως, σε αναρίθμητες τηλεοπτικές εκπομπές και διαδικτυακές αναρτήσεις, σε ολόκληρο τον κόσμο, ακούστηκαν διαμαρτυρίες, δηκτικές κατηγορίες και πολλά σαρκαστικά γέλια εναντίον των οργανωτών της εκδήλωσης. Επρόκειτο άραγε για μια επιπόλαιη απροσεξία της στιγμής ή το Εθνικό Αφρικανικό Κογκρέσο, που είχε τη συνολική ευθύνη για την τελετή, είχε κάνει ένα ασυγχώρητο λάθος, το οποίο πρόσβαλε όχι μόνο το λαό της Νοτίου Αφρικής, που πενθούσε τον ιστορικό ηγέτη του, αλλά και τις κοινότητες των Κω-

φών¹ σε ολόκληρο τον κόσμο; Γεγονός ήταν ότι στην επιμνημόσυνη τελετή για τον ηγέτη που έδωσε φωνή στο λαό του και ελπίδα στους καταπιεσμένους όλου του κόσμου, η φωνή των κωφών καταπνίγηκε μέχρι να εξαφανισθεί ή, ίσως, και να γελοιοποιηθεί. Ιδιαίτερη σημασία δόθηκε από τους διάφορους σχολιαστές στην απουσία κάθε είδους έκφρασης στο πρόσωπο του διερμηνέα (δεδομένου ότι η έκφραση του προσώπου αποτελεί δομικό γλωσσικό στοιχείο σε όλες τις νοηματικές γλώσσες, αλλά και χαρακτηριστική ένδειξη της ιδιαιτερότητας, της διακριτής «φωνής», του κάθε νοηματιστή), καθώς και στα μεγάλα διαστήματα «σιωπής», απουσίας δηλαδή οποιασδήποτε σωματικής κίνησης.

Στις 12 Δεκεμβρίου, δύο μέρες μετά την επιμνημόσυνη τελετή, όλα τα μεγάλα ειδησεογραφικά δίκτυα του πλανήτη ανακοίνωναν ότι ο Thamsanqa Jantjhe, ο τριαντατετράχρονος διερμηνέας, έπασχε από σχιζοφρένεια και κατά τη διάρκεια της τελετής είχε ένα ψυχωτικό επεισόδιο που τον κατέκλυσε με παραισθήσεις. Ο ίδιος είπε ότι καθ' όλη τη διάρκεια της επιμνημόσυνης τελετής άκουγε φωνές, που δεν τον άφηναν να παρακολουθήσει τις φωνές των ομιλητών, τις οποίες είχε αναλάβει να μεταδώσει στους κωφούς. Σε μια από τις τροπές της ιστορίας που ακολούθησαν, σε ένα σύντομο βίντεο-κλιπ που εμφανίστηκε στο Facebook στα τέλη του Δεκέμβρη (2013), ο διερμηνέας, φορώντας ένα μπλουζάκι με το λογότυπο του ψυχιατρικού νοσοκομείου στο οποίο στο μεταξύ νοσηλευόταν, υποστήριζε, σε έντονο τόνο: "I am going to fight even if they call me a fake. I am a great fake, because I expose what is going on in the

1. Η διάκριση μεταξύ κωφών (με κάππα μικρό) και Κωφών (με κάππα κεφαλαίο) [deaf και Deaf στα αγγλικά] είναι ισχυρά εδραιωμένη στις πολιτικές της ταυτότητας, ακτιβιστών και κοινοτήτων, αλλά και στη διεθνή θεωρία και βιβλιογραφία, ενώ έχει σχετικά μικρότερη απήχηση στην Ελλάδα. Στον κόσμο των Κωφών, ο καθοριστικός παράγοντας για την απόδοση και την αναγνώριση της (κοινωνικής και πολιτισμικής) ταυτότητας είναι η χρήση της νοηματικής γλώσσας της εκάστοτε κοινότητας ως κύριου μέσου επικοινωνίας και κοινωνικοποίησης. Υπ' αυτήν την έννοια, ακούοντα παιδιά Κωφών γονέων (γνωστά, διεθνώς, ως "CODA", από τα αρχικά των λέξεων Children of deaf adults) θεωρούνται Κωφοί, ενώ σαφώς δεν μετέχουν αυτής της ταυτότητας άτομα που έχασαν την ακοή τους κάποια στιγμή στη ζωή τους και παραμένουν «ακούοντα» από γλωσσική, κοινωνική και πολιτισμική άποψη. Οι συνέπειες όλων των παραπάνω είναι πολύ σημαντικές και πολλαπλές. Στο παρόν πλαίσιο, θα αρκεστώ να χρησιμοποιώ τη διάκριση όπου κρίνω πως είναι απολύτως απαραίτητη, χωρίς να επιμένω σε ακριβείς διαφοροποιήσεις, που συχνά είναι δύσκολο να γίνουν. Επίσης, αποφεύγω να χρησιμοποιήσω τη διάκριση σε ιστορικά συμφραζόμενα που προηγούνται των χρονικών ορίων των πολιτικών της ταυτότητας των τελευταίων δεκαετιών, καθώς η χρήση της θα συνηθιστούσε αδικαιολόγητο εθνοκεντρικό αναχρονισμό.

government and the system. The system has been created to put us down. But to me, I will rise. Even if they put me down, I will rise. Even if they put me in the sea or river, I will keep on rising”.

Δεν είναι λίγοι αυτοί που έσπευσαν να ερμηνεύσουν κριτικά, σε ένα δεύτερο επίπεδο, το συμβάν, συμβάλλοντας έτσι, φυσικά, και στην περαιτέρω μιντιακή επιρροή και ανακύκλωσή του. Υπ’ αυτήν την έννοια, οι φωνές τους συνιστούν αναπόσπαστες προεκτάσεις του μιντιακού συμβάντος. Ανάμεσά τους ξεχωρίζει ο Slavoj Žižek, ο οποίος σε μια σύντομη επιφυλλίδα με τίτλο *The “fake” Mandela memorial interpreter said it all*, που δημοσιεύτηκε στη λονδρέζικη Guardian στις 16 Δεκεμβρίου 2013, τόνιζε με χαρακτηριστικό σαρκασμό: “from time to time, something unexpected happens which makes life worth living”. Η προγραμματικά προκλητική και αμφιλεγόμενη επιχειρηματολογία του, που προκάλεσε θύελλα σχολίων στην ηλεκτρονική έκδοση της εφημερίδας, κατέληγε ως εξής:

«[...] Μπορούμε τώρα να δούμε γιατί οι χειρονομίες του Jantjie προκάλεσαν ένα τόσο ανοίκειο αποτέλεσμα (uncanny effect) από τη στιγμή που κατέστη σαφές ότι ήταν άνευ νοήματος: αυτό με το οποίο μας έφερε [ο Jantjie] αντιμέτωπους ήταν η αλήθεια γύρω από τις διερμηνείες για τους κωφούς στη νοηματική γλώσσα - στην πραγματικότητα, δεν έχει σημασία αν υπάρχουν ή όχι κωφοί στο ακροατήριο που χρειάζονται τη διερμηνεία· ο διερμηνέας βρίσκεται εκεί για να κάνει εμάς, που δεν καταλαβαίνουμε τη νοηματική γλώσσα, να αισθανόμαστε καλά [καλοί] (feel good).

»Και μήπως το ίδιο δεν ισχύει και για ολόκληρη την επιμνημόσυνη τελετή για τον Μαντέλα; Όλα τα κροκοδείλια δάκρυα των επισήμων δεν ήταν παρά μια άσκηση αυτοεπιβεβαίωσης/ αυτοθαυμασμού, ενώ και ο Jantjie τα διερμήνευσε/ μετέφρασε σε αυτό που ουσιαστικά ήταν: ανοησίες. Αυτό για το οποίο πανηγύριζαν οι ηγέτες του κόσμου ήταν η επιτυχημένη αναβολή της πραγματικής κρίσης που θα ξεσπάσει όταν οι φτωχοί, μαύροι Νοτιοαφρικανοί θα συγκροτήσουν ουσιαστικά έναν συλλογικό πολιτικό φορέα δράσης. Αυτοί ήταν ο Απών στον οποίο νοημάτιζε ο Jantjie, ενώ το μήνυμά του ήταν: οι επίσημοι στην πραγματικότητα δεν νοιάζονται για σένα. Μέσω της ψεύτικης διερμηνείας του, ο Jantjie έκανε αισθητή την απάτη/ το ψέμα της τελετής στο σύνολό της».

Και οι κωφοί, τι ρόλο παίζουν σ’ όλα αυτά, αναρωτιέται κανείς. Είναι απλά τα ακούσια θύματα ενός παιχνιδιού που παίζεται στις πλάτες τους; Η σχετικά συχνή δημόσια παρουσία της νοηματικής γλώσσας (και στην ελληνική περίπτωση)

απλώς αμβλύνει ή και συγκαλύπτει συνθετότερα ζητήματα πολιτικής έκφρασης και εκπροσώπησης, με το να αναδεικνύει μια σχετικά ουδέτερη και ανώδυνη μορφή ετερότητας, όπως διατείνεται ο Žižek;

Φωνές σε μια δημόσια και ευρύτατα δημοσιοποιημένη τελετή εις μνήμην ενός πολιτικού ηγέτη που εξέφρασε το απελευθερωτικό και ενδυναμωτικό σθένος της φωνής του λαού του, δίπλα-δίπλα ή σε αντιπαράθεση με ένα απρόσμενο μπλοκάρισμα της φωνής μιας σιωπηλής μειονότητας, εξαιτίας ενός διερμηνέα που κατακλύστηκε από τις εσωτερικές του φωνές. Η αντίδραση του ίδιου του διερμηνέα στην κατηγορία για απάτη ήταν να υψώσει τους τόνους, παρουσιάζοντας τον εαυτό του ως τη φωνή ενός απροσδιόριστου «εμείς» που πολεμά ενάντια στο «σύστημα». Η φωνή αποκτά εδώ όλο το εύρος των νοημάτων και των ερμηνειών που συνήθως συνδέουμε μ' αυτήν: είναι η μοναδική, ενσώματη ηχητική ταυτότητα ενός προσώπου που αρθρώνει λόγο, είναι η έκφραση γνώμης, ισχυρών πεποιθήσεων, βαθύτερων σκέψεων και συναισθημάτων, μεταφορικό σχήμα των δικαιωμάτων, της δυνατότητας έκφρασης και της αξιοπρέπειας ενός συλλογικού σώματος, ένα μεταφορικό όχημα ατομικών και συλλογικών διεκδικήσεων/ ακτιβισμού, είναι αυτό που κάνει πράγματα να συμβαίνουν, είναι ένα ιδιοσυγκρασιακό σύμπτωμα, αλλά και ο εσωτερικός μας δαίμονας.

Τα ζητήματα που εγείρονται σ' αυτό το επεισόδιο εκτείνονται από την αποικιοκρατική και μετα-αποικιοκρατική πολιτική, το απαρτχάιντ και τη μετα-απαρτχάιντ εποχή, ως την κατασκευή και μετάδοση των ειδήσεων από τα παγκόσμια δίκτυα, τις πολιτικές της ταυτότητας και της διαφοράς, τα δικαιώματα των μειονοτήτων, τη διεθνή ασφάλεια, τη διακρατική διπλωματία, κ.λπ. Σ' αυτό το κείμενο, επιχειρώ να παρουσιάσω ορισμένα στοιχεία και σκέψεις που θα μπορούσαν να συμβάλουν στη διαμόρφωση ενός πλαισίου για την ερμηνεία κάποιων απ' αυτά τα ζητήματα που σχετίζονται με τη φωνή. Δεν έχω πρόθεση ούτε να προτείνω κάποιες απαντήσεις για το τι «πραγματικά συνέβη» εκείνη την ημέρα στο Γιοχάνεσμπουργκ, ούτε να καλύψω, έστω και στοιχειωδώς, όλες τις διαστάσεις του επεισοδίου, αλλά μάλλον να το χρησιμοποιήσω ως αφορμή για να αναφερθώ σε ζητήματα που θα οφείλαμε να λάβουμε υπόψη, ώστε να αποκτήσουμε μια πλουσιότερη και πληρέστερη αντίληψη των πολλαπλών νοηματοδοτήσεων της φωνής, για να αναδείξω κάποια ειδικότερα ζητήματα που αφορούν τις φωνές των κωφών, κυριολεκτικά και μεταφορικά, καθώς και να παρουσιάσω πώς διαχειρίζονται το θέμα της φωνής και του ήχου κωφοί καλλιτέχνες, εικαστικοί και μουσικοί, θέτοντας στο τέλος και κάποια ερωτήματα.

Ανθρωπολογία και ιστορία της φωνής και της κώφωσης

Τα τελευταία λίγα χρόνια αναπτύσσεται σταδιακά μια υψηλών αξιώσεων ανθρωπολογία της φωνής. Αναφέρω ενδεικτικά τα βιβλία *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India* της Amanda Weidman (2006), με θέμα την κατασκευή φωνητικών παραδόσεων στη νότια Ινδία, και *Songs of Seoul: An Ethnography of Voice and Voicing in Christian South Korea* του Nicholas Harkness (2014), με θέμα την ακμή της όπερας και της χριστιανικής χορωδιακής μουσικής στη Νότια Κορέα, μια ανθρωπολογική μελέτη για την «προτεσταντική φωνή και το πνεύμα της όπερας», για να παραφράσουμε τον Max Weber. Το ζήτημα της φωνής προσεγγίζεται μέσα σε αποικιοκρατικά και μετα-αποικιοκρατικά πλαίσια και σε σχέση με διαδικασίες εκσυγχρονισμού και εκδυτικισμού (ή δυτικοποίησης). Επίσης, σχετίζεται στενά είτε με τη χριστιανική, προτεσταντική, υμνολογία και την αναζήτηση, μέσω αυτής, εναλλακτικών φωνητικών εκφράσεων που λειτουργούν ως μεταφορές της Δυτικής νεωτερικότητας, είτε με την κατασκευή φωνητικών επιτελέσεων με σύνθετες εθνικές και έμφυλες διαστάσεις, αλλά και αντιφατικές/ αμφίσημες σχέσεις με τη δυτική κλασική μουσική, από τη μια μεριά, και τις τοπικές/ φωνητικές παραδόσεις από την άλλη.

Ένα άλλο ιδιαίτερα ενδιαφέρον εθνογραφικό παράδειγμα, από μια αφρικανική κοινωνία αυτή τη φορά, είναι πολύ χαρακτηριστικό, σε ό,τι αφορά τη σημασία της φωνής ως αντι-αποικιοκρατικής μεταφοράς. Στο βιβλίο *A Problem of Presence: Beyond Scripture in an African Church* (2007), ο ανθρωπολόγος Matthew Engelke αναφέρεται στην περίπτωση μιας χριστιανικής Εκκλησίας της Ζιμπάμπουε, στο πλαίσιο της οποίας η ανάγνωση της Βίβλου απαξιώνεται πλήρως και αντικαθίσταται από ύμνους και τελετές που στηρίζονται αποκλειστικά στη φωνητική και σωματική έκφραση. Τα μέλη της αποστολικής αυτής Εκκλησίας υποκαθιστούν τη Βίβλο, που τη θεωρούν νεκρό γράμμα, με την άμεση και ζωντανή παρουσία του θεού, όπως τη βιώνουν στις τελετές τους, ως πνεύμα, πνοή, ήχο, φωνή. Η αντίθεσή τους αυτή προς το γράμμα της Γραφής συνιστά, στην ανάλυση του Engelke, μια εναλλακτική πρόσληψη και άσκηση του χριστιανισμού σ' ένα ιστορικό πλαίσιο όπου η γραφή (με μικρό αλλά και με κεφαλαίο γάμμα) έχει ταυτιστεί με την αποικιοκρατία και τις πολιτικές της συνέπειες.

Η φωνή των κωφών, στην κυριολεκτική και τη μεταφορική της διάσταση, είναι το άλλο μεγάλο ζήτημα που εγείρει η εισαγωγική μας βινιέτα. Θα επιμείνω λίγο περισσότερο σ' αυτό. Το βιβλίο *I See a Voice: A History of Deafness, Language and the Senses* του φιλοσόφου Jonathan Rée αποτελεί μία από τις πλέον εμβριθείς και συναρπαστικές ιστορικές μελέτες γύρω από τη μακρά, πο-

λυδαίδαλη και βασανιστική πορεία της ανακάλυψης ότι οι νοηματικές γλώσσες των κωφών είναι ολοκληρωμένα συστήματα επικοινωνίας, πλήρεις και επαρκείς γλώσσες, όχι παντομίμες, διαφορετικές αλλά ισοδύναμες με τις ομιλούμενες γλώσσες (Rée 1999). Η τεκμηρίωση της γλωσσικής αξίας των νοηματικών γλωσσών στηρίχτηκε αφενός στην κατάδειξη της ύπαρξης και λειτουργίας σ' αυτές του αυθαίρετου χαρακτήρα του γλωσσικού σημείου και της διπλής άρθρωσης, των δύο πυλώνων δηλαδή των γλωσσικών συστημάτων σύμφωνα με τη μοντέρνα γλωσσολογία, και αφετέρου στην ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων τους, ότι πρόκειται δηλαδή για γλωσσικά συστήματα που δεν στηρίζονται στον ήχο (της φωνής), αλλά στην κίνηση (κυρίως των χεριών, αλλά και του προσώπου και ολόκληρου του σώματος), τη χρήση του χώρου, την οπτική αντίληψη και την αυξημένη απεικονιστικότητα. Τι σημαίνει, όμως, να βλέπεις μια γλώσσα (ή μια φωνή), αντί να την ακούς;

As σημειώσουμε εδώ ότι ο όρος «γλώσσα», στην περίπτωση των νοηματικών γλωσσών, έχει μια διπλά μεταφορική διάσταση. Αν δηλαδή οι ομιλούμενες (ή φωνούμενες) γλώσσες αναφέρονται μεταφορικά στο βασικό ανθρώπινο όργανο της άρθρωσης του λόγου, τον μυ της γλώσσας μας μέσα στη στοματική μας κοιλότητα, που συμβάλλει καθοριστικά στην άρθρωση της φωνής, οι νοηματικές γλώσσες αναφέρονται μεταφορικά στις ομιλούμενες γλώσσες, που με τη σειρά τους αναφέρονται μεταφορικά στο βασικό όργανο της άρθρωσης του λόγου. Αυτή η διπλή μεταφορά νομιμοποιεί τη γλωσσική υπόσταση των νοηματικών γλωσσών, καθιστώντας τις ισότιμα επικοινωνιακά συστήματα με τις «κανονικές», ομιλούμενες γλώσσες· την ίδια στιγμή, ωστόσο, δυσκολεύει την εμπέδωση αυτής της ισοτιμίας, καθώς διατηρεί την ισχυρή συμβολική σύνδεση ομιλίας και γλώσσας. Αν λάβουμε υπόψη αυτές τις εννοιολογικές περιπλοκές, τι θα σήμαινε η χρήση της έννοιας της φωνής για τις νοηματικές γλώσσες; Αν δηλαδή η φωνή αποτελεί το υλικό υπόβαθρο των ομιλούμενων γλωσσών και οι νοηματικές γλώσσες είναι κι αυτές γλώσσες, πού εντοπίζεται η «φωνή» τους; Αποτελεί άραγε άλλη μια μεταφορά αμφίσημης νομιμοποίησης της γλωσσικής υπόστασης των νοηματικών γλωσσών ή μήπως η διερεύνηση της χρήσης της σ' αυτό το πλαίσιο θα μπορούσε να οδηγήσει σε μια κριτική αποδόμηση των σχέσεων των ποικιλόμορφων γλωσσικών συστημάτων με το υλικό τους υπόβαθρο και μια κριτική θεώρηση της σύνδεσης λόγου και φωνής;

Για αιώνες, και μέχρι το θέμα να διευθετηθεί με την καθοριστική και πρωτοποριακή συμβολή του γλωσσολόγου William Stokoe, ο οποίος τη δεκαετία του '60 απέδειξε τη γλωσσική δομή και λειτουργία των νοηματικών γλωσσών, αναδεικνύοντας παράλληλα και τις ιδιαιτερότητές τους (Maher 2010), μια δραματική διελκυστίνδα χώριζε - και σε μεγάλο βαθμό συνεχίζει να διχάζει - την

κοινότητα των κωφών και τους εκπαιδευτές τους σε δύο μεγάλες κατηγορίες, τους προφοριστές, από τη μια μεριά, οι οποίοι υποστήριζαν μια μορφή εκπαίδευσης των κωφών βασισμένη στην ομιλούμενη γλώσσα, σύμφωνα με την οποία οι κωφοί θα έπρεπε να μάθουν να ομιλούν τη γλώσσα της πλειοψηφίας των ακουόντων και να εκπαιδεύονται αποκλειστικά σ' αυτήν, και τους νοηματιστές, από την άλλη, οι οποίοι επέμεναν ότι οι κωφοί είχαν τη δική τους γλώσσα (ή, καλύτερα, τις δικές τους γλώσσες), την οποία/ τις οποίες όφειλαν να αναπτύξουν και να καλλιεργήσουν ως κύριο επικοινωνιακό και εκπαιδευτικό εργαλείο (Baynton 1996). Η δύναμη και η διάρκεια της προφοριστικής προσέγγισης βασίζονταν στο υψηλό οντολογικό στάτους της φωνής, δηλαδή σε μια ισχυρή φωνοκεντρική έμφαση στη δυτική φιλοσοφική μεταφυσική, σύμφωνα με την οποία η αρθρωμένη φωνή θεωρούνταν απαραίτητο και αδιάψευστο τεκμήριο της ανθρώπινης υπόστασης και της παρουσίας. Στα προφοριστικά σχολεία, οι κωφοί που διδάσκονταν τον αρθρωμένο λόγο, μια και δεν μπορούσαν να τον ακούσουν θα έπρεπε να τον δουν, τοποθετώντας καθρέφτες μπροστά στο ανοιχτό τους στόμα, και να τον αγγίζουν στο λαιμό των εκπαιδευτών τους. Επίσης, όφειλαν να εγκαταλείψουν τη χρήση των νοημάτων και να εσιτάσουν αποκλειστικά στη φωνή τους, ώστε να έχουν πρόσβαση στο λόγο, με τη διπλή έννοια του όρου, την ομιλία και τη λογική. Η έλλειψη της ομιλούσας φωνής εκ μέρους τους ισοδυναμούσε με έλλειψη λογικής, έναν υποβιβασμό στην κατάσταση του άλογου (και άλαλου) ζώου. Ακόμα κι όταν άρχισε να γίνεται αποδεκτό ότι οι κωφοί διαθέτουν μια άλλου είδους γλώσσα, αυτό δεν συνεπαγόταν ότι δεν τους ήταν απαραίτητη η αρθρωμένη φωνή και η παντοδύναμη μεταφυσική της παρουσίας που αυτή επιβεβαίωνε.

Ένα ακόμα ζήτημα στο οποίο θα πρέπει ν' αναφερθούμε είναι η εμπειρία των ανθρώπων που «ακούνε φωνές», που στις ειδησεογραφικές εκπομπές σχετικά με το επεισόδιο στην τελετή για τον Μαντέλα φαίνεται να αποδεικνύει πέρα από κάθε αμφιβολία την ψύχωση του διερμηνέα, απηχώντας ως προς αυτό το σημείο την κοινή γνώμη στις κοινωνίες του δυτικού κόσμου. Το ζήτημα των σχέσεων ψύχωσης και φωνής σχολιάζει σε μια συνέντευξή του και ο Σλοβένος λακανικός φιλόσοφος Mladen Dolar, το βιβλίο του οποίου με τίτλο *A Voice and Nothing More* αποτελεί μια από τις σημαντικότερες σύγχρονες προσεγγίσεις στο θέμα της φωνής (Dolar 2006). Ο Dolar, υπερβαίνοντας την ταύτιση της συγκεκριμένης εμπειρίας με την ψυχοπαθολογία, επισημαίνει τη συνέχεια μεταξύ παθολογικού και φυσιολογικού και συσχετίζει το φαινόμενο με τη γενικότερη θεωρητική του στάση απέναντι στη φωνή ως οριακό φαινόμενο/ σύμπτωμα σε διακρίσεις που δεν είναι δυνατόν να είναι απόλυτες και αδιαμφισβήτητες:

«Επισημαίνετε επίσης κάτι που κι εγώ ο ίδιος βλέπω ως μια σχετική αδυναμία του βιβλίου μου, το ερώτημα δηλαδή για το στάτους της φωνής στην ψύχωση.

Αυτό είναι πράγματι, σε ό,τι αφορά την πρακτική της ψυχανάλυσης, ένα από τα συχνότερα και εντυπωσιακότερα σημάδια που αποκαλύπτουν την ψύχωση, παρέχοντας πιθανότατα το πιο πειστικό παράδειγμα της φωνής ως εισβολέα, τον ξένο πυρήνα που αμέσως επιβάλλεται ως πραγματικός. Καταδεικνύει την απόλυτη αδυναμία να διαφοροποιηθεί το εσωτερικό από το εξωτερικό, γιατί η φωνή που ακούγεται γίνεται αισθητή ως πιο άμεση και οικεία από την εσωτερική και πιο πειστική από οποιαδήποτε εξωτερική φωνή. Υπ' αυτή την έννοια, υπάρχει κάτι το ψυχωτικό σε κάθε φωνή και η ψύχωση απλώς ενισχύει ή μάλλον αποστάζει κάτι που συνήθως κρατιέται στο περιθώριο, τη δυσκολία της διάκρισης μεταξύ του εσωτερικού και του εξωτερικού και την επίμονη αμφισημία αυτού του διαχωρισμού»².

Η στάση απέναντι σ' αυτό το φαινόμενο έχει πρόσφατα ανασκευαστεί από άτομα και ομάδες ανθρώπων (τόσο από αυτούς τους ίδιους που «ακούνε φωνές», όσο και τους συγγενείς και τους φίλους τους) που επιδιώκουν να ανανοηματοδοτήσουν κριτικά και να αντιμετωπίσουν θετικά αυτή την εμπειρία. Τέτοιες ομάδες δραστηριοποιούνται σ' ολόκληρο τον κόσμο, οργανωμένες σ' ένα ενιαίο δίκτυο ("Hearing Voices Network"), στοχεύοντας μεταξύ άλλων και σε μια εξωστρεφή κίνηση πληροφόρησης και καλλιέργειας σχέσεων με άλλους συλλογικούς ή ατομικούς φορείς δράσης, από αντι-ψυχιατρικές κινήσεις μέχρι πολιτικούς/ κοινωνικούς ακτιβιστές και καλλιτέχνες. Η συλλογικότητα των ανθρώπων που «ακούνε φωνές» δεν είναι μόνο μια πρωτοβουλία για τη βελτίωση της ζωής μιας ειδικής ομάδας ανθρώπων ή μια εναλλακτική αντιμετώπιση ενός ιδιαίτερου χαρακτηριστικού, αλλά φιλοδοξεί επίσης να επαναπροσδιορίσει τον τρόπο με τον οποίο οι άνθρωποι που «ακούνε φωνές» αντιμετωπίζονται από την πλειοψηφία, μέσω μιας συστηματικής διερεύνησης της μεγάλης ποικιλίας και της διαφορετικής στάσης έναντι αυτών των εμπειριών από κοινωνική, ιστορική και πολιτισμική σκοπιά. Έτσι, ένα κλασικό ψυχωτικό σύμπτωμα αποκτά ένα μεγάλο και πολυσθενές εύρος νοημάτων και συσχετίζεται με θετικά νοηματοδοτημένες ιδιαιτερότητες, που εκτείνονται από το «δαιμόνιο» του Σωκράτη μέχρι τις πολύμορφες φωνητικές επιρροές και εκφράσεις στις εκστατικές τελεουργίες σε ολόκληρο τον κόσμο³ (Leudar and Thomas 2000, βλ. το κείμενο του Καρατζαφέρη στον παρόντα τόμο).

2. <http://simongros.com/text/articles/mladen-dolar/everyone-is-a-ventriloquist-an-interview-with-mladen-dolar/>.

3. Πολύς λόγος έχει γίνει για το τι εννοούν οι κωφοί όταν αναφέρουν ότι έχουν τέτοιες εμπειρίες. Σε μια πρόσφατη σχετική έρευνα του «Ερευνητικού Κέντρου για την Κώφωση,

Φωνή και αισθήσεις στην τέχνη των κωφών

Στη συνέχεια, θα επιχειρήσω ένα πέρασμα από τη θεωρία και την ανθρωπολογία στη σύγχρονη τέχνη. Θα εστιάσω στα εικαστικά και τη μουσική, αν και θα ήταν εξίσου ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς και την ποίηση ή το θέατρο των κωφών⁴. Τα έργα των κωφών εικαστικών παρουσιάζουν ορισμένα σταθερά χαρακτηριστικά, που τα καθιστούν άμεσα διακριτά και αναγνωρίσιμα. Συχνά κυριαρχεί σ' αυτά η πολυχρωμία και η έμφαση στην απεικόνιση των χεριών, τα χέρια ως στοιχεία ιδιαιτερότητας της γλωσσικής επικοινωνίας και έκφρασης των κωφών. Η έντονη απεικονιστικότητα των νοηματικών γλωσσών συνιστά επίσης κυρίαρχο στοιχείο αισθητικής έκφρασης και καλλιτεχνικής διαφοροποί-

τη Γνωστική Αντίληψη και τη Γλώσσα» του University College London, προέκυψαν τα εξής συμπεράσματα:

«Η έρευνα έδειξε ότι οι εκ γενετής ολοκληρωτικά κωφοί συνήθως δεν αναφέρουν ότι ακούνε κανέναν ήχο, αλλά αντίθετα ότι οι παραισθήσεις παίρνουν τη μορφή νοηματικής γλώσσας ή οπτικής ομιλίας (χειλεανάνγωσης).

»[...] Η νέα προσέγγιση της έρευνας κατέδειξε ότι οι παραισθήσεις αντανakλούσαν έντονα τη γλωσσική και ηχητική εμπειρία του κάθε προσώπου. Οι εκ γενετής κωφοί που είχαν στοιχειώδη επίγνωση (awareness) της ομιλίας μέσω ακουστικών βοηθημάτων - αλλά στηρίζονταν επίσης στη χειλεανάνγωση - συχνά βρίσκονταν σε σύγχυση σχετικά με το τι μπορούσαν να ακούσουν. Έλεγαν ότι μπορούσαν να ακούσουν κάτι, αλλά δεν μπορούσαν να περιγράψουν το ύψος, τον τόνο ή την ένταση.

»Πειστικές αναφορές σε ακουστικές φωνές αναφέρθηκαν μόνο από κείνους που είχαν χάσει την ακοή τους ή είχαν μερική ακοή. Άτομα με σοβαρή γλωσσική απώλεια και ατελή χειρισμό (mastery) είτε της ομιλίας, είτε των νοημάτων ξεχώριζαν επειδή οι 'φωνές' τους μετέφεραν μια αόριστη αίσθηση κάποιου που τους επηρέαζε, αλλά χωρίς ηχητική, οπτική ή φωνητική άρθρωση. Αυτό υποδηλώνει ότι η κατάκτηση της γλώσσας εντός μιας κρίσιμης περιόδου στην πρώιμη παιδική ηλικία μπορεί να είναι απαραίτητη για να οργανωθούν οι φωνητικές παραισθήσεις με βάση το πώς αρθρώνονται οι ομιλούμενες ή οι νοηματικές διατυπώσεις».

Dr. Joanna Atkinson (deaf researcher), Deafness, Cognition, and Language (DCAL) Research Centre at UCL, <http://www.ucl.ac.uk/dcal/documents/society>.

4. Για την ποίηση των κωφών, βλ. ενδεικτικά τον συλλογικό τόμο *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*, υπό την επιμέλεια των Bauman, Nelson and Rose (2006). Για το θέατρο κωφών στην Ελλάδα, βλ. την πολύ ενδιαφέρουσα μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία: «Η Σιγή επί σκηνής ή Εκπαιδευόντας Κωφούς: Πολιτιστικές δραστηριότητες της κοινότητας Κωφών Θεσσαλονίκης (Μια ανθρωπολογική προσέγγιση)» της Ελένης Γελάνη, που εκπονήθηκε στη Φιλοσοφική Σχολή του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης (2011).

ησης. Θα ανέφερα εδώ τα ονόματα τριών πολύ γνωστών κωφών Αμερικανών εικαστικών, τη Betty Miller (1934-2012), την Ann Silver (γ. 1949) και τη Susan Durog (γ. 1969). Και στις τρεις καλλιτέχνιδες, η πολιτική διάσταση είναι ιδιαίτερα τονισμένη. Η Miller και η Durog επιμένουν στην απεικόνιση των χεριών ως στοιχείων επικοινωνιακής και πολιτισμικής ιδιαιτερότητας, αλλά και καταγγελίας της καταπίεσης των κωφών από την ακούουσα πλειονότητα, ενώ το έργο τους αποκτά συχνά κι έναν έντονα σαρκαστικό και αυτοαναφορικό τόνο. Η δουλειά της Silver έχει έναν περισσότερο εννοιολογικό χαρακτήρα, δίνοντας νέες διαστάσεις στην έννοια της πολιτικής παρέμβασης και διαμαρτυρίας (Durr 1999-2000, Schertz and Lane 1999-2000, Sonnenstrahl 2003).

Ο κόσμος των κωφών δεν είναι ένας κόσμος από τον οποίο απουσιάζει η αίσθηση του ήχου, αλλά όπου ο ήχος γίνεται αισθητός δια της όρασης, της αφής και της δόνησης, παρά δια της ακοής. Το έργο κωφών καλλιτεχνών που δουλεύουν με τον ήχο και τη φωνή αναδεικνύει τις καθοριστικές συνέπειες αυτής της διαπίστωσης για την πολυαισθητηριακή πρόσληψη του ήχου και της μουσικής, τόσο από τους κωφούς, όσο και από τους ακούοντες. Αν ο ήχος αφορά την αφή όσο και την ακοή (αν η ακοή είναι εξίσου αφή) και το σώμα δονείται από τις ακουστικές εντυπώσεις τουλάχιστον όσο και το αυτί τις ακούει, η σχέση μας με τη μουσική υπερβαίνει κατά πολύ την ακρόαση. Υπ' αυτό το πρίσμα, τα παραδείγματα κωφών μουσικών και εικαστικών καλλιτεχνών που ακολουθούν, δεν στοχεύουν μόνο στη διερεύνηση της φαινομενολογίας μιας ειδικής αισθητηριακής εμπειρίας, της εμπειρίας της κώφωσης, αλλά εξίσου στη διεύρυνση των ορίων της καλλιτεχνικής αντιληπτικότητας εν γένει.

Μια από τις πλέον ευαίσθητες και σαφείς διατυπώσεις σε ό,τι αφορά την απτική και δονητική εμπειρία του ήχου ανήκει στη διάσημη κωφή σολίστα των κρουστών από τη Σκωτία Evelyn Glennie:

«Η ακοή ουσιαστικά είναι μια εξειδικευμένη μορφή αφής. Ο ήχος είναι απλώς δονούμενος αέρας που το αυτί τον συλλαμβάνει και τον μετασχηματίζει σε ηλεκτρικά σήματα που εν συνεχεία ερμηνεύονται από τον εγκέφαλο. Η αίσθηση της ακοής δεν είναι η μόνη αίσθηση που μπορεί να το κάνει αυτό, και η αφή μπορεί επίσης να το κάνει.

»[...] Αν στέκεσαι δίπλα στο δρόμο και περάσει ένα μεγάλο φορτηγό, ακούς ή αισθάνεσαι τη δόνηση; Η απάντηση είναι: και τα δύο. Με τις δονήσεις σε πολύ χαμηλή συχνότητα, το αυτί αρχίζει να γίνεται ανεπαρκές και το υπόλοιπο από την αίσθηση της αφής που διαθέτει το σώμα αρχίζει να παίρνει τον έλεγχο. Για κάποιον λόγο, τείνουμε να κάνουμε μια διάκριση μεταξύ του να ακούμε έναν ήχο και του να αισθανόμαστε μια

δόνηση, στην πραγματικότητα [όμως] είναι το ίδιο πράγμα.

»[...] Αξίζει να σημειωθεί ότι στην ιταλική γλώσσα η διάκριση αυτή δεν υπάρχει. Το ρήμα 'sentire' σημαίνει ακούω και το ίδιο ρήμα στην αυτοπαθή [του] μορφή 'sentirsi' σημαίνει αισθάνομαι. Η κώφωση δεν σημαίνει ότι δεν μπορείς να ακούσεις, απλά ότι κάτι δεν πάει καλά με τα αυτιά. Ακόμα και όσοι είναι εντελώς κωφοί μπορούν να ακούσουν και να αισθανθούν τους ήχους.

»[...] Αν όλοι μπορούμε να αισθανόμαστε τις δονήσεις χαμηλής συχνότητας, γιατί δεν μπορούμε να αισθανόμαστε τις υψηλότερες δονήσεις; Είναι πεποιθησή μου ότι μπορούμε· απλώς, όταν η συχνότητα ανεβαίνει και τα αυτιά μας γίνονται επαρκέστερα, τότε επικαλύπτουν [(καταπνίγουν)] την πιο λεπτή αίσθηση του να 'αισθανόμαστε' τις δονήσεις» (Reisler 2002: 42-43).

Οι διατυπώσεις της Glennie νομίζω ότι όχι μόνο μας επιτρέπουν, αλλά και μας επιβάλλουν, να αναφερόμαστε στην ακοή των κωφών, αλλά και σε ηχοτοπία των κωφών, κ.ο.κ. Η ίδια τονίζει τη συμβολή πολλών αισθητηριακών καναλιών (ακοή, όραση, αφή, δόνηση) στη διαμόρφωση των ακουστικών μας εντυπώσεων, για να καταλήξει λέγοντας: «Ένα συνηθισμένο ερώτημα που στηρίζεται σε κακή πληροφόρηση εκ μέρους αυτών που μου παίρνουν συνεντεύξεις είναι: 'Πώς μπορείς να είσαι μουσικός, όταν δεν μπορείς να ακούς τι κάνεις;' Η απάντηση είναι ότι δεν θα μπορούσα να είμαι μουσικός, αν δεν είχα την ικανότητα να ακούω» (Reisler 2002: 50). Βεβαίως, δεν θα πρέπει να παραλείψουμε εδώ να επισημάνουμε ότι η Glennie είναι μεταγλωσσική κωφή (έχασε την ακοή της σε παιδική ηλικία και αφού είχε κατακτήσει την ομιλία) και ανατράφηκε μέσα στην προφοριστική εκπαιδευτική παράδοση των κωφών.

Η ρυθμικότητα, η επαναληπτικότητα και η έμφαση στα μπάσα χαμηλής συχνότητας, που δονούν ολόκληρο το σώμα και χαρακτηρίζουν τα σύγχρονα χορευτικά ιδιώματα, έχουν διεγείρει το ενδιαφέρον των κωφών, οι οποίοι τα τελευταία χρόνια αναζητούν πεδία έκφρασης τόσο στο rave όσο και στο gar, σε πολυάριθμα διεθνή πάρτυ "Deaf Raves"⁵. Κι αν η επιλογή του rave είναι αρκετά εύλογη, το gar στην ASL (Αμερικάνικη Νοηματική Γλώσσα) του Φινλανδού Signmark, με την ιδιαίτερη, πολιτική και ακτιβιστική, θεματική του υπέρ της κοινότητας των νοηματιστών Κωφών, συνιστά μια ριζοσπαστική παρέμβαση σε μια από τις πλέον λογοκεντρικές μορφές της σύγχρονης μουσικής έκφρασης⁶.

5. Βλ. ενδεικτικά <http://www.youtube.com/watch?v=shy2Q7OZsxQ>.

6. Βλ. ενδεικτικά <http://www.youtube.com/watch?v=Q8YzAo2haKI>.

Η Αμερικανίδα εικαστικός Christine Sun Kim είναι ίσως το πιο ενδιαφέρον σύγχρονο παράδειγμα Κωφού καλλιτέχνη που εστιάζει στον ήχο. Η Sun Kim είναι εκ γενετής κωφή, η γλώσσα της είναι η ASL και τα καλλιτεχνικά της ενδιαφέροντα εντοπίζονται στον ήχο ως υλικό, πηγή έμπνευσης και πεδίο έρευνας για performances και εικαστικά έργα. Προσεγγίζει τον ήχο σαν καλλιτεχνικό μέσο που μπορεί να παράγει εντυπώσεις πέραν των ακουστικών, ξεκινώντας από το δεδομένο ότι η ίδια έχει μια ειδική σχέση μαζί του, μετέχει κατά έναν ιδιαίτερο τρόπο αλλά και την ίδια στιγμή απέχει από τις δεδομένες, αντιληπτικές και πολιτισμικές, σχέσεις των ακουόντων με τον ήχο, και ιδιαίτερα τη μουσική και τη φωνή. Στα έργα της, διερευνά τις επιδράσεις ηχητικών πηγών πάνω σε εικαστικά υλικά (χρώματα, επιφάνειες), τις συνάψεις και αντιθέσεις της νοηματικής γλώσσας με τη μουσική (κίνηση, χωρικότητα), αλλά και ζητήματα διαισθητηριακής συγκρότησης συλλογικών οντοτήτων και ταυτοτήτων:

«Καθώς μεγάλωνα, διαρκώς αμφισβητούσα την κατοχή του ήχου. Όσοι έχουν πρόσβαση στον ήχο, τον κατέχουν φυσικά και έχουν λόγο πάνω του. Υπήρχαν όλες αυτές οι συμβάσεις σχετικά με το τι ήταν αποδεκτός ήχος. Μου έλεγαν: κάτσε ήσυχη, μη ρεύεσαι, μη σέρνεις τα πόδια σου, μη κάνεις δυνατούς θορύβους. Έμαθα να σέβομαι τον ήχο τους. Έβλεπα τον ήχο σαν ιδιοκτησία τους. Τώρα επαναδιεκδικώ τον ήχο σαν δική μου περιουσία.

»[...] Η δουλειά μου έχει να κάνει με τον ήχο ως φυσικό φαινόμενο, μια χαλαρή μετάφραση του ήχου σε άλλη μορφή, και ενσωματώνει την performance. Θέλω να διερευνήσω τον ήχο χωρίς τη μεσολάβηση κάποιας ερμηνείας για το τι είναι ο ήχος, θέλω ν' ανακαλύψω το νόημά του μέσω τη εμπειρίας μου.

»[...] Μου αρέσει να δημιουργώ feedback. Είναι από τους αγαπημένους μου ήχους. Το feedback συχνά μπορεί να είναι άγριο και τραχύ, να στέλνει δονήσεις σ' όλο μου το κορμί. Γίνεται κάτι που δρα φυσικά. Κινεί, συγκινεί, δονεί το κορμί μου [It moves my body]. Οι ηχητικές δονήσεις είναι σπλαχνικές και εσωτερικές, σε αντίθεση με τη νοηματική γλώσσα, που εξαιτίας της κινητικής της φύσης είναι περισσότερο εξωτερική και χωρική. Ας προσπαθήσουμε ν' ακούμε με τα μάτια μας και όχι μόνο με τ' αυτιά μας. Αυτό θα ήταν το ιδανικό. Ας προσπαθήσουμε να δούμε την ευρύτερη εικόνα.

»Δεν αναζητώ κάποιον νέο ήχο. Δεν με απασχολεί αυτό. Έχω ήδη εσωτερικεύσει την πραγματικότητα του ήχου, είναι εκεί μπροστά μου. Έτσι, χρειάζεται απλώς να τον διερευνήσω με τους δικούς μου όρους. Ο ήχος

είναι σαν φάντασμα, επειδή δεν μπορώ να τον δω, μπορώ όμως να αισθανθώ ότι υπάρχει και ότι επιδρά στην πρακτική μου».7

Θα ολοκληρώσω με μια αναφορά σ' ένα καλλιτεχνικό έργο μιας Ελληνίδας κωφής εικαστικού. Αναφέρομαι στην εγκατάσταση *Deaf Voices* της Τατιάνας Ρεμούνδου, ένα έργο που αποτελείται από μια σειρά βίντεο και ηχητικές καταγραφές (2010). Στο ηχητικό μέρος της εγκατάστασης, ακούγονται αρκετοί κωφοί/ κωφές και μία ακούουσα να λένε τη λέξη «αισθάνομαι», ενώ στα χωρίς ήχο βίντεο μπορεί κανείς να δει κωφούς από διάφορες χώρες να νοηματίζουν το «αισθάνομαι» στη νοηματική γλώσσα της κοινότητάς τους, να χρησιμοποιούν εκφράσεις του προσώπου τους ως δομικά στοιχεία της νοηματικής τους γλώσσας και, τέλος, κοντινά πλάνα από στόματα ακουόντων να αρθρώνουν το αντίστοιχο «αισθάνομαι» στην ομιλούμενη γλώσσα της χώρας τους, πλάνα που παραπέμπουν στην πρακτική της χειλεανάγνωσης, στο πώς δηλαδή οι κωφοί «διαβάζουν» τα χείλη των ακουόντων.

Είναι σαφές, νομίζω, ότι η καλλιτέχνις προσδίδει στον όρο “deaf voices” μια ευρύτατη γκάμα σημασιών. Θα ήθελα, ωστόσο, να επιμείνω για λίγο στην πιο στενή έννοια του όρου, τις αρθρωμένες φωνές των κωφών, που όμως έρχεται να ανατροφοδοτήσει την ευρύτερη, μεταφορική, έννοια της φωνής. Προσωπικά, αντιλαμβάνομαι αυτή τη σειρά κωφών φωνών ή φωνών των κωφών (“deaf voices”) στην εγκατάσταση της Ρεμούνδου σαν μια αποκάλυψη της υλικότητας της φωνής. Στη δική μου ακουστική αίσθηση τουλάχιστον, αποκαλύπτουν αυτό που συχνά περνά απαρατήρητο στις περισσότερες από τις καθημερινές εμπειρίες ακρόασης της ομιλίας των συνανθρώπων μας. Με την προσήλωσή μας στο να κατανοήσουμε το τι (μας) λένε οι άλλοι (αλλά και το πώς, π.χ. ευγενικά, επιτακτικά, αδιάφορα, κλπ.), συχνά παραβλέπουμε τη μοναδικότητα της κάθε φωνής, ως εάν οι ιδιαιτερότητες της φωνής να παρεμπόδιζαν τη διαδικασία της γλωσσικής επικοινωνίας. Φωνή και λόγος, κατά κάποιον τρόπο, αλληλοαποκλείονται. Οι κωφές φωνές, οι φωνές των κωφών επιβεβαιώνουν εμμέσως το γλωσσολογικό αξίωμα ότι, όταν ακούμε την ομιλία, δεν ακούμε τις πολλαπλές παραμέτρους του ήχου, αλλά μια πολύ περιορισμένη γκάμα διακριτικών γνωρισμάτων, δεν ακούμε την πολύμορφη ηχητική ύλη της φωνής, αλλά ένα είδος ηχητικών αφαιρέσεων, στοιχεία που δεν έχουν νόημα καθαυτά, αλλά το ένα σε αντίθεση με το άλλο. Οι κωφές φωνές, οι φωνές των κωφών, μας κάνουν να ακούσουμε, να συλλάβουμε στην αισθητική πολυμορφία της φωνής, τη μονα-

7. <http://www.youtube.com/watch?v=mqJAOSZm9zI>. Η μετάφραση όλων των αποσπασμάτων έχει γίνει από τους αγγλικούς υπότιτλους, που αποδίδουν τη νοηματική της Sun Kim.

δικότητα της φωνής του άλλου⁸. Στη μοναδικότητά τους, ενοικούν στο μεθοριακό πεδίο μεταξύ του άναρθρου και του έναρθρου, της ηχητικής ύλης και των διακριτικών στοιχείων της γλώσσας, της κραυγής και του συμβολικού κώδικα, αποσταθεροποιώντας τους πλέον θεμελιώδεις δυϊσμούς πάνω στους οποίους στηριζόμαστε (ύλη/ πνεύμα, σώμα/ νους, φύση/ πολιτισμός). Ίσως γι' αυτό και προκαλούν τέτοια ψυχολογική και κοινωνική αναστάτωση.

Η αριστοτελική αφητηρίας ταύτιση της άναρθρης φωνής με τα ζώα, την έκφραση του πόνου και των φυσικών ερεθισμών, από τη μια μεριά, και του έναρθρου λόγου («φωνή σημαντική») με τον άνθρωπο και την πολιτική του υπόσταση, τη δυνατότητά του να αρθρώνει επιχειρήματα και να διαλέγεται, από την άλλη, οριοθετεί τη συμβολική υποβάθμιση των άναρθρων φωνητικών εκφράσεων⁹. Οι κωφές φωνές, οι φωνές των κωφών, στερούμενες ξεκάθαρης άρθρωσης παραπέμπουν, μέσα σ' ένα τέτοιο πλαίσιο, σε μια προ-πολιτική, ζωώδη ύπαρξη, που στερείται του πυρήνα της ανθρώπινης υπόστασης. Δεν ανήκουν στον πολιτικό βίο, αλλά στη γυμνή ζωή. Η υπέρβαση του δυϊσμού λόγου/ φωνής προϋποθέτει μια διαφορετική ανάγνωση της ανθρώπινης κατάστασης, ως πολιτικής συνάφειας. Αυτό επιχειρεί η Ιταλίδα φιλόσοφος Adriana Cavarero στο βιβλίο της *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (2005), ίσως τη σημαντικότερη σύγχρονη συμβολή στην πολιτική φιλοσοφία της φωνής, μέσω της ερμηνείας του Αριστοτέλη από τη Hannah Arendt. Για την Cavarero, η φωνή δεν είναι το αδιαμόρφωτο υλικό του λόγου, που πρέπει υποχρεωτικά να απεμποληθεί υπέρ του Λόγου (διαδικασία που η ίδια ονομάζει «αποφωνοποίηση του Λόγου», μια μακρά και πολύπλοκη διαδρομή στη δυτική φιλοσοφία που τοποθετείται αναλυτικά από τη συγγραφέα στους αντίποδες της περί φωνοκεντρισμού και παρουσίας θεωρίας του Derrida), αλλά κάτι που φέρει και προσφέρει με ανεπανάληπτο τρόπο τη μοναδικότητα του καθενός ανθρώπου και τη σχεσιακή δύναμη της απεύθυνσης του ενός στον άλλο, αποτελώντας τον πυρήνα της πολιτικής σχέσης.

Η Τατιάνα Ρεμόνδου, με την εγκατάσταση *Deaf Voices*, αναστοχάζεται την ασταθή ταυτότητά της ως μιας κωφής που έχει εκπαιδευτεί με την προφοριστική μέθοδο και ανακάλυψε τη φωνή της κοινότητας των Κωφών, την Ελληνική Νοηματική Γλώσσα και τον πολιτισμό τους, αργότερα στη ζωή της. Με

8. Κάτι ανάλογο ισχύει και με τις νοηματικές γλώσσες, θα πρόσθετα, που για πολλούς ακούντες φαίνονται τόσο εκφραστικές, επειδή ακριβώς εμπλέκουν τόσο ενεργά το πρόσωπο (face) ενός προσώπου (person).

9. Για τις έμφυλες προεκτάσεις του ζητήματος, βλ. Σερεμετάκη 1994, Loraux 1998, Πανόπουλος 2011.

λίγες αδρές, αλλά προκλητικές, οπτικές και ακουστικές, πινελιές, η καλλιτέχνις θέτει (στον εαυτό της πρώτα) μια σειρά από φλέγοντα ερωτήματα γύρω από την αμφίσημη θέση της μεταξύ της ακούουσας πλειονότητας και της προφοριστικής της εκπαίδευσης, από τη μια μεριά, και της μειονοτικής ταυτότητας της κοινότητας των Ελλήνων Κωφών, από την άλλη, ερωτήματα που μας στρέφουν στην ευρύτερη έννοια του όρου “deaf voices”: Έχουν φωνή όσοι και όσες δεν ομιλούν μια γλώσσα; Πώς μπορούμε να ακούσουμε (ή να δούμε) τη φωνή των κωφών και των νοηματικών τους γλωσσών; Πώς θα αναγνωρίζαμε τη μοναδικότητα και τη δύναμη της απεύθυνσης στη φωνή τους; Τι σημαίνουν η έμφαση στην απεικονιστικότητα, τη μίμηση και το σώμα για την ιδιαιτερότητα της φωνής των νοηματικών γλωσσών; Πώς μπορείς να κάνεις ν’ ακουστεί η φωνή μιας σιωπηλής μειονότητας;

Βρίσκω το έργο της Τατιάνας αποκαλυπτικό και για δύο επιπλέον λόγους. Πρώτον, γιατί κατορθώνει να συνδέσει τόσο λιτά, αλλά καθοριστικά, την κυριολεξία με τη μεταφορά στην πραγμάτευση της φωνής (ή ίσως να καταργήσει τη μεταξύ τους διάκριση) και δεύτερον, γιατί η καλλιτέχνις εντάσσει στο έργο της φωνές που η ίδια δεν μπορεί ν’ ακούσει σε όλο τους το εύρος με τ’ αυτιά της. Το ότι όλοι οι ακούοντες που είδαν το έργο της, τις άκουσαν, αλλά και ίσως είχαν την ευκαιρία ν’ ακούσουν και κάτι περισσότερο μέσα σ’ αυτές, τη μοναδικότητα της απεύθυνσης που προσφέρουν, συνιστά για μένα μια χειρονομία εκ μέρους της καλλιτέχνιδας, ένα νόημα, μεγάλης καλλιτεχνικής και εκφραστικής γενναιοδωρίας.

Υστερόγραφο

“Hearing Deaf Voices” σημαίνει, πριν απ’ όλα, «ακούγοντας τις φωνές των κωφών». Εδώ, φυσικά, σημαίνει επίσης «ακούγοντας το *Deaf Voices*», το έργο της Τατιάνας Ρεμούνδου. Παρά το ότι δανείζομαι την έκφραση από τη συλλογικότητα “Hearing Voices Network”, τα νοήματα που απηχεί στ’ αυτιά μου είναι αρκετά διαφορετικά από την αρχική της πηγή. Το *Hearing Deaf Voices* θέτει πλάι-πλάι, ισότιμα και χωρίς ανταγωνισμούς, ακούοντες (hearing) και κωφούς (deaf) που μοιράζονται μια κατεξοχήν ακουστική εμπειρία αλλά και μια θεμελιώδη ακουστική μεταφορά, τη φωνή. Υπ’ αυτήν την έννοια, συνομιλεί αντιθετικά με το μεταφορικό σχήμα του “*Seeing Voices*”, που έχει χρησιμοποιήσει ο Oliver Sacks στη μελέτη του για τη γλώσσα και τη σκέψη των κωφών με τίτλο, σε ελληνική μετάφραση, *Βλέποντας φωνές: Περιήγηση στον κόσμο των κωφών* (Sacks 2009), αλλά και ο Jonathan Rée στο βιβλίο που προαναφέρθηκε (*I See a Voice*,

Rée 1999), καθώς και πλειάδα άλλων μελετητών του κόσμου των κωφών που τονίζουν την ιδιαίτερη βαρύτητα της οπτικής αντίληψης και επικοινωνίας για τις νοηματικές γλώσσες και τους πολιτισμούς των κωφών¹⁰. «Αντιστρέφοντας» αυτή την αισθητηριακή μεταφορά και συνδέοντάς την στενότερα με την κυριολεκτική έννοια της φωνής και της ακοής, στο παρόν κείμενο θέλησα να επανεξετάσω αισθητηριακές προσλήψεις, μεταφορές και τις μεταξύ τους σχέσεις, αφενός τονίζοντας την πέραν της ακοής πρόσληψη του ήχου και της φωνής από τους κωφούς και, αφετέρου, αναδεικνύοντας τις πολλαπλές μεταφορικές διαστάσεις της ακοής και της φωνής, καθώς και τη συμβολική αιχμή τους.

Ευχαριστίες

Οφείλω θερμές ευχαριστίες στην Ουρανία Αναστασιάδου, την Αλεξάνδρα Μπακαλάκη, την Τατιάνα Ρεμούνδου και την Christine Sun Kim για τη συμβολή τους στη διαμόρφωση των ιδεών και τη διατύπωσή τους στο παρόν κείμενο. Η ευθύνη για την τελική μορφή του βαρύνει, φυσικά, αποκλειστικά τον γράφοντα.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Bauman, H-Dirksen L. ed. 2008. *Open Your Eyes: Deaf Studies Talking*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bauman, H-Dirksen L., Jennifer L. Nelson and Heidi M. Rose. eds. 2006. *Signing the Body Poetic: Essays on American Sign Language Literature*. Includes DVD. Berkeley: University of California Press.
- Baynton, Douglas C. 1996. *Forbidden Signs: American Culture and the Campaign against Sign Language*. Chicago: University of Chicago Press.
- Baynton, Douglas C., Jack R. Gannon and Jean Lindquist Bergey. 2007. *Through Deaf Eyes: A Photographic History of an American Community*. Washington, D.C.: Gallaudet University Press.
- Γελάνη, Ελένη. 2011. «Η Σιγή επί σκηνής ή Εκπαιδευόντας Κωφούς: Πολιτιστικές δραστηριότητες της κοινότητας Κωφών Θεσσαλονίκης (Μια ανθρωπολογική προσέγγιση)» (Μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία). Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Φιλοσοφική Σχολή.

10. Βλ. ενδεικτικά Baynton et al. 2007, Bauman 2008, Κουρμπέτης και Χατζοπούλου 2010, Lane et al. 2011.

- Cavarero, Adriana. 2005 [2003]. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Translated, and with an Introduction, by Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Cambridge, Mass.: The MIT Press.
- Durr, Patricia. 1999-2000. "Deconstructing the Forced: Assimilation of Deaf People via De'Via Resistance and Affirmation Art". *Visual Anthropology Review* 15 (2): 47-68.
- Engelke, Matthew. 2007. *A Problem of Presence: Beyond Scripture in an African Church*. Berkeley: University of California Press.
- Harkness, Nicholas. 2014. *Songs of Seoul: An Ethnography of Voice and Voicing in Christian South Korea*. Berkeley: University of California Press.
- Κουρμπέτης, Βασίλης και Μαριάννα Χατζοπούλου. 2010. *Μπορώ και με τα μάτια μου: Εκπαιδευτικές προσεγγίσεις και πρακτικές για κωφούς μαθητές*. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Lane, Harlan, Richard C. Pillard and Ulf Hedberg. 2011. *The People of the Eye: Deaf Ethnicity and Ancestry*. Oxford: Oxford University Press.
- Leudar, Ivan and Philip Thomas. 2000. *Voices of Reason, Voices of Insanity: Studies of Verbal Hallucinations*. London: Routledge.
- Loraux, Nicole. 1998 [1990]. *Mothers in Mourning*. Ithaca: Cornell University Press.
- Maher, Jane. 2010. *Seeing Language in Sign: The Work of William C. Stokoe*. Washington, D.C.: Gallaudet University Press.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2011. «Το φύλο της φωνής: Όρια και υπερβάσεις του ενσώματου ήχου». Στο *Γλώσσα και σεξουαλικότητα*. Κανάκης, Κώστας. επιμ. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, σελ. 93-108.
- Rée, Jonathan. 1999. *I See a Voice: A Philosophical History of Language, Deafness and the Senses*. London: Harper Collins Publishers.
- Reisler, Jim. 2002. *Voices of the Oral Deaf: Fourteen Role Models Speak Out*. Jefferson, NC: McFarland & Co Inc. Publishers.
- Sacks, Oliver. 2009 [1989]. *Βλέποντας φωνές: Περιήγηση στον κόσμο των κωφών*. Μετάφραση: Κώστας Πόταγας, Άννυ Σπυράκου. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα.
- Schertz, Brenda and Harlan Lane. 1999-2000. "Elements of a Culture: Visions by Deaf Artists". *Visual Anthropology Review* 15 (2): 20-36.
- Σερεμετάκη, Κ. Νάντια. 1994 [1991]. *Η τελευταία λέξη (στης Ευρώπης τα άκρα): Δι-αίσθηση, θάνατος, γυναίκες*. Μετάφραση: Νίκος Μαστρακούλης. Αθήνα: Εκδόσεις Νέα Σύνορα- Λιβάνη.
- Sonnenstrahl, Deborah M. 2003. *Deaf Artists in America: From Colonial to Contemporary*. San Diego, CA: DawnSignPress.
- Weidman, Amanda J. 2006. *Singing the Classical, Voicing the Modern: The Postcolonial Politics of Music in South India*. Durham: Duke University Press

Απεύθυνση / Διαλογικότητα

Address / Dialogism



Ελπίδα Ρίκου Elpida Rikou

ΕΣΥ: Η φωνή ως απεύθυνση - Δράση ΕΣΥ (σε συνεργασία με την Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά)

Αντιλαμβάνομαι τη φωνή ως απεύθυνση, ως παρακινδυνευμένη υπέρβαση των ορίων του εαυτού που συγκροτεί τον κοινωνικό δεσμό. Τη διερευνώ, λοιπόν, ως επιτέλεση, ως χειρονομία προς ένα «εσύ». Από το 2012 ως το 2014 αναζητώ ή σκηνοθετώ στοιχειώδεις μορφές απεύθυνσης, όπως διακρίνονται στις καθημερινές πρακτικές.

Οι εικόνες και τα κείμενα που παρουσιάζονται εδώ, επιλέγονται ως ίχνη μιας διερευνητικής διαδικασίας μεταξύ εικαστικών και ανθρωπολογικών αναζητήσεων, την οποία θεωρώ σημαντική καθαυτή και επιφυλάσσομαι για την αποτίμηση ή την εξέλιξή της. Η συγκεκριμένη διερεύνηση, η οποία πραγματοποιήθηκε ως τμήμα του συλλογικού project *Φωνές*, μορφοποιήθηκε σταδιακά ως προσωπική ανταπόκριση σε διάφορες περιστάσεις παρουσίασης του project και πάντα μέσα από συνεργασίες.

Ξεκίνησα αποστέλλοντας ηλεκτρονικά οδηγίες για καταγραφή απευθύνσεων στο β' ενικό πρόσωπο. Οι ηχητικά καταγεγραμμένες απευθύνσεις έγιναν αντικείμενο επεξεργασίας, κατά τρόπο ώστε να συνηχούν, και παρουσιάστηκαν ως ηχητικό αρχείο - τμήμα εγκατάστασης που πλαισίωσε τη δράση με τίτλο *Cocktail party* του εικαστικού Πάνου Σκλαβενίτη, κατά την πρώτη παρουσίαση του project *Φωνές* στο Θέατρο Εμπρός. Στη συγκεκριμένη δράση συμμετείχε με ομιλία της και η ανθρωπολόγος Αθηνά Αθανασίου (βλ. κείμενο Αθανασίου στον παρόντα τόμο). Για τις καταγραφές αυτές θέλω να ευχαριστήσω όσους συμμετείχαν ή με βοήθησαν στην επεξεργασία του υλικού: τους Θ. Κάππα, Ν. Παππά, Α. Πυλαρινού, Θ. Ραυτοπούλου, Α. Συριάτου, Ν. Χριστάκη, καθώς και την Α. Αθανασίου που αποδέχτηκε την πρόσκλησή μου για συμμετοχή στη δράση. Στην εγκατάσταση συμπεριλαμβάνονταν τρία βίντεο, στα οποία η ηθοποιός Δέσποινα Σαραφείδου - την οποία ευχαριστώ θερμά για τη συμμετοχή της σε πολλές φάσεις αυτής της διερεύνησης - σχολίαζε τις καταγεγραμμένες απευθύνσεις, αυτοσχεδίαζε μια δική της απεύθυνση και, εντέλει, δοκίμαζε το ύφος και τον τόνο της φωνής της σε σύντομα σενάρια συνηθισμένων απευθύνσεων που της είχα προτείνει. Για την τελική επεξεργασία του βίντεο οφείλω πολλά στην εικαστικό Ν. Παππά.

Κατά τη δεύτερη συμμετοχή του project *Φωνές* στις εκδηλώσεις του Θεάτρου Εμπρός, η οποία βασίστηκε στο γενικό εννοιακό πλαίσιο που είχε επιλεγεί από την ομάδα του Εμπρός («Πού είμαστε τώρα;»), θέλησα να «αυξήσω

την ένταση» απευθύνσεων που προέρχονταν από μετανάστες πρώτης και δεύτερης γενιάς, με αφορμή το γεγονός ότι εκείνη την περίοδο γνωστά μορφώματα φασιστικών καταβολών είχαν πολλαπλασιάσει τις ξενοφοβικές επιθέσεις τους. Ευχαριστώ ιδιαίτερα τους συμμετέχοντες Saed Mosawi, Ali Naseri και Hasan Aniri από το Αφγανιστάν, Αντελίνα Στογιάνοβα από τη Βουλγαρία και τη νεαρή γυναίκα από τη Λευκορωσία που προτιμά να παραμείνει ανώνυμη, διότι δέχτηκαν να καταγραφούν οι απευθύνσεις που έκαναν ζωντανά, απευθείας στο κοινό του Εμπρός, όπως οι ίδιοι/ίδιες επέλεξαν, άλλοτε στο φως και άλλοτε στο σκοτάδι. Επίσης, ευχαριστώ θερμά τους Nasim Lomani, Χρυσούλα Σπανού, Άντζελα Χριστοπούλου και Δήμητρα Νικολοπούλου για τη βοήθεια που μου πρόσφεραν στη δράση αυτή. Στην ίδια περίπτωση συμμετείχε η ηθοποιός Δέσποινα Σαραφείδου - την ευχαριστώ και πάλι για την αποδοχή της πρόσκλησης - που επέλεξε αποσπάσματα θεατρικών έργων, ώστε να απευθυνθεί στα σκοτεινά στο β' ενικό πρόσωπο στο κοινό του Εμπρός.

Στη συνέχεια, επεξεργαστήκαμε, σε συνεργασία με τους ESCOITAR.ORG και τον Γ. Σαμαντά, ένα σενάριο περιήγησης στο εμπορικό κέντρο της Αθήνας, απ' όπου προέκυψαν απευθείας ηχητικές καταγραφές απευθύνσεων ή επικλήσεων, όπως τις ακούμε συχνά στο δημόσιο χώρο. Ευχαριστίες οφείλω σ' αυτή την περίπτωση στον Γ. Σαμαντά, στη Δ. Σαραφείδου και πάλι, αλλά και στην εικαστικό Σ. Γρηγοριάδου που μου δάνεισε και δικές της καταγραφές, ώστε να εμπλουτιστεί το υλικό που παρουσιάστηκε εντέλει με τη μορφή ηχητικού αρχείου (το 3ο μέρος του) στο CAMP. Τέλος, με αφορμή την έκθεση των Φωνών στο CAMP, επεξεργαστήκαμε από κοινού με την εικαστικό Ηώ-Μυρτώ Χαβιάρá μια δράση, στην πραγματοποίηση της οποίας συμμετείχαν - και τους ευχαριστώ πολύ - η ηθοποιός Φιλίππα Καραμολέγκου, ο χορευτής και μουσικός Αλέξης Κωτσόπουλος και η ψυχολόγος, εικαστική ψυχοθεραπεύτρια και φωτογράφος Νιόβη Σταυροπούλου.

Για τις βιντεοσκοπήσεις των δράσεων, των δικών μου αλλά και συνολικά του project Φωνές, οφείλουμε όλοι πολλά στη σκηνοθέτιδα Δήμητρα Νικολοπούλου, ενώ στον φωτογράφο Δημήτρη Γερακίτη χρωστώ την τεκμηρίωση της δράσης στο CAMP.

Πιο συγκεκριμένα, το project ΕΣΥ που παρουσιάζεται εδώ έχει τρία μέρη:

1ο μέρος: αρχεία ήχου (2012-2014, mp3, διάρκεια: 11' 30'')

Αρχεία με ηχητικές καταγραφές απευθύνσεων στο β' ενικό πρόσωπο που έκαναν άτομα σε διαφορετικές συνθήκες κοινωνικότητας. Η ακρόαση των τριών

αυτών αρχείων στη σειρά παραπέμπει σε κλιμάκωση στοιχειωδών μορφών απεύθυνσης από το προσωπικό στο πολιτικό ή αντίστροφα.

- α. επικλήσεις προς τους περαστικούς στους δρόμους της Αθήνας (2014, 2' 30'')
- β. αφηγήσεις μεταναστών στο κοινό του Θεάτρου Εμπρός (2013, 4' 00'')
- γ. ιδιωτικές συνομιλίες με απόντες άλλους (2012, 5' 00'')

2ο μέρος: (Video, 2012-2014, διάρκεια: 3' 26''). Συμμετέχει η ηθοποιός Δ. Σαραφείδου.

Μπροστά στην κάμερα, μια γυναίκα απευθύνεται σ' έναν απόντα άλλο. Συνήθεις χειρονομίες και σύντομα σενάρια που διαμορφώνουν σχέσεις ανασύρονται μέσα από τη ροή της καθημερινότητας.

3ο μέρος: Ελπίδα Ρίκου σε συνεργασία με την Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά (δράση/μη-μόνιμη εγκατάσταση, CAMP/6.3.2014, διάρκεια: 120'). Συμμετέχοντες: Φιλίππα Καραμολέγκου, Αλέξης Κωτσόπουλος, Νιόβη Σταυροπούλου. Μη-μόνιμη εγκατάσταση: παραβάν (4 x 2 μ.), τραπέζι, καθίσματα, ακουστικά, ηρ3.

Διερεύνηση στοιχειωδών μορφών απεύθυνσης, όταν συμβαίνει «ζωντανά». Ένας από τους συμμετέχοντες στη δράση προσκαλεί κάποιον από το κοινό να μπει σε έναν «προστατευμένο» χώρο και είτε να του απευθύνει ό,τι εκείνος επιθυμεί είτε να ανταποκριθεί σε ό,τι ο πρώτος του απευθύνει. Όσα συμβαίνουν μεταξύ των δύο συνομιλητών καταγράφονται ηχητικά, ενώ ταυτόχρονα μπορεί να τα παρακολουθήσει ένας τρίτος «μάρτυρας», ο οποίος βρίσκεται έξω από το χώρο αυτό, με τη βοήθεια ακουστικών.

A voice addressing YOU - Event YOU (in collaboration with Io-Myrto Chaviara)

A voice might not only be a sound produced by a living being, but a gesture of addressing, an elementary relational form posing moral and political issues to reflect upon and discuss with different partners. The project *EZY / YOU* proposes a juxtaposition of different modes of elaboration on this elementary gesture of addressing.

- a. People who accepted to participate in the project were given instructions on how to “perform” and record an individual address to YOU in private. A number of sound recordings were thus collected where a man, a woman or a young child

are addressing YOU in the person of a lost lover, a dead family member, their neighbor or their employer.

The remixing of sound material produced a multi-vocal recording that allowed someone walking near the wall where several mp3 players were on to hear vaguely certain voices addressing her, thus transforming her to an interlocutor responsible for providing an answer.

b. During the presentation of the project *Fonés* at Embros Theatre in spring 2012, we proposed a combined presentation of two individual projects: *YOU* by Elpida Rikou and *Cocktail Party* by Panos Sklavenitis. The presentation revealed similarities and differences between the two projects, elucidating the role of voice in the construction of social relationships.

A sound installation of recorded voices and several video recordings of an actress' performances that represented different modes of addressing "you" created the environment for a performance resembling a cocktail party, where a group of people wearing earplugs narrated simultaneously the story of their life. Finally, one more voice of a person present in these surroundings was introduced via the microphone, commenting on the whole situation from an anthropologist's point of view.

c. On February 2013, the group of artists and activists occupying the theatre building of Embros organized a festival in order to collectively answer the question "*Where are we now?*" Invited to participate at this event, *Fonés* proposed a combination of several individual projects which were presented on scene with the lights out, in order to "*pump up the volume...*" of different voices speaking about matters of history, memory, politics or interpersonal relations that are usually left "in the dark".

On this occasion, Elpida Rikou proposed two more versions of her project:

- The first version was stimulated by the rise of the neo-fascist party "Golden Dawn" in Greece. Five immigrants of different origins were invited to address the audience and talk about "where they are now" in Greece.
- The second version was a performance by the actress-collaborator in the project Despoina Sarafeidou, who experimented with her voice in different forms of addressing "you", using dialogues from theatrical pieces of her repertoire.

d. Elpida Rikou collaborated with the anthropologist G. Samantas and ESCOITAR.ORG in producing a walk in Athens' commercial center where, among other

sounds, they recorded voices of beggars, vendors and other people addressing the passers-by. Sound material of a similar nature was also “borrowed” from the visual artist S. Grigoriadou and the combined outcome of these recordings was proposed as the first of a three-part sound archive exhibited at CAMP.

e. Finally, in the occasion of the *Fonés* exhibition at CAMP, Rikou collaborated with the visual artist Io-Myrto Chaviara and they both conceived of an event, held inside a portable installation, which served as a “mechanism” for gathering “live” forms of address between a collaborator (F. Karamolengou, A. Kotsopoulos, N. Stavropoulou) and a member of the audience, while an unseen third person, also a member of the audience, was listening to their dialogue.



ΑΡΧΕΙΟ

1. ΕΣΥ/ 1ο μέρος: Οδηγίες

Οι οδηγίες αυτές στάλθηκαν ηλεκτρονικά παρακινώντας γνωστούς και αγνώστους να καταγράψουν απευθύνσεις.

Απευθύνσου στο β' ενικό πρόσωπο σε κάποιον, έναν πραγματικό ή φανταστικό «άλλο». Μίλησέ του για κάτι που είναι σημαντικό, για σένα, αυτή την περίοδο. Κάθισε μπροστά σ' ένα κασετόφωνο (κατά προτίμηση μόνος/μόνη) και απευθύνσου άμεσα σ' αυτό το ΕΣΥ, αυτοσχεδιάζοντας προφορικά, για όσο χρόνο θέλεις, μια ή περισσότερες φορές. Το πρόσωπο μπορεί να είναι πραγματικό ή φανταστικό (ο Θεός, ένας ερωτικός σύντροφος, κάποιος που έχει πεθάνει, ο καταστηματούχος της γωνίας, ένας ήρωας παραμυθιών, οποιοσδήποτε, αρκεί για κάποιο λόγο να είναι σημαντικό για σένα, αυτή τη στιγμή, να του απευθυνθείς). Μη δώσεις συγκεκριμένα στοιχεία για την ταυτότητά του (ούτε για τη δική σου). Διάλεξε μια κατάσταση που σε απασχολεί πραγματικά, που σου δημιουργεί ένταση, ερωτήματα, συναισθήματα. Ένα πραγματικό διακύβευμα για σένα, όπου αυτό το «ΕΣΥ» θα παίζει έναν ουσιαστικό ρόλο. Απευθύνσου, όσο μπορείς πιο άμεσα και ειλικρινά. Αν, καθώς το επιχειρείς, προτιμάς να βρεις μια παραλλαγή (σε σχέση μ' αυτές τις οδηγίες), υιοθέτησέ την, μόνο αν την θεωρείς αναγκαία. Η αυτολογοκρισία είναι αναμενόμενη, αλλά ίσως μπορείς να την αποφύγεις ως ένα βαθμό. Αν γνωρίζεις άλλα πρόσωπα τα οποία θα μπορούσαν να κάνουν το ίδιο, θα διευκολύνει πολύ το project αν τους ζητήσεις να συμμετάσχουν. Ίσως βοηθήσει, αν δεν γνωρίζουν το πρόσωπο που ζητά αυτές τις καταγραφές. Στο τελικό αποτέλεσμα του project, το υλικό των ηχητικών αυτών καταγραφών θα «μονταριστεί» με διάφορους τρόπους και δεν θα αναγνωρίζεται ποιος ακριβώς είσαι, σε ποιον απευθύνεσαι και τι συνολικά επέλεξες να του απευθύνεις. Έχει όμως σημασία η «ποιότητα» αυτής της απεύθυνσης, όπως θα καταγραφεί μέσα από τη φωνή σου. Θα ήταν πολύ χρήσιμο η καταγραφή να είναι ψηφιακή. *Ευχαριστώ πολύ για τη συμμετοχή σου.*

Καταγεγραμμένες απευθύνσεις:

Α. Ό,τι άκουσες, άκουσες, αυτό ήταν, δεν υπάρχει άλλη ελπίδα να μ' ακούσεις. Όταν καταλαβαίνω ότι ίσως κάποια στιγμή μ' ακούσεις, ότι υπάρχει το ενδεχόμενο να μ' ακούσεις, μπορεί και να καταπραΰνεται και να ηρεμεί όλη αυτή η νοσταλγία και να εξαφανίζεται με αυτή την ελπίδα ότι μπορεί να με ακούς, κατά κάποιον τρόπο.

Β. Λοιπόν, δεν έχεις δουλέψει ποτέ στη ζωή σου φίλε, ε; Κι αυτό είναι αρκετό για να μη δικαιούσαι δια να ομιλείς.

Γ. Βρε Ελεάνα μου, καλημέρα. Δεν μπορώ να καταλάβω δύο-τρία πράγματα στη ζωή μου. Πρώτον, έρχεσαι, είσαι μήνες εδώ κι ένα «γεια σου, κυρία Γιάννα» δεν μου λες. Κι όταν θες να πάρεις κρεμμύδια ή λεμόνια μου χτυπάς την πόρτα τα μεσάνυχτα και μου λες «έχεις, κυρία Γιάννα, λεμόνια, έχεις κρεμμύδια;» και λέω «ναι, έχω» και πάω και σου δίνω και λεμόνια και ... Καλημέρα δεν μου λες, όμως!

Δ. Φέτος σε πεθύμησα. Εσύ; Τρία χρόνια, ε; Ίσως ποτέ δεν περίμενα πως θα το κάνεις αυτό. Τώρα, προσπαθώ να ξεφορτωθώ τα πράγματά σου. Μα όλο για σένα μιλάμε. Εγώ έχω σειρά τώρα. Θα 'θελα να 'σουν εδώ, να μου μάθεις πράγματα, να μου δείξεις πράγματα. Όπως έκανες πάντα.

Ε. Οι λέξεις μας είναι τόσο δειλές και προσεκτικές. Είσαι απίστευτη! Πανέμορφη εικόνα! Shocking beauty! Είσαι απίστευτη! Σε σκέφτομαι καμιά φορά. Καμιά φορά πολύ έντονα. Βουλιάζω σ' αυτή τη σκέψη. Και... ναι, σου εύχομαι να είσαι καλά εκεί που είσαι. Σε φιλώ.

Ζ. Να μπορούσα να σου μιλήσω. Να είχα τη δυνατότητα να είσαι εδώ και να μιλήσουμε γι' αυτό το θέμα που με καίει τώρα. Κι έτσι όπως κοιτάω αυτή τη φωτογραφία που με κρατάς, θα 'θελα πάρα πολύ να μου 'λεγες, να μου 'δινες ένα κουράγιο. Μια κουβέντα μαζί σου θα ήθελα να είχα.



2ο μέρος. Σειρά τριών βίντεο που καταγράφουν ηθοποιό ενώ διερευνά μορφές απεύθυνσης. Με τη συμμετοχή της ηθοποιού Δ. Σαραφειδου.

1. Η Δ.Σ. σχολιάζει τις απευθύνσεις που έχουν καταγραφεί ηχητικά

Αν η Α. λάμβανε απάντηση, θα συνέχιζε στον ίδιο τόνο. Αμέσως τοποθετούσες το άλλο πρόσωπο, δεν είχες θέμα να καταλάβεις για ποιον πρόκειται, τον είχε δημιουργήσει εδώ και τώρα, μπροστά της. Αν οι άλλοι λάμβαναν απάντηση, θα άλλαζαν τόνο φωνής. Η Β. είναι σαν να έφτιαξε πρώτα αυτό και μετά είναι σαν να είπε «τώρα, στη μεταμοντέρνα εποχή μας, είναι καλό να απευθυνόμαστε διαφορετικά...». Αυτή έχει φτιάξει ένα έργο τέχνης, έχει προχωρήσει. Αν μιλούσαμε για υποκριτική, θα λέγαμε ότι έχει κάνει κάποια στάδια. Έχει δουλέψει αυτό το κομμάτι στο εδώ και τώρα και μετά είναι τρόπον τινά αποστασιοποιημένη και της λείει αυτό που θέλει να της πει με κάποια ασφάλεια. Η Α. θα μπορούσε πράγματι να το κάνει. Είναι διαφορετικά είδη απεύθυνσης.

Έχει ενδιαφέρον το πώς διαμεσολαβείται ο λόγος, όχι τα λόγια, οι λέξεις... η διαμεσολάβηση της απεύθυνσης, της φωνής, της ανάσας... Εγώ μιλάω

γι' αυτό και μου κόβεται κάπως η ανάσα, γιατί έχω κάποια συναισθήματα εδώ και τώρα. Η Γ. ήξερε σε ποιον απευθύνεται και ότι αυτή η απεύθυνση ήταν αδύνατη. Κι έτσι προέκυπταν οι τονισμοί οι «λανθασμένοι», αλλά και αυτοί έχουν τη συγκίνηση, τη διαδικασία της επεξεργασίας που έχει μπει για να το κάνει αυτό το πράγμα. Δεν ξέρω αν η Γ. το έχει κάνει ποτέ αυτό, αν ακουγόταν η φωνή της στο δωμάτιο, γιατί αυτό το κάνουμε συνήθως νοητικά... βέβαια, γράφει στις φωνητικές χορδές, όταν το κάνουμε στο κεφάλι μας... Γνωρίζει ότι δεν έχει αποδέκτη γι' αυτό έχει αυτόν τον τονισμό, τα ηχητικά κύματα πήγαν σ' ένα τοίχο, ανακλάστηκαν και ξαναγύρισαν, αυτή η ίδια ξαναάκουσε τη φωνή της. Είναι ένα μυστήριο, δηλαδή μια τελετουργία που συμβαίνει. Δεν μιλάμε για να απευθυνθούμε σε κάποιον άλλο, μιλάμε για την αυτοσυνειδησία μας. Μιλάω άρα υπάρχω, αλλιώς θα διαλυθώ.

Είναι ένα μυστήριο πράγμα με τη φωνή. Παίρνεις αέρα, φουσκώνεις τα πνευμόνια σου, κύματα ηχητικά δημιουργούνται, οι μύες στα χέρια, ένα άσχετο όργανο γίνεται αντηχείο αυτής της φωνής. Πραγματικά η φωνή έχει μια διπλή υπόσταση, επειδή ακριβώς δεν μπορείς να την πιάσεις, είναι λίγο... στον αέρα... έχει αφενός αυτή την καθαρή σωματικότητα, φυσική σωματικότητα, πάλλονται χορδές, ρεύμα αέρα βγαίνει προς τα έξω, κρανίο, δόντια, γλώσσα, τοίχοι αντανακλούν και ταυτοχρόνως είναι αέρας, ήταν δεν ήταν, τι έγινε... Δεν είναι το ίδιο να χώσεις ένα χαστούκι, το νιώθεις...

Σκέφτομαι όλες αυτές τις αδύνατες περιπτώσεις που είναι καθημερινές, ο καθένας έχει ένα φίλο, εραστή, κάποιο πεθαμένο... Πολλές φορές λέμε «αχ, να σ' έβλεπα μια στιγμή». Αλλά έχει άλλη βαρύτητα αυτό που λέμε «να σου μιλούσα», «να σου τα έλεγα».

2. Η Δ.Σ. σχολιάζει απευθυνόμενη σε έναν απόντα άλλο



ΚΑΝΕ ΚΑΤΙ
 ΕΛΑ
 ΕΛΑ ΠΕΣ
 ΠΕΣ ΜΟΥ
 ΑΝΤΕ ΠΑΡΑΠΕΡΑ
 ΑΝΤΕ
 ΑΝΤΕ ΦΥΓΕ
 ΑΝΤΕ ΑΠΟ ΔΩ
 ΑΝΤΕ ΣΕ ΠΑΡΑΚΑΛΩ

3. Δ.Σ./ ΑΠΕΥΘΥΝΣΗ - αυτοσχεδιασμός

Όσο περνάν τα χρόνια τόσο πιο πολύ καταλαβαίνω, νομίζω. Και θα έλεγα ότι δεν είχα ποτέ την ευκαιρία να σου κάνω αυτή την κουβέντα, αλλά... Μάλλον θα ήθελα να έχω μια διαφορετική στάση στη ζωή και όχι αυτή που πήρα από σένα.

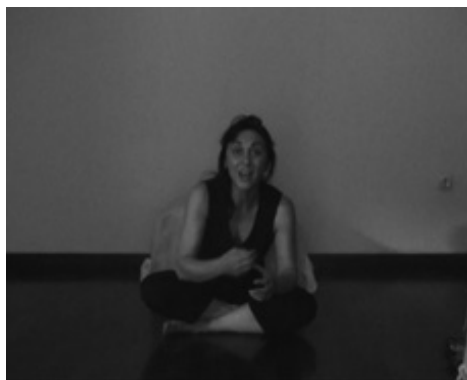
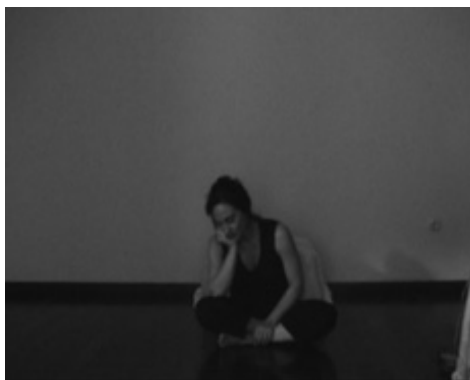
Στο όνειρο, είμαι στο παιδικό πάρτι, μπροστά σε μια βιβλιοθήκη και στο τζαμάκι σε βλέπω. Και σκέφτομαι, κοίτα να δεις που γίνεται, που το λένε αυτό το πράγμα και γίνεται! Ξέρεις, οι καθρέφτες, σ' ένα σπίτι που έχει νεκρό, πρέπει να καλύψουμε τους καθρέφτες, γιατί μπορούν να φανούν και τα λοιπά. Και σε βλέπω! Και χαίρομαι πάρα πολύ! Πολύ θα ήθελα αυτό το πράγμα να συμβεί, ανά πάσα στιγμή. Εσύ χαίρεσαι; Εσύ θα χαιρόσουν;

Την ίδια ώρα που μιλάω, μου περνάν διάφορες σκέψεις από το μυαλό. Όλοι οι άνθρωποι το καταλαβαίνουν αυτό, όλοι έχουν την αίσθηση του χεριού του μπαμπά, της μαμάς, να τους πηγαίνει. Αλλά αυτό για μένα ήταν τρομερή ασφάλεια. Και μου κρατάς το χέρι. Κι εκεί που είμαι στη μεγαλύτερη ασφάλεια που μπορεί να νιώσει ανθρώπινο ον, γιατί έτσι είναι, έχω αυτή τη βεβαιότητα, καταλαβαίνω ότι θα μ' αφήσεις. Το να σου πω ότι έβαλα τις φωνές, ότι εκείνη την ώρα αυτό το πράγμα μου φαινόταν αδιανόητο, είναι απλώς μια περιγραφή. Αυτό που θέλω να σου πω είναι: εσύ το καταλαβαίνεις, πόσο κακό πράγμα είναι να το κάνεις σε κάποιον;

Εκείνη την ώρα ήμουν πάρα πολύ θυμωμένη. Και γι' αυτό το πράγμα ήθελα να σου πω. Διότι συνήθως δεν έβγαζα ένα θυμό. Έβγαζα ένα θυμό απέναντι σε άλλα πρόσωπα, αλλά όχι μαζί σου. Είμαι πραγματικά θυμωμένη. Λέω είμαι, αλλά αυτή τη στιγμή μπορώ ταυτόχρονα να κάνω τις επεξεργασίες μου και να πω, όχι, το καταλαβαίνεις, κι έτσι κι αλλιώς... και να κάνω τις αναλύσεις. Νομίζω ότι αυτό είναι το πιο καθαρό συναίσθημα.

Ε, αυτό που θέλω να σου πω, είναι ότι αυτό, εγώ, το έχω πραγματική έλλειψη. Τα έχω μαζί σου δηλαδή. Καταλαβαίνεις τι λέω! Προφανώς καταλαβαίνεις. Αλλά το ζήτημα είναι ότι τώρα δεν γίνεται τίποτα. Δηλαδή, δεν ξέρω τι μπορείς να κάνεις. Τίποτα δεν μπορείς να κάνεις προφανώς! Εγώ πρέπει να κάνω κάτι.

Το κακό ξέρεις ποιο είναι; Ότι δεν υπάρχει περίπτωση να γίνει τίποτα μ' αυτό. Και αυτό δημιουργεί μια αίσθηση ματαιότητας... τώρα ξέχασα τι ήθελα να πω. Τέλος πάντων. Τουλάχιστον κατάλαβα το γέλιο! Αυτό.



Δράση ΕΣΥ σε συνεργασία με την *Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά*. CAMP. Έκθεση Φονές Καταγραφές «ζωντανών» απευθύνσεων (με παράλληλη ακρόαση)



Ανδρας 1 / Ανδρας 2 (διάρκεια συνομιλίας: 1' 42").

Ο άνδρας 1 κάθεται πίσω από το παραβάν και περιμένει.

A2: Γεια. Είναι άδαιο εδώ;

A1: Ναι, κάθισε. Έχεις κάτι να δηλώσεις;

A2: Οι δηλώσεις τελείωσαν.

A1: Τι έχει μείνει;

A2: Αυτό που δεν είναι δήλωση. Δεν ξέρω πώς το λένε όμως.

A1: Απεύθυνση.

A2: Αν είναι απεύθυνση πρέπει να υπάρχει άλλος. Δεν ξέρουμε αν υπάρχει άλλος.

A1: Εγώ τι είμαι εδώ;

A2: Εσύ είσαι εδώ αλλά δεν ξέρουμε αν υπάρχουν όντως. Υπάρχει ο άλλος ή δεν υπάρχει; Ή τον φτιάχνουμε με το μυαλό μας;

A1: Ωραίο το ερώτημα αυτό.

A2: Βέβαια. Αν είναι πολύ ωραίο καλύτερα να μιλήσεις εσύ αντί να μιλήσω εγώ. Πώς σου φαίνεται;

A1: Όχι, δεν είναι αναγκαστικά καλύτερο. Οι ρόλοι εναλλάσσονται.

A2: Σωστά. Αυτό το πιστεύω. Όχι μόνο εναλλάσσονται. Μπορεί να φτιάχνονται και νέοι.

A1: Φτιάχνονται νέοι και επί τόπου.

A2: Δηλαδή στη συνομιλία των δύο - αν είναι τρεις είναι αλλιώς - πάντα υπάρχει εσωτερικός μονόλογος. Ο εσωτερικός μονόλογος είναι πιο ισχυρός από το τι σου λέω και τι μου λες. Άλλωστε, στην πρώτη συνάντηση, πρώτα κατασκευάζεις μια παράλληλη εικόνα του τι είναι ο άλλος.

A1: Σωστά.

A2: Αυτό κι αν ήταν δήλωση, ε;!

A1: Ήταν σπουδαίο αυτό! (γέλια). Χάρηκα!

A2: Χάρηκα!

Ο δεύτερος άνδρας αποχωρεί.

Καταγραφές «ζωντανών» απευθύνσεων μεταναστών στο κοινό του Εμπρός

Καλησπέρα σας. Είμαι έξι χρόνια εδώ πέρα. Έχω αρχίσει και δυσκολεύω πάρα πολύ. Έχω έρθει από το σπίτι κρυφά στην Ελλάδα. Και ήρθαμε από το Αφγανιστάν στο Πακιστάν, από το Πακιστάν στο Ιράν, από το Ιράν Τουρκία, από Τουρκία στην Ελλάδα. Και πώς δυσκολέψαμε όταν ερχόμασταν από Τουρκία στην Ελλάδα. Ήμασταν είκοσι επτά άτομα στο ένα πλαστική βάρκα. Είχε τόσα πολλά κύματα και όταν βλέπαμε κάτω ήταν σαν να ανοίγει ένα πηγάδι, τόσο κάτω. Βαθύ. Και μας έπεσε ένα παιδί και πέθανε. Κι εμείς φτάσαμε στο Σάμο. Κι όταν έφτασα, βγήκα κι έβγαλα όλα τα ρούχα μου και στη θάλασσα τα πέταξα και ήμουνα με το ένα βρακί. Περπατάγαμε εκεί και ήρθε μια γιαγιά και μου έλεγε: πού πάτε, δεν έχεις άλλα ρούχα. Ούτε αγγλικά. Και λέει: πού πάτε; Λέω, θέλω να πάω στην Αθήνα. Έχετε φάει; Του λέω: όχι, δυο μέρες δεν έχω φάει τίποτα. Ελάτε, λέει, σπίτι. Ρούχα δεν είχα τίποτα. Και μας φέραν στο σπίτι, και μας δώσανε και ρούχα και με έβαλε και γραβάτα. Κι όταν ήρθα στο Σάμο, στο Βαθύ, ήρθανε η αστυνομία και δεν με αναγνώριζε. Τα άλλα παιδιά τα αναγνώριζε. Λένε: ποιος είναι αυτός; Και ήμουνα και μικρός, δεκαέξι χρονών.

Πέρσι ήμουνα εδώ στην Αθήνα, δούλευα σε ένα εστιατόριο. Ανέβηκα στο λεωφορείο και ήταν μια κυρία απέναντι, καθόμασταν έτσι μαζί και έβγαζε τις τρίχες από τη φούστα, πώς το λένε αυτό, και με πέταγε πάνω μου. Το λέω: γιατί κυρία μου; Και λέει, εντάξει, δεν πειράζει, θα το καθαρίσεις. Το λέω, γιατί δεν το καθαρίζεις το δικό σου; Κι έλεγε κι άσχημα πράγματα. Γιατί είσαι ξένος; Γιατί ήρθες εδώ; Όταν ερχόμασταν εμείς στην Ελλάδα, όταν μπαίναμε από την Τουρκία στην Ελλάδα, η Ευρώπη, για κάθε άτομο πληρώνανε επτά χιλιάδες ευρώ. Αν πιστεύετε αυτό, πρέπει να πιστεύετε... Ευχαριστώ.

Ali Naseri

Είμαι ένας Αφγανός και είμαι στην Ελλάδα. Αλλά δεν μπορώ να μιλήσω πολύ καθαρά ελληνικά, εντάξει, δεν είμαι πολύ καιρό, δεν μπορώ να γράφω καθαρά, ούτε να διαβάζω καθαρά στη γλώσσα μου, γιατί όταν ήμουνα μικρό μου άρεσει εμένα πάρα πολύ να παίξω ποδόσφαιρο, μπάλα. Και ο πατέρας μου έλεγε, παιδί μου τελείωσε σχολείο, κι εγώ πηγαίνω αλλού. Κι εγώ τώρα δεν μπορώ να διαβάζω. Πρέπει να κάνω κάτι.

Ήρθα στην Ελλάδα ξαφνικά, δεν μπορώ να πω γι' αυτό ιστορία. Πήγα Τεχεράνη. Μετά διαλέξαμε να περάσουμε στην Ευρώπη, γιατί έχει δημοκρατία. Πέρασα στην Ευρώπη, μπόρεσα έφτασα στο Μυτιλήνη, ήρθα. Μόλις τελειώσαμε από τη φυλακή, ήρθε ένα χαρτί για απέλαση και εκεί τέλειωσε. Και δεν μπορούσα να πάω αλλού μ' αυτό το χαρτί, δεν μπορούμε να κάνουμε τίποτα. Κι αυτό είναι και η ιστορία. Φχαριστώ.

Hasan Aniri

Σ' ευχαριστώ. Σ' ευχαριστώ για την προστασία σου. Σ' ευχαριστώ για την υπομονή σου. Σ' ευχαριστώ για το χαμόγελό σου και την καλημέρα σου. Σ' ευχαριστώ για την αγκαλιά σου. Ξέρεις, για πρώτη φορά θα σου πω, σε παίρνω και σε τοποθετώ στην καρδιά μου, τόσο προσεκτικά. Ξέρεις, κάθε βράδυ στέκομαι και προσεύχομαι για σένα, για την ευτυχία σου, για τα παιδιά σου, για να είσαι καλά. Σε ικετεύω να φωτίζεσαι ποιος είναι καλός και ποιος είναι κακός. Και να μη με φο-

βάσαι. Κι εγώ να μπορέσω να μη σε φοβάμαι. Και να μη με διώχνεις. Να μπορέσω να σταθώ στα πόδια μου. Και να δοξάζω το Θεό για ό,τι έκανες για μένα. Σε παρακαλώ. Με υπέρτατη αγάπη, σεβασμό για όλους τους ανθρώπους που βρέθηκαν στο δρόμο της ζωής μου. Κι απευθύνομαι σε όλη την καρδιά. Είμαι μια φωνή ξένη προς κάθε μια καρδιά, είτε Έλληνας είναι εδώ είτε ξένος. Σας ευχαριστώ για την αγάπη σας.

(νεαρή γυναίκα)

Γεια σας. Είμαι εικοσιδύο χρονών. Είμαι δεκαπέντε χρόνια στην Ελλάδα, δουλεύω σ' ένα παιδικό σταθμό. Προσωπικά το ρατσισμό δεν τον έχω νιώσει. Αλλά η μητέρα μου πριν αρκετά χρόνια, δεν ξέρω πόσα, είχε πάει στην αστυνομία για κάποια χαρτιά κι ένας αστυνομικός κοίταξε τα χαρτιά και της είπε, εσύ δεν είσαι για εδώ, είσαι για να πας αλλού. Αυτά είχα να πω. Φχαριστώ πολύ.

Αντελίνα Στογιάνοβα

Ο καθένας, αν δεν έχει βάσανο, δεν φεύγει από την πατρίδα του, από το σπίτι του και πάνω απ' όλα, από την αγάπη που έχει από μάνα και πατέρα, από οικογένεια. Φεύγει μόνο για κάποιους λόγους. Κι εγώ σήμερα δεν θα έφευγα, αν δεν υπάρχει μεγάλο κίνδυνο. Όπως και σήμερα να φύγουν οι Έλληνες για εξωτερικό. Σήμερα φωνάζουν γιατί η Ελλάδα έγινε έτσι. Οι απλοί άνθρωποι που είναι στην Ελλάδα νομίζουν ότι οι μετανάστες το κάνουν έτσι, αλλά οι μετανάστες δεν ξέρουν τίποτα. Υπάρχουν καλοί και κακοί παντού. Τα πέντε δάχτυλα είναι διαφορετικά. Το ίδιο είναι και οι άνθρωποι. Και τα ζώα το ίδιο. Αλλά ποιος θα καταλάβει αυτά, ποιος θα σκεφτεί βαθιά. Γι' αυτό ήθελα να πω, εμείς σήμερα που πληρώνουμε αυτά, σύμφωνα με τον νόμο 1997 που πρέπει οι μετανάστες να έρθουν σε διάφορες χώρες της Ευρώπης για να πάρουν άσυλο και τα λοιπά και τα λοιπά, η Ελλάδα μας έχει κάνει πολύ ζημιά.

Εγώ έφυγα από την πατρίδα μου από οκτώ χρονώ. Έζησα Πακιστάν, Ιράν, Τουρκία, Ελλάδα, κι ακόμα έχω πάει μέχρι Παρίσι. Και ξαναγύρισα στην Ελλάδα, γιατί αγάπησα κάποια. Και νομίζω θα καταφέρω. Αλλά αυτή η αγάπη με πλήγωσε πολύ, βαθιά. Κι η καρδιά στάζει αίμα. Όπως λέει ο Καζαντζίδης «αν γελάω είναι ψέμα, η καρδιά στάζει αίμα», αυτό είναι αλήθεια. Γελάτε! Σας φαίνεται πλάκα. Αλλά είναι αλήθεια. Ποιος από σας δεν κρύβει πόνο μέσα. Δεν είναι έτσι; Ποιος από εσάς δεν γελάτε ψεύτικο; Πείτε μου, δεν είναι έτσι; Το ίδιο είμαστε κι εμείς. Γελάμε, κι από μέσα μας, τι, το ξέρει μόνο ο Θεός. Όπως λένε, αντέχω πείνα, δίψα, όλα τα βάσανα, αλλά δεν αντέχω να μου πληγώσεις την καρδιά, να με προσβάλεις. Γιατί είμαι ένας άνθρωπος σαν εσένα. Η Ελλάδα καλύτερα θα ήθελα, κατά τη γνώμη μου. Βέβαια, όλοι εσάς, μπορεί να είσατε διαφορετικοί άνθρωποι. Ή είναι Ευρώπη ή δεν είναι. Εδώ, σου λέει να καλωσορίσεις στην πατρίδα μας αλλά μετά σε πληγώνει συνέχεια. Αυτό δεν σημαίνει ότι πληρώνουμε μόνο εμείς αλλά πληρώνετε κι εσείς χωρίς να ξέρετε. Εύχομαι όλοι οι Έλληνες να σκεφτούν λογικά. Όχι να παίρνουν το βαλιτσάκι. Γιατί αν θα πάει έξω, όπως το ξέρουμε κι εμείς, μπορεί να είναι χειρότερα σήμερα. Αυτό ήταν. Ευχαριστώ.

Saed Mosawi

Δέσποινα Σαραφείδου Despoina Sarafeidou

Μια performance στο σκοτάδι

Παρουσίαση στο Θέατρο Εμπρός

Μοναδικό όχημα επικοινωνίας υπήρξε η ζωντανή φωνή του ηθοποιού.

Διερευνήθηκε η απεύθυνση στο «εσύ» με 3 τρόπους -

Ιουλιέττα: απεύθυνση σε απόντα άλλον

Ελισάβετ: απεύθυνση σε παρόντα άλλον χωρίς ανταπόκριση

Εκείνη / Εκείνος: απεύθυνση στο «εσύ» με επανάδραση (ερωταπαντήσεις)

Ακούστηκαν κείμενα των:

Σαίξπηρ, *Ρωμαίος και Ιουλιέττα*, από τη σκηνή του μπαλκονιού, μικροί μονόλογοι της Ιουλιέττας [πράξη β', σκηνή 2], μτφρ. Βασίλης Ρώτας (Ίκαρος, 1978).

Λούλας Αναγνωστάκη, *Η πόλη*, από τα λόγια της Ελισάβετ προς τον Κίμωνα (Κέδρος, χ.χ.).

Ρόναλντ Ντ. Λαινγκ, *Μ' αγαπάς;*, ο ομώνυμος διάλογος [Εκείνη, Εκείνος], μτφρ.

Νίκος Μπαλής (Καστανιώτης, 1977).

Φωτογραφία: Δημήτρης Γερακίτης

A performance in total darkness

Presentation at Embros Theatre

The only means of communication was the actor's voice - live.

A study addressing "you" in 3 ways -

Juliet: addressing the "other" who's not present

Elisavet: addressing the "other" who's present but does not respond

She / He: addressing the "other" and exchanging feedback (question/ answer)

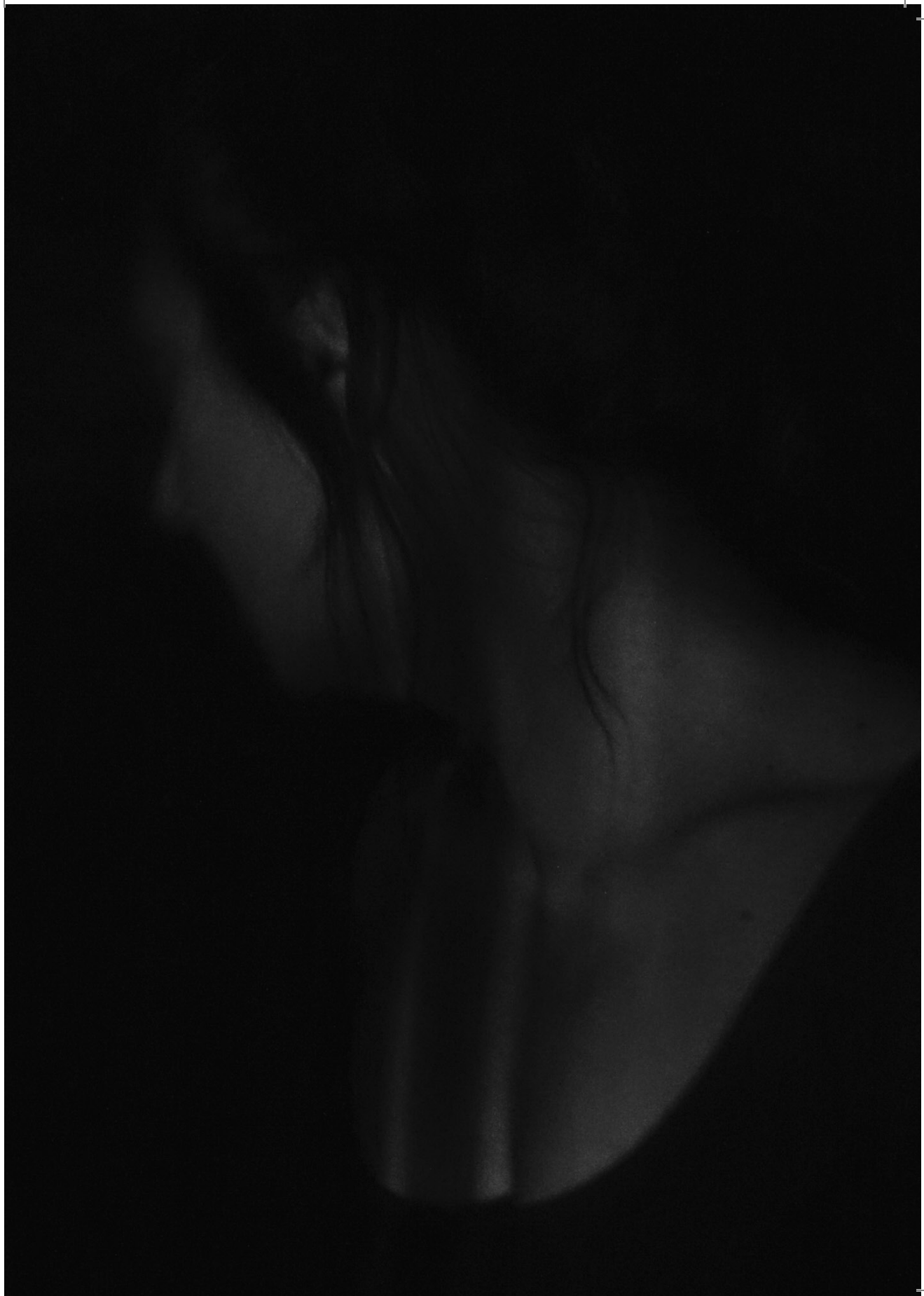
Texts from:

Shakespeare, *Romeo and Juliet*, balcony scene, small monologues of Juliet [act 2, scene 2], transl. Vasilis Rotas (Ikaros publications, 1978).

Loula Anagnostaki, *The City*, Elisavet's lines to Kimon (Kedros publications, n.d.).

Ronald D. Laing, *Do you love me?*, the "Do You Love Me" dialogue [She, He], transl. Nikos Balis (Kastaniotis publications, 1977).

Photograph by Dimitris Gerakitis



Αθηνά Αθανασίου Athena Athanasiou

Απείθαρχες αντωνυμίες

Η επιτελεστική δομή της κλήσης ή της απεύθυνσης θέτει το ερώτημα του άλλου/της άλλης. Στη σκηνή της απεύθυνσης, κανένα «εγώ» δεν ανήκει στον εαυτό του. Κανείς («μας») δεν βρίσκεται σε οικείο έδαφος. Αν κάτι μοιραζόμαστε, αυτό είναι μια συνθήκη μη κυριότητας. Είμαστε, αν «είμαστε» κάτι, υποκείμενα αναπόδραστα συγκροτημένα στην απώλεια του εαυτού, ή εαυτών. Αυτό που μας διαφεύγει, και ταυτόχρονα μας ορίζει, είναι η ιστορικότητα και η κοινωνικότητα που εμπλέκονται στη συγκρότηση του εαυτού «μας». Οι απόηχοι αυτών των ξεχασμένων και κατεσταλμένων φωνών είναι το υλικό της υποκειμενοποίησής μας και, ταυτόχρονα, ενσαρκώνουν τη δυναμική της συσχετικότητας. Μπορούμε να σκεφτούμε τη φωνή ως χειρονομία κλήσης/επίκλησης της άλλης; Τι είδους πολιτική συνθήκη θέτει αυτή η επίκληση ως ακουστική συσχετικότητα ανάμεσα σε υποκείμενα που αντηχούν; Πώς παρεμβαίνει στις καθιερωμένες νόρμες του λόγου και του λογοκεντρικού πολιτικού; Το κείμενο αυτό επιχειρεί έναν στοχασμό σχετικά με τις πολιτικές δυνατότητες της φωνητικής επιτελεστικότητας.

Περὶληψη

Unruly pronouns

The performative structure of the call or address raises the question of the other. At the scene of address, no “I” belongs to itself. None of “us” is in familiar territory. If there is something we share, this is a condition of non-owning. We are, if we “are” anything, subjects inevitably assembled in the loss of self, or selves. What we miss, and simultaneously defines us, is the historicity and sociality involved in the formation of “our” self. The resonances of these forgotten or suppressed voices are the material of our subjectivation and, at the same time, they embody the dynamics of relationality. Might we think of the voice as a gesture of calling / invoking another? What kind of political condition is set by invocation as relationality among subjects that resonate? How does it intervene in the established norms of discursive and logocentric political? In this text, I attempt to reflect on the political possibilities of sonorous performativity.

Abstract

Η σκηνή της απεύθυνσης και της αφήγησης είναι η σκηνή της ανθρώπινης φωνής: της ενσώματης και συσχετιστικής μοναδικότητας της φωνής. Η μοναδικότητα εδώ διόλου δεν αναφέρεται στην ατομικότητα, ωστόσο, αλλά στη σχέση, τη συσχέτιση, ακόμη κι εκείνη που διαδραματίζεται ως απουσία ή εν τη απουσία. Μπορούμε να σκεφτούμε τη φωνή ως χειρονομία κλήσης/επίκλησης της άλλης; Τι είδους πολιτική συνθήκη θέτει αυτή η επίκληση/απεύθυνση ως ακουστική συσχετικότητα ανάμεσα σε υποκείμενα που αντηχούν; Πώς παρεμβαίνει στις καθιερωμένες νόρμες του λόγου και του λογοκεντρικού πολιτικού; Το κείμενο αυτό επιχειρεί έναν στοχασμό σχετικά με τις πολιτικές δυνατότητες της φωνητικής επιτελεστικότητας.

Στο *ΕΣΥ: Η φωνή ως απεύθυνση* της Ελπίδας Ρίκου, η φωνή καλεί τον άλλο/την άλλη εν τη απουσία του/της. Είναι η ίδια η επιτελεστική δομή της κλήσης ή της απεύθυνσης, μέσω της οποίας τίθεται το ερώτημα του άλλου/της άλλης. Αυτή η χειρονομία προς ένα κάποιο «εσύ» μας θυμίζει ότι είμαστε όντα κατ' ανάγκην εκτεθειμένα το ένα στο άλλο λόγω της τρωτότητας και της μοναδικότητάς μας. Αν χάσω τις συνθήκες της απεύθυνσης, αν δεν έχω ένα «εσύ» για να του απευθυνθώ, τότε έχω χάσει τον «εαυτό μου». Πρόκειται για τη θεμελιώδη εξάρτησή μας από τον άλλο ή την άλλη: το γεγονός ότι δεν μπορούμε να υπάρξουμε χωρίς να απευθυνόμαστε στον άλλο ή την άλλη και χωρίς να δεχόμαστε την απεύθυνση από εκείνον ή εκείνη. Δεν είναι δυνατό να αποποιηθούμε τη θεμελιώδη μας κοινωνικότητα. Εδώ, όμως, αναμετρίομαστε με την απουσία του άλλου ή της άλλης, καθώς η φωνή θέτει το ζήτημα της παρουσίας και απουσίας. Η φωνή δεν ακούγεται, γιατί ο άλλος ή η άλλη λείπει, δεν είναι εκεί. Άλλωστε πάντα δεν διαφεύγει της κλήσης μας ο άλλος/η άλλη; Κι έτσι η φωνή δρα όχι μόνο καλώντας τον απόντα άλλον αλλά και υποκινώντας μια σχέση. Επομένως η φωνή είναι μια επιτελεστική στάση του υποκειμένου απέναντι στον άλλο και στην άλλη, μια εκ-στατική σωματική στροφή προς τον άλλον και την άλλη, μέσω της οποίας συγκροτείται αυτό που αποκαλούμε υποκείμενο.

Στο *Cocktail party* του Πάνου Σκλαβενίτη, οι αφηγήσεις ζωής «κυκλοφορούν» ως παράλληλες, τεμνόμενες, συναθροιζόμενες. Έρχεται στο προσκήνιο η επιθυμία για παρουσίαση του εαυτού, για να καταστεί ο εαυτός, μέσω της αφήγησης, αναγνωρίσιμος, αναγνώσιμος, αισθητός. Με την αφήγηση επιχειρώ, επιθυμώ να κάνω τον εαυτό μου αναγνωρίσιμο ως ανθρώπινο «εγώ», ενώ αυτό το «εγώ» παραμένει πεισματικά εκτός του γνωσιακού ελέγχου αυτού του

υποκειμένου. Οι αφηγητές και οι αφηγήτριες είναι απομονωμένες ακουστικά από το περιβάλλον τους. Οι αφηγήσεις στο έργο δεν ακούνε η μια την άλλη. Είναι εφήμερες, διαφεύγουσες, ίσως μάταιες. Βρισκόμαστε μπροστά στα όρια της προσωπικής αφήγησης (είτε ως «εσύ» είτε ως χαώδης και εφήμερη πολλαπλότητα που διαρκώς διαφεύγει). Αναδύεται η συλλογικότητα, ο συλλογικός δεσμός, η συνάθροιση των ανθρώπων στο χώρο, όπου η φωνή, ως ηχητική - σωματική εμπειρία, κατασκευάζει μια (κάποια) αφήγηση ζωής.

Αυτό είναι και το σημείο συνάντησης, ή δημιουργικής έντασης, ανάμεσα στα δύο έργα: η επιτελεστικότητα της φωνής στην αφήγηση/απόδοση του εαυτού. Η λέξη «απόδοση» εδώ υπαινίσσεται την αφήγηση, την εκφορά, αλλά και την προσφορά, το δόσιμο. Η αφήγηση ως λογο-δοσία, απόδοση λόγου. Και πάλι αναδύεται - αναπόφευκτα, επίμονα - το ερώτημα του άλλου. Η φωνή προσφέρει αλλά και προσφέρει τον εαυτό, σε όλη του τη ριζική μοναδικότητα αλλά και συσχετικότητα. Δεν έχουμε να κάνουμε απλώς με τη ρητορική αλλά και, κυρίως, με την επιτελεστική διάσταση της φωνής. Η φωνή, πέρα από οποιαδήποτε λειτουργία «μετάδοσης μηνυμάτων», είναι ήδη μια απόκριση σε ένα προηγούμενο κάλεσμα, μια έκκληση που ανταποκρίνεται σε μια προηγούμενη απόκριση. Χωρίς το «εσύ» η ιστορία του «εγώ» γίνεται αδύνατη. Δεν είμαι, θα λέγαμε, ένα εσωτερικό και αυτοπαθές υποκείμενο, κλεισμένο στον εαυτό του, που «κατέχει» τον εαυτό του και διερωτάται μόνο γι' αυτόν. Κατά μια έννοια, υπάρχω για σένα και χάρη σε σένα, μας λέει η φιλόσοφος Αντριάνα Καβαρέρο: «Το 'εσύ' έρχεται πριν από το εμείς, πριν από το εσείς και πριν από το αυτοί» (Cavarego 2000: 90).

Τότε πώς απαντάμε (αναγκαστικά εκ των υστέρων) στην άλλη φωνή (που προηγείται); Πώς προ(σ)φέρουμε τον εαυτό μας στον άλλο ή στην άλλη δεδομένης της εξ ορισμού αδιαφανούς σχέσης μας με αυτό τον εαυτό; Αυτό είναι το κεντρικό ερώτημα που κινητοποιεί τη σπουδή της Τζούντιθ Μπάτλερ στην ηθική φιλοσοφία και που εξαγγέλλεται στην πρώτη κιόλας λέξη του τίτλου του βιβλίου της *Λογοδοτώντας για τον εαυτό* (Butler 2009). Η επιθυμία ή η ανάγκη για απόδοση του εαυτού αναδύεται είτε ως επιθυμία κλήσης του άλλου είτε ως απόκριση στο κάλεσμα του άλλου: μπορεί να είναι η απόδοση κάποιας κατηγορίας, κάλεσμα για απολογία ή απολογισμό. Επομένως η αφηγηματική απόδοση του εαυτού μου συνιστά μια ετεροκαθορισμένη, ανεκπλήρωτη και παρακινδυνευμένη πρακτική, μέσω της οποίας απαντώ σε κάποιο αίτημα, αποκρίνομαι σε μια έκκληση, κέλευσμα ή έγκληση, δίνω λόγο για κάτι, κάνω απολογισμό, απολογούμαι, αναλαμβάνω - ή όχι - την ευθύνη. Η Μπάτλερ απηχεί το επιχείρημα της Καβαρέρο στο *Relating Narratives* ότι το ερώτημα «ποιος» δεν υπονοεί απλώς ένα ερώτημα αυστηρής ηθικής λογοδοσίας, του τύπου «Ποιος έκανε το τάδε στον δείνα;». Πρόκειται περισσότερο για ένα ερώτημα που επι-

βεβαιώνει ότι υπάρχει ένας άλλος, τον οποίο δεν γνωρίζω και δεν μπορώ να γνωρίσω απόλυτα. Εδώ η Μπάτλερ, όπως και η Καβαρέρο, εστιάζει σε μια πολιτική του «ποιος» προκειμένου να εδραιώσει μια σχεσιακή πολιτική, μια πολιτική στην οποία το γεγονός ότι ο «άλλος» είναι εκτεθειμένος και ευάλωτος θέτει ένα πρωτογενές ηθικό αίτημα σ' «εμένα».

Αυτή η πολιτική του «ποια» (αλλά και του «ποια μιλάει») ανοίγει το δρόμο για την πρόσληψη του υποκειμένου πέρα και ενάντια στην καρτεσιανή και καντιανή παράδοση του cogito. Μπορούμε, όμως, να διανοηθούμε την εμπρόθετη δράση του υποκειμένου να θεμελιώνεται στην παραδοχή μιας πρωταρχικής του τρωτότητας; Μπορούμε να διανοηθούμε την τρωτότητα όχι (μόνο) ως περιοριστική αλλά και, ταυτόχρονα, ως δημιουργική συνθήκη, παρά την κυρίαρχη αντίληψη περί ενός κυρίαρχου, ατομιστικού και αυτάρεσκου «εγώ», στο πρότυπο της φαλλογοκεντρικής και οικονομικής κυριότητας, που ξέρει να οχυρώνεται ενάντια σε κάθε τρωτότητα;

Κι αν παραδεχτούμε τη μη κυριότητα του εαυτού, αυτή την οντολογικά επισφαλή θέση του κάθε εαυτού, ποιος είναι άραγε τότε εκείνος ο εαυτός που καλούμαστε να εκθέσουμε ή να εξιστορήσουμε απαντώντας στο κάλεσμα της άλλης; Πώς μπορούμε να «προσφέρουμε» έναν εαυτό του οποίου οι συνθήκες κοινωνικής και ψυχικής συγκρότησης, οι διαδικασίες και οι δοκιμασίες της μας διαφεύγουν, όσο κι αν μας ορίζουν; Πώς μπορούμε να προσφέρουμε από μια θέση αποστέρησης, απο-ιδιοποίησης, μη-κυριότητας; Πώς δίνουμε αυτό που δεν κατέχουμε; Με δεδομένο ότι η αδιαφάνεια του υποκειμένου προς τον εαυτό του περιορίζει τη δυνατότητά του να δώσει λόγο για τον εαυτό του, η οποιαδήποτε παρουσίαση ή εξιστόρηση του εαυτού είναι αναγκαστικά ατελής και θραυσματική, ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά την ίδια την ιστορικότητα και την κοινωνικότητα που εμπλέκονται στη συγκρότηση του αυτουργού «εγώ» (Μπάτλερ 2009).

Αυτή η αδιαφάνεια, ωστόσο, μας λέει η Μπάτλερ, διόλου δεν μας απαλλάσσει από την υποχρέωση να δίνουμε λόγο για τον εαυτό μας, ανταποκρινόμενοι στο αίτημα του άλλου ή της άλλης. Παρόλο που η απόδοση μιας πλήρους και οριστικής αναφοράς του εαυτού μας είναι αδύνατη, αυτό δεν σημαίνει ότι δεν μπορούμε ή δεν πρέπει να αναλαμβάνουμε την ευθύνη της αφήγησης και της λογοδοσίας. Πώς, λοιπόν, αναδύεται το υποκείμενο ως φορέας ηθικής και ευθύνης, πώς, δηλαδή, αποκρίνεται στο αίτημα του άλλου ή της άλλης, δεδομένης της ευάλωτης ξενότητάς του προς τον εαυτό του; Τη στιγμή της απόδοσης του εαυτού μας, σε συμφραζόμενα αφήγησης, ερωτισμού, ή άλλα, είτε διαβάζουμε, ερμηνεύουμε και, με κάποια έννοια, ξαναγράφουμε ή ανασυνθέτουμε τη ζωή μας, καθώς, ταυτόχρονα, η αφήγησή μας καταδικάζεται σε μερικότητα

ή αποτυχία, αφού διακόπτεται από την καταστατική μας αδιαφάνεια ως υποκειμένων που συγκροτούμαστε από τις κοινωνικές νόρμες του διανοητού.

Βρισκόμαστε, έτσι, μπροστά σε μια δυνατότητα και μια αδυνατότητα. Η δυνατότητα: δεν περιγράφουμε απλώς, δεν αναπαριστάνουμε αλλά αναμετριόμαστε με το μη-αναπαραστάσιμο, κι έτσι ξαναγράφουμε ή ανασυνθέτουμε τη ζωή μας. Ενίοτε μάλιστα καταστρατηγούμε τις αρχές που όρισαν τις διαδικασίες διαμόρφωσης του εαυτού μας έναντι των άλλων και έναντι των άλλων εαυτών μας. Και η αδυνατότητα: η αφήγησή μας είναι εξαρχής ευάλωτη στη μερικότητα ή ακόμη και στην αποτυχία, καθώς διακόπτεται ή περιπλέκεται από την καταστατική μας αδιαφάνεια ως υποκειμένων που συγκροτούμαστε από κοινωνικές νόρμες των οποίων η ισχύς μας υπερβαίνει και μας διαφεύγει.

Καλούμαστε να αφηγηθούμε τη ζωή μας και να απευθυνθούμε στο δεύτερο πρόσωπο, όχι μόνο μέσω μιας φωνής αλλά και μέσω μιας γλώσσας, οι νόρμες της οποίας προηγούνται της υποκειμενικότητάς μας και την υπερβαίνουν. Ανταποκρινόμαστε στο αίτημα της άλλης, παρόλο που μας διαφεύγει η κοινωνική συνθήκη της αφήγησης και λογοδοσίας μας, παρόλο που δεν μπορούμε να θεματοποιήσουμε πλήρως τη συνθήκη αυτή εντός των ορίων και όρων της αφηγηματικότητας. Αυτό είναι το «σκάνδαλο του ομιλούντος σώματος» (Felman 2002).

Είτε ως κοινωνικός δεσμός είτε ως κοινωνική δέσμευση, η κοινωνικότητα εκείνη που αποτελεί τη συνθήκη συγκρότησης του υποκειμένου ως αναγνωρίσιμου και σχεσιακού ανθρώπινου «εγώ» παραμένει πεισματικά εκτός του γνωσιακού ελέγχου αυτού του υποκειμένου. Δεν είναι πάντα δυνατό να ανακτήσουμε (συνειδητά, ρητορικά, αφηγηματικά) τις συνθήκες της συγκρότησής μας, τις «παθιασμένες προσκολλήσεις» μας, όπως λέει η Τζούντιθ Μπάτλερ, όσο κι αν αυτές στοιχειώνουν τις υποκειμενικότητές μας επιζώντας στις παρορμήσεις, στις επιθυμίες, στις αφηγήσεις ή στις σιωπές μας.

Γινόμαστε, επομένως, ευάλωτοι και υπόλογοι στην απεύθυνση των άλλων μέσα από αυτό που δεν μπορούμε να ελέγξουμε αλλά και που δεν μπορούμε να εκπληρώσουμε πλήρως, μέσα από αυτό που περιορίζει την εμβέλεια της δικαιοδοσίας μας. Χάρη ακριβώς σ' αυτή την απώλεια ελέγχου και τον περιορισμό της δικαιοδοσίας μπορούμε να συνάπτουμε και να (υπο-)φέρουμε τους δεσμούς μας.

Όταν «δίνω λόγο» για τον εαυτό μου, όταν προσφέρω την εξιστόρηση του εαυτού μου, η συσχέτισή μου με τον άλλο ή την άλλη δεν καταπνίγει την αφηγηματική μου φωνή, αλλά μου επιτρέπει να μιλήσω. Η αφήγησή μου, αν και μοναδική, φέρει τα ίχνη μιας απροσδιόριστης πολυφωνίας: μιας υπόμνησης ότι βρίσκομαι ήδη αναμεμιγμένη, ηθικά δεσμευμένη, τοποθετημένη σ' έναν κοι-

ωνικό κόσμο, σε μια τάξη λόγου, που υπάρχει πέρα και πριν από μένα και τον άλλο ή την άλλη. Άρα, όταν αφηγούμαι τον εαυτό μου, η αφήγησή μου εμπεριέχει το ίχνος του άλλου ακόμη και ερήμην του, ακόμη και εν τη απουσία του (Μπάτλερ 2009).

Σε κάθε περίπτωση, η ανοιχτότητα προς τον άλλο ή την άλλη είναι η βάση της απόκρισης, της λογοδοσίας και, τελικά, της ηθικής ευθύνης. Αφηγούμενη τον εαυτό μου, γίνομαι ο εαυτός μου μόνο μέσω μιας εκ-στατικής κίνησης που με φέρνει έξω από τον εαυτό μου, εκεί που αποστερούμαι τον εαυτό μου και ταυτόχρονα συγκροτούμαι ως υποκείμενο αναπόδραστα διχασμένο. Αφηγούμενη τον εαυτό μου, αφηγούμαι τον εαυτό μου ως άλλο, μας λέει ο Πωλ Ρικέρ (Ρικέρ 2008).

Παίρνουμε συχνά ως δεδομένη τη μοναδικότητα της φωνής, μας θυμίζει η φωνητική φιλοσοφία της Καβαρέρο. Όπως κάθε φορά, για παράδειγμα, που ρωτάει κανείς στην πόρτα ή στο τηλέφωνο «ποιος είναι;» και λαμβάνει την απάντηση «εγώ» (Cavaero 2005). Κι όμως, στη σκηνή της απεύθυνσης, κανένα «εγώ» δεν ανήκει στον εαυτό του. Κανείς («μας») δεν βρίσκεται σε οικείο έδαφος. Μοιραζόμαστε μια συνθήκη μη κυριότητας και όχι ολιστικής τελεολογίας. Είμαστε, αν «είμαστε» κάτι, υποκείμενα αναπόδραστα συγκροτημένα στην απώλεια του εαυτού, ή εαυτών. Κι αυτή η αποστέρηση γίνεται η συνθήκη δυνατότητας της σχέσης μας. Αυτή η δομική και ανεπούλωτη αποστέρηση ή απογύμνωση ενώπιον και εξαιτίας των άλλων δεν αφήνει τον εαυτό να κατέχει (ως ιδιοκτησία ή ως αντικείμενο γνώσης) πλήρως τον εαυτό του· η ξενότητα προς τον εαυτό μου - μια ξενότητα που είναι δική μου χωρίς ποτέ να μου ανήκει· είναι, παραδόξως, η πηγή της σύνδεσής μου με τους άλλους.

Είναι ακριβώς εδώ που η όποια ηθική της απεύθυνσης - «ποια μιλάει» - παίρνει πολιτική τροπή. Είναι εδώ που αναδύεται η επίμαχη πολιτική τροπή κάθε ηθικής. Είναι εδώ που ανακύπτει το κατεξοχήν πολιτικό ερώτημα: ποιων οι φωνές ακούγονται και ποιων όχι; Ποιες φωνές περιλαμβάνονται στο πεδίο του αισθητού; Πώς διαμορφώνεται και πώς καθιερώνεται το τι μπορεί και τι δεν μπορεί να λεχθεί - το τι μπορεί να ακουστεί και τι όχι; Πώς παρεμβαίνουμε σ' αυτό το ηγεμονικό πεδίο του διανοητού και του αισθητού;

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Cavarero, Adriana . 2000. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. New York: Routledge.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For More than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Translated, and with an Introduction, by Paul A. Kottman. Stanford: Stanford University Press.
- Felman, Shoshana. 2002. *The Scandal of the Speaking Body: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford: Stanford University Press.
- Μπάτλερ, Τζούντιθ. 2009. *Λογοδοτώντας για τον εαυτό*. Μτφρ. Μιχάλης Λαλιώτης. Επιμ. Αθηνά Αθανασίου. Αθήνα: Εκκρεμές.
- Ρικέρ, Πωλ. 2008. *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*. Μτφρ. Βίκυ Ιακώβου. Αθήνα: Πόλις.

Πάνος Σκλαβενίτης Panos Sklavenitis



Cocktail party

Συμμετοχική δράση

«Όλος ο κόσμος δεν είναι, φυσικά, μια θεατρική σκηνή, αλλά οι καθοριστικοί παράγοντες που κάνουν τον κόσμο να μην είναι μια σκηνή δεν είναι καθόλου σαφείς».
Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*

Το *Cocktail party* είναι ένα σχόλιο στις σύγχρονες, κυρίαρχες μορφές αυτοβιογραφίας. Σήμερα η ερώτηση αν μπορούμε να κατασκευάσουμε μια δική μας ζωή, σύμφωνα με τους δικούς μας σχεδιασμούς, βρίσκει απάντηση σε μια πληθώρα ιστοτόπων που μας προσκαλούν να «ανεβάζουμε» στο διαδίκτυο καθημερινές εκδοχές ιστοριών της ζωής μας, ανακατασκευάζοντάς τες όπως επιθυμούμε. Τι θα γίνει αν αλλάξουμε πλαίσιο, αν αποφασίσουμε να κατασκευάσουμε τις ιστορίες της ζωής μας στον «πραγματικό» χώρο της συμπαρουσίας;

Το *Cocktail party* πραγματοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της παρουσίασης των *Φωνών* στο κτίριο του Θεάτρου Εμπρός, την άνοιξη του 2012. Μια ηχητική εγκατάσταση και βιντεοσκοπημένες απευθύνσεις στο β' ενικό πρόσωπο (βλ. *Εσύ* της Ελπίδας Ρίκου) συγκρότησαν το περιβάλλον για μια συμμετοχική δράση που ήταν προσομοίωση ενός «κοκτέιλ πάρτι»: περίπου πενήντα άτομα, διαφόρων ηλικιών, αφηγήθηκαν ταυτόχρονα τις ιστορίες της ζωής τους φορώντας ωτασπίδες. Τέλος, μια ακόμη φωνή (της Αθηνάς Αθανασίου), στο μικρόφωνο, σχολίαζε την όλη κατάσταση από μια ανθρωπολογική σκοπιά.

Cocktail party

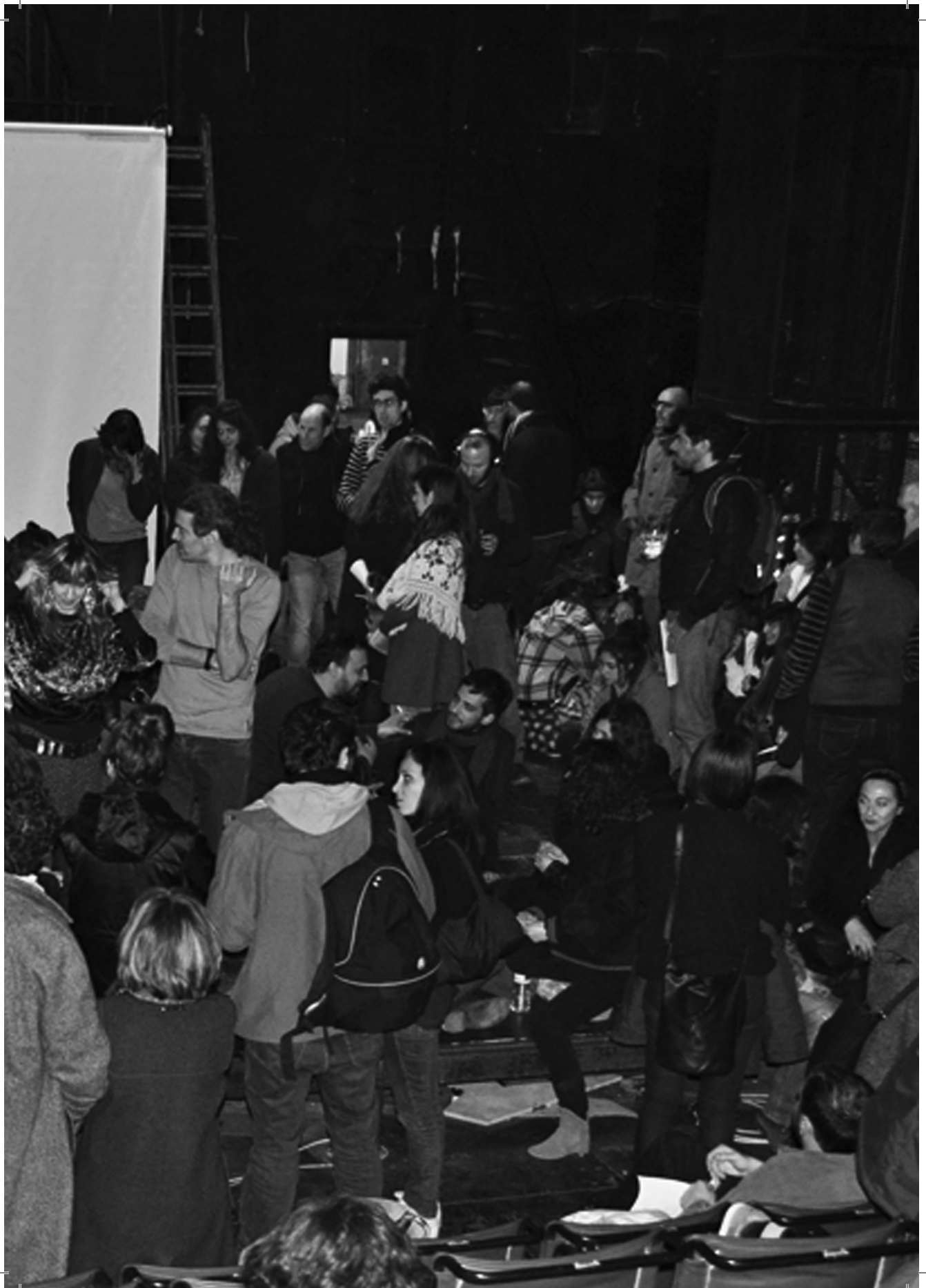
Participatory action

“All the world is not, of course, a stage,
but the crucial ways in which it isn’t are not easy to specify.”
Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*

Cocktail party is a project commenting on contemporary dominant forms of autobiography. Nowadays, the question of whether we are able to plan a life of our own finds an answer through a variety of websites inviting us to upload daily versions of our life-stories, reconstructing them as we please. What might happen if we found ourselves in another context and we attempted to verbally construct our life-story in a situation of co-presence?

Cocktail party took place during the presentation of the project *Fonés* at Embros Theatre in the spring of 2012. A sound installation of recorded voices and several video recordings of an actress’ performances that represented different modes of addressing “you” (see *You* by E. Rikou) created the environment for a performance resembling a cocktail party, where a group of people wearing earplugs narrated simultaneously the story of their life. Finally, one more voice of a person present in these surroundings (Athena Athanasiou) was introduced via the microphone, commenting on the whole situation from an anthropologist’s point of view.





M_O_C

Συμμετοχική δράση

Το M_O_C είναι ένα αρχείο από εκατό και πλέον αφηγήσεις ιστοριών που καταγράφηκαν κατά τη διάρκεια «μασκέ» συναντήσεων στο εργαστήριο του καλλιτέχνη. Δείγμα από αυτό το αρχείο παρουσιάστηκε μέσω τεσσάρων μεταμφιεσμένων περφόρμερ, που έφεραν οθόνες και ακουστικά ως μέρος της αμφίεσής τους.

Συμμετέχοντες: Κατερίνα Καλέντζη, Έλια Καλογιάννη, Ραφαέλλα Κόνη, Παναγιώτης Σκαλκώτος.

M_O_C

Participatory action

M_O_C was presented on 6/3/2014 at CAMP during the opening of *Fonés* exhibition. It consists of an archive of more than 100 narratives of lives, recorded in the artist's studio. During the opening, four disguised performers were showing these video recordings to the visitors in small monitors that were part of their costumes.

Participants: Katerina Kalentzi, Elia Kalogianni, Raphaella Koni, Panagiotis Skalkotos.







Νίκος Μπουμπάρης Nikos Bubaris

Η φωνή των πολλών

Περύληψη

Το κείμενο αποτελεί εκτεταμένο απόσπασμα από το έργο *Φωνές πλήθους*, το οποίο δημιουργήθηκε την περίοδο 2011-2012 στο πλαίσιο του ερευνητικού-καλλιτεχνικού project *Φωνές*. Ο όρος «cocktail party effect» κατέχει κεντρική θέση στην ανάπτυξη του έργου. Ο όρος αυτός προέρχεται από την ψυχοακουστική και αναφέρεται στη δυνατότητα διάκρισης της φωνής ενός ομιλητή μέσα από μια πληθώρα συγκεχυμένων φωνών και συζητήσεων. Στις *Φωνές πλήθους* επιχειρείται ο σημασιολογικός εμπλουτισμός του όρου αυτού, θεωρώντας το εν λόγω ακουστικό φαινόμενο, κυριολεκτικά και μεταφορικά, ως μία από τις πιο χαρακτηριστικές συνθήκες διαμόρφωσης της σύγχρονης συλλογικής και ακουστικής εμπειρίας σε περιβάλλοντα πληροφοριακά υπερφορτωμένα. Το κείμενο αναπτύσσεται σε τρία μέρη. Στο πρώτο μέρος, παρουσιάζονται οι συνθήκες και οι δυναμικές του φαινομένου του «cocktail party» μέσα από συγκεκριμένους τύπους κοινωνικής συνεύρεσης, επικοινωνίας και πρακτικών ακρόασης. Στο δεύτερο μέρος, παρουσιάζεται η μέθοδος δημιουργίας του ηχητικού έργου *Φωνές πλήθους*, το οποίο αναφέρεται στις πολιτικές δράσεις που αναπτύχθηκαν στην πλατεία Συντάγματος το καλοκαίρι του 2011. Στο τρίτο μέρος, παρουσιάζονται συνοπτικά σημειώσεις και σκέψεις από την ανάγνωση κειμένων πολιτικής θεωρίας, πειραματικής μουσικής και θεωρίας των νέων μέσων, οι οποίες αναπτύχθηκαν ταυτόχρονα και σε αλληλεπίδραση με την παραγωγή του ηχητικού έργου.¹

1. Για ολόκληρο το κείμενο και μέρος της ηχητικής σύνθεσης, βλ. Bubaris, N. 2013. "The Acoustic Phenomenon of 'Cocktail-Party': Notes on the Collective Production of Sonic Space", *Sound Effects* 3 (3) (ελεύθερη πρόσβαση στο <http://www.soundeffects.dk/>).

The voice of the many

The following text is an extended excerpt from the audio-textual project *Voices of the Multitude*, which was created in 2011-2012, as part of my participation in the research-art collective *Fonés*. The term “cocktail party effect” is central to the development of my work. This term derives from psychoacoustics and refers to the possibility to distinguish the voice of a speaker from a multiplicity of confused voices and discussions. In *Voices of the Multitude*, I attempt to extend the term semantically, by considering it as one of the most typical conditions that shape contemporary acoustic and collective experience in environments that are overloaded with information. The following text consists of three parts: In the first part, I discuss the conditions and dynamics of the phenomenon of “cocktail party” in relation to specific modes of sociality, communication and listening practices. In the second part, I present the methods of creating the soundscape composition *Voices of the Multitude*, which refers to the political actions developed in Syntagma Square, Athens, during the summer of 2011. In the third part, I present notes and thoughts that were developed in interaction with the production of the soundscape composition, as I was reading texts of political theory, experimental music and new media theory.

Εισαγωγή

Ο όρος «cocktail party effect» αναφέρεται στη δυνατότητα του ακροατή να διακρίνει και να εστιάζει επιλεκτικά σε έναν ήχο ο οποίος συνυπάρχει με πολλούς άλλους συναφείς ήχους που παράγονται ταυτόχρονα. Το φαινόμενο αυτό προσελκύει το επιστημονικό ενδιαφέρον στις αρχές του '50, καθώς οι ελεγκτές εναέριας κυκλοφορίας δυσκολεύονται να αναγνωρίσουν τις διαφορετικές φωνές των πιλότων που ακούγονται ταυτόχρονα στο ηχείο του πύργου ελέγχου του αεροδρομίου. Σήμερα, οι σχετικές μελέτες εστιάζουν στις λειτουργικές δυνατότητες του φαινομένου κατά την αλληλεπίδραση του χρήστη-ακροατή με πολλαπλές ηχητικές ροές πληροφορίας του υπολογιστικού συστήματος (π.χ. συστήματα «φωνοποίησης» ψηφιακής πληροφορίας). Στο μεσοδιάστημα, μια σειρά σημαντικών ψυχοακουστικών πειραμάτων στο εργαστήριο (ενδεικτικά Cherry 1953, Norman 1976, Bregman 1990) επιχειρεί να προσδιοριστούν οι μεταβλητές ανάπτυξης και ελέγχου του φαινομένου, συνδυάζοντας τα μορφολογικά χαρακτηριστικά της φωνής (τόνος, χροιά, ρυθμός, ένταση, κ.ά.) με τη φυσιολογία της ανθρώπινης ακοής (π.χ. διωτική/αμφιωτική [binaural] ακρόαση).

Το κείμενο που ακολουθεί δανείζεται στοιχεία από τις παραπάνω έρευνες για να εντάξει, όμως, το ακουστικό αυτό φαινόμενο σε ένα ευρύτερο σύστημα κοινωνικής, πολιτισμικής και πολιτικής παραγωγής και εμπειρίας του δημόσιου χώρου. Αν η παραδοσιακή ψυχοακουστική θεωρεί το εν λόγω φαινόμενο ως πρόβλημα που πρέπει να επιλυθεί, μια κοινωνικο-πολιτισμική προσέγγιση στρέφεται καταρχάς προς τη μελέτη των συνθηκών παραγωγής αυτού του πυκνού πληροφοριακά πεδίου, όπως αυτές συνδέονται με τυχόν νέες πρακτικές έκφρασης του συλλογικού. Προς αυτή την κατεύθυνση, το παρόν κείμενο αποτελεί μια πρώτη προσπάθεια ανάδειξης της συμπληρωματικότητας και όχι της πολεμικής σχέσης δυαδικών σχημάτων, όπως αυτών περί «οπτικού χώρου» vs. «ακουστικού χώρου» (Carpenter and McLuhan 1960), «αναπαράστασης του χώρου» [representation of space] vs. «χώρου της αναπαράστασης» [representational space] (Lefebvre 1992), «στρατηγικών» [strategies] vs. «πρακτικών» [tactics] (de Certeau 2010), «γραμμωτού χώρου» [striated space] vs. «λείου χώρου» [smooth

space] (Deleuze and Guattari 1987). Το πρώτο σκέλος όλων των παραπάνω διαζευγμάτων αναφέρεται στον από-τα-πάνω, ιεραρχικό, στατικό, ορθολογικό και μεγάλης κλίμακας σχεδιασμό του χώρου, ενώ το δεύτερο αναφέρεται στην από-τα-κάτω, ανοικτή, βιωματική, άμεση, αυτοσχέδια, συγκυριακή, κ.λπ., παραγωγή του χώρου.

Από τη δεκαετία του '90 και μετά αναπτύσσεται μια πληθώρα έργων, επιστημονικών και καλλιτεχνικών, που εμπνέονται πολιτικά από το δεύτερο σκέλος των παραπάνω διαζευγμάτων για να αναζητήσουν νέους διευρυμένους τρόπους χειραφετημένης παραγωγής του κοινωνικο-πολιτισμικού περιβάλλοντος. Σήμερα, όμως, αναδεικνύεται η μονομέρεια αυτής της προσέγγισης, αφού και η παγκόσμια οικονομία των κοινωνικών μέσων, όπως και οι πολεμικές επιχειρήσεις, αποδεικνύονται συνεπείς εφαρμοστές χαρακτηριστικών των τακτικών, των ριζωμάτων και του νομαδισμού (πρβλ. Μανovich 2008, Goodman 2010). Υπό αυτές τις συνθήκες, και αν ακόμη θεωρούμε ότι τα παραπάνω εννοιολογικά σχήματα έχουν κάποια αξία, θα βοηθούσε, πιστεύω, να τα ξαναμελετήσουμε αναπτύσσοντας κάτι που όλοι οι θεωρητικοί αναφέρουν, με περισσότερο ή λιγότερο emphaticό τρόπο, και το οποίο συστηματικά παραβλέφθηκε: οι δυαδικές αυτές διακρίσεις δεν οδηγούν στη μονιστική επικράτηση του ενός μοντέλου έναντι του άλλου, αλλά στην επίταση της αμοιβαιότητας και της συμπληρωματικότητας του καθενός σε σχέση με το άλλο.

Το «cocktail party» ως κοινωνικο-πολιτισμικό φαινόμενο

Ο ήχος του «cocktail party» είναι ο ήχος του συλλογικού δεσμού που συγκροτείται καταρχάς με βάση την επεξεργασία ενός κοινού ενδιαφέροντος, ζητήματος ή ανάγκης που μοιράζονται διαφορετικοί άνθρωποι, καθώς συναντώνται στον ίδιο χώρο και χρόνο. Ο τρόπος επεξεργασίας του «κοινού» δεν είναι προκαθορισμένος, ούτε σαφώς προσανατολισμένος. Γι' αυτό και στην πρόσκληση/κάλεσμα για τη συνέντευξη δεν υπάρχει συγκεκριμένη λίστα των θεμάτων-γεγονότων που θα αναπτυχθούν. Αυτό που κυρίως χρειάζεται είναι τα «τεχνικά» στοιχεία πραγματοποίησης της συνάντησης (όπως ο χρόνος και ο τόπος). Επίσης, οι συμμετέχοντες δεν χρειάζεται να έχουν προετοιμάσει τι θα πουν. Ο ήχος του «cocktail party» είναι ο ιδιαίτερος κάθε φορά (singular) τρόπος επιτέλεσης του κοινού ενδιαφέροντος στον συγκεκριμένο χώρο και χρόνο. Ο συλλογικός παραγόμενος ήχος συνέχει τους τρόπους με τους οποίους το κοινό ενδιαφέρον διαφοροποιείται και συγκεκριμενοποιείται από κάθε άτομο και παρέα αποκτώντας πολλαπλές προεκτάσεις και προσανατολισμούς.

Στο ηχητικό φαινόμενο του «cocktail party», η αίσθηση της συλλογικότητας μέσα από τη φωνή διαφέρει από αντίστοιχες περιπτώσεις συγκρότησης συλλογικοτήτων, όπως: α') την καρτεσιανή/νευτώνεια λογική που θέλει να ακούγεται μία μόνο φωνή κάθε φορά (π.χ. σε μια διάλεξη), β') την αρμονική σύνθεση ενός συνόλου φωνών, μέσα όμως από τη διάκριση του τόνου, της χροιάς, κ.ά. (βλ. χορωδία), γ') το συντονισμό φωνών σε ένα κυρίαρχο ρυθμικό, επαναληπτικό μοτίβο (βλ. διαδηλώσεις, γήπεδα και άλλες τελετουργίες). Η συλλογική/δι-υποκειμενική φωνή του φαινομένου του «cocktail party» διαφέρει και από την ταυτόχρονη ομιλία των διαφόρων πολιτικών στις ελληνικές τηλεοπτικές εκπομπές, διότι αυτή γίνεται με ενσυνείδητους όρους επικράτησης του ενός επί του άλλου μέσω της δυνατής φωνής.

Ο ήχος του «cocktail party» εκφράζει έναν τύπο εξισωτικού κοινωνικού περιβάλλοντος, διότι ο καθένας μπορεί να ανοίξει μια κουβέντα με ελεύθερο θέμα, να ενταχθεί σε μια ήδη εξελισσόμενη συζήτηση, να την αναπροσανατολίσει, να την αλλάξει, να την διακόψει ή απλά να αποχωρήσει. Μπορούμε να πούμε ότι ο πανκατευθυντικά (omnidirectional) διαχεόμενος και δυναμικά παραγόμενος συνολικός ήχος του «cocktail party» αποτελεί μια χαρακτηριστική περίπτωση συγκρότησης του κοινωνικού που βασίζεται στην ατομική έκφραση και ελευθερία.

Αυτό που συνιστά το ηχητικό όλο είναι περισσότερο η διάχυτη αίσθηση για δυνατότητα επικοινωνίας, παρά το ακριβές περιεχόμενό της. Έτσι, οι υπερδιαφοροποιημένες ατομικές ομιλίες λειτουργούν ως μικροσκοπικοί μη-ακουστοί κόκκοι μιας συλλογικής φωνής, η ροή της οποίας, αν και παράγεται από θραύσματα και ασυνέχειες, εξελίσσεται ομαλά δίχως κυρίαρχα σημειόμενα, ευδιάκριτες φόρμες και μετρονομικούς ρυθμούς.

Ο επικοινωνιακός χώρος του «cocktail party» προκαλεί την αντίληψη της γραμμωτής ακουστικής επικοινωνίας που βασίζεται στη διάκριση ενός ήχου από ένα ηχητικό σύνολο παρεμβολών, θορύβων και γενικώς άχρηστων ή ανεπιθύμητων πληροφοριών (βλ. την αρχή του λόγου σήματος/θορύβου στην Ακουστική). Κατά τον 20ό αιώνα, η ανάδειξη νέων και περίπλοκων σχέσεων εντός του θορύβου ως συλλογικού ήχου αποτέλεσε μια από τις βασικές κατευθύνσεις ανάπτυξης των ηλεκτροακουστικών τεχνολογιών, των ηχητικών τεχνών και των σπουδών επικοινωνίας. Στην πανακουστική (panaudible) εμπειρία του «cocktail party», ο θόρυβος αποτελεί βασική προϋπόθεση για την εν δυνάμει ανάδυση πληροφοριών (πρβλ. Serres 2009).

Το «cocktail party» αποτελεί περίπτωση θορυβώδους, αλλά πυκνής πληροφοριακά, επικοινωνιακής διαδικασίας. Η σχέση μεταξύ του αριθμού των φωνών και του βαθμού ακουστικής διαφοροποίησής τους αποτελεί κομβική συν-

θήκη για την ενδυνάμωση ή την άμβλυση αυτού του ακουστικού φαινομένου: όσο πιο πολλές είναι οι φωνές, τόσο πιο πολύ μπορούν να διαφοροποιηθούν σε ένταση, τονικότητα, χωρική κατανομή, διάρκεια αλλά και στο λεκτικό περιεχόμενό τους. Ωστόσο, οι διαφοροποιήσεις αυτές αναπτύσσονται πάντα εντός ενός συγκεκριμένου φάσματος, που καθορίζεται συνήθως από την, ας πούμε, «ανθρωπινότητα» του φωνητικού ήχου. Για παράδειγμα, η ένταση μιας φωνής δεν πρέπει να ενισχύεται τεχνολογικά ή χρειάζεται μια συγκεκριμένη συνύπαρξη αριθμού ανδρικών, γυναικείων και παιδικών φωνών, για να μην υπάρξουν αισθητές διαφορές συχνότητας.

Η διαφοροποίηση εντός συγκεκριμένων ορίων αποτελεί τη δεύτερη βασική συνθήκη ανάπτυξης του ακουστικού φαινομένου του «cocktail party», διότι αυξάνει τις πιθανότητες επικάλυψης συναφών ή όμοιων ηχητικών χαρακτηριστικών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός σύνθετου κοινού ήχου, όπου η καθμία συμμετέχουσα φωνή επικαλύπτεται από την άλλη, χάνοντας έτσι μέρος της ατομικής ιδιαιτερότητάς της, καθώς ακούγεται στο δημόσιο χώρο. Έτσι, η ηχητική πληροφορία δεν αποκόπτεται από τον θόρυβο, αλλά προέρχεται από αυτόν και τον ανατροφοδοτεί. Για να γίνει όμως αυτό, η φωνή ως ηχητική πληροφορία τηρεί κάποια βασικά και αλληλένδετα χαρακτηριστικά, όπως τη συνέχεια (αυτο)διαφοροποίησή της στη ροή του χρόνου, τη σύντομη χρονική διάρκειά της, τη διαρκή αναφορά σε μια μετα-γλώσσα. Η επίταση όλων αυτών καθορίζει την ανάπτυξη του «cocktail party» ως επικοινωνιακής διαδικασίας, η οποία ευνοεί συγκεκριμένες πρακτικές ακρόασης.

Στις σύγχρονες ηχητικές σπουδές το άκουσμα κατέχει κομβική θέση ως πολυδιάστατη και διαρκώς κυμαινόμενη σχέση που αναπτύσσει ο ακροατής με το περιβάλλον του. Ανάλογα με αυτή τη σχέση αναπτύσσονται συγκεκριμένες πρακτικές ακρόασης. Στην περίπτωση του «cocktail party», οι κύριες πρακτικές ακρόασης είναι αυτές που ο Truax (2001) ονομάζει «ακρόαση-σε-αναζήτηση» (listening in search) και «ακρόαση-σε-ετοιμότητα» (listening in readiness).

Στο ακουστικό φαινόμενο του «cocktail party», ο ακροατής βρίσκεται εντός των επιμέρους δράσεων που συνθέτουν το ηχητικό φαινόμενο. Η ανάγκη εντοπισμού ευδιάκριτων ήχων μέσα στο χαμηλής πιστότητας ηχοτοπίο (lo-fi soundscape) αποτελεί κίνητρο για δράση και εμπλοκή του ακροατή σε αυτό (για μια διαφορετική άποψη, βλ. Truax 2001: 23). Λέγοντας ότι ο ακροατής βρίσκεται ενεργά εντός των δράσεων, δεν εννοούμε και εντός μιας συγκεκριμένης μικρο-δράσης (όπως η συζήτηση μιας παρέας), γιατί αυτή συνήθως παράγει ευδιάκριτους θύλακες ανταλλαγής ηχητικών πληροφοριών. Η κατεξοχήν ακουστική εμπειρία του «cocktail party» αναπτύσσεται μέσα από τις εναλλαγές διάκρισης-σύγχυσης των ήχων, καθώς ο ακροατής κινείται μέσα στο πλήθος

και ανάμεσα στις μικρο-συσσωματώσεις του. Μέσα από αυτή την κιναισθητική εμπειρία, ο ακροατής μπορεί ταυτόχρονα να ακούει το γενικό ήχο αλλά και να διακρίνει συγκεκριμένες ηχητικές πηγές και ροές. Μέσα από την παραγόμενη ένταση μεταξύ εντοπισμού και απο-εντοπισμού ηχητικών πηγών, εστίασης και απόσπασης της ακουστικής προσοχής, ο ακροατής αναπτύσσει ηχητικές-χωρικές διαδρομές. Η ακρόαση, άλλοτε επιλεκτική και άλλοτε ανοικτή και ευάλωτη στον ορυμαγδό των φωνών, αποτελεί μια ενεργητική διεργασία της δυναμικής σχέσης ανθρώπου-περιβάλλοντος, καθώς ο ακροατής βρίσκεται σε κατάσταση διαρκούς αναζήτησης και ετοιμότητας για την εύρεση αξιοπρόσεκτων πληροφοριών.

Η εύρεση αξιοπρόσεκτων πληροφοριών είναι στιγμιαία, γίνεται «στο φτερό», ενώ η εμφάνισή τους φαίνεται τυχαία και ενδεχομενική. Με αυτή την έννοια η αναζήτηση, αν και ενδέχεται να καθοδηγείται από κάποιο συγκεκριμένο σκοπό, είναι ανοικτή σε διαρκείς απο- και επανα-προσανατολισμούς. Ωστόσο, όπως έχουν δείξει και τα σχετικά πειράματα στην ψυχοακουστική, μέσα από αυτό το ανοικτό περιβάλλον φαίνεται να ευνοείται η ενεργοποίηση των οικείων γνωστικών σχημάτων του ακροατή. Η ενδυνάμωση ήδη γνώριμων γνωστικών σχημάτων σε ένα τέτοιο ιδιαίτερα πολυφωνικό ηχητικό περιβάλλον αναπτύσσεται καθώς α) η σύντομη διάρκεια της ηχητικής πληροφορίας φαίνεται να ευνοεί τον εντοπισμό οικείων “λέξεων-κλειδιών”, όπως το όνομα του ακροατή, β) η επανάληψη ίδιων ή παρόμοιων λέξεων και φράσεων, έστω και με χρονική απόσταση μεταξύ τους, δημιουργεί σταθερά σημεία/αναφορές ευνοώντας τον προσανατολισμό της ακουστικής διαδρομής ανάμεσα στην πληθώρα των διαφορετικών πληροφοριών (αρχή της ομοιότητας [similarity] στη θεωρία gestalt), γ) ο ακροατής μπορεί ευκολότερα να ακολουθήσει λέξεις και φράσεις από την ίδια ή από διαφορετικές ηχητικές πηγές, αν αναπτύσσουν ένα γνώσιμο pattern σύνταξης (αρχή της εγγύτητας [proximity] στη θεωρία gestalt).

Αυτή η οργανική σχέση μεταξύ απρόσμενου και οικείου στην πολιτισμική εμπειρία του ακουστικού φαινομένου του «cocktail party» μπορεί να μελετηθεί περαιτέρω ως δυναμικό πλέγμα εναλλαγών και αλληλο-αναδύσεων του ανοικτού-κλειστού, της συγκέντρωσης-διάχυσης, του προγραμματισμένου-τυχαίου, της εκούσιας-ακούσιας μνήμης, της κίνησης-στάσης, του συμβάντος-διάρκειας. Τα παραπάνω δεν νοούνται ως δίπολα, αλλά ως όρια/κατώφλια (thresholds) που προκαλούν συγκεκριμένες χωρικές εμπειρίες κύλισης μέσα από χρονικές διαφοροποιήσεις (π.χ. η εμπειρία της κίνησης-στάσης αναπτύσσεται μέσα από επιβραδύνσεις-επιταχύνσεις). Με αυτή την έννοια, η χωρο-χρονική εμπειρία του «cocktail party» μπορεί να λειτουργεί ως πρόπλασμα γνώσης και κοινωνικότητας που ενδέχεται να συνεχιστούν και να αποκρυσταλλωθούν σε άλλους πιο θεσμικά οργανωμένους χώρους και χρόνους.

Φωνές πλήθους (ηχητικό δοκίμιο)

Το παραπάνω κείμενο αποτελεί προσπάθεια συστηματοποίησης μιας σειράς σκέψεων, δράσεων και ηχογραφήσεων πεδίου [field-recordings] που ξεκίνησαν το καλοκαίρι του 2011 στην Αθήνα. Την περίοδο εκείνη το ηχοτόπιο του κέντρου της πόλης χαρακτηρίζεται από ένα πύκνωμα ομιλιών, συζητήσεων, μουσικών, διαδηλώσεων και συγκρούσεων στο πλαίσιο μια σειράς πρωτόγνωρων διεργασιών συγκρότησης ενός πολιτικού κινήματος ενάντια στην κυρίαρχη πολιτική διαχείριση της λεγόμενης «κρίσης». Ακολουθώντας το παράδειγμα και ανταποκρινόμενο στο κάλεσμα του ισπανικού κινήματος των «Αγανακτισμένων», ένα πολυάριθμο πλήθος ανθρώπων συναντιέται καθημερινά και εγκαθίσταται μόνιμα στην πλατεία Συντάγματος, απέναντι από το ελληνικό κοινοβούλιο. Η σύνθεση του πλήθους είναι ανομοιογενής, καθώς οι άνθρωποι προέρχονται από ποικίλες ηλικίες, εκπαιδευτικό και πολιτισμικό υπόβαθρο και συνοικίες της Αθήνας. Η πολιτική ταυτότητα του κινήματος δεν είναι σαφής, τουλάχιστον σύμφωνα με τα κριτήρια πολιτικής τοποθέτησης «αριστερά-δεξιά». Επιπρόσθετα, η γενική εναντίωση στον τρόπο διαχείρισης της ελληνικής οικονομικής κρίσης από την ελληνική κυβέρνηση και την τρόικα δεν φαίνεται να καταλήγει σε συγκεκριμένα πολιτικά αιτήματα. Τα παραπάνω δεν ήταν αποτέλεσμα έλλειψης πολιτικής κουλτούρας αλλά, όπως επισημαίνει ανάλογα ο Virno (2006: 201), οδηγούνται από την κοινή πεποίθηση να διαφυλαχτούν οι έντονα διαφοροποιημένοι τύποι πολιτικής κουλτούρας και συμπεριφοράς που συνυπάρχουν σε τέτοια πολιτικά κινήματα. Μέσα από τις ποικίλες καθημερινές δράσεις στην πλατεία Συντάγματος ήταν φανερό ότι το ενδιαφέρον εστιαζόταν περισσότερο στις διεργασίες αυτο-οργάνωσης του κινήματος και ενδυνάμωσης της παρουσίας του, παρά στην αποκρυστάλλωση μιας σαφούς εναλλακτικής πολιτικής ταυτότητας προς το επίσημο πολιτικό σύστημα στην Ελλάδα.

Λίγο μετά το καλοκαίρι του 2011, ξεκίνησα να ακούω ξανά τις ηχογραφήσεις μου από την πλατεία Συντάγματος με σκοπό την παρουσίαση μιας σύντομης σύνθεσης ηχοτοπίου [soundscape composition] στο πλαίσιο της συμμετοχής μου στο ερευνητικό-καλλιτεχνικό project *Φωνές*. Στην ηχητική σύνθεση που δημιουργήθηκε το φθινόπωρο του 2011, κυριαρχεί η ταυτόχρονη παρουσία πολλαπλών φωνών. Στην πραγματικότητα οι φωνές αυτές δεν ακούστηκαν ποτέ έτσι. Αντίθετα, οι συγκεκριμένες φωνές ακούστηκαν ευδιάκριτα και σε σειρά η μία μετά την άλλη στο πλαίσιο των αγορεύσεων πολιτών κατά τις καθημερινές γενικές συνελεύσεις στην πλατεία Συντάγματος. Κατά τη διάρκεια των αγορεύσεων, η φωνή του ομιλητή ακουγόταν καθαρά, απευθυνόμενη σε ένα σιωπηλό πλήθος, το οποίο επιδοκίμαζε σημεία της ομιλίας, περισσότερο με σωματικές

εκφραστικές χειρονομίες, παρά με επιφωνήματα και χειροκροτήματα. Αντί, λοιπόν, να αρκεστώ σε μια καταγραφή των αγορεύσεων εμπλουτισμένη με τους ποικίλους άλλους ήχους των διαφορετικών ανθρωπογεωγραφιών που είχαν συγκεντρωθεί στην πλατεία Συντάγματος, επιχείρησα να αποδώσω τις άλλοτε υπέρπουσες και άλλοτε έκδηλες εντάσεις που χαρακτήριζαν την ατμόσφαιρα της συγκεκριμένης πολιτικής κατάστασης, υιοθετώντας κάποια στοιχεία από το ακουστικό φαινόμενο του «cocktail party». Μέσα από αυτή την επιλογή, η χρονικότητα της σύνθεσης επιχειρεί να εκφράσει μια στιγμή της έντασης και της ρευστότητας που χαρακτήρισαν ένα κίνημα στο οποίο η πιθανή άρθρωση ευδιάκριτων πολιτικών θέσεων αποτέλεσε εφήμερη και φευγαλέα στιγμή στη γενικόλογη και αφαιρετική πολιτική αντίθεση. Έτσι, δημιουργήθηκε μια σύνθεση ορυμαγδού φωνών, μέσα από την οποία προβάλλουν στιγμιαία στο προσκήνιο και ακούγονται σχετικά ευδιάκριτα χαρακτηριστικές φράσεις που δηλώνουν, άλλοτε αποστασιοποιημένα και άλλοτε συγκινησιακά φορτισμένα, τις πολιτικές αγωνίες, τις θέσεις και τα αιτήματα των πολιτών, όπως «Δεν μας εκπροσωπεί κανένα κόμμα», «Δεν δεχόμαστε την εξαθλίωση των πολλών», «Να σκεφτούμε τι θεωρούμε επιτρεπτή βία και τι ανεπίτρεπτη», «Βρεθήκαμε μπλεγμένοι και παγιδευμένοι», «Είμαστε καταδικασμένοι να νικήσουμε», κ.ά. Η γυναικεία φωνή που ακούγεται προς το τέλος της σύνθεσης εκφέρει μια σειρά τυχαίων αριθμών, η οποία ορίζει τη σειρά των ομιλητών μετά από κλήρωση.

Οι φωνές διακόπτονται απότομα από αποσπάσματα κειμένων από τη σύγχρονη πολιτική θεωρία που εκφέρονται από διαφορετικά λογισμικά μετατροπής κειμένου-σε-φωνή (text-to-speech software). Με αφηγηματικούς όρους, οι ήχοι αυτοί είναι μη-διηγητικοί (non-diegetic), καθώς αποστασιοποιούνται από την καθαυτή δράση, αλλά, με μία έννοια, οργανώνουν τη μορφή και την αφηγηματική εξέλιξή της. Τέλος, μια τρίτη ομάδα ήχων αφορά σε σχεδόν «στοχαστικά» (stochastic) φυσικά-ηχητικά φαινόμενα που ακούστηκαν ενίοτε στην πλατεία Συντάγματος, όπως τριξίματα από ξύλο που καίγεται, ριπές καταιγίδας σε τζάμι, κ.ά.

Η επιλογή των ήχων και ο τρόπος σύνθεσης παραπέμπει σε μια μορφή ηχητικού δοκιμίου παρά σε μια τυπική σύνθεση ηχοτοπίου. Η μετατόπιση αυτή δημιουργήθηκε καθώς η ηχητική σύνθεση αναπτύχθηκε σε δυναμική διάδραση με κείμενα που διάβαζα από τη σύγχρονη πολιτική θεωρία, τη θεωρία των ψηφιακών μέσων και την πειραματική μουσική. Συνήθως, η ανάγνωση και η συγγραφή κειμένων είτε προηγείται είτε έπεται της δημιουργίας ενός (ηχητικού) έργου. Η ανάγνωση κειμένων προηγείται για να εμπνεύσει την ηχητική δημιουργία και η συγγραφή κειμένου συνήθως έπεται για να τεκμηριώσει και να νομιμοποιήσει επιστημονικά την ηχητική σύνθεση. Σε αυτήν εδώ την περίπτωση

όμως, η ανάγνωση και συγγραφή κειμένων γίνονταν ταυτόχρονα και σε δυναμική διάδραση με την ηχογράφηση και την επεξεργασία των ήχων: η ακρόαση μιας ηχογράφησής μου παρέπεμπε στην ανάγνωση ενός κειμένου, η οποία τροφοδοτούσε σημειώσεις και σχόλια, τα οποία με τη σειρά τους μεταφράζονταν σε πρακτικές επεξεργασίες και σύνθεσης του ήχου, οι οποίες παρέπεμπαν σε ένα άλλο κείμενο και ούτω καθεξής. Έτσι μέσα από αλληπάλληλες εκκινήσεις, διασυνδέσεις και επιστροφές αναπτύχθηκε μια διεργασία συνειρμικών μεταφορών, αναστοχασμών και μεταφράσεων μεταξύ πρακτικών επεξεργασίας του ήχου και θεωρητικών κειμένων. Στη συνέχεια θα παρουσιάσω το κείμενο, το οποίο έγραψα με τη μορφή συνειρμικών σκέψεων ταυτόχρονα και σε διάλογο με την ηχητική σύνθεση.

Φωνές πλήθους (γραπτό δοκίμιο)

Το κομβικό ζήτημα που με απασχόλησε στο συγκεκριμένο project είναι η φωνή ως ένας από τους σημαντικούς τρόπους της παρουσίας των ανθρώπων στο δημόσιο χώρο και της συγκρότησής τους σε συλλογικά πολιτικά υποκείμενα. Κατά κανόνα, ο τρόπος αυτός υλοποιείται μέσα από την πολιτική κουλτούρα της μίας και δυνατής φωνής (η λογική του είμαστε ή πρέπει να είμαστε ή μπορούμε να γίνουμε ένα). Η κουλτούρα αυτή καθιερώνεται με τη δημιουργία των εθνών-κρατών και την ανάγκη ενοποίησης και ελέγχου μεγάλων και ετερογενών πληθυσμιακών ομάδων με την υπαγωγή τους σε μια ενιαία διοικητική και πολιτική αρχή. Η φωνή εκφράζει καταρχήν τη γενική βούληση (general will) που συνδιαιμορφώνεται μέσα από τη μεγάλη συζήτηση, δηλαδή τις μαζικές συμμετοχικές διαδικασίες που αναπτύσσονται με την ανταλλαγή ορθολογικά τεκμηριωμένων επιχειρημάτων. Στην περίπτωση αυτή, η μία και μεγάλη φωνή εκπροσωπεί, συχνά με όρους κοινής γνώμης, και στηρίζει την ιδέα της αντιπροσωπευτικής δημοκρατίας. Ταυτόχρονα, η μία και μεγάλη δυνατή φωνή, με όρους μάζας, φαίνεται να την υποσκάπτει. Στις εκδηλώσεις της μάζας, θεωρείται ότι οι διαφορετικές φωνές-γνώμες δεν συνδιαμορφώνονται, αλλά ισοπεδώνονται σε μια ομοιογενή και ανορθολογική φωνή, η οποία, ανάμεσα στα άλλα, είναι ευμετάβλητη και εύκολα χειραγωγήσιμη. Η μονοφωνία της μάζας θεωρείται συχνά ως μια υπνωτιστική trance εμπειρία, που συχνά επιτείνεται με την επαναληπτικότητα των συνθημάτων, όπως στις διαδηλώσεις. Σε κάθε περίπτωση, είτε μιλάμε για τον εναρμονισμό των διαφορετικών φωνών μέσα από το διάλογο, είτε για τη μονοφωνία της μάζας, η μια φωνή της μεγάλης συλλογικότητας συνιστά τρόπο έκφρασης για την επίλυση ενός κοινά βιωμένου προβλήματος. Εναλλακτική της

φωνής η οποία τοποθετεί τους ανθρώπους σε σχέση με το πρόβλημα θεωρείται η έξοδος από την προβληματική σχέση και η «μετανάστευση» σε κάποιον άλλο, περισσότερο πρόσφορο, χώρο (Hirschman 1970). Τι γίνεται, όμως, όταν υπάρχει η επιθυμία εξόδου αλλά ο τόπος προορισμού φαίνεται να απορροφάται από τον πανταχού παρόντα διάχυτο και χωρίς όρια υπερ-χώρο του προβλήματος; Σε αυτές τις περιπτώσεις, φαίνεται ότι αλλάζει η φόρμα και ο σκοπός της μεγάλης συζήτησης. Όπως έχει επισημανθεί, η μεγάλη συζήτηση ως πολιτική δράση δεν αποσκοπεί στην «ορθολογική αναζήτηση των βέλτιστων λύσεων», αλλά στην «ΐδια την ΐπιτέλεση της κουβέντας ως δεξιοτεχνίαςΐ, ως ΐμέσου χωρίς σκοπόΐ» (Γαβριηλίδης, 2011: 11, Hardt and Negri 2011). Υπό αυτές τις συνθήκες, οι Hardt και Negri (2011: 54) προτείνουν μια νέα πολυφωνική μεγάλη συζήτηση, η οποία δεν θα παρουσιάζει αρμονικά τις παραγωγικές σχέσεις, αλλά θα διευρύνει και θα επιτείνει τις διαδράσεις τους. Όπως υποστηρίζουν, η συχνή διακοπή της συνομιλίας είναι επιθυμητή στο βαθμό που δεν οδηγεί σε κακοφωνία «εμποδίζοντας τους πάντες να καταλάβουν το οτιδήποτε». Στο πλαίσιο αυτό τίθενται και αναζητούνται νέες σχέσεις και όρια στην ηχητικότητα της συλλογικότητας (όπως τι είναι και πώς ορίζεται η κακοφωνία), καθώς οι φωνές συνιστούν δυναμικά διαμορφούμενες και γιΐ αυτό εφήμερες εκφράσεις, όπως και η υλικότητα του φευγαλέου ήχου τους.

Τα ζητήματα της υλικότητας του ήχου της φωνής στη συλλογική ΐκφραση του πολιτικού με ΐφεραν στο ΐργο του μουσικού πειραματιστή ΐάννη ΐενάκη. Όπως λέει ο ΐδιος ο ΐενάκης, οι κατευθύνσεις του ΐργου του επηρεάστηκαν βαθιά από τα νεανικά του βιώματα συμμετοχής σε μαζικές διαδηλώσεις στην Ελλάδα κατά τη γερμανική κατοχή και αμέσως μετά. Ο ΐενάκης αναφέρει αρχικά την οργανωμένη ρυθμική εκφορά και εναλλαγή των συνθημάτων, οι οποίες ξεκινούν από την κορυφή της διαδήλωσης για να διατρέξουν όλο το μήκος της. ΐδιαίτερα εστιάζει το ενδιαφέρον του στο ηχητικό γεγονός της άτακτης διάλυσης της διαδήλωσης από τους πυροβολισμούς των κατακτητών. Κατά τη στιγμή αυτή της σύγκρουσης, η ενότητα της μάζας διαλύεται δημιουργώντας ένα πυκνό ηχητικό γεγονός, που παράγεται από τη μέγιστη δυνατή διαφοροποίηση των στοιχείων που την απαρτίζουν. Στην περίπτωση αυτή, η ΐννοια της μάζας δεν βασίζεται στη συγκέντρωση γύρω από ένα κέντρο (όπως το κεντρικό σύνθημα της διαδήλωσης), αλλά στη διάχυση που αναπτύσσεται με την υπερδιαφοροποίηση των πολλαπλών στοιχείων της μάζας, τα οποία δρώντας με βάση τη δική τους λογική επιβίωσης αλληλεπιδρούν μεταξύ τους με διάφορους τρόπους (όπως οι φωνές-κραυγές των διαδηλωτών που τρέχουν να σωθούν). Για τον ΐενάκη, αυτό το φαινόμενο συνιστά ΐνα ΐδιαίτερο, αλλά όχι σπάνιο στη φύση και στην καθημερινότητά μας, γεγονός ηχητικής μάζας που αναπτύσσεται

με απρόβλεπτο τρόπο. Οι ιδέες αυτές του Ξενάκη με έφεραν σε αυτό που ο Γάλλος πολιτικός φιλόσοφος Λουί Αλτουσέρ περιγράφει ως υλισμό της συνάντησης (encounter) ή υλισμό του απρόβλεπτου (aleatory materialism).

Στο ύστερο έργο του, ο Αλτουσέρ αναδεικνύει ένα υπόγειο ρεύμα φιλοσοφικής παράδοσης, υπόγειο τότε, αλλά δημοφιλές πλέον σήμερα, το οποίο ξεκινάει από τους Δημόκριτο, Επίκουρο, Λουκρήτιο, συνεχίζεται με τους Μακιαβέλι, Σπινόζα, Χομπς, Ρουσσό, Μοντεσκιέ και φτάνει μέχρι τους Χάιντεγκερ και Βιτγκενστάιν. Ο υλισμός της συνάντησης ή ο υλισμός του απρόβλεπτου είναι η βασική ιδέα που ρέει σε αυτή τη διαδρομή. Σύμφωνα με αυτήν, η ύλη προϋπάρχει του νόηματος. Το νόημα είναι η μορφή της συνάντησης των σωματιδίων/στοιχείων της ύλης, τα οποία, καθώς παρεκκλίνουν από την ελεύθερη παράλληλη πτώση τους, συγκρούονται μεταξύ τους. Η σύγκρουση/συνάντηση δεν υπάγεται σε κάποια νόρμα ή σχέδιο. Είναι ενδεχομενική, μπορεί να συμβεί, μπορεί και να μη συμβεί. Η φόρμα και η διάρκεια της συνάντησης είναι και αυτές τυχαίες, γιατί αφενός δεν μπορούν να προσδιοριστούν εκ των προτέρων και αφετέρου βρίσκονται σε διαρκή κατάσταση πιθανής αναίρεσης (Althusser 2006: 173-4). Αν η συνάντηση διαρκέσει ένα επαρκές χρονικό διάστημα, τότε αυτή μετασχηματίζεται σε νόημα, κανόνα, νόμο. Διαφορετικά επιστρέφει από κει που ήρθε, στο κενό (void). Το κενό, δηλαδή αυτό που δεν είναι ακόμη αλλά μπορεί να γίνει, αποτελεί τη βασική συνθήκη ύπαρξης και κίνησης του κόσμου. Στο κενό, τα στοιχεία/σωματίδια της ύλης μπορεί να είναι εδώ και εκεί αλλά είναι αφηρημένα, δεν υπάρχουν, όσο δεν έχουν συναντηθεί/συγκρουστεί μεταξύ τους. Από το κείμενο του Αλτουσέρ θα ήθελα να σταθώ επιγραμματικά σε δύο σημεία. Το πρώτο αφορά στη συνθήκη του υλισμού της συνάντησης κατά την οποία η άσκηση της πολιτικής εξουσίας και της πολιτικής γενικότερα δεν γίνεται με όρους μετωπικής σύγκρουσης, αλλά παρέκκλισης και ευελιξίας. Ο Αλτουσέρ λέει, με αναφορά στον Μακιαβέλι, ότι η εξουσία δεν έχει την πανίσχυρη δύναμη του λιονταριού, αλλά την πολυπροσωπία της αλεπούς. Το δεύτερο σημείο αφορά στην επισήμανση ότι η επιστήμη της πολιτικής φιλοσοφίας δεν αναπτύσσεται με τον Λόγο, τις νομοτέλειες, τον εντοπισμό αιτιών που προϋπάρχουν των γεγονότων. Όπως και τα σωματίδια της ύλης, η φιλοσοφία βρίσκεται στο κενό και σκοπός της είναι να δημιουργεί κενό, να απεμπλακεί δηλαδή από τη μελέτη οριοθετημένων γνωστικών αντικειμένων και τη διατύπωση συγκεκριμένων προβλημάτων, για να παραδοθεί σε τυχαίες συναντήσεις και συγκρούσεις (Althusser 2006: 174-5).

Όλα αυτά με έφεραν πίσω στον Ιάννη Ξενάκη και πιο συγκεκριμένα στις απόψεις του για τον John Cage. Ο Ξενάκης γοητεύεται από τους πειραματισμούς του Cage για την τυχαιότητα, του ασκεί όμως κριτική σε δύο σημεία:

πρώτο, θεωρεί υπερβολική και μονομερή την προσκόλληση του Cage στη διαίσθηση και, δεύτερο, θεωρεί ότι σε κάθε περίπτωση ο δημιουργός διατηρεί κάποιο έλεγχο στον καθορισμό του έργου του (Βάργκα 2004: 76-77). Ο Ξενάκης διαφοροποιείται από την αμερικανική μουσική *avant-garde* αλλά και από την προγενέστερή του ευρωπαϊκή, όπως τον σειραϊσμό. Και οι δύο παραδόσεις, κατά τον Ξενάκη, ερμηνεύουν την έννοια του πιθανού, τυχαίου κ.λπ. ταυτίζοντάς την με τον αυτοσχεδιασμό. Στον αυτοσχεδιασμό, οι ερμηνευτές ή οι φορείς δράσης του έργου συμπεριφέρονται όπως και τα σωματίδια/στοιχεία της ύλης που προαναφέραμε: μπορεί να παίξουν αυτό ή το άλλο, μπορεί να συναντηθούν αρμονικά, μπορεί και όχι. Στον αυτοσχεδιασμό και στις περιπτώσεις των τυχαίων φαινομένων, το αποτέλεσμα δεν καθορίζεται εκ των προτέρων, ωστόσο για τον Ξενάκη, αναγνωρίζονται και μπορεί να καθοριστούν οι ευρύτερες συνθήκες ανάπτυξής τους. Διαφοροποιούμενος από τον Αλτουσέρ, ο Ξενάκης θα έλεγε ότι ο υλισμός του απρόβλεπτου δεν παράγεται σε απόλυτο κενό. Με αυτό το σκεπτικό, ο Ξενάκης ανατρέχει στα μαθηματικά και τη φυσική, χρησιμοποιώντας στοιχεία από τους νόμους των πιθανοτήτων, την κινητική θεωρία των αερίων, τον Μπόλτσμαν, τον Μάξγουελ, κ.ά., για να δημιουργήσει ηχητικές μάζες, δηλαδή δυναμικές συνθήκες συνύπαρξης και αλληλεπίδρασης μικρο-ήχων, οι οποίες είναι ανοικτές στην απρόβλεπτη εξέλιξη αλλά ταυτόχρονα υπάγονται σε κάποιους ελάχιστους δυνατούς κανόνες (Βάργκα 2004: 99-109). Στο έργο του Ξενάκη, ένα σημαντικό εργαλείο για την επίτευξη αυτής της έντασης μεταξύ απροσδιοριστίας και ντετερμινισμού ήταν ο υπολογιστής. Ο Ξενάκης ενδιαφέρεται ιδιαίτερα για τον προγραμματισμό, ο οποίος αποτελεί ένα σύστημα ορισμού στοιχειωδών αιτιοκρατικών σχέσεων, οι οποίες, όμως, κάθε φορά που ενεργοποιούνται, μπορεί να παράγουν διαφορετικά γεγονότα (Βάργκα 2004: 109-110).

Η χρήση του υπολογιστή στην παραγωγή τυχαίων γεγονότων μέσα από τον ορισμό στοιχειωδών αιτιοκρατικών σχέσεων με έφερε σε δύο από τα βασικά σημεία αυτού που μπορούμε να ονομάσουμε «πολιτισμική λογική της κατασκευής των υπολογιστικών συστημάτων». Το πρώτο αφορά στη διόγκωση του μαύρου κουτιού της επικοινωνίας με υπολογιστή. Με απλά λόγια, όσο περισσότερο εύχρηστα γίνονται τα υπολογιστικά εργαλεία για την παραγωγή έργων και την επικοινωνία με άλλους, τόσο αυξάνονται τα επίπεδα (*layers*) των υπολογιστικών διεργασιών που εκτελούν αυτές τις ενέργειες. Τα επίπεδα αυτά δεν είναι μόνο περισσότερο περίπλοκα αλλά, κυρίως, ολοένα και πιο αφανή και μη προσβάσιμα, όχι μόνο από τους χρήστες, αλλά και από τους προγραμματιστές. Με άλλα λόγια, όσο περισσότερο επιτείνεται η αίσθηση της αμεσότητας στη χρήση ψηφιακών εφαρμογών, τόσο αυξάνονται

οι υπολογιστικές διεργασίες διαχείρισής τους. Δεύτερο, τα υπολογιστικά συστήματα δημιουργούν ένα πρωτόγνωρα έντονο μείγμα σχεσιακότητας και μη-αναφορικότητας. Για παράδειγμα, η σημασία των δυαδικών στοιχείων 0 και 1 δεν έγκειται στο νοηματικό περιεχόμενο της αριθμητικής τους αξίας, αλλά μόνο στη μεταξύ τους διαφορά, η οποία μπορεί να διαφοροποιείται περαιτέρω, καθώς αυξάνονται οι σειρές συσχέτισης των δύο δυαδικών στοιχείων. Οι σειρές αυτές δημιουργούν έναν νέο τύπο γλώσσας, ο οποίος, όπως επισημαίνει ο Golumba (2009), είναι απαλλαγμένος από την αμφισημία, το διφορούμενο και το χρωματισμό των λέξεων, την ειρωνεία, το χιούμορ, την ασάφεια κ.λπ., και ανεξάρτητος από το περιβάλλον μέσα στο οποίο οι γλώσσες δημιουργούνται και μετασχηματίζονται από κοινού. Μια χαρακτηριστική εφαρμογή κατά την οποία η γλώσσα δεν στηρίζεται στην επικοινωνία και τον διάλογο, αλλά μονομερώς στην επιτέλεση, είναι τα προγράμματα μετατροπής του κειμένου σε ομιλία. Τα προγράμματα αυτά υλοποιούν την ιδέα του Weaver ότι «ένα βιβλίο στα κινέζικα δεν είναι παρά ένα βιβλίο στα αγγλικά γραμμένο σε κινέζικο κώδικα». Ο Weaver και άλλοι θεωρητικοί των υπολογιστών πιστεύουν και υλοποιούν μια νέα μεγάλη οικουμενική μετα-γλώσσα, που λειτουργεί ως βάση αναπαράστασης ποικίλων άλλων γλωσσών, λεκτικών, ηχητικών, οπτικών. Για να γίνει όμως αυτό, η νέα οικουμενική γλώσσα θα πρέπει να αποτελείται από τα ελάχιστα δυνατά στοιχεία, τα οποία θα μπορούν να σχετίζονται μόνο μέσα από τη διαφορά τους, απαλλαγμένα, όσο γίνεται πιο πολύ, από κάθε είδους «εξωτερική» αναφορικότητα, αναπαράσταση, ταυτότητα. Έχουμε δηλαδή έναν υψηλότατο βαθμό αφαίρεσης και αυτοαναφορικότητας, ο οποίος θρέφει τις ιδέες και τις πρακτικές της διαφορετικότητας και της σχεσιακότητας, όπως και στην περίπτωση του πολιτικού κινήματος που προαναφέραμε. Ο υψηλός αυτός βαθμός καθιστά εφικτούς πολλαπλούς πειραματισμούς στην τυχαία λειτουργία των πραγμάτων, υλοποιώντας πολλαπλές απρόβλεπτες συναντήσεις, οι οποίες μπορεί πιθανόν να νοηματοδοτηθούν και να νοηματοδοτήσουν, μπορεί και όχι.

Σύνοψη

Η έκθεση σε μια πληθώρα πληροφοριών, οι οποίες προέρχονται ταυτόχρονα από πολλαπλές κατευθύνσεις και πηγές, αποτελεί ένα από τα κομβικά χαρακτηριστικά της εμπειρίας παραγωγής συλλογικών χώρων. Η μελέτη των ηχητικών, κοινωνικών και των επικοινωνιακών πτυχών του ακουστικού φαινομένου του «cocktail party» μπορεί να συμβάλει στην κατανόηση των πρακτικών συγκρότησης μιας τέτοιας μορφής του σύγχρονου συλλογικού. Στο παρόν κείμενο, το

ακουστικό φαινόμενο του «cocktail party» προσεγγίζεται ως μια επιτελεστική (performative) δραστηριότητα δημιουργίας μιας επαρκώς πολυπληθούς κοινότητας, η οποία συγκροτείται, καταρχήν, από μια γενικευμένη αίσθηση κοινωνικής συνεύρεσης και επικοινωνίας. Ο τύπος της κοινότητας προϋποθέτει έναν αυξημένο βαθμό ατομικής έκφρασης, αλλά πάντα μέσα σε συγκεκριμένα όρια χώρου, φάσματος πρακτικών, κ.ά. Πρόκειται για ένα εφήμερο εξισωτικό (egalitarian) συλλογικό περιβάλλον, το οποίο στηρίζεται σε ατομικές υπερ-διαφοροποιημένες εκφράσεις, οι οποίες όμως αλληλοεπικαλύπτονται επαρκώς, ώστε καμία να μην είναι περισσότερο ευδιάκριτη από τις άλλες. Ο ακουστικός χώρος του «cocktail party» συνιστά εν δυνάμει πλούσιο πύκνωμα πληροφορίας, καθώς χαρακτηρίζεται από τη συνεχή εκπομπή ήχων, οι οποίοι (αυτο)διαφοροποιούνται διαρκώς στη ροή του χρόνου. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες, η πρακτική εύρεσης αξιοπρόσεκτων πληροφοριών προϋποθέτει τη διαρκή αναζήτηση και ετοιμότητα του κινούμενου στο χώρο ακροατή. Αναπτύσσεται έτσι ένα πλέγμα αλληπάλληλων κιναισθητικών αποπροσανατολισμών και αναπροσανατολισμών, όπου η εξερεύνηση του νέου εκκινεί από τον εντοπισμό και την ενεργοποίηση οικείων γνωστικών σχημάτων. Με άλλα λόγια, η διαμόρφωση του ηχητικού-κοινωνικού χώρου του «cocktail party» συνδέεται με τις από-τα-κάτω, άμεσες, βιωματικές, ευμετάβλητες, νομαδικές κ.λπ. πρακτικές συγκρότησης του χώρου, οι οποίες όμως είναι οργανικά συνυφασμένες με την ενεργοποίηση εδραιωμένων κωδίκων επικοινωνίας και με την ανάπτυξη μιας μεγάλης αφηρημένης μετα-γλώσσας. Τέλος, ο ηχητικός-κοινωνικός χώρος του «cocktail party» συνιστά ένα πεδίο έντονης αλληλεπίδρασης, τα αποτελέσματα (effects) της οποίας θα αναπτυχθούν δυναμικά σε άλλο τόπο και χρόνο.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Althusser, L. 2006. *Philosophy of the Encounter: Later Writings 1978-1987*. London: Verso.
- Βάργκα, Μ.Α. 2004 [1996]. *Συνομιλίες με τον Ιάκωβο Ξενάκη*. Αθήνα: Εκδόσεις Ποταμός.
- Bregman, A. S. 1990. *Auditory Scene Analysis: The Perceptual Organization of Sound*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Γαβριηλίδης, Α. 2011. «Φαλλογοκεντρισμός: Η γερωντική ασθένεια του μοντερνισμού». *Σύγχρονα Θέματα* 113: 10-12.
- Carpenter, E. and M. McLuhan. 1960. "Acoustic Space". Στο Carpenter, E. and M. McLuhan (eds.), *Explorations in Communication: An Anthology*. Boston, Mass.: Beacon Press.
- Cherry, E. C. 1953. "Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and Two Ears". *Journal of the Acoustical Society of America* 25: 975-979.
- De Certeau, M. 1984. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press.
- Deleuze, G. and Guattari, F. 1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Golumbia, D. 2009. *The Cultural Logic of Computation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Goodman, S. 2010. *Sonic Warfare*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hardt, M. and T. Negri. 2011. *Commonwealth*. Cambridge, Mass.: Belknap Press.
- Hirschman, A. 1970. *Exit, Voice, and Loyalty: Responses to Decline in Firms, Organizations and States*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Lefebvre, H. 1992. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Manovich, L. 2008. "The Practice of Everyday" (Media) Life» (<http://manovich.net/index.php/projects/the-practice-of-everyday-media-life>, πρόσβαση 15/2/2012).
- Norman, D. A. 1976. *Memory and Attention*. New York: John Wiley and Sons.
- Serres, M. 2009 (1980). *Το παράσιτο*. Αθήνα: Εκδόσεις Σμίλη.
- Truax, B. 2001. *Acoustic Communication*. London: Ablex Publishing.
- Virno, P. 2006. "Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus". Στο Virno, P. and M. Hardt (eds.). *Radical Thought in Italy: A Potential Politics*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.

Μαριλένα Αλιγιζάκη Marilena Aligizaki

Ακουστικός προσδιορισμός

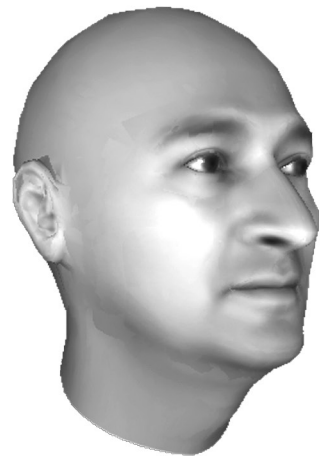
Βίντεο, διάρκεια: 2' 03"

Το εικαστικό αυτό έργο είναι μια πειραματική διαδικασία, κατά την οποία δημιουργείται ένα εικονικό πρόσωπο με τη χρήση avatar ως αποτέλεσμα του ακούσματος μιας φωνής. Η φωνή περιγράφει - προστάζει ενέργειες, έτσι όπως θα μπορούσε να συμβεί και σε ένα άτομο που «ακούει φωνές». Ο αποδέκτης ακούει την ηχογραφημένη φωνή και στη συνέχεια καλείται να φανταστεί την εικόνα του προσώπου που μιλάει και να την περιγράψει - οπτικοποιήσει. Η φωνή δεν αντιμετωπίζεται απλώς ως μια ψευδαισθητική εμπειρία, αλλά ως ένα υπαρκτό γεγονός. Μέσα από το άκουσμά της δημιουργείται μια φανταστική εικόνα για τον άλλον. Έτσι, η δυναμική της φωνής και των λεγομένων της μπορεί να οδηγήσει στην κατηγοριοποίηση - αρχειοθέτηση χαρακτηριστικών προσώπου, καθώς και να γίνει ένας υποθετικός προσδιορισμός φυλετικός, γένους, ηλικίας, έκφρασης, κλπ.

Hearing, Identifying

Video, duration: 2' 03"

In the project *Hearing, Identifying* my main interest is the relationship between sound and visual representation. This project is an experimental procedure in which a virtual face is created, through the use of a digital simulator / avatar, as a result of hearing a voice. This voice describes - orders actions, in the same way this happens in the mind of a person "hearing voices". The receiver hears the recorded voice and is invited to create a computer-based avatar, by choosing the face of the entity he believes is talking to him. The voice is no longer treated as a hallucinatory phenomenon, but as a real fact. An imaginary figuration / visualization of the entity is developed through its sounding. Thus, the voices' potential and content can lead to and visually determine a categorization - classification of facial characteristics, based on race, gender, age, sentiments and so on.



Λυκούργος Καρατζαφέρης Lykourgos Karatzaferis

Συνδιαλεγόμενοι με φωνές

Περίληψη

Στηριζόμενοι στο έργο του Mikhail Bakhtin, μπορούμε να θεωρήσουμε τον εαυτό ως μια πολυφωνική ενότητα (διαλογικός εαυτός), ως μια κοινότητα εσωτερικών και εξωτερικών «θέσεων» που εμπλέκονται σε ένα διαρκή διάλογο. Όταν όλες οι θέσεις αναγνωρίζονται και «ακούγονται», ο εαυτός γίνεται «εκτεταμένος», περισσότερο διαλογικός και λειτουργικός, επιτρέποντας την καλύτερη ανάπτυξη του ατόμου. Η θεώρηση αυτή έχει πολλά κοινά με τις διεκδικήσεις του κινήματος των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές, το οποίο θεωρεί ότι το να ακούει κανείς φωνές είναι μια φυσιολογική ανθρώπινη εμπειρία, έχει ένα προσωπικό νόημα σε σχέση με την προσωπική ιστορία και γίνεται καλύτερα αντιληπτή ως μια αποσυνδεδετική εμπειρία και όχι ως ένα ψυχωτικό σύμπτωμα. Η συγκεκριμένη προσέγγιση στέκεται κριτικά απέναντι στον κυρίαρχο ψυχιατρικό λόγο, ο οποίος αγνοεί τις εμπειρίες και μιλάει μόνο για συμπτώματα. Αντίθετα, ανοίγει δρόμους σε μια διαλογική κατανόηση των «ασυνήθιστων» εμπειριών, ιχνηλατώντας πιθανές σχέσεις με προσωπικά τραύματα. Η ανάρρωση, ως όρος κοινωνικός και κατ' επέκταση πολιτικός, απαιτεί την παρουσία του Άλλου ως ενεργού ακροατή.

Communing with voices

Abstract

Within the context of Mikhail Bakhtin's theory, the self could be viewed as polyphonic (dialogical self) and as a community of internal and external "positions", which engage into a constant dialogue. When these "positions" are recognized and "listened to", the self becomes "expanded", more dialogical and functional, allowing for the personal growth of the individual. This view has a lot in common with the claims of the Hearing Voices Movement, according to which hearing voices is a common human experience, it has a personal meaning and could be better perceived as a dissociative experience rather than as a psychotic symptom. This approach is a critique against the dominant psychiatric discourse. While the latter focuses on symptoms, instead of human experiences, the Hearing Voices Movement leads the way to a dialogical understanding of "unusual" beliefs, tracing possible relations with personal traumas. Recovery as a social and as a political concept requires the Other to be present as an active listener.

*The lunatic is on the grass.
Remembering games and daisy chains and laughs.
Got to keep the loonies on the path¹.*

Ο δίσκος των Pink Floyd *Η Σκοτεινή Πλευρά του Φεγγαριού* (*The Dark Side of the Moon*) κυκλοφόρησε τον Μάρτιο του 1973 και περιγράφει την πορεία ενός ανθρώπου από τη γέννηση στο θάνατο μέσα από την πίεση της σύγχρονης καθημερινότητας που οδηγεί στην παράνοια. Στα νεανικά μου χρόνια ακολούθησα το μουσικό αυτό έργο, καθώς φαινόταν να ιχνηλατεί την ανθρώπινη εμπειρία πέρα από διαχωριστικές γραμμές και να σχολιάζει την επιβολή συγκεκριμένων μηχανισμών προώθησης ιδεών και αντιλήψεων. “We got to keep the loonies on the path” τραγουδά ο Roger Waters στο *Brain Damage*. Ο φερόμενος ως φρενοβλαβής επιβάλλεται «να μην πατήσει στο χορτάρι», να επανέλθει στην κανονικότητα, να συνταχθεί με τους υπόλοιπους «φυσιολογικούς»: «Όμως τελικά όταν η μπόρα ξεσπάει και οι βροντές ηχούν στ’ αυτιά σου, φωνάζεις αλλά κανείς δεν μπορεί να σε ακούσει. Έχεις ήδη κλειδωθεί και το κλειδί έχει πεταχτεί μακριά. Μια μικρή επιδιόρθωση με το νυστέρι (της λοβοτομής) και επανέρχεσαι λογικός».²

Σήμερα το τραγούδι αυτό συνεχίζει να μου δίνει αφορμές αναστοχασμού αναφορικά με τα μοντέλα κανονικοποίησης που επιβάλλονται από τον κυρί-

1. Ο παράφρων ξαπλωμένος στο γρασίδι αναπολεί παιχνίδια και γιρλάντες από μαργαρίτες και χαμόγελα. Πρέπει να κρατήσουμε τους παλαβούς στον ίδιο δρόμο.
2. Ο δίσκος γνώρισε μεγάλη επιτυχία και έμεινε για πάνω από 1.500 εβδομάδες στο top-200 του Billboard. Αξίζει κανείς να έχει υπόψη του πως το συγκρότημα είχε ήδη εμπειρία από το «πέραςμα» του τραγουδιστή του Syd Barrett στη «σκοτεινή πλευρά του φεγγαριού» έπειτα από σεσημασμένη χρήση παραισθησιογόνων. Ευρύτερα, όμως, σύμφωνα με τον δημιουργό του Roger Waters, το τραγούδι *Brain Damage* (Εγκεφαλική Βλάβη) περιέχει σαφείς αναφορές στις μετωπιαίες λοβοτομές που γίνονταν εκείνη την περίοδο, συνολικότερα στον εγκλεισμό των ψυχικά πασχόντων, προσέγγιση που συνεχίζει ως τις μέρες μας, και γενικά σε μια κουλτούρα κανονικοποίησης της τρέλας (<http://alum.wpi.edu/~vamend/braindamage.htm>).

αρχο επιστημονικό, πολιτισμικό, πολιτικοκοινωνικό λόγο επί του συνεχούς της ανθρώπινης εμπειρίας. Σταδιακά, μέσα στα χρόνια, με το συγκεκριμένο δίσκο συνήχησαν φωνές σημαντικών άλλων, γνωστών και αγνώστων, μέσα από μουσικές, εικόνες και ιστορίες, προσωπικές αφηγήσεις που εναντιώνονται στη μεγάλη, κυρίαρχη αφήγηση της κανονικότητας. Μια από αυτές είναι και δική μου: Σε ηλικία 24 ετών, μια νύχτα, λίγο πριν ξαπλώσω, άκουσα γέλια να έρχονται από το διπλανό άδειο δωμάτιο. Τρόμαξα. Δεν κράτησε παρά ένα ή δύο λεπτά. Σήμερα, αν και αναγνωρίζω στην ένταση των ημερών εκείνων μια αιτία που μου επιτρέπει να δώσω νόημα στο περιεχόμενο και τα χαρακτηριστικά αυτής της εμπειρίας, εντούτοις δεν διαθέτω κάποια ξεκάθαρη «επιστημονική» εξήγηση, γιατί απλούστατα μέχρι σήμερα δεν υφίσταται κάτι τέτοιο. Ακριβέστερα, δεν υπάρχει κάποια συγκεκριμένη, γενικά αποδεκτή νευροβιολογική ερμηνεία παρόμοιων εμπειριών, παρά μόνο υποθέσεις.

Πάντως, οι εσωτερικές φωνές μου, εικόνες και ήχοι που κουβαλάω προσωπικά, αποτέλεσαν ένα πρώτο όχημα για να προσεγγίσω και να κατανοήσω ως ένα βαθμό εμπειρίες ανθρώπων που ακούν φωνές· φωνές που οι άλλοι δεν ακούν, φωνές οι οποίες βιώνονται ως ηχητικές εμπειρίες, όπως τα τρομακτικά γέλια που άκουσα. Η επισήμανση αυτή είναι απαραίτητη μιας και οι εσωτερικές φωνές δεν έχουν ήχο και επομένως η διαχείρισή τους είναι σχετικά ευκολότερη. Σε κάθε περίπτωση, όμως, οι προσωπικές εμπειρίες που ενδέχεται να έχει ο καθένας μπορούν να βοηθήσουν στην κατανόηση του τι σημαίνει «ακούω φωνές», με την προϋπόθεση της διατήρησης ενός αναλογικού τρόπου σκέψης,³ που ευνοεί την υπέρβαση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στις φωνές ως ψυχωτική εμπειρία και στις πιο οικείες εσωτερικές φωνές, ανάμεσα σε ό,τι θεωρείται παθολογικό και σε ό,τι θεωρείται φυσιολογικό. Επιπλέον, αυτό δεν σημαίνει ότι οι φωνές στην πρώτη περίπτωση βιώνονται πάντα ως ασθένεια, ενώ στη δεύτερη βιώνονται πάντα αρμονικά· κάθε άλλο...

3. Ο αναλογικός τρόπος σκέψης αφορά σύγκριση δύο πραγμάτων που είναι ουσιαστικά ανόμοια, αλλά μέσω της αναλογίας φαίνεται να αποκτούν κάποια ομοιότητα (Higgins 1994). Έτσι, εξετάζουμε δύο ανόμοια πράγματα - το ένα αποτελεί στοιχείο του προβλήματος που αντιμετωπίζουμε και το άλλο ανήκει σε διαφορετικό χώρο. Έπειτα, βρίσκουμε πώς σχετίζονται και με τη βοήθεια αυτής της σύγκρισης οδηγούμαστε σε μία νέα ιδέα. Τις περισσότερες φορές, η αναλογία εμβαθύνει φτάνοντας στην ουσία του προβλήματος (Mauzy and Harriman 2003). Ο αναλογικός τρόπος σκέψης είναι μία δημιουργική μέθοδος που είναι εντελώς αντίθετη με την προσέγγιση «πάντα αντιμετωπίζαμε επιτυχώς το ζήτημα αυτό με το συγκεκριμένο τρόπο, επομένως θα συνεχίσουμε έτσι», καθώς ο συγκεκριμένος τρόπος σκέψης εμποδίζει τις καινούριες και δημιουργικές λύσεις.

Το Δίκτυο των Ανθρώπων που Ακούει Φωνές

Από τις αρχές του 18ου αιώνα, η ψυχιατρική άρχισε να θεσμοθετείται ως ιδιαίτερος κλάδος της κοινωνικής προστασίας απέναντι σε όλους τους κινδύνους που μπορεί να προκύψουν για την κοινωνία από τη «φρενοβλάβεια» (Basaglia 2008, Foucault 1988, 2006, Szasz 1981). Η ψυχιατρική, κωδικοποιώντας προοδευτικά την τρέλα ως ασθένεια, θέτει τα όρια της κανονικότητας, αξιολογεί τι είναι ασθένεια (και άρα χρήζει θεραπείας) και τι δεν είναι, ποια σκέψη είναι παραληρηματική και άρα παθολογική, ποιες εμπειρίες είναι αληθείς και ποιες ψευδείς. Πολλοί εκπρόσωποί της διατηρούν την εξουσία του ορισμού και της διατύπωσης κατηγορικών προτάσεων για ό,τι παρατηρούν και συνάμα αδιαφορούν για το περιεχόμενο των λεγομένων των «ασθενών», καιροφυλακτούν για την καταγραφή συμπτωμάτων, εμφανών ή λανθανόντων, ενδιαφέρονται για την αξιολόγηση και διόρθωση των αποκλίσεων, συνολικότερα για τη διαχείριση του «μη-κανονικού», στερώντας έτσι εγκυρότητα σε επιθυμίες και ανάγκες τους.

Για παράδειγμα, η εμπειρία του να ακούει κανείς φωνές περιγράφεται από την ψυχιατρική ως ακουστική ψευδαίσθηση, θεωρείται συχνά πρωτεύον σύμπτωμα ψυχωτικής διαταραχής και συνήθως επιφέρει διαγνώσεις όπως σχιζοφρένεια (περίπου 50%), διπολική διαταραχή (περίπου 25%), αποσυνδεδετική διαταραχή κ.α. (Honig et al 1998). Ας υπογραμμίσουμε ότι πρόκειται για το βίωμα μιας αίσθησης που ο κυρίαρχος ψυχιατρικός λόγος επιμένει να κατατάσσει ως ψευδή, αμφισβητώντας με αυτό τον τρόπο την ύπαρξή της και άρα χαρακτηρίζοντας και το βίωμά της ως μη πραγματικό, ως παθολογικό σύμπτωμα που πρέπει να καταπολεμηθεί και να εξοβελιστεί. Ωστόσο, το να ακούει κανείς φωνές δεν είναι από μόνο του σύμπτωμα κάποιας ασθένειας, αλλά παρατηρείται σε ένα 2-4% του γενικού πληθυσμού (ορισμένες έρευνες δίνουν μεγαλύτερα ποσοστά, βλ. ενδεικτικά Van Os et al 2000· Verdoux et al 1998), ενώ ακόμα περισσότεροι άνθρωποι (γύρω στο 8%) εμφανίζουν τις λεγόμενες «αλλόκοτες προσωπικές πεποιθήσεις», που ονομάζονται και «παραληρηματικές ιδέες», και αυτό χωρίς να είναι άρρωστοι (Romme and Escher 1993). Επίσης, είναι πολύ σημαντικό το γεγονός ότι στην κοινωνία μας υπάρχουν περισσότεροι άνθρωποι που ακούν φωνές και δε νοσούν από εκείνους που ακούν φωνές και γίνονται ψυχιατρικοί ασθενείς (Romme 2000).⁴

Στην καθημερινότητα των ανθρώπων που ακούν φωνές αποτελεί κοινό

4. Από επαναλαμβανόμενες επιδημιολογικές μελέτες έγινε φανερό ότι στο γενικό πληθυσμό οι φωνές (όπως και η εμπειρία των «παραληρηματικών» ιδεών) συναντώνται συχνότερα σε ανθρώπους χωρίς διαγνωσμένη ψυχιατρική διαταραχή από ό,τι σε ανθρώπους με ψυχιατρική διάγνωση. Η μελέτη του Tien (1991) σε σχέση με τη συχνότητα των φωνών δείχνει μία αναλογία 2 προς 3 και 1 προς 3 αντίστοιχα.

τόπο η ανάγκη να μοιραστεί κανείς τις εμπειρίες αυτές σε ένα πλαίσιο ασφάλειας και αποδοχής, ανάγκη η οποία αποτέλεσε και το έδαφος όπου ρίζωσε και αναπτύχθηκε το διεθνές Δίκτυο των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές (Hearing Voices Network).

Η κεντρική θέση του HVN, η επιμονή να παρακολουθούν τα άτομα στενά την ουσία και το περιεχόμενο των φωνών τους, είναι κάθε άλλο παρά συμβατική. Οι ριζοσπαστικές προσωπικότητες ενός Ολλανδού ψυχιάτρου, του Marius Romme και της συνεργάτιδάς του στις έρευνές του, Sandra Escher άνοιξαν το δρόμο για μια νέα προσέγγιση των φωνών που δίνει έμφαση στην αποδοχή και την κατανόησή τους (π.χ. Romme and Escher 1989, 1990, 1993, Romme 2000). Αυτό το εναλλακτικό παράδειγμα αναπτύχθηκε σε στενή συνεργασία με άτομα που ακούν φωνές και βασίστηκε στις παραδοχές ότι α') το να ακούς φωνές είναι μια φυσιολογική ανθρώπινη εμπειρία που συναντάται ευρέως στον γενικό πληθυσμό, β') έχει ένα προσωπικό νόημα σε σχέση με την προσωπική ιστορία, της οποίας το μήνυμα ή ο σκοπός μπορεί να αποκωδικοποιηθεί και γ') γίνεται καλύτερα αντιληπτή ως μια αποσυνδεδεμένη εμπειρία και όχι ως ένα ψυχωτικό σύμπτωμα.⁵ Εδώ και μια πενταετία, μια ομάδα ανθρώπων που ακούν φωνές, συγγενών και επαγγελματιών έχουν αναπτύξει σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη το ελληνικό τμήμα του Δικτύου, χάρη και στη σταθερή στήριξη μελών του Δικτύου από το εξωτερικό.

Η πολυπλοκότητα των διαφοροποιήσεων που μπορεί να συναντήσει κανείς στην εμπειρία των ανθρώπων που ακούν φωνές ή έχουν άλλες ασυνήθιστες εμπειρίες, όπως για παράδειγμα οράματα και ονειροειδείς καταστάσεις, είναι ανεξάντλητη. Ο Γιώργος, πρώην μέλος της ομάδας των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές Αθήνας, αναφέρεται στην εμπειρία του ως εξής:

«...Πρώτον, ύστερα από την έρευνά μου διαπιστώνω και εγώ ότι αυτή η διάγνωση είναι, πώς να το πω, άδικη σε τελευταία ανάλυση. Γιατί είναι η σφραγίδα πως κάποιος έχει μια χρόνια ασθένεια με βιολογική αιτία. Όμως μια βαθύτερη επιστημονική εξέταση μας οδηγεί σε μια διαφορετική θεωρία, πιο εμπειριστατωμένη και ανθρώπινη. Οι φωνές δεν είναι οργανικό σύμπτωμα σαν τον πονοκέφαλο. Εμπεριέχουν λέξεις, είναι έννοιες και επομένως αξίζουν ερμηνείας. Δεύτερον, κατά τη γνώμη μου η καταστολή των φωνών - καταπίεση φυσικών συναισθημάτων με φαρ-

5. Στοιχεία αντλήθηκαν και από την ιστοσελίδα του ελληνικού δικτύου στο: <http://www.hearingvoices.gr/index.php/el/hearing-voices-network> (05-01-2014), όπου μπορεί κανείς να αναζητήσει περισσότερες πληροφορίες.

μακευτική αγωγή (κάτι που δεν επιτυγχάνεται πάντα) – δεν συνιστάται, ειδικά όταν το άτομο δείχνει αποτελεσματικό στην αντιμετώπιση και αφομοίωση έντονων συναισθημάτων και φωνών...».⁶

Και η J. Dillon, πρόεδρος του διεθνούς Δικτύου, σχολιάζει:

« ... Ήξερα πως αυτό που είχα πάθει ως παιδί ήταν η γενεσιουργός αιτία της αναστάτωσής μου. Προς έκπληξή μου, οι ψυχίατροι, στους οποίους προσπάθησα να μιλήσω, είτε αμφισβήτησαν αυτά που είχα βιώσει, είτε μου είπαν πως δεν θα συνέλθω ποτέ από αυτό που είχε συμβεί. Μου είπαν πως είχα μια αρρώστια και ήμουν ψυχικά ασθενής. Περίμεναν να γίνω ο παθητικός λήπτης της θεραπείας της διαταραχής που είχα, ότι η φαρμακευτική αγωγή ήταν η μόνη επιλογή που υπήρχε για μένα και ότι ουσιαστικά, ούτως ή άλλως, δεν θα γινόμουν ποτέ πραγματικά καλά. Κανένας ποτέ δεν με ρώτησε τι πίστευα ότι θα βοηθούσε. Το γεγονός ότι άκουγα τις φωνές μου ήταν απόδειξη της ασθένειάς μου» (Romme et al 2009: 39-40).

Το Δίκτυο των Ανθρώπων που Ακούει Φωνές διεκδικεί να αναδείξει το νόημα των φωνών, καθώς και την ανάγκη συσχέτισής τους με τα γεγονότα της ζωής των ανθρώπων που τις ακούν. Το να ακούει κανείς φωνές αποτελεί μια πολύ προσωπική εμπειρία, που διαφέρει από άνθρωπο σε άνθρωπο σε σχέση τόσο με το τι λένε οι φωνές, όσο και σε σχέση με τα γεγονότα της ζωής τους που τις προκάλεσαν. Επιπλέον, αν αναλυθεί κατάλληλα η σχέση ανάμεσα στις φωνές και την προσωπική ιστορία, μπορεί να αναδειχθούν νοήματα σχετικά με τις συνθήκες που τις προξένησαν. Οι φωνές εμπεριέχουν λέξεις, ήχους, έχουν ένταση, χροιά, συχνότητα, είναι πιθανότατα φορείς εννοιών, ίσως σημαίνουν ή αναπαριστούν κάτι, αποτελούν μεταφορές νοημάτων ή συναισθημάτων. Όσο φορτικές και ανυπόφορες κι αν είναι, όσο κι αν βιώνονται ως κουραστικές και αποδιοργανωτικές, το σημαντικό δεν είναι ο εξοβελισμός τους, αλλά η σχέση μαζί τους (ενδεικτικά Birchwood et al 2000, Downs 2001). Έχει διαφανεί πως ακρογωνιαίος λίθος για την ανάρρωση⁷ από την αναστάτωση που προκα-

6. Από την ιστοσελίδα του ελληνικού δικτύου Ακούγοντας Φωνές: <http://www.hearingvoices.gr/index.php/2012-07-18-09-44-12/stories/item/4> (18-09-2014).

7. Απόδοση του όρου recovery που εδώ χρησιμοποιείται ως μοντέλο – φιλοσοφία που εστιάζει στην ανάκτηση δύναμης, θετικής διάθεσης και αυτονομίας του ατόμου.

λούν οι φωνές - ανεξάρτητα από το γεγονός ότι πολλοί από τους ανθρώπους που τις ακούν είχαν πολύχρονες νοσηλείες - αποτελεί η ανάληψη του ελέγχου τους.

Κύρια χαρακτηριστικά σε μια διαδρομή ανάρρωσης είναι η ύπαρξη σταθερών σχέσεων με άλλους, η προσωπική δουλειά και η ανάληψη της προσωπικής ευθύνης. Η ανάρρωση ως μια συνεχής διεργασία αφορά το «να παίρνει κανείς τη ζωή στα χέρια του» ή αλλιώς «το να ζει κανείς τη ζωή του και όχι τη ζωή των φωνών» (Romme et al 2009). Συνεπώς, ως ανάρρωση εννοείται το να είναι κανείς λειτουργικός και ανεξάρτητος μέσα σε συνθήκες που ο ίδιος έχει επιλέξει για τη ζωή του. Σημαίνει αναζήτηση και εύρεση νοήματος στη ζωή - μια προσωπική και κοινωνική ανάρρωση - και όχι εξουδετέρωση των φωνών, όπως επιδιώκει το μοντέλο της κλινικής ανάρρωσης, που στοχεύει στην εξουδετέρωση της συμπτωματολογίας. Σε αναλογία με τον ορισμό του Π.Ο.Υ. (WHO, 2006) για την υγεία ως την κατάσταση της πλήρους σωματικής και ψυχικής ευεξίας και όχι ως έλλειψη ασθένειας, η ανάρρωση δεν σημαίνει απαραίτητα απουσία συμπτωμάτων. Εξάλλου, πολλοί άνθρωποι που ακούν φωνές τις θεωρούν βοηθητικές ή καλοπροαίρετες (Romme and Escher 1993). Η ανάρρωση αποτελεί βέβαια μια δύσκολη και κοπιαστική διαδρομή, που εμπεριέχει πόνο και αγώνα. Όσο ανοίγονται νέα νοήματα, όσο οι φωνές ανακτούν την ιστορική τους σημασία και συνδέονται με τη βιογραφία του ανθρώπου που τις ακούει, τόσο αυτός καλείται να διαχειριστεί και να αποδεχθεί δυσάρεστα συναισθήματα που αναδύονται από τραυματικά γεγονότα.

Το Δίκτυο των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές αποτελείται από ομάδες αυτοβοήθειας, οι οποίες δίνουν τη δυνατότητα σε άτομα που μοιράζονται αυτή την εμπειρία να συναντηθούν για να εκφράσουν τα συναισθήματά τους, να πάρουν υποστήριξη, να ανταλλάξουν στρατηγικές αντιμετώπισης των φωνών και να αντιμετωπίσουν τις συνθήκες κοινωνικού αποκλεισμού και απομόνωσης που βιώνουν (Romme and Escher 1989, Romme 2000, Downs 2005, Dillon 2006). Οι ομάδες αυτές φαίνεται να αποτελούν ένα καλό ξεκίνημα για να αρχίσει κανείς να ξεπερνάει συναισθήματα ντροπής, να μοιράζεται την εμπειρία του και να γίνεται αποδεκτός με αυτή, γεγονός που καθιστά την ομάδα εποικοδομητική στην αρχική φάση, όταν οι άνθρωποι δεν έχουν ιδέα τι να κάνουν με τις φωνές τους. Σε μια τέτοια ομάδα μπορεί κανείς να νιώσει καλά, επειδή οι φωνές δεν ακυρώνονται ή δεν απορρίπτονται, η απομόνωση περιορίζεται, εμπειρίες ανταλλάσσονται, προτείνονται τεχνικές διαχείρισης των φωνών και επέρχεται μια βαθμιαία συνειδητοποίηση ότι μπορεί κανείς να δουλέψει με τις φωνές και ότι δε χρειάζεται απλά να τις υπομένει. Ωστόσο, για να προχωρήσει κανείς στο ταξίδι της ανάρρωσης χρειάζονται περισσότερα πράγματα, πέρα από μια ομάδα αυτοβοήθειας. Άλλοι άνθρωποι, κυρίως αφοσιωμένοι φίλοι και ψυχοθεραπευτές, αλλά και υλικόι πόροι είναι απαραίτητοι, για να ολοκληρωθεί η δουλειά.

Ο διαλογικός εαυτός

Για αυτήν ακριβώς τη συνάντηση με τους άλλους, συνάντηση συνοδοιπόρων σε διαδρομές ανάρρωσης και χειραφέτησης, θα μας φανεί χρήσιμη η έννοια του διαλογικού εαυτού, που περιγράφει την ικανότητα της ανθρώπινης νόησης να φαντάζεται τις διαφορετικές θέσεις των συμμετεχόντων σε έναν εσωτερικό διάλογο σε στενή συσχέτιση με έναν εξωτερικό διάλογο. Εξάλλου, πολλές θεραπευτικές πρακτικές αλλά και ψυχοκοινωνικές παρεμβάσεις σε κοινοτικό επίπεδο έχουν βασιστεί σε παρόμοιες αρχές.⁸ Η έννοια αναπτύχθηκε από τον Ολλανδό ψυχολόγο Hermans Hubert και στηρίχτηκε στη θεωρία της διαλογικότητας του Mikhail Bakhtin. Το συγκεκριμένο ρεύμα με τις διάφορες πτυχές του έχει επηρεάσει τη φαινομενολογική, φιλοσοφική και θεραπευτική προσέγγιση των φωνών και έχει εμπνεύσει μέλη του Δικτύου Hearing Voices. Στα πλαίσια ενός μεταμοντέρνου ρεύματος και με τη συμβολή θέσεων από διαφορετικούς επιστημονικούς κλάδους, η νέα ψυχολογική θεώρηση του εαυτού θέτει υπό αμφισβήτηση τη θεώρηση του ανθρώπου ως λογικού, ενοποιημένου και ενσυνείδητου όντος (ατομοκεντρική θεώρηση που αποτελεί ιδεολογική κληρονομιά του Διαφωτισμού). Αυτό έχει εκφραστεί με πολλούς διαφορετικούς τρόπους. Για παράδειγμα, η Harlene Anderson (1997), συστημική θεραπεύτρια και πρωτοπόρος στην οικογενειακή θεραπεία, γράφει: «Ο εαυτός μας είναι μια συνεχής αυτοβιογραφία, (...) μια διαρκής τροποποίηση των αφηγήσεών μας, ένα 'γίνεσθαι' μέσω της γλώσσας και των ιστοριών που λέμε, καθώς προσπαθούμε να καταλάβουμε τον κόσμο και εμάς».⁹

Η αναφορά στην οπτική αυτή, που θεωρεί τις συνειδήσεις μας διυποκειμενικές, μας επιτρέπει να αμφισβητήσουμε το θεωρητικό πλαίσιο που θεωρεί τα άτομα ως υποκείμενα της ζωής τους, που τοποθετεί, δηλαδή, το κέντρο συντονισμού των δράσεων του ατόμου «εντός» του ιδίου. Αντίθετα, ο διαλογικός ή πολυφωνικός εαυτός είναι κοινωνικά κατασκευασμένος, αλλά με

8. Ενδεικτικά αναφέρουμε τον Ανοιχτό Διάλογο (βλ. και υποσημείωση 10) και το Διάλογο με τις Φωνές, μια τεχνική στην οποία γίνεται συζήτηση για, αλλά και με, τις ψυχωτικές φωνές.

9. Σύμφωνα με την Harlene Anderson, Αμερικανίδα ψυχολόγο, γνωστή για τις μεταμοντέρνες πρακτικές που ανέπτυξε στην οικογενειακή ψυχοθεραπεία, η ιδέα ότι ένα άτομο υπάρχει αυτόνομα αποτελεί μέρος μιας μοντερνιστικής θεώρησης του μυαλού ως μιας κλειστής, αυτόνομης ενότητας. Μια τέτοια προοπτική συνδέεται με την εδώ και δεκαετίες θεώρηση του εγκεφάλου ως ενός κλειστού μαύρου κουτιού με εισόδους και εξόδους που επιτελεί μια συγκεκριμένη λειτουργία, η οποία μάλιστα δύναται να χαρτογραφηθεί με τις σύγχρονες απεικονιστικές μεθόδους.

μοναδική σημασία, δηλαδή ως απάντηση και ως απόκριση. Ο Jaako Seikulla, από τους πρωτεργάτες του «Ανοιχτού Διαλόγου»,¹⁰ μιας προσέγγισης που εφαρμόζει στην πράξη τις αρχές του διαλογικού εαυτού στη θεραπεία της ψύχωσης, μαζί με τον Trimble, προτείνουν μια θεώρηση του νου ως ένα συνεχές από φωνές που μιλούν η μία στην άλλη. Οι φωνές είναι η ομιλούσα προσωπικότητα, η ομιλούσα συνείδηση (Seikulla and Trimble 2009).

Η προσωπικότητα δεν είναι μια ψυχολογική δομή που βρίσκεται μέσα μας, αλλά δράσεις που συμβαίνουν στην ομιλία και με αυτόν τον τρόπο δημιουργείται η ανθρώπινη συνείδηση. Όλες οι εμπειρίες αφήνουν κάποιο σημάδι στο σώμα μας, αλλά μόνο ένα μικρό μέρος από αυτές σχηματίζεται σε αφήγησης. Σε ένα οριζόντιο επίπεδο, η πολυφωνικότητα περιλαμβάνει όλους όσους είναι παρόντες στη συζήτηση ως ενσώματα όντα. Είναι το είδος της συζήτησης που δημιουργεί η κοινότητα. Από την άλλη, σε ένα κάθετο επίπεδο, η πολυφωνικότητα περιλαμβάνει όλες τις φωνές που έχει ο κάθε συμμετέχων στον οριζόντιο διάλογο. Όλες οι σχέσεις μας είναι, κατά κάποιον τρόπο, οι φωνές μας, οι οποίες γίνονται ενεργητικοί συμμετέχοντες όταν τα θέματα που συζητούνται παραπέμπουν στις αντίστοιχες σχέσεις ή εμπειρίες. Για παράδειγμα, όταν κάποιος μιλάει για τη μνήμη του πατέρα του, όλες οι φωνές και οι εμπειρίες που σχετίζονται με τον πατέρα του γίνονται φωνές στο διάλογο για όλους τους συμμετέχοντες (Seikulla and Trimble 2009).

10. Στον Φινλανδικό βορρά, πολύ κοντά στον αρκτικό κύκλο, μια ομάδα καινοτόμων οικογενειακών θεραπειών μετέτρεψαν το παραδοσιακό σύστημα ψυχικής υγείας της περιοχής, το οποίο είχε πενιχρά αποτελέσματα στην αντιμετώπιση της σχιζοφρένειας, σε ένα σύστημα που εμφανίζει πλέον τα καλύτερα στατιστικά αποτελέσματα παγκοσμίως για το πρώτο ψυχωτικό επεισόδιο. Ονομάζουν την προσέγγιση τους «Ανοιχτό Διάλογο». Οι αρχές τους, σε μια εποχή που δεσπόζουν τα πολυφαρμακευτικά κοκτέιλ και η ακούσια νοσηλεία, αν και ριζοσπαστικές, είναι εκπληκτικά απλές. Συναντούν τους άμεσα ενδιαφερόμενους που βρίσκονται σε κρίση και συχνά τους επισκέπτονται καθημερινά μέχρι η κρίση να επιλυθεί. Αποφεύγουν τη νοσηλεία και το επακόλουθο στίγμα, προτιμώντας να συναντιούνται στο σπίτι του άμεσα ενδιαφερόμενου και, πιθανότατα το πιο επίμαχο απ' όλα, αποφεύγουν τη χρήση αντιψυχωσικών φαρμάκων, όποτε αυτό είναι εφικτό. Δουλεύουν επίσης σε ομάδες, γιατί θεωρούν την ψύχωση ένα πρόβλημα που αφορά ανθρώπινες σχέσεις. Συμπεριλαμβάνουν τις οικογένειες των άμεσα ενδιαφερόμενων και κοινωνικά δίκτυα στη θεραπευτική διαδικασία. Επίσης, οι επαγγελματίες δουλεύουν ομαδικά και όχι ο καθένας μόνος του. Επιπλέον, η όλη προσέγγιση εκτιμά την αξία της φωνής κάθε συμμετέχοντα στη διαδικασία και κυρίως του άμεσα ενδιαφερόμενου. Τέλος, παρέχουν τις υπηρεσίες τους δωρεάν μέσα στο φινλανδικό πλαίσιο δημόσιας ιατρικής περίθαλψης. (Παρατίθεται στο: <http://wildtruth.net/dvndsub/el/ανοιχτός-διάλογος/>, όπου κανείς μπορεί να παρακολουθήσει και το σχετικό ντοκιμαντέρ).

Σε μια τέτοια προοπτική, ο διάλογος είναι θεμελιώδης, όπως επισημαίνει ο Mikhail Bakhtin: «Η διαλογική φύση της συνείδησης, η διαλογική φύση της ίδιας της ζωής του ανθρώπου, η απλή μορφή προφορικής έκφρασης της αυθεντικής ζωής, είναι ένας αδιάκοπος διάλογος. Η ζωή από τη φύση της είναι διαλογική. Το να ζεις σημαίνει να συμμετέχεις σ' ένα διάλογο: να θέτεις ερωτήματα, να παρατηρείς προσεκτικά, να απαντάς, να συμφωνείς κ.ο.κ. Σε αυτό το διάλογο, ένα πρόσωπο συμμετέχει ολοκληρωτικά και καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του: με τα μάτια του, τα χείλη, τα χέρια, την ψυχή, το πνεύμα, με όλο του το σώμα, με όλη του την παρουσία. Περιβάλλεται από το λόγο και αυτός ο λόγος εισχωρεί σε όλη τη δομή της ανθρώπινης ζωής και μετατρέπεται σε ένα παγκόσμιο συμπόσιο» (Bakhtin 1984: 293).

Υπό αυτό το πρίσμα, ο εαυτός περιγράφεται ως μια συνεχής, σύνθετη και πολύπλοκη εσωτερική συνομιλία, όπως ακριβώς γίνεται αυτή αντιληπτή και στην κοινωνία: με συγκρούσεις και διαπραγματεύσεις, με ανταλλαγές και αντιπαραθέσεις, με φωνές κυρίαρχες και υποτελείς. Θα μπορούσε κανείς να πει πως κουβαλάμε τις αφηγήσεις αναρίθμητων γνωστών και άγνωστων σ' εμάς προσώπων, φωνές που βρίσκονται σε μια συνεχή αλληλεπίδραση, με κάποιες να σωπαίνουν και άλλες να δυναμώνουν. Η δεκτικότητα του ακροατή, η δημιουργικότητα του, η θέση του κάθε στιγμή καθορίζει και αυτό που θα εκφραστεί στο χώρο και στο χρόνο. Μιλάμε τοποθετώντας τον εαυτό μας σε ένα πλαίσιο, επιλέγουμε ως ηθοποιοί το κείμενο του εκφερόμενου λόγου μέσα από ένα τεράστιο ρεπερτόριο δυνατών θέσεων.

Το ερώτημα, λοιπόν, που αναδύεται κάθε φορά είναι: «Ποιος μιλάει;». Ή, στην περίπτωση των ανθρώπων που ακούν φωνές: «Ποια φωνή μιλάει;». Κάθε φωνή προέρχεται από μια πηγή και περιλαμβάνει κάθε γραπτή και προφορική επικοινωνία, αντιστοιχεί δε στον εννοιολογικό ορίζοντα, στις προθέσεις και στην κοσμοθεωρία του ομιλούντος υποκειμένου. Οι φωνές περιέχουν μηνύματα, γνώσεις, πληροφορίες που απευθύνονται σε κάποιον που ακούει το μήνυμα και μπορεί να ανταποκριθεί με κάποιον τρόπο.

Το νόημα αναδύεται μέσα από τις ιδιαιτερότητες της διαλογικής ανταλλαγής σε μια συγκεκριμένη χρονική στιγμή και όχι στο μυαλό του καθενός, αλλά μάλλον στο διαπροσωπικό χώρο ανάμεσά τους (Seikulla and Trimble 2009). Το νόημα μιας έκφρασης παράγεται τόσο από τον ομιλητή όσο και από τον ακροατή, εφόσον, για να έχουν οι λέξεις νόημα, απαιτείται ανταπόκριση. Αυτή η πλευρά του προσανατολισμού της λέξης στην κατεύθυνση του παραλήπτη είναι ύψιστης σημασίας. Καθορίζεται στον ίδιο βαθμό από εκείνον στον οποίο ανήκει και από εκείνον στον οποίο απευθύνεται. Τελικά κάθε λέξη εκφράζει ένα πρόσωπο στη σχέση του με τον «άλλο» (Rober 2005).

Δεν αρκεί, όμως, ούτε η λέξη ούτε η σύνδεση. Εδώ έχουμε να κάνουμε με μια διαλογική, δημιουργική κατανόηση. Λέμε συχνά ότι για να καταλάβουμε κάποιον, πρέπει να έρθουμε στη θέση του, να δούμε τον κόσμο μέσα από τα μάτια του. Όμως αυτό δεν είναι αρκετό. Σε μια διαλεκτική σχέση προσδοκούμε κάτι παραπάνω. Προσδοκούμε κάτι περισσότερο από μια παθητική κατανόηση αυτών που είπαμε, μια επανάληψη των όσων έχουν ήδη ειπωθεί. Αυτός που ακούει χρειάζεται να στέκεται κάπου έξω από εμάς, έτσι ώστε να εμπλουτίζει το διάλογο και να τον συνεχίζει. Μια τέτοια στάση συμβάλλει σε αυτό που ο Bakhtin (1984) αποκαλεί μη δυνατότητα οριστικοποίησης του διαλόγου. Το νόημα συνεχώς παράγεται και τροποποιείται μέσα από την εγγενώς απρόβλεπτη διαδικασία της ανταπόκρισης, η οποία ακολουθείται από περαιτέρω ανταπόκριση, διαδικασία που μπορεί να διακοπεί, αλλά ποτέ δεν καταλήγει. Από τη σκοπιά αυτή, συνεχίζει ο Bakhtin, στο λόγο (και συνεπώς για ένα ανθρώπινο πλάσμα) δεν υπάρχει τίποτα πιο τρομερό από την έλλειψη απάντησης (Seikulla and Trimble 2009).

Φωνές και τραύμα

Πολλές φορές, όμως, ο διάλογος περιορίζεται κάτω από την πίεση σφοδρών ψυχοτραυματικών γεγονότων, όταν αναδύονται κατακλυσμαία συναισθήματα, ενώ ο διαλογικός χώρος είναι ανεπαρκής για να εκφραστούν. Η προσαρμογή, αναπόφευκτη, δεν είναι πάντα μια υγιής διεργασία. Ο Peter Bullimore, από τους πρωτεργάτες του διεθνούς Δικτύου των Ανθρώπων που Ακούει Φωνές, αφηγείται την ιστορία της κακοποίησής του:

«Από 5 έως 13 ετών είχα έναν βασανιστή. Μόνο έτσι θα μπορούσα ν' αποκαλέσω αυτήν τη γυναίκα που δεν κακοποιούσε μόνο το σώμα μου, αλλά βασάνιζε και το μυαλό μου. Ήταν μια νταντά που με πρόσεχε τις Παρασκευές. Στην αρχή τα πράγματα ήταν μια χαρά, μέχρι που άρχισε να παρακολουθεί στην τηλεόραση ένα πρόγραμμα που λεγόταν 'Ραντεβού με το φόβο'. Αν και της έλεγα ότι δε θέλω να το δω γιατί με τρόμαζε, αυτή μου απαντούσε: 'Πρέπει να το δεις' και έκλεινε τα φώτα, ώστε να το παρακολουθεί στο σκοτάδι. Οι βασανιστές είναι πανούργοι. Συνήθιζε να μου δίνει να πίνω υγρά, οπότε μετά από λίγο της έλεγα: 'Θέλω να πάω στην τουαλέτα' και μου έλεγε: 'Μπορείς να πας, αλλά δεν πρόκειται ν' ανάψεις τα φώτα'. Φοβόμουνα πάρα πολύ ν' ανέβω τις σκάλες και τα έκανα πάνω μου. Όταν οι γονείς επέστρεφαν, με τα φώτα αναμμένα και

την τηλεόραση σβηστή, κλαιγόταν: 'Του έλεγα να πάει τουαλέτα, αλλά δε μου έδινε σημασία'. Ήταν ενήλικη, και δεν είχαν κανένα λόγο να μην την πιστέψουν. Ένωθα ότι οι γονείς μου θα πίστευαν ό,τι κι αν τους έλεγε. Όταν φοβάσαι πραγματικά κάποιον, μπορούν να σου κάνουν τα πάντα. Από τη στιγμή που είχε αποκτήσει δύναμη, μπορούσε να κάνει ό,τι ήθελε. Η κακοποίηση ήταν σεξουαλική, σωματική και μέρος αυτής απολύτως αηδιαστική» (Romme et al 2009: 282).

Κι έπειτα ξεκίνησε η παράνοια, οι φωνές και μια καριέρα ψυχιατρικού ασθενή με διάγνωση «παρανοειδής σχιζοφρένεια». Ο Peter ανάρρωσε και πλέον εργάζεται στο Βρετανικό Σύστημα Ψυχικής Υγείας με ανθρώπους με εμπειρία φωνών ως εκπαιδευτής και ειδικός θεραπευτής (expert by experience). Ο ίδιος, σε διαλέξεις και σεμινάρια όπου συμμετέχει, αφηγείται συχνά τη συνάντησή του με ένα άλλο μέλος του Δικτύου, τον Mike, νοσηλευτή ο οποίος επίσης είχε κακοποιηθεί σε μικρή ηλικία. Η απορία του Peter, εύλογη: «Mike, παρότι και οι δυο μας κακοποιηθήκαμε με απαίσιους τρόπους στην παιδική και εφηβική μας ηλικία, πώς κατάφερες εσύ να γίνεις ψυχιατρικός νοσηλευτής κι εγώ ψυχιατρικός ασθενής;». Κι η απάντηση του Mike, αφοπλιστική: «Φίλε, εγώ βρήκα κάπου να το πω (εννοεί στους γονείς του) και να με ακούσουν, εσύ δε βρήκες». Κι έτσι η αφήγηση αποκλείστηκε, η σιωπή επιβλήθηκε, στοίχισε τον Peter για δυο περίπου δεκαετίες, στη διάρκεια των οποίων αναγκάστηκε να ζήσει με τους δαίμονές του.

Τα τελευταία χρόνια καταδεικνύεται όλο και πιο πειστικά ένα σημαντικό δεδομένο, το οποίο παραμένει, όμως, ακόμα, στη σκιά της κυρίαρχης νευροβιολογικής αφήγησης για την τρέλα: πρόκειται για την αιτιακή σχέση ανάμεσα στο τραύμα και τις φωνές. Σε τέσσερις σημαντικές έρευνες που πραγματοποιήθηκαν μεταξύ 2003 και 2005 (Bebbington et al 2004, Janssen et al 2004, Morrison et al 2005, Spataro et al 2006), διαπιστώθηκε ότι το τραύμα και ειδικότερα η βαρύτητά του παίζει σημαντικό ρόλο στην εκδήλωση ψυχωτικών εμπειριών (όπως η ακρόαση φωνών) και πως ίδια αποτελέσματα εμφανίζονται και στις περιπτώσεις μετατραυματικών, αποσυνδεδετικών διαταραχών και συναισθηματικών διαταραχών. Σε επιδημιολογικό επίπεδο, η ανασκόπηση της βιβλιογραφίας το επιβεβαιώνει (ενδεικτικά Read et al 2005): «Συμπτώματα θεωρούμενα ως ενδεικτικά ψύχωσης και σχιζοφρένειας¹¹ και ειδικότερα οι ψευ-

11. Υπενθυμίζουμε ότι η εμπειρία της ακρόασης φωνών συχνά διαγιγνώσκεται ως σχιζοφρένεια. Για λόγους μεθοδολογικούς, ο όρος χρησιμοποιείται και από ερευνητές που έχουν εκφράσει ανοικτά τις αντιρρήσεις τους, τόσο για τη διαγνωστική αξία του όρου, όσο

δαισθήσεις είναι τόσο σχετιζόμενα με παιδική κακοποίηση και παραμέληση, όπως και άλλα προβλήματα ψυχικής υγείας. Πρόσφατες εκτεταμένες έρευνες στο γενικό πληθυσμό επισημαίνουν τη σχέση αυτή ως αιτιακή και δόσοεξαρτώμενη». Οι παραπάνω μελέτες συνοψίζονται σε μια τελευταία μεγάλη βιβλιογραφική ανασκόπηση (Beaven et al 2011) που αφορά την επίπτωση¹² των φωνών στο γενικό πληθυσμό. Στην ανασκόπηση αυτή, υποστηρίζεται η ανάγκη απομάκρυνσης από ένα μοντέλο παθολογικοποίησης των ασυνήθιστων εμπειριών και προτείνεται η κατεύθυνση της κατανόησης της εμπειρίας των φωνών στην προοπτική ενός συνεχούς (που αφορά τον γενικό πληθυσμό) εμπειρία η οποία έχει νόημα σε σχέση με τη βιογραφία του ατόμου.

Ο Boris Cyrulnik, Γάλλος επιστήμονας της συμπεριφοράς, ψυχαναλυτής και νευροψυχίατρος, γεννήθηκε στο Μπορντό από γονείς Εβραίους ρωσοπολωνικής καταγωγής. Οι γονείς του εκτοπίστηκαν το 1942 και εξοντώθηκαν από τους Ναζί, ενώ ο ίδιος γλίτωσε τη σύλληψη την τελευταία στιγμή, το 1944, χάρη στη δασκάλα του που τον έκρυψε. Στο βιβλίο του *Αυτοβιογραφία ενός σκιάχτρου* (Cyrulnik 2010) αναζητά, μεταξύ των άλλων, κάτω από ποιες συνθήκες ένα παιδί αναπτύσσει ανθεκτικότητα (resilience) μετά από ένα τραύμα και κάτω από ποιες συνθήκες μεταμορφώνεται σε «σκιάχτρο». Επισημαίνει ότι δεν είναι το γεγονός αυτό καθαυτό που δημιουργεί το συναίσθημα της ντροπής ή της υπερηφάνειας, αλλά ο τρόπος με τον οποίο οι αφηγήσεις του περιβάλλοντος οργανώνουν τη ρητορική που θα διαποτίσει το παιδί: «Αν ζεις σε μια κοινότητα, σε μια ομάδα ή σε μια οικογένεια που δέχεται τα τραύματά σου, μπορείς να αρχίσεις να χτίζεις την ανθεκτικότητά σου. Αν όμως οι γύρω σου ή το πολιτισμικό σου περιβάλλον σε εξαναγκάζουν να ζεις μόνο με το κομμάτι του εαυτού σου που αυτοί ανέχονται, θα αναπτυχθείς με εκείνο το μισό κομμάτι και θα υποφέρεις για το άλλο μισό που είναι φιωμένο» (Cyrulnik 2010: 246-7). Κι έτσι πλάθονται μορφές τρομακτικές (ή μήπως τρομαγμένες;): «Έχω ένα τέρας μέσα μου» ή «Είμαι ένα τέρας, ένα θηρίο, ένα φάντασμα, ένα σκιάχτρο». Δημιουργείται δηλαδή ένα κομμάτι του εαυτού, μια φωνή του, που δυσφορεί, που στις λέξεις του δε βρίσκει απόκριση, που δεν μπορεί να εκφραστεί, γιατί τρομάζει και απωθεί τους άλλους και προκαλεί συναίσθημα ντροπής.

Ωστόσο, ο διάλογος είναι απρόβλεπτος και ενδεχομένως απειλητικός

και για το ρόλο που παίζει στον κοινωνικό αποκλεισμό και στην περαιτέρω αναπηροποίηση του φορέα της.

12. Η επίπτωση, ως επιδημιολογικός όρος, αναφέρεται στη συχνότητα νέων κρουσμάτων. Εδώ αφορά τον αριθμό των ανθρώπων που άκουσαν φωνές για πρώτη φορά στη ζωή τους σε μια συγκεκριμένη περίοδο.

για ανθρώπους που παλεύουν με ένα τραύμα, όπως μπορεί να είναι και για τον καθένα μας, καθώς όλοι έχουμε τραυματιστεί. Η συνάντηση μπορεί να επιδράσει στο βίωμα των ενσώματων εμπειριών των συμμετεχόντων, καθώς οι πιο δύσκολες και τραυματικές αναμνήσεις αποθηκεύονται στην εξωλεκτική μνήμη του σώματος (κάτι που μπορεί να ισχύει τόσο για τις φωνές που ακούν άνθρωποι με ψυχωτική εμπειρία, όσο και για τις εσωτερικές φωνές). Η διαλογική διαδικασία είναι απαραίτητη συνθήκη, ώστε να δημιουργηθούν οι κατάλληλες λέξεις για αυτά τα συναισθήματα. Κάθε αφήγηση έχει ρυθμό, περιεχόμενο, κάπου μας ταξιδεύει. Λέξεις, εικόνες, νότες και συναισθήματα αναδύονται μέσα μας. Συνηθούμε και έτσι γεννιέται μια διαλογική σχέση.

Συναντώντας την κοινότητα

Η κοινότητα διατηρείται και αναζωογονείται μέσα από το συλλογικό μοίρασμα ισχυρών συναισθημάτων, με την αμοιβαία διαδικασία εναρμόνισης να κινητοποιεί τις βαθύτερες ανθρώπινες ικανότητές μας για τη δημιουργία σχέσεων (Seikkula and Trimble 2009). Ξεκινώντας από την παραδοχή της προσωπικής μας τρωτότητας, που μας γεμίζει αβεβαιότητα και ανασφάλεια, έχουμε την ευκαιρία να συναντηθούμε ως κοινότητα πάνω σε αυτή τη βάση. Οι όροι και τα περιεχόμενα μιας τέτοιας συνάντησης είναι κάθε φορά υπό διερεύνηση. Σήμερα, ειδικότερα, σε μια εποχή ρευστή, αυξημένης αβεβαιότητας, όπου η εξατομίκευση έχει γίνει κανόνας, η διαχείριση της αβεβαιότητας είναι κείρας σημασίας.

Η αβεβαιότητα αυτή, σε προσωπικό και συλλογικό επίπεδο, μπορεί να μειωθεί, σύμφωνα με τον Hermans και Hermans- Κοπορκα (2010), ελαχιστοποιώντας τον αριθμό και την ετερογένεια θέσεων και φωνών του εαυτού (με άλλα λόγια, απομακρυνόμενοι από την κακοφωνία της ζωής). Επίσης μπορεί να μειωθεί παραδίδοντας, συχνά ασυνείδητα, τα ηνία σε μια πανίσχυρη ή σημαντική φωνή που μπορεί να κυριαρχήσει στον εαυτό ως όλο (μέσω της προσκόλλησης, για παράδειγμα σε έναν πολιτικό ή θρησκευτικό ηγέτη). Μια άλλη δυνατότητα για να νιώσει κανείς λιγότερο αβέβαιος μπορεί να επιτευχθεί οξύνοντας τα όρια ανάμεσα στον εαυτό του και τους άλλους, θεωρώντας για παράδειγμα τον άλλο ως διαφορετικό, παράξενο ή ακόμα και ως αντικείμενο. Με έναν παράδοξο τρόπο, η αβεβαιότητα μπορεί να ελαττωθεί με αύξηση αντί για ελάττωση των φωνών του εαυτού, ειδικότερα όταν από τις νέες θέσεις προσδοκούνται ανταλλάγματα που δεν προσφέρονταν πριν (ψάχνοντας για νέες δουλειές, καθήκοντα και προκλήσεις). Τέλος (κι εδώ οι Hermans και Hermans- Κοπορκα συναντούν τον Bakhtin), μια ακόμα εκδοχή θα μπορούσε να συνιστάται σε μια

διαλογική απάντηση που να διαχειρίζεται την αβεβαιότητα κατά τέτοιο τρόπο, ώστε οι αρχικές θέσεις να επηρεάζονται και να αλλάζουν μέσα από την ίδια τη συνάντηση.

Στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα, για παράδειγμα, η παρούσα κοινωνικοπολιτική και οικονομική κατάσταση αντιμετωπίζεται ως μια πάθηση που χρήζει ειδικής θεραπείας (μέσω της μεταφοράς της ασθένειας που αναπαράγεται από τα ΜΜΕ), ενώ την ίδια στιγμή, τα υποκείμενα που τη βιώνουν αναγνωρίζονται ως ανίκανα να τη διαχειριστούν και να αναλάβουν την ευθύνη τους. Έτσι, η αβεβαιότητα αυξάνεται, αφού κανείς δεν πιστεύει ότι κάτι μπορεί να γίνει για να ξεπεραστεί το άγος, οπότε ολοένα και πιο συχνά περισσότερος κόσμος καταφεύγει σε θεωρίες συνωμοσίας και καταστροφολογίας. Εντούτοις, κάθε στιγμή παρέχει μια διαλεκτική δυνατότητα. Θα επιλέξουμε, άραγε, την ευκολία της ανάθεσης σε έναν ηγέτη, θα εξαφανίσουμε τις ενοχλητικές φωνές, θα τις σκεπάσουμε παράγοντας νέες ή τελικά θα κολυμπήσουμε στην αβεβαιότητα;

Κλείνοντας, ας επιστρέψουμε στον κλειδωμένο φρενοβλαβή των Pink Floyd, τον σεληνιασμένο (lunatic) έγκλειστο. Η σελήνη για αιώνες είχε συνδεθεί τόσο με την επιληψία, την «ιερά νόσο», όσο και με τον τρελό, τον απρόβλεπτο. Ο λόγος της ψυχιατρικής αρθρώνεται από τη γέννησή της πάνω στην πρόβλεψη και τον έλεγχο της ανθρώπινης συμπεριφοράς. Πρόκειται για ένα λόγο (στην παράδοση του Διαφωτισμού) που αντιμετώπισε το σώμα ως μια μηχανή, ως ένα ρολόι με γρανάζια και ελατήρια. Κι έτσι από το φεγγάρι η παρατήρηση της ανθρώπινης συμπεριφοράς κατέβηκε στον εγκέφαλο και κλειδώθηκε εκεί σε μια στείρα και μονοσήμαντη περιδίνηση μεταξύ νευρωνικών κυκλωμάτων και νευροδιαβιβαστών.

Το κίνημα των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές αποτελεί ένα σιωπηρό ποτάμι που ρέει υπόγεια - αναζητώντας διεξόδους μέσα από τις κυρίαρχες αφηγήσεις - και συμπορεύεται με άλλα υπόγεια ποτάμια. Ευθυγραμμίζεται με αυτά όχι γραμμικά αλλά δυναμικά, συνδέεται λειτουργικά, αναγνωρίζει σχέσεις αλληλεξάρτησης και συνεξέλιξης. Ο Marius Romme αναφέρει συχνά σε διαλέξεις του πως οι άνθρωποι που ακούν φωνές βιώνουν αποκλεισμούς και προκαταλήψεις αντίστοιχους με αυτούς των ομοφυλοφίλων της δεκαετίας του 1960. Για τούτο και ένα από τα πρώτα χαρακτηριστικά που ενέταξε το Δίκτυο στην κουλτούρα και τη φιλοσοφία του ήταν η δημιουργία ενός διαλογικού πλαισίου, τέτοιου που θα υποβοηθούσε όχι μόνο τη νοσηματοδότηση των φωνών αλλά και τη συμπόρευση με άλλα κινήματα και δίκτυα ανθρώπων.

Η συνείδησή μας πάντα λέει ιστορίες, συχνά γεμάτες μεταφορές, ψάχνοντας έναν σύντροφο, ο οποίος θα βρει στις ιστορίες αυτές ενδιαφέροντα,

προκλητικά και χρήσιμα νέα. «Η μόνη υπέρβαση της ατομικής μας μοναξιάς που είναι δυνατόν να βιώσουμε αναδύεται μέσα από τη συναινετική πραγματικότητα που μπορούμε να δημιουργήσουμε μαζί με άλλους» (Maturana 1978, στο Seikkula and Trimble 2009). Η γνώση - και κατ' επέκταση η ζωή - είναι γνώση μαζί με κάποιον και όχι από κάποιον, είναι γνώση ανάμεσα σε ανθρώπους.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Anderson, H. 1997. *Conversation, Language and Possibilities: A Postmodern Approach to Therapy*. New York: Basic Books.
- Bakhtin, M. 1984 [1929]. *Problems of Dostoevsky's Poetics: Theory and History of Literature, Vol.8*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Basaglia F. 2008. *Οι θεσμοί της βίας και άλλα κείμενα*. Μτφρ. Ολ. Τσιλιμπάρη. Ειδική έκδοση των *Τετραδίων Ψυχιατρικής*.
- Bebbington P. E., Bhugra D., Brugha T. et al 2004. "Psychosis, Victimization and Childhood Disadvantage: Evidence from the Second British National Survey of Psychiatric Morbidity". *British Journal of Psychiatry* 185: 220-226.
- Beaven V., Read J. and Cartwright C. 2011. "The Prevalence of Voice-hearers in the General Population: A Literature Review". *J. Ment. Health* 20: 281-292.
- Birchwood M., Meaden A., Trower P., Gilbert P. and Plaistow J. 2000. "The Power and Omnipotence of Voices: Subordination and Entrapment by Voices and Significant Others". *Psychological Medicine* 30 (2): 337-344.
- Coleman, R. 2004. *Recovery: An Alien Concept* (2nd Edition). Fife: P&P Press.
- Cybulnik, B. 2010. *Η αυτοβιογραφία ενός σκιάχτρου*. Μτφρ. Αν. Πλεύρη. Αθήνα: Κέλευθος.
- Dillon, J. 2006. "Collective Voices". *Open Mind* 142: 16-18.
- Downs, J. 2001. *Coping with Voices and Visions: A Guide to Helping People Who Experience Hearing Voices, Seeing Visions, Tactile or Other Sensations*. Manchester: The Hearing Voices Network.
- Downs, J. 2005. *Starting and Supporting Hearing Voices Groups*. Manchester: The Hearing Voices Network.
- Foucault, M. 1988. *Ψυχική αρρώστια και ψυχολογία*. Μτφρ. Τ. Γιατζόγλου. Αθήνα: Ελεύθερος Τύπος.
- Foucault, M. 2006. *Η ιστορία της τρέλας*. Μτφρ. Π. Μπουρλάκης, Αθήνα: Καλέντης.
- Higgins, J. M. 1994. "Creating Creativity". *Training & Development* 48 (11): 11-15.
- Hermans, H.J.M. and Dimaggio, G. (eds.) 2004. *The Dialogical Self in Psychotherapy*. New York: Brunner & Routledge.

- Hermans, H.J.M. and Hermans-Konopka, A. (eds.) 2010. *Dialogical Self Theory. Positioning and Counter-Positioning in a Globalizing Society*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Honig A., Romme M.A., Ensink J.B., Escher S.D., Pennings M.D. and deVries M.W. 1998. "Auditory Hallucinations: A Comparison Between Patients and Nonpatients". *Journal of Nervous & Mental Disease* 186 (10): 646-651.
- Janssen I., Krabbendam L., Bak M., et al. 2004. "Childhood Abuse as a Risk Factor for Psychotic Experiences". *Acta Psychiatrica Scandinavica* Vol. 109: 38-45.
- Maturana, H. R. 1978. "Biology of Language: The Epistemology of Reality". Στο Miller G. A. & E. Lenneberg. (eds.), *Psychology and Biology of Language and Thought: Essays in Honor of Eric Lenneberg*. New York: Academic Press.
- Mauzy J. and Harriman R. 2003. *Creativity Inc. Building an Inventive Organization*. Cambridge, Mass.: Harvard Business School Press.
- Morrison A., Read J. and Turkington D. (eds). 2005. "Trauma and Psychosis: Theoretical and Clinical Implications". *Acta Psychiatrica Scandinavica* 112 (5): 327-329.
- Place C., Foxcroft R. and Shaw J. 2011. *Telling Stories and Hearing Voices: Narrative Work with Voice Hearers in Acute Care*. *J. Psychiatr. Ment. Health Nurs.* 18 (9): 837-842.
- Read J., and Van Os J., Morrison A.P. Ross CA 2005 "Childhood Trauma, Psychosis and Schizophrenia". *Acta Psychiatrica Scandinavica* 112: 330-350.
- Rober, P. 2005. "The Therapist's Self in Dialogical Family Therapy: Some Ideas About Not-knowing and the Therapist's Inner Conversation". *Family Process* 44 (4): 477-495.
- Romme, M. and Escher, S. 1989. "Effects of Mutual Contacts from People with Auditory Hallucinations". *Perspectief* 3: 37-43.
- Romme, M. and Escher, S. 1990. "Heard but not Seen". *Open Mind* 49: 16-18.
- Romme, M. and Escher, S. 1993. *Accepting Voices*. London: Mind Publications.
- Romme, M. 2000. *Redefining Hearing Voices*. Based on a speech given at the launch of The Hearing Voices Network, Manchester, England, Summer 2000. Διαθέσιμο online: <http://www.psychminded.co.uk/critical/marius.htm>.
- Romme, M. and Escher S. 2009. *Ζώντας με φωνές*. Μτφρ. Στ. Βασάκος, Λ. Καρτζαφέρης. Θεσσαλονίκη: Νησίδες.
- Ruddle A., Mason O. and Wykes T. 2011. "A Review of Hearing Voices Groups: Evidence and Mechanisms of Change". *Clin. Psychol. Rev.* 31 (5): 757-766.
- Seikulla J. and Trimble D. 2009. «Οι θεραπευτικές συζητήσεις ως κοινή εμπειρία: Ο διάλογος ως πράξη αγάπης». Μτφρ. Ν. Δαμάσου, επιμ. Φ.Τριανταφύλλου, Ε. Μουρελή. *Μετάλογος* 15: 60-73.

- Shergill, S. et al. 2001. "Mapping Auditory Hallucinations in Schizophrenia Using Functional Magnetic Resonance Imaging". *Arch. Gen. Psychiatry* 57 (11): 1033-1038.
- Spataro J., Mullen P. E., Burgess P. M. et al. 2006. "Impact of Child Sexual Abuse on Mental Health: Prospective Study in Males and Females". *British Journal of Psychiatry* 184: 416-421.
- Szasz T. 1981. *Ο μύθος της ψυχικής αρρώστιας*. Αθήνα: Εκδ. Κασόγλου.
- Tien, A.Y. 1991. "Distribution of Hallucination in the Population". *Social Psychiatry and Psychiatry Epidemiology* 26: 287-92.
- Van Os J., Hanssen M., Bijl R.V. and Ravelli A. 2000. "A Psychosis Continuum in the General Population?". *Schizophrenia Research* 45 (1-2): 11-20.
- Verdoux H., Van Os J., Maurice-Tison S. et al. 1998. "Is Early Adulthood a Critical Developmental Stage for Psychosis Proneness? A Survey of Delusional Ideation for Psychosis Proneness?". *Schizophrenia Research* 29: 247-254.
- World Health Organization. 2006. *Constitution of the World Health Organization - Basic Documents*, Forty-fifth edition, Supplement.

Ταυτότητες / Ετερότητες

Identities / Alterities



Φανή Μπήτου Fani Bitou

Πηνελόπη

Video- Ηχητική εγκατάσταση, ραπτομηχανή

Το πορτρέτο μιας γυναίκας που σκοτώθηκε στα δεκαεπτά της στη διάρκεια του ελληνικού εμφυλίου πολέμου, μέσα από αφηγήσεις, τόπους, ήχους.

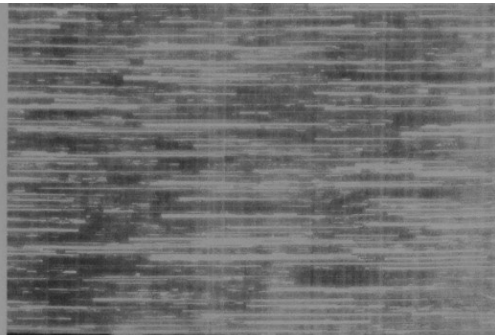
Στο έργο αυτό δίνεται το πορτρέτο μιας γυναίκας που σκοτώθηκε στα δεκαεπτά της χρόνια στον ελληνικό εμφύλιο, το 1948. Δεν υπάρχει φωτογραφία της. Το μόνο αντικείμενο που έχει μείνει από αυτή είναι μια ραπτομηχανή Singer και οι μνήμες των ανθρώπων που τη γνώρισαν ή άκουσαν γι' αυτή. Το πορτρέτο της συντίθεται σιγά σιγά μέσα από τις φωνές των άλλων. Φωνές που φέρνουν το παρελθόν στο σήμερα, που κουβαλούν μνήμες. Φωνές που ανανοηματοδοτούν αντικείμενα, τόπους και καταστάσεις. Φωνές που, μέσω αυτών, δημιουργείται ένας άλλος λόγος, υποκειμενικός, που αποτυπώνει την προσωπική ιστορία μιας γυναίκας μέσα στην επίσημη ιστορική αφήγηση και δίνει χώρο σε μια από τα κάτω θεώρηση της ιστορίας.

Penelope

Video- Sound installation, sewing machine

This is the portrait of a 17-year-old woman, who was killed during the Greek civil war, in 1948, created through oral histories, places, sounds.

No photograph of this woman exists. The only object that is left from her is a sewing machine and the memory of her among the people who knew her or had heard about her. Penelope's portrait is built gradually through the voices of the others. Voices that bring the past to the present through personal memories. Voices that resignify objects, places and situations. Voices that create a subjective discourse which humanizes the official historical narration and gives space to a history from below.



Δανάη Στεφάνου Danae Stefanou

The Unlikely Return of the Onerous Deb T:
Επανηγήσεις από το παιδικό δωμάτιο

Περίληψη

Η Debbie Thomas ήταν μια Ελληνοαμερικανίδα ποπ σταρ από το Χιούστον του Τέξας και φανταστική περσόνα ενός δεκάχρονου κοριτσιού στην Αθήνα του 1989. Ως περσόνα, μεταξύ 1989 και 1991 η Debbie πραγματοποίησε πολλές παγκόσμιες περιοδείες, κυκλοφόρησε τέσσερις πλατινένιους δίσκους σε τρεις γλώσσες, έγινε πρέσβειρα καλής θελήσεως της UNICEF και ξεκίνησε τη δική της φιλανθρωπική εταιρεία. Την ίδια εποχή, η δεκάχρονη που τη φανταζόταν, έπαιζε τη μουσική της στο πιάνο του σπιτιού, τα απογεύματα μετά το σχολείο και τα σαββατοκύριακα μετά το ωδείο, συνθέτοντας τραγούδια κατά παραγγελία για τους φίλους, τους συγγενείς και διάφορους τοπικούς μουσικούς παράγοντες που έτυχε να την ακούσουν. Ώσπου, στις αρχές του 1992, τα παράτησε όλα αυτά και σταμάτησε ν' ασχολείται για περίπου είκοσι χρόνια.

Το 2012, μια 33χρονη μουσικολόγος με το όνομα Δανάη Στεφάνου αποφάσισε να ψάξει στο υπόγειο του οικογενειακού της σπιτιού στην Αθήνα, να ανασύρει όλες τις παιδικές της κασέτες και να ξαναφέρει τη Debbie στη ζωή. Βρήκε δυο κασέτες σε καλή κατάσταση, τις ψηφιοποίησε, σκάνανε χειρόγραφα με στίχους και άλλα αναμνηστικά, όπως αυτά που μπορείτε να δείτε φωτοτυπημένα εδώ, και ζήτησε από μερικούς πολύ αγαπητούς φίλους να συνεισφέρουν τις διασκευές τους σ' αυτή την απρόσμενη αναβίωση. Στο <http://debbiethomas.bandcamp.com/> μπορείτε ν' ακούσετε περισσότερα και να προτείνετε τις δικές σας διασκευές.

The Unlikely Return of the Onerous Deb T: Re-sounding Childhood

Debbie Thomas was a Greek-American 80s teen pop queen, born in Houston, TX in the mid-1970s, and an imaginary persona conceived in the mind of a 10-year-old girl in Athens, Greece, around 1989. Between 1989 and 1991, Debbie the persona made several world tours, released four platinum albums in three languages, became a UNICEF Goodwill Ambassador, and started her own charity. Meanwhile, Debbie the 10-year-old played her music on school nights and weekends on the family piano, composing songs on demand for friends, family and local scene heroes who happened to hear her. Then, sometime in early 1992, she dropped it all and went silent for about 20 years.

In 2012, Danae Stefanou, a 33-year-old musicologist based in Athens, decided to search her parents' basement, retrieve all her childhood tapes and bring Debbie back to life. She found a couple of tapes in good condition, digitised them, scanned handwritten lyrics and memorabilia like the ones that are reproduced here, and asked some of her highly-esteemed friends to contribute their own responses to Debbie's unlikely legacy. On <http://debbiethomas.bandcamp.com/> you can hear more and offer your own contribution, if you wish.



Αποκριάτικη φωτογραφία από το 1988, χαλασμένη από καιρό. Η εικόνα χρησιμοποιήθηκε ανεπεξέργαστη για το εξώφυλλο της κασέτας Debbie Thomas (ORL records, 2013).

“I have no voice / I am a silent landscape that awaits your tone”¹

Στα τέλη του 1988, όταν ήμουν περίπου δέκα χρονών, ξεκίνησα να φτιάχνω τραγούδια και να παριστάνω την ποπ σταρ στα κρυφά. Έγραφα αγγλόφωνους στίχους χρησιμοποιώντας ό,τι μάθαινα από το σχολείο, την τηλεόραση και το ραδιόφωνο και τραγουδούσα χαμηλόφωνα μέσα σε άδειους, απομονωμένους, απαγορευμένους χώρους - στα ξενοίκιαστα διαμερίσματα της πολυκατοικίας και τις υπό ανέγερση οικοδομές γύρω από το σπίτι. Για τη διαδικασία αυτή είχα εφεύρει ένα όνομα: ήμουν η Debbie Thomas. Όταν, μια μέρα, οι γονείς μου ανακάλυψαν ένα χαρτί με στίχους στο γραφείο τους, η Debbie Thomas πήρε αυτομάτως προαγωγή και από κρυφό όνομα μετατράπηκε σε υπέρλαμπρη φαντασιακή περσόνα. Μεταξύ 1989 και 1992, με βασικά εργαλεία ένα πιάνο κι ένα συνθεσάιζερ, η περσόνα αυτή στάθηκε το πρόσχημα για πάνω από πενήντα τραγούδια, μέχρι που η εφηβεία, η αλλαγή στις μουσικές προτιμήσεις και άλλες συγκυριακές εξελίξεις την ώθησαν σε 20ετή λήθη.

Το 2012 πήρα την απόφαση να ξαναδώσω φωνή στην Debbie. Έγραψα σε μια μικρή ομάδα έμπιστων φίλων, καλώντας τους σε μια συνεργατική αναβίωση. Η πρόταση υλοποιήθηκε με τη μορφή μιας ειδικής κυκλοφορίας σε κασέτα ενός διαδικτυακού άλμπουμ με διασκευές από την ομάδα του project και μιας εν εξελίξει ανοιχτής πρόσκλησης για διασκευές από οποιονδήποτε ενδιαφερόμενο. Το αποτέλεσμα παρουσιάστηκε με όρους που κινούνταν ανάμεσα στην αρχειακή έρευνα και τη μυθοπλασία: η Debbie Thomas ως μια αγνώστου ταυτότητας προσωπικότητα του παρελθόντος κι εγώ ως η μουσικολόγος που έφερε τις ηχογραφήσεις της στο φως. Στο κείμενο που ακολουθεί, αποτυπώνονται μερικές από τις απρόσμενες, αποσπασματικές νοηματοδοτήσεις που αναδύθηκαν κατά την διετή αυτή διαδικασία «επανήχησης» μιας λανθάνουσας, ιδιωτικής φωνής.

The Unlikely Return of The Onerous Deb T

June 7, 2012 at 6:19pm

Μια φορά κι έναν καιρό, λοιπόν, ήταν η Ντέμπι Τόμας από το Χιούστον του Τέξας. Η Ντέμπι ήταν η συνειδητή περσόνα μιας δεκάχρονης που βαριόταν το διάβασμα τόσο πολύ, ώστε την ένδοξη προ-ευρωπαϊκή περίοδο 1989-1992 έγραψε εν ώρα διαβάσματος πάνω από πενήντα αγγλόφωνα και ελληνόφωνα

1. Debbie Thomas, “Untitled / Unfinished” (ένα τραγούδι που ξεκίνησε το 1993 και έκλεισε, χωρίς να ηχογραφηθεί ή να θεωρηθεί ολοκληρωμένο, το 2006).

τραγούδια μ' ένα πιάνο [...] κι ένα Yamaha PSS-560. Τη Ντέμπι την άκουσαν, τη συνόδευσαν και την ηχογράφησαν πολλοί. Ωστόσο το μέταλ, οι σόνικ γιούθ και η σοβαρή μουσική την έκαναν σιγά-σιγά να φαίνεται εντελώς βλαχάρα κι έτσι το βούλωσε και κρύφτηκε για τα καλά. Είκοσι χρόνια μετά, η Ευρώπη και η σοβαρή μουσική πάνε κατά διαόλου και οι παλιοβλαχάρες ήρθαν επιτέλους στη μόδα. Έτσι, τα ξημερώματα της 7ης Ιουνίου 2012 η Ντέμπι το πήρε απόφαση. Ανασηκώθηκε βρίζοντας, χασμουρήθηκε, ξεσκονίστηκε, και άρχισε να ξεπροβάλλει αργά και τελετουργικά [...] για να κάνει φίλους και ηλιοθεραπεία. Ευτυχώς όλο αυτό θα της πάρει καιρό, οπότε έχετε όλοι χρόνο να κρυφτείτε. Κάποιοι όμως δε θα τη γλιτώσουν και θα λάβουν εντός του καλοκαιριού άθλιες ψηφιοποιημένες κασέτες, στίχους και άλλα βαριά σοροπιαστά πεσκέσια προς χώνεψη. Τότε θα είναι πλέον αργά.

9 People like this - 2 Shares - 14 Comments.²

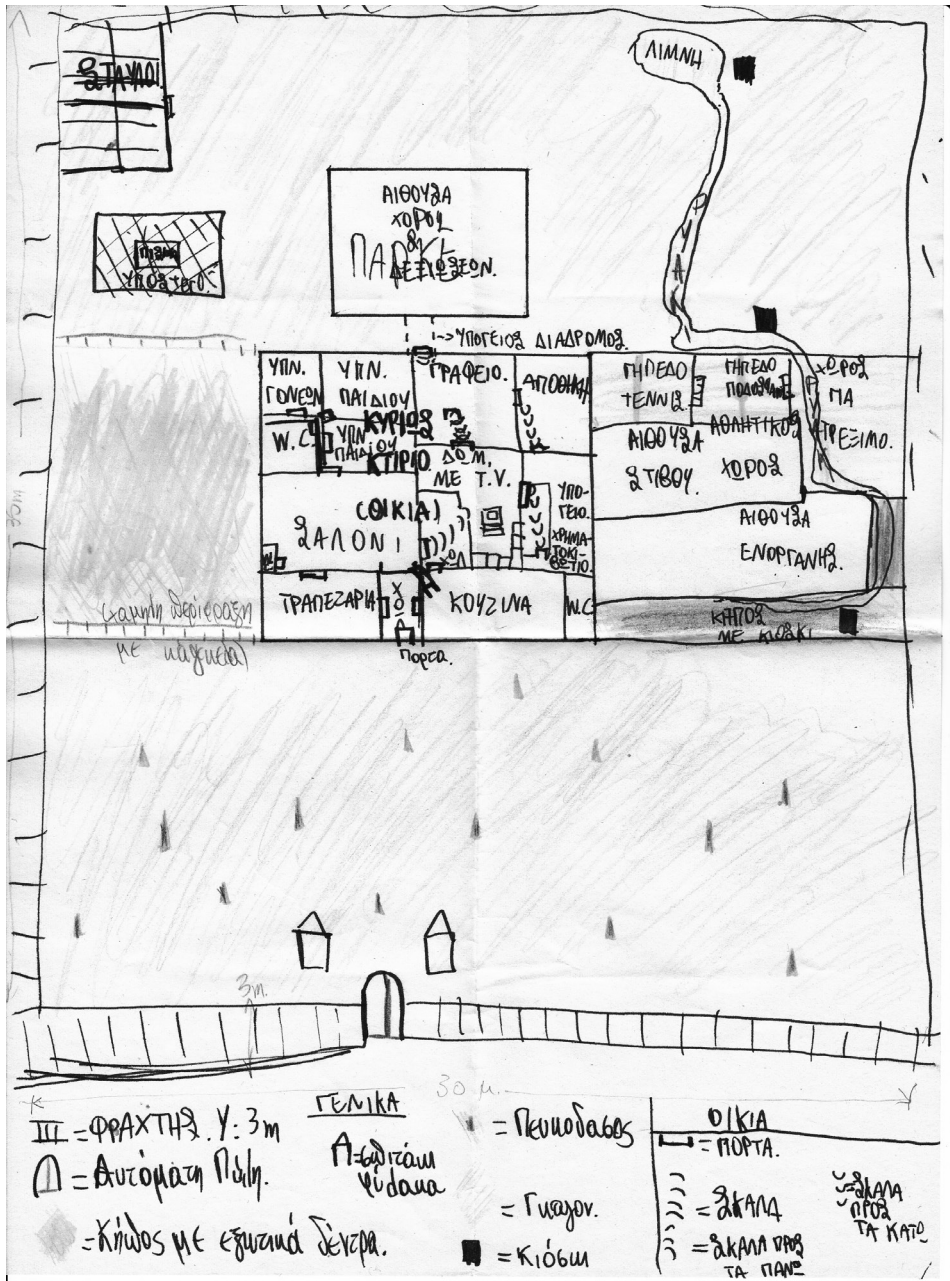
Η Debbie Thomas δεν γεννήθηκε σαν μια φανταστική ή συνειδητή περσόνα, αλλά σαν ένας τρόπος να προσδιορίζω ειδικά και υφολογικά ό,τι έκανα στο πλάι των προβλεπόμενων υποχρεώσεων, όποτε ήθελα να τις αναβάλω. Αντί να «διαβάζω πιάνο», «έγραφα τραγούδια». Αντί να «γράφω νότες», «έφτιαχνα μελωδίες». Αντί να «μελετάω σολφέζ», «τραγουδούσα». Με λίγα λόγια, είχα εφεύρει ένα όνομα - περιγραφή για όποια μουσική ήθελα να παίζω εκτός του προβλεπόμενου πλαισίου.

Ποιο ήταν, όμως, το πλαίσιο; Αφήνοντας μια ολόκληρη αφήγηση στη μέση για είκοσι χρόνια και αποφασίζοντας να τη συνεχίσω σε τρίτο πρόσωπο σαν αρχαιολόγος / αρχειοθέτρια του εαυτού, η πρώτη συνειδητοποίηση με την οποία ήρθα αντιμέτωπη ήταν η αναγνώριση μιας ιστορικότητας που ανθίζει στο κενό, στους χρόνους και τους τόπους που δεν παρατηρούμε. Η μικρο-ιστορία της Debbie Thomas, που ίσως δεν ήταν καν ιστορία πριν την αφηγηθεί κανείς, ξαφνικά ξεδιπλώθηκε μπροστά μου σαν μετωνυμία μιας ολόκληρης εποχής.

Πέμπτη, 1 Μαρτίου 1990.

Αγαπητό μου ημερολόγιο, ήρθε ο καιρός να γνωριστούμε. Είσαι ένα δώρο που μου έκανε η Μαρίζα στα γενέθλιά μου. Η Βάσια μου είπε να γράψω σε σένα τα τραγούδια μου, όμως εγώ θέλω να σε χρησιμοποιήσω έτσι όπως είσαι, δηλαδή ημερολόγιο. Τυχερό, δεν έχεις να γράφεις τεστ. Εγώ σήμερα έγραψα δύο! Ένα Μαθηματικών - στο οποίο νόμισα ότι είχα χάσει 4 μονάδες - και ένα

2. Facebook, σημείωση που αναρτήθηκε για λίγες μέρες σε ιδιωτικό προφίλ με ψευδώνυμο τον Ιούνιο του 2012.



Κάτοψη του υπό ανέγερση δεύτερου σπιτιού της Debbie Thomas στην Αθήνα.

Γερμανικών - το τεστ τριμήνου. Στο πρώτο πήρα «Μπράβο» και στο άλλο τα έχω πάει καλά. Αυτή τη φορά ήταν αντίθετο από το προηγούμενο τρίμηνο. Το *Lesenverständnis* ήταν «παλούκι» ενώ το «κυρίως τεστ» ήταν πανεύκολο. Τέλος πάντων, τώρα πρέπει να κάνω Μαθηματικά, γιατί μετά έχω και Τεχνικά (ένα περίπτερο).

Γεια σου,
Δανάη.³

Η γένεση αυτής της μικρο-ιστορίας έγινε στα κρυφά. Έλαβε υπόσταση μέσα στη μεσημεριανή υπνηλία των νεο-αναπτυσσόμενων προαστίων, γύρω από σκελετούς εμπορικών κέντρων και φρεσκοχτισμένες πυλωτές. Κι όταν η Debbie Thomas έγινε πια μια εμφανής περσόνα, ένα κορίτσι των σαλονιών, τα τραγούδια της, γεμάτα ενήλικο συναίσθημα, αντανakλούσαν κάτι από τον ζαχαρένιο αλλά και κυνικό κόσμο μιας παγκόσμιας μουσικής βιομηχανίας, όπου τα τραγούδια γράφονται πάντα για ένα συγκεκριμένο κοινό, για μια συγκεκριμένη χρήση: μια φιλανθρωπική εκδήλωση, ένα γκαλά του Οργανισμού Ηνωμένων Εθνών, μια τελετή απονομής βραβείων της ελληνικής ομογένειας. Όλα αυτά τα φανταζόμουν με λεπτομέρεια στο μυαλό μου, και τα περιέγραφα στους θαυμαστές της περσόνας, την οικογένεια και τους φίλους που με άκουγαν, ως «προσχέδια», ως «εν εξελίξει» δουλειές ή ως κομμάτια που αγαπήθηκαν από ένα παγκόσμιο φαντασιακό κοινό, και «έγιναν χρυσά» με τον ένα ή με τον άλλο τρόπο.

Στην πράξη όμως, η φωνή της Debbie απείχε κατά πολύ από τις έκδηλα θεατρικές και γεμάτες αυτοπεποίθηση φωνές των ποπ σταρ της εποχής. Εύθραυστη και εσωστρεφής, παρέμεινε στη μνήμη μου, ακόμη και στη σημερινή μου εσωτερική αίσθηση μιας προσωπικής μελωδικής φωνής, σαν ένας αβέβαιος και ακατέργαστος «ηχητικός κόκκος»⁴ που διατηρήθηκε σχεδόν κατά λάθος, σε ηχογραφήσεις που έγιναν πολλές φορές τυχαία ή εν αγνοία μου. Στη μεταίχμιακή περίοδο της γυναικείας μεταφώνησης, την περίοδο των κασετών που διατήρησαν αυτόν τον κόκκο ζωντανό, ντρεπόμουν αφόρητα ν' ακούω τη φωνή μου. Ακόμη περισσότερο, φοβόμουν να την ακούω καταγεγραμμένη, παγιωμένη, έτοιμη για δημόσια έκθεση και προβολή.

Ακούω τις παλιές κασέτες. Ακούω τον παιδικό μου εαυτό και ξεχωρίζω κάτι από τον ήχο της σκέψης μου, μια φωνή ιδιωτική, που δεν ακούστηκε ποτέ πραγματικά, αλλά η οποία μεταφράστηκε αυτούσια, μ' έναν ιδιότυπο τρόπο, στο

3. Πρώτη καταχώριση, προσωπικό ημερολόγιο Δ. Στεφάνου, 1990-.

4. Roland Barthes, "The Grain of the Voice". Στο *Image Music Text*, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), p. 179-189.

DEBBIE THOMAS.
A WINTER SONG

When you told me the first words,
I was going to cry, but I didn't
do that for you, because of love.

Remember the ^{REFRAIN} summertime,
what we were doing alone,
but now we're here and
it's time for cold.
That's why I'm singing to you
a winter song.

When you kissed me for first time,
I was looking your sweet eyes,
and we both started laughing because of love.

REFRAIN.

When I seized your arms and cried,
you were making me feel so good.
and I will remember that, because of love.

REFRAIN.

Winter song.
Winter song.
Winter song.
Yes, winter song.

Οι στίχοι του πρώτου τραγουδιού της Debbie Thomas, γραμμένου στα τέλη του 1988. Στο πίσω μέρος τους, ένα φανταστικό chart με τα πιο δημοφιλή τραγούδια της σεζόν και τη Debbie στο νούμερο 1.

20. Edna Manthon = Oye Laro.

19. Virginia = Start.

18. Bangs = If you like it.

17. Shopping Center = Break my heart.

16. Lille = Micordne.

15. Bloom = Push it, I can't wait.

14. Billie = It's cool.

13. Nancy Berenton = How could I?

12. Nicole, Lucy and the others = Soap.

11. Lime and orange = Hey, loveboy.

10. Belinda = Riding on a horse.

9. Blic = Waterproof heart.

8. Leslie Tricky = Boy toy.

7. Save me = I just can't understand it.

6. Forlitt Fallie = Hey rock.

5. Laura Tifs = Where are you now?

4. Irish coffee = Love.

3. Mirades = Bye Bye.

2. James & Lucy = Soon we'll be free.

1. Debbie Thomas = Winter song.

mir nos tait silt sw blot top 191W
tribit I had go of going con I
oul fo ouandrup ref kilt ab

RECAP
Remember the summer time
When we were young
And now we are old
And I'm still
A winter song

When the winter was first time
I was young and
I was with
I was

RECAP

When I was young
I was with
I was

RECAP

Winter song
Winter song
Winter song
Winter song



πιάνο, στην εναρμονισμένη συνοδεία. Ακούω τον εαυτό μου στα πλήκτρα, στα ιδιοσυγκρασιακά μοτίβα που μεταλλάσσονται διαρκώς, μέσα από μια απρόσμενη, διερευνητική ροή. Ακούω το χαρακτήρα μου, στον τρόπο που το πιάνο είναι πάντοτε πιο δυνατό και πιο σαφές από την τρεμάμενη παιδική φωνή, κι ως θυμάμαι τον πατέρα μου να στέκεται μπροστά μου με διάφορες ευρεσιτεχνίες, με μικρόφωνα δεμένα σε χάρακες και σκουπόξυλα, για να με βοηθήσει να ακουστώ καλύτερα. Κι όμως, ο τρόπος που ηχογραφήθηκε τελικά η Debbie είναι συμβατός με μια ολόκληρη αίσθηση για τον κόσμο – μια πεποίθηση ότι το μήνυμα μιας φράσης είναι στο θόρυβο που την περιβάλλει. Το νόημα μιας αφήγησης είναι στα κενά της. Το περιεχόμενο μιας έκφρασης συγκροτείται από τις παρεμβολές που αυτή επιδέχεται. Δεν χάνεται στη μετάφραση, αντιθέτως κερδίζεται εκ νέου, σε κάθε μετάφραση, σε κάθε νέα παρεμβολή.

«Όταν ήσουν έξι χρόνων και πρωτοκάθισες στο πιάνο... είχα γυρίσει θυμάμαι από ταξίδι και διηγόμουν τι είδα. Ένα τοπίο καταπληκτικό από το παράθυρο, κάτω τα νερά να τρέχουν, τους καταρράκτες... και συνέρρεαν κύκνοι απ' όλες τις μεριές, κάποιοι πετώντας, κάποιοι κολυμπώντας, για να πάνε να φάνε από κάποιον που τους τάζε εκεί στη γέφυρα... Ήταν μια συναρπαστική εικόνα, και σας την περιέγραφα, λοιπόν, εγώ με λόγια, αυτό το τοπίο. Και πας εσύ και κάθεται στο πιάνο, έξι χρονών τώρα, και παίζεις μια σύνθεση, μα ήταν τόσο κλειστή και ωραία... και γυρίζεις και μου λες 'μπαμπά, αυτό είδες'... Όπως θυμάμαι την αδερφή σου, τριών χρόνων, στεκόταν μπροστά σ' ένα τελάρο που της είχαμε, βάσταγε ένα μαρκαδόρο, και καθόταν και το κοίταζε με τις ώρες, βυθισμένη... και ξαφνικά κάνει μια κίνηση στον αέρα, με το μαρκαδόρο στο χέρι, αλλά στον αέρα, χωρίς ν' ακουμπάει το τελάρο. Και μετά κάνει μια κίνηση μονοκοντυλιά και σχεδιάζει ένα αγόρι, ένα παιδάκι, και το χέρι του ανοιχτό έτσι στο πλάι. Και της λέω εγώ – βιάστηκα βλέπεις – της λέω: 'Γιατί το χέρι του είναι εκεί μακριά;' 'Μη βιάζεσαι, βρε μπαμπά', μου λέει. 'Βαστάει μια μπάλα'. Και τη σχεδιάζει τη μπάλα! Είχε συλλάβει την κίνηση, είχε συλλάβει και τη μπάλα μέσα, απλώς δεν είχε προλάβει να τη σχεδιάσει ακόμη».⁵

5. Ιωσήφ Στεφάνου, συνέντευξη κατά τη διάρκεια μεσημεριανού οικογενειακού φαγητού, Δεκέμβριος 2012.

DEBBIE THOMAS Σ'ένα κούφο τραγικό.

Μονη μου ε'αυτο τον κούφο
 εχω νιώσει τόσο άγχημα
 μα θέλω να βοηθήσω
 για το καλύτερο

Μέσα ε'ένα κούφο τραγικό θα φρονιάζω, θα φρονιάζω
 Μέσα ε'ένα κούφο τραγικό θα μώνω εγώ για να κύνω καλό } REFRAIN
 Και θα εδιηκύνω όσο μπορώ.

Κάθε ώρα που ιδεράει
 εχω εβένα στο μυαλό μου.
 μα όπως θα το ξεδιεράσει
 κι αυτό το εμπόδιο

REFRAIN.

Μονη μου ε'αυτο τον κούφο.
 Είχα νιώσει τόσο άγχημα
 μα όπως βοηθήσω
 για το καλύτερο, μουρημυρίζοντας εκείνο το ουαίο;

REFRAIN.

debbie Thomas Tape 1983 ε'ένα κούφο τραγικό

Μονη μου ε'αυτο τον κούφο
 εχω νιώσει τόσο άγχημα
 μα θέλω να βοηθήσω
 για το καλύτερο

Μέσα ε'ένα κούφο τραγικό
 θα βρω σκοτό, θα βρω σκοτό } +
 Μέσα ε'ένα κούφο τραγικό
 θα μώνω εγώ, για να κύνω καλό
 και θα εδιηκύνω όσο μπορώ


Κάθε ώρα που ιδεράει
 εχω εβένα στο μυαλό μου
 μα όπως θα το ξεδιεράσει
 κι αυτό το εμπόδιο

φ

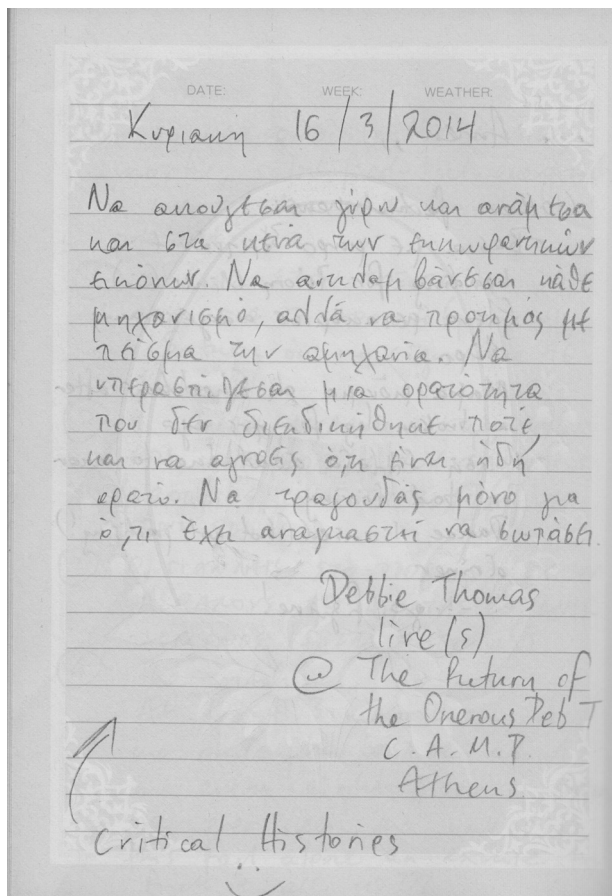
Μονη μου ε'αυτο τον κούφο
 Είχα νιώσει τόσο άγχημα
 μα όπως βοηθήσω
 για το καλύτερο

μουρημυρίζοντας εκείνο το σκοτό! → } +

Μέσα ε'ένα κούφο τραγικό



Οι σίχοι του μοναδικού ηχογραφημένου ελληνόφωνου τραγουδιού της Debbie Thomas, που γράφτηκε με το πρόσχημα μιας εμφάνισης σε ελληνόφωνη εκκλησιαστική φιλανθρωπική διοργάνωση. Αριστερά, οι πρωτότυποι σίχοι. Δεξιά, οι σίχοι όπως τους άκουσε και τους κατέγραψε ο Άγγελος, ένας από τους έξι συμμετέχοντες στην αναβίωση.



Τελευταία σελίδα του ημερολογίου 1990-, γραμμένη λίγα λεπτά πριν τη συναυλία Debbie Thomas Live(s) στο CAMP, στα πλαίσια της έκθεσης των Φωνών, 16 Μαρτίου 2014.

Η Debbie Thomas, σε αντίθεση με το ενήλικο κοινό της, δεν γνωρίζει ή δεν παραδέχεται τίποτα από κλειστές συνθέσεις. Είναι μια εν δυνάμει, υπό κατασκευή φωνή, σαν το κομμάτι της εικόνας που δεν έχει ακόμα ζωγραφιστεί, αλλά βρίσκεται υπό διαρκή, εντατικό νοερό σχεδιασμό. Τα τραγούδια της, άγραφα εκ πεποιθήσεως, «γιατί το πεντάγραμμα τα χάλαγε και δεν ακούγονταν όπως έπρεπε»,⁶ είναι ηχογραφημένα μόνο ως πιθανές εκδοχές ιδανικών έργων, που δεν καταγράφηκαν ποτέ σε κάποιο αναπαραγωγής μέσο. Αποτελούν ίχνη μιας εν τη γενέσει, ανοιχτής σύνθεσης. Μια τέτοια σύνθεση θα μπορούσε να «κλεί-

6. Ιουλία Στεφάνου, συνέντευξη κατά τη διάρκεια μεσημεριανού οικογενειακού φαγητού, Δεκέμβριος 2012.

σει» μόνο με σκοπό την παραγωγή έτοιμης, συσκευασμένης μουσικής προς κατανάλωση. Όμως, ακόμη και οι διασκευές των τραγουδιών της Debbie, τα τραγούδια που προέκυψαν από μουσικούς με άλλα υπόβαθρα και άλλες φωνές, σε μια πολύ διαφορετική εποχή, όπου η μουσική δεν εννοείται μόνο μέσα από την απροβλημάτιστη διαμεσολάβηση μιας πολιτιστικής βιομηχανίας, δεν κινήθηκαν προς αυτήν την κατεύθυνση. Αντιθέτως, κατασκεύασαν και εξερεύνησαν πολλαπλές αναπαραστάσεις αυτής της μη-φωνής. Ηχογραφήθηκαν και παρουσιάστηκαν σε κοινό, πάντα μεταλλασσόμενα, και συνεχίζουν να παραμένουν ανοιχτές προτάσεις, που μεταπλάθονται και εξελίσσονται σε συνάρτηση με τη μυστηριώδη, πολυπρόσωπη περσόνα της Debbie. Στο προφίλ της στο Bandcamp, το μήνυμα είναι σαφές: «Sign this desk if you're Debbie Thomas». Η εφήμερη επιστροφή της Deb T υπήρξε, εν τέλει, περισσότερο παραμυθένια, παρά επαχθής. Τα θορυβώδη φαντάσματα του μαγνητοφώνου την προστάτηψαν, κοιμωμένη, με όλη της τη γόνιμη ατέλεια. Οι φίλοι την ενσάρκωσαν σε ρόλους που δεν θα φανταζόταν ούτε στα όνειρά της. Και μέσα σε αυτήν την ονειρεμένα ημιτελή επανήχηση, η τριανταεξάχρονη μουσικολόγος Δανάη Στεφάνου βρήκε ένα νήμα – μια προσωπική αφηγηματική φωνή, που συνδέει το κρίσιμο παρόν με το παρερμηνευμένο παρελθόν και συνεχίζει να ξετυλίγεται, αβίαστα αλλά κριτικά, προς άγνωστες, ανεξερεύνητες κατευθύνσεις.

“I speak to you / And who are you? / You are not one but many / You're just texts / And I keep thinking you are people / A bunch of childless, fatherless, narrow-shouldered men/ But I'm in love with the sounds your bodies make, / both the happy and the sad ones, / I can hear them as they resonate”.⁷

7. Debbie Thomas, *Untitled / Unfinished* (ένα τραγούδι που ξεκίνησε το 1993 και έκλεισε, χωρίς να ηχογραφηθεί ή να θεωρηθεί ολοκληρωμένο, το 2006).

Ευχαριστίες

Στον Άγγελο, τη Γεωργία, το Γιάννη, το Δημήτρη, τη Νατάσα, το Νίκο και την Οριλά που έκαναν τα όνειρα της Debbie πραγματικότητα και σε ολόκληρη την ομάδα των Φωνών που μου έδωσε έναν ακόμη λόγο να ασχοληθώ με την αγαπημένη μου «εκτός πλαισίου» μουσική και να την αποδεχτώ γι' αυτό που είναι.

Δισκογραφία / Ιστοσελίδες

Debbie Thomas, *Debbie Thomas*. C60 Cassette. Χειροποίητη κυκλοφορία, διαθέσιμη μόνο κατά παραγγελία και κατόπιν επικοινωνίας με την <http://www.orila.net/info/>.

Debbie Thomas, *Home Tapes*. Το περιεχόμενο της κασέτας, διαθέσιμο δωρεάν στο <http://debbiethomas.bandcamp.com>.

V/A, *Friend Takes*. Δισκούς από την ομάδα αναβίωσης της Deb T, διαθέσιμες δωρεάν στο <http://debbiethomas.bandcamp.com>.

<http://soundcloud.com/debbiethomas>

<https://www.facebook.com/pages/Debbie-Thomas/173222339544939>

Χρονολόγιο αναβίωσης (The Return of the Onerous Deb T, 2012-2014)

- Ιούνιος 2012: Η περσόνα της Debbie Thomas και η ιδέα αναβίωσής της γνωστοποιούνται επίσημα σε φίλους και γνωστούς μέσω e-mail και κοινωνικών δικτύων.
- Ιούλιος - Σεπτέμβριος 2012: Η έρευνα στο πατρικό μου σπίτι καταλήγει σε δύο κασέτες που ψηφιοποιούνται και διανέμονται σε επιλεγμένους φίλους.
- Οκτώβριος 2012: Επικοινωνία με την ORL records και συμφωνία για κυκλοφορία του αποτελέσματος της αναβίωσης σε κασέτα.
- Νοέμβριος 2012: Πρώτη συνάντηση με την ομάδα φίλων που θα πάρει μέρος στην αναβίωση. Αποφασίζουμε να κυκλοφορήσουν αυτούσιες σε κασέτα οι ηχογραφήσεις της περιόδου 1989-90 και οι διασκευές από την ομάδα να αναρτηθούν σε ένα δεύτερο, διαδικτυακό άλμπουμ. Πείθομαι, επίσης, να πραγματοποιηώ μια «ιδιωτική συναυλία» όπου, αφού μαζευτούν οι διασκευές, θα παίξω όλα τα τραγούδια της Debbie, όπως ακριβώς τα θυμάμαι, για τους φίλους που συμμετέχουν.
- Ιανουάριος 2013: Ιδιωτική παρουσίαση των τραγουδιών στο πιάνο όπου γράφτηκαν, στη KNOT Gallery, με κοινό τους έξι φίλους που ασχολήθηκαν με την αναβίωση.
- Νοέμβριος 2013: Επίσημη κυκλοφορία κασέτας *Debbie Thomas* από την ORL records και του άλμπουμ *Friend Takes* στο Bandcamp.
- Μάρτιος 2014: *Debbie Thomas Live(s)*. Παρουσίαση των τραγουδιών, μαζί με την ομάδα αναβίωσης, στο CAMP, στα πλαίσια της έκθεσης των *Φωνών* στις 16 Μαρτίου. Στην έκθεση παρουσιάζεται η κασέτα της ORL, αντίγραφα χειρόγραφων στίχων και άλλα χειρόγραφα τεκμήρια από την φαντασιακή ζωή της Debbie.
- Μάιος 2014: Τελευταία ζωντανή συναυλία Debbie Thomas, στο σπίτι, στα πλαίσια του Panopila, ενός μονοήμερου φεστιβάλ της ORL records με πρόσφατες κυκλοφορίες της εταιρείας. Η συναυλία ανακοινώνεται ως συνοδευτική εκδήλωση σε μυστική τοποθεσία, ακριβώς πριν την έναρξη του κυρίως φεστιβάλ στο Skrow Theater. Στην αρχή της συναυλίας, ανακοινώνω και την ολοκλήρωση του διετούς project αναβίωσης.

Θάλεια Ραυτοπούλου Thalia Raftopoulou

Για το βίντεο και τη δράση που παρουσιάζονται σε αυτόν τον τόμο, έχω εστιάσει στις στιγμές στις οποίες το να θέλει κανείς να μοιραστεί ό,τι έχει αποκομίσει από μία εμπειρία και να μεταδώσει την ανάγκη σε έναν άλλο να “δει” ένα πράγμα από μία συγκεκριμένη σκοπιά γίνεται επείγον ζήτημα. Προσπαθώ να μεταφέρω αυτές τις στιγμές σε ένα εικαστικό πλαίσιο με διαφορετικούς τρόπους, καθότι με ενδιαφέρει το πώς εκφέρονται με μέσο άρθρωσης τη φωνή και μπορούν εν δυνάμει να είναι αποτελεσματικές στο να εξάψουν το ενδιαφέρον των άλλων για κάτι. Αυτή η προσπάθεια γίνεται με στόχο να προσεγγίσω τη φωνή πρωτίστως ως ταυτότητα - μέσο αυτοπροσδιορισμού και έπειτα ως ένα εργαλείο που πείθει και «μπολιάζει».

Αφηγήσεις αγαπημένων ακουσμάτων - Πάει κάπως έτσι κι έτσι είμαι Βίντεο

Σειρά βίντεο στα οποία άνθρωποι που σχετίζονται με τη δημιουργία μουσικής περιγράφουν λεκτικά, αλλά και μιμούμενοι μελωδίες και ήχους, τα αγαπημένα τους ακούσματα. Το βίντεο δείχνει τους συμμετέχοντες σε καθημερινές και προσωπικές στιγμές ενώ ακούμε τις ηχογραφημένες αφηγήσεις τους. Εδώ περιλαμβάνονται αποσπάσματα από τις απομαγνητοφωνημένες αφηγήσεις τους. Στο βίντεο συμμετέχουν - και τους ευχαριστώ θερμά - οι: Γεωργία Καρύδη, Μιχάλης Παρασκάκης, Δανάη Στεφάνου, Στυλιανός Τζιρίτας.

Narrations of Favorite Listeners - It's Like That and That's the Way I Am Video

I am interested in those moments when sharing what has been experienced becomes an urgent matter. I try to bring these moments into an art context, while I want to explore how this urgency is enunciated through the voice and how the voice can effectively transmit the urge towards something. I would like to approach the voice as identity - as a means of self definition, and as a tool that can convince and graft.

For this video, I invited people to describe their favorite piece of music by way of explaining how it is made. Through this work, I wanted to look into the ways specific “people of the world of music” can talk about listening.



«...ναι μεν είναι ολονών τα αυτιά, ρε παιδί μου, ανοιχτά, δηλαδή ο καθένας έχει φέρει στην μπάντα τα δικά του γκάου, ο ένας έρχεται από Siouxsie and the Banshees και διάφορα τέτοια πράγματα, ..., ο άλλος έρχεται από φάση Sonic Youth και ξερό ψωμί, αλλά είμαι και φάση Pussy Galore τι κάνετε στο σπίτι όλοι καλά, και έχω και αρχίσει και ανακαλύπτω τους Soft Machine και όλο αυτό το κολπέτο αρχές δεκαετίας '70, κι έχουμε κι έναν ντράμερ ο οποίος είναι γκάου τελείως, ό,τι και να παίζαμε μέσα θα 'τανε, ό άνθρωπος ήθελε να βαρέσει, ήταν animal κυριολεκτικά...

»...Με την κιθάρα του που μπαίνει ο θείος, ο θείος Frirr μετά με αυτό το σόλο, ο Robert Frirr έχει την ικανότητα να τραβάει κοκορέτσια, σολίδια επί σολιδίων, να πούμε, δηλαδή να παίζει τσίτα τον ενισχυτή, να παίζει ακριβώς όπως θα' παιζαν, παραδείγματος χάρη, οι Blue Oyster Cult, το λέω γιατί χθες πήγα και είδα τους Blue Oyster Cult, όπως θα 'παιζε ο Blackmore, αλλά είναι εκπληκτικό, ο τύπος παίζει σολίδια με τέρμα τον ενισχυτή και δεν ακούγεται σαν rock και παίζει τα ίδια ακριβώς που θα 'παιζαν οι άλλοι!»

Στυλιανός Τζιρίτας



«...αυτό λοιπόν είναι ένα πολύ ενδυναμωτικό πράγμα, όταν είσαι δεκατεσσάρων - δεκαπέντε και το ακούς, όταν είναι μία μικρόσωμη γυναίκα που είναι γνωστή ως ένα πολύ ήσυχο και φιλήσυχο άτομο που τη βλέπεις και στο MTV που είχαμε εκείνη την εποχή πρόσβαση, στο αμερικάνικο MTV, να μιλάει έτσι, πολύ άνετα ας πούμε, και διστακτικά όμως σε σχέση με το περιεχόμενο των τραγουδιών της και ξαφνικά να βγάζει αυτόν τον τρελό εαυτό ας πούμε, μία περσόνα στην ουσία και να γίνεται αυτό το πράγμα που είναι βασικά σαν το τελειωμένο hardcore με τους τύπους με τα τατουάζ που έχουν βγει από ένα άντρο εγκλήματος και δεν ξέρεις αν θα σε πάρει ο χάρος ας πούμε». «... τα μικρόφωνα είναι τόσο κοντά βαλμένα στα όργανα και στη φωνή, που σχεδόν δεν πρέπει να ακούς έτσι την pop, την ακούς συνήθως πιο γυαλιστερή, που λες, μάλλον τώρα αυτό είναι κάτι πολύ εσωτερικό, μάλλον δεν είναι απλά μια ηχογράφιση, μάλλον είναι κάτι δικό μου, από μέσα μου».

Δανάη Στεφάνου

«...ακούσαμε λοιπόν μία απίστευτη πολυρυθμία όπου, αν δει κανείς την παρτιτούρα, οι ρυθμοί, τα μέτρα μάλλον είναι από τρία δέκατα έκτα σε ένα δέκατο έκτο και από ένα δέκατο έκτο σε τέσσερα δέκατα έκτα και από τέσσερα δέκατα έκτα σε πέντε δέκατα έκτα και μετά ξανά σε ένα, είναι δηλαδή μία συνεχής ασυμμετρία, που βέβαια όμως άμα τη δεις από μακριά σχηματίζει μία απόλυτη συμμετρία, μία απόλυτη συμμετρία η οποία όμως ταυτόχρονα αρνείται να υπακούσει στους κανόνες και δημιουργεί μία ένταση, έναν χορό. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι ο Στραβίνσκι το συνέλαβε ότι ο θυσιαστικός χορός μίας παγανιστικής κοινωνίας προφανώς δε θα είχε τις κανονικότητες που έχει ένας ρυθμός σήμερα. Και, μετά από αυτό λοιπόν, το εισαγωγικό του *Sacrificial Dance*, μπαίνουμε σε ένα σημείο που είναι έτσι πιο τελετουργικό, όπου τα έγχορδα κάνουν ένα σταθερό, ένα οστινάτο, ένα επιμένον πράγμα το οποίο κι αυτό πάλι είναι σε ρυθμό στον οποίο δεν μπορείς να σταθείς και να καταλάβεις τι ακριβώς γίνεται. Το ακούμε λοιπόν και είναι αυτό: ... (σ. Εδώ μιμείται ήχους μουσικής)».

Μιχάλης Παρασκάκης

«...και έχει δύο χαρακτηριστικούς ήχους, οι οποίοι χτίζουν το κομμάτι, τη λούπα αυτή, ε, ο ένας είναι ένα αγαπημένο fat beat, ένα hardcore beat από drum machine EMU- ESP 1200, και ένα υπεεεροχο ριφάκι από το φλαουτίστα Jeremy Steig, παρμένο από το κομμάτι *Howling for Judie...*» «...και το τραγούδι ξεκινάει με το σύνθημα, το οποίο είναι ένας σκύλος-μεταλλαγμένος-γάιδαρος (;) που γκαρίζει, που βγάζει μία κραυγή, έτσι, σκούξιμο, ή τέλος πάντων κάτι το οποίο έχει τόσο εφφέ που δεν φαίνεται από πού προέρχεται, κι έτσι έχουμε το: 'του ρου ρου ρου τουουρουου, τουρου ρου ρου να να'...»

Γεωργία Καρύδη

***Nothing personal except my keys - Παρουσίαση της ταινίας
«Η Συνομιλία» του Φράνσις Φορντ Κόπολα (1974)***

Καλεσμένη ομιλήτρια: Κατερίνα Καλέντζη/ Αθήνα, CAMP 2014 [spoilers alert]

Στην έκθεση των Φωνών στο CAMP το 2014, παρουσίασα την αγαπημένη μου ταινία, τη «Συνομιλία» του Francis Ford Coppola, προβάλλοντάς την και ταυτόχρονα σχολιάζοντάς την, με στόχο να μεταδώσω την ανάγκη να θελήσει κάποιος να τη δει ξανά στον δικό του χρόνο. Γι' αυτόν το σκοπό, συνεργάστηκα με την σκηνοθέτη Κατερίνα Καλέντζη. Για την παρουσίαση, της ζήτησα να μιλήσει με τεχνικούς όρους για τη δομή της ταινίας και να αναλύσει λεπτομέρειες που αφορούν στους τρόπους χειρισμού του ήχου και της φωνής. Εδώ αναφέρω σύντομα ό,τι ειπώθηκε στην παρουσίαση καθώς και μερικά λόγια του ίδιου του σκηνοθέτη για την ταινία. Τις φωτογραφίες από την παρουσίαση και από τις προσωπικές σημειώσεις της Κατερίνας Καλέντζη συνοδεύουν απομαγνητοφωνημένα αποσπάσματα από την ανάλυσή της. Ευχαριστώ την Κατερίνα Καλέντζη, τον Παναγιώτη Πανόπουλο και το Γιάννη Μουράβα για τη συμβολή τους στο έργο.

***Nothing personal except my keys - Presentation of
Francis Ford Coppola's "The Conversation" (1974)***

For the exhibition of the project *Fonés* at CAMP in 2014, I presented my favorite movie, *The Conversation* by Francis Ford Coppola, by commenting on it while it was being screened. My main goal was to transmit to the audience the urge to watch the film again at another time. For this purpose, I collaborated with the director Katerina Kalentzi. I invited her to analyze details concerning how sound and voice have been dealt with and to speak in technical terms about the film's structure. For this volume, I am reporting on the main elements of the presentation, I quote Francis Ford Coppola's words about the film and I pair pictures from the action with Katerina Kalentzi's selected transcripts and documents from personal notes. I thank Katerina Kalentzi, Panayoti Panopoulos and Yianni Mourava for their contribution to the work.

Η φωνή που καταγράφεται και η φωνή που εγγράφεται - Σχετικά με την παρουσίαση

«Το φανταστικό πράγμα που συμβαίνει με τη «Συνομιλία» είναι ότι σε όλη τη διάρκεια έχουμε μία καταγεγραμμένη συνομιλία, η οποία επανέρχεται συνέχεια σαν κύμα αλλά κάθε φορά την ακούμε με διαφορετικό τρόπο, με βάση το σημείο της πλοκής στο οποίο βρισκόμαστε. Είναι μία πολύ βαρετή ταινία για μένα, όσο την έβλεπα για πρώτη φορά έλεγα 'τί βαρετό πράγμα είναι αυτό που βλέπω;' και ξαφνικά προς το τέλος γίνεται μία τέτοια ανατροπή, η οποία μου τραβάει το χαλί κάτω από τα πόδια - και μέσα από όλες τις λούπες της συνομιλίας που επανέρχονταν και με είχαν βάλει σε ένα ρυθμό - με ρίχνει κάτω και θέλω να την ξανακούσω από την αρχή».

[...]

«Με βάση τις στατιστικές του υπολογιστή μου, το 2010 είχα παρακολουθήσει την ταινία 17 φορές. Μέχρι τώρα άραγε πόσες φορές να την έχω ξαναδεί;» (Θάλεια Ραυτοπούλου - απομαγνητοφώνηση από την παρουσίαση).

Εστιάζοντας σε αυτές τις στιγμές κατά τις οποίες θέλουμε να μοιραστούμε ό,τι αποκομίσαμε από μια εμπειρία, αναρωτιέμαι με ποιους τρόπους τελικά παίρνει αξία ή απαξιώνεται κάτι. Πότε επιλέγουμε να διαδώσουμε κάτι στον περίγυρό μας και πότε να το «δυσφημίσουμε» και, την ίδια στιγμή, πότε η «διαφήμιση» αυτή εγγράφεται στη μνήμη μας ως παρότρυνση που υπακούμε και ως επείγουσα προσταγή που ηχεί στο κεφάλι μας: «Δες αυτήν την ταινία τώρα!» Εστιάζοντας σε μία συγκεκριμένη φωνή, την «ξεχωρίζω» από οποιαδήποτε άλλη, και σε άλλες δράσεις, καταγράφοντάς την, την μεταφέρω στην πλευρά των καταγεγραμμένων στιγμών, οι οποίες δεν είναι παροδικές και μπορούν, εν δυνάμει, να ενταχθούν σε νέες αφηγήσεις. Η καταγεγραμμένη φωνή δεν είναι φευγαλέα, διαμένει στο μέσο πάνω στο οποίο έχει εγγραφεί και αφήνει το περιθώριο να την ακούσουν - να την κατανοήσουν με άπειρους τρόπους σε διαφορετικούς χρόνους από τη στιγμή της πρώτης της εκφοράς. Τελικά με ενδιαφέρει το εξής ερώτημα: με ποιους τρόπους γίνεται μία φωνή μέρος μιας αφήγησης και ποια χαρακτηριστικά-της της επιτρέπουν να εγγραφεί στην ανθρώπινη μνήμη;

Δεν προκύπτει αποκλειστικά και μόνο μία συζήτηση γύρω από την έννοια της Φωνής, την οποία θεωρώ πως αγγίζει ο Corrolla με τη «Συνομιλία», καθόσον μπορεί κανείς να επεκταθεί και να εστιάσει σε συγκεκριμένα σημεία

της δράσης και να εξετάσει τη σχέση της με τη φαντασίωση της φωνής της μητέρας, τη φωνή του θεού, τη φωνή της εξουσίας, τη φωνή που επιλέγεται να καταγραφεί και να αναπαραχθεί ως ντοκουμέντο για να καθορίσει την εξέλιξη της πλοκής, τη φωνή μέσα από την τεχνολογία, την απουσία φωνής - ταυτότητας του ίδιου του πρωταγωνιστή. Δουλεύοντας με την Κατερίνα Καλέντζη, αναλύσαμε τη δομή της ταινίας, εστιάζοντας στον ήχο ως σημείο, δίνοντας βάση στον τρόπο που έχει χειριστεί ο Coppola τη φωνή, αλλά και διερευνώντας τη λειτουργία του *mise-en-scène*, της φωτογραφίας και του *soundtrack*. Έτσι έγινε μία απόπειρα ανάγνωσης του τρόπου σύνθεσης του έργου και όχι τόσο των προεκτάσεων που μπορεί να διαβαστούν στα διαφορετικά επίπεδά του. Σε αυτό μας βοήθησε ιδιαίτερα ο σχολιασμός της ταινίας από τον ίδιο το σκηνοθέτη, στον οποίο αναφερθήκαμε πολλές φορές¹. Η ταινία έχει αναλυθεί με διάφορους τρόπους, ένας από τους οποίους είναι η εκτενής ανάλυση της Kaja Silverman² με γνώμονα μία ψυχαναλυτική προσέγγιση, στην οποία αναφερθήκαμε και στην οποία δώσαμε ιδιαίτερη βάση, ειδικά στο δεύτερο μισό της παρουσίασης της ταινίας.

«Η Συνομιλία»

Μετά την επιτυχία του πρώτου *Νονού*, ο Coppola αποφάσισε να γυρίσει μία πιο προσωπική ταινία, ένα ψυχολογικό θρίλερ του οποίου η αφήγηση περιέχει πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία. Το 1974 μπόρεσε να τη χρηματοδοτήσει ο ίδιος και την ίδια χρονιά αναφέρει για αυτήν τα εξής:

«Ήθελα να κάνω μία ταινία για την ιδιωτική ζωή, χρησιμοποιώντας το μοτίβο του κρυφακούσματος (the motif of eavesdropping) και της χρήσης 'κοριών' και εστιάζοντας στην προσωπική και ψυχολογική ζωή αυτού που κρυφακούει και όχι τόσο στις ζωές των θυμάτων του. Θα ήταν ένα μοντέρνο θρίλερ κατασκευασμένο σαν ένα μουσικό κομμάτι, δίνοντας βάση στην επανάληψη και όχι στην έκθεση (exposition) - πλοκή. Και θα φανέρωνε έναν κακόγουστο (tacky), υπόγειο κόσμο 'κοριών', τη ματαιοδοξία τους και τις ηθικές τους αξίες, τα συνέδρια στα

1. Αναφέρομαι στο audio commentary του Francis Ford Coppola, *The Conversation*, 1974, Blu Ray, Lionsgate films, 113 min., 2011.

2. Silverman, Kaja 1988. *The Acoustic Mirror: The Female Voice In Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

οποία παρευρίσκονται, τα περιοδικά που διαβάζουν και τις γυναίκες που εκτιμούν. Στην ουσία, ήθελα η ταινία να καταλήγει σε ένα ηθικό και ανθρωπιστικό συμπέρασμα. Δεν είχα ιδέα τι θα συνέβαινε το 1973. Οι υδραυλικοί του Λευκού Οίκου, το Watergate, τα αρχεία Ellsberg φυσικά ήταν φράσεις άγνωστες σ' εμένα, και ακόμα και τώρα δεν είμαι απόλυτα σίγουρος για το πώς ονόματα και γεγονότα συνδέονται με αυτήν την ταινία, πέρα από κάποιες συμπτώσεις και προφητείες. Όπως το σκέφτομαι τώρα που έχει ολοκληρωθεί, συνειδητοποιώ ότι δεν έφτιαχνα μια ταινία για την ιδιωτική ζωή, όπως πίστευα όταν ξεκινούσα, αλλά, για ακόμα μία φορά, μια ταινία για την υπευθυνότητα (responsibility), όπως το *The Rain People*»³.

Στο σχολιασμό της «Συνομιλίας» που έδωσε ο Coppola το 2011, δήλωσε ότι η ταινία είναι:

«μία σπουδή στο χαρακτήρα ενός ανθρώπου, ο οποίος δεν έχει επιτρέψει τίποτα ανθρώπινο να τον αγγίξει ή να τον βλάψει και μέσα σε αυτό, η εικόνα ενός ζευγαριού παγιδευμένου σε μία ατελείωτη επανάληψη μιας συνομιλίας, την οποία αυτός έχει ηχογραφήσει και η οποία ξεκινάει να τον στοιχειώνει και να στροβιλίζεται στην ούτως ή άλλως ιδιαίτερα άγονη ψυχή του»⁴.

Ο άνθρωπος αυτός, τον οποίο υποδύεται ο Gene Hackman, ονομάζεται Harry Caul, είναι ειδήμονας στις ηχητικές παρακολουθήσεις και, ακριβώς επειδή μπορεί να καταγράψει συζητήσεις ακόμα και υπό τις δυσμενέστερες συνθήκες, βασανίζεται από υποψίες ότι κάποιος άλλος μπορεί να παρακολουθεί τον ίδιο. Τα βασικά χαρακτηριστικά της ψυχολογίας του Caul, τα οποία είναι η εμμονή του για την προστασία της ιδιωτικής του ζωής και ο φόβος του μήπως παρακολουθούν τον ίδιο, αποτελούν τα στοιχεία πάνω στα οποία χτίζεται όλη η ταινία. Από τις τοποθεσίες μέχρι την πιο μικρή λεπτομέρεια, τα ενδύματα και τα μικρά αντικείμενα, τα σκηνικά, τα δρώμενα στην πόλη πίσω από την κύρια δράση, τα πάντα, υπάρχουν για να στηρίξουν αυτόν. Ένας διευθυντής μιας επιχείρησης του έχει αναθέσει να καταγράψει τη συνομιλία ενός παράνομου ζευγαριού, το οποίο βρίσκεται σε μια πλατεία και όπως περπατά ασταμάτητα σε κύκλο δίνει

3. Πρόλογος στο ένθετο του Francis Ford Coppola, *The Conversation*, 1974, Blu Ray, Lionsgate films, 113 min., 2011.

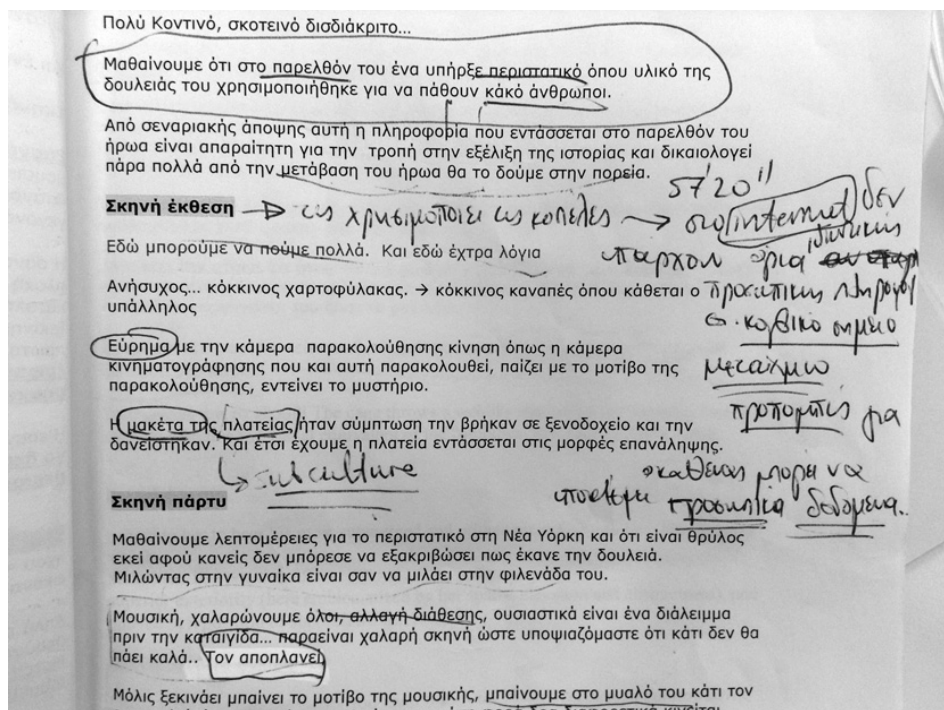
4. Απομαγνητοφώνηση από το audio commentary του Francis Ford Coppola, *The Conversation*.

την εντύπωση ότι κανονίζει μία σημαντική συνάντηση. Μέσα στην οχλοβοή της πλατείας βρίσκεται ο Caul μαζί με δύο βοηθούς του και με τρία μικρόφωνα από τρεις διαφορετικές θέσεις καταγράφουν τις φωνές του ζευγαριού. Οι τρεις μαγνητοταινίες περιέχουν διαφορετικά τμήματα της συνομιλίας, μαζί με θόρυβο από το περιβάλλον, φυσήματα από τον αέρα και παρεμβολές. Κατά τη διάρκεια της ταινίας βλέπουμε τον Caul, μέσα στο εργαστήριό του, πάνω από τις μαγνητοταινίες, να προσπαθεί να καθαρίσει, να συρράψει και να συμπληρώσει ολόκληρο το ηχητικό αρχείο με τη συνομιλία. Ωστόσο, ο Caul, καθώς ενώνει τα μέρη της συνομιλίας και αντιλαμβάνεται ότι το ζευγάρι μπορεί να κινδυνεύει, αρχίζει να εμπλέκεται πιο προσωπικά στην υπόθεση και αισθάνεται υπεύθυνος για την όποια έκβασή της. Αυτό συμβαίνει γιατί παλιότερα είχε σκοτωθεί μία ολόκληρη οικογένεια εξαιτίας δικής του καταγραφής και η συνομιλία που έχει στα χέρια του απευθύνεται στο τραύμα του, οι καταγεγραμμένες φωνές απευθύνονται στον ψυχικό του μηχανισμό και εγγράφονται στη μνήμη του ως πιθανές απειλές για το παράνομο ζευγάρι. Η βασική αφηγηματική πλοκή της ιστορίας εξελίσσεται γύρω από την παράδοση αυτού του αρχείου στον πελάτη του. Από την αρχή μέχρι το τέλος, ακούμε τη συνομιλία να «επαναλαμβάνεται ατελείωτα», όπως αναφέρει ο Corrola στο commentary. Ηχητικά, η ταινία είναι δουλεμένη με τέτοιο τρόπο, ώστε να την παρακολουθούμε υπό το πρίσμα του πρωταγωνιστή, ο οποίος φέρνει στο νου του διαρκώς το ηχητικό αρχείο υπό διαφορετικές «οπτικές γωνίες». Όμως, πάντα ακούμε τις καταγεγραμμένες φωνές μέσα από το μηχάνημα, με παράσιτα, παρεμβολές και κοψίματα, σε κάποιες φάσεις όπως φαντάζεται ο Caul ότι θα τις άκουγε ο πελάτης, σε άλλες όπως φαντάζεται να τις αρθρώνει το ζευγάρι και σε άλλες παραμορφωμένες, σαν να ηχούν μέσα στο κεφάλι του σε στιγμές που παρανοεί. Ρυθμικά και ηχητικά έχουμε να κάνουμε με έναν «μινιμαλισμό νοημάτων», τα μοτίβα που επανέρχονται νοηματοδοτούνται διαφορετικά, ανάλογα με το σημείο της υπόθεσης στο οποίο βρισκόμαστε.

Κατά τη διάρκεια της ταινίας παρατηρούμε με ποιο τρόπο υπερισχύει η υποκειμενικότητα του ήρωα στην ερμηνεία της συνομιλίας, καθόσον τα προσωπικά του βιώματα και τραύματα επιδρούν καθοριστικά στην ερμηνεία που δίνει στο ηχογραφημένο υλικό. Η αντικειμενικότητα στη διαδικασία της υποκλοπής μέσα στην ταινία ακυρώνεται τελείως. Και ενώ ο πρωταγωνιστής προσπαθεί να διαχειριστεί την ευθύνη της καταγραφής, νομίζοντας ότι έχει τον έλεγχο, αφού έχει στην κατοχή του το αρχείο, δημιουργείται σασπένς όσο πλησιάζουμε στην κορύφωση, γιατί ξαφνικά χάνει με έναν τρόπο τις μαγνητοταινίες. Τελικά, η ανατροπή έρχεται μέσα από τον ήχο, δηλαδή, δεν βλέπουμε κάτι απρόσμενα, αλλά ακούμε και ερμηνεύουμε μαζί με τον πρωταγωνιστή την ίδια συνομιλία, γι' αυτό που είναι πραγματικά.

Η συμβολή της Κατερίνας Καλέντζη

Η ανάλυση που μας έδωσε η Κατερίνα Καλέντζη δομήθηκε πάνω στο γεγονός ότι η ταινία βασίζεται στο θέμα της παρακολούθησης και προσέγγισε τις σκηνές εστιάζοντας στο ρυθμό που δημιουργείται από την επανάληψη. Υπογράμμισε ότι «ακόμα και το ίδιο το θέμα της ταινίας επαναλαμβάνεται μέσα από διάφορα στοιχεία της πλοκής που εμφανίζονται στην ιστορία, όπως για παράδειγμα οι υποκλοπές, τα στυλό 'κοριοί', ο μίμος στην πρώτη σκηνή, η εξομολόγηση, η αποπλάνηση του ήρωα από τη γυναίκα - femme fatale». Με βάση το σενάριο, συνέδεσε ορισμένα σημεία της ταινίας με το *China Town*, το *Psycho* και το *Vertigo*. Παραθέτω εδώ, απομαγνητοφωνημένα, επιλεγμένα αποσπάσματα της παρουσίασης, όπως ειπώθηκαν από την ίδια και ένα πολύ μικρό μέρος από τις προσωπικές της σημειώσεις.





«Εμείς τώρα θα ξεκινήσουμε να αναλύουμε την ταινία με την καθαρά σκηνοθετική προσέγγιση. Για μένα, αυτή η ταινία αποτελεί ένα τρομερό υπόδειγμα, το πώς διαχειρίζεται τον ήχο και τη φωνή - τον ήχο σε όλες του τις μορφές, το διάλογο, τον ήχο που βγαίνει μέσα από τον περιβάλλοντα χώρο, τα εφφέ, τη μουσική, τη φωνή - κι αυτά ουσιαστικά προωθούν τη δράση, αποκτούν έναν ρόλο, γίνονται ήρωας στην ταινία και αυτό είναι κάτι πάρα πολύ ενδιαφέρον και πρωτότυπο. Ουσιαστικά ο ήχος κυριαρχεί και επισκιάζει και την ίδια την εικόνα κατά κάποιο τρόπο, το οποίο θα το δούμε. Επίσης ένα άλλο που είναι πάρα πολύ ενδιαφέρον, ιδίως σκηνοθετικά αν το δούμε, είναι ότι αξιοποιεί όλα τα μέσα τα κινηματογραφικά, δηλαδή τους ηθοποιούς, τις τοποθεσίες, τα αντικείμενα, για να υποστηρίξει και να υπογραμμίσει το θέμα που θίγεται στην ταινία σε κάθε πλάνο, στην κυριολεξία».

[...]

»Θέλω να προσέξετε το φως στο σπίτι του το *mise-en-scène*... Και η κάμερα είναι αποστασιοποιημένη, θα δούμε το διπλό ρόλο που παίζει. Κι είναι ένα τρομερό παράδειγμα. Φεύγει από το πλάνο και η κάμερα παραμένει ακίνητη. Όντως, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, ακόμα και από το πρώτο καρέ, η συγκεκριμένη θέση και κίνηση της κάμερας, που παραπέμπει σε κάμερα παρακολούθησης, εξυπηρετούν στη στήριξη του θέματος της παρακολούθησης, καθόσον με αυτό τον τρόπο η κάμερα αποτυπώνει τη δράση σαν να είναι τοποθετημένη κρυφά στο χώρο για να κατασκοπεύσει. Παρακολουθούμε ουσιαστικά αυτόν που παρακολουθεί και έτσι εξάπτεται η περιέργειά μας για το ποιόν του ήρωά μας. Ο ήρωας ταυτίζεται με το μηχανισμό παρακολούθησης αλλά και το ίδιο το κινηματογραφικό εργαλείο/μέσο ταυτίζεται με αυτόν».

[...]

«Είπα στο ξεκίνημα, στην εισαγωγή, ότι θα δούμε σιγά σιγά ότι η συνομιλία, ο ήχος, θα παίζει ρόλο αφηγηματικό, συνήθως σε όλα τα σενάρια ο πρωταγωνιστής έχει έναν ανταγωνιστή, σε αυτήν την ταινία η συνομιλία ουσιαστικά μετατρέπεται στον ανταγωνιστή του ήρωα, πλέον έχει πάρει σάρκα και οστά, είναι ένας ήχος - μια φωνή, θα δούμε, θα τον επισκιάσει; Θα νικήσει; Τι θα γίνει στο τέλος; Να συμπληρώσω εδώ, μιλάμε δηλαδή για την ηχογραφημένη φωνή της συνομιλίας που δρα ως ένα πρωτοποριακό *voice over* από τον κορυφαίο σχεδιαστή ήχου της εποχής του, Walter Murch». Κατερίνα Καλέντζη

Φωτογραφίες της παρουσίασης από το βίντεο της καταγραφής της: Νίνα Παππά.

Φαίη Ζήκα Fay Zika

Η «παράταση φωνής» ως διακύβευμα ζωής: Η φωνή στην όπερα

Περύληψη

Παίρνοντας ως σημείο εκκίνησης το κείμενο του φιλόσοφου Στάνλεϋ Καβέλ “Opera and the Lease of Voice” (Η όπερα και η μίσθωση/παράταση της φωνής), διερευνώ το πώς η χρήση της φωνής στην όπερα, και πιο συγκεκριμένα της γυναικείας φωνής στην άρια, αναδεικνύει μια σειρά φιλοσοφικών και υπαρξιακών ζητημάτων. Το κείμενο χωρίζεται σε τρία μέρη, καθένα από τα οποία πραγματεύεται μια διαφορετική πτυχή της συγκεκριμένης προβληματικής. Το πρώτο μέρος εστιάζει στη σχέση όπερας και κινηματογράφου, θεωρώντας τον δεύτερο ως συνέχεια της πρώτης, αλλά και τα δύο καλλιτεχνικά είδη ως πεδίο ανάδειξης της γυναικείας φωνής. Στο δεύτερο μέρος, ανιχνεύονται οι απαρχές της όπερας στο μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης και διερευνώνται τα όρια της ερωτικής και συζυγικής συνομιλίας ως ζήτημα ζωής και θανάτου. Τέλος, η ακραία ή «εξωφρενική» σύμβαση της έξαρσης φωνής στη γυναικεία άρια συζητείται ως οριακή ενέργεια και εμπειρία, η οποία σηματοδοτεί το υπαρξιακό διακύβευμα, είτε ως εκπνοή είτε ως δύναμη ανάκλησης ή ανάτασης.

The “lease of voice” as a lease of life: The voice in opera

Abstract

Taking as its starting point philosopher Stanley Cavell’s “Opera and the Lease of Voice”, the text investigates some of the ways in which the voice as it is used in opera, and more specifically the female voice in the aria, poses a number of philosophical and existential issues. The text is divided in three parts, each of which considers a different aspect of this problematic. The first part focuses on the relation between opera and cinema, considering the second as a continuation of the first, and both as a ground for giving prominence to the female voice. In the second part, the origins of opera are traced back to the myth of Orpheus and Eurydice, while the limits of erotic and conjugal discourse are investigated as a matter of life and death. Finally, the “extreme” convention of the female voice raised to its limits in the operatic aria is discussed as a liminal act and experience, associated with the existential challenge, either when the voice reaches the end of its breath or when it is endowed with power to recall life or release anxiety.

Ντον Χοζέ: Σου απαγορεύω να μου μιλάς.
 Κάρμεν: Δεν σου μίλησα... Τραγουδάω για την πάρτη μου,
 για την ευχαρίστησή μου .
 Και σκέφτομαι. Σίγουρα δεν απαγορεύεται να σκέφτεται κανείς.
 Κάρμεν

Εισαγωγή

Πριν από μερικά χρόνια, ο Αμερικανός φιλόσοφος Στάνλεϋ Καβέλ, καλεσμένος ως κεντρικός ομιλητής σε ένα συνέδριο για τον Βιτγκενστάιν στους Δελφούς¹, στάθηκε στο χολ του σπιτιού μου, είδε τις φωτογραφίες της γιαγιάς μου με κοστούμια από όπερες στις οποίες είχε τραγουδήσει, και είπε: «Η μητέρα μου ήταν μουσικός, εγώ σπούδασα πρώτα μουσική κι έχω γράψει ένα κείμενο για τη (γυναικεία) φωνή στην όπερα για να τιμήσω τη μνήμη της». Μετά από αρκετό καιρό, αναζήτησα αυτό το κείμενο και τώρα ήρθε η ώρα να του αφιερώσω την προσοχή μου, τιμώντας έτσι κι εγώ με τη σειρά μου τη μνήμη της γιαγιάς μου.²

Το βιβλίο του Καβέλ στο οποίο εμφανίζεται το κείμενο περί φωνής στην όπερα τιτλοφορείται *A Pitch of Philosophy* (Cavell 1994) και αφορά την αναζήτηση ή την επαναφορά της ανθρώπινης φωνής στη φιλοσοφία, αλλά και την αναζήτηση της φωνής του ίδιου του συγγραφέα. Ο όρος φωνή, επομένως, στο έργο του Καβέλ, χρησιμοποιείται με δύο διαφορετικές, αλλά συναφείς, σημασίες: αφενός με την κυριολεκτική σημασία του έναρθρου ήχου, αφετέρου με τη μεταφορική έννοια του προσωπικού ύφους. Ας επισημάνω ότι και άλλοι φιλόσοφοι ανήκουν σε αυτή την κατηγορία (Νίτσε, Φουκώ, Νεχαμάς, κ.ά.)· η δε ανεύρεση ενός προσωπικού ύφους ή τόνου, δηλαδή «φωνής», συνιστά ζητούμενο στο πλαίσιο της λεγόμενης αναλυτικής φιλοσοφίας, η οποία τείνει να χαρακτηρίζεται από το πρότυπο της επιστημονικής ανάλυσης και αντικειμενικότητας, με άλλα λόγια

1. Διεθνές συνέδριο *Wittgenstein in Delphi*, Ευρωπαϊκό Πολιτιστικό Κέντρο Δελφών, Ιούνιος 2001.

2. Φωτεινή Σκαραμαγκά (1900-1984), δραματική υψίφωνος.

της υποβάθμισης ή καταπίεσης της προσωπικής φωνής (Νεχαμάς 2014: 183-185).

Εδώ ασχολούμαι μόνο με το τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο του βιβλίου, που έχει τίτλο “Opera and the Lease of Voice” (Cavell 1994: 129-169). Ο Καβέλ είναι μάστορας στο λογοπαίγνιο. Ο όρος *pitch* στον τίτλο του βιβλίου παραπέμπει στον «τόνο» του ήχου, άρα και της φωνής, κατ’ επέκταση και στον (προσωπικό) τόνο της φιλοσοφίας του. Αλλά σημαίνει και «γήπεδο»: οροθετεί το πεδίο όπου πρόκειται να «παίξουν» αντίπαλες φιλοσοφικές παρατάξεις. Όσο για το μέρος περί όπερας, η επιλογή του όρου *lease* δεν είναι αθώα. “The Lease of Voice” μπορεί να σημαίνει τη «μίσθωση» της φωνής, σαν η φωνή στην όπερα - λόγω της «εξωφρενικής», όπως θα δούμε, υφής της - να είναι κάτι ανεξάρτητο από το σώμα ή το άτομο που την (εκ)φέρει. Αλλά παίζει και με την έκφραση “a lease of life”, που σημαίνει «παράταση ζωής». Εξού και ο δικός μου τίτλος: η «παράταση φωνής» ως «παράταση ζωής» - ή, καλύτερα, ως «διακύβευμα ζωής», εφόσον συχνά αυτή η «παρατεταμένη» προσπάθεια αποβαίνει θανατηφόρα.

Ο κινηματογράφος είναι η όπερα της εποχής μας

Ο Καβέλ είχε ήδη ασχοληθεί εκτενώς με τον κινηματογράφο³, ανήκοντας στη γενιά ή την ομάδα εκείνη των φιλοσόφων που δεν αναγνωρίζουν τη διάκριση μεταξύ «υψηλής» και «λαϊκής» ή «μαζικής» τέχνης, μεταξύ τέχνης και θεάματος. Έτσι, όταν έρχεται η στιγμή να γράψει αυτό το εν μέρει αυτοβιογραφικό κείμενο για τη φωνή στην όπερα, νιώθει την ανάγκη να συνδέσει την όπερα με τον κινηματογράφο. Ας επισημάνω εδώ ότι όπερα, κινηματογράφος και θέατρο - τα οποία απασχολούν τον Καβέλ - είναι τρία καλλιτεχνικά είδη που στηρίζονται σε μεγάλο βαθμό στη φωνή.

Ο ίδιος ο Καβέλ αναρωτιέται: «Γιατί να καταφύγει κανείς στον κινηματογράφο για να θέσει το ερώτημα της όπερας;» (Cavell 1994: 136). Και απαντά με μια ιστορία από τα παιδικά του χρόνια, όπου, όντας με τους γονείς του μετανάστες στην Καλιφόρνια στον μεσοπόλεμο, το «πάω σινεμά» ήταν κάτι πολύ πιο συναρπαστικό από το να διαβάζεις βιβλία. Επίσης, αναφέρει ότι κάθε Κυριακή απόγευμα άκουγε ραδιόφωνο με τον πατέρα του και κάθε Σάββατο με τη μητέρα του την εκπομπή της Metropolitan Opera, η οποία - όπως και τώρα με την αναμετάδοση live σε παγκόσμιο επίπεδο κάποιων παραστάσεών της - «έφερνε

3. Ο Καβέλ έγραψε τρία βιβλία για τον κινηματογράφο και τη φιλοσοφία: *The World Viewed: Reflections on the Ontology of Film* (1971), *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage* (1981) και *Contesting Tears: The Melodrama of the Unknown Woman* (1996).

αυτάρεσκα τη χλιδή και το θάμπος της κουλτούρας στην επαρχιώτικη φαντασία». Ο Καβέλ θυμάται να έχει ρωτήσει τη μητέρα του: «Γιατί οι όπερες είναι πάντα τόσο θλιμμένες;» (Cavell 1994: 136). Η μητέρα του εμφανίζεται ως «καλός αποδέκτης» αυτής της ερώτησης, δίχως όμως να του δώσει ποτέ μια σαφή απάντηση. Φαίνεται, λοιπόν, ότι αυτό το αναπάντητο παιδικό ερώτημα καθίσταται αρχή μιας φιλοσοφικής απορίας και μια αναζήτηση ζωής.

Η αρχή μιας απάντησης - και το έναυσμα που τον οδήγησε να γράψει αυτό το κείμενο - του δόθηκε πολύ αργότερα, τη δεκαετία του 1990, όταν διάβασε το βιβλίο *L'opéra ou la défaite des femmes* (*Η όπερα ή η ήττα των γυναικών*) της Γαλλίδας φιλοσόφου Catherine Clément (Clément 1979). Σε αυτό το κείμενο, η Clément υποστηρίζει ότι:

«...η όπερα μας μιλάει μέσα από τη μήτρα... Κάποιοι υποστηρίζουν ότι η υστερία είναι ασθένεια. [...] Μην τους πιστεύετε. Η υστερία είναι η βασική πηγή δύναμης της γυναίκας» (παρατίθεται στο Cavell 1994: 169).

Το κεντρικό επιχείρημα της Κλεμάν φαίνεται να δομείται ως εξής: Η όπερα αφορά ή πραγματεύεται τον θάνατο γυναικών· η όπερα αφορά το τραγούδι γυναικών· θα μπορούσαμε να πούμε ότι στην όπερα οι γυναίκες πεθαίνουν επειδή τραγουδάνε (Cavell 1994: 132).

«Ανακάλυψα το βιβλίο της Κλεμάν τους μήνες εκείνους κατά τους οποίους αναγνώρισα ως μια μορφή - στο πλαίσιο της οποίας οι άντρες πρέπει αλλά και δεν πρέπει να ακούσουν τη φωνή της γυναίκας - τη μορφή εκείνη του αυτο-βασανισμού που αντιστοιχεί στον σκεπτικισμό, στο πλαίσιο του οποίου ο φιλόσοφος θέλει - και δεν θέλει - να εξαιρεθεί από το ντουλάπι της ιδιωτικότητας, θέλει - και δεν θέλει - να γίνει κατανοητός, εκφραστικός, εκτεθειμένος» (Cavell 1994: 132).

Τι θέλει να μας πει εδώ ο Καβέλ, συνδέοντας την όπερα - ή, μάλλον, τη φωνή στην όπερα - με τον σκεπτικισμό; Ο σκεπτικισμός (με μικρό σίγμα) είναι, κατά την άποψή μου, εκείνο που κάθε φιλόσοφος προσπαθεί να καταπολεμήσει: η αρχή της αμφιβολίας, η απώλεια κάθε βεβαιότητας⁴. Ο Καβέλ συνδέει εδώ τον σκεπτικισμό με το «επιχείρημα της ιδιωτικής γλώσσας» του Βιτγκενστάιν - δη-

4. Ο Καβέλ έγραψε δύο βιβλία των οποίων κεντρικός άξονας είναι η ενασχόληση με τον σκεπτικισμό: *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy* (1979) και *In Quest of the Ordinary: Lines of Skepticism and Romanticism* (1988).

λαδή, με την αμφιβολία ότι είναι ποτέ δυνατόν να γνωρίζουμε τι εννοεί ο συνομιλητής μας εάν οι λέξεις μας, τα λόγια μας, αναφέρονται σε έννοιες που ο καθένας έχει μέσα στο μυαλό του. Όπως και ο Βιτγκενστάιν, αναζητά τρόπους να καταπολεμήσει αυτή την αμφιβολία δίνοντας έμφαση στη δημόσια χρήση της γλώσσας - εξού και η έμφαση στη φωνή και στον τόνο της, είτε πρόκειται για την καθημερινή ομιλία, είτε για ακραίες συνθήκες όπως η όπερα.

Τι μας λέει, λοιπόν, ο Καβέλ; Ότι ανακάλυψε το βιβλίο της Κλεμάν την εποχή που ο ίδιος ως φιλόσοφος έψαχνε έναν τρόπο αντιμετώπισης του σκεπτικισμού - «να βγει απ' το ντουλάπι της ιδιωτικότητας» - και ότι διέκρινε παραλληλισμούς ανάμεσα σε αυτή την αναζήτηση και στον κινηματογράφο. Συγκεκριμένα, με κάποιες πρόσφατες σκέψεις του πάνω σε μια ομάδα ταινιών, τις οποίες αποκαλεί «μελοδράματα της άγνωστης γυναίκας» (Cavell 1994: 132), ειδικά όσον αφορά τον τρόπο με τον οποίο ένας άντρας κρατάει μια γυναίκα «εντός της εικόνας» αλλά «δίχως φωνή» - όχι επειδή αυτή δεν μιλάει ή δεν έχει φωνή, αλλά επειδή εκείνος δεν την ακούει, δεν ακούει τι (του) λέει. Η άποψη του Καβέλ είναι ότι: «κρίνοντας από τα είδη της κωμωδίας και του μελοδράματος, με τα οποία έχω ασχοληθεί αλλού, ο κινηματογράφος αφορά, ή αφορούσε, τη δημιουργία της γυναίκας, το αίτημά της για παιδεία, για να αποκτήσει μια φωνή στην ιστορία της» (Cavell 1994: 133-134). Στο αρχικό ερώτημα: «Γιατί να στηριχτεί κανείς στον κινηματογράφο για να θέσει - και να διερευνήσει - το ζήτημα της όπερας;», ο Καβέλ απαντά ότι «ο κινηματογράφος είναι, ή ήταν, η δική μας όπερα» - ότι, δηλαδή, η όπερα, ως καλλιτεχνικός θεσμός, μεταμορφώθηκε και έγινε ο κινηματογράφος (Cavell 1994: 136-137).

Σε αυτό το πλαίσιο, ο Καβέλ ασκεί κριτική στην Κλεμάν, όσον αφορά το γεγονός ότι δίνει περισσότερη σημασία στα λόγια και στην πλοκή (στο λιμπρέτο) παρά στην ίδια τη μουσική και τη φωνή, «η οποία, όπως όλοι ξέρουν, [...] είναι η ψυχή του συγκεκριμένου δραματικού είδους» (Cavell 1994: 134). Η άποψη του Καβέλ πλησιάζει περισσότερο τη θέση της μουσικολόγου και θεωρητικού Carolyn Abbate, η οποία, την ίδια περίπου εποχή, δημοσιεύει το κείμενο "Opera, or the Envoicing of Women" (Abbate 1993: 225-258). Ο τίτλος, σε αντιδιαστολή με τον τίτλο της Κλεμάν, *Η καταστροφή των γυναικών*, τονίζει την «ενφώνηση» (envoicing) των γυναικών μέσω της όπερας - το ότι αποκτούν φωνή. Το κεντρικό επιχειρήμα της στηρίζεται στο ότι, παρά το γεγονός ότι οι γυναίκες συχνά πεθαίνουν στην όπερα, διατηρούν τη φωνή της δημιουργίας ή αυθεντίας (authorial voice) κι έτσι, μέσω του τραγουδιού, αντιστρέφουν την παράδοση της παθητικής, σιωπηλής γυναίκας-αντικείμενο (για τη σχέση φωνής και φύλου, βλ. Πανόπουλος 2011).

Ξαναγράφοντας τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης

Η σύνδεση κινηματογράφου και όπερας με βάση το αίτημα «να αποκτήσει η γυναίκα φωνή» μας οδηγεί στις απαρχές της όπερας την περίοδο της νεωτερικότητας, δηλαδή στα πρώτα δείγματα αυτού του νέου καλλιτεχνικού είδους στις αρχές του 17^{ου} αιώνα. Συγκεκριμένα, σε δύο όπερες οι οποίες, και οι δύο, αναφέρονται στο μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης: την *Euridice* του Jacopo Peri, έργο το οποίο γράφτηκε για τον γάμο του Βασιλιά Ερρίκου Δ' της Γαλλίας με τη Μαρία των Μεδίκων, και παίχτηκε στη Φλωρεντία το 1600, και την *L'Orfeo* του Claudio Monteverdi, που παίχτηκε το 1609. Εκείνο που έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, και στις δύο περιπτώσεις, είναι το γεγονός ότι και οι δύο «ξαναγράφουν» το μύθο, ώστε να έχει «αίσιο τέλος». «Αυτή η αλλαγή», γράφει ο Καβέλ, «είχε βαρύνουσα σημασία για την εξέλιξη της όπερας». Η όπερα γίνεται το καλλιτεχνικό μέσο βάσει του οποίου ο μύθος ξαναγράφεται και η Ευρυδίκη - η γυναίκα - αποκτά φωνή (Cavell 1994: 135).⁵ Από την πρώτη περίπτωση, δεδομένου μάλιστα ότι το έργο γράφτηκε για βασιλικούς γάμους, ο Πέρι επιλέγει να «επαναφέρει» την Ευρυδίκη στη ζωή. Πρόκειται για «καταστατική δήλωση» της δύναμης του τραγουδιού και της φωνής να υπερνικήσει το θάνατο - θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για τη δύναμη του νέου αυτού, ανερχόμενου καλλιτεχνικού είδους - και ίσως εναντίον των εικαστικών τεχνών που στηρίζονται στην όραση, εφόσον, στο συγκεκριμένο μύθο, η αμφιβολία του Ορφέα και η ματιά που ρίχνει προς τα πίσω είναι ακριβώς «το βλέμμα που σκοτώνει», το βλέμμα που τελικά σκοτώνει την Ευρυδίκη. Ο Καβέλ βρίσκει εδώ ένα ακόμη σημείο σύγκλισης μεταξύ κινηματογράφου και όπερας - τουλάχιστον στην αρχική της μορφή: ένα καλλιτεχνικό είδος το οποίο αποσκοπεί στο να προσφέρει ένα «αίσιο τέλος», να «δώσει ζωή» - σε αντίθεση με τη μεταγενέστερη εξέλιξη της όπερας σε πιο δραματικό είδος, με συχνότερα μοιραία και τραγική έκβαση, ειδικά για τη γυναίκα.

Το γεγονός ότι τόσες όπερες - οι πρώτες του Πέρι και του Μοντεβέρντι, αλλά και του Γκλουκ ενάμισι αιώνα αργότερα, και πολλές άλλες⁶ - πραγματεύο-

5. Στην πρώτη αυτή όπερα του Πέρι, το τραγούδι του Ορφέα καταφέρνει να επαναφέρει την Ευρυδίκη στη ζωή, ενώ στον *Ορφέα* του Μοντεβέρντι, το «αίσιο τέλος» αφορά το γεγονός ότι ο Ορφέας δεν κατασπαράσσεται από τις μαινάδες και αντ' αυτού καλείται από το θεό Απόλλωνα να ανέβει μαζί του στον Όλυμπο. Ο Καβέλ αναφέρεται μόνο στον *Ορφέα* του Μοντεβέρντι και φαίνεται εδώ να ενδιαφέρεται περισσότερο για το «αίσιο τέλος» παρά για την επαναφορά της Ευρυδίκης.

6. http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_Orphean_operas

νται το μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης καθιερώνει, σύμφωνα με τον Καβέλ, τον ίδιο το «μύθο της όπερας», αναδεικνύοντας τις απαρχές του σε μια διπλή συνθήκη: το χρονικό της δύναμης της μουσικής ως τραγούδι - να επαναφέρει στη ζωή την Ευρυδίκη, να εδραιώσει το θρίαμβο του έρωτα και του γάμου - και το χρονικό των ορίων της φωνής, δεδομένου του γεγονότος ότι στον αρχικό μύθο, αλλά και σε κάποιες εκδοχές της όπερας, το τραγούδι του Ορφέα δεν αρκεί για να φέρει την Ευρυδίκη πίσω στη ζωή, άρα επιβεβαιώνεται η κυριαρχία του θανάτου. Το ζήτημα της, θετικής ή μη, έκβασης του ορφικού μύθου παραπέμπει επίσης σε δύο ερμηνείες της εκφραστικής δύναμης του τραγουδιού: αφενός στην έκσταση που προκύπτει από την απόλυτη επιτυχία της εκφραστικότητάς του στο να ανακαλέσει τον κόσμο, να επαναφέρει στη ζωή, αφετέρου στη μελαγχολία που προκύπτει από την αδυναμία του να «σώσει» τον κόσμο, την αδυναμία της φωνής να (εισ)ακουστεί, να γίνει κατανοητή (Cavell 1994: 139-140).

Οι απαρχές της όπερας, λοιπόν, συνδέονται με την εκ νέου διαπραγμάτευση του μύθου του Ορφέα και της Ευρυδίκης, τον οποίο ο Καβέλ αναδεικνύει ως «παραβολή του σκεπτικισμού» (Cavell 1994: 140), της αμφιβολίας και της δυσπιστίας, ειδικά στις σχέσεις του έρωτα και του γάμου. Το πρόβλημα όμως των «ορίων της φωνής» δεν αφορά τόσο την ίδια τη φωνή, όσο την παρεμβολή μιας άλλης αίσθησης: της όρασης. Ενώ η φωνή φαίνεται να έχει τη δύναμη να επαναφέρει την Ευρυδίκη, η αμφιβολία του Ορφέα - με άλλα λόγια, ο σκεπτικισμός - συνδέεται με το βλέμμα, με το γεγονός ότι δεν είναι σίγουρος ότι τον ακολουθεί και άρα μπαίνει στον πειρασμό να «κοιτάξει πίσω». Ο Καβέλ αναφέρει εδώ την οξυδερκή παρατήρηση του Φρόντ ότι «η αμφιβολία είναι το συναίσθημα που εκφράζει την πρωταρχική μας αβεβαιότητα για το τι συμβαίνει πίσω μας» (Cavell 1994: 140).

«Εξωφρενική» σύμβαση: Η έξαρση της φωνής

Ένα ακόμη επιχείρημα της σύγκρισης όπερας και κινηματογράφου που χρησιμοποιεί ο Καβέλ αφορά τη συμβατική φύση των δύο μέσων. Εδώ η σύνδεση στηρίζεται στην αναλογία ανάμεσα στις δυνάμεις μεταμόρφωσης ή μετασχηματισμού (transfiguration) που έχει η κάμερα, και σε εκείνες που έχει η όπερα, καθώς το κάθε είδος παρέχει ένα πλαίσιο για τις λέξεις και για τα άτομα το οποίο τα μεταφέρει με απρόσμενο τρόπο σε ένα νέο μέσο με τους δικούς του κανόνες - «ως εάν το αίσθημα της υπερβολικής ή εξεζητημένης αυθαιρεσίας (extravagant arbitrariness) των συμβάσεών τους (η έξαρση της φωνής, οι με-

τατοπίσεις της κάμερας) φαίνεται να ζητά τη βοήθεια κάποιας μεταφυσικής εξήγησης των δυνάμεών τους» (Cavell 1994: 137). Με άλλα λόγια, μας καλεί να το διερευνήσουμε φιλοσοφικά.

«Θα μπορούσαμε να σκεφτούμε ότι η κραυγαλέα συμβατικότητα (blatant conventionality) της όπερας στοχεύει να θέσει υπό αμφισβήτηση τις συμβάσεις ή τις συνθήκες οι οποίες καθιστούν δυνατή την ίδια τη δυνατότητα της καθημερινής γλώσσας και συνομιλίας - δηλαδή τον ρυθμό, την απόσταση, τον τόνο, το χρονικό διάστημα, τα οποία συνιστούν το πλαίσιο εκφοράς της κανονικής ομιλίας και του κυριολεκτικού λόγου - ως εάν να είχε προκύψει κάποιο πρόβλημα με τη δυνατότητα της ίδιας της ομιλίας, της ίδιας της εκφοράς του λόγου» (Cavell 1994: 136).

Αυτή η οριακή συνθήκη της φωνής - που αμφισβητεί την αποτελεσματικότητα της ομιλίας και υψώνει τη φωνή στα όριά της - είναι εκείνο που κάνει την όπερα τόσο σημαντική στο πλαίσιο της φιλοσοφίας του Καβέλ. Εκείνο που προκαλεί απορία και φιλοσοφικό στοχασμό είναι η «θεαματική φωνητικότητα» (spectacular vocality) της όπερας (Cavell 1994: 145). Ο Καβέλ δεν παραλείπει να επισημάνει κάτι που σίγουρα οι περισσότεροι έχουμε αισθανθεί: «Η όπερα, ίσως περισσότερο από κάθε άλλη μορφή τέχνης, φλερτάρει με το γελοίο. [...] Ο καθένας από μας μπορεί κάποια στιγμή να εκλάβει ως παράλογη την όλη σύμβαση κατά την οποία δεχόμαστε το τραγούδι ως ομιλία ή να αρνηθεί να πάρει στα σοβαρά τις υπεράνθρωπες φωνητικές ακροβασίες ως εκφράσεις πραγματικού πάθους» (Cavell 1994: 151). Ξεπερνώντας όμως αυτή την αρχική δυσπιστία, καλούμαστε «να διερευνήσουμε τους λόγους για τους οποίους η Δύση έδωσε σημασία στη δύναμη της ανθρώπινης φύσης να υψώσει τη φωνή (με αυτόν τον τρόπο)» (Cavell 1994: 151).

Ας δούμε, λοιπόν, μερικά από τα χαρακτηριστικά τα οποία ο Καβέλ διακρίνει στην ιδιαίτερη αυτή συνθήκη, την «ανοίκεια σύμβαση» της «έξαρσης της φωνής» στην όπερα. Ένα από τα στοιχεία που τον απασχολεί - δεδομένης της ενασχόλησής του με την όπερα, τον κινηματογράφο και το θέατρο - είναι ο συσχετισμός δυνάμεων στη σχέση ηθοποιού και χαρακτήρα ή ρόλου. Ενώ στο θέατρο ο ρόλος υπερέχει του ηθοποιού (εφόσον ο ίδιος ρόλος μπορεί να παιχτεί από διαφορετικούς ηθοποιούς) και στον κινηματογράφο ο ηθοποιός είναι πιο σημαντικός ως επίκεντρο της κάμερας, στην όπερα συμβαίνει κάτι απρόσμενο: η φωνή αποκτά μια ξεχωριστή, δική της υπόσταση. Για να εξηγήσει αυτό το φαινόμενο ο Καβέλ, χρησιμοποιεί έναν νεολογισμό: η συγκεκριμένη φωνή

«αποσωματώνεται εντός» (disembodied within) - σαν να βγαίνει από ένα σώμα και να ξαναμπαίνει μέσα στο σώμα - σε μια συγκεκριμένη ανθρώπινη μορφή, περσόνα ή τραγουδίστρια, της οποίας η φωνή δεν επηρεάζεται ουσιαστικά από τον ρόλο/ χαρακτήρα (Cavell 1994: 137). Εδώ μπορούμε να επανέλθουμε στο αρχικό λογοπαίγνιο με τον όρο "lease": με τη φωνή στην όπερα να αποκτά μια δική της, ανεξάρτητη υπόσταση, δεν έχουμε μόνο έξαρση και «παράταση» φωνής, αλλά και «μίσθωση» - σαν να μην ανήκει σε αυτό το σώμα, σε αυτόν τον τραγουδιστή ή την τραγουδίστρια, αλλά να το «κατοικεί», να το «μισθώνει».

Κάτι άλλο που μας αποκαλύπτει η σύνδεση της όπερας με τον ορφικό μύθο είναι η δυνατότητα του ανθρώπου «να εκτείνεται ανάμεσα σε δύο κόσμους», τους οποίους μπορούμε να αποκαλέσουμε με διαφορετικούς τρόπους: τον πάνω και τον κάτω, ετούτο και τον άλλον, τον αισθητό και τον νοητό (Καντ), τον ανθρώπινο και τον υπερβατικό. «Η παρέμβαση ή η 'επί-θεση' (supervening) της μουσικής στον κόσμο μάς αποκαλύπτει ένα πεδίο σημασιοδότησης το οποίο είτε υπερβαίνει τον καθημερινό κόσμο της εμπειρίας είτε τον αποκαλύπτει υπό μεταμόρφωση - ως εάν, τελικά, οι τίγρεις να μπορούν να κατανοήσουν και τα πουλιά να μιλήσουν, τα αγάλματα να φάνε μαζί μας και ο ένας νους να μπορεί να διαβάσει τον άλλον» (Cavell 1994: 141). Η όπερα, σύμφωνα με τον Καβέλ, «ανοίγει το ζήτημα του περάσματος ανάμεσα σε αυτούς τους δύο κόσμους» (Cavell 1994: 141-142). Και «το τραγούδι, και κατά κύριο λόγο η άρια, εκφράζουν την αίσθηση του όντος που είναι εκτεταμένο - τεντωμένο ή σπαιωμένο, θα λέγαμε - ανάμεσα σε δύο κόσμους: έναν κόσμο στον οποίο φαίνεται ή εμφανίζεται (ο γνώριμος κόσμος των φιλοσόφων) και έναν από τον οποίο ακούγεται, «έναν κόσμο στον οποίο κανείς απελευθερώνει ή εγκαταλείπει το πνεύμα του/της [...], και ο οποίος υποχωρεί ή 'σβήνει' όταν 'σωθεί' η αναπνοή του τραγουδιού» κοινώς, εκπνέει. Αυτή η χρήση της φωνής στο να εκφράσει το μη εκφράσιμο - διότι δεν υπάρχει, δεν υφίσταται γλώσσα αυτού του άλλου κόσμου - απαιτεί κατανόηση δίχως νόημα και κάνει την όπερα «να είναι από τη φύση της συντονισμένη (pitched) σε αυτό το όριο - σε αυτό το χείλος» (Cavell 1994: 144) .

Όντας σε αυτό το όριο, ο Καβέλ συνδέει την όπερα με μια έννοια σημαντική για τη φιλοσοφία του, την «εγκατάλειψη εαυτού» (abandoning oneself), την οποία χρησιμοποιεί για να ονομάσει «ένα πνευματικό κατόρθωμα: τη βούληση να αποχωρήσει κανείς από κάθε εγκατεστημένη κατοίκηση, από κάθε ομοιομορφία νοήματος - ο άνθρωπος ως μετανάστης». Εδώ ο Καβέλ συνδυάζει αυτή την «εγκατάλειψη εαυτού» με την έκσταση (που είδαμε παραπάνω), η οποία ορίζεται ως «το να είναι κανείς εκτός εαυτού με υγιή τρόπο» (Cavell 1994: 144-145). Αυτή λοιπόν η έκ-σταση, «το να είναι κανείς εκτός εαυτού», είναι,

σύμφωνα με τον Καβέλ, το στοιχείο εκείνο που αναδύεται από την «έξαρση φωνής» στην όπερα.

Ας θυμηθούμε, τέλος, την αρχική πηγή έμπνευσης του Καβέλ, ώστε να φτάσει να ασχοληθεί με την όπερα, το βιβλίο της Κατρίν Κλεμάν, η οποία υποστηρίζει ότι «οι γυναίκες πεθαίνουν επειδή τραγουδούν» - θέση με την οποία ο Καβέλ φαίνεται να διαφωνεί. Τι προτείνει αντ' αυτής; Προτείνει ότι το τραγούδι των γυναικών αφορά την «έκθεσή» τους (Cavell 1994: 145-146). Το τραγούδι των γυναικών τις εκθέτει στο θάνατο: η χρήση της φωνής για τον τερματισμό της φωνής (της αναπνοής, της ζωής). Τι είναι, όμως, αυτό που εκθέτει η φωνή τους; Πρώτον, η δύναμη της επιθυμίας υπέρβασης του θανάτου υπέρ του έρωτα - άσχετα αν είναι επιτυχής ή παραμένει ανεκπλήρωτη. Και δεύτερον - και ίσως σημαντικότερο για τη θέση του Καβέλ όσον αφορά τη δημόσια χρήση και νοηματοδότηση της γλώσσας - ο συσχετισμός του θανάτου με την ανάγκη «κοινωνίας», κοινοποίησης και επικοινωνίας, την ανάγκη δημοσιοποίησης του δράματος. Το ρίσκο, το διακύβευμα του τραγουδιού της γυναίκας είναι ότι την εκθέτει ως σκεπτόμενο, άρα την εκθέτει στην εξουσία εκείνων που δεν τη θέλουν να σκέπτεται, δεν θέλουν, με άλλα λόγια, μια αυτόνομη απόδειξη της ύπαρξής της. Και παραθέτει ένα απόσπασμα από την *Κάρμεν*:

Ντον Χοζέ: Σου απαγορεύω να μου μιλάς.

Κάρμεν: Δεν σου μίλησα. ... Τραγουδάω για την πάρτη μου, για την ευχαρίστησή μου. Και σκέφτομαι. Σίγουρα δεν απαγορεύεται να σκέφτεται κανείς.

Ο Καβέλ, λοιπόν, προβάλλει την «έννοια του τραγουδιού ως σκέψη που επιβιβαιώνει την ύπαρξη» (Cavell 1994: 153) και υποστηρίζει ότι η «εξωφρενική» συνθήκη της «παρατεταμένης» φωνής, της έξαρσης φωνής στην όπερα - ειδικά στη γυναικεία άρια - αφορά μια βίαιη προσπάθεια, μια παρέμβαση, να εισέλθει η γυναικεία φωνή στη δημόσια σφαίρα· κοινώς, να εκτεθεί.

Ας τελειώσω κι εγώ με ένα λογοπαίγνιο. Αν ο Καβέλ μιλάει για «*παράταση*» φωνής (lease of voice) στην όπερα, θα μπορούσαμε να πούμε - ανακαλώντας την κάθαρση του Αριστοτέλη - ότι εκείνο που πετυχαίνει αυτή η εξωφρενική σύμβαση της έξαρσης της φωνής είναι τελικά μια *ανάταση* (re-lease), μια εξύψωση και μια ανακούφιση σε σχέση με τα άκρα, με το όριο στο οποίο μας εξέθεσε η φωνή στην όπερα.

Ευχαριστίες

Ευχαριστώ θερμά τον Άρη Χριστοφέλλη για την επιλογή και παραχώρηση των αποσπασμάτων όπερας και τη Θάλεια Ραυτοπούλου για την τεχνική τους επεξεργασία. Ευχαριστώ, επίσης, τους συναδέλφους του σεμιναρίου της Παρασκευής στο ΜΙΕΤ, που άκουσαν μια πρώτη μορφή αυτής της ομιλίας, για τις καίριες παρατηρήσεις τους.

Κατά τη διάρκεια της ομιλίας αυτής στο πλαίσιο της παρουσίασης των *Φωνών* στο CAMP ακούστηκαν αποσπάσματα από τις ακόλουθες όπερες/άριες (με σειρά ακρόασης):

Wagner, *Götterdämmerung*, Act 3/Immolation scene extr. (Birgit Nilsson)

Donizetti, *Lucia di Lammermoor*, Act 3/Mad Scene (Joan Sutherland)

Monteverdi, *L' Orfeo*, Act 3/Possente Spirito (Antony Rolphe Johnson)

Mozart, *Die Zauberflöte*, Act 2/Der Hölle Rache (Edda Moser)

Bizet, *Carmen*, Act 1/Près des ramparts de Séville (Leontyne Price / Franco Corelli)

Verdi, *La Traviata*, Act 2/Amami Alfredo (Maria Callas “live”, 1955)

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Abbate, Carolyn. 1993. "Opera, or The Envoicing of Women". Στο R.A. Solie (ed.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*. Berkeley: University of California Press.
- Cavell, Stanley. 1994. *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Clément, Catherine. 1979. *L'opéra ou la défaite des femmes*. Paris: Grasset.
Αγγλική μετάφραση. 1988. *Opera, or the Undoing of Women*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Νεχαμάς, Αλέξανδρος. 2014. «Αντίλογος». Στο Φ. Ζήκα (επιμ.). *Τέχνη, σκέψη, ζωή: Η αισθητική φιλοσοφία του Αλέξανδρου Νεχαμά*. Αθήνα: Εκδόσεις Οκτώ.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2011. «Το φύλο της φωνής: Όρια και υπερβάσεις του ενσώματου ήχου». Στο Κ. Κανάκης (επιμ.). *Γλώσσα και σεξουαλικότητα: Γλωσσολογικές και ανθρωπολογικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου.

Νικηφόρος Ερράντες Nicephor Herrantes

Rustia ké ologymós: Έκλογαί από τὰ ἀπόκρυφα τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ.

Περὶληψη

Η εισήγηση παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό το πενταετές (2011-2016) ερευνητικό πρόγραμμα του Πανεπιστημίου του São Paulo *Το χειρόγραφο Πολίτη και η διεθνής του καπηλεία: Ταυτίζοντας είκοσι ελληνικά δημοτικά τραγούδια με τα ανά τον κόσμο αντίγρατά τους*. Το πρόγραμμα διεξάγεται από δωδεκαμελή ερευνητική ομάδα, υπό τη διεύθυνση του Καθηγητή João Nikolau Polites Da Silveira. Χρονολογούμενο στα τέλη του 19ου αιώνα, το χειρόγραφο Πολίτη ήλθε προ τριετίας στο φως και εμπεριέχει είκοσι αποκηρυγμένας ή «αποκρύφους» «εκλογάς από τα τραγούδια του ελληνικού λαού», οι οποίες κατεγράφησαν μεν από τον Νικόλαο Πολίτη (1850-1921), αλλά δεν συμπεριελήφθησαν ποτέ στο ομώνυμο θεμελιώδες έργο του (1914). Στο σύνολό τους, τα κείμενα αυτά εγείρουν ζητήματα ποικίλων μορφών ομοερωτικής επιθυμίας, ενώ ταυτόχρονα καυτηριάζουν την αδυνατότητα για ριζοσπαστικά υποκείμενα διαφόρων ειδών να καταστούν άξια πένθους. Για τους λόγους που εξηγώ στην εισήγηση, μεταξύ των ετών 1914-2014, άτομα και κοινότητες σε διάφορες χώρες οικειοποιήθηκαν τα συγκεκριμένα τραγούδια, παρουσιάζοντάς τα ως πρωτότυπα δημιουργήματα και αποσιωπώντας την ελληνική τους προέλευση. Κομβικός στόχος του ερευνητικού προγράμματος είναι: α') η ταύτιση των ασμάτων του χειρογράφου Πολίτη με ατομικά και συλλογικά λογοτεχνικά έργα της παγκοσμίου κληρονομιάς και β') η κατάδειξη του ηγεμονικού ρόλου της ελληνικής προφορικής παραδόσεως στην συγκρότηση της κληρονομιάς αυτής.

Queer lament: Selections from the Occult Songs of the Greek People

This paper introduces the five-years (2011-2016) research project: *The Polites Manuscript and its international mongering: Identifying twenty Greek folk songs with their replicas worldwide* of the University of São Paulo to the Greek public. The project is conducted by a twelve-person research team, under the direction of Professor João Nikolau Polites Da Silveira. Dating back to the late 19th century, the Polites Manuscript came to light three years ago and contains twenty disavowed, or “occult”, “Selections from the songs of the Greek people”, which were recorded by Nikolaos Politis (1850-1921) but have never been included in his key publication under the same title (1914). All these texts raise issues concerning various forms of homoerotic desire, while at the same time they decry the impossibility for different kinds of radical subjects to become worthy of mourning. For reasons I explain in my paper, since the year 1914, individuals and communities in different countries appropriated these songs, presenting them as original creations and silencing their Greek origins. The key objective of the research project is: a) the identification of the Polites Manuscript chants with individual and collective works of the world’s literary heritage and b) the demonstration of the hegemonic role of the Greek oral tradition in the creation of this heritage.

Και τι; Θεός είσαι συ να πάρεις και τον σκοπόν; Καλέ δεν πάω εγώ στους μαζευτάδες να πάρουν την φωνήν μου! Α, παιδιά μου, δεν τραγουδώ εγώ! Πώς γράφει αυτός; Κάτι θα τρέχει. Φοβούμαι.¹

«Τα μοιρολόγια των γυναικών μας, θαυμαστά ελεγιογραφίας αριστουργήματα, αυτόφωτα της ελληνικής ευαισθησίας προϊόντα, κινούσι τον θαυμασμόν των ποιητών και εφελκύνουσι των γραμματολόγων την προσοχήν όσον ουδέν άλλο, έστω και το εντεχνότερον, των λοιπών εξηυγενισμένων και τετορνευμένων ημών στιχουργημάτων».²

Κι αν οι γυναίκες που μοιρολογούν(ται) δεν ήταν «δικές τους»;

Εισαγωγικά δεδομένα

Σύμφωνα με τον Αλέξη Πολίτη, «όποιος έχει ασχοληθεί με την ποίηση του 19ου αιώνα, έχει σίγουρα βρεθεί αντιμέτωπος και με δημοτικοφανή τραγούδια,

1. Οι παραπάνω φράσεις είναι δηλωτικές του φόβου των φορέων της προφορικής παραδόσεως απέναντι στην καταγραφή της και αναφέρονται από τον Γ.Δ. Παχτίκο στο έργο του «Εντυπώσεις εκ της ανά την Θράκην και την Μικράν Ασίαν προς περισυλλογήν δημοτικών ασμάτων μουσικής περιοδείας», εφημ. *Αγών, όργανον ερεύνης των ηθικών και υλικών δυνάμεων του έθνους*, φ. 292 (22 Οκτ. 1904) 2, στο Πολίτης, Αλέξης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011, σελ. 320. Αποτελούν αντιδράσεις που συνάντησε ο ίδιος κατά την περιοδεία του (1903) από γυναίκες που αρνήθηκαν να τραγουδήσουν «για το αφεντικό», όπως συνήθως τον αποκαλούσαν. Ο Γ.Δ. Παχτικός σημειώνει χαρακτηριστικά πως οι γυναίκες αυτές πίστευαν ότι η καταγραφή του τραγουδιού τους - των στίχων αλλά και, ακόμη περισσότερο, της μελωδίας - έχει τη δύναμη να τους κλέψει τη λαλιά.

2. Ζαμπέλιος, Σπυρίδων, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος, Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού*, Καραβία, Δ.Ν. - Αναστατικές Εκδόσεις, Αθήνα 1986.

γραμμένα δηλαδή με τον τρόπο και το ύφος των δημοτικών, και με πλαστά δημοτικά, καμωμένα από λογίους με συνειδητή την πρόθεση να εξαπατήσουν τον αναγνώστη, και με νόθα, επεξεργασμένα δηλαδή σε καίρια είτε λεπτομερειακά σημεία». Ιδιαίτερα από τα μέσα του 19ου αιώνα, εξηγεί ο Πολίτης, «οι καινούριοι εκδότες, ο Ζαμπέλιος, ο Λελέκος, ο Αραβαντινός, όσοι στέλνουν τραγούδια στο περιοδικό *Πανδώρα*, και άλλοι, αποκτούν περισσότερη τόλμη: τροποποιούν τα κείμενα, κυρίως προσθέτοντας κατά βούληση στίχους πλασματικούς, ενώ λίγο αργότερα, από τα μέσα της έβδομης δεκαετίας του αιώνα, 1865 ως συμβατική χρονολογία, συνθέτουν πια και καινούρια τραγούδια από την αρχή, είτε χρησιμοποιώντας σκόρπια δημοτικά μοτίβα, είτε προσαρμόζοντας αναδρομικά κάποια τραγούδια σε άλλο πρόσωπο».³

Μία από τις πρώτες εκδόσεις δημοτικών τραγουδιών ήταν αυτή που δημοσίευσε στα τεύχη της *Πανδώρας* (από τον Δεκέμβριο του 1853 ως τον Οκτώβριο του 1855) ο Γεώργιος Τερτσέτης (1800-1874): συνολικά, 73 τραγούδια.⁴ Το ενδιαφέρον έγκειται στο γεγονός ότι ο πολυσχιδής αυτός συλλογέας, ο οποίος δεν απέφυγε τις προσωπικές επεμβάσεις στα κείμενα, είχε και ο ίδιος συγγράψει ποιήματα δημοτικοφανή. Τόση μάλιστα μπορούσε να είναι η πιθανή σύγχυση, που ένα από αυτά είχε συμπεριληφθεί στη συλλογή του *Ém. Legrand Recueil de chansons populaires grecques* (Παρίσι, 1877) ως δημοτικό άσμα αρ. 147.⁵ Θα ήθελα να ξεκινήσω την εισήγησή μου αποτιόντας ελάχιστο φόρο τιμής στον Γεώργιο Τερτσέτη: στον αδέκαστο δικαστή που είχε το σθένος να εναντιωθεί στη θανατική καταδίκη του Θεόδωρου Κολοκοτρώνη από τους Βαυαρούς του Όθωνα, στον αγωνιστή της επανάστασης του 1821, στον πολιτικό, τον αρχειοφύλακα της Βιβλιοθήκης της Βουλής, αλλά και τον φιλόσοφο, τον απομνημονευματογράφο, τον λαογράφο, τον ποιητή. Επιτρέψτε μου λοιπόν να σας αναγνώσω ένα απόσπασμα από το εξαίρετο δημοτικοφανές ποίημά του *Η Δικαία Εκδίκησις*, καθότι μας εισάγει κατ' ευθείαν στο θέμα το οποίο θα αναπτύξω στη συνέχεια.

3. Πολίτης, Αλέξης, ό.π., σελ. 265.

4. Πολίτης, Αλέξης, ό.π., σελ. 254.

5. Πολίτης, Αλέξης, ό.π., σελ. 266.

Η Δικαία Εκδίκησις

Τραγουδιστής πολλά εύμορφος νέον εύμορφο ερωτεύθη,
περίσσιο πάθος έβαλε στα μαραμένα στήθη,
και με τα χείλη τα χλωμά τραγούδαε τον καημόν του.

- 5 «Αγνάτια του να κάθομαι, να κρένει και ν' ακούω,
να βλέπω τα ξανθά μαλλιά και τα δροσάτα χείλη,
πόχουν του ρόιδου τη βαφή, του μήλου την γλυκάδα».

Και το τραγούδι του ήκουσαν οι νιες και οι πανδρευμένες·
φωνάζανε τα εύμορφα κοράσια κι οι νυφάδες:

- 10 «άνδρας τον άνδρα ν' αγαπά, σέρνει με το τραγούδι,
και γάμος κι αρραβώνιασμα θα παν λησμονημένα
και θα διαβαίνει η νύκτα μας δίχως ανδρός το πλάγι,
και τα βυζιά του κόρφου μας παιδί δεν θ' αναστήσουν».

- 15 Πανήγυρη ξημέρωνε πέρα στα βιλαέτια
και τα χωριά μαζώχθηκαν, άνδρες, γυναίκες πάνε,
πήγε και ο τραγουδιστής κι εκράταε το λαγούτο,
κι αρχίνησε το έρημο τραγούδι να λαλάει·
και του λαγούτου η μελωδιά γλυκιά του απηλογότουν.

Οι εύμορφες κιτρίνισαν σαν τα χλωμά λουλούδια,
τόσο στα φυλλοκάρδια τους πολύς θυμός εμβήκε.

- 20 Πέτρες λιθάρια επήρανε οι νιες κι οι πανδρευμένες,
κτύπησαν τον τραγουδιστήν εκεί οπού τραγουδούσε.

Σίγησε το παιγνίδι του τ' ολόχρυσο λαγούτο,
κείται κι ο τραγουδιστής άγνωστος μες στο αίμα,
και μοιρολόι δεν του λαλεί καμμιά μοιρολογίστρα.

Στους επόμενους στίχους, τα «ξώφρενα κοράσια» θα κόψουν το κεφάλι του τραγουδιστή και θα το ρίξουν, μαζί με το λαγούτο, σε ποτάμι. Μολοντούτο, λαγούτο και κεφάλι θα συνεχίσουν να ηχούν μες από τα θαλάσσια κύματα, ώσπου οι ναύτες να τα ανασύρουν από το νερό και να τα ενταφιάσουν σε μνήμα. Σε αντάλλαγμα, το πνεύμα της μουσικής θα ευλογήσει τις νησιωτικές περιοχές.

Αντίθετα, στην ενδοχώρα, οι φόνισσες του τραγουδιστή θα τιμωρηθούν σκληρά: οι άντρες θα τις σημαδέψουν με πυρακτωμένο σίδερο στο μέτωπο και την πλάτη.

Με ευδιάκριτες αναφορές στον μύθο του Ορφέα, το κείμενο του Τερτσέτη μοιάζει, εκ πρώτης όψεως, ξεχωριστό, τουλάχιστον ως προς τον καταφανή εορτασμό της ομοερωτικής επιθυμίας, αλλά και την αδυνατότητα για ριζοσπαστικά υποκείμενα να καταστούν άξια πένθους. *Και μοιρολόι δεν του λαλεί καμμιά μοιρολογίστρα*: η ζωή του τραγουδιστή είναι, με όρους της φιλοσόφου Ιουδήθ Βουτλέρη, *ungrienable*, μη πενθήσιμη.⁶ Η τελετουργική ταφή του σκοτωμένου και η εκδίκηση για την αδικία που διεπράχθη εναντίον του δεν θα συμβούν παρά μόνον μετά τη μεταφυσική παρέμβαση της μελωδίας που αναδύουν, κεφάλι και λαούτο, από τα βάθη του πελάγους. Μέσα από το μυθικό του ντύμα, το τερτσετικό ποίημα φέρνει στο προσκήνιο ό,τι ο θεωρητικός της επιτελέσεως Ιώσηπος Μουνιώσης θα αποκαλούσε στις μέρες μας *queer mourning*⁷ ή, δεδομένης της προδήλως έμφωνης διαστάσεώς του, *queer lament* - επί το ελληνικότερον, θα λέγαμε πως το κείμενο εγείρει ζητήματα *πούστικου θρήνου* ή, σε ελεύθερη απόδοση, *πουστιάς και ολολυγμού*.

Ερευνητικά ερωτήματα

Αποτελεί άραγε η ομοερωτική επιθυμία, καθώς και οι μη πενθήσιμες ζωές ριζοσπαστικών υποκειμένων, ζήτημα που αφορά αποκλειστικά τους λογίους;

Θα έπρεπε να περιοριστούμε στην κατανόηση της *Δικαίας Εκδικήσεως* ως καθαρό αποκύημα της φαντασίας του ποιητή, εμπνευσμένο από τον αρχαιοελληνικό μύθο;

Σε ποιο βαθμό νομιμοποιούμαστε να υποθέσουμε ότι ο Τερτσέτης είχε κατά νου συγκεκριμένα δημοτικά τραγούδια, τα οποία εγείρουν αντίστοιχα ζητήματα;

Υπόθεση Εργασίας

Πέρα από εξαιρετικές περιπτώσεις γυναικών που, σε ορισμένα δημοτικά άσμα-

6. Butler, Judith, *Precarious Life: The powers of mourning and violence*. Verso, London and New York 2004, σελ. 19-49.

7. Muñoz, José Esteban, *Disidentifications: Queers of color and the performance of politics*. University of Minnesota Press, Minneapolis and London 1999.

τα, λαμβάνουν στερεοτυπικά ανδρικούς έμφυλους ρόλους (όπως, επί παραδείγματι, η Κυπρία *Ανδρονίκη* που φορεί τα παντελόνια και πά στον καφεννέν / τον καφετζήν προστάζει καφέν και ναργιλέν ή, ακόμη, η Ποντία σύζυγος του Γιάννης του Μονόγιαννης, «κόρη της αστραπής και διώκτρια των δρακόντων», που σώζει τον καλό της απ' το στόμα του θεριού⁸) μια πρώτη εξέταση των υπαρχουσών συλλογών δεν αφήνει περιθώρια για την παραπάνω υπόθεση.

Αν όμως δεχτούμε τις προαναφερθείσες αναλύσεις του Αλέξη Πολίτη, θα συμφωνήσουμε πως η «δεύτερη ζωή» των δημοτικών τραγουδιών συνυφαίνεται με πολλαπλές ιστορίες νοθείας. Η διαπίστωση αυτή μας επιτρέπει να υποθέσουμε ότι ναι, πιθανότατα ο Τερτσέτης της *Δικαίας Εκδικήσεως* όχι μόνον είχε κατά νου συγκεκριμένα τραγούδια τα οποία εγείρουν ζητήματα αντίστοιχα με αυτά του ποιήματός του, αλλά ίσως και να βάσισε εξ ολοκλήρου ή μερικώς το τελευταίο στο *λάλον ύδωρ* - για να θυμηθούμε τον Κόντογλου - του ελληνικού λαού. Ίσως μάλιστα, και εδώ θέλω να καταλήξω, το πραγματικό έρεισμα του τερτσετικού κειμένου στη λαϊκή μούσα να είναι πολύ ευρύτερο αυτού που μπορούμε να διανοηθούμε. Ίσως, με άλλα λόγια, η προφορική μας παράδοση να βρίθει στιγμών - επιτρέψτε μου την έκφραση - *πουστιάς και ολολυγμού*.

Πορίσματα Έρευνας Α'

Αντιλαμβάνομαι πως η τελευταία ιδίως υπόθεση φαντάζει παρακινδυνευμένη. Θα ήθελα όμως να σας παρουσιάσω σήμερα τα πορίσματα μιας πρόσφατης φιλολογικής ανακαλύψεως, η οποία παρέχει αδιασάλευτα αποδεικτικά στοιχεία υπέρ της υποθέσεως αυτής. Θα σας μιλήσω για ένα χειρόγραφο του 19ου αιώνα, το οποίο ήλθε προ τριετίας στο φως και φυλάσσεται σήμερα στη Βιβλιοθήκη Νεοελληνικών Σπουδών του Πανεπιστημίου του São Paulo, ενώ αντίγραφό του βρίσκεται στην Taylor Bodleian Slavonic & Modern Greek Library της Οξφόρδης. Το εν λόγω χειρόγραφο εμπεριέχει είκοσι αποκηρυγμένες ή «απόκρυφες», θα τολμούσα να πω, «εκλογάς από τα τραγούδια του ελληνικού λαού» οι οποίες κατεγράφησαν μεν από τον Νικόλαο Πολίτη (1850-1921)⁹, αλλά δεν συμπεριελήφθησαν ποτέ στο ομώνυμο θεμελιώδες έργο του, το οποίο εκδίδεται εν έτει 1914. Διόλου τυχαίο το γεγονός ότι, στο σύνολό τους, τα κείμενα αυτά

8. «Κόρ' απ' εμέν 'κ' εντρέπεσαι, απ' εμέν 'κι φοβάσαι;», τη ρωτά ο δράκος. Για να λάβει την ατρόμητη απάντηση: «Από εσέν 'κ' εντρέπομαι, απ' εσέν 'κι φοβούμαι».

9. Πολίτης, Νικόλαος, *Τα Δημοτικά Τραγούδια. Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, Εκάτη, Αθήνα 2005.

εγείρουν ζητήματα ποικίλων μορφών ομοερωτικής επιθυμίας, ενώ ταυτόχρονα καυτηριάζουν την αδυνατότητα για ριζοσπαστικά υποκείμενα διαφόρων ειδών να καταστούν άξια πένθους. Για να εμμείνω σε μια ομολογουμένως δύσπεπτη διατύπωση: τα είκοσι αποσιωπημένα τραγούδια του εν λόγω χειρογράφου, κινούμενα στο αυθεντικά ελληνικό δίπολο ηδονής και οδύνης, συνιστούν δυνάμει την πρώτη εθνική μας ανθολογία *queer lament*, *πουστιάς και ολολυγμού*.

Πριν όμως προχωρήσω, επιτρέψτε μου να σας απαγγείλω ένα από τα τραγούδια που απαντούν στο περίφημο χειρόγραφο με τον τίτλο εργασίας *Παραλογή της Βοσκοπούλας*. Για τους λόγους που θα αναλύσω στη συνέχεια, το κείμενο αυτό καπηλεύονταν ως σήμερα οι *Περιπλανώμενοι Λαοί* της Σκωτίας, γνωστοί και ως *Tinkers* (τενεκεδάδες) ή *mist folk* (λαός της ομίχλης). Η μειονοτική αυτή πολιτισμική ομάδα χρησιμοποιούσε το κείμενο αυτό ως δική της «παραδοσιακή προφορική αφήγηση», αντιγράφοντάς το σχεδόν επί λέξει.¹⁰ Με στόχο να δώσω μια πρώτη γεύση της πλάνης, της οποίας – το τονίζω – τις σύνθετες παραμέτρους θα επεξηγήσω αμέσως μετά την ανάγνωση, θα αντιπαραβάλω τους εννέα εναρκτήριοις στίχους του ελληνικού πρωτοτύπου – σε μέτρο ιαμβικό οχτασύλλαβο, χαρακτηριστικό των μανιάτικων μοιρολογιών – με το αγγλόφωνο (πεζό) αντίγραφο. Ακούμε τη φωνή της Καληδόνας παραμυθούς Betsy, στην ηχογράφιση των Peter Cooke και Linda Headlee (1975, Montrose Σκωτίας). Το αρχείο είναι διαθέσιμο στο διαδίκτυο¹¹ – προσκαλώ τους φιλόποτους ακροατές να ανακαλύψουν και ίδιοι ωσίν το μέγεθος της λογοκλοπής.

Τεκμήριο I: Της Βοσκοπούλας

Τότε, τα χρόνια τα παλιά
ζούσε ο Μαύρος Τσιφλικάς
με το τσιφλίκι το πλατύ
που κάθε χρόνο είχε γιορτή
5 με γέλια και με κλάματα
ψιλή κουβέντα ως την αυγή.
Κι ας έλειπε φαΐ·πιοτί
έρχονταν φίλοι καρδιακοί

10. Για μια επιστημονικοφανή στήριξη της εν λόγω καπηλείας, βλ. Braid, Donald. “Did it happen or did it not?»: Dream Stories, Worldview, and Narrative Knowing.” *Text and Performance Quarterly* 18 (1998): 319-43.

11. <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/76671/1/LuckyDip>. Επίσκεψη: 17/12/2014.

με λίγα φκαριστιόντανε.
 10 Καθέννας τους τραγουδάε
 το παραμύθι αρχίνιζε
 κι ο πού'λεε το καλύτερο
 χρυσό τού δίναν το φλουρί
 το 'δινε ο Μαύρος Τσιφλικάς
 15 μα 'πρεπε να 'χει πει σωστά
 τα πιο μεγάλα ψέμματα
 τα πιο μεγάλα ψέμματα.

Τη νύχτα ξύριζε ο Βοριάς.
 Μεσ τον οντά μαζεύτηκαν
 20 τριγύρω από την πυρωσιά
 τρώγαν ξινό τον τραχανά
 και λέανε και λέανε
 γελούσανε και κλαίανε.
 Μαζί καθόταν κι ο βοσκός
 25 που 'ταν φτωχούλης κι αγαθός
 δεν ήξερε πολλά-πολλά
 κοιμότανε μεσ τ' άχυρα.
 Του είπανε να πει ρακί
 παραμυθάκι ναν τους πει.
 30 - Είναι σειρά σου, Παναγή.
 - Εγώ; Εγώ, τι να σας πω;
 Είμαι βοσκόπουλο ορφανό.
 Μεσ το μαντρίν αντρειώθηκα
 τον κόσμο δεν τον γνώρισα
 35 τα μάτια μου έχω σαν τυφλά.
 Του αποκρίθη ο Τσιφλικάς
 παππούλης μαύρος κι άραχνος:
 - Αφού δεν ξεύρεις να μιλάς
 για να μου κάμεις μια δουλειά
 40 σύρε να πάεις στον ποταμό
 για να μου πλύνεις το σκαρί
 που το σαπίζουν οι καιροί.

Πάει ο βοσκός στον ποταμό
 πηδάει στο έρμο το σκαρί,

- 45 μα, μόλις μπαίνει, ξαφνικά,
 ξελύνεται η άγκυρα
 τον παίρνει μεσοπέλαγα
 πίσω δεν έχει γυρισμό.
 Βάνει τα μάτια καταγής
- 50 αναρωτιέται: - Τι 'ναι αυτά;
 Πού 'ναι το μάλλινο βρακί;
 Οι λασπωμένες μπότες μου;
 Μεσ την κοπριά και τη βρωμιά;
 Βάνει τα μάτια καταγής
- 55 τηράει: γοβάκια τόσα-δα
 κάλτσες ασημοκέντητες.
 Τι να σου κάνει, τα φορά.
 Κι η βάρκα την αρμένιζε
 με δίχως ξάρτι ούτε πανιά
- 60 την οδηγούσε ο Βοριάς
 φτάνει στον Πέρα Ποταμό.

- Εκεί, ένας παλλίκαρος
 σιμώνει κατά το γιαλό
 θαμπώνεται με τη βοσκό
- 65 της δίνει το χεράκι του
 τήνε τραβάει στη στεριά.
 - Εσύ, Πανώρια ξωτικιά
 δεν τρέμεις τ' άγρια κύματα;
 Μόνη σου, τι ζητάς εδώ;
- 70 Θεες να 'ρθεις στην καλύβα μου;

- Ένας τον άλλον γνώρισε.
 Ένας τον άλλον πόθησε.
 Έσμιξαν νιος μαζί με νια
 δίχως να βάλουν στέφανα
- 75 κάμανε ώρια φαμελιά
 ζήσανε μες τα πούπουλα.

Μα 'ρθε μια μέρα του Μαγιού
 (είχαν περάσει χρόνοι τρεις
 είχανε κάμει δυο παιδιά)

- 80 και περπατούσανε ξανά
στην όχθη εκεί του ποταμού
ευλογημένο αντρόγυνο.
Σαστίζει εκείνη. - Αγάπη μου!
Για ιδές τι βλέπω να 'ρχεται!
- 85 'Ηρθε! Η βαρκούλα μου η παλιά!
Που μ' έφερε σε σένανε!
Πριν ν' αποσώσει τη λαλιά
πηδάει στο έρμο το σκαρί
- Έλα μαζί! Έλα μαζί!
- 90 Μα μόλις μπαίνει, ξαφνικά
ξελύνεται η άγκυρα
αφρίζουνε τα κύματα
την παίρνουν πέρα, στ' ανοιχτά.
Βουτάει ο άντρας στα νερά
- 95 μα πουθενά η αγάπη του.
Μάχεται η κόρη το σκαρί
παλεύει κόντρα στο Βοριά
- Άντρα μου Άντρα μου Άντρα μου...
- ...αλλά στου δρόμου τα μισά
- 100 βάνει τα μάτια καταγής
βλέπει: τις μπότες τις χοντρές
το μάλλινό του το βρακί
μες τα σκατά και την κοπριά
'γγίζει το μαγουλάκι της
- 105 νιώθει σκληρά τα γένια του.
Σέρνει η ψυχή του μια φωνή
πίσω να πάει στον άντρα του.
Μα η βάρκα τον εξέβρασε
εκεί απ' όπου κίνησε
- 110 πιάνει το πόδι του στεριά.
Τα δάκρυα δε στερεύγουνε
κλαίνε τ' αστέρια, σειέται η γη
ερράιζε η καρδούλα του
- Άντρα πού; Πώς; Γιατί;

- 115 Ως που ανεβαίνει στ' αψηλά
 πάει στον πάνω μαχαλά
 μες το τσιφλίκι το πλατύ
 στο στολισμένο τον οντά
 στη μαζεμένη συντροφιά
- 120 ίδια σαν πριν που εκίνησε
 πιατάκια γύρω απ' τη φωτιά
 τρώγαν ξινό τον τραχανά.
 Τότε, τον κράζει ο τσιφλικάς:
 - Κόπιασε μέσα ωρέ βοσκέ
- 125 Πού ήσουν; Το 'βρες το σκαρί;
 Κι εκείνος λέει: - Ναι, τι θες
 παράτησέ με ήσυχο.
 - Α, τι να τρέχει εδώ με σε;
 Έλα και πες μας γιατί κλαις!
- 130 Κάθεται μέσα ο βοσκός
 βρέχεται μαύρα δάκρυα
 του πρήζονται τα μάγουλα
 κι ανάμεσα στα κλάμηματα
 τους λέει για τον άντρα του
- 135 τους λέει για τα δυο παιδιά
 τι είχε και τι έχασε.
- Μέσα στη μαύρη τη νυχτιά
 δεν είδα ψέμα πιο καλό.
 Εσύ να πάρεις δυο φλουριά
- 140 από χρυσάφι καθαρό.
 - Αφέντη, κράτα τα φλουριά.
 Τα φτύνω τα χρυσαφικά
 Μον' δος μου πίσω το σκαρί
 να πάω στον πέρα ποταμό
- 145 για να 'βρω τα παιδάκια μου.
 Τον άντρα μου. Την αγκαλιά.

Πορίσματα Έρευνας Β΄

Επιστρέφοντας στην περίπλοκη ιστορία του χειρογράφου, είναι απαραίτητο να πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά. Ο Νικόλαος Πολίτης δεν ήταν μόνον ο πατριάρχης της ελληνικής λαογραφίας ή ο γενάρχης ενός πλατύφυλλου δένδρου διανοουμένων - ας θυμηθούμε ενδεικτικά τους Γιώργο, Φώτο, Λίνο, Νίκο και Αλέξη Πολίτη - αλλά και ένας άνθρωπος χτυπημένος σκληρά από τη μοίρα. Δεν είδε μόνο τις δύο θυγατέρες του - Ισμήνη και Κλυτία - να ξεψυχούν, η μια σε ηλικία μόλις οχτώ χρόνων, η άλλη νεογέννητη· δυστύχησε ακόμη να φέρει στη ζωή έναν αποτυχημένον υιό (το στοιχείο αυτό δεν απαντά στις επίσημες βιογραφίες), τρίτο κατά σειρά μετά τους Γιώργο και Φώτο, τον φερόμενο ως Alexandro Polites (1892-1974). Όμως, τι ακριβώς είχε συμβεί;

Βρισκόμαστε στις αρχές του περασμένου αιώνα και συναντάμε το άσωτο αυτό τέκνο Πολίτη να φοιτά στο Πανεπιστήμιο του Μονάχου, από το οποίο και αποβάλλεται λόγω επιληψίμου ηθικής. Ο νεαρός καλείται αμέσως στην Αθήνα από τον διακεκριμένο λαογράφο, που τον εκδιώκει δια παντός από την πατρική εστία, ενώ δεν παραλείπει και να τον αποκληρώσει. Προτού φύγει, ο αμαρτωλός νέος επιχειρεί ένα λυσσαλέο πλιάτσικο του πατρικού - καθώς όμως γίνεται αμέσως αντιληπτός από τους υπηρέτες, τρέπεται άρον-άρον σε φυγή. Τελικά, δεν θα καταφέρει να πάρει μαζί του τίποτε πέρα από δύο πουγκιά χρυσές λίρες, καθώς και έναν φάκελο με καταγραφές δημοτικών τραγουδιών, τον οποίον ο πατέρας του είχε φροντίσει να κρύψει επιμελώς, πλην όμως ουχί αποτελεσματικώς.

Ο εικοσαετής Alexandro διάγει βίον αμφιβόλου ηθικής σε διάφορες χώρες της γηραιάς ηπείρου και περνά μικρά διαστήματα στο Παρίσι, το Λονδίνο και το Εδιμβούργο, ενώ στα μέσα της δεκαετίας του 1920 ακολουθεί το υπερατλαντικό μεταναστευτικό ρεύμα και φτάνει στο λιμάνι Santos της Βραζιλίας, χώρα που θα τον αναδεχθεί ως καινούρια πατρίδα και όπου τελικώς θα διαπρέψει ως έμπορος και θα δημιουργήσει πολυμελή οικογένεια.

Φαίνεται όμως ότι, παρά τον τυχοδιωκτισμό της νιότης του και την παραγωγικότητα της ωριμότητάς του, ο Senhor Alexandro Jorge de Carvalho de Polites δεν έπαψε να τρέφει άσβεστα πατριωτικά αισθήματα και ειλικρινή αγάπη προς τη γενέθλια γη. Είχε ως βαθύτερο, αθόρυβο και ευγενικό σκοπό ζωής τη μετάφραση και διάδοση των ασμάτων του πατρικού χειρογράφου ανά την υφήλιο. Παρότι η τραυματική σχέση με τη γενέτειρά του τον οδήγησε στο να επιτρέψει την οικειοποίηση των ασμάτων από άτομα και κοινότητες σε διάφορες χώρες δίχως να επιμείνει στην καθαρά ελληνική τους προέλευση, πρέπει να αναγνωρίσουμε πως ο Senhor Alexandro Jorge de Carvalho de Polites εξήγαγε

πλαγίως μια - απόκρυφη, στην κυριολεξία - πλην σπουδαιότητας πλευρά της λαϊκής μας παραδόσεως, κάνοντας έτσι τα τραγούδια του ελληνικού λαού μέρος της παγκοσμίου άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς. Ίσως, άλλωστε, αυτή η εντατική δραστηριότητα που ο Senhor άσκησε με πάθος και μυστικότητα Τέκτονα έως την αποδημιά του εις Κύριον να ήταν είδος εκδίκησης προς τον αυστηρό Νικόλαο: όσα ο πατέρας-πατριάρχης είχε αποσιωπήσει ως επικίνδυνες παραφωνίες στο εθνικό του πρόγραμμα¹², ο άσωτος υιός τα είχε ωθήσει να διασπαρούν, απάτριδα και αλλόγλωσσα, ανά την οικουμένη.

Κλείνοντας, ας μου επιτραπεί ένας πιο προσωπικός τόνος. Κατά την παραμονή μου στη βραζιλιανική μεγαλούπολη, ένα ηλιόλουστο κυριακάτικο πρωινό, στην Ελληνορθόδοξη Εκκλησία της Ομογένειας, μετά τη Θεία Λειτουργία, είχα την τύχη να γνωρίσω προσωπικά τον Senhor João Nikolau Polites Da Silveira, διεγγονο του Alexandro και καθηγητή - κατά την οικογενειακή παράδοση - της Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο του São Paulo. Μετά τον θάνατο του προπάππου του και ενώ δεν είχε καταφέρει να του εκμαιεύσει παρά ελάχιστες - πλην κομβικές - λεπτομέρειες όσο ήταν εν ζωή, ο Professor

12. Όπως έχει δείξει ο Michael Herzfeld, στόχος της ελληνικής λαογραφίας του 19ου αιώνα δεν ήταν μόνον η διάσωση της κληρονομιάς του ελληνικού λαού, αλλά και η παρουσίαση της κληρονομιάς αυτής στη Δύση (Herzfeld, Michael, *Πάλι δικά μας: Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002, σελ. 150). Για τους Έλληνες λαογράφους του 19ου αιώνα λοιπόν, η νοθεία - αλλά, όπως υποδεικνύω εδώ, και η πλήρης αποσιώπηση συγκεκριμένων δημοτικών τραγουδιών - μπορεί να αναλυθεί ως κεντρικό όχημα στην ενίσχυση του ιδεολογήματος της ελληνικής πολιτισμικής συνέχειας. Χαρακτηριστικό ως προς αυτό είναι το μένος του Ευλάμπιου εναντίον του Φωριέλ γιατί «ο Γάλλος συλλογέας δεν λογοκρίνει το υλικό του αποτελεσματικότερα!», ή το παράπονο του ίδιου γιατί «συμπεριλαμβάνονται στα δημοτικά τραγούδια έργα ανάξια και αγροίκα» (Herzfeld, Michael, *ό.π.*, σελ. 69). Σύμφωνα με την εύγλωττη διατύπωση του Herzfeld, για τους εν λόγω μελετητές «ο λαός είχε νοθεύσει την κληρονομιά του, ούτως ώστε καθήκον των επιστημόνων ήταν να την αποκαθάρουν», να την αποκαταστήσουν ιστορικά και πνευματικά, πριν την χρησιμοποιήσουν ως διεθνή έκκληση σε «ξένους παρατηρητές» (Herzfeld, Michael, *ό.π.*, σελ. 151). Με τη βαθιά πίστη πως οι «ξένοι παρατηρητές», τουλάχιστον στους καιρούς μας, αν μη τι άλλο θα εκτιμήσουν όσα η πρώιμη ελληνική λαογραφία είχε ματαίως επιχειρήσει να αποκρύψει - μια γρήγορη ματιά σε Πανεπιστήμια του εξωτερικού φτάνει για να μας πείσει πως οι παραπαίουσες Νεοελληνικές Σπουδές επιβιώνουν μόνον χάριν στην ευφυή σύνδεσή τους με περισσότερο επίκαιρα γνωστικά πεδία όπως οι λεγόμενες Σπουδές Φύλου και Σεξουαλικότητας (Gender and Sexuality Studies) - απώτερος στόχος της παρούσας εισηγήσεως είναι να καταδείξει την αποσιώπηση μιας σημαντικότητας πλευράς της δημοτικής μας ποιήσεως, υπηρετώντας τον ουσιωδώς εθνικό στόχο να αρθεί η ανά την οικουμένη καηλεία της.

Polites Da Silveira διευθύνει ένα πενταετές ερευνητικό πρόγραμμα με κεντρικό στόχο την ταύτιση των ασμάτων του χειρογράφου Πολίτη με ατομικά και συλλογικά λογοτεχνικά δημιουργήματα της παγκοσμίου κληρονομιάς, πρόγραμμα στο οποίο έχω την τιμή να συμμετέχω ως μεταδιδακτορικός ερευνητής. Χρηματοδοτούμενο από συλλόγους ομογενών και από το Βραζιλιανικό Ίδρυμα Ερευνών - σημειωτέον πως έχει αποτύχει οποιαδήποτε προσπάθεια επιχορηγήσεώς του από τα εν Ελλάδι αντίστοιχα ιδρύματα - το μαραθώνιο και ηρωικό αυτό σχέδιο επιχειρεί να άρει την ανά την υφήλιο καπηλεία αυθεντικών κτημάτων του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού και να τα επανασυνδέσει με την προγονική τους μήτρα, την αδάμαστη ελληνική λαλιά.

Σκληρά εργαζόμενη επί τρία συναπτά έτη, η δωδεκαμελής ερευνητική ομάδα κατάφερε μέχρι στιγμής να ταυτίσει έντεκα λογοτεχνικά κείμενα διαφόρων γλωσσών με ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Σας παρουσίασα ήδη ένα πρώτο τεκμήριο. Επιτρέψτε μου να κλείσω την παρούσα εισήγηση με ένα δεύτερο: παρατίθεται στο χειρόγραφο Πολίτη με τον τίτλο εργασίας *Παραλογή των Λυγερών* και είναι σε μέτρο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Αντιπαραβάλλοντας το ελληνικό πρωτότυπο με το προσφάτως καταχειροκροτημένο στις Βραζιλιανικές σκηνές θεατρικό έργο *Agreste; Malva Rosa*¹³, το οποίο φέρεται ως πρωτότυπο δημιούργημα του συγγραφέως Newton Moreno, η ερευνητική ομάδα κατέληξε στο αδιάσειστο συμπέρασμα της ελληνικής του καταγωγής. Κρούω τον κώδωνα: αν δεν ληφθούν - το ταχύτερο δυνατό - τα απαραίτητα νομικά μέτρα, οι κάθε είδους κάπηλοι, λογοκλόποι «δημιουργοί» θα συνεχίσουν απερίσπαστοι να ασελγούν επάνω στο άσπιλο άνθος του ελληνικού λάλλοντος ύδατος.

Τεκμήριο II: Των Λυγερών

*Καίει το λιοπύρι τα σπαρτά, λίβας κερνάει τη σκόνη
μα στ' Αντρειωμένου τη δροσιά η Λυγερή μερώνει*

*Μάτια κι αν σμίγει ο έρωτας, κορμάκια φράζει ο φράχτης
γίνεται δήμιος της ορμής και λίκνο της αγάπης*

13. Moreno, Newton, *Agreste; Body Art; A Refeição*, (Col. Palco Sur Scène), São Paulo: Aliança Francesa; Consulado Geral da França em SP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2011. Το έργο ανέβηκε πρώτη φορά στο São Paulo στις 15/1/2004, κερδίζοντας το βραβείο Shell καλύτερου θεατρικού κειμένου, καθώς και την αντίστοιχη διάκριση της APCA, Associação Paulista dos Críticos de Arte (Εταιρεία Τεχνοκριτικών του São Paulo).

- 5 Μέρα και νύχτα αντάμωναν μα ανάμεσό τους σύρμα
και πώς να γλυκοφιληθούν και πώς να κάμουν βήμα

Ως που 'ρθε μέρα της Λαμπρής, το σύννεφο καθίζει
λυγίζει του ουρανού η φωτιά, το βλέμμα καθαρίζει

- 10 κι η Λυγερή βλέπει ρωγμή, τρυπούλα μες το φράχτη
διπλώνεται, κρυφογλιστρά κι Άγουρος την αδράχτει

βαστά-τηνε στην αγκαλιά και πιλαλάει και φεύγει
αφήνουν φαμελιά λεπρή και κόσμο που στερεύγει

πηγαίνουν ως τα πέρατα και χάνονται στη σκόνη
ο ήλιος τους λιγοθυμά. Κι η Παναγιά τους σώνει:

- 15 – Λάβετε-φάγετε κορμί, και αίμα απ' το Χριστό σας
κι όπου σας πάει τουνού ο σταυρός, εκεί 'ναι σπιτικό σας

Είπε. Κρεμάει τον Άγουρο στο τιμημένο ξύλο
κι η Λυγερή τον ζώνεται κι είναι 'λαφρύς, σαν βήλο

- 20 Πηγαίνουν με τα σύννεφα, πηγαίνουν με τ' αέρι
όσο που απόκαμε ο σταυρός, στ' άξενα, πέρα μέρη

πλαγιάζει. Σ' ένα ξέφωτο, πλάι σ' ένα χωριουδάκι
φεύγουν τα ξύλα απ' τα καρφιά, γίνονται καλυβάκι.

Μέσα θα ζήσουν Άγουρος και Λυγερή για χρόνια
με μια φιλιάν αμάλαγη για μιαν αγάπη αιώνια.

- 25 Μα 'ρθανε χρόνοι δίσεχτοι και μήνες οργισμένοι
θερίζει ο ήλιος τα σπαρτά κι ο Χάρος τα παιδάκια
θερίζει και τον Άγουρο, γέρο, στο καλυβάκι.

Μένει η γριούλα μοναχή, σαν καλαμιά στον κάμπο
φωνάζει τις γειτόνισσες, πιάνουν το μοιρολόι:

- 30 - Αχ γείτονά μου μπιστικέ που 'χες τις χάρες όλες.
Πού πας κι αφήνεις την κυρά χωρίς παιδιά κι αγγόνια;
Τώρα που καίονται τα σπαρτά κι η γη σκορπά το βιος σας;

Κι η χήρα σκούζει και τραβά τουφίτσες τα μαλλιά της
τα μάγουλά της γρατζουνιά, δέρνει τα σωθικά της.

- 35 Κι η πιο γριά απ' τις κλιώστρισσες γυρίζει και της λέει:

- Σκούξε, του χάρου πυρωσιά, και τράβα τα μαλλιά σου
γρατζιούνισε τα μάγουλα, δείρε τα σωθικά σου

εμείς θε να τον λούσουμε, ν' αλλάξουμε τα ρούχα
να τον νεκροστολίσουμε με εκεία τα μύρα που 'χα.

- 40 - Να 'στε καλά αερφούλες μου. Φτώχιανα, στο χαμό μου
κι ουδέ ποτέ μου αντίκρισα γυμνό τον άνθρωπό μου.

Γυναίκες πιάνουν αλλαξιές, πιάνουν ν' αλείψουν μύρα
Του βγάζουν ρούχα της δουλειάς, γαμπριάτικα του βάζουν
Μα στα μισά σαστίζουνε και απορούν και λένε:

- 45 - Μουρή, για δε, πού 'νι του... φδελ'; Πού 'νι του... σαλιγκάρ';
- Μουρή, για δε, πού 'νι του πλελ'; Πού 'νι του... παλαμάρ';
- Βόηθα μουρή να ν' ανεβεί! Πασπάτιψ' του κουμάτ!
- Μ' εύτους εν εχ μήδι κουμάτ! Μουρή! Μι γνέκα τσμάτι!
- Άναγιαμ-πάναγιαμ! Για δε! Θιος τσι γι Παναγιά μας!
50 - Για βάλι! Τρυπτός ειν' μουρή! Εχ μνέλια, σαν τα θκα μας!
- Τι ντά 'χ! Θε'μ σχώρα'μ! Ρε διαβόλ! Μουρή συ, παλιουγνέκα;
- Γρουν! Ενι ντράπτσις; Παστρισα! Φτος... γι' άντρας σ'... ήνταν... γνέκα;

- Η χήρα μένει μάρμαρο, τι λένε δεν κατέχει
τον Αντρειωμένο τς έχασε, παρηγοριά δεν έχει
55 θυμάται πως στα σκοτεινά πάντα μαζί πλαγιάζαν
γλυκό το σφιχταγκάλιασμα, τ' άστρα κρυφοκοιτάζαν.
Στο τραπεζάκι κάθεται και στρώνει δύο πιάτα.

Χουγιάζουν οι γειτόνισσες, προφταίνουν τα μαντάτα.

Κράζουν και φτάνει ο Παπάς: – Τούτη δεν τη 'βλογάω!
60 Κράζουν και φτάνει Πόλιτμαν: – Στη φυλακή σε πάω!

Χουγιάζουν οι γειτόνισσες, βγαίνουν από το σπίτι
ολόγυρα το περικλειούν και τις πετριές αρχίζουν

Πόλιτμαν ρίχνει πιστολιά, παπάς ρίχνει λαμπάδα
κι οι χωριανοί, σαν μια γροθιά, λαμπαδιασμένη δάδα,
65 να κάμουν ολοκαύτωμα τις μολεμένες σκύλες.

Κι ως λάμπει τ' ολοκαύτωμα λάμπουν της χήρας μάτια
το ταίρι της γλυκοφιλά, νεκρό σφιχταγκαλιάζει
απ' το σκαμνί της δεν κουνά, πιάνει το μοιρολόι:

– Άντρας αν ήσουν για κυρά, άγιος, στοιχειό, ή νεραίδα,
70 για μένα είσαι ο Αντρειωμένος μου και σου χρωστώ τον κόσμο.
Στάχτη μαζί σου θα γενώ, στην άλλη γη να σε 'βρω

Και ως είπε, πέφτουν πυρκαγιά δοκάρια πάνωθέ τους
γίνεται στάχτη η αγκαλιά και το τραγούδι κρότος
λαμπάδιασε η καλύβα τους, σκοτείνιασαν τα ουράνια.

75 Κι οι χωριανοί βουβαίνονται, στρέφουν, τηρούν το θαύμα:
μες τον καπνό, νεραϊδικά σαλεύγουν και χτυπιούνται
και σπέρνουν φαρμακοσπορά κι όλους τους καταριούνται.
Καίει το λιοπύρι τα σπαρτά, λίβας κερνάει τη σκόνη
οι μάνες πνίγουν τα μωρά, μόνες να πιουν το γάλα.

80 Και το χωριό πάει, προσκυνά το μολεμένο σπίτι
δίχως παπά και πόλιτμαν δίχως Χριστό κι Αγίους
προσκύναγαν τα κάρβουνα, να στέρξουν για βοήθεια.

Χρόνους εννιά προσκύναγαν, θεός δεν τους ακούει.

85 Στους δέκα επάνω, σώπασαν. Και γίνεται το θαύμα:
Στον ουρανό, νεραϊδικά χορεύγουν και γελάνε
κι είναι στη μέση Νύφες δυο, κορίτσια αγκαλιασμένα
και σέρνουν τον νυφιάτικο, δίνουν φιλί στο στόμα.

Κι οι χωριανοί σέρνουν φωνή, τραγούδι της αγάπης
κι οι Λυγερές σπέρνουν δροσιά. Κι όλους τους συγχωρνάνε.

Σημείωση I

Το παρόν κείμενο αποτελεί επεξεργασμένη μορφή εισηγήσεως εκφωνηθείσης την 15η Μαρτίου του 2014, στα πλαίσια της εικαστικής εκθέσεως *Φωνές/Fonés. Dialogues between art and anthropology* και την 4η Δεκεμβρίου του ίδιου έτους, στα πλαίσια της παρουσιάσεως του τετάρτου τεύχους του *ΦΡΜΚ (Φάρμακο: εξαμηνιαίο περιοδικό για τη διερεύνηση του ποιητικού φαινομένου)*. Πέραν του επιπρόσθετου ενδιαφέροντος να διασώσω όσο γίνεται τη φωνητική διάσταση του κειμένου στη γραπτή του αποστέωση, οι λόγοι δημοσιεύσεως της προφορικής αυτής εκδοχής - αντί πλήρους επιστημονικού άρθρου - αντιστοιχούν με αυτούς που αναφέρει ο Στίλπων Κυριακίδης ως προς τον πρυτανικό του λόγο *Αι Ιστορικά Αρχαί της Δημόδους Νεοελληνικής Ποιήσεως*:

«Την ανατύπωσιν του πρυτανικού τούτου λόγου κατέστησεν αναγκαίαν η χρησιμοποίησις αυτού υπό των φοιτητών δια την μελέτην του μαθήματος της Λαογραφίας. Αναμφισβητήτως θα ήτο προτιμότερον αντί της ανατυπώσεως να γίνη ανασύνταξις αυτού υπό την μορφήν επιστημονικής πραγματείας, αλλά τούτο δυστυχώς ένεκα άλλων επειγουσών ασχολιών μου δεν ήτο δυνατόν. Δια τούτο παρά τους δισταγμούς μου, πειθόμενος εις τας επανειλημμένας υποδείξεις του προέδρου της Επιτροπείας δημοσιευμάτων συναδέλφου κ. Στυλιανού Καψωμένου, εδέχθην να γίνη η ανατύπωσις παρά τα μειονεκτήματα, τα οποία παρουσιάζει λόγος, συντεταγμένος διά τους πολλούς, απέναντι επιστημονικής πραγματείας, συντεταγμένης δια τους ειδικώτερον περί το θέμα ασχολουμένους».

Σημείωση II

Ο τίτλος του παρόντος εμπνέεται από το εξαίρετο fanzine *Πουσιτιά και Όλεθρος*. <http://roustia.tumblr.com/#about> (τελευταία επίσκεψη: 17/12/2014).

Βιβλιογραφία ελληνόγλωσση

- Ζαμπέλιος, Σπυρίδων, *Άσματα δημοτικά της Ελλάδος, Εκδοθέντα μετά μελέτης ιστορικής περί μεσαιωνικού ελληνισμού*, Καραβία, Δ.Ν.-Αναστατικές Εκδόσεις, Αθήνα 1986.
- Κυριακίδης, Στίλπων, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Εκδόσεις Ερμής, Αθήνα 1990.
- Σπυριδάκης, Γεωργ. Κ. και Περιστερής, Σπυριδ. Δ., *Ελληνικά Δημοτικά Τραγούδια, Μουσική Εκλογή, Τομ. Γ', Ακαδημία Αθηνών, Δημοσιεύματα του Κέντρου Ερεύνης της Ελληνικής Λαογραφίας*, Αθήνα 1999.
- Πολίτης, Αλέξης, *Το Δημοτικό Τραγούδι*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2011.
- Πολίτης, Νικόλαος, *Τα Δημοτικά Τραγούδια. Εκλογαί από τα Τραγούδια του Ελληνικού Λαού*, Εκάτη, Αθήνα 2005.

Βιβλιογραφία ξενόγλωσση

- Braid, Donald. "Did it happen or did it not?: Dream Stories, Worldview, and Narrative Knowing." *Text and Performance Quarterly* 18 (1998): 319-43.
- Butler, Judith, *Precarious Life: The powers of mourning and violence*, Verso, London and New York 2004.
- Herzfeld, Michael, *Πάλι δικά μας. Λαογραφία, ιδεολογία και η διαμόρφωση της σύγχρονης Ελλάδας*, μτφρ. Μαρίνος Σαρηγιάννης, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.
- Moreno, Newton, *Agreste; Body Art; A Refeição*, (Col. Palco Sur Scène), São Paulo: Aliança Francesa; Consulado Geral da França em SP; Imprensa Oficial do Estado de São Paulo 2011.
- Muñoz, José Esteban, *Disidentifications. Queers of color and the performance of politics*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London 1999.

Ιστότοποι

- <http://www.tobarandualchais.co.uk/fullrecord/76671/1/LuckyDip>
(τελευταία επίσκεψη: 17/12/2014).
- <http://poustia.tumblr.com/#about> (τελευταία επίσκεψη: 17/12/2014).

Άρης Σιαφάς Aris Sifas

Δεύτερες φωνές *

Εφόσον η χροιά της ανθρώπινης φωνής είναι σε μεγάλο βαθμό προϊόν συνειδητής προσωπικής προσπάθειας και κοινωνικών επιδράσεων και εφόσον το ποπ τραγούδι προσφέρεται ως πεδίο διαπραγμάτευσης ταυτοτήτων, το κείμενο *Δεύτερες φωνές* προσπαθεί να φωτίσει μία συνηθισμένη συνθήκη που προκύπτει στο πλαίσιο της ενορχηστρωμένης παρουσίας των φωνών σ' ένα ποπ τραγούδι. Παρατηρείται η πόλωση στις σχέσεις που δημιουργούνται ανάμεσα στην πρώτη και στις δεύτερες φωνές και πώς αυτή μπορεί να ανατραπεί, κυρίως όταν και η μεν και οι δε πηγάζουν και στήνονται από το ίδιο άδον υποκείμενο. Ταυτόχρονα, αυτή η ενορχήστρωση των φωνών παρουσιάζεται σαν χώρος περιχαράκωσης ταυτοτήτων: η πρώτη φωνή, που τοποθετείται «μπροστά» στο ηχογράφημα, αυτοπαρουσιάζεται ως ενιαία και μη επιτελεστική, καλλιεργεί μια εντύπωση ηγεμονίας και στηρίζει μία ταυτότητα συνεκτική, ενώ οι δεύτερες συνήθως κρύβονται επιμελώς μέσω της ενορχήστρωσης πίσω από την πρώτη, για να την εξυπηρετήσουν διακριτικά. Αυτή η ενορχήστρωση/σκηνοθεσία των φωνών κρατάει το ποπ τραγούδι δέσμιο μιας συντηρητικής αισθητικής, τη στιγμή που το ίδιο προσφέρεται πάντα για παιχνίδι με τις παραβιάσεις ή υπερβάσεις των στερεοτύπων. Παρατηρείται, επίσης, το τι θα μπορούσαν να προσφέρουν οι δεύτερες φωνές, όταν παράγονται από το ίδιο υποκείμενο με την πρώτη, από τη στιγμή που θα φύγουν από τη σκιά της και θα κινηθούν κάπως πιο απρόβλεπτα μέσα σε ένα κομμάτι. Υποστηρίζεται πως έτσι είναι δυνατό οι δεύτερες φωνές να αποκαλύψουν το κανονιστικό στιλιζάρισμα της πρώτης, να εκθέσουν την επιτελεστικότητά της και ταυτόχρονα να προτείνουν δυνητικά πολλαπλές

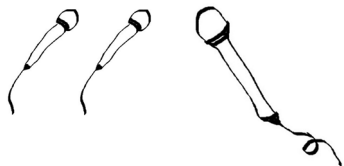
Περίληψη

* Το κείμενο αναπαράγει εν μέρει την επιτελεστική ομιλία που έδωσα τον Μάρτιο του 2014 στο πλαίσιο του project *Φωνές* στο CAMP. Η ομιλία συνοδευόταν από ηχητικά παραδείγματα, που αποτυπώνονται εδώ ως γραπτές οδηγίες (cues) μέσα σε αγκύλες. Το Boss RC-30 Loop Station, που χρησιμοποίησα, μου έδωσε τη δυνατότητα να ηχογραφήω ένα ηχητικό παράδειγμα με τη φωνή μου και να το αναπαράγω αμέσως μετά, ενώ ταυτόχρονα μπορούσα να ηχογραφήω πάνω απ' αυτό νέα, υπερκείμενα φωνητικά παραδείγματα. Προς το τέλος της ομιλίας, και καθώς διάβαζα το τελευταίο μέρος (*Οι ν ταυτότητες και το κεφάλι που τραγουδάει*), δυνάμωνα σταδιακά τα παραδείγματα που είχα ηχογραφήσει κατά τη διάρκειά της, μέχρι που κάλυψαν τη φωνή μου με έναν τρόπο που θύμιζε το παιχνίδι - και ενίοτε την επικράτηση - των «δεύτερων» φωνών επί της «πρωταγωνίστριας» πρώτης. Οι τέσσερις εικόνες που συνοδεύουν το κείμενο δεν υπήρχαν στην αρχική παρουσίασή του.

ταυτότητες, με τις οποίες μπορεί να παίξει το άδον υποκείμενο και να συνδιαλεχθεί ο ακροατής.

Second voices

Since human voice is to a considerable degree the result of personal, conscious effort and social influence and since a pop song offers itself as a field for the negotiation of identities, the text *Second voices* attempts to shed some light on the usual condition that emerges in the context of the orchestrated presence of voices in a pop song. We observe the polarisation of the relation between the first and the second voices and how this can be reversed, especially when they both originate from and are set up by the same singing subject. At the same time, this orchestration of voices is presented as a space of entrenchment of identities: the first voice, placed in the foreground of the audio recording, is self-presented as unified and non-performative, it cultivates the impression of a hegemonic entity and supports a coherent identity, while the second voices are usually hidden by the orchestration behind the first, so as to discretely serve her. This orchestration/direction holds the pop song captive of a conservative kind of aesthetics, when it readily offers itself for playing with the transgression and transcendence of stereotypes. The text also deals with what the second voices could offer, when sung by the same subject as the first voice, if they would free themselves from its shadow and moved in more unexpected ways within a song. It is claimed that in this way it is possible for the second voices to reveal the normative stylisation of the first voice and expose its performativity, and at the same time to propose the potentially multiple identities with which the singing subject can play and the listener can converse.



Denis!

Θα ξεκινήσω από την ταινία *Η Σιδηρά Κυρία*¹. Σε μια χαρακτηριστική σκηνή προετοιμασίας για τη διεκδίκηση της ηγεσίας των Tories, η Margaret Thatcher επιχειρεί να βρει το σωστό τόνο της φωνής της, αυτόν που θα την απαλλάξει από τις λοιδορίες των αντιπάλων της και θα της προσδώσει κύρος και αυθεντία. Στο πλαίσιο μιας άσκησης που την κατευθύνει ένας δάσκαλος ορθοφωνίας, η Meryl Streep / Margaret Thatcher εκφωνεί δυο φορές το όνομα του συζύγου της: [ˈDenɪs] και [ˌDenɪs]. Όταν η άσκηση ολοκληρώνεται επιτυχώς, τελεσιδικεί και η διαμάχη των φωνών: ο σωστός τόνος έχει βρεθεί, η φωνή κλειδώνει στο ύψος των περιστάσεων, γίνεται ηγεμονική, και προσδίδει ηγεμονικότητα. Και δεν χωράει καμιά αμφιβολία για το ποιος βρίσκεται στο προσκήνιο: η νέα φωνή παίρνει τη θέση της παλιάς και επικρατεί· η παλιά φωνή ήταν κάποτε πρώτη· η νεότερη, δεύτερη φωνή, την παραγκωνίζει ολοκληρωτικά και γίνεται εκείνη πρώτη. Μία και μόνη φωνή, μονοκράτορας, θα ζει και θα βασιλεύει εφεξής, απέναντι στην παλιά φωνή και απέναντι στη φωνή των άλλων. Η Meryl Streep αλλάζει τη φωνή της για να γίνει Margaret Thatcher και η Meryl Streep ως Margaret Thatcher αλλάζει τη φωνή της για να γίνει ηγεμόνας. Η Meryl Streep περνάει, λοιπόν, από μία πρώτη φωνή - την καθημερινή της, ας πούμε - σε μία δεύτερη φωνή - αυτή της πρωταγωνίστριας - για να καταλήξει ως πρωταγωνίστρια σε μία τρίτη φωνή - αυτή της ηγέτιδας.

Κάπως αντίστοιχα, σ' ένα ποπ τραγούδι, ο ερμηνευτής ίσως φαίνεται να τραγουδά με την καθημερινή του φωνή, που είναι κι αυτή μια σκηνοθεσία. Ή μπορεί να φαίνεται ότι τραγουδά με κάποια εκπαιδευμένη, επιτηδευμένη φωνή, προϊόν μιας φωνητικής μεταμόρφωσης. Πολύ σπάνια όμως θα μετακινηθεί από αυτή την πρώτη μεταμόρφωση σε μία δεύτερη ή και τρίτη, γιατί, σε αντίθεση με τον ηθοποιό που καλείται να μεταμορφώνεται από έργο σε έργο, αυτός πρέπει να παραμένει αναγνωρίσιμος μέσα από την πρώτη του φωνή, είτε μέσα στο ίδιο τραγούδι, είτε από τραγούδι σε τραγούδι, είτε από περίοδο σε περίοδο στην καριέρα του.

1. Phyllida Lloyd, dir. *The Iron Lady*. Twentieth Century Fox, 2011.

Η πρώτη φωνή ενός τραγουδιού είναι μια πρωταγωνίστρια, εφόσον επιζητεί αναγνώριση δεν έχει πολλά περιθώρια να μεταμορφωθεί ή να υποχωρήσει σε κάτι άλλο εκτός από πρώτη. Αντίθετα, οι δεύτερες φωνές είναι αυτές που υπόκεινται στην πρώτη φωνή και που, συνηχώντας, δημιουργούν αρμονίες. Τα backing vocals, με τη σειρά τους, είναι συνήθως φωνές που διακρίνονται από την πρώτη και μπορούν να είναι αρκετά ανεξάρτητα από αυτή. Μπορούν να λένε άλλα λόγια και να τραγουδούν άλλες μελωδικές φράσεις, κάποτε σε αντίστιξη με την πρώτη φωνή. Τόσο οι δεύτερες, όσο και τα backing vocals, εκτελούνται συνήθως από άλλους τραγουδιστές και σπανιότερα από τη βασική, πρώτη φωνή. Κάπως καταχρηστικά, ίσως, θα αποκαλώ εδώ δεύτερες φωνές οποιοσδήποτε φωνές σε ένα ηχογράφημα δεν είναι η πρώτη. Θα προσπαθήσω να καταδείξω την ανισότιμη σχέση ανάμεσα σε δύο στοιχεία ενός τραγουδιού, έτσι ώστε, κατά κάποιο τρόπο, να τύχουν και τα δυο δίκαιης αντιμετώπισης. Αν, λοιπόν, οι όροι του άδικου δίπολου είναι πρώτη φωνή / δεύτερες φωνές, τότε θέλω να φέρω πιο κοντά τις πρώτες με τις δεύτερες, ίσως μάλιστα σε σημείο που να μην είναι διακριτός ο ρόλος των μεν και των δε. Κάτι σαν μια Maggie που μιλάει πότε με την υψίσυχη και πότε με την μπάσα φωνή της. Ή, σωστότερα, και με τις δύο ταυτόχρονα.

Στο πλαίσιο μιας mainstream μπάντας και μιας μεγάλης εταιρείας δεν μπορείς να αποφασίσεις από τη μια στιγμή στην άλλη να ηχογραφηθείς όπως σου έρθει, όσο ενδιαφέρον και να προοιωνίζεται το αποτέλεσμα. Τουλάχιστον όχι όσον αφορά την πρώτη, την ηγεμονική φωνή. Από την άλλη, οι δεύτερες φωνές δεν τρομάζουν σχεδόν κανέναν, όσο αλλοπρόσαλλες ή παραβατικές και να είναι· κι αυτό, γιατί κατά μία έννοια, όποιος και να τις κάνει, δεν ηχογραφούνται για να ακουστούν αλλά για να εξαφανιστούν. Ό,τι και να κάνουν, είτε θα απαλυνθεί στη μίξη, ή θα αλλοιωθεί με τόνους εφφέ σε βαθμό που αυτές δεν θα ακούγονται πια σαν ανθρώπινη φωνή, είτε θα κουρδιστεί και θα μπει πολύ καλά τακτοποιημένο κάτω από την πρώτη φωνή σαν σκιά της.

[Track L → drone 35" / overdubbing]

Η Σιδηρά Φωνή

Τα δεδομένα αυτά πυροδοτούν μια εκκεντρικότητά μου, η οποία μετατρέπεται σιγά σιγά και σε κάτι σαν μουσική επιδίωξή μου. Εξηγούμαι: μια στιγμή που χαίρομαι ιδιαίτερα στην ετοιμασία ενός άλμπουμ είναι όταν ηχογραφώ ο ίδιος

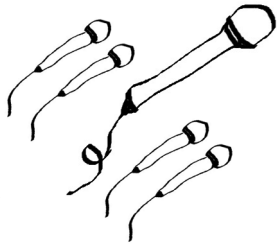
τις δεύτερες φωνές στα τραγούδια μου. Έχω αναπτύξει τη συνήθεια να κάνω όλες τις δεύτερες εγώ, ακόμα και αν δεν είναι η φωνή μου η καταλληλότερη για κάποιες από αυτές. Η χαρά μου πηγάζει από το γεγονός πως τα περιθώρια που δεν μου αφήνει η πρώτη φωνή για φωνητικές υπερβάσεις και παραβιάσεις θα μου τα δώσουν οι δεύτερες.

Ποια είναι όμως αυτή η πρώτη φωνή που αξίζει να παραγνωρίσει ή να υποσκάψει κανείς; Όπως είπα και παραπάνω, η πρώτη φωνή θα είναι οπωσδήποτε η πρωταγωνίστρια. Είναι πάντα ευδιάκριτη και, πολύ συχνά, ολόσωστη, «σιδερωμένη», ίσως και σιδηρά. Όσο και να μην πιστεύει αυτά που λέει, θα τα πει με τη σιγουριά που της δίνει η θέση που της παραχωρήθηκε για να τα πει. Ακόμα και αν αφηθεί σε λάθη για μια πιο «αυθόρμητη», «εναλλακτική» ή «ευαίσθητη» ερμηνεία, θα αυτολογοκριθεί. Το τελικό αποτέλεσμα θα είναι και πάλι ευπρεπές ή, τουλάχιστον, στο ύψος των προσδοκιών. Σπάνια θα δώσει δικαιώματα. Ακόμα και αν μιλάμε για μία πανκ φωνή, δεν θα επιτρέψει σε κανέναν να πει πως δεν ήταν αρμοδίως και καταλλήλως πανκ. Η πρώτη φωνή στο *Maggie (you cunt)* των *Exploited* είναι αρμοδίως και καταλλήλως πανκ, ενώ οι δεύτερες στο ρεφρέν απλά σιγοντάρουν την οργή της.

[Track R → 'Maggie, Maggie, Maggie, Maggie, You fucking cunt'²]

Άρα η πρώτη φωνή είναι θέσει εγωκεντρική, σχεδόν εγωπαθής, σε κάθε περίπτωση συγκεντρωτική. Η προσοχή θα είναι συνήθως στραμμένη πάνω της, με την ευθύνη που αυτό συνεπάγεται. Η εγωπάθειά της σπάνια της αφήνει περιθώρια για συναλλαγές με τις δεύτερες, οι οποίες θα τρέξουν να την πλαισιώσουν και να την αναδείξουν, όσο αυτή θα κάνει το νούμερό της. Εν πάση περιπτώσει, η παραδοσιακή λογική της σύνθεσης λέει πως τραγούδι θα πει «η πρώτη φωνή και η μελωδία και οι στίχοι που αυτή λέει». Η πρώτη είναι η φωνή «σήμα κατατεθέν». Αυτήν αγαπάς, αυτήν αγοράζεις.

2. The Exploited, 'Maggie.' *Horror Epics*. Koma, 1985.



Εικόνα 1. «Οι δεύτερες θα τρέξουν να την πλαισιώσουν και να την αναδείξουν, όσο αυτή θα κάνει το νούμερό της...»

Αγαπημένες πρώτες που αγαπούν τις δεύτερές τους

Έχω κι εγώ αγοράσει πολλές πρώτες φωνές. Αλλά αυτές που αγάπησα πάντοτε κάτι υπονόμευαν στο ίδιο το τραγούδι τους, συχνότερα από ο,τιδήποτε άλλο: το ρόλο της πρώτης φωνής. Ας πούμε, η Nina Hagen: ο δίσκος της *Nun Sex Monk Rock* παραμένει χαρακτηριστικό δείγμα αυτής της μεταχείρισης των φωνών ως ρόλων. Μπορεί να καταλαβαίνουν όλοι πως πρόκειται για τη Hagen, αλλά πολύ δύσκολα θα μπορέσει κανείς να δείξει μια φωνή που να είναι περισσότερο Hagen από μία άλλη. Η Hagen είναι όλες αυτές οι φωνές/ρόλοι ταυτόχρονα και καμία/κανένας περισσότερο από τις άλλες.

[Track R → 'One day we will be free, we will be free one day'³/ overdubbing]

Ή οι mainstream Sparks στο *Hello Young Lovers* παίζουν με χορωδίες από ρέπλικες του Russell Mael που σαν χορός από λοβοτομημένους κομπάρσους αλληλεπιδρούν ποικιλοτρόπως με την πρώτη φωνή.

[Track R → 'How do I get to Carnegie Hall? Practice man, practice. To get yourself to Carnegie Hall practice man, practice!'⁴]

Ή ακόμη το *The Dreaming* της Kate Bush όπου τα τραγούδια είναι σκηνοθετημένα σαν παραστάσεις, στις οποίες η Bush παίζει όλους τους ρόλους, χωρίς να δίνει προτεραιότητα σε κάποιον απ' όλους. Και σχεδόν με έχει στοιχειώσει το

3. Nina Hagen, 'Born in XIXAX.' *Nun Sex Monk Rock*. CBS Records, 1982.

4. Sparks, 'How Do I Get to Carnegie Hall?' *Lil' Beethoven*. Artful Records, 2002.

χλιμίντρισμα της στο τέλος του τελευταίου κομματιού, μια άναρθρη δεύτερη φωνή που περνάει στο προσκήνιο και με την οποία η Kate Bush μεταμορφώνεται σε μουλάρια.

[Track R → 'Hee Haw'⁵]

[Χαμηλώνει σιγά σιγά το Track R]

Αυτές οι συγκεκριμένες δεύτερες φωνές γίνονται αξιαγάπητες για κάτι παραπάνω από την αξία που δίνουν στη ματαιόδοξη πρώτη. Είναι φωνές που αρνούνται πως αυτή δίπλα τους είναι μια Σιδηρά Κυρία και συνεχίζουν αμέριμνες τους μονολόγους ή τον διάλογό τους. Είναι τα φίδια/μαλλιά που τραγουδάνε ανεξάρτητα από το υπόλοιπο κεφάλι της Μέδουσας. Είναι οι συμπρέτες που διεκδικούν το Όσκαρ από την ενζενί. Είναι ο χορός των φωνών που σπάνια θα θυμίσει πως η φωνή του κεντρικού ήρωα είναι πληκτική, είτε αποτελείται από φωνές συντεταγμένες και ομοιογενείς, είτε άναρχες και απολίτιστες. Είναι ενδιαφέρουσες, γιατί κάτι δεν πάει καλά μ' αυτές. Πιστεύουν πως τις ζηλεύει και θα ήθελε να τις κάνει η πρώτη φωνή. Ή τουλάχιστον να τις επισκιάσει ως λιγότερο σημαντικές. Αλλά πανηγυρίζουν με την ανεμελιά των φωνών που δεν κρίνονται, όσο αστείες και να ακούγονται.

[Χαμηλώνει σιγά σιγά το Track L]

Όλα τα παραπάνω θυμίζουν όσα λέει ο Johnathan Rée⁶ όταν αναφέρεται στη δυσκολία του να γνωρίσει κανείς τη «δική του φωνή» μέσα στη βοή των διαφορετικών φωνών, με τις οποίες μιλάει στον εαυτό του. Συγκεκριμένα αναφέρει: «Μπορείς με μια γρήγορη ματιά να δεις πως ενδεχομένως είναι αρκετά αυθαίρετο το να προσπαθείς να περιχαρακώσεις κάποιες από τις φωνητικές σου επιτελέσεις και να τις υποδείξεις ως μία φωνή, τη φωνή που πραγματικά ανήκει σε σένα: αλήθεια, κατέχεις μία κατά-δική σου, μια εσώτατη φωνή που έχει τη δύναμη να καταπνίξει, μέσα σε εισαγωγικά, τις άλλες και να τις απορρίψει περιφρονητικά ως 'αστείες';»

5. Kate Bush, 'Get out of My House.' *The Dreaming*. EMI Records, 1982.

6. Jonathan Rée. 1990. "Funny Voices: Stories, Punctuation and Personal Identity". *New Literary History* 21: 1053.

Αυτή η φωνή, η «σοβαρή», η «μία»

Η φωνή μου ακούγεται σ' εμένα ανοίκεια, όπως και σε πολλούς μη τραγουδιστές που ακούνε τη φωνή τους ηχογραφημένη. Χρειάστηκε στιλιζάρισμα και κανονικοποίηση για να τη λανσάρω ως φωνή τραγουδιστή και για να συνηθίσω τη σοβαρότητα στην οποία παρέπεμπε - ήταν μια εξέλιξη τόσο απαραίτητη, όσο και ανεπιθύμητη. Έχω βρεθεί πολλές φορές στη θέση να ακούω κάποιον δάσκαλο φωνητικής να μου υποδεικνύει ποια είναι ή, συχνότερα, ποια δεν είναι η φωνή μου. Δηλαδή η χροιά μου. Όμως εγώ, κάθε φορά που άκουγα κάτι τέτοιο, αισθανόμουν ακόμα περισσότερο την ανάγκη να καταφύγω σε φωνές που, σύμφωνα με το δάσκαλο, σίγουρα δεν θα ήταν οι δικές μου ή δεν θα ήταν για πολύ ακόμα δικές μου. Ίσως ο λόγος για τον οποίο συνεχίζει να με απωθεί η ανάδειξη μίας και μοναδικής χροιάς σε απόλυτα δική μου είναι ότι δεν επιθυμώ την τακτοποίηση ενός τόσο προσωπικού ζητήματος από κάποιον τρίτο, που, όσο αυθεντία και να είναι στη φωνητική εκπαίδευση, δεν ξέρει σίγουρα ποιοι θα ήθελα να είμαι εγώ μέσα από τις φωνές μου. Δεν είμαι πρόθυμος να πω το θριαμβευτικό και τελεσίδικο [D_{denis}] ή να ακούσω ένα «Μπράβο, ακριβώς αυτή είναι η χροιά σου, ακριβώς αυτή είναι η φωνή σου», με όλο το βάρος της μυϊκής και ακουστικής εκγύμνασης και ψυχολογικής και σωματικής ευρυθμίας μου που μια τέτοια δήλωση θα προϋπέθετε.

Προτιμώ να μην τακτοποιήσω αυτό το θέμα και να μην υποψιαστώ ποια από όλες είναι η αληθινή μου φωνή. Έτσι κι αλλιώς, οι χαρακτηρισμοί «αληθινή» και «ψεύτικη» φωνή αποτελούν ένα βίαιο δίπολο, δυο απλοϊκές μεταφορές στην ορολογία του τραγουδιού. Προσπαθούν να θεραπεύσουν αυτό που περιγράφει η Cornelia Fales όταν μιλάει για τη χροιά: «Την ακούμε, τη χρησιμοποιούμε... αλλά δεν έχουμε γλώσσα για να την περιγράψουμε. Χωρίς ορολογία και επίθετα γι' αυτή τη συγκεκριμένη παράμετρο, η χροιά ή αλλιώς το ηχόχρωμα πρέπει να περιγράφεται με μεταφορές ή κατ' αναλογία με άλλες αισθήσεις»⁷.

Εντέλει, η αγάπη μου για τις δεύτερες φωνές εδράζεται στην αντίσταση που προβάλλει η φωνή στην αναλυτική περιγραφή της. Στο γεγονός ότι η βέβαιη γνώση που έχει ο επίδοξος τραγουδιστής - ή φιλόδοξος ηγεμόνας- για την ποιότητα της φωνής του ανάγεται στην εμπιστοσύνη που πρέπει να δείξει στο δάσκαλό του. Μ' αυτή θα αποκτήσει τη δυνατότητα να ξεχωρίζει την αληθινή του φωνή από τις υπόλοιπες, που, λες και τον έχουν καταλάβει ως δαιμόνια, παρεισφρέουν στη φώνηση και τον απορρυθμίζουν στην προσπάθειά του να κρατήσει για πάντα αυτή την μοναδική και ανεπανάληπτη φωνή που συχνά ακούμε να αποκαλείται και «θείο δώρο».

7. Cornelia Fales. 2002. «The Paradox of Timbre». *Ethnomusicology* 46 (1): 56-95.

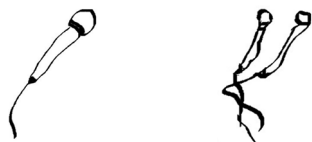
[Track L → ‘Tell me is love still a popular suggestion or merely an obsolete art? Forgive me for asking this simple question; I’m unfamiliar with his heart. I’m a stranger here myself’⁸/ overdubbing]

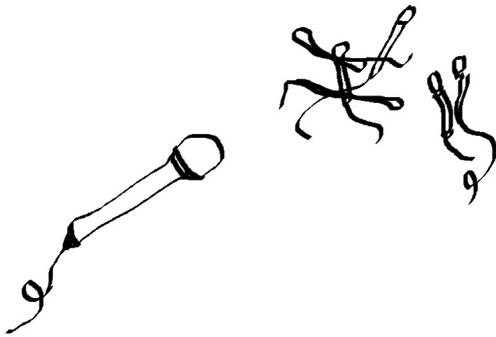
Αντεστίαση

Αυτήν ακριβώς τη σημασία θέλω να έχουν και οι επίμονες φωνητικές μεταμφιέσεις και μεταμορφώσεις που επιδιώκω, όταν ηχογραφώ για ένα κομμάτι μου και την πρώτη και τις δεύτερες φωνές: να εξερευνώ όσο περισσότερα σπαράγματα ταυτοτήτων μπορώ μέσα από αυτές και ταυτόχρονα να διατηρώ την ψευδαίσθηση ότι υπονομεύω την πρωτοκαθεδρία και την πατριαρχία της δασκαλεμένης και δασκαλιστικής πρώτης φωνής.

Έχοντας καταλάβει αρκετά νωρίς πως ήθελα να αποφύγω τη φωνή «σήμα κατατεθέν», συνειδητοποίησα ότι αυτό θα οδηγούσε τη σχέση μου με το τραγούδι σε αδιέξοδο. Έτσι βρήκα καταφύγιο στις δεύτερες φωνές, που, αν μη τι άλλο, μου επέτρεψαν να προσεγγίσω την πρωταγωνίστρια με πιο ευνοϊκούς όρους. Άρα το εγχείρημά μου τοποθετείται στο πλάνο της πρωταγωνίστριας μεν, αλλά στα σημεία του πλάνου στα οποία δεν μας καλεί ο σκηνοθέτης να εστιάσουμε για να δούμε ή να ακούσουμε. Εκεί προσπαθώ να προσηλωθώ, όταν ηχογραφώ, με αποτέλεσμα να χάνω την πρωταγωνίστρια – μπορεί κάποτε και την υπόθεση του έργου. Εκεί πίσω, σε δεύτερο ή νιοστό πλάνο, θέλω να βάλω, άλλοτε αδιόρατες, άλλοτε επαρκώς εμφανείς, κάποιες φιγούρες που να κάνουν τις δικές τους κινήσεις, να μουρμουρίζουν τα δικά τους στο αυτί της Σιδηράς Κυρίας, να τη ζαλίζουν και να την κάνουν να ξεστρατίσει λιγάκι. Η ιδέα μιας τέτοιας δραστηριότητας στο φόντο με μαγνητίζει σχεδόν αυτόματα. Κάτι τέτοιο δεν θα δίνει μια πολυφωνική σύνθεση με αυστηρότατη διευθέτηση των διαφόρων φωνών. Θα είναι περισσότερο μια διαλογική, καρναβαλική, κάπως μπαχτινική πολυφωνία· ένας μικρός χλευασμός της ηγεμονίας της πρώτης φωνής και μια πρόσκαιρη ανατροπή της φωνητικής ιεραρχίας. Κι όλα αυτά, πιστεύοντας πως όλες αυτές οι δεύτερες φωνές δεν μπορούν να υποταχθούν σε προγραμματικούς σκοπούς.

8. Kurt Weill, ‘I’m a Stranger Here Myself’. *One Touch of Venus*. 1943.





Εικόνα 2. «Μια διαλογική, καρναβαλική, κάπως μπαχτινική πολυφωνία...»

Μια τέτοια αντεστίαση προϋποθέτει ότι τα τραγούδια που γράφω για να τραγουδήσω ο ίδιος δεν θέλω να είναι ακριβώς γραμμένα για μένα, όπως λένε, «για τη φωνή μου». Αλλά να είναι σκηνοθετημένα για μένα και τις φωνές μου. Στην ουσία να είναι φωνές που να μην έχει νόημα να ξανατραγουδηθούν όπως στο κομμάτι που έχει ήδη ηχογραφηθεί. Να θυμίζουν πως δεν υπάρχει κανένας λόγος να ερμηνεύεται ένα φωνητικό μέρος με συγκεκριμένο τρόπο, απλά και μόνο επειδή έτσι έχει καταγραφεί, ούτε και κανείς να ματαιοπονεί επιχειρώντας να αναπαράγει μια συγκεκριμένη στιγμή τους.

Λίγο ευρύτερα, βρίσκω ότι οι φωνητικοί ρόλοι σε ένα ποπ τραγούδι (σε αντίθεση ίσως με τους ρόλους σ' ένα θεατρικό έργο ή σε μια όπερα) είναι μάταιο να προεξοφλούνται εν είδει προσταγών. Θα ήθελα η ποπ φωνή να έχει το προτέρημα να είναι, αν και όποτε θέλει, από τελείως γοητευτική έως απολύτως απογοητευτική· να διατηρήσει το απρόβλεπτό της και να εμπνέει την επισφάλεια του άδοντος υποκειμένου· να παρακάμψει τη στενοχώρια που δεν είναι μια λυρική φωνή ή κάτι άλλο αξιοθαύμαστο και την ηττοπαθή προσπάθεια να εξωραϊστεί τουλάχιστον και αυτή λίγο, η καημένη. Να μην πείθεται πως πρέπει να βάλει κάποια κιλά, ενώ αυτή δεν έχει κανένα πρόβλημα με το σώμα της. Γι' αυτό κι εγώ θα ήθελα να κρατήσω υπέρβαρες τις δεύτερες φωνές μου για να καλύψουν τις κάτισχνες πρώτες. Και στο τέλος να επικρατήσει κάποια στην τύχη.

[Δυναμώνω το Track R και Track L, ώστε να καλυφθεί γρήγορα η φωνή που διαβάζει πριν τελειώσει το κείμενο]

Οι ν ταυτότητες και το κεφάλι που τραγουδάει

Και τελειώνω. Σκέφτομαι την υπονομευτική δύναμη της ποπ και τη δυνατότητά της να παίζει με μερικούς ρόλους μέσα σε ένα τραγούδι, μεταξύ άλλων στο παιχνίδι ανάμεσα στην πρώτη και στις δεύτερες φωνές. Πιστεύω πως το, ας πούμε, ελεύθερο μιας ποπ φωνής μπορεί να αποκαλύψει κάτι από το αδύνατο της μίας και συνεκτικής σιδηράς φωνής. Θα ήθελα σ' ένα τραγούδι το ξεβόλεμα των φωνών από τις θέσεις και τους ρόλους τους. Μαζί με την ελπίδα πως αυτοί που θα τύχει να το ακούσουν δεν θα καταφέρουν να τις τατίσουν με ένα συγκεκριμένο υποκείμενο, αλλά με κάποιον που σκοπός του είναι να δώσει σ' αυτούς μια παραπάνω ευκαιρία να δοκιμάσουν και να πειραματιστούν παίζοντας σε μία ατμόσφαιρα ελεύθερης και πολλαπλής επιλογής ταυτοτήτων.

Επιβολές / Αντιστάσεις

Enforcements / Resistances



Νίνα Παππά Nina Pappa

***Η φωνή του μαέστρου -
Η παρέλαση***

Η *Φωνή του μαέστρου* είναι μία σύνθεση αποσπασμάτων από πρόβες ορχήστρας που εστιάζεται στις φωνές διαφόρων μαέστρων, καθώς αυτοί κατευθύνουν τους μουσικούς. Τα αποσπάσματα περιλαμβάνουν τις εντολές του μαέστρου, τα σχόλια και τις παρατηρήσεις του, τα επιφωνήματα, τα σφυρίγματα και κάθε άλλη μορφή προσπάθειάς του να επικοινωνήσει με τα μέλη της ορχήστρας του και να τους υποδείξει με τη χρήση της φωνής του το σωστό ρυθμό, το χρώμα και την ένταση της εκτέλεσης. Στην ηχητική αυτή σύνθεση ακούγονται οι μαέστροι Karel Ančerl, Thomas Beecham, Sergiu Celibidache, Ferenc Fricsay, Rudolf Kempe, Otto Klemperer, Rafael Kubelik, Igor Markevitch, Zubin Mehta, Willem Mengelberg, Hermann Scherchen, Robert Shaw, Georg Solti, Leopold Stokowski, Georg Szell και Arturo Toscanini. Τα ηχητικά αρχεία συγκεντρώθηκαν με την ευγενική παραχώρηση του Γιάννη Ευσταθιάδη, ο οποίος παρουσίαζε τη ραδιοφωνική εκπομπή *Πρόβα ορχήστρας*.

Η *Παρέλαση* στηρίζεται στη μεταφορά ηχητικού υλικού από βίντεο που προέρχεται από το YouTube. Το πρωτότυπο βίντεο παρουσιάζει μία στρατιωτική παρέλαση, που έγινε πρόσφατα στην Αθήνα, και σ' αυτό κυριαρχούν οι ζητωκραυγές μίας μάλλον ηλικιωμένης κυρίας. Ο ενθουσιώδης τόνος της φωνής της, αλλά και το περιεχόμενο των λεγομένων της, αποκαλύπτει τόσο τη γενικότερη ευφορία, όσο και τις φαντασιώσεις που της προκαλεί η στρατιωτική πομπή. Παράλληλα ακούγονται σχόλια και άλλων παρισταμένων στην παρέλαση, μεταξύ των οποίων και ενός θεατή που εκδηλώνει συναισθήματα εντελώς αντίθετα από αυτά της ομήγυρης. Αυτός απομακρύνεται μάλλον βίαια, αν κρίνουμε από τον καυγά που ακολουθεί και την απότομη διακοπή της μαγνητοσκόπησης.

Η χρήση βίντεο κατά κανόνα συνδέεται με την παρουσίαση οπτικών εικόνων στο θεατή. Και στα δυο παραπάνω έργα, αντίθετα, το συγκεκριμένο μέσο χρησιμοποιείται για να αναδείξει τη δύναμη *ηχητικών*, κυρίως, εικόνων που προκύπτουν από την εκφορά του λόγου μέσω της ανθρώπινης φωνής, ενώ η προβολή των λέξεων στην οθόνη έρχεται να συνοδεύσει και να ενισχύσει, παρά να κυριαρχήσει της ηχητικής σύνθεσης.

The Maestro's Voice - The Parade

The Maestro's Voice combines excerpts from orchestra rehearsals, with a focus on the spoken directions given by different maestros to the musicians. The excerpts include the conductor's instructions, remarks and observations, exclamations, whistles, and other methods of communication with the members of the orchestra in order to show them, through the use of his voice, how he wants the music to be played. The recordings include maestros Karel Ančerl, Thomas Beecham, Sergiu Celibidache, Ferenc Fricsay, Rudolf Kempe, Otto Klemperer, Rafael Kubelik, Igor Markevitch, Zubin Mehta, Willem Mengelberg, Hermann Scherchen, Robert Shaw, Georg Solti, Leopold Stokowski, Georg Szell and Arturo Toscanini. The original sound recordings come from the personal archives of Yannis Efstathiadis, who used to present the radio programme *Orchestra Rehearsal*, and was very kind to allow me access to them.

The Parade is based on the transfer of audio material from a video posted on YouTube, showing a military parade which took place in Athens recently. The video is dominated by the patriotic cheering of a - most probably elderly - lady. Her enthusiasm and the content of her shouting are indicative both of the general euphoria and the excitement she feels. At the same time, we can hear the remarks of other spectators, among them a man who expresses feelings which are the opposite of the crowd's. He is removed rather violently, judging from the argument that ensues and the sudden interruption of the videotaping.

As a rule, the use of video is associated with the presentation of *images* to the viewer. In both the above projects, by contrast, this particular medium is used to underscore the power of - primarily - *sound images*, which emerge through the articulation of speech via the human voice, while the projection of words on the screen accompanies and enhances, rather than dominates, the sound composition.

ΝΙΝΑ ΠΑΠΠΑ
Η ΦΩΝΗ ΤΟΥ ΜΑΕΣΤΡΟΥ

ΝΙΝΑ ΡΑΡΡΑ
THE MAESTRO'S VOICE

Διάρκεια / running time 7min

Non i ta ta, non ti ta ta signore! Non è.

shhh!

i ti yi ti yi teya teyi taac tac

ta ti ta ti ti te

ff fffff fiou fiou foi foi fou

One, two, three

un' du' tre fa ci ce
un' du' tre fa ci ce
un' du' tre fa ci ce

But make a noise! Make a noise, do something.

Ancora!

This is simple music, great music but simple,
don't make stupid mistakes, like that.
Please concentrate.

Sorry

Alla maniera de le...de le...a i i a la...
come l' ha raccontanto il mille novecento quattordici.
Era ancora la moda di fare paa pee paa bee...
Era la moda delle maestri. Fate Beethoven.

più vivanto!

Short note! Short note!

Look at me, look at me
Put in your eyes, in your ears.
Put, put, put!

Νίνα Παππά
ΠΑΡΕΛΑΣΗ

Nina Pappa
PARADE

διάρκεια 5:21 λεπτά
running time 5:21 minutes

Ζήτω η φουσανέλα, το τσαρούχι!
Μπράβο! Μπράβο!

Long live the fustanella and the tharúhi!
Bravo! Bravo!

Δώσ' του κι άλλο τσαρούχι και φουσανέλα!
Let's see some more tsarúhi, some more fustanella!

Οι Τσολιάδες!

The Tsoliádes!

Την ευχή της Παναγίας να έχετε, Έλληνες.
The blessing of the Virgin on you, Greeks!

Ζήτω! Φουσανέλα και τσαρούχι!

Hurray, fustanella and tharúhi!

Έλληνες!
Greeks!

Ζήτω τα ενωμένα Βαλκάνια!

Long live the united Balkans!

Ζήτωωω!

Hurray!

Έλληνεεεες!

Greeks!

Ζήτω ο τσολιάάς!

Long live the tsoliás!

- Κοίτα, ρε μαλάκα!
- Εεεε!

"Look at that, man."
"Yay!"

Ζήτω οι απόγονοι του Κολοκοτρώνη!

Long live the descendants of Kolokotronis!

Ζήτωωω!

Hurray!

Πωπωπω, τι λεβεντιά είναι αυτή,
η Παναγιά κοντά τους!

My word, look how dashing they are,
may the Virgin Mary watch over them!

Δεν έχει κανένας τέτοιο πράγμα στον κόσμο, μόνο εμείς!
Κοίτα φουσανέλα και τσαρούχι!
Ωραίο πράμα!

There's nothing like it in the world! Only in Greece!
Look at the fustanélla and the tharúhi!
A beautiful sight!

Δήμητρα Κονδυλάτου Dimitra Kondylatou

Επισκεπτήριο, Βίντεο, διάρκεια: 2' 11"

Επισκεπτήριο, Ηχητικό έργο, διάρκεια: 6' 52"

Δύο χώροι που φιλοξενούν καθημερινά πολλούς διαφορετικούς ανθρώπους, ένα νοσοκομείο και το αναψυκτήριο ενός στρατοπέδου. Είναι δύο χώροι ιδιαίτερα φορτισμένοι και με πολλές συνδηλώσεις, χώροι που αποτελούν αντικείμενο μελέτης, χώρο άσκησης καθήκοντος και εξουσίας, περίθαλψης, εστίασης, συγκέντρωσης, διαμονής, εκπαίδευσης.

Οι χώροι αυτοί θέτουν ένα πολύ συγκεκριμένο πλαίσιο για όσους διαμένουν σε αυτούς, για τους εργαζόμενους, ακόμα και για τους επισκέπτες. Ο χώρος και τα αντικείμενα που βρίσκονται μέσα σ' αυτόν και οι στολές καθορίζουν τις συμπεριφορές, τους διαλόγους και τη στάση του σώματος. Ιατρικά εξαρτήματα και σύμβολα θρησκευτικά και εθνικά φορτίζουν επιπλέον το χώρο, προσδίδοντάς του έναν χαρακτήρα ακόμα πιο σφιχτό και συγκεκριμένο. Κατά τη διάρκεια της νοσηλείας ή της θητείας, το υποκείμενο οφείλει να συνυπάρχει με τους άλλους και δημιουργείται έτσι μια ιδιάζουσα συνθήκη μεταξύ ιδιωτικού και δημόσιου (η ούρηση με καθετήρα ή το πλύσιμο του ασθενούς μπροστά στους άλλους νοσηλευόμενους, η απογύμνωση του σώματος ως σκληραγώγηση, οι κοιτώνες, η υποχρεωτική συνύπαρξη).

Όμως το θέμα του έργου *Επισκεπτήριο* επικεντρώνεται στο τι συμβαίνει κατά τη διάρκεια ενός επισκεπτηρίου σε αυτούς τους χώρους. Εκεί και οι επισκέπτες υποχρεώνονται να συμμορφώνονται με τους κανόνες, τηρούν ορισμένα ωράρια και περιορίζουν τη συμπεριφορά τους (δεν επιτρέπεται να καπνίζουν, πρέπει να μιλούν χαμηλόφωνα και κόσμια, κ.ά.), ενώ ταυτόχρονα έχουν την επιθυμία να περάσουν προσωπικό χρόνο με το πρόσωπο που έχουν έρθει να επισκεφθούν. Η έκφραση συναισθημάτων σε ένα πλαίσιο επιτήρησης επιφέρει και πάλι τη σύγχυση των ορίων μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού.

Η συνάντηση επισκεπτών και επισκεπτόμενων πραγματοποιείται εν μέσω των ψιθύρων και των φωνών των άλλων, βογκητών - εκδήλωση του πόνου των ασθενών - ροχαλητών, παρεμβολών από τις νοσοκόμες που τελούν τα καθήκοντά τους («Σιγά σιγά τώρα το επισκεπτήριο τελειώνει, έτσι; Αύριο έχετε και μεγάλη μέρα, το χειρουργείο...»). Η τελετουργία του οικογενειακού κυριακάτικου τραπέζιου μεταφέρεται στο αναψυκτήριο του στρατοπέδου και διαφορετικές οικογενειακές ιστορίες εκτυλίσσονται η μία δίπλα στην άλλη («Α, για φαΐ πάνε; -Γεμιστά έκανα σήμερα»). Οι διάλογοι είναι τυπικοί - είτε προς τους οικείους, είτε μεταξύ αγνώστων - αφού η κοινωνικοποίηση είναι



αναγκαστική σε τέτοιες περιπτώσεις, εντάσσονται στο πλαίσιο που έχει τεθεί από τη συνθήκη της νοσηλείας ή της θητείας («Εχτές το βράδυ το πέρασες καλά; Όχι, ε;», «Καλησπέρα! Πώς είσαι; Τι κάνεις;» [προς έτερο ασθενή], «Τι έγινε μωρ' θεια;», «Καλησπέρα! Καλά είστε; Τι κάνετε; Περαστικά σε όλους!», «Άνοιξε την πόρτα!», «Απ' ό,τι έμαθα, μόνο άδεια...», « Α, ρε θεια, τι έπαθες!», είναι αναγκαστικοί-επεξηγηματικοί λόγω της συνθήκης του επισκεπτηρίου («Εε... είμαστε στο τραπέζι. Δεξιά, δεξιά...», «Να σου κάμουμε μπάνιο, αλλά τώρα δε θα το κάμουμε...»), καθησυχαστικοί εκ μέρους των επισκεπτών («Έλα, τελείωσε, εντάξει..., σε περιμένουν με τον Αποστόλη θεια! (...) θα πάμε σπίτι μας», «Τώρα, αύριο θα κάμεις το χειρουργείο και θα κουνιέσαι, θα σε σηκώσουνε την άλλη μέρα»), όμως κάποιες φορές γίνονται πιο προσωπικοί και εξομολογητικοί («Το παιδάκι μου το καημένο, μπράβο πουλάκι μου που είναι χαρούμενο», αφού έχει προηγηθεί μια εκμυστήρευση ή η εξιστόρηση μιας ιστορίας από τα νεανικά χρόνια της «θειας»). Κάτω από την ιδιαιτερότητα των συνθηκών, τα υποκείμενα γίνονται πιο ευάλωτα και αισθάνονται την ανάγκη να κάνουν εκμυστηρεύσεις («Δεν έχω κοιμηθεί, όπως κι αυτή. Δεν το αισθάνομαι όμως. Και είναι απ' το μυαλό μου»).

To pay a visit / in plain site, Video projection in loop, duration: 2' 11"
To pay a visit / in plain site, Sound work, duration: 6' 52"

A hospital and a Greek army refectory, two public spaces that host daily a large number of people daily, and are symbolically and emotionally loaded, were the starting point for these works, presented at the final exhibition of *Fonés* at CAMP. These two places of hospitalization, gathering, work, education, have been closely scrutinized by social scientists. They are places where power – either medical or military – is directly and harshly exercised on the subject, and duty is beyond doubt. These places set a very specific context for their residents, employees and visitors. The place, the objects it contains and the uniforms inform behaviors, dialogues, positioning and movements of the body. During military service or hospitalization, the subject is obliged to co-exist with others and the limits between the private and the public often get blurred (see, for example, the compulsory denudation of the body in public).

The work *To pay a visit / in plain site* focuses on the visiting hours in such places. Even the visitors are obliged to compromise with the rules and to follow

¹ Αποσπάσματα από τις καταγραφές.

the same patterns of co-existence. The video and the sound work describe the particularities of such a weird condition and present recorded extracts of some incidents and dialogues that took place during the visiting hours in the military camp in Thiva and in the public hospital of Lefkada.



Δήμητρα Κονδυλάτου & Νικολίνα Μπαϊρακτάρη

Dimitra Kondylatou & Nikolina Bairaktari

Nanny State

Το «κράτος γκουβερνάντα» (nanny state) είναι ένας όρος που μπορεί να χαρακτηρίσει πολλά από τα σύγχρονα κράτη. Πρόκειται για μια συνθήκη κατά την οποία οι κυβερνήσεις και οι πολίτες έχουν μια ιδιαίτερη σχέση, που έχει ως αφετηρία ή ομοιάζει με την οικογενειακή. Στόχος είναι οι πολίτες να ζουν και να δρουν σε ένα προστατευμένο και αυστηρά ορισμένο περιβάλλον. Όπως μια μητέρα μαθαίνει στο παιδί της να μιλάει, ρωτώντας το γλυκά και απαιτητικά να της πει πώς λέγεται το τόπι που κρατάει στα χέρια της και ωθώντας το να συλλαβίζει το-τό-πι, έτσι και το κράτος γκουβερνάντα απαιτεί από τους πολίτες να μάθουν τους κώδικες συμπεριφοράς και διαβίωσης μέσα σ' αυτό.

Ο πιο κοινός τρόπος να ακουστεί ο λόγος του κράτους γκουβερνάντα στον δημόσιο και ιδιωτικό χώρο είναι μέσω της φωνής. Οι φωνές που ακούμε στα μέσα μαζικής συγκοινωνίας, στα μέσα μαζικής ενημέρωσης, σε χώρους εκδηλώσεων, ακόμα και στα προσωπικά μας τηλέφωνα, εκφράζουν ακριβώς αυτή την καθοδήγηση, πάντα συνοδευόμενη από κάποια αυστηρότητα (απαγόρευση ή προτροπή). Οι φωνές του κράτους είναι πανταχού παρούσες και απύσυχες. Είναι απευθύνσεις που δεν περιμένουν ανταπόκριση, αλλά προϋποθέτουν την ύπαρξη του ακροατή, τη θεωρούν όχι μόνο απαραίτητη, αλλά και βέβαιη. Είναι συνήθως φωνές απρόσωπες, τυποποιημένες, το ίδιο και ο λόγος που εκφέρουν. Ακούγονται σαν υπέρτατη και αδιαμφισβήτητη εντολή, που προέρχεται από έναν αλάνθαστο, μακρινό και παντογνώστη προστάτη. Είναι φιλικές και ευχάριστες, αλλά ταυτόχρονα κατηγορηματικές και αδιάλλακτες. Και πώς να συνδιαλλαγεί κανείς με ένα ηχογραφημένο μήνυμα άλλωστε;

Αντιδρά και διαδρά, όμως, όποτε τις ακούει ασυνείδητα. Για παράδειγμα, πολλές φορές θα έχει τύχει να παρατηρήσουμε σε κάποιο βαγόνι τρένου, σε ώρα αιχμής, όπου βρίσκεται μαζεμένος αρκετός κόσμος, όταν ακούγεται το ηχογραφημένο μήνυμα «Επόμενη στάση Μοναστηράκι. Προσοχή στο κενό μεταξύ συρμού και αποβάθρας! Next stop Monastiraki. Please mind the gap between the train and the platform!», κάποιον να μιμείται ασυναίσθητα τη φωνή, αναπαράγοντας ταυτόχρονα με αυτήν το μήνυμα στην παρέα του και αυτό να προκαλεί κάποιο γέλιο ή σχόλιο. Ή εξίσου συχνό φαινόμενο είναι, στο άκουσμα του μηνύματος: «Παρακαλούνται οι επιβάτες να προσέχουν τα προσωπικά τους αντικείμενα. Ευχαριστώ!», να βρίσκονται κάποιοι που τραβούν ασυναίσθητα

NANNY



STATE

Nanny state: κράτος - γκουβερνάντα / κατάσταση - κράτος

Nanny state: γκουβερνάντα - νάνι / κατάσταση ύπνωσης

«Η μάνα είναι μάνα», «το κράτος είναι κράτος», το «άβατο»

γλυκιά ή σκληρή, απάνθρωπη ή τρυφερή, τερατώδης ή μειλίχια, προστατευτική ή αδιάφορη, καταβροχθίζει, καταπίνει, παραμορφώνει, συνθλίβει, αφαιμάσσει, θέλει το καλύτερο

κοντά τους τις τσάντες τους ή που παριστάνουν πως ψάχνουν κάτι. Μεγάλο ρόλο παίζουν και οι λέξεις που χρησιμοποιούνται (Παρακαλώ, Παρακαλείσθε, Ευχαριστώ, Προσοχή!), οι οποίες είναι εξίσου απρόσωπες και τυποποιημένες, έτσι ώστε να αφορούν όλους και να μην αφορούν κανέναν. Συντίθενται, όμως, σε φράσεις που διατρέχουν την καθημερινότητα των υποκειμένων και μ' αυτό τον τρόπο εισβάλλουν ασυνείδητα και ρυθμίζουν τη ζωή τους.

Αυτή η οικουμενική, η παγκόσμια φωνή διαχέεται στον πλανήτη, προκειμένου να δώσει οδηγίες για να ζεις. Σημαντικό είναι να παρατηρήσουμε ότι οι οδηγίες που δεχόμαστε δεν αφορούν μόνο την ομαλή συνύπαρξη και συμβίωση με τους άλλους στον δημόσιο χώρο, όπως είναι το επιφανόμενο, αλλά εισχωρούν και στην ιδιωτική ζωή, ρυθμίζοντάς την κατά τρόπο αρχικά συμβουλευτικό, έχουν, όμως, ως συνέπεια την καταπίεση και την αύξηση του άγχους και των φοβιών του ατόμου, που αναγκάζεται έτσι να υποβάλλει τον εαυτό του σε συνεχή αυτοέλεγχο. Ας πάρουμε για παράδειγμα την καμπάνια κατά του καπνίσματος. Ξεκινάει από τους κοινόχρηστους χώρους, όπου αυτός που καπνίζει επιβαρύνει τους μη καπνιστές και η οδηγία είναι ρυθμιστική για την αρμονική συνύπαρξη των υποκειμένων στην κοινωνία, αλλά όταν επισημαίνει τον κίνδυνο που απειλεί την ατομική του υγεία γίνεται κανονιστική για το ίδιο το υποκείμενο και τις προσωπικές του ελευθερίες-δικαιώματα-επιλογές. Έτσι περνάει από τη σφαίρα του δημόσιου στο ιδιωτικό και εισβάλλει στην καθημερινότητά του. Η φωνή του κράτους σου λέει πού να ακουμπήσεις και πού να περπατήσεις, πότε να καπνίσεις και πότε να το κόψεις, πότε να ζήσεις και πότε να πεθάνεις, σε τιμωρεί καταλλήλως, αν χρειαστεί. Μέσα από την επανάληψη και τη συνεχή έκθεσή του σ' αυτή τη φωνή, το υποκείμενο βρίσκεται υποσυνείδητα στη σφαίρα επιρροής της και εκπαιδεύεται, όπως το παιδί εκπαιδεύεται από τη μητέρα ή την γκουβερνάντα, όχι μόνο να υπακούει αλλά και να λειτουργεί σύμφωνα με τους κώδικες που του έχουν υπαγορευτεί. Αν αναλύσουμε τον όρο «nanny state» στην ελληνική γλώσσα, μπορούμε να δούμε πως η λέξη «nanny» σημαίνει «γκουβερνάντα», αλλά επίσης είναι ομόηχη με τη λέξη «νάνι», που χρησιμοποιείται στα παιδικά νανουρίσματα. Η λέξη «state» σημαίνει «κράτος», αλλά και «κατάσταση». Κάνοντας, λοιπόν, ένα λογοπαίγνιο, θα μπορούσαμε να πούμε πως το «nanny state» είναι η κατάσταση ύπνωσης, πράγμα που τελικά ίσως να μην απέχει πάρα πολύ και από την πραγματική έννοια του όρου. Το υποκείμενο βρίσκεται σε μια συνθήκη προστασίας, στην αγκαλιά του κράτους-γκουβερνάντα (δεν είναι τυχαίο που συνώνυμος όρος του «nanny state» είναι ο «big mother», μεγάλη μητέρα), η οποία όμως θέτει τους κανόνες πειθαρχίας και το εκπαιδεύει με τον πιο προσφιλή φαινομενικά τρόπο.

Με αυτό το λογοπαίγνιο και αυτόν τον όρο ξεκινάει η εικαστική μας

προσέγγιση του θέματος, αρχικά με τη σύνθεση ενός ηχητικού έργου και με σκοπό να συνεχιστεί. Μέσα σε αυτές τις συνθήκες της παγκόσμιας αλλά και προσωπικής κρίσης που διανύουμε, θεωρούμε σημαντικό να ερευνήσουμε αυτά τα οποία είναι καθημερινά και παρόντα, αλλά λόγω της τριβής και της επανάληψης δεν τους δίνουμε ίσως τη σημασία που θα έπρεπε, για να κατανοήσουμε τις συνθήκες μέσα στις οποίες ζούμε, πώς είναι διαμορφωμένες και ποιους σκοπούς εξυπηρετούν.

Nanny State

Many contemporary states can be characterized as “nanny states”. This term describes the context within which the government and the citizens develop a particular kind of relationship which somehow resembles family relations. In these states, subjects are supposed to live and act in a protected and strictly defined environment.

The mother teaches her child how to speak, by asking him/her tenderly but intensely to recognize and to name the ball she holds in her hands. In a similar way, the nanny state trains its citizens and demands from them to learn how to behave and live properly, according to strict rules and under certain directions.

The most common way of introducing the nanny state to public and private spaces is by using the voice. The voices that are heard in public means of transportation, in mass media, in venues, even the voices that reach us through our personal telephones, express the guidance of the state (forbidding or urging) and they are expressed via a standard flat tone.

The voices of the state are always present and absent. They address people, but an answer is never expected and the existence of a receiver is presupposed and never questioned. These voices are usually impersonal, formal and neutral, as it is exactly the message they transfer. They sound as a supreme order, coming from an invisible, wise and distant protector. They are friendly and pleasant and at the same time emphatic and irreconcilable. How can anyone be in conversation with a recorded message?

Yet the subject unconsciously reacts and interacts with it. For example, in the metro, when the standard message “Next stop Monastiraki. Please mind the gap between the train and the platform!” is heard, some people imitate and reproduce the voice to their fellows and this causes some laughter or comments. Or when they listen to the message “Please mind your personal belongings!”, they move or hold their bags tighter.

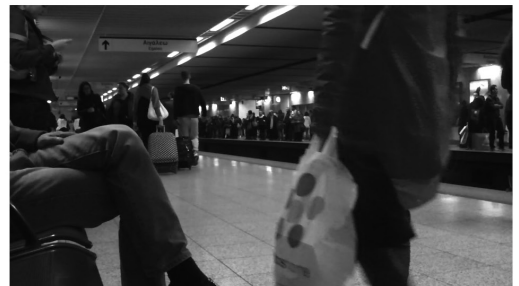
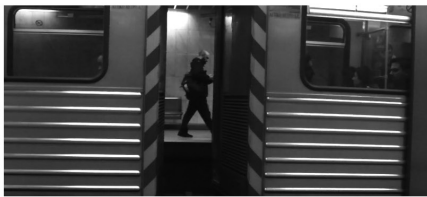
The words or phrases used in these messages are of great importance (*Please, You are kindly asked/requested to, Thank you, Be aware, Mind, ...*). They are formed in such a way that they address everyone and no-one at the same time. This global, universal voice is diffused in the planet, in order to give us directions on how to live. It is important to notice that these directions do not apply only to the regular co-existence of subjects in public space, but they also intrude their privacy. In the beginning, they seem to have an advisory character, but they soon become an oppressive force that leads the subject to an endless process of self-control and insecurity.

See, for example, the anti-smoking campaign. Its application in public space, where the direction is functional for the sake of an harmonious and equal use of space, soon gave its place to a regulation of personal space. By insisting on the threats of smoking to personal health, it very quickly came to control personal freedom-rights-choices.

The voice of the state tells you where to stand and where to walk, when to smoke and when to quit, when to live and when to die and punishes you if needed. Through the constant repetition of this voice, subjects are under the endless influence of the state and trained not only to obey, but also to function as expected.

The word “nanny” in Greek sounds the same as “nani”, a word used in lullabies to signify sleep. The word “state” has also double meaning, describing both a “condition” and a “governed entity”. Playing with words, we can therefore interpret “nanny state” as “sleep condition”, which may not be so far from what really happens after all. Our artistic approach to this subject began with this pun and this term, which led to a sound work, composed by such voices recorded in the city we live, Athens.





Ενδεικτικές εικόνες από την καταγραφή (οπτική και ηχητική) της «φωνής του κράτους» που πραγματοποιήσαμε σε τόπους δημόσιας συνάθροισης (στο μετρό, στον ηλεκτρικό, στο δρόμο).

Θεόδωρος Κωβαίος Theodoros Koveos

Σώμα χωρίς επιφάνεια

Βίντεο, διάρκεια: 3' 03"

Ένα Σώμα Χωρίς Επιφάνεια διατρέχεται από τις φωνές των διαδηλωτών, τις κραυγές, την επιθετικότητα, τον πόνο στ' αυτιά από τις κροτίδες, τα σπασμένα γυαλιά και τα βράδια όπου αυτά, λίγο πριν σε πάρει ο ύπνος, έρχονται ως παραίσθηση ή παρακουσία. Είναι σύνθετο σύμπλεγμα που εγκλωβισμένο σε ένα τεχνολογικό μέσο αποκτά μια αδιαπέραστη πυκνότητα, γίνεται μια ανοησία, όπως τα *cris - souffles* του Artaud: «ratara ratara ratara Atara tatara rana Otara otara katara».

Ένα σμήνος, ένα αέριο, μια πολλαπλότητα από σωματίδια. Για να το αντιληφθείς, πρέπει να το παγιδεύσεις σε ένα σχήμα, όπως ένα ποτήρι, διαστρεβλώνοντας έτσι την ερμηνεία. Η κριτική είναι κρυστάλλινη, αντιπαθεί τις θολές επιφάνειες, θέλει να διεισδύει και να αποκαλύπτει, να εξετάζει και να κατηγοριοποιεί. Σε τέτοια σώματα, όμως, η κριτική δεν είναι παρά μερικότητα. Ένα Σώμα Χωρίς Επιφάνεια δεν έχει αρχή και τέλος, αλλά είναι ένα πεδίο ανάλογο με έναν αντικυκλώνα ψύχους πάνω από τις ακτές της Νορμανδίας που θα φέρει ή δεν θα φέρει βροχές ανάλογα με τα θερμά ρεύματα από την Αφρική και τη μορφολογία του εδάφους. Μετρήσιμα μεγέθη ίσως: τα μποφόρ, τα μιλιμπάρ, τα σέλσιους ή, όπως λέμε, οι σπασμένες βιτρίνες κι οι πινακίδες του δήμου, ο αριθμός των διαδηλωτών, οι τραυματίες, περιμένουν μια γενική Βασιλική Μετεωρολογική Θεωρία να τους δώσει σημασία.

Όπως στο παιχνίδι «Αυτό το σύννεφο τι σχήμα έχει;», οι θεατές βλέπουν ό,τι θέλουν ή ό,τι έχουν μάθει να θέλουν και το έργο θα βρέξει ή δε θα βρέξει στις αισθήσεις των θεατών του. Η φωνή των εξεγέρσεων δεν υπάρχει. Υπάρχουν φωνές και κραυγές και αγωνίες και ιδεολογίες και επιθυμίες κι όσες ομπρέλες και να έχεις μαζί σου, κάποια στιγμή θα βραχείς.

Body without surface

Video, duration: 3' 03"

Body without Surface consists of the protesters' voices, their cries, the sound of aggression, the earache caused by stun grenades, broken glass and the nights when all these are brought together just before you fall asleep; just like an illusion or a paracousia (auditory hallucination), a sound assemblage detached from its context.

When recorded, this sound grows to be impenetrable, thick, it becomes a nonsense like the *cris - souffles* of A. Artaud: "ratara ratara ratara Atara tatara rana Otara otara katara". A Body Without Surface that neither a perspective nor a moral can be used to decode.

Like a flock or gas or even a multiplicity of particles. The only way to conceive it is by shaping it into a defined form, thus distorting it. Critique is crystal with a notorious disdain for the foggy surfaces, as they hinder its penetration and revelation, examination and categorizing. For those kinds of bodies, though, critique is only partiality.

A Body Without Surface does not have either definable end or beginnings, a cold anticyclone over the coast of Normandy which can or not bring rainstorms, depending on the influence of African hot air currents and the terrain morphology. All these can be measurable, Beaufort, Millibars, Celsius, comparable to the numbers of burned cars, broken shop-windows, protesters injured, all of them waiting for the Royal Meteorological Theory to give the proper signification and explanation.

As in the game: "This cloud looks like...", the spectators will see what they desire, or what they've learned to see, and the piece will rain or not on their senses. One single voice of protest doesn't exist. Only voices and cries and anguish and ideologies and desires and no matter how many umbrellas you can carry, eventually you'll be sopping.





Νίκος Αρβανίτης Nikos Arvanitis

Surviving Desire

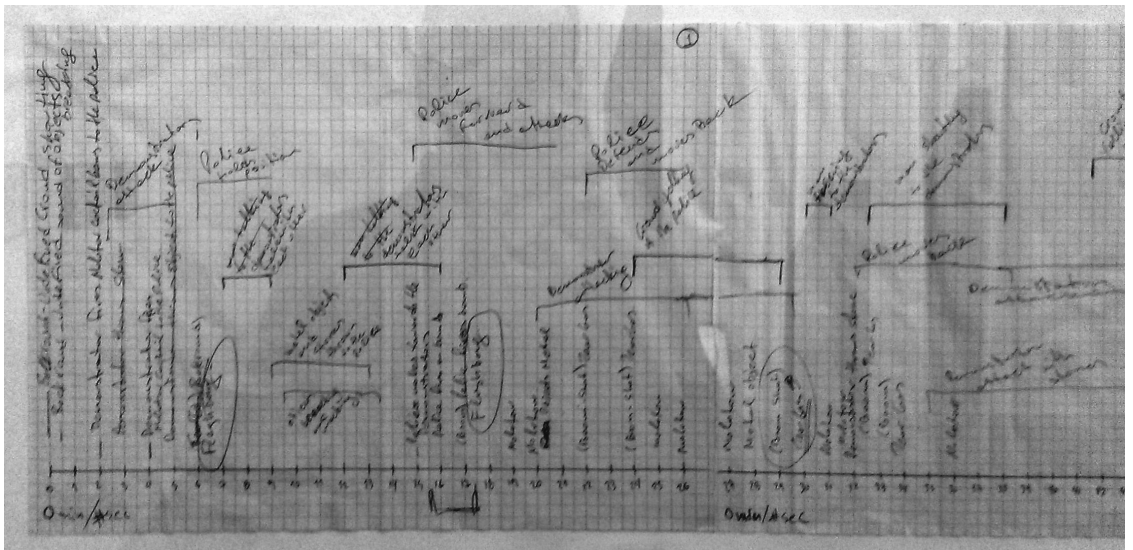
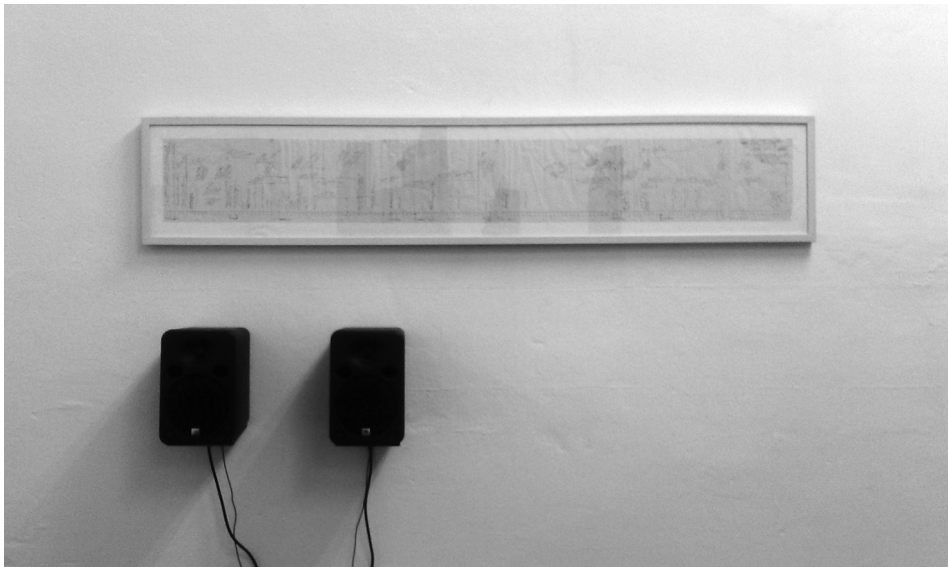
Ήχος, διάρκεια: 2' 30", σχέδιο με στυλό σε χαρτί

Ο Αρβανίτης χρησιμοποιεί, ως πρωταρχικό υλικό αναφοράς, ένα βίντεο καταγραφής βίαιων συμπλοκών μεταξύ διαδηλωτών και αστυνομίας κατά τη διάρκεια των διαδηλώσεων της 12ης Φεβρουαρίου 2012 στην Αθήνα. Αναλύει τη σύσταση του ηχητικού τοπίου της σκηνής αυτής και αναπαράγει δευτερόλεπτο προς δευτερόλεπτο το ηχητικό τοπίο, ηχογραφώντας στο στούντιο φωνές και ήχους προερχόμενους από τη χρήση καθημερινών αντικειμένων. Το τελικό αποτέλεσμα αποτελείται αποκλειστικά από τους αναπαραγόμενους - τεχνητούς - ήχους. Το σχέδιο αποτελεί το script της σκηνής, όπου καταγράφεται η οπτική και ηχητική πλοκή του πρωταρχικού υλικού.

Surviving Desire

Sound, duration: 2' 30", ballpen on paper

The artist uses, as a primary reference material, a video recording of violent scuffles between demonstrators and the police during the demonstrations of 12 February 2012 in Athens. He analyzes the composition of the soundscape of the scene and reproduces it by combining voices and sounds from the use of everyday objects, recorded in a studio. The final result consists exclusively of reproduced - artificial - sounds. The drawing is the script of the scene, where the visual plot and sonic texture of the primary material are recorded.



00:00:00

undefined crowd shouting (background)

00:00:00

undefined sound of objects breaking (background)

00:00:02

demonstrators attack, throwing stones, concrete pieces, metal, wooden and undefined objects

00:00:02

demonstrator fires molotov cocktail against the police

00:00:04

demonstrator fires molotov cocktail against the police

00:00:06

Police holds position

00:00:06

police fires flash-bang grenade against the demonstrators (background)

00:00:07

demonstrators talk with each other

00:00:12

demonstrators talk with each other

00:00:14

police moves forward and attacks

00:00:16

Police fires flash-bang grenade against the demonstrators

00:00:17

Police fires flash-bang grenade against the demonstrators

00:00:19
demonstrator fires molotov cocktail against the police

00:00:20
demonstrators attack

00:00:20
demonstrator fires molotov cocktail against the police

00:00:22
police defends and moves back

00:00:22
police fires tear gas against the demonstrators

00:00:24
crowd yelling at the police

00:00:24
police fires tear gas against the demonstrators

00:00:25
demonstrator fires molotov cocktail against the police

00:00:26
demonstrator fires molotov cocktail against the police

00:00:27
demonstrator fires molotov cocktail against the police

00:00:29
police fires tear gas against the demonstrators

00:00:30
demonstrators talk with each other

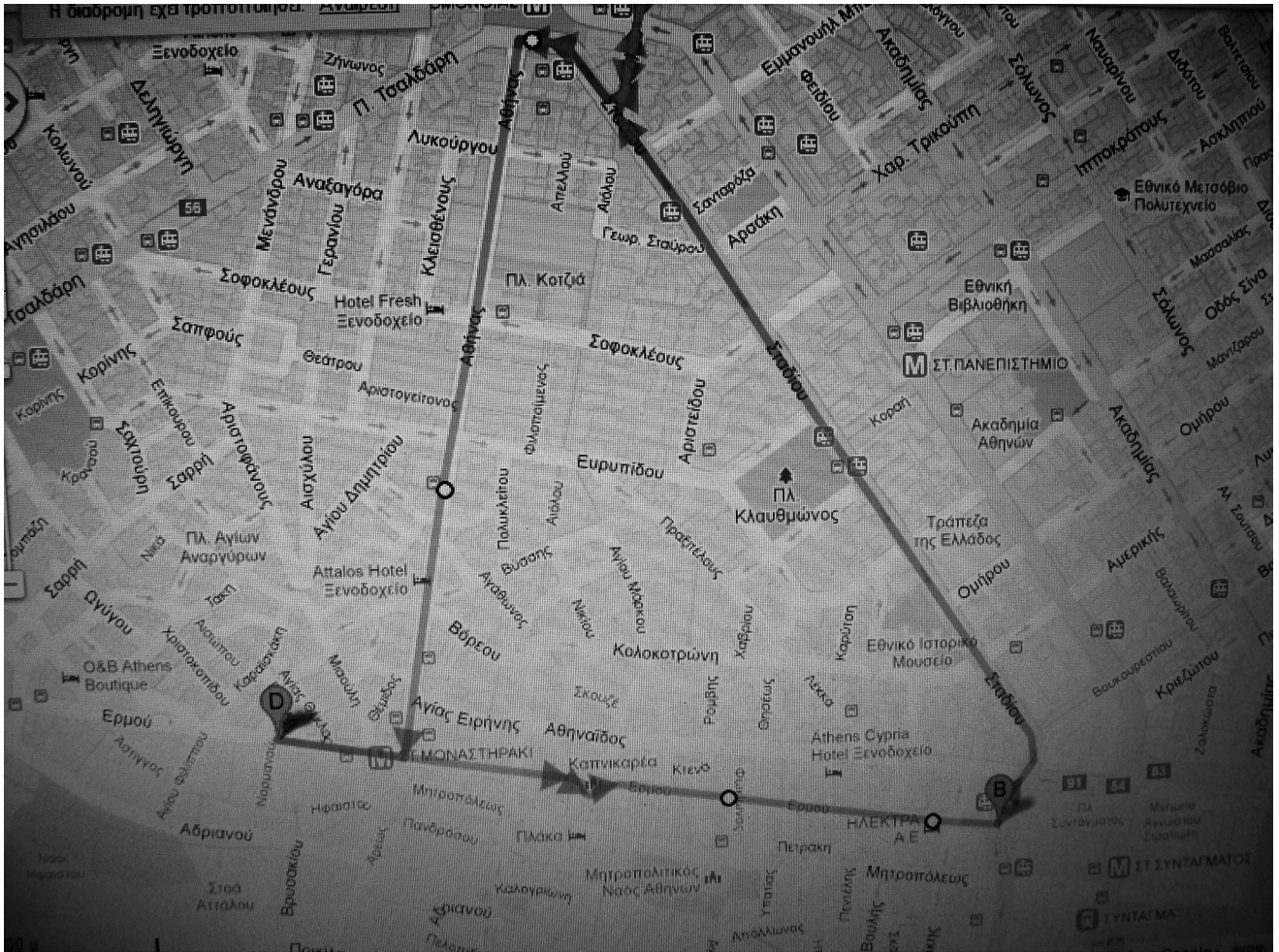
00:00:31
demonstrator fires molotov cocktail against the police

Νίκος Αρβανίτης, *Surviving Desire*, απόσπασμα από το script.

Χαρτογραφίες / Περιπλανήσεις

Mappings / Wanderings





Σοφία Γρηγοριάδου Sofia Grigoriadou

Sesler/Φωνές/Veus

Τρία αρχεία ήχου, μέρη του ίδιου έργου, διάρκεια: 12'

Μέσα από το ηχητικό υλικό που καταγράφω από το 2011 σε τρεις πόλεις της Μεσογείου - Κωνσταντινούπολη, Αθήνα, Βαρκελώνη - προκύπτει μια ενότητα ηχητικών έργων που εστιάζει στην ανθρώπινη φωνή στο δημόσιο χώρο. Διαμεσολαμβάνεται ή αδιαμεσολαμβάνεται, οι φωνές συνυφαίνονται με άλλους ήχους σε ένα αδιαχώριστο πλέγμα. Με αυτόν τον τρόπο διαμορφώνονται και διαμορφώνονται από τα ιδιαίτερα ηχοτοπία κάθε πόλης. Σε ποιο βαθμό οι εκάστοτε τοπικές ηχητικές ιδιαιτερότητες καθορίζουν την ένταση και το ύφος τους; Το *Sesler/Φωνές/Veus* αποτελεί μια συρραφή αποσπασματικών ηχητικών καταγραφών που στοχεύει να διερευνήσει τη φωνή ως εργαλείο οικειοποίησης του δημόσιου χώρου. Με ποιους τρόπους η εξουσία εκδηλώνεται μέσω ηχητικών μηνυμάτων και τι είδους πρακτικές υποδηλώνει η ακρόαση των φωνών των κατοίκων; Πώς ηχούν οι εντολές, οι οδηγίες, οι πληροφορίες, οι διαμαρτυρίες, το τραγούδι, η επαιτεία σε κάθε πόλη;

Sesler/Φωνές/Veus

3 Sound pieces, part of the same work, duration: 12'

Since 2011 I have been recording soundscapes in three Mediterranean cities - Istanbul, Athens, Barcelona. These recordings constitute the raw material for a group of sound artworks focused on people's voices in public space. Mediated or not, voices and the rest of the city sounds are interwoven into an indivisible sonic meshwork. Thus, they form and are simultaneously formed by local soundscapes. To what extent do local sonic features affect vocal intensity and style? *Sesler/Φωνές/Veus* is an assemblage of fragmentary sound recordings attempting to investigate voice as a tool for the appropriation of public space. In which ways does authority use sonic messages as a means to manifest itself and what kinds of practices do citizens' voices indicate? How do orders, instructions, information, protests, singing or begging sound in each city?



Νικολά Ρεμύ Nicolas Remy

Οι φωνές τις πόλης

Μετάφραση: Σοφία Γρηγοριάδου

Περίληψη

Οι φωνές της πόλης είναι όλες εκείνες οι ενέργειες που πραγματοποιούμε για να παράγουμε και για να προσλαμβάνουμε ήχους. Η πόλη δεν έχει μία, αλλά χιλιάδες φωνές. Τι σημαίνει να αφουγκράζεται κανείς τις φωνές της πόλης; Για να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα, θα χρησιμοποιήσουμε το έργο του Jean-François Augoyard το σχετικό με την ανθρωπολογία του ηχητικού χώρου, στο οποίο υποστηρίζεται πως τα ηχητικά φαινόμενα είναι δυνατόν να μας πληροφορήσουν για το χώρο, το χρόνο, τα νοήματα και τις κοινωνικές πρακτικές.

City Voices

Abstract

The city voices are all those actions we take to produce and listen to sounds. The city has not one, but thousands of voices. What does it mean to listen to the city's voices? In order to answer this question, we will use the work of Jean-François Augoyard on the anthropology of sound space, where it is argued that the acoustic phenomena can inform us about space, time, meanings and social practices.

Τι σημαίνει να αφουγκράζεται κανείς τις φωνές της πόλης; Σημαίνει να βρίσκεται απέναντι σε πολυάριθμα ηχητικά φαινόμενα που αλληλεπιδρούν ακατάπαυστα. Οι φωνές της πόλης είναι όλες εκείνες οι ενέργειες που πραγματοποιούμε για να παράγουμε και για να προσλαμβάνουμε ήχους. Η πόλη δεν έχει μία, αλλά χιλιάδες φωνές. Οι φωνές αυτές εκτυλίσσονται δυναμικά στο χρόνο και το χώρο. Είναι οι ηχητικές εκδηλώσεις των αλληλεπιδράσεων μεταξύ πηγών, χώρου και κοινωνικών πρακτικών.

Αν λάβουμε υπόψη μας ότι η πόλη ηχεί μέσα από τις φωνές της, τότε ποια/-ες γλώσσα/-ες μιλά; Μια εύκολη απάντηση θα ήταν πως μιλά τις γλώσσες των ανθρώπων που φιλοξενεί. Αλλά τι μας λένε οι φωνές σε ένα δεύτερο επίπεδο; Τι εκφράζουν πέρα από την ίδια τη γλώσσα; Για να απαντήσουμε σε αυτά τα ερωτήματα, θα χρησιμοποιήσουμε το έργο του Jean-François Augoyard το σχετικό με την ανθρωπολογία του ηχητικού χώρου (Augoyard and Torgue 2006), στο οποίο υποστηρίζεται πως τα ηχητικά φαινόμενα είναι δυνατόν να μας πληροφορήσουν για το χώρο, το χρόνο, τα νοήματα και τις κοινωνικές πρακτικές.

1. Ο ήχος είναι χώρος (κτίζει χώρο)

Στην πραγματικότητα, δεν υπάρχουν ηχητικά φαινόμενα χωρίς έναν χώρο διάδοσης (milieu). Αυτή η βασική αρχή θα μας χρησιμεύσει σε αυτή την περίπτωση για να μας υπενθυμίσει πως χωρίς τον αέρα ή τα στερεά (πατώματα, τοίχους, εδάφη) ο ήχος δεν μπορεί να διαδοθεί και να φτάσει ως τα αυτιά μας. Κατά συνέπεια, δεν υπάρχουν αμιγείς ήχοι, ούτε αμιγείς φωνές, που απλά θα συνίσταντο στην «καθαρή» ηχητική έκφραση μιας πηγής απαλλαγμένης από τις ιδιότητες του χώρου διάδοσης. Ο ήχος που ακούμε φέρει όλα τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντος μέσα από το οποίο διέρχεται, στο ταξίδι που κάνει για να φτάσει ως εμάς: την ποιότητα του αέρα, τις ανακλάσεις και την απορροφητικότητα των επιφανειών. Οι ήχοι είναι βαθιά συνδεδεμένοι με το χώρο όπου υπάρχουν, ενώ χώρος και ήχοι αλληλοδιαμορφώνονται.

Με άλλα λόγια, οι ηχητικές πηγές κάνουν τον κτισμένο χώρο να ηχεί και ο κτισμένος χώρος ως μέσον τις εμπλουτίζει με πληροφορίες και ποιότητες.

Η διαδικασία της λήψης και αποκωδικοποίησής τους αποτελεί μέρος των συνηθισμένων δεξιοτήτων της ακοής. Παρόλο που η συντριπτική πλειοψηφία των ανθρώπων δεν είναι σε θέση να τις ονοματίσει και να τις εξηγήσει, είναι εύκολα αναγνωρίσιμες από όλους.

Στα αστικά περιβάλλοντα, η αλληλεπίδραση ηχητικών πηγών και κτισμένου χώρου είναι δεδομένη, γιατί ο αστικός ιστός, το ύψος των κτιρίων και τα υλικά εγγράφουν τα χαρακτηριστικά τους στους ήχους. Οι ήχοι που έχουν παραχθεί σε μεγάλους άκτιστους αστικούς χώρους (πλατείες) διαφέρουν από εκείνους που παρήχθησαν στους μικρούς δρόμους ενός παλιού αστικού κέντρου. Είναι ενδιαφέρον να δει κανείς πώς μπορεί η ίδια δραστηριότητα - μια ανοιχτή αγορά, για παράδειγμα - να αλλάξει τόνο ανάλογα με τον τόπο όπου λαμβάνει χώρα κάθε φορά. Οι πωλητές είναι οι ίδιοι, η σχετική τους θέση επίσης, ωστόσο, κάθε μέρα, η αγορά φέρει τον ήχο του εκάστοτε χώρου που τη φιλοξενεί.

2. Ο ήχος είναι χρόνος

Όπως και να 'χει, ο ήχος απαιτεί χρόνο. Χρειάζεται, καταρχάς, ένας ελάχιστος χρόνος για να αντιληφθεί κανείς τους ήχους που ακούει. Ο ήχος είναι ένα δυναμικό, μη αναστρέψιμο φαινόμενο που αρχίζει, εξελίσσεται και τελειώνει. Συμβαίνει μία φορά και δεν μπορεί να επαναληφθεί απaráλλαχτο. Στην καθημερινή εμπειρία της πόλης, μπορούμε να πούμε πως ο ήχος, από τη φύση του, συνδέεται στην αντίληψή μας με την έννοια του χρόνου. Αυτό συμβαίνει κατά βάση επειδή κάθε ήχος έχει μια δεδομένη χρονική διάρκεια, αλλά και επειδή αντιλαμβανόμαστε την οργάνωση της ημέρας μας μέσα από κυκλικού τύπου χρονικές ακολουθίες: σπίτι, δημόσια συγκοινωνία, δημόσιοι χώροι, χώρος εργασίας, δημόσιοι χώροι, δημόσια συγκοινωνία, σπίτι. Κάθε αλληλουχία παράγει τη δική της χρονικότητα, που μπορεί να περιγραφεί με ηχητικές ποιότητες (διάρκειες, ρυθμούς, εντάσεις).

Το ζήτημα της κλίμακας παρατήρησης είναι πολύ σημαντικό, όταν συζητάμε για τον ήχο. Παρά το γεγονός ότι μπορούμε να συλλάβουμε ήχους πολύ μικρής διάρκειας (χιλιοστά του δευτερολέπτου), παρατηρούμε ότι σε μεγαλύτερες διάρκειες, όπως η μέρα, ο μήνας και το έτος, ο ήχος είναι επίσης στενά συνδεδεμένος με το χρόνο. Στο πλαίσιο των μελετών γύρω από το ακουστικό περιβάλλον στις αστικές γειτονίες, πολλές ερευνητικές ομάδες έχουν πραγματοποιήσει συνεντεύξεις με τους κατοίκους ζητώντας τους να περιγράψουν τις καθημερινές τους εμπειρίες. Σχόλια που επαναλαμβάνονται συχνά δείχνουν

με ποιους τρόπους συγκεκριμένοι ήχοι παράγουν την ηχητική ταυτότητα μιας γειτονιάς. Οι ήχοι που επαναλαμβάνονται για καιρό και που συνήθως αρέσουν στους ντόπιους μπορούν να θεωρηθούν ως χρονικοί δείκτες της περιοχής: μπορούμε να σκεφτούμε τις καμπάνες της εκκλησίας ή οποιαδήποτε άλλα συνηθισμένα ηχητικά σήματα οργανώνουν σε βάθος ετών ένα είδος ηχητικής σύνθεσης της καθημερινής ζωής ενός τόπου. Βέβαια, κάποιος μπορεί επίσης να κλείσει τα μάτια και, απλά φέρνοντας στο νου όλους αυτούς τους ήχους και τις φωνές που ακούει καθημερινά, περίπου κατά τις ίδιες ώρες, να συλλογιστεί με ποιους τρόπους οι ήχοι αυτοί οργανώνουν την ημέρα, την εβδομάδα, το έτος του, κ.λπ.

3. Ο ήχος είναι νόημα

Ο θόρυβος και η μουσική είναι δύο κατηγορίες υπερβολικά ευρείες για να περιγράψουν με ακρίβεια τα ηχητικά φαινόμενα σε μια πόλη και, στην ουσία, είναι δύσκολο να τις ορίσουμε με οικουμενικά κριτήρια. Εκεί που κάποιος θα εκλάβαν ορισμένα ηχητικά κομμάτια ως μουσική, άλλοι ακούνε μόνο θόρυβο: η διαφορά ανάμεσα σε νέους και σε μεγαλύτερους ανθρώπους σε ό,τι αφορά στην πρόσληψη της ηλεκτρονικής μουσικής που παίζεται στα rave parties αποτελεί ένα καλό παράδειγμα. Οι μηχανικοί δεν ακούν τα ίδια με έναν συνηθισμένο άνθρωπο, όταν στρέφουν την προσοχή τους σε μια ελαττωματική μηχανή. Το να επισκεφτεί και να ακούσει κανείς μια ανοιχτή αγορά σε μια ξένη χώρα, όπου δεν καταλαβαίνει τη γλώσσα, δεν θα του προσφέρει τις ίδιες πληροφορίες με αυτές που θα έπαιρνε αν επισκεπτόταν την αγορά της γειτονιάς του.

Θα μπορούσαμε να εξετάσουμε τα ηχητικά φαινόμενα ως μια τεράστια δεξαμενή νοημάτων, την οποία μπορούμε να ενεργοποιήσουμε ανάλογα με το ποιο είμαστε, τι θέλουμε ή τι πρέπει να κάνουμε. Για να χρησιμοποιήσουμε τη θεωρία του Gibson περί δυνατοτήτων (Gibson 1977), μπορούμε να θεωρήσουμε τα ηχητικά φαινόμενα ως δυνατότητες έτοιμες να ενεργοποιηθούν στο χώρο. Επειδή ο ήχος είναι νόημα, οι φωνές της πόλης φέρουν πολλές τέτοιες δυνατότητες.

Εφαρμοσμένη σε αστικές περιοχές, η ιδέα αυτή είναι εξαιρετικά πρόσφορη για την κατανόηση των διαφορών ανάμεσα σε πόλεις της ίδιας χώρας ή διαφορετικών χωρών. Αν συγκρίνουμε δύο αστικές περιοχές, οι ηχητικές πηγές δεν είναι και τόσο διαφορετικές. Αντιθέτως, εκείνο που διαφέρει είναι η ερμηνεία τους και η γενική αίσθηση που οι άνθρωποι τους αποδίδουν.

4. Ο ήχος είναι κοινωνική πρακτική

Τον περισσότερο καιρό, στην καθημερινή μας ζωή, δεν δίνουμε σημασία στο γεγονός ότι ακούμε (“ouïr” όπως θα έλεγε στα γαλλικά ο Pierre Schaefer). Επειδή είμαστε επικεντρωμένοι στο να κάνουμε κάτι άλλο (να δουλεύουμε, να μιλάμε, να μαγειρεύουμε), η ακοή μας είναι σε μια κατάσταση κατά την οποία ακούμε χωρίς να το σκεφτόμαστε, ενώ ταυτόχρονα παράγουμε ήχους. Βιώνουμε το περιβάλλον και είμαστε μέρος των κοινωνικών πρακτικών μιας ομάδας σε έναν τόπο. Σε αυτή την περίπτωση, οι ήχοι είναι εκφραστές κοινωνικών πρακτικών και με αυτόν τον τρόπο επιβεβαιώνεται η ίδια η ύπαρξή τους. Στις πόλεις, μπορεί κανείς να εντοπίσει πολλά παραδείγματα, αντλώντας από τις αγορές, τους δημόσιους χώρους, τους χώρους ψυχαγωγίας, τους χώρους εργασίας. Όλες οι φωνές που μπορεί κανείς να ακούσει σε τέτοια περιβάλλοντα μπορούν να γίνουν αντιληπτές ως η ηχητική εκδήλωση κοινωνικών πρακτικών. Μπορούν να αποτελέσουν μέρος συγκριτικών μελετών και να αναδείξουν πολιτισμικές διαστάσεις των κοινωνικών πρακτικών. Ο Michel Houellebecq γράφει σε ένα από τα μυθιστορήματά του: «Η φωνή των ανθρώπων δεν αλλάζει ποτέ, ούτε και η έκφραση των ματιών τους. Μέσα στη γενική σωματική κατάρρευση στην οποία συνοψίζεται το γήρας, η φωνή και το βλέμμα μαρτυρούν οδυνηρά το αδιαμφισβήτητο γεγονός της επιμονής του χαρακτήρα, των προσδοκιών, των επιθυμιών, όλων όσων συνθέτουν την ανθρώπινη προσωπικότητα» (Ουελμπέκ 2012: 226-227).

Θα μπορούσαμε να εφαρμόσουμε την ιδέα αυτή σε μια πόλη. Ακόμα κι αν μια πόλη αντηχεί μέσα από μια πλειάδα φωνών, όπως επιχειρήσαμε να περιγράψουμε, μπορούμε να φανταστούμε ότι κάποιος μέρος της εκφράζει, όπως μια ανθρώπινη προσωπικότητα, την ουσία ενός χαρακτήρα, κάποιων προσδοκιών και επιθυμιών. Το Παρίσι, η Αθήνα και η Νέα Υόρκη, λόγω των φωνών που τις απαρτίζουν, δεν ηχούν με τον ίδιο τρόπο. Ας αρχίσουμε να τις ακούμε πιο βαθιά.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Augoyard, Jean-François and Henry Torgue. 2006. *Sonic Experience: A Guide to Everyday Sounds*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Gibson, James J. 1977. «The Theory of Affordances». Στο *Perceiving, Acting, and Knowing: Toward an Ecological Psychology*. Shaw, Robert and John Bransford (επιμ.). Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Ουελμπέκ, Μισέλ. 2012 [2010]. *Ο χάρτης και η επικράτεια*. Μετάφραση: Λίνα Σιπητά-νου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.

Ελένη Γκλίνου & Κατερίνα Αντωνάκη

Eleni Glinou & Katerina Antonaki

Readable Athens

Το έργο μας ερευνά την ηχητική διάσταση της τυπωμένης πληροφορίας που μας περιβάλλει στις καθημερινές μας διαδρομές στην Αθήνα. Ο οπτικός θόρυβος στον αστικό χώρο έχει μια προφανή ηχητική διάσταση, αυτήν που προκύπτει από τη σιωπηλή, υποκειμενική ανάγνωση του περιπατητή της Αθήνας. Το αποτέλεσμα αυτής της ανάγνωσης προστίθεται στο κυριολεκτικό ηχητικό τοπίο της πόλης, δημιουργώντας νοηματικές ζώνες. Στις ζώνες αυτές, το νόημα που συντίθεται από την ηχητική συνύπαρξη των αναγνώσεων ενεργοποιεί, ενδυναμώνει, αδρανοποιεί ή και εξουδετερώνει τις αξίες των λέξεων, δημιουργώντας τις δικές του αφηγήσεις. Ο αστικός χώρος, μέσω της οπτικής του ταυτότητας, αποκαλύπτει ανέκφραστα ηχητικά πεδία. (<http://readableathens.tumblr.com/>)

Μέρος του ερευνητικού έργου έχει παρουσιαστεί στα συνέδρια: *5th International Conference on Typography & Visual Communication (ICTVC)*. Πανεπιστήμιο Λευκωσίας, Ιούνιος 2013. (<http://www.ictvc.org/>) και *Echopolis - Days of sound*. Αθήνα, Σεπτέμβριος 2013. (<http://event2013.sd-med.org/en/>) [Τα έργα που παρουσιάστηκαν στην έκθεση *Fonés* ήταν μέρος του ερευνητικού έργου *Readable Athens*].

Readable Athens

Our work explores the sound dimension of the printed information that surrounds us in our daily routes in Athens. The visual noise in the urban space has an apparent sound dimension, which comes out of the silent, subjective reading of the walker in Athens. The result of this reading adds to the literal soundscape of the town, creating zones of meanings. In these zones, the meaning composed via the sound coexistence of the readings energizes, neutralizes, recharges, and eliminates the values of words, creating its own narrations. The urban space, through its visual identity, reveals unexpressed soundscapes. (<http://readableathens.tumblr.com/>)

Part of this work has been presented at the conferences: *5th International Conference on Typography & Visual Communication (ICTVC)*. Nicosia University, Cyprus, June 2013. (<http://www.ictvc.org/>) and *Echopolis - Days of sound*. Athens September 2013. (<http://event2013.sd-med.org/en/>) [The works presented at the exhibition *Fonés* were part of the research project *Readable Athens*].

Με παροχή την εκδοχή του | ΑΙΟΥΣΤΟΦΗ και ΔΡΟΠΗ
ΠΩΣ ΕΙΣ ΕΚ

**Εκδήλωση
Συζήτηση**
ΜΕ ΤΗΝ ΤΟΝΗ ΚΗΡΙΤΗ : ΜΥΣ ΤΟΥ
ΑΝΤΩΝ ΠΑΝΝΕΚΟΥΚ

cat call?

4

catkill

SUNDA
18



S **L** **I**

MJIVIES
VINTAGECLOTHIN

Π

MEMORABIL
SPECIAL DJ SE
COFFEE BAR, SNACKS, DR
FRI

ΡΟΛΛΑ
ΓΚΑΡΕΦΟΥΡΤΕΣ

210 57,22
6932 89

ΙΑ ΧΕΡΙΑ ΑΠΟ ΤΙΣ ΚΑΤΑΛΗΨΕΙΣ
ΤΥΣ ΣΤΟ ΚΑΤΑΛΗΨΕΙΣ ΚΑΙ ΕΛΕΥΤΕΡΟΤΗΤΕΡΟΥ ΧΩΡΟΥ

Καϊδαράς
6455555
643000 ΡΟΛΛΑ ΣΟΥΣΤΕΣ

Δι γὰρ Μεσοπέδου, ἀπὸ τῆς ἀρχῆς ἕως
ἰσοπέδου ἀπὸ τῆς ἀρχῆς.
...
ΜΕ ΤΗ Σ ΔΗΜΙΟΥΡΓΟΥΜΕ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΟΥΝ

pa
Δι γὰρ
Φέρει
Ταίρια
στον Αἶον
...
Αὐτοῦ
Πόρο και
ΑΡΝΑΚΙΑ
Κ ΤΣ ΙΚΑΚΙΑ

ΤΗΝ ΟΙΚΟΝΟΜΙΚ
N - Σ Χ Υ Σ Η
Υ ΟΔΟΝΤΙΑΤΡΕΙΟΥ
ΤΟΥ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟΥ ΧΩΡΟΥ
ΓΙΑ ΤΗΝ ΥΓΕΙΑ
ΤΟΥ ΚΑΤΕΙΛΛΗΜΕΝΟΥ
ΠΡΩΗΝ ΠΙΚΠΑ
ΑΝΩ ΠΕΤΡΑΛΩΝΩΝ

ΤΡΩΜΕ ΣΤΙΣ 5ΜΜ
ΤΗΝ ΤΡΙΤΗ 2/4/2013
ΣΤΟ ΑΥΤΟΝΟΜΟ ΣΤΕΚΙ
ΖΩΟΔΟΧΟΥ ΠΗΓΗΣ 95-97 & ΙΣΑΥΡΩΝ

N12, 2014

Ηχητικό ντοκουμέντο, διάρκεια: 4΄

Το ηχητικό αυτό ντοκουμέντο είναι ηχογράφηση της ανάγνωσης της τυπωμένης πληροφορίας σε δρόμους της Αθήνας (αφίσες, αγγελίες αυτοκόλλητες, ταμπέλες καταστημάτων, ανακοινώσεις, διαφημιστικό υλικό, τιμές προϊόντων, ονόματα δρόμων, κλπ.). Διαβάζουν: Κατερίνα Αντωνάκη, Ελένη Γκλίνου, Βασιλική Δήμου, Ζαχαρίας Στουφής, Νίκος Τερζής. Επεξεργασία ήχου: Νίκος Παπαδημητρίου.

Αθήνας ανάγνωση #1

Βίντεο, διάρκεια: διάρκεια: 3΄

Η Αθήνα αφηγείται. Το βίντεο αυτό είναι η ανάγνωση της οπτικής πληροφορίας μέσα από ένα «βιβλίο» που συντέθηκε από τις αφηγήσεις του οπτικού τοπίου της Αθήνας. Η ανάγνωση συμβαίνει σε ένα χώρο εκτός πόλεως, που δεν παρουσιάζει κανένα ιστορικό ή κοινωνικό χαρακτηριστικό, σε ένα χώρο με πρωταγωνιστή, αρχιτεκτονικά, ένα τσιμεντένιο αναγνωστήριο. Ερμηνεύουν: Βασιλική Δήμου, Ζαχαρίας Στουφής. Εικονοληψία, ηχοληψία, μοντάζ: Γιώργος Μάκκας.

N12, 2014

Sound document, duration: 4΄

This sound document is a recording of the reading of the printed information in the streets of Athens (posters, brochures, store signs, announcements, commercial material, sale prices, street names, etc.) Readers: Katerina Antonaki, Eleni Glinou, Vasiliki Dimou, Zacharias Stoufis, Nikos Terzis. Sound editing: Nikos Papadimitriou.

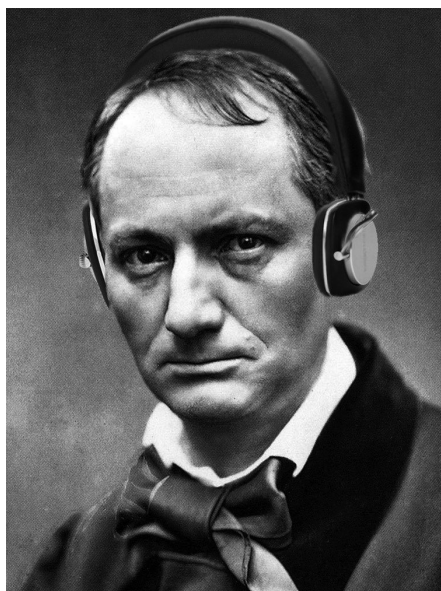
Readable Athens #1

Video, duration: 3΄

Athens is narrating. This video is the reading of the visual information from a "book" that is composed of the narrations of the visual landscape of Athens. The reading takes place in a space out of the city that does not present any historical or social connotations, in a space where the protagonist is a cement speaker's desk. Acting: Vasiliki Dimou, Zacharias Stoufis. Camera, sound recording, final editing: George Makkas.



*“La rue assourdissante
autour de moi hurlait”*



Γιώργος Σαμαντάς Giorgos Samantas

Φωνές και βήματα: noTours στην Αθήνα

(σχετικά με τη συνεργασία των Φωνών με τους ESCOITAR.ORG)

Περίληψη

Το *noTours στην Αθήνα* είναι ένα συλλογικό έργο ηχητικών περιπάτων που προέκυψε από τη συνεργασία των Φωνών με την ομάδα ESCOITAR.ORG και με ανεξάρτητους καλλιτέχνες και ερευνητές. Το άρθρο αναφέρεται στους τρεις περιπάτους που συνέθεσαν μέλη των Φωνών, στους οποίους αναγνωρίζονται διαφορετικοί τρόποι χρήσης της ανθρώπινης φωνής για την παραγωγή ενός ηχητικού έργου. Από τη σκοπιά των κοινωνικών επιστημών, το εγχείρημα αναλύεται με εργαλεία από τις σπουδές του ήχου, την «περιπατολογία» και τις θεωρίες για τον αστικό χώρο, ενώ σχολιάζονται τα νέα μέσα επικοινωνίας που χρησιμοποιούνται στο έργο και οι επιπτώσεις που αυτά έχουν στην εμπειρία του δημόσιου χώρου.

Voices and Footsteps: noTours in Athens

(on the collaboration of *Fonés* with ESCOITAR.ORG)

Abstract

noTours in Athens is a collective sound-walk project that derived from the collaboration of *Fonés* with ESCOITAR.ORG and with independent artists and researchers. The article examines the three *Fonés*' sound-walk compositions and the different ways in which voice is used in each composition. From the perspective of social sciences, the project is placed within a framework shaped by sound studies, "promenadology" and theories of urban space; the new media that are utilized in the project are commented upon, regarding the impact they have on the experience of public space.

Εισαγωγικά

Το συλλογικό έργο *noTours* είναι ένας εκτεταμένος ηχητικός περίπατος στο κέντρο της Αθήνας. Είναι μια σύνθεση πολλών διαφορετικών διαδρομών, που συνοδεύονται από αντίστοιχες ηχητικές αφηγήσεις ή/και συνθέσεις και προορίζονται για ακρόαση εν κινήσει στην πόλη μέσω κινητού τηλεφώνου και ακουστικών. Το τοπο-ειδικό (*site-specific*) έργο χωροθετείται σε μια εκτεταμένη περιοχή του κέντρου της Αθήνας (από το Σύνταγμα ως την Ομόνοια, την Κουμουνδούρου, την πλατεία Θεάτρου και το Μοναστηράκι), μέσα στην οποία οι περιπατητές-ακροατές καλούνται να περιπλανηθούν ακούγοντας διαφορετικές ηχητικές εκδοχές της πόλης, όπως τις έχουν συνθέσει οι συμμετέχοντες. Τα νέα ψηφιακά «μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού» (*locative media*),¹ όπως χρησιμοποιούνται εδώ, επιτρέπουν τη σύνδεση αρχείων ήχου με το γεωγραφικό στίγμα της συσκευής αναπαραγωγής (ένα smartphone ή tablet, για παράδειγμα), όπως αναγνωρίζεται μέσω δορυφόρου, κι επομένως αναπαράγουν τη σύνθεση ανάλογα με τη θέση του ακροατή κάθε στιγμή.

Στο πλαίσιο του ανοίγματος των *Φωνών* σε συνεργασίες με καλλιτέχνες και θεωρητικούς εκτός της ομάδας, συναντηθήκαμε το 2013 με την ομάδα ESCOITAR.ORG. Η επταμελής ομάδα με έδρα την Γαλικία της Ισπανίας απαρτίζεται από εικαστικούς και μουσικούς, *sound artists*, προγραμματιστές και ερευνητές κι εμπλέκεται σε σειρά καλλιτεχνικών και ερευνητικών έργων που αφορούν στον ήχο της πόλης. Κατά την παραμονή τους στην Αθήνα, οι ESCOITAR.ORG συγκρότησαν μια ομάδα εργασίας αποτελούμενη από μέλη των *Φωνών* αλλά και από άλλους καλλιτέχνες, σπουδαστές της ΑΣΚΤ και του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Οι συνολικά δεκαεννιά εμπλεκόμενοι συμμετείχαν σε μια σειρά από εργαστήρια για τον ήχο, την ηχογράφηση πεδίου και την ηχητική χαρτογράφηση, καθώς και για

1. Ο μετάφραση του όρου *locative media* ως «μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού» χρησιμοποιείται από τον Δημήτρη Χαρίτο (2007) σε άρθρο του στο οποίο θα αναφερθώ εκτενέστερα παρακάτω.

τη χρήση του *noTours*, μιας διαδικτυακής πλατφόρμας για τη γεω-τοποθέτηση προηχογραφημένων ήχων πάνω στον ψηφιακό χάρτη της πόλης. Το βασικό αποτέλεσμα της συνεργασίας ήταν η σύνθεση ενός ηχητικού περιπάτου² με τίτλο *Ein-ander zuhören - Stadt-(Ge)Schichten*, δηλαδή σε ελεύθερη μετάφραση, *Ακούγοντας ο ένας τον άλλο - (Απ)όψεις της πόλης*.

Οι ηχητικοί περίπατοι παρουσιάστηκαν στο κοινό τον Σεπτέμβριο του 2014 και εξακολουθούν να βρίσκονται διαθέσιμοι ως εφαρμογή για κινητά android στο διαδίκτυο.³ Όπως διαβάζουμε στο πρόγραμμα της έκθεσης, που πλαισίωσε το ξεκίνημα των ηχητικών περιπάτων, πρόκειται για:

«[...] ένα project ανοιχτού λογισμικού που εμπλέκει ερευνητές, sound artists, σπουδαστές της τέχνης και συλλογικότητες της πόλης στη διερεύνηση της σχέσης των κατοίκων με το ηχητικό τους περιβάλλον, μέσω της δημιουργίας μιας σειράς ηχητικών περιπάτων. Το αποτέλεσμα είναι μια ηχητική χαρτογράφηση που αφορά στην πόλη, τους ανθρώπους και τις μεταξύ τους σχέσεις. Το εγχείρημα βασίζεται στην πλατφόρμα *noTours* που αξιοποιεί μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού, επιτρέποντας τη δημιουργία διαδραστικών και τοποειδικών ηχητικών αφηγήσεων.

[...] Μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας, επεμβαίνουμε σε εκτεταμένες περιοχές προβαίνοντας στην ηχητική τους «μετάλλαξη» με την υπέρθεση νέων ηχητικών επιπέδων. Μέσω της επαυξημένης ακουστικής πραγματικότητας, μεταβάλλεται η αντίληψη του χώρου, ενώ η περιήγηση στην ηχητικά επαυξημένη πόλη αποκαλύπτει κρυμμένες προσωπικές ιστορίες και συναντήσεις».

(Από την μπροσούρα του *noTours* στην Αθήνα)

2. Το project υλοποιήθηκε σε συνεργασία με το Ινστιτούτο Γκαίτε, τις ομάδες ESCOITAR.ORG και Φωνές, ανεξάρτητους καλλιτέχνες και μουσικούς, καθώς και φοιτητές του Τμήματος Αρχιτεκτόνων Μηχανικών του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Θέλω να ευχαριστήσω για τη δημιουργική συνεργασία και να αναφερθώ ονομαστικά στα μέλη των ESCOITAR.ORG, Enrique Tomas, Horacio Gonzales-Diegues, Xoan-Xil Lopez, τον επιμελητή Geert Vermeire (ESCOITAR.ORG & the milena principle), και στους συμμετέχοντες, Σοφία Γρηγοριάδου, Ντάνα Παπαχρήστου, Νίκο Μπουμπάρη, Νίνα Παππά, Ελπίδα Ρίκου, Μαρία Μεθυμάκη, Μαρίζα Παρασύρη, Στέφανο Σουβατζόγλου, Ροκα, Ζωή Αρβανίτη, Μάριο Βούρο, Ισαβέλλα-Δήμητρα Καρούτη, Αντωνία Λάππα, Μελίνα Μπονά και Ροδούλα Μονάκη, όπως και στον Nicolas Remy για το συντονισμό της ομάδας από την Αρχιτεκτονική Βόλου.

3. <https://play.google.com/store/apps/details?id=free.athens.notours.org>

Τόσο οι Φωνές, όσο και οι υπόλοιποι συμμετέχοντες στο συλλογικό εγχείρημα, βρεθήκαμε στο ρόλο του ιθαγενή δημιουργού. Από την οπτική των κοινωνικών επιστημών, από την οποία εν μέρει γράφω εδώ, η συνεργασία αποτέλεσε το πεδίο της συμμετοχικής παρατήρησης για τη διερεύνηση μιας πρόσφατης καλλιτεχνικής πρακτικής. Υπό το πρίσμα δε της δι-επιστημονικής⁴ ατζέντας των Φωνών, το noTours παρείχε έναν ενδιάμεσο χώρο μεταξύ καλλιτεχνικής δημιουργίας και ποιοτικών μεθόδων έρευνας. Εδώ ήταν εύφορος ο πειραματισμός με ένα νέο μέσο «γραφής», που διανοίγεται μεταξύ νεο-μεσικών εφαρμογών και του δημόσιου χώρου στην πόλη.

Πρέπει να σημειώσω πως αρχικός τίτλος και υπόθεση εργασίας ήταν *Η πόλη σε μεταμόρφωση - Η πόλη σε κρίση*. Παρ' όλα αυτά, προβλήθηκε από την πλευρά των συμμετεχόντων κάποιου είδους ένσταση σε μια ουσιοκρατική προσέγγιση της «κρίσης» και κατ' επέκταση σε μια αφήγηση της Αθήνας αδιαφοροποίητα θυματοποιημένης. Από την πλευρά των Φωνών, επικεντρωθήκαμε εν μέρει στην ανάδειξη μιας ποικιλίας τρόπων και πλαισίων μέσα στα οποία η «κρίση» παίζεται, ή πιο σωστά, επιτελείται. Το επίπεδο της φωνητικής επιτέλεσης αποδείχθηκε εξαιρετικά γόνιμο γι' αυτόν το σκοπό.

Στο παρόν άρθρο θα αναφερθώ επιγραμματικά μόνο στο περιεχόμενο των επιμέρους έργων - διαδρομών που δημιουργήσαμε ως Φωνές για το noTours στην Αθήνα. Οι ηχητικοί περίπατοι θα αποτελέσουν το σημείο εκκίνησης, για να επεκταθώ στη συνέχεια στα πολλαπλά επίπεδα αναγνώρισης της φωνής ως βάσης για την έρευνα του κοινωνικού πεδίου, την ίδια στιγμή που χρησιμοποιείται ως πρώτη ύλη για τη σύνθεση των ηχητικών περιπάτων. Αρχικά, ωστόσο, θα ανατρέξω σε αναφορές από το χώρο των κοινωνικών επιστημών που θεωρώ χρήσιμες για τη θεωρητική πλαισίωση ενός εγχειρήματος που εμπλέκει τον ήχο, το περπάτημα και την πόλη. Θα κλείσω, τέλος, με μια σύντομη απολογιστική ματιά στα τεχνολογικά μέσα που αξιοποιούνται στο noTours, από τους φορητούς αναπαραγωγείς ήχου έως τα μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού. Τα μέσα αυτά διαμεσολαβούν την πληροφορία και την επικοινωνία και κάνουν ευρύτερα δυνατή την ανάπτυξη ψηφιακών περιβαλλόντων, γεγονός με επιπτώσεις όχι μόνο στις νεο-μεσικές καλλιτεχνικές εφαρμογές αλλά και στην εμπειρία του χρήστη στον κατά τα άλλα κοινά βιούμενο δημόσιο χώρο.

4. Όπως σωστά σημειώνει ο Κωνσταντίνος Καλαντζής (2012), η ελληνική μετάφραση του όρου «interdisciplinary» ως «διεπιστημονικός» είναι προβληματική λόγω των «-επιστημονικών» συμφραζομένων του, που στην προκειμένη περίπτωση αποκλείουν «μη επιστημονικούς» κλάδους, όπως οι εικαστικές ή ηχητικές τέχνες.

Ακούγοντας και περπατώντας για τη μελέτη της πόλης

Ο όρος «ηχητικός περίπατος» / “soundwalk” πρωτοχρησιμοποιείται από τα μέλη του ερευνητικού προγράμματος *World Soundscape Project*, Murray Schafer και Hildegard Westerkamp, ως μια πρακτική περιήγησης στο ηχοτοπίο μιας περιοχής με τη χρήση παρτιτούρας-χάρτη, που εφιστά την προσοχή σε ασυνήθιστους ήχους⁵ (Westerkamp 2007 [1974]). Ο Schafer συγκεκριμένα διακρίνει τον ηχητικό περίπατο από το «ακουστικό περπάτημα», ορίζοντας το δεύτερο ως έναν απλό περίπατο με αυξημένη προσοχή στους ήχους του περιβάλλοντος (Schafer 1977: 212-13). Ο όρος «ηχοτοπίο», επίσης επινόηση του Schafer, καλείται να περιγράψει το ηχητικό μας περιβάλλον και αποτελεί κεντρική έννοια στην ανάπτυξη του διεπιστημονικού πεδίου που μπορεί να ονομαστεί «σπουδές ήχου» (Sound Studies).

Όπως επισημαίνει ο Νίκος Μπουμπάρης - μέλος των Φωνών και συνδημιουργός του *noTours* - ο όρος «ηχοτοπίο» έχει δεχτεί συστηματική κριτική τα τελευταία χρόνια, λόγω μιας σχετικής κατάχρησης του όρου, αλλά και ορισμένων επιστημολογικών παρατηρήσεων σε σχέση με την αντίληψη (Μπουμπάρης, υπό έκδοση, πρβλ. Ingold 2007). Η λογική του ήχου ως τοπίου παράγει την ιδέα μιας ηχητικής εικόνας, που βρίσκεται σε απόσταση από τον ακροατή, έναντι της εμπειρίας εμπύθισης στο ηχητικό ερέθισμα· με άλλα λόγια, η τοπιοποίηση υπονοεί την αποστασιοποίηση παρατηρητή και (ηχητικού) αντικειμένου, ενώ στην πραγματικότητα πάντα αντιλαμβανόμαστε τον ήχο εντός αυτού και όχι σαν αποστασιοποιημένοι παρατηρητές του. Από την εννοιολογική «τοπιοποίηση» του ακουστικού χώρου απουσιάζει η δυναμική μεταξύ των δονούμενων μερών της ακουστικής εμπειρίας (πομπού και δέκτη) και η καταστατική ηχητική συνθήκη της κίνησης (Μπουμπάρης, ό.π.). Έτσι, οι σπουδές ήχου δεν αφορούν αποκλειστικά τη μελέτη του ήχου καθαυτού, αλλά και τη μελέτη της σχέσης ανθρώπου και χώρου, των τεχνολογιών και των μέσων εκπομπής του ήχου, των κοινωνικών και πολιτισμικών τους διαστάσεων, κ.ο.κ.

5. Σταδιακά, με την έλευση φορητών τεχνολογιών αναπαραγωγής ήχου, ο όρος «ηχητικός περίπατος» εμφανίζεται πιο συστηματικά ως διακριτή καλλιτεχνική πρακτική που περιλαμβάνει το περπάτημα σε μία συγκεκριμένη περιοχή με την παράλληλη ακρόαση (μέσω φορητών *players*) προηχογραφημένου και επεξεργασμένου υλικού. Αν και η Westerkamp έχει κι η ίδια χρησιμοποιήσει το περπάτημα ως κεντρικό θέμα ορισμένων συνθέσεών της (π.χ. *A Walk in the City* [1981], *Kits Beach Soundwalk* [1989]), δεν επιχειρήσε, ες' όσων γνωρίζω, να χρησιμοποιήσει την ανθρώπινη κίνηση στο χώρο ως δομικό στοιχείο του έργου της και ως πλαίσιο ή τρόπο ακρόασης.

Πολύ νωρίτερα από την κριτική στο ηχοτοπίο, η απήχηση της έννοιας στην ανθρωπολογία γίνεται άμεσα αντιληπτή στην πρωτοποριακή εθνογραφία του Steven Feld (1982), η οποία σηματοδοτεί την ευαισθητοποίηση των ανθρωπολόγων στον ήχο του πολιτισμού και την αντιμετώπιση του ηχοτοπίου ως πολιτισμικού συστήματος.⁶ Ο Feld, εκτός από θεωρητικός εισηγητής μιας «ακουστημολογίας» - ενός επιστημολογικού μοντέλου που θα υπερβαίνει την πρωτοκαθεδρία της όρασης στη δυτική επιστήμη (Feld 2004) - είναι από τους πρώτους ανθρωπολόγους που πειραματίζονται εκφραστικά με τον ήχο, επεκτείνοντας τα ανθρωπολογικά μέσα «γραφής» στο *sound design* και τη *sound art*. Είναι σαφές πως τα μέσα αυτά δεν καλούνται να υποκαταστήσουν το κείμενο ως κεντρικό μέσο-φορέα της ανθρωπολογικής γνώσης, αλλά να ανοίξουν μια εναλλακτική δίοδο άρθρωσής της, η οποία θα εμπλέκει περισσότερα αισθητηριακά κανάλια και γνωσιακά επίπεδα για την κατανόηση του πολιτισμού.

Εκτός από το επίπεδο της διερεύνησης του ηχητικού πολιτισμού, για το *noTours* είναι εξαιρετικά κρίσιμη η περιπατητική διάσταση του εγχειρήματος, η οποία στο χώρο της ανθρωπολογίας είναι απόλυτα συμβατή - τόσο στο πεδίο της έρευνας και καταγραφής, όσο και στο επίπεδο της εκ των υστέρων ακρόασης - με τις σχετικά πιο πρόσφατες αναζητήσεις του Tim Ingold προς μια «πεζή εθνογραφία» (*ethnography on foot*). Θέση του είναι πως «η κίνηση, και όχι η νόηση, θα έπρεπε να είναι αφετηρία για τη διερεύνηση της αντιληπτικής δραστηριότητας» (2000: 331). Προτείνοντας ένα νέο επιστημολογικό παράδειγμα προς μια ολιστική μελέτη των αισθήσεων από κοινού με τις τεχνικές κατοίκησης, αντιμετωπίζει το ζήτημα της πρόσληψης του κόσμου με όρους πολυ-αισθητηριακότητας. Κεντρικό, δε, ρόλο στην ερευνητική και διδακτική του δουλειά κατέχει το περπάτημα.

Ο Lucius Burckhardt, προερχόμενος από το χώρο του αρχιτεκτονικού σχεδιασμού και της κοινωνιολογίας, χρησιμοποιεί το ανθρώπινο σώμα σε κίνηση για τη μελέτη του αστικού χώρου. Σε αναζήτηση ενός εργαλείου για τη διερεύνηση του υλικού και κοινωνικού κόσμου που ξεδιπλώνονται από κοινού μέσα στο αστικό περιβάλλον, ο Burckhardt προτείνει μια ευρεία προσέγγιση μελέτης του αστικού χώρου, την «περιπατολογία» (*promenadology*), που σαν πρώτο μεθοδολογικό εργαλείο χρησιμοποιεί το περπάτημα. Η κιναισθησία και η αισθητηριακή πρόσληψη του δομημένου περιβάλλοντος εμπλουτίζονται από το αστικό φαντασιακό της φαντασμαγορίας, της ονειροπόλησης και της αισθητικής· έτσι, η περιπατολογία αποτελεί μια πρόταση για τη συγκρότηση ενός

6. Για μια εκτενέστερη αναφορά στη διεύρυνση του πεδίου της ανθρωπολογίας της μουσικής για τη μελέτη του ήχου και του ηχοτοπίου, βλ. Πανόπουλος (επιμ.) 2005.

θεωρητικού πλαισίου με όχημα το περπάτημα, το οποίο θα φέρνει σε επαφή κοινωνικά και πολιτισμικά, υλικά και τεχνολογικά, ρεαλιστικά και καλλιτεχνικά, πλαίσια και δίκτυα (Fezer and Schmitz 2012).

Η φιγούρα του *flâneur* ως εξερευνητή της νεωτερικής πόλης είναι, βέβαια, σύμφυτη με τη φαντασική συγκρότηση του μοντερνισμού (σχετικά, βλ. την ανάγνωση του Baudelaire από τον Benjamin, 1994) και αποτέλεσε από παλιότερα έμπνευση για τη μελέτη του αστικού χώρου. Κατά καιρούς, η περιπλάνηση αποτέλεσε εργαλείο για καλλιτεχνικά ρεύματα, όπως τους σουρεαλιστές (Breton, Aragon), ή ριζοσπαστικούς κύκλους, όπως τους καταστασιακούς (Debord). Μία εκδοχή της πολιτισμικής ιστορίας του περπατήματος ως διακριτής ανθρωπίνης («φυσικής» όσο και «πολιτισμικής») πρακτικής παρουσιάζεται από τη Rebecca Solnit στο *Wanderlust* (2000).

Στην Ελλάδα, ο Σταύρος Σταυρίδης στο έργο του *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή* (2002) συνοψίζει αυτή την παράδοση και φωτίζει πτυχές του θεάματος στην πόλη ή της πόλης σαν θέαμα. Ήδη από τον τίτλο του βιβλίου είναι σαφής η εννοιολογική μετακίνηση της αντίληψης τόσο της ταυτότητας, όσο και του αστικού χώρου, από στέρεες ή σταθερές σε δυναμικές ή ρευστές κατηγορίες. Εδώ η μεταφορά της «σκηνής» αναδεικνύει την επιτελεστικότητα, ατομική και συλλογική, ως συστατικό στοιχείο της διαπραγμάτευσης του κοινωνικού με το δομημένο περιβάλλον και τη διαλεκτική σχέση μεταξύ τους. Συνομιλώντας με τη φουκωική παράδοση της ετεροτοπίας, ο Σταυρίδης αναγνωρίζει «κατώφλια» και «εφήμερες ζώνες», που καθιστούν τον αστικό χώρο ρευστό, υβριδικό και υπό διαπραγμάτευση.

Με έναν παρόμοιο τρόπο, ο συλλογικός τόμος *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη* (σε επιμέλεια των Κώστα Γιαννακόπουλου και Γιάννη Γιαννισιώτη, 2010) αντιμετωπίζει τον αστικό χώρο ως πεδίο έκφρασης της εξουσίας και της αμφισβήτησης σε αυτήν. Η πόλη αντιμετωπίζεται ως υλική αποκρυστάλλωση των πολιτικών σχέσεων συμμόρφωσης και αντίστασης, μέσα από ένα εύρος ερευνών που αφορούν στην οικονομία και ιστορία της πόλης, στη μνήμη και τη μνημειακότητα, στην τέχνη του δρόμου, στο φύλο και τη σεξουαλικότητα, κ.α. Στον ίδιο τόμο, ο Πάνος Πανόπουλος αναφέρεται στην αισθητηριακή και χωρο-χρονική διαχείριση της εμπειρίας της μετακίνησης στο δημόσιο χώρο, στην οποία θα αναφερθώ και εκτενέστερα παρακάτω.

Οι ηχητικοί περίπατοι των *no Tours*, που δημιουργούνται με τη σύμπραξη κοινωνικών ερευνητών, καλλιτεχνών (εικαστικών και μουσικών) και «ιθαγενών» κατοίκων (κατηγορίες που συχνά συμπίπτουν), αποτελούν μια σύνοψη της διερεύνησης του ήχου (και έρευνας μέσω του ήχου) και του ηχοτοπίου, συνδέοντάς την με την περιπατητική πρόταση του Ingold και του Burckhardt και τις

προσεγγίσεις γύρω από τον αστικό χώρο. Ωστόσο το *noTours* δεν αποτελεί μια αμιγώς καλλιτεχνική εφαρμογή, ούτε και μια κυριολεκτική «ανάλυση» της κοινωνικο-πολιτισμικής πραγματικότητας. Πρόκειται περισσότερο για μια εμπειρία συνάντησης, που υλικοποιείται σε ένα ηχητικό κολάζ ερμηνειών προερχόμενων από το χώρο των κοινωνικών επιστημών και των εικαστικών τεχνών. Η σύνθεση των περιπάτων αφενός βασίζεται στην επιτόπια ηχητική και περιπατητική έρευνα και αφετέρου αξιοποιεί εκφραστικά μέσα πέραν του κειμένου. Ένας τέτοιου τύπου ηχητικός περίπατος θα μπορούσε να συμβάλει σε μια θεωρητική σύμπραξη των προσεγγίσεων του ηχοτοπίου, της μελέτης του αστικού χώρου και των «κινούμενων» μελετών της ανθρώπινης εμπειρίας.

Φωνές και βήματα,
το *noTours* από τη σκοπιά των Φωνών

Όπως προαναφέρθηκε, η συμβολή των Φωνών στο project έχει ως αφετηρία τη διερεύνηση της ανθρώπινης φωνής στην πόλη, η οποία κατά κύριο λόγο χρησιμοποιείται και σαν πρώτη ύλη για τη σύνθεση των περιπάτων. Στο βαθμό που μου αναλογεί, έχοντας αναλάβει την «ηχητική επαύξηση» δυο εκτεταμένων περιοχών του κέντρου της Αθήνας, θα αναφερθώ σε πτυχές της δημιουργίας των ηχητικών περιπάτων οι οποίες άπτονται ζητημάτων που αφορούν τη φωνητική έκφραση. Θα ξεκινήσω με τον περίπατο *City Link*, του Νίκου Μπουμπάρη και της Νίνας Παππά, που αξιοποιεί ένα πρώτο επίπεδο ανάγνωσης της φωνητικής έκφρασης ως φορέα γλωσσικού μηνύματος. Διαβάζουμε στις περιλήψεις των περιπάτων:

«Έξι Αθηναίοι και Αθηναίες περιδιαβαίνουν γύρω από το ιστορικό κτίριο [*City Link - Attica*], σχολιάζουν τις τωρινές του χρήσεις και ανακαλούν παιδικές αναμνήσεις. Οι εικόνες ενός κοσμοπολίτικου *lifestyle* διαποτίζουν συχνά τις αφηγήσεις. Οι εικόνες αυτές εξιδανικεύονται, όταν συνδέονται με το παρελθόν, αλλά αποτελούν αντικείμενο κριτικής καθώς συνυπάρχουν με την παρούσα οικονομική κρίση».

Εδώ, ο περιπατητής θα ακούσει χωροθετημένες συνεντεύξεις ανθρώπων που αναφέρονται στο συγκεκριμένο σημείο της πόλης και τις χρήσεις του στο παρόν και το παρελθόν. Θα περιηγηθεί μέσα στη μνημονική αφήγηση των ομιλητών, με την οποία θα ταυτιστεί ή απλά θα πληροφορηθεί για το κτίριο - το πόσημο του κέντρου. Η μνήμη, σύμφωνα με τον Johnathan Raban, αποτελεί

βασικό επίπεδο για τη συγκρότηση της «μαλακής πόλης» (*Soft City*, 1974), της συναισθηματικής ύλης που, σε διαπλοκή με την προσμονή και τη ματαίωση, διαπνέουν την ατομική ταυτότητα και την καθιστούν εύπλαστη, ώστε να κατοικήσει στη «σκληρή πόλη». Η «μαλακή» και η «σκληρή» πόλη αποτελούν τα σημεία επαφής του δομημένου περιβάλλοντος με το προσωπικό στοιχείο. Στον περίπατο *City Link*, η μαλακή αυτή πόλη αποκτά υλική (ηχητική) υπόσταση και μορφοποιείται από την αφήγηση των ομιλητών. Η αφήγηση «παίζεται» τόσο στο γλωσσικό επίπεδο, όσο και στο επίπεδο της εκφοράς: όσο οικείες ή ανοίκειες κι αν είναι οι αναμνήσεις των ομιλητών στον περιπατητή, άλλο τόσο συνθέτουν ένα οικείο μνημονικό και αφηγηματικό πλαίσιο μέσω των «ζεστών» φωνών που τις αφηγούνται. Κι εδώ κρίσιμο είναι τόσο το στοιχείο της αφήγησης ως φωνητικής επιτέλεσης, όσο και τα τεχνικά χαρακτηριστικά της ηχογράφησης και της επεξεργασίας της. Σημαντικό είναι το ότι οι συνεντεύξεις ελήφθησαν στο σημείο που ακούγονται, στο βαθμό που αυτό καθιστά ασαφές ποιοι ήχοι είναι «φυσικοί» και ποιοι αναπαράγονται μέσα από τα ακουστικά. Κατ' αυτόν τον τρόπο, το δομημένο και το ηχητικό περιβάλλον διαπλέκονται με το συναισθηματικό τοπίο που ξεδιπλώνεται από τη μνημονική αφήγηση που, κατά την άποψή μου, ενισχύεται από το γεγονός της φυσικής απουσίας του ομιλητή.

Το μοτίβο της σκληρής / μαλακής πόλης βρίσκεται στον πυρήνα και του δεύτερου περιπάτου, με τίτλο *Απευθύνοντας το Χρέος*, ο οποίος συνομιλεί με το πολυεπίπεδο project *ΕΣΥ* της Ελπίδας Ρίκου και στο οποίο η ίδια αναφέρεται εκτενέστερα στον παρόντα τόμο. Και πάλι από τις περιλήψεις των περιπάτων:

«Οι δρόμοι της αγοράς είναι πεδία οικονομικής συναλλαγής αλλά και κοινωνικών απευθύνσεων στο δημόσιο χώρο, μεταξύ πωλητών, αγοραστών, πλανόδιων, ζητιάνων και μουσικών του δρόμου [...]. Σε ένα δεύτερο επίπεδο, ένα ζευγάρι αναφέρεται σε αυτές [τις απευθύνσεις], ενώ σχολιάζει άμεσα τους μετασχηματισμούς στον αστικό χώρο, μέσα από τον οικείο και περικλειστο ιδιωτικό χώρο μιας συνομιλίας μέσω κινητού τηλεφώνου».

Σε μεγάλο μέρος της διαδρομής Ερμού-Αιόλου η πρώτη ύλη προέρχεται από τους τρόπους με τους οποίους άνθρωποι στο δρόμο απευθύνονται ο ένας στον άλλο για να ζητήσουν βοήθεια, να πουλήσουν ή να αγοράσουν, να προωθήσουν και να διαφημίσουν το εμπόρευσμά τους ή να διαπραγματευτούν μια αγορά. Το ηχοτοπίο που σηματοδοτεί τους κεντρικούς δρόμους, με κεντρικό του στοιχείο την ανθρώπινη φωνή, είναι από τις πιο ξεκάθαρες εκφράσεις της κοινωνικής ζωής της πόλης. Πέραν του προφανούς, της γλώσσας δηλαδή ως πολιτισμικού

συστήματος, το επίπεδο της ακρόασης της φωνής πριν το επίπεδο του λόγου, όπως εμφατικά μας προτείνει η Adriana Cavarero στο έργο της για την οντολογία της φωνής (Cavarero 2005), είναι εδώ επίσης έκφραση κοινωνικών-πολιτισμικών στάσεων απέναντι στο δημόσιο χώρο, σε διαπραγμάτευση με - ή φιλτραρισμένες από, για να δανειστώ την ορολογία του ηχητικού design - την ατομική ταυτότητα. Σαν σύνολο, οι τρόποι κοινωνικής απεύθυνσης εγγράφονται και συγκροτούν το ηχητικό περιβάλλον ως ένα δυναμικό κομμάτι του πολιτισμικού συστήματος.

Κατά τη διάρκεια της σύνθεσης, αντιληφθήκαμε ότι η συλλογή και συμπαράθεση τέτοιων φωνητικών συμβάντων σε έναν ηχητικό περίπατο δύσκολα μπορεί να έρθει στο αφηγηματικό προσκήνιο, καθώς πολύ εύκολα προσλαμβάνεται ως παρασκηνιακός θόρυβος. Η «επαύξηση» του φωνητικού θορύβου, ως ένα επιπλέον επίπεδο στο ήδη θορυβώδες περιβάλλον, λειτουργεί μάλλον αποπροσανατολιστικά και για το λόγο αυτό καταφύγαμε σε δύο τεχνάσματα. Αρχικά, προσθέσαμε ως υπόβαθρο ορισμένα ηχητικά περιβάλλοντα από διαφορετικά πλαίσια απεύθυνσης (συγγενή, ωστόσο, με την αγορά, όπως μια λαϊκή αγορά και ήχους από την κρεαταγορά). Κατά δεύτερον, φέραμε στο προσκήνιο ένα δεύτερο επίπεδο απεύθυνσης, που εν πολλοίς λειτουργεί σχολιαστικά πάνω στο ηχητικό-κοινωνικό περιβάλλον: εισβάλλουμε στην ιδιωτική συνομιλία δύο ανθρώπων, ενός ζευγαριού, στο τηλέφωνο (ή κι αντίστροφα, η συνομιλία εισβάλλει στα αυτιά μας), καθώς περπατούν στη διαδρομή του ηχητικού περιπάτου. Με άμεση αναφορά σε αυτά που βλέπουν, ακούν και φαντάζονται, το δεύτερο αυτό κανάλι στοχεύει στο να προσφέρει ένα κλειδί για την ανάγνωση του πρώτου επιπέδου.

Ο τρίτος ηχητικός περίπατος-συνδρομή των *Φωνών* έχει τον τίτλο *Θέατρο συγκρούσεων* και λαμβάνει χώρα κατά μήκος μιας τυπικής διαδρομής μιας πορείας διαμαρτυρίας στην Αθήνα:

«Εν μέσω των ριζικών αλλαγών που μεταμορφώνουν την Αθήνα σε βάθος χρόνου, η εμπειρία της πόλης σηματοδοτείται από πορείες και διαμαρτυρίες, οι οποίες συνιστούν επίσης μετασχηματισμούς του αστικού τοπίου, αν και χρονικά πεπερασμένους. Ο ηχητικός περίπατος πραγματεύεται τις συναισθηματικές και αισθητηριακές διαστάσεις, τις διαφορετικές χρονικότητες, τις πολυφωνίες και τις διαφωνίες που διέπουν τις εφήμερες αυτές ζώνες της πόλης».

Όπως αναφέρω και πιο πάνω, η μεταφορά της πόλης ως σκηνής έναντι της *οθόνης*, που χρησιμοποιεί ο Σταυρίδης (2002), είναι εξαιρετικά γόνιμη για να

δουλέψει κανείς προς την ανάδειξη της επιτελεσματικότητας, ατομικής και συλλογικής, των χρηστών του δημόσιου χώρου στην πόλη, καθώς και για τη συνακόλουθη δημιουργία εφήμερων ζωνών εντός του δομημένου περιβάλλοντος. Το Θέατρο συγκρούσεων πραγματεύεται ακριβώς αυτό το μοτίβο των εφήμερων ζωνών που προκύπτουν μέσα από τη διαδεδομένη πρακτική της πολιτικής διαμαρτυρίας.

Οι πορείες στο κέντρο της πόλης έχουν βρεθεί στο επίκεντρο μιας υπερπαραγωγής εξαιρετικά φορτισμένων δημόσιων λόγων και διαλόγων. Αυτό που ξεφεύγει, ωστόσο, από τα όρια τέτοιων κανονιστικών διεργασιών είναι η εμπάθυνση στην εμπειρία μιας τέτοιας πολιτικής εκδήλωσης πριν το επίπεδο του λόγου, στο χώρο διερεύνησης που προτείνει η Cavarero (2005). Αναφέρομαι στην κιναισθητική εμπειρία της πορείας, τη μεταμόρφωση των ροών της πόλης και την επικράτηση μιας εναλλακτικής χρονικότητας, που επιβάλλεται από το κοινό βήμα και τη συλλογική εκφώνηση συνθημάτων. Μια πορεία μπορεί να «έχει παλμό» και μεταπλάθει το δημόσιο χώρο και χρόνο επιτυχάνοντας, αν όχι τη «συνολική ανατροπή», τουλάχιστον την εφήμερη ενδυνάμωση των συμμετεχόντων, μέσα, μάλιστα, σε ένα συνολικότερο πολιτικο-οικονομικό πλαίσιο, στο οποίο τα ίδια τα υποκείμενα βιώνουν την οικονομική και πολιτική τους υποβάθμιση – και ίσως, κατά προέκταση, θεωρούν ότι βιώνουν τη στέρηση της δυνατότητάς τους για κοινωνική δράση.

Φυσικά αυτή η performance εμπλέκει και ενεργοποιεί δεδομένους ρόλους για τους συμμετέχοντες. Κατά κανόνα, η μεγάλη μάζα των συμμετεχόντων ακολουθεί προδιαγεγραμμένες διαδρομές, εντάσσεται σε μπλοκ πολιτικά οικείων, ενώ συχνά επιδίδεται σε τελετουργοποιημένες συγκρούσεις. Στο επίπεδο της φωνής, το πλήθος εκφωνεί προετοιμασμένα συνθήματα που υποβάλλονται από τη ντουντούκα – μια φωνή απο-ανθρωποποιημένη και μηχανικά παραμορφωμένη. Η διαρκής επανάληψη μιας φράσης μπορεί να αποστερήσει το νόημα από τις λέξεις, ή ακόμα, όπως γράφει η Cavarero (για τη νύμφη του Οβιδίου) «ο μηχανισμός της επανάληψης στη φωνή ακυρώνει τη μοναδικότητα» (Cavarero 2005: 168). Μέσω της πράξης της κοινής εκφώνησης (και λιγότερο ίσως από το λεκτικό περιεχόμενο των συνθημάτων) και του κοινού βήματος, συγκροτείται ενός είδους συλλογική ταυτότητα που εμπερικλείει – αν όχι συνθλίβει – τις επιμέρους ατομικότητες.

Μια παράδοξη φωνητική συνάφεια είναι αυτή της ντουντούκας με την ενδοεπικοινωνία της αστυνομίας. Αυτή η μηχανική φωνή χιτίζεται στην πόλη, δημιουργεί φραγμούς, σηματοδοτεί σημεία ελέγχου και, το σημαντικότερο, τηλεμεταφέρει τις εντολές του κέντρου λήψης αποφάσεων. Με τη βοήθεια του ελικοπτερού που λειτουργεί πανοπτικά, η φωνή του CB αποτελεί μια ξεκάθαρη

φωνητική έκφραση της κρατικής ηγεμονίας στην πόλη.

Οι διαδρομές που σχεδίασαν οι Φωνές κινούνται στο κέντρο της Αθήνας, στην οδό Πανεπιστημίου (από την Ομόνοια ως το Σύνταγμα), γύρω από το οικοδομικό τετράγωνο του Attica (Πανεπιστημίου, Βουκουρεστίου, Σταδίου, Αμερικής), την οδό Ερμού μέχρι και την Αιόλου κι από εκεί μέχρι την πλατεία Κοτζιά. Συναντιούνται με άλλες διαδρομές, που χάνονται στα στενά του εμπορικού τριγώνου, στους δρόμους της Πλάκας και στους λαβυρίνθους του Ψυρρή. Διασταυρώνονται με άλλες αφηγήσεις, με δουλειές άλλων καλλιτεχνών, με διαφορετικές ερμηνείες και προσεγγίσεις. Αν και η κάθε διαδρομή έχει την αυτοτέλειά της, το συνολικό έργο συντίθεται από τη συμβολή όλων των συμμετεχόντων, προσιδιάζοντας σε ένα ηχητικό κολάζ πάνω στο χάρτη της Αθήνας, η ακρόαση του οποίου εξαρτάται από τη διαδρομή που θα ακολουθήσει ο κάθε περιπατητής.

Gadgets, πόλη και κώδικας

Στην καθημερινή μας μετακίνηση στην πόλη, συναντάμε ανθρώπους με ακουστικά στα αυτιά όλο και περισσότερο. Θα έλεγε κανείς πως οι φορητές τεχνολογίες ακρόασης είναι από τους αποτελεσματικότερους τρόπους διαχείρισης του «μητροπολιτικού σοκ», όπως ονομάζει ο Σταυρίδης τη συνθήκη της μητρόπολης που φέρνει τους κατοίκους της διαρκώς αντιμέτωπους με την ετερότητα, όπου ο καθένας βρίσκεται, για να χρησιμοποιήσω και την ηχητική μεταφορά του συγγραφέα, «...θωρακισμένος στην προσωπική του πανοπλία, που αντηχεί καθώς ακουμπά στις πανοπλίες των άλλων» (Σταυρίδης 2002: 19). Η διαρκώς διευρυνόμενη «πρακτική του walkman» συνοδεύει την κίνηση στον αστικό χώρο, παράγοντας όλο και περισσότερους εξατομικευμένους ηχητικούς χώρους οικειότητας στην αστική συνθήκη.

Αυτός ο τεχνο-αναχρονισμός του «walkman effect» (τον όρο χρησιμοποιεί και ο Jean-Paul Thibaud, 2004) συμπεριλαμβάνει όχι μόνο την ξεπερασμένη πια συσκευή αναπαραγωγής κασετών, αλλά και την εμπειρία της χρήσης των φορητών συσκευών ατομικής ακρόασης γενικώς (όπως το diskman, το μικρής επιτυχίας minidisk, το mp3 player και το ipad). Για τον Thibaud, η χρήση του walkman σε δημόσιους χώρους συνίσταται σε μια διπλή κίνηση «αποσύνθεσης της εδαφικής δομής της πόλης και ανασύνθεσής της μέσω χωρικών-ηχητικών συμπεριφορών». Αν για τον Gilles Deleuze η μουσική ορίζεται ως «η απο-εδαφικοποίηση του ρεφρέν», η ευελιξία των φορητών τεχνολογιών ήχου ενέχει μια διάσταση επανεδαφικοποίησης της μουσικής ή, αντίθετα, μια παράδοξη απο-εδαφικοποίηση του χώρου.

Για την ανθρωπολογία του ήχου, οι συσκευές εξατομικευμένης ακρόασης, τα κινητά τηλέφωνα και ο ιδιωτικός χώρος του αυτοκινήτου έχουν εγείρει συζητήσεις που συσχετίζουν τη χρήση των σχετικών τεχνολογιών με το μετασχηματισμό ή τη μετατόπιση των δομικών ορίων μεταξύ δημόσιου και ιδιωτικού, την ηχητική εκδήλωση της ταυτότητας στο δημόσιο χώρο και την επίδρασή της στο ηχοτοπίο κ.ο.κ. (Bull 2003, Uimonen 2004).

Προεκτείνοντας τη συζήτηση για τις τεχνολογίες ακρόασης σε σχέση με τις πολιτισμικές διαστάσεις του αστικού χώρου, ο Πάνος Πανόπουλος μιλάει για τη διαχείριση και διαμόρφωση, μέσω του ήχου, του χωρο-χρονικού και αισθητηριακού συνεχούς που σηματοδοτεί τους ενδιάμεσους, ουδέτερους ή μεταβατικούς χώρους κατά την εμπειρία του commuting - της καθημερινής διάσχισης της πόλης από και προς τη δουλειά (Πανόπουλος 2010). Καθώς οι ενδιάμεσοι αυτοί χώροι και χρόνοι διευρύνονται, ο μετακινούμενος στην πόλη έχει τη δυνατότητα να αποκοπεί από τον κοινό ηχητικό κόσμο της πόλης, να διαμορφώσει το ατομικό ηχοτοπίο της καθημερινότητάς του, αλλά και να επέμβει ευρύτερα, αισθητηριακά και συναισθηματικά, στην εμπειρία της μετακίνησης, επενδύοντάς τη με το προσωπικό του soundtrack. Όπως σημειώνει ο Πανόπουλος, οι ιδιότητες αυτών των συσκευών έχουν σε μεγάλο βαθμό ενσωματωθεί στα νέας τεχνολογίας «έξυπνα» κινητά τηλέφωνα, μια εξέλιξη που έχει ιδιαίτερη σημασία και για την υπό συζήτηση καλλιτεχνική εφαρμογή.

Φαινομενικά, η φόρμα του ηχητικού περιπάτου παραπέμπει στη χρήση του walkman και την αποκοπή του χρήστη από το ηχητικό περιβάλλον της πόλης μέσω των ακουστικών. Παρ' όλα αυτά, σε αντίθεση με το walkman effect, ένας ηχητικός περίπατος δεν συνίσταται στην αποκοπή από το ηχητικό κανάλι της πόλης, αλλά στην ενίσχυσή του, στην εμπύθιση μέσα στο επαυξημένο ηχητικό περιβάλλον. Η τακτική της σύνθεσης που ακολουθείται στην πλειονότητα των ηχητικών περιπάτων περιλαμβάνει σύνθεση ηχογραφήσεων in situ, ανασύνθεση ηχητικών γεγονότων ή έστω την τοποειδική (site-specific), διαλεκτική σχέση δομημένου περιβάλλοντος και ηχητικού περιεχομένου. Ο χρόνος συμπυκνώνεται κι ο χώρος επαυξάνεται με ηχητικά συμβάντα του παρελθόντος, φέρνοντας στο προσκήνιο την ηχητική ταυτότητα του εκάστοτε τόπου, όπως την έχουν ακούσει και ανασυνθέσει οι συμμετέχοντες δημιουργοί. Πρόσθετα, εγείρουν συναισθήματα και δυναμικά γεγονότα του μέλλοντος, παράγοντας μια συνθήκη μάλλον αντίστροφη από την αποκοπή και την περικλείση στον ιδιωτικό χώρο του playlist. Θα έλεγε κανείς πως η καλλιτεχνική πρακτική των ηχητικών περιπάτων δεν συνιστά μια διαδικασία περικλείσης περισσότερο από την παρακολούθηση ενός ηχητικού ή μουσικού έργου - και υπό αυτήν την οπτική είναι ο συναυλιακός χώρος, η γκαλερί ή το μουσείο που έχουν ανοιχτεί στο δημόσιο χώρο.

Κρισιμότερη, ωστόσο, για την υπό εξέταση καλλιτεχνική εφαρμογή - όσο πιθανόν και για τη συνολικότερη εμπειρία της πόλης - είναι, όπως προαναφέρθηκε, η τεχνολογική εξέλιξη των «έξυπνων» κινητών τηλεφώνων σε φορητά πολυμέσα, που ενσωματώνουν ορισμένες από τις λειτουργίες του walkman, του ηλεκτρονικού υπολογιστή με ασύρματη σύνδεση στο διαδίκτυο, και του πομποδέκτη γεωγραφικών δεδομένων θέσης/στίγματος (GPS - Global Positioning System). Σαν προέκταση ίσως της ακουστικής απομόνωσης, οι χρήστες έχουν τη δυνατότητα να επέμβουν πολυαισθητηριακά - κυρίως οπτικοακουστικά - στην εμπειρία του «έξω», κουβαλώντας μαζί τους και ανατρέχοντας στα οικεία τους «κοινωνικά δίκτυα» και προσφιλή θεάματα - αποστρέφοντας ίσως το βλέμμα από μια πόλη πυκνή σε δυνητικές μη ψηφιακές σχέσεις.

Ο Δημήτρης Χαρίτος (2007) διερευνά περαιτέρω τις νεοεισελθούσες τεχνολογίες επικοινωνίας μέσω δ' εντοπισμού (locative media) και τις επιπτώσεις που αυτές έχουν στην εμπειρία της επικοινωνίας στη σύγχρονη πόλη. Με την αξιοποίηση του γεωγραφικού στίγματος (της θέσης) του χρήστη και τη μετάφρασή της σε ηχητικό ή άλλο σήμα, η πόλη μετατρέπεται σε ένα «περιβαλλοντικό σύστημα διεπαφής» (interface) του ανθρώπου με τη μηχανή και μπορεί να γίνει αντιληπτή και ως ένα «φυσικό περιβάλλον» που διατρέχεται από παράλληλα επίπεδα δικτύων και υπερ-κειμένου (hyper-text), τα οποία με τη σειρά τους παράγουν επιμέρους εκδοχές και παράλληλους ψηφιακούς χώρους επικοινωνίας. Για το *noTours*, η δημιουργία του κινητοποίησε ένα δίκτυο ή κοινότητα χρηστών («δίκτυο δρώντων» σύμφωνα με την επισκόπηση του Χαρίτου) που εργάστηκαν από κοινού για την ανάπτυξη της εφαρμογής.

Τα συστήματα αυτά βρίσκουν την πιο διαδεδομένη εφαρμογή τους στα μέσα εντοπισμού και πλοήγησης μέσω GPS και έχουν χρησιμοποιηθεί ευρέως σε ηχητικούς τουριστικούς οδηγούς. Το *noTours* είναι μια τέτοια περίπτωση ψηφιακής εφαρμογής, ωστόσο οι συντελεστές φροντίζουν να θυμίζουν πως δεν πρόκειται περί τουριστικού οδηγού που καθοδηγεί στην πόλη, αλλά περί ενός καλλιτεχνικού project που στόχο έχει την ελεύθερη περιπλάνηση. Η χρήση των locative μέσων δίνει τη δυνατότητα στο χρήστη να εμπυθιστεί σε παράλληλα ψηφιακά περιβάλλοντα που εμπλέκουν όχι μόνο την ακοή, αλλά και την όραση (όπως για παράδειγμα στην περίπτωση του έργου *Landscapes/Soundscapes* των *MedeaElectronique* στην Αθήνα). Τη στιγμή που γράφεται το κείμενο αυτό (τέλη 2014), βρίσκονται σε ερευνητικό στάδιο απτικές εφαρμογές, ενώ έχουν ήδη γραφτεί κάποια πρώτα δείγματα τοπο-ειδικής λογοτεχνίας (π.χ. τα έργα των Cardiff και Miller, βλ. Μπουμπάρης ο.π., ή Mary Zournazy, *Walking with the Surrealists*, Park des Buttes-Chaumont, Paris), μια τάση στην οποία συμμετέχουν και οι ESCOITAR.ORG (π.χ. SMAK Ghent, 2011).

Πέραν του ηχητικού, εικαστικού ή λογοτεχνικού περιεχομένου, στο παιχνίδι αυτών των εφαρμογών μπαίνει και ο αδιόρατος κώδικας, η γλώσσα μηχανής που οργανώνει τη σχέση ακροατή - πόλης - ηχητικού ερεθίσματος. Έτσι, στο τριγωνικό συστηματικό σχήμα που προτείνει για τη διάρθρωση των soundwalks ο Μπουμπάρης (ό.π.) και στο οποίο εμπλέκει ακροατή - πόλη - ηχογραφημένο υλικό, η locative διάσταση του *noTours* προσθέτει ένα δεύτερο σύστημα που επενεργεί στο πρώτο και εμπλέκει τους πόλους «δορυφόρος» και «κώδικας».

Το τελευταίο αυτό στοιχείο του κώδικα δεν θα είχε περισσότερη σημασία από το τι είδους πινέλο χρησιμοποιούσε κάποιος αναγεννησιακός ζωγράφος για το έργο του, αν δεν υπήρχε για το *noTours* η διάσταση του «open source» λογισμικού: τα προγράμματα ανοιχτού κώδικα έχουν την τάση να δημιουργούν ψηφιακές κοινότητες χρηστών και προβάλλουν, λίγο ως πολύ, ως πολιτικά, με την ευρεία έννοια, εγχειρήματα. Φυσικά, η συζήτηση γύρω από τον «εκδημοκρατισμό» της πληροφορίας και της επικοινωνίας και τις κοινωνικές και πολιτικές επιπτώσεις του είναι - και υποθέτω ότι θα είναι για πολύ καιρό ακόμη - πεδίο έντονης θεωρητικής διαμάχης (βλ. για παράδειγμα Levy 1999 και Barbrook and Cameron 1996).

Για να κλείσω, θα αναφέρω ενδεικτικά ένα ακόμα απόσπασμα από τη μπροσούρα του *noTours* στην Αθήνα, συνέχεια της κεφαλίδας αυτού του άρθρου :

[...] «Το *noTours* αντιστρέφει το format των τουριστικών ηχητικών οδηγιών και θέτει υπό αμφισβήτηση τους επίσημους λόγους που εμπειρίζουν. Στόχος είναι η αποδόμηση αυτού του δεσπόζοντα λόγου και ο σχεδιασμός ενός νέου μέσου αφήγησης, ανοιχτού προς τη μνήμη των κατοίκων και σύγχρονου με τον πραγματικό χώρο και χρόνο της πόλης.

Εμπνευσμένοι από την καταστασιακή πρακτική της «παράσυρσης» (*dérive*), δημιουργούμε διαδρομές που ξεφεύγουν από τον υπάρχοντα αστικό σχεδιασμό και το κατεξοχήν οπτικό και γεωμετρικά οριοθετημένο μοντέλο της πανοραμικής πόλης» [...]

Το συλλογικό καλλιτεχνικό εγχείρημα σε ένα βαθμό πραγματεύεται τη (βιο-) πολιτική συνθήκη, που αφενός διαμορφώνεται από τους λόγους (*discourses*) γύρω από την πόλη και αφετέρου χαράσσει προδιαγεγραμμένες διαδρομές μέσα σε αυτήν. Σύμφωνα με τη θεωρητική πλαισίωση του έργου, το project συνιστά «εκτροπή» (*détournement*) ενός ευρέως διαδεδομένου μέσου - αυτό του τουριστικού ηχητικού οδηγού (*audio guide*) - το οποίο θεωρείται ότι διέπεται

από τέτοιου τύπου λόγους (ιστορικούς / αρχαιολογικούς, πολεοδομικούς / αρχιτεκτονικούς, εμπορικούς / οικονομικούς και άλλους) και παράγει συγκεκριμένου τύπου διαδρομές ανάλογου ενδιαφέροντος. Η πρακτική της «εκτροπής» και της «παράσυρσης» (που αρχικά προτείνουν τα μέλη της Καταστασιακής Διεθνούς ήδη από τα τέλη της δεκαετίας του '50) χρησιμοποιούνται εδώ ως εργαλείο αποδέσμευσης από αυτές τις προδιαγεγραμμένες διαδρομές. Το ίδιο αυτό format των τουριστικών οδηγιών χρησιμοποιείται εδώ εμπλουτισμένο από το αίτημα μιας «δημοκρατικότερης» διαδικασίας άρθρωσης λόγων (ή την ανάδειξη περισσότερων θεσμών ή δικτύων ικανών για κάτι τέτοιο). Έτσι, στη διαδικασία υλοποίησης του noTours τονίζεται η από τα κάτω συμμετοχή και η ανάδειξη μιας σειράς αντίστοιχων λόγων γύρω από την πόλη.

Σε σχέση με άλλα ηχητικά-περιπατητικά έργα, στα οποία ο χρήστης παραλαμβάνει για την εκτέλεση, εκτός από τη συσκευή ακρόασης, ένα χάρτη με σημεία-σταθμούς ακρόασης και συγκεκριμένες διαδρομές που πρέπει να ακολουθήσει, το noTours παρέχει μια σχετική ελευθερία στην κίνηση. Ο Μπουμπάρης (Bubaris 2012) θέτει το ζήτημα της ενδυνάμωσης του ακροατή-περιπατητή για τους περιπάτους των sound artists Janet Cardiff και George Burrell Miller, στους οποίους ο ακροατής ποδηγετείται σε συγκεκριμένες διαδρομές προκειμένου να ακούσει το έργο γραμμικά μέσα στην πόλη. Τα έργα τους είναι περισσότερο κλειστά, με όρους διαδρομής και ηχητικής σύνθεσης.

Τα μέσα δι' εντοπισμού που χρησιμοποιούνται στο noTours καθιστούν δυνατή μια πιο ανοιχτή σύνθεση, που εξαρτάται από τη θέση και την κίνηση του ακροατή. Το ηχητικό αποτέλεσμα, δηλαδή, του περιπάτου, η αλληλουχία των προηχογραφημένων ήχων, η συνέχεια των αφηγήσεων ή η δομή του ηχητικού έργου (η αρχή, η μέση και το τέλος του) εξαρτώνται από τη διαδρομή που θα επιλέξει ο κάθε περιπατητής. Ο ήχος εδώ αποτελεί το κάλεσμα σε μια περιπλάνηση έξω από τα παραδεδομένα μονοπάτια, όπως ίσως οι Σειρήνες καλούν τον Οδυσσέα να εκτραπεί από τον αντικειμενικό του στόχο - τουλάχιστον όπως ξαναδιαβάζουν την Οδύσσεια οι Αντόρνο και Χόρκχαϊμερ (1996 [1947]).

Ωστόσο, η «ελευθερία» της περιπλάνησης είναι κάτι που μπορεί να τεθεί σε αμφισβήτηση, εξαιτίας μάλιστα εκείνων των τεχνολογικών μέσων που επιτρέπουν την πρόσδεση του ηχητικού έργου στην κίνηση: η αστική επικράτεια είναι απόλυτα χαρτογραφημένη και επισκοπείται από τηλεπικοινωνιακούς δορυφόρους, που λειτουργούν κατεξοχήν πανοπτικά (Φουκώ 1975). Με τη διαμεσολάβηση του δορυφόρου, η κίνηση αναγνωρίζεται αυτόματα, ψηφιοποιείται και αποτελεί δεδομένο προς αποκρυπτογράφηση για την αναπαραγωγή του αντίστοιχου ηχητικού περιεχομένου από τη συσκευή.

Η οργάνωση ενός καλλιτεχνικού έργου στο δημόσιο χώρο της πόλης

παρέχει εκ των πραγμάτων ένα εναλλακτικό πλαίσιο, που απέχει από το δομημένο κόσμο της καθημερινότητας και τους λόγους που τη διέπουν. Βέβαια, στην περίπτωση της Αθήνας είναι εξαιρετικά συζητήσιμο το αν η δόμηση διέπεται από κάποιο συγκροτημένο, ενιαίο Λόγο, ή αν πρόκειται περί κάποιου ντανταϊστικού κειμένου-κολάζ.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αντόρνο, Τέοντορ Β. και Μαξ Χόρκχαϊμερ. 1996 [1947]. *Διαλεκτική του διαφωτισμού: Φιλοσοφικά αποσπάσματα*. Αθήνα: Εκδόσεις νήσος.
- Barbrook, Richard and Andy Cameron. 1996. "The Californian Ideology", *Science as Culture* 6 (1): 44-72.
- Benjamin, Walter. 1994. *Σαρλ Μπωντλαίρ: Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Bubaris, Nikos. 2012. "Sound Studies and Cultural Theory: A Favorable Juncture". Στο Breitsameter, Sabine and Claudia Soeller-Eckert (επιμ.). *Proceedings of The Global Composition*. Darmstadt: Media Campus Dieburg, Hochschule Darmstadt.
- Cavarero, Adriana. 2005. *For More than One Voice: Towards a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford: Stanford University Press.
- Γιαννακόπουλος, Κώστας και Γιάννης Γιαννιτσιώτης (επιμ.). 2010. *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο του Αιγαίου - Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Debord, Guy. 2008. "Introduction to a Critique of Urban Geography". Στο *Critical Geographies : A Collection of Readings*. Bauder, Harald and Salvatore Engel Di Mauro, (επιμ.), Kelowna, Canada: Praxis (e)press.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Feld, Steven. 2004. "A Rainforest Acoustemology". Στο *The Auditory Culture Reader*. Bull, Michael and Les Back (επιμ.). London: Berg.
- Fezer, Jesko and Martin Schmitz. 2012. *Lucius Burckhardt Writings: Rethinking Man-made Environments*. Wien/ New York: Springer.
- Φουκώ, Μισέλ. 1975. *Επιτήρηση και Τιμωρία - Η Γέννηση της Φυλακής*. Αθήνα: Εκδ. Ράππα.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*. London: Routledge.
- Ingold, Tim. 2007. "Against Soundscape". Στο Carlyle, Angus (επιμ.). *Autumn Leaves:*

- Sound and Environment in Artistic Practice*. Paris: CRISAP Double Entendre.
- Καλαντζής, Κωνσταντίνος. 2012. «Οπτικός πολιτισμός και ανθρωπολογία». Στο Γιαλούρη, Ελέανα (επιμ.), *Υλικός Πολιτισμός: Η ανθρωπολογία στη χώρα των πραγμάτων*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Levy, Pierre. 1999. *Collective Intelligence: Mankind's Emerging World in Cyberspace*. Cambridge: Perseus Publishings.
- Μπουμπάρης, Νίκος. Υπό έκδοση. «Ακουστική εμπειρία και αστικό ηχοτοπίο: Η περίπτωση των ακουστικών περιπάτων». Στο Πετροπούλου, Χρυσάνθη και Thierry Ramadier (επιμ.), *Αστικά τοπία και καθημερινή κινητικότητα*. Αθήνα: Εκδόσεις Καπόν.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. (επιμ.). 2005. *Από τη μουσική στον ήχο*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2010. «Διασχίζοντας την πόλη: Ηχητικές αναανοηματοδοτήσεις του χώρου, του χρόνου και των αισθήσεων στο σύγχρονο αστικό πλαίσιο». Στο Γιαννακόπουλος, Κώστας και Γιάννης Γιαννιτσιώτης (επιμ.), *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη: Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αθήνα: Πανεπιστήμιο Αιγαίου - Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Raban, Jonathan. 1974. *The Soft City*. New York: The Harvill Press.
- Ρίκου, Ελπίδα (επιμ.). 2013. *Ανθρωπολογία και σύγχρονη τέχνη*. Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.
- Solnit, Rebecca. 2000. *Wanderlust: A History of Walking*. London: Penguin.
- Σταυρίδης, Σταύρος. 2002. *Από την πόλη οθόνη στην πόλη σκηνή*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.
- Thibaud, Jean-Paul. 2003. "The Sonic Composition of the City". Στο Bull, Michael and Les Back (επιμ.), *The Auditory Culture Reader*. London: Berg.
- Uimonen, Heikki. 2004. "Sorry, can't hear you! I'm on a train!' Ringtones, meanings and the Finnish soundscape". *Popular Music* 23/1: 51-62.
- Χαρίτος, Δημήτρης. 2007. «Τα μέσα επικοινωνίας δι' εντοπισμού και οι επιδράσεις τους ως προς την κοινωνική αλληλόδραση στο περιβάλλον της σημερινής πόλης». *Ζητήματα Επικοινωνίας*, τχ. 5: 46-61. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Westerkamp, Hildegard. 2007 [1974]. «Soundwalking». Στο Carlyle, Angus (επιμ.), *Autumn Leaves: Sound and Environment in Artistic Practice*. Paris: CRISAP Double Entendre.

ESCOITAR.ORG

Οι ESCOITAR.ORG (το όνομα των οποίων σημαίνει “ακούγοντας” στη γαλικιανή γλώσσα) ξεκίνησαν το 2006 ως ένα δικτυακό εγχείρημα. Βασικός τους στόχος είναι η προαγωγή της ενεργητικής ακρόασης, η χρήση της ηχητικής εμπειρίας ως μια μορφή γνώσης και η μελέτη του ήχου για τη διερεύνηση του κοινωνικού, μέσα στο επιστημολογικό πλαίσιο των Σπουδών του Ήχου¹.

Το δίκτυο απαρτίζεται από ανθρωπολόγους, μουσικολόγους, μηχανικούς, ηλεκτρονικούς και καλλιτέχνες. Είναι μια διεπιστημονική, διεθνής ομάδα αφοσιωμένη στη διατήρηση της ηχητικής μνήμης, στη συμμετοχή του κοινού για τον εμπλουτισμό της άυλης πολιτιστικής κληρονομιάς και στην καταγραφή, μελέτη και ανάλυση του ηχοτοπίου της Γαλικίας, της Ισπανίας και ευρύτερα. Κατά τη διάρκεια της λειτουργίας τους, οι ESCOITAR.ORG έχουν εμπλακεί σε σειρά από projects, όπως είναι η ίδια η ιστοσελίδα τους, η οποία αποτελεί ένα συμμετοχικό αρχείο γεωτοποθετημένων ήχων, τα *Fonotopias de Galicia*, ένα εγχείρημα τεκμηρίωσης ήχων «υπό εξαφάνιση», οι *Cartografías de la Escucha/Hearing Cartographies*, μια σειρά συνεδρίων στο Κέντρο Σύγχρονης Τέχνης της Γαλικίας (CGAC) και τα *Sonic Weapons*, το *noTours*, *European Acoustic Heritage* και το *Música en Branco/Music in White*.

Υιοθετώντας πάντα μια καλλιτεχνική, ειρωνική και επιτελεστική στάση, οι ESCOITAR.ORG χρησιμοποιούν τον τ(ρ)όπο ακρόασής τους σε σχέση με την ηχητική εμπειρία και τον ήχο ως φορέα συμβολικής, κοινωνικής και ιστορικής μαρτυρίας. Εννέα χρόνια μετά τη συγκρότησή τους έχουν ασχοληθεί, σε πλήθος εκθέσεων και εργαστηρίων, με την ιστορική ηγεμονία της όρασης έναντι της ακρόασης, με τη χρήση του ήχου ως μέσο κοινωνικού ελέγχου, με τον ήχο ως φυσικό φαινόμενο και με την ηχητική χαρτογραφία. Επιδίδονται στον «ηχητικό προσηλυτισμό», μέσω του ερευνητικού και πνευματώδους πάθους τους, με σκοπό να μεταμορφώσουν τον τρόπο με τον οποίο το κοινό ακούει, και έχουν κατορθώσει να κινήσουν το ενδιαφέρον για την ηχητική χαρτογραφία σε όλη την έκταση της Ισπανίας (και ευρύτερα).

Οι ESCOITAR.ORG είναι ένα project που γεννήθηκε εξολοκλήρου στο διαδίκτυο, σαν αποτέλεσμα των πρόσφατων μετασχηματισμών που προ-

1. Με την ευρεία έννοια, ο όρος αναφέρεται σε μια εκδοχή των πολιτισμικών σπουδών που προτείνει τον ήχο ως πεδίο διασταυρούμενων επιστημονικών και καλλιτεχνικών πεδίων (ακουστική, ιστορία, γεωγραφία, ψυχολογία, βιολογία, αρχιτεκτονική, κ.ο.κ.), με αντικείμενο τη μελέτη της ηχητικής ύλης και του πολιτισμικού πλαισίου της έξω από τους επιμέρους κώδικες της μουσικής ή της γλώσσας.



έκυψαν από την ενσωμάτωση νέων τεχνολογιών και την οικειοποίησή τους. Εν μέσω αυτών των αλλαγών, επινόησαν νέους τρόπους παραγωγής πολιτιστικού έργου που φέρνει στο προσκήνιο την άυλη εργασία, την παραγωγή νοήματος, αλληλόδρασης και γνώσης, αναζητώντας νέους τρόπους αντίληψης της πραγματικότητας, σε αντιδιαστολή με την απλή παραγωγή αντικειμένων. Πέραν της σημασίας της δουλειάς τους στον εμπλουτισμό και τη διατήρηση ενός ηχητικού αρχείου με ήχους συμβολικής, ακουστικής και ιστορικής αξίας, στοχεύουν ευρύτερα στη διερεύνηση, κατανόηση, προώθηση και αξιοποίηση διαφορετικών τρόπων ατομικής και συλλογικής ακρόασης.



ESCOITAR.ORG

ESCOITAR.ORG is a network project whose main objective is to promote sound and active listening; it claims sound experience as a means of knowledge and the study of society through its sound background in the context of Aural Studies. Including anthropologists, historians, musicologists, engineers, and artists, ESCOITAR.ORG is a group that is committed since 2006 to the preservation of sound memory, the enhancement of the intangible cultural heritage, the promotion of social participation in its construction and the study, recording and contextualization of Galician and Spanish soundscapes. During this time it has developed projects such as its own website, escoitar.org, which is a participative geolocated soundscape archive, *Fonotopías de Galicia*, a field recording project to document endangered sounds in Galicia, *Cartografías de la Escucha/Hearing Cartographies*, a conference series about soundscape held in the Galician Contemporary Art Center (CGAC), *Sonic Weapons or no-Tours*, *European Acoustic Heritage* or *Música en Branco/Music in White*.

Adopting always an artistic, ironic and performative attitude, ESCOITAR.ORG offers its particular point of listening (view) on sound experience and its potential as symbolic, social or historical testimony. Dealing with issues such as the historical hegemony of seeing over listening, the use of sound technologies for social control, sound as a physical phenomenon or aural cartography, ESCOITAR.ORG has exercised its own passionate, inquiring and funny “sound proselytism” to transform the way the public listens and ultimately the way society does so and it has managed to spread sound maps and interest about sound throughout Spain.

ESCOITAR.ORG is a clear example of a project entirely born in the Internet, as a result of the recent cultural transformations produced by the integration and assimilation of new technologies. It has taken advantage of some new ways of producing culture that foregrounds immaterial labor, production of meaning, affection or knowledge, and the pursuit of new ways to apprehend reality, compared to the mere production of objects. Its work goes beyond archiving, as its purpose is not so much the preservation of certain sounds (which have a significant historical, acoustic or documental value) as much, as to explore, understand and conserve different modes of individual and collective listening (historical, social, cultural, psychological, etc.) and to promote critical listening.

Μνήμη / Ενδεχομενικότητα

Memory / Contingency





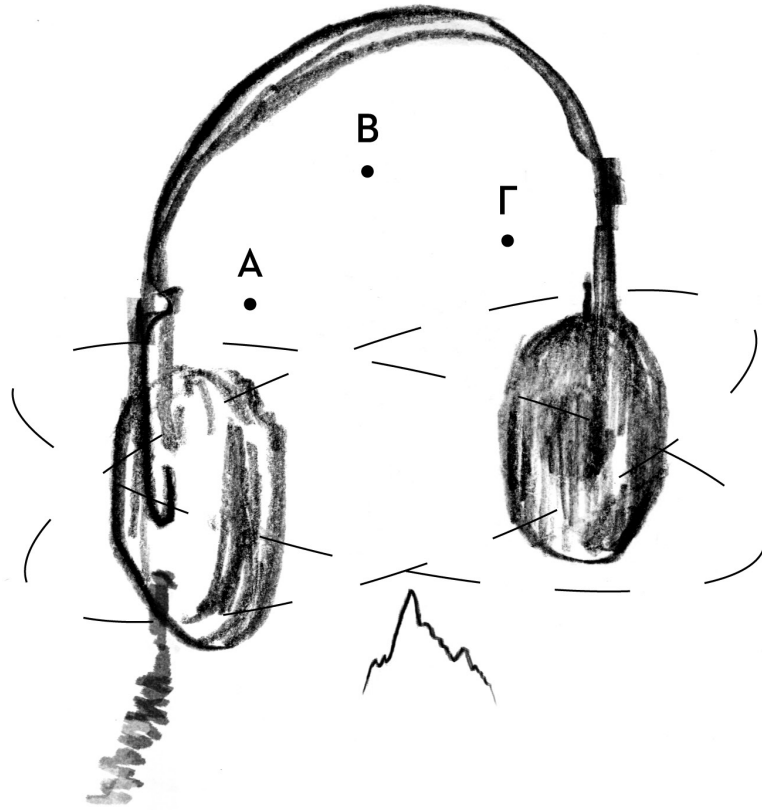
Νίκος Μπουμπάρης Nikos Bubaris

Εκείνο τον καιρό

Στο μονόπρακτο *Εκείνο τον καιρό* του Σάμιουελ Μπέκετ, το κοινό διακρίνει στη σκοτεινή σκηνή μονάχα το φωτισμένο, γερασμένο πρόσωπο ενός άνδρα. Οι εκφραστικές κινήσεις του προσώπου είναι οι ελάχιστες δυνατές: μόνο το ανοιγοκλείσιμο των ματιών και το ξεδοντιασμένο χαμόγελο στο τέλος του έργου. Καθ' όλη τη διάρκεια του έργου, ο ηθοποιός ακούει σε εναλλαγή τρεις εκδοχές μιας ηχογραφημένης φωνής που αναμεταδίδεται από ισάριθμα ηχεία τοποθετημένα στα πλάγια και στο κέντρο της σκηνής. Το *Εκείνο τον καιρό* είναι ένα από τα σύντομα θεατρικά έργα που δημιούργησε ο Μπέκετ, στα οποία η ηχογραφημένη φωνή συγκροτεί τον σκηνικό χώρο και τη συνολική εμπειρία του έργου.

Οι τρεις εκδοχές της φωνής στο *Εκείνο τον καιρό* αναφέρονται σε μνήμες και σκέψεις από την παιδική, τη μέση και την τρίτη ηλικία του ομιλούντα ηθοποιού. Ωστόσο το ζήτημα δεν είναι ποιον αντιπροσωπεύει και τι λέει η φωνή, αλλά η ίδια η πράξη της εκφοράς και της ακρόασής της. Η τεχνολογικά αναπαραγόμενη φωνή στον Μπέκετ δεν ανήκει στον ομιλούντα, καθώς έχει ήδη αυτονομηθεί από αυτόν, για να κυκλοφορήσει στο χώρο ως συγκολλητική ουσία του τεχνικού μέσου, του ηθοποιού και του θεατή-ακροατή. Μέσα από την κυκλοφορία της, τα σώματα ανακαλύπτονται, ταυτίζονται, αναχωρούν, πολλαπλασιάζονται και επιστρέφουν. Με αυτή την έννοια, οι δημιουργικές χρήσεις της ηχητικής τεχνολογίας στον Μπέκετ συνδέονται με ανάλογα ζητήματα στις ηχητικές σπουδές και τέχνες, όπως αυτά της δημιουργίας ηχητικών αντικειμένων που εκφράζουν την εσωτερικότητα του ηχογόνου φορέα, των χωρικών ορίων και της διαπερατότητας του σώματος που ηχεί και της υπέρθεσης πολλαπλών χρονικοτήτων στο ρέοντα χρόνο της ηχητικής επιτέλεσης.

Το ηχητικό έργο *Εκείνο τον καιρό* δημιουργήθηκε στο πλαίσιο του πρότζεκτ *Φωνές* και αποτελεί απόπειρα μεταφοράς ενός τμήματος του θεατρικού έργου στο σκηνικό χώρο των ακουστικών. Στην εκδοχή αυτή ακούγονται η φωνή, ανάσες και τριξίματα. Οι τρεις εκδοχές της φωνής, σε απόδοση του ηθοποιού Γιώργου Χαρατζά, τοποθετούνται αριστερά, δεξιά και στο κέντρο του ακουστικού πεδίου του ακροατή. Η διακριτική επεξεργασία της φωνής συνδέεται με στοιχεία του αφηγηματικού χώρου, για παράδειγμα με τις ηχητικές ιδιότητές του (όπως η αντήχηση στην πινακοθήκη των πορτρέτων), με τυχόν ηχογόνα αντικείμενα (φίλτρα ήχου για την κόρνα στο φέρι), με ηχητικές



A, B, Γ : ΦΩΝΕΣ / VOICES

 : ΤΡΙΞΙΜΟ / CREAK

 : ΑΝΑΣΑ / BREATH

μεταφορές οπτικών εικόνων (τρέμουλο στο ερειπωμένο αρχοντικό των Φόλει). Η ανάσα ακούγεται στην αρχή σταθερά στο κέντρο του ακουστικού πεδίου του ακροατή, ενώ στη συνέχεια «αποσπάται» για να κυκλοφορήσει στον χώρο της ακρόασης (αριστερά-δεξιά, μπρος-πίσω), μέσω της τεχνικής της αμφιωτικής ηχογράφησης. Τα τριξίματα ηχογραφήθηκαν από ξύλινο κρεβάτι και ακούγονται σποραδικά προς το τέλος του έργου. Αυτός είναι ο μόνος ήχος που είναι σταθερά καθηλωμένος στο κέντρο του ακουστικού πεδίου του ακροατή, υποδηλώνοντας τις ελαφρές κινήσεις ενός σχεδόν ακίνητου ανθρώπου.

Η μετατροπή των ακουστικών σε σκηνικό χώρο για την παρουσίαση του έργου, πιστεύω, ακολούθησε τη λογική του Μπέκετ για τη διερεύνηση του ήχου και ιδιαίτερα των ηχητικών τεχνολογιών ως τρόπων ανάπτυξης ποικίλων χωρικών σχέσεων (ταύτιση, απομάκρυνση, πλησίασμα, κλπ.) μεταξύ σκηνικού αντικειμένου, ηθοποιού και ακροατή-κοινού.

That time

In the play *That time* by Samuel Beckett, the only thing discerned on a dark stage is the illuminated aged face of a man. Facial expressions are minimal: there is only the twinkling of the eyes and the toothless smile at the end of the play. Throughout the play, the actor listens interchangeably to three versions of a recorded voice emitted from three speakers mounted on the sides and the center of the stage. *That Time* is one of the one-act plays created by Beckett in which the recorded voice seems to form spatially the stage and define the overall theatrical experience.

In *That Time*, the three voices speak of the memories and the thoughts coming from the man's childhood, his middle age and his old age. However, the significance of the play does not lie so much in the identity of the speaker or the content of the words, but in the very act of enunciation and listening. The technologically reproduced voices do not belong anymore to the talking subject, as they have already been disassociated from him in order to circulate in space as an adhesive of the technical means, the actor and the viewer-listener. Through the circulation of the voice, bodies diffuse, multiply and become identified. In this sense, the creative uses of electroacoustic technology in Beckett's plays consort with similar concerns in sound arts and theory, such as the creation of sound objects that express the interiority of the sound-making entities, the permeability of the sounding body and the layering of multiple temporalities in the running time of a sound performance.

The soundwork *That time* was created as part of the project *Fonés* and it is an attempt to transpose a part of the play into the acoustic space of the headphones, which are converted into a stage. In this particular version, the sounds heard in the play are voices, breaths and squeaks. The three versions of the voice, performed by the actor George Haratzas, were placed to the left, the right and the center of the listener's acoustic field. The processing of the vocal sounds is discreet and is associated with elements of the narrative space, such as the acoustic properties of a place (e.g. the reverberant voice in the portrait gallery), added sources of sound (e.g. the filtered voice emitted by a horn in the ferry), and sonic metaphors of visual images (e.g. the trembling voice referring to the ruined tower of the Foley's). The sound of breath is initially placed in the center of the listener's acoustic field and, then, detached, it circulates in the 3D listening space through the technique of binaural recording. Finally, the squeaks recorded from a wooden bed are heard sporadically towards the end of the soundwork. This is the only sound that is firmly located in the center of the listener's acoustic field, indicating the slight movements of a man lying still.

The conversion of the listening space of headphones into a theatrical stage for the presentation of the play follows Beckett's logic for the investigation of sound and, in particular, of the electroacoustic technologies as ways of developing various spatial relationships (diffusion, withdrawal, coincidence, etc.) between props, the actor and the audience.

Δημήτρης Παπουτσάκης Dimitris Papoutsakis



Ο κύκλος με την κιμωλία

Ηχητική εγκατάσταση

Η φωνή της Έλλης Λαμπέτη που αναγιγνώσκει την ιστορία μητρότητας *Ο κύκλος με την κιμωλία* ηχεί στη στοά του Θεάτρου Μπρόντγουαιη στην Αθήνα.

The Caucasian chalk circle

Sound installation

The voice of Elli Lambeti reading out the story of motherhood *The Caucasian Chalk Circle* sounds in the Broadway Theater passage in Athens.





Πάνος Χαράλαμπος Panos Charalambous

Aquis Submersus (2014), Phonopolis (2004)

«...Δεν θωπεύει τάχα εμάς τους ίδιους μια πνοή του αέρα που περιέβαλλε τους προγενέστερους; Δεν υπάρχει στις φωνές που αφουγκραζόμαστε μια ηχώ, όσων έχουν σήμερα σιγήσει;»

B. Μπένγιαμιν, *Για την έννοια της ιστορίας*

I. POST MORTEM. Σε τούτο το ερημικό τοπίο όπου το παρελθόν αθροίζει ερείπια βινυλίου (το μαύρο μάρμαρο του αιώνα) ανάμεσα στα αλλοιωμένα κρεσέντι (crescendi) των Ιταλών μυθικών τενόρων, στα σπαρακτικά ρετσιτατίβι, άριες (recitativi, arie) των τραγουδιστριών του Μεσοπολέμου, στις παραληρηματικές γυναικείες φωνές της Ανατολής, στον άφυλο Orfeo της K. Ferrier, στην υπερφωνή του D. Stratos, στη «voce divina» της M. Callas, στην ηχητική διερεύνηση των *Variations IV* του J. Cage, ένας άντρας όρθιος ... ακούει ... στο απειροελάχιστο σημείο επαφής ... εκεί που κόβεται ο καιρός στα δύο ... σ' ένα χρόνο εγγραφής και σ' ένα χρόνο ακρόασης ... σ' ένα νέο χώρο, μια παράδοξη συν-οίκηση.

II. Ο ΑΚΡΟΑΤΗΣ γνωρίζει «ότι η μνήμη ξεχνά τα κείμενα πιο εύκολα απ' ό,τι τις μελωδίες», γνωρίζει επίσης ότι για να επανηχθούν οι ηχητικές μονάδες, για να ζωντανέψουν οι εικόνες, για να αναστηθούν οι φωνές (ηχητικά πορτρέτα), είναι απαραίτητη η επίγνωση της αποκαλυπτικής τους δύναμης ... η αναζήτηση ενός σπινθήρα εκεί που η βελόνα «σκαλώνει», «βράζει», «χαράσσει» στα χρατς-χρουτς, στα αναπηδήματα, στο στιγμιαίο αλλά έντονο φωτισμό· όταν τ' αποθηκευμένα βιώματα φορτίζουν το περιεχόμενο μιας συγκεκριμένης τωρινής οπτικοακουστικής κατάστασης ... συμβαίνει οι παράξενοι φωσφορισμοί να κάνουν ορατές τις πιο κοντινές, τις πιο οικείες πτυχές της καθημερινότητας.

III. Η ΔΙΣΚΟΘΗΚΗ - ΑΡΧΕΙΟ απαρτίζεται από δίσκους βινυλίου 78, 33, 45 στροφών που ανήκουν στους Α.Χ.Κ. (παπούς), Χ.Δ.Κ. (πατέρας), Π.Χ.Χ. (ακροατής) και καλύπτουν τη χρονική περίοδο ενός αιώνα ηχογραφημένης μουσικής όλων των ειδών με έμφαση στη φωνητική μουσική αποτύπωση. Ο ακροατής επιλέγει, με φαινομενικό κριτήριο την ηχητική νοσταλγία και την εμμόνη σε ηχητικά πορτρέτα νεκρών τραγουδιστών, τι άκουγαν οι πρόγονοι όταν αυτός ήταν παιδί, τι άκουγε ο ίδιος τις δεκαετίες '60, '70, '80 περίπου, που είναι κατ' ουσία κριτήριο





ιστορικό ..., γιατί πώς αλλιώς θα μπορούσαμε να ονομάσουμε - αν όχι ιστορικό - το συνολικό εγχείρημα, να συσχετίσει δηλαδή δύο τάξεις πραγμάτων, α') ήχους, β') εικόνες, με στόχο τη συγκρότηση μιας μνημοτεχνικής; ...

Η βελόνα γραμμοφώνου, ύστατη αρχιτεκτονική πραγματικότητα, ενεργοποιεί τις φωνογραφικές μήτρες. Οι δίσκοι μετατρέπονται σε *loci* μέσω των αυλακιών, απίθανη ποιητική εφαρμογή του πλατωνικού μύθου γνώσης-ανάμνησης. Αυτό που βλέπω και ακούω υπήρξε. Ίσως τώρα ... δεν ξέρω ακριβώς ... τι έχει σημασία, τι έχει προτεραιότητα...; Το μνημονικό; Το παρόν; ... Ίσως το μέλλον.

Aquis Submersus (2014), Phonopolis (2004)

“Doesn't a breath of the air that pervaded earlier days caress us as well?
In the voices we hear, isn't there an echo of now silent ones?”

W. Benjamin, *On the Concept of History*

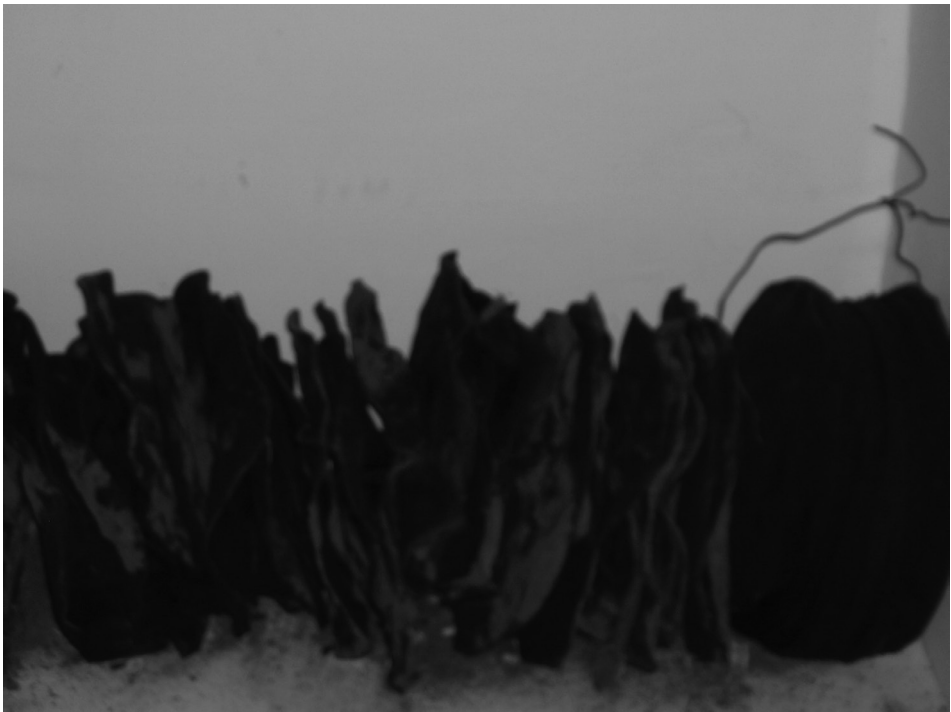
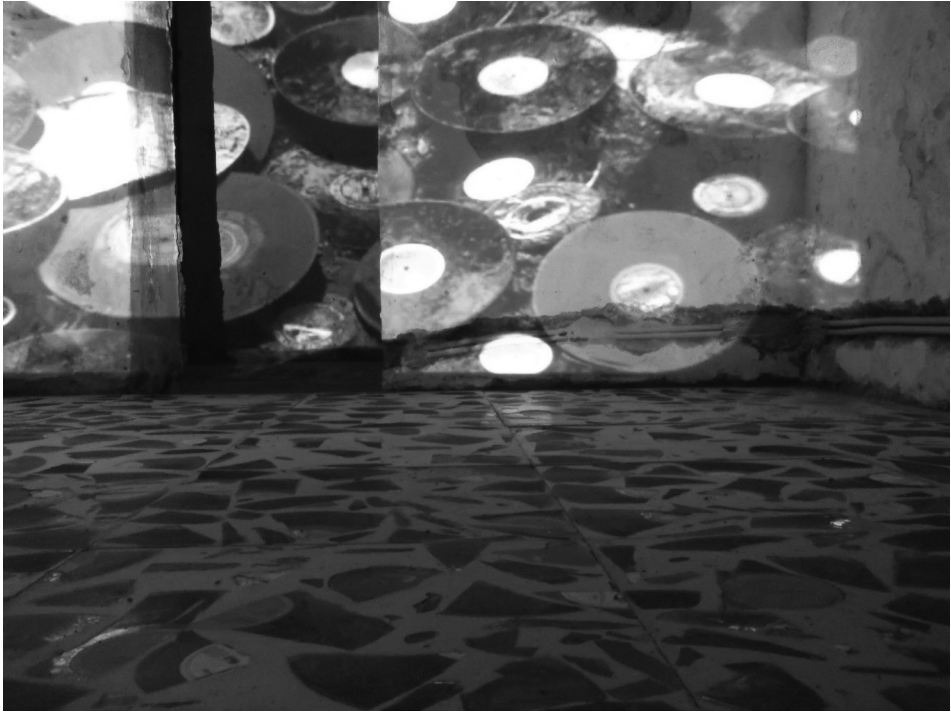
I. POST MORTEM. In this desolate landscape wherein the past adds ruins of vinyl (the black marble of the century) between the altered crescendos of the legendary Italian tenors, the harrowing recitativos and arias of the interwar era singers, the delirious female voices of the East, the sexless Orfeo of K. Ferrier, the hypervoice of D. Stratos, the “voce divina” of M. Callas, the sonic exploration of *Variations IV* by J. Cage, a man standing ... listens ... in the infinitesimal point of contact ... where time splits in two: in a recording time and a listening time ... in a new space, a paradoxical co-habitation.

II. THE LISTENER knows that “memory forgets more easily texts than melodies”, he also knows that in order to make sonic units resound, to revive images, to resurrect voices (sonic portraits) the insight of their revelatory force is necessary ... the quest for a sparkle where the needle “clicks”, “rumbles”, “scratches”, in the clicks and pops, in the skips, in the momentary albeit vivid lighting; when the stored experiences charge the content of a particular current audiovisual situation ... it happens that bizarre luminescences make visible the most close, the most familiar aspects of everyday life.

III. THE RECORD COLLECTION - ARCHIVE consists of 78-rpm, 33-rpm, 45-rpm vinyl records belonging to A.C.K. (grandfather), C.D.C. (father), P.C.C. (listener) and spans a century of recorded music, of all genres, that emphasizes

on the imprint of vocal music. The listener chooses according to the ostensible standard of sonic nostalgia and the persistence in sonic portraits of dead singers; according to what the ancestors were listening to when he was a child, what he himself was listening to in the 60s, 70s, 80s or thereabout, essentially being a historical standard ... for, how else could we name - if not historical - the whole venture, namely, to correlate two orders of things: a) sounds, and b) images, aiming to constitute an Art of Memory (*Ars Memoriae*)? ...

The gramophone needle, ultimate architectural reality, activates the phonographic matrices. Records are turned into loci through the grooves, an incredible poetic application of the Platonic myth of knowledge-memory. What I see and hear existed. Maybe now ... I don't know exactly ... what is important, what comes first ... memory? the present? ... maybe the future.



Παναγιώτης Πανόπουλος Panayotis Panopoulos

Μέσα: Φωνές των απόντων, αντινομίες της αναμετάδοσης

Σ' αυτό το κείμενο, παρουσιάζονται κάποιες πρώτες σκέψεις και στοιχεία σχετικά με τις μεσολαβητικές λειτουργίες της φωνής, τις δυνατότητές της να συνδέει, να συνενώνει, να διαπλέκει και συχνά να περιπλέκει διαφορετικά πεδία εμπειρίας. Αναφέρομαι επίσης στον εγκιβωτισμό της φωνής και του ήχου μέσα σε άλλες φωνές, ήχους, θορύβους και ακουστικές εντυπώσεις. Ειδικότερα, με ενδιαφέρει το ζήτημα της μεσολαβητικής διάστασης των ποικιλόμορφων μέσων, των μέσων που αποσπούν τη φωνή από το σωματικό της φορέα και της επιτρέπουν να κυκλοφορεί μέσα σε χώρους και πλαίσια όπου τα φυσικά σώματα πιθανόν δεν μπορούν να φτάσουν.

Περίληψη

Inside/ Media: Voices of the Absent, Antinomies of Transmission

In this text, I present some preliminary remarks and data on the mediating functions of voice, its capability to connect, merge and interlace (and often complicate) different levels of experience. I also refer to the encapsulation of voice and sound inside other voices, sounds, noises and acoustic impressions. More specifically, I focus on the mediating role of all kinds of media that detach voice from its physical proprietor and enable its circulation in places and contexts in which physical bodies may not have access.

Abstract

Σ' αυτό το κείμενο, παρουσιάζω κάποιες πρώτες σκέψεις και στοιχεία σχετικά με τις μεσολαβητικές λειτουργίες της φωνής, τις δυνατότητές της να συνδέει, να συνενώνει, να διαπλέκει και συχνά να περιπλέκει διαφορετικά πεδία εμπειρίας. Θα αναφερθώ επίσης στον εγκιβωτισμό της φωνής και του ήχου μέσα σε άλλες φωνές, ήχους, θορύβους και ακουστικές εντυπώσεις. Ειδικότερα, με ενδιαφέρει το ζήτημα της μεσολαβητικής διάστασης των ποικιλόμορφων μέσων, των μέσων που αποσπούν τη φωνή από το σωματικό της φορέα και της επιτρέπουν να κυκλοφορεί μέσα σε χώρους και πλαίσια όπου τα φυσικά σώματα πιθανόν δεν μπορούν να φτάσουν. Χρησιμοποιώ παραδείγματα από πολύ διαφορετικούς χώρους, εποχές και πολιτισμικά περιβάλλοντα, κάνοντας συχνά άλματα που δικαιολογούνται, ελπίζω, από τον πρώιμο και πειραματικό χαρακτήρα του εγχειρήματος.

Η μεταφορική και συμβολική βαρύτητα της έννοιας της φωνής έχει πολλαπλές αιτίες. Η φωνή αποτελεί την ηχητική ταυτότητα ενός προσώπου, προσδιορίζει ατομικά και συλλογικά υποκείμενα με ιδιαίτερη οντολογία και προθετικότητα. Ενέχει, ωστόσο, και μια ιδιάζουσα υλικότητα, συνιστώντας μια αρθρωτική χειρονομία που εξαλείφει το ίχνος της τη στιγμή ακριβώς που το δημιουργεί. Οι ποικιλόμορφες τεχνολογίες καταγραφής, αποθήκευσης και αναπαραγωγής της φωνής μας θέτουν ενώπιον σημαντικών αντινομιών που περιστρέφονται γύρω από το θέμα της παρουσίας και της απουσίας (Πανόπουλος 2013). Τα μέσα αποσπούν τη φωνή από το υλικό σώμα του προσώπου που αποτελεί τον φορέα της, την αποσωματοποιούν, την καθιστούν αυτόνομη και διαχειρίσιμη. Παρότι αποχωρίζεται το υλικό της στήριγμα, η ηχογραφημένη φωνή διασώζει το υλικό του στίγμα με τρόπο που δεν μπορεί να επιτύχει η γραπτή αποτύπωση του λόγου. Αν η φωτογραφική τεχνολογία μας παραδίδει μια νεκρή εικόνα, ένα άψυχο κέλυφος των απεικονιζομένων προσώπων, που μόνο το βλέμμα τους μπορεί εν μέρει κάποιες στιγμές να ζωντανέψει, η ηχογράφηση διασώζει την πάλλουσα ανάσα ενός προσώπου χωρίς το υλικό του σώμα.

Τα μηχανικά και ηλεκτρονικά μέσα αναπαραγωγής της φωνής δεν είναι παρά μια υποκατηγορία των μέσων, των ποικιλόμορφων μεσολαβητών, προσώπων ή αντικειμένων, ενεργειών ή τεχνολογιών, που φέρνουν σε επαφή διαφορε-

τικά μεταξύ τους πεδία εμπειριών. Θα μπορούσαμε να εξετάσουμε κάτω από ένα ενιαίο πρίσμα τα διάφορα πολιτισμικά και τεχνολογικά μέσα, προερχόμενα από διαφορετικές εποχές, κοινωνίες και πολιτισμούς, που διαμεσολαβούν την παρουσία της φωνής απόντων προσώπων; Θα σταθώ σε κάποια ενδεικτικά παραδείγματα ενός πολύ μακροσκελούς καταλόγου μέσων που αναμεταδίδουν τις φωνές των απόντων, που αντικαθιστούν το πρόσωπο με τη φωνή του, που καθιστούν τη φωνή μια οιονεί παρουσία του απόντος προσώπου.

Ρήξεις και διαχωρισμοί: Σώμα, φωνή, υποκειμενικότητα και ασυνείδητο

Σχετικά πρόσφατα, μόλις το 2008, αποκαλύφθηκε ότι το *Mary had a little lamb*, το παιδικό τραγουδάκι που ο Thomas Edison αναπαρήγαγε με το φωνογράφο του το 1877, δεν ήταν η πρώτη επιτυχημένη προσπάθεια αποτύπωσης και μετεγγραφής της ανθρώπινης φωνής. Είχε προηγηθεί κατά 17 χρόνια ένας Γάλλος εκδότης-τυπογράφος, ο Édouard-Léon Scott de Martinville, ο οποίος το 1860 αποτύπωσε τη μελωδία *Au clair de la lune* με μια συσκευή που ονόμαζε φωναυτογράφο. Η διαφορά του φωναυτογράφου από τον φωνογράφο του Edison ήταν ότι δεν μπορούσε να αναμεταδώσει την ηχητική εγγραφή. Ο εφευρέτης του ενδιαφερόταν πρωτίστως να καταγράψει και να μελετήσει τις εγχαράξεις που παρήγαγε η φωνή πάνω σε μια ευαίσθητη επιφάνεια. Ο φωνογράφος, από την άλλη μεριά, μπορούσε άμεσα να αναπαραγάγει το ηχογράφημα και να δι-ασώσει για την αιωνιότητα τους ήχους που κατέγραφε («τα τελευταία λόγια μεγάλων ανδρών», όπως ετίθετο τότε), αποσπώντας μ' ένα ριζικό τρόπο τη φωνή από το φυσικό της φορέα.¹

Μαζί με το τηλέφωνο του Graham Bell, ο φωνογράφος του Edison έθεσε τους ανθρώπους του τέλους του 19^{ου} αιώνα ενώπιον ενός νέου θεαματικού δεδομένου: η φωνή μπορούσε ν' ακούγεται εξ αποστάσεως χωρίς να είναι ανα-

1. Ο φωνογράφος κατέχει μια μεταιχμιακή θέση σ' αυτό το πρώιμο στάδιο ανάπτυξης της ηχητικής τεχνολογίας. Είδαμε ότι, σε αντίθεση με τον φωναυτογράφο, που προηγήθηκε, μπορεί να αναπαράγει τον ήχο που εγγράφει. Σε αντίθεση, πάλι, με το γραμμόφωνο, που ήρθε λίγο αργότερα και γρήγορα κυριάρχησε στην αναπαραγωγή του ήχου παίζοντας καθοριστικό ρόλο στη γένεση και την ανάπτυξη της μουσικής βιομηχανίας, παρείχε τη δυνατότητα προσωπικών εγγραφών, για οικιακή, συνήθως, χρήση. Το γραμμόφωνο, στις πολλαπλές μεταμορφώσεις και μετεξελίξεις του, κατέστη ο κατ' εξοχήν αναπαραγωγός έτοιμων, αέναα επαναλήψιμων ηχογραφημάτων, βιομηχανικά παραγόμενων σε πανομοιότυπες κόπιες. Με το γραμμόφωνο, ο κόσμος γεμίζει ηχητικές αναπαραγωγές, αλλά ο χρήστης του σπαίνει (εκτός αν τραγουδά μαζί του, ακολουθώντας τη φωνή μέσα στα αυλάκια του δίσκου).

γκαία η εγγύς παρουσία του ομιλητή, χωρίς δηλαδή να είναι απαραίτητο να στέκεται δίπλα μας ή σε απόσταση ακοής, όπως λέμε, αυτός που μας μιλά. Η φωνή αυτονομείται και δίνει την αίσθηση ότι μπορεί να μιλάει μόνη της, κάτι που πυροδοτεί αλυσιδωτές αντιδράσεις σε πολλά πεδία, από την τεχνολογία και την πολιτισμική παραγωγή μέχρι τη συγκρότηση της υποκειμενικότητας και τις τεχνικές της εξουσίας. Οι νέες τεχνολογικές εφαρμογές χρησιμοποιούνται συστηματικά για να περιγραφούν και να γίνουν καλύτερα κατανοητές και οι νέες ανακαλύψεις σε πεδία όπως η ψυχική ζωή και η σεξουαλικότητα· διάσημη, για παράδειγμα, είναι η παρομοίωση της ψυχανάλυσης με τηλεφωνική συνδιάλεξη και οι απεριόριστες ερωτικές και επιθυμητικές προεκτάσεις του τηλεφωνικού μέσου. Τα μέσα εμπλουτίζουν με νέες μεταφορές και πλούσιο υλικό το ψυχικό και κοινωνικό φαντασιακό.²

Παρένθεση: Η αποσωματοποίηση, που φέρνει η αναπαραγωγική τεχνολογία του ήχου, συμβαδίζει σε πολλές περιπτώσεις με νέες μορφές σωματοποίησης της τεχνολογίας. Αναφέρθηκα ήδη στο τηλέφωνο και θα ήθελα, αντί άλλων σχολίων, απλώς να παραθέσω εδώ ένα απόσπασμα από μια μελέτη του Steven Connor για την απτικότητα του ήχου. Αναφέρει, μεταξύ άλλων, για το μικρόφωνο:

«Ίσως δεν υπάρχει χαρακτηριστικότερο παράδειγμα για την επιμονή της αφής, στη σύγχρονη εποχή της καταφανούς τεχνικής αποσωματοποίησης, απ' το μικρόφωνο. Ο ήχος του μικροφώνου είναι ένας αγγιγμένος ήχος. Όχι μόνο ενισχύει επιλεκτικά τους θορύβους των γλιστρημάτων, των προσκρούσεων, των σκασιμάτων και των ψηλαφισμάτων του ίδιου του στόματος, αλλά συνδέει επίσης μ' αυτούς τους θορύβους τον ήχο της απτικής επαφής μεταξύ του στόματος και του ίδιου: τους κρότους, τους γδούπους και τις γρατσουνιές. Η διάκριση μεταξύ κλασικής και λαϊκότερονης εκτέλεσης έχει καταλήξει να είναι διάκριση μεταξύ ενός αυτο-προστατευτικού τρόπου τραγουδιού σε κάποια απόσταση από το μικρόφωνο και της κοντινής, υγρής και 'βρώμικης' εγγύτητας σ' αυτό. Δεν

2. Κορυφαία μελέτη για την πρώιμη ακουστική τεχνολογία είναι το βιβλίο *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction* του Jonathan Sterne (2003). Το βιβλίο *Victorian Soundscapes* του J.M. Picker αποτελεί μια εξαιρετική παρουσίαση και ανάλυση του ιστορικού πλαισίου και του αντίκτυπου των νέων τεχνολογιών στο κοινωνικό πεδίο (Picker 2003). Για το τηλέφωνο, βλ. την κλασική μελέτη *The Telephone Book: Technology - Schizophrenia - Electric Speech* της Avital Ronell (1989), αλλά και το άρθρο «Αποχρώσεις του ροζ» της Αλεξάνδρας Μπακαλάκη (2011).

προκαλεί καμιά έκπληξη το γεγονός ότι τόσο πολλοί εκτελεστές φαίνεται να επιθυμούν να ενσωματώσουν το μικρόφωνο στον τρόπο που τραγουδούν, εφόσον το μικρόφωνο έχει ήδη καταστεί μια τόσο προφανής προέκταση του στοματικού μηχανισμού. Ελάχιστοι αγνοούν τη φαλλική σημασία του μικροφώνου, ιδιαίτερα όταν αυτό φέρεται πάνω στο ίδιο του το προσθετικό υποστήριγμα, τη βάση του μικροφώνου. Ωστόσο, το φαλλικό στοιχείο της αυνανιστικής σχέσης μάλλον είναι λιγότερο σημαντικό, ή τουλάχιστον λιγότερο ενδιαφέρον, από το χειρωνακτικό της στοιχείο. Τα πιασίματα, τα λυγίσματα, τα τρεμίσματα και το πιο βίαιο ρεπερτόριο των 'απτικοτήτων' που προκαλούνται πάνω στο μικρόφωνο φαίνεται να καθορίζουν τη σαφή αίσθηση ότι η παραγωγή του ήχου δεν θα έπρεπε να είναι τόσο έντονα και θεαματικά ορατή, όσο ορατά χειροπιαστή, ένα έργο που πλάθεται από τα χέρια και το στόμα από κοινού, μια εξωτερίκευση του μικρού αγώνα που απαιτείται για την παραγωγή του ήχου μέσα στο στόμα» (Connor 2004: 165).

Ένας κόσμος γεμάτος φωνές: Electronic Voice Phenomena

Η μοντέρνα ηχητική τεχνολογία φώτισε με νέο τρόπο κάποια πολύ παλιά ερωτήματα: Πού πάνε οι φωνές όταν δεν τις ακούμε πια; Και χάνονται άραγε για πάντα; Τι σημαίνει το ότι μπορούμε να τις ανακαλέσουμε, να τις ξανακούσουμε, να τις αναμεταδώσουμε, μέσα από δίσκους, ραδιόφωνα ή άλλα μέσα; Ένα από τα λιγότερο γνωστά, αλλά ιδιαίτερος ενδιαφέροντα, παραλειπόμενα της πρώτης περιόδου ανάπτυξης της ηχητικής τεχνολογίας είναι και η συστηματική ενασχόληση ορισμένων από τους σημαντικότερους συντελεστές της με τον πνευματισμό και την επικοινωνία με το υπερπέραν (...αλλά και με την κώφωση και την προφοριστική εκπαίδευση των κωφών). Ηχητική τεχνολογία, πνευματιστικοί πειραματισμοί, ακουστικές ψευδαισθήσεις, αλλά και ψυχανάλυση, μοντερνιστική λογοτεχνία και φωνητικές επιτελέσεις (ας θυμηθούμε μόνο τον Αρτώ) συνδιαμορφώθηκαν και αλληλοεπηρεάστηκαν, καθιστώντας συχνά τις ηχητικές τεχνολογικές εφαρμογές ένα ιδιαίζον ακουστικό ασυνείδητο, όπως αναδεικνύεται στις κριτικές μελέτες του Friedrich Kittler και του Anthony Enns. Οι λογοτέχνες, ιδιαίτερα, στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του 20^{ου} αιώνα αναδεικνύουν τις πολυποίκιλες επιδράσεις και προεκτάσεις των νέων ηχητικών ροών και τεχνολογικών δυνατοτήτων· από τον Ιούλιο Βερν, ο οποίος στον *Πύργο των Καρπαθίων* (Βερν 1994) ανοίγει το χορό της διερεύνησης των ερωτικών διαστάσεων της φωνής που μέσω της ηχητικής τεχνολογίας αποκόπτεται από το σώμα

και λειτουργεί ως μερικό αντικείμενο της επιθυμίας, ως τον Ράινερ Μαρία Ρίλκε, που στον *Πρωτογενή ήχο* (1919) [παράτιθεται στο *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή* του Kittler (2005: 53-56)] φαντάζεται μια φωνογραφική βελόνα να διαβάζει τις «ραφές» των οστών του ανθρώπινου κρανίου και να αναπαράγει ήχους, που κανείς ως τότε δεν θα μπορούσε να φαντασισθεί.

Μια ιδιαίτερα χαρακτηριστική στιγμή αυτών των πολύμορφων επιρροών, ένα παράδειγμα ψυχαναγκαστικής, θα μπορούσαμε να πούμε, αναζήτησης φωνών μέσα στον ήχο, εν προκειμένω μέσα στον ηλεκτρονικό θόρυβο, είναι τα λεγόμενα Electronic Voice Phenomena (EVP), που έχουν συνδεθεί κυρίως με τα παραψυχολογικά πειράματα του Friedrich Jürgenson (1981) και του Konstantin Raudive (1971)³. Εδώ, η αναζήτηση της φωνής μέσα στο θόρυβο των ραδιοσημάτων αγγίζει ένα ακραίο όριο, εκείνο των ανθρώπινων φαντασιώσεων για τη μετάβαση από τη ζωή στο θάνατο⁴.

Αντί άλλου σχολιασμού, παραθέτω το συμπέρασμα από μια μελέτη του Anthony Enns, ενός από τους διεισδυτικότερους μελετητές της ιστορίας αυτών των φαινομένων:

«[...] στο βαθμό που τα πνευματιστικά ηχητικά πειράματα εμφανίζονται να εκφράζουν τις ελπιδοφόρες φαντασιώσεις των ερευνητών για την επιβίωση της ανθρώπινης προσωπικότητας μετά θάνατον, φαίνεται πως στην πραγματικότητα εικονογραφούν επίσης βαθύτερες αγωνίες σχετικά με την ακεραιότητα και την αυτονομία του ακρώμενου και ομιλούντος υποκειμένου. Ενισχύοντας ήχους που μέχρι τότε ήταν ανεπαίσθητοι, οι ηχητικές τεχνολογίες υπερέβαιναν το όριο μεταξύ του ακουστού και του μη-ακουστού, μετασχηματίζοντας έτσι την πράξη της ακρόασης σε μια διαδικασία μετάφρασης του θορύβου σε σήμα. Αυτός ο μετασχηματισμός αντιπροσώπευε μια απειλή για το ακρόωμενο υποκείμενο, καθώς ουσιαστικά αποσπούσε την ακρόαση από τη συνειδητή μεσολάβηση και επέτρεπε στο ασυνείδητο να διαποτίσει την ακουστική πρόσληψη. Οι ηχητικές τεχνολογίες επίσης διαχώρισαν τις φωνές από τα σώματα, κάτι που επέτρεψε τη διάσπαση, το χειρισμό

3. Περιλαμβάνει και δίσκο, τον οποίο μπορεί κανείς να ακούσει και στο διαδίκτυο, <http://www.youtube.com/watch?v=hEAg7jUcAOQ>.

4. Προσέξτε, επίσης, ότι βρισκόμαστε σε μια εποχή πολύ πριν την έκρηξη της ηλεκτρονικής χορευτικής μουσικής και της έμφασης στην επαναληπτικότητα (McClary 2004). Οι επαναλήψεις των φωνών στις ηχογραφήσεις του Raudive προοιωνίζονται, κατά κάποιον τρόπο, αυτή την έμφαση και δεν είναι τυχαίο ότι οι φωνές αυτές έχουν χρησιμοποιηθεί συχνά σε DJ sets.

και το σφετερισμό της ίδιας της φωνής του ομιλητή. Κάτω από τις συνθήκες που διαμόρφωσαν τα τεχνολογικά μέσα, το ομιλούν υποκείμενο δεν μπορεί πλέον να μιλά για τον εαυτό του, καθώς η ομιλία δεν αποτελεί πλέον μέρος του εαυτού από τη στιγμή που ηχογραφείται και αναμεταδίδεται. Η έννοια του ηλεκτρονικού θορύβου ως χώρου εναπόθεσης των αποσωματοποιημένων φωνών των νεκρών φαίνεται να παρέχει μια παραστατική μεταφορά για την απώλεια του 'εαυτού' ή της 'ψυχής' εντός του περιβάλλοντος των ηλεκτρονικών μέσων» (Enns 2005: 25-26).

Φωνές των φωνών των φωνών...

Θα στραφούμε τώρα σ' ένα κάπως διαφορετικό παράδειγμα, από τη Μελανησία αυτή τη φορά, και πιο συγκεκριμένα από τον πολιτισμό των Καλούλι της Παπούα Νέας Γουϊνέας. Για τους Καλούλι, το ηχητικό περιβάλλον του τροπικού δάσους, μέσα στο οποίο ζουν, συγκροτεί πυκνοϋφασμένους ηχητικούς ιστούς, όπου επάλληλα ηχητικά στρώματα διαρκώς αλληλοεπικαλύπτονται και αλληλοδιδεισδύουν, παράγοντας ασταμάτητα καινούριες συμπήξεις, ένα αέναο ηχηρό συνονθύλευμα χωρίς αρχή, μέση και τέλος, ένα ηχητικό τοπίο όπου κυριαρχεί η πολυμορφία, η πολυρυθμία και η διαρκής ανανέωση. Οι ποιητικές φόρμες, τα τραγούδια και η μουσική των Καλούλι, αλλά και οι χοροί και οι τελετουργίες τους, όπως τα παρουσιάζει ο Steven Feld στα κείμενά του (βλ. ενδεικτικά Feld 1996, 2005, 2012) και στις ηχητικές του καταγραφές/ δημιουργίες (Feld 1991, 2001a, 2001b) είναι άρρηκτα δεμένα με το ηχητικό περιβάλλον του τροπικού δάσους. Το δάσος αποτελεί τη βάση για την ηχοποιητική φαντασία των Καλούλι και διαμορφώνει μια βαθιά σχέση μεταξύ των ήχων των πουλιών, της βροχής και των υδάτινων ρευμάτων, από τη μια μεριά, και της ηχητικής εκφραστικότητας των ανθρώπων, γλωσσικής και μουσικής, από την άλλη. Επιπλέον, για τους Καλούλι, το ανθρώπινο σώμα γίνεται αντιληπτό ως το έδαφος, η γη πάνω και μέσα στην οποία ρέει η φωνή, όπως ακριβώς τα υδάτινα ρεύματα διαρρέουν το σώμα του δάσους.

Με τα λόγια του ίδιου του Feld:

«Η φωνή ρέει αντηχώντας μέσα απ' το ανθρώπινο σώμα, συνδέοντας μ' έναν έντονα αισθηματικό τρόπο τα φυσικά του μέλη που γειτνιάζουν στο χώρο, δονούμενη έτσι ώστε να συνδέσει αισθαντικά και να τονίσει την αίσθηση του συνόλου. Με παρόμοιο τρόπο, όταν το νερό ρέει δι-

αμέσου του εδάφους, συνδέεται πάντα με πολλαπλούς τρόπους, είναι πάντοτε παρόν με πολλαπλούς τρόπους εγκαρσίως και κατά μήκος ποικίλων, σχετικά διακριτών, γειτονικών εδαφικών μορφών, συνδέοντάς τες μεταξύ τους και αποκαλύπτοντας την ολότητά τους» (Feld 1996: 104-105).

Πέραν της φωνής, το σημαντικότερο όργανο των Καλούλι είναι το τύμπανο, η κατασκευή και το παίξιμο του οποίου συνδέονται στενά με την τοπική κοσμολογία, καθιστώντας-το ένα κατεξοχήν μέσο επικοινωνίας μεταξύ διαφορετικών κοσμικών επιπέδων (Feld 1991, Πανόπουλος 2005). Κατά την τελετουργική κατασκευή του τυμπάνου, ακολουθούνται μια σειρά συμβολικές πράξεις που το καθιστούν ηχητική αναπαράσταση ενός συγκεκριμένου πουλιού, που ονομάζεται *τιμποντάι*: για παράδειγμα, οι Καλούλι τοποθετούν στο εσωτερικό του τυμπάνου το λαρύγγι του *τιμποντάι*. Γιατί τα κάνουν όλ' αυτά;

Οι Καλούλι κατηγοριοποιούν τα πουλιά του τροπικού δάσους με βάση τους ήχους που αυτά παράγουν. Έτσι, έχουμε τις εξής επτά κατηγορίες (με μια έντονη γεύση από Μπόρχες!): 1) αυτά που λένε τ' όνομά τους, 2) αυτά που κάνουν πολύ θόρυβο, 3) αυτά που απλώς ηχούν, 4) αυτά που μιλούν τη γλώσσα Μπασάβι (γλωσσική ομάδα στην οποία ανήκει και η γλώσσα των Καλούλι), 5) αυτά που σφυρίζουν, 6) αυτά που θρηγούν και 7) αυτά που τραγουδούν. Το πουλί *τιμποντάι*, το κελάηδημα του οποίου αναπαράγει το τύμπανο, ανήκει στην πρώτη και την πέμπτη κατηγορία: αυτά που λένε τ' όνομά τους και αυτά που σφυρίζουν. Ο ήχος που παράγει είναι ένας μονότονος, ρυθμικός, επαναληπτικός κελαηδισμός, ο οποίος χαρακτηρίζεται από την πολύ μεγάλη του διάρκεια και την ιδιότητά του να ακούγεται σε μεγάλες αποστάσεις.

Για τους Καλούλι, τα πουλιά αποτελούν τις «χαμένες αντανάκλασεις» των προγόνων τους, που με τις φωνές τους επικοινωνούν τόσο μεταξύ τους όσο και με τους ζωντανούς. Ειδικότερα τα πουλιά της πέμπτης κατηγορίας, αυτά που σφυρίζουν, είναι «χαμένες αντανάκλασεις» νεκρών παιδιών. Το *τιμποντάι* ανήκει τόσο στα πουλιά «που λένε τ' όνομά τους», επειδή η φωνή του στα αυτιά τους ακούγεται να λέει *τίμπο τίμπο τίμπο τίμπο*, όσο και σε κείνα «που σφυρίζουν», επειδή το κελάηδημά του είναι η φωνή ενός μικρού παιδιού που ζητάει τον πατέρα του («ντόβουο» στη γλώσσα των Καλούλι) [«ντόβουο, ντόβουο» = «πατέρα, πατέρα»].

Ο ήχος δεν είναι αυτό που πρωτοακούει κανείς. Όπως το καθετί στον κόσμο των Καλούλι, έτσι και ο ήχος έχει πολλαπλές αντανάκλασεις, αλληλοδι-απλεκόμενα στοιχεία και επάλληλες στιβάδες. Η εσωτερική φωνή του τυμπάνου, που εντοπίζεται σε κάποιες συγκεκριμένες αρμονικές του ήχου του, είναι

η φωνή του *τιμποντάι*, που με τη σειρά του είναι η «χαμένη αντανάκλαση» των νεκρών παιδιών. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο διπλής μίμησης (μίμηση της μίμησης), το τύμπανο των Καλούλι, αυτή η διπλή ηχητική αναπαράσταση, αποτελεί ένα μέσο αναμετάδοσης της φωνής των νεκρών στον κόσμο των ζωντανών. Ο ήχος του τυμπάνου εμπεριέχει στον αρμονικό του πλούτο την αρθρωμένη ανθρώπινη φωνή, η οποία αναδύεται μέσω μιας διαδικασίας κατά την οποία ο άναρθρος ήχος μετασχηματίζεται αρχικά σε ημιέναρθρο βογκητό και στη συνέχεια σε έναρθρη φωνητική έκφραση⁵.

Coda: Οικογενειακές φωνές

Θα ήθελα να κλείσω αυτό το κείμενο σ' έναν πιο προσωπικό τόνο. Ανάμεσα στις ποικίλες ηχογραφήσεις που έχω κάνει κατά καιρούς, υπάρχουν δύο ιδιαίτερες κατηγορίες. Η πρώτη περιλαμβάνει ένα αρχείο ραδιοφωνικού θεάτρου, με παραγωγές που έγιναν ειδικά για το κρατικό ραδιόφωνο. Οι περισσότερες απ' αυτές επικεντρώνονται χρονικά στις δεκαετίες του '60, κυρίως, και του '70, εποχές δόξας και μεγάλης επιρροής του κρατικού ραδιοφώνου, αλλά ορισμένες απλώνονται και στις δεκαετίες του '50 και του '80. Για πολλά χρόνια, ηχογραφήσα σε κασέτες αυτές τις παραστάσεις ραδιοφωνικού θεάτρου, που αναμεταδίδονταν σταθερά από τους κρατικούς ραδιοφωνικούς σταθμούς σε επανάληψη, δημιουργώντας ένα προσωπικό αρχείο. Για πολλά χρόνια, άκουγα αυτές τις ηχογραφήσεις πολύ τακτικά, ιδίως τα βράδια. Πολλές απ' αυτές τις γνωρίζω πολύ καλά, ξέρω την ατάκα που ακολουθεί, το βαθύ αναστεναγμό πριν από κάποιο φωνητικό ξέσπασμα, κάποια εκφραστικά λάθη και υπερβολές που διασκεδάζω να τ' ακούω να επαναλαμβάνονται, τους φωνητικούς μανιερισμούς κάποιων ηθοποιών, ανεξαρτήτως του ρόλου που υποδύονται. Συχνά άκουγα τις φωνές των ηθοποιών, χωρίς κατ' ανάγκην να προσέχω την εξέλιξη της υπόθεσης του έργου· υπάρχουν έργα που τα έχω ακούσει πάμπολλες φορές, χωρίς να μπορώ να ανασυνθέσω την πλοκή τους. Οι φωνές αυτές λειτουργούσαν για μένα σαν

5. Θα μπορούσαν να αναφερθούν και πολλά άλλα παραδείγματα εγκιβωτισμού της φωνής ή άλλων ήχων μέσα σε άλλες φωνές και ήχους. Πολύ χαρακτηριστικά είναι τα παραδείγματα των ψαλμωδιών των βουδιστών μοναχών και του λαρυγγικού τραγουδιού στη Μογγολία και την Τούβα, όπου μέσα από το συντονισμό του βαθύφωνου τραγουδιού αναδύονται οι υψηλές συχνότητες ενός συμβολικά βαθύτερου φωνητικού επιπέδου. Το σώμα σ' αυτές τις περιπτώσεις παραμένει χαρακτηριστικά απαθές και λειτουργεί ουσιαστικά σαν ένα ζωντανό αντηχείο εσωτερικών, αλλά και εξωτερικών, ηχητικών εικόνων (Levin 2006).

ένα παρηγορητικό λουτρό ομιλίας, σαν ένα φωνητικό περίβλημα στο οποίο μπορούσα να αφεθώ με ασφάλεια (Carpenter and McLuhan 1960, Schwarz 1997, Anzieu 2003). Η αναμετάδοσή τους από το ραδιόφωνο σε σταθερή ημέρα και ώρα μου δημιουργεί ακόμα και σήμερα μια αίσθηση ασφάλειας, παρότι δεν κάθομαι να τα παρακολουθήσω με προσοχή.

Κάτι ανάλογο μου συμβαίνει και με τη ζωντανή αναμετάδοση της βραδιάς όπερας από τη Metropolitan Opera της Νέας Υόρκης κάθε Σάββατο βράδυ από το Τρίτο Πρόγραμμα. Προσέξτε, όμως, τις πολύ διαφορετικές έννοιες του όρου «αναμετάδοση» στις δύο περιπτώσεις. Στην πρώτη, ο όρος σημαίνει ότι ξανα-μεταδίδονται σε επανάληψη θεατρικές παραγωγές που πρωτομεταδόθηκαν δεκαετίες πριν, ενώ στη δεύτερη μεταδίδεται μέσω δορυφόρου μια παράσταση που εκτυλίσσεται την ίδια στιγμή στην άλλη άκρη του κόσμου. Και στις δυο περιπτώσεις, δεν είναι η αναμετάδοση ενός καλλιτεχνικού έργου που με σαγηλεύει. Πολύ πάνω από το λόγο ή το μέλος στέκει, για μένα, η εμπειρία μιας ιδιούτως ζωντανής φωνητικότητας. Όσες φορές κι αν ακούσω τις θεατρικές μου ηχογραφήσεις, δεν παύει να με εκπλήσσει η ζωντάνια των φωνητικών εκφορών που αποτυπώθηκαν 30, 40, 50 ή 60 χρόνια πριν, και κυρίως οι ανάσες, οι αναστεναγμοί, τα βηξίματα, τα γέλια, τα κλάματα. Ανάλογη εντύπωση, στη ζωντανή αναμετάδοση της όπερας, μου προκαλούν οι ήχοι των βημάτων στο ξύλινο πάτωμα της σκηνής της Metropolitan, οι ηχηρές αντιδράσεις του κοινού, τα απρόσμενα γέλια, μια ιδιάζουσα φωνητική έκφραση εκ μέρους κάποιου από τους τραγουδιστές, ο,τιδήποτε μπορεί να διαταράσσει την ομαλή ροή μιας παράστασης...

Γνωρίζω προσωπικά, έχοντας προκαλέσει ο ίδιος σχετικές συζητήσεις μαζί τους, αρκετούς ανθρώπους για τους οποίους το ραδιοφωνικό θέατρο υπήρξε μεγάλο κεφάλαιο της μορφωτικής και της ψυχαγωγικής τους εμπειρίας. Οι περισσότεροι απ' αυτούς σήμερα έχουν απωθήσει αυτή την εμπειρία ως κάτι εντελώς παρωχημένο. Εκπλήσσονται, μάλιστα, νομίζω συχνά ευχάριστα, όταν μαθαίνουν ότι τα έργα αυτά αναμεταδίδονται σήμερα. Στο οικογενειακό μου περιβάλλον, θεατρικά έργα στο ραδιόφωνο άκουγε η γιαγιά μου, η μητέρα της μητέρας μου, η γιαγιά με τα παραμύθια και τις ιστορίες από τη ζωή της που με κοίμιζαν όταν ήμουν μικρός. Η (ανα-)μετάδοση των ραδιοφωνικών θεατρικών έργων ήταν γι' αυτήν ένα απ' τα σημαντικότερα εβδομαδιαία χρονικά ορόσημα και τα παρακολουθούσε με θρησκευτική, θα μπορούσα να πω, ευλάβεια.

Η γιαγιά μου πρωταγωνιστεί στη δεύτερη (ή ίσως θα ήταν καλύτερα να έλεγα ήδη και στη δεύτερη;) κατηγορία ηχογραφήσεων που ανέφερα παραπάνω. Σε αντίθεση με το πλούσιο αρχείο ραδιοφωνικού θεάτρου, η κατηγορία αυτή περιλαμβάνει μία και μοναδική ηχογράφιση, διάρκειας μίας ώρας, στην

οποία η γιαγιά μου αφηγείται για άλλη μια φορά, λίγο καιρό πριν πεθάνει, ιστορίες από τα παιδικά της χρόνια. Υπάρχει, όμως, και μια δεύτερη σημαντική διαφορά αυτής της ηχογράφησης από το προσωπικό μου αρχείο ραδιοφωνικού θεάτρου, μια διαφορά που τη σκέφτομαι πολύ έντονα εδώ και καιρό: δεν την έχω ποτέ ξανακούσει από την ημέρα που την έκανα. Μερικές φορές έχω σκεφτεί να την αναμεταδώσω σε «στενό οικογενειακό κύκλο», αλλά πάντα το αναβάλλω. Νομίζω πως θα ήταν τρομερά οδυνηρό για όλους μας. Στην πραγματικότητα, δεν ξέρω καν πού βρίσκεται αυτή η κασέτα, κι αυτό σε αντίθεση με το αυστηρά τακτοποιημένο αρχείο μου των ραδιοφωνικών έργων.

Τελευταία, σταθερά ωριμάζει στο νου μου η σκέψη ότι όλα αυτά συνιστούν ένα ψυχο-φωνητικό βραχυκύκλωμα, που διαταράσσει και περιπλέκει με παράδοξους τρόπους τη λειτουργία των ακουστικο-φωνητικών μου ροών. Στο προσωπικό επίπεδο, στο οποίο μεταφερθήκαμε μ' αυτό το τελευταίο παράδειγμα, οι ποικιλόμορφες φωνητικές εισροές και εκροές δεν αφορούν βέβαια υπερφυσικές φαντασιώσεις ή κοσμολογικά διακυβεύματα, δεν παύουν, ωστόσο, να αλληλοεπηρεάζονται και να αλληλοεπικαλύπτονται με απροσδόκητους και παράδοξους τρόπους, δημιουργώντας νέους ψυχο-φωνητικούς κόμπους.

Μέσα στις φωνές υπάρχουν άλλες φωνές, συχνά απροσδιόριστες, μη συνειδητές ή απωθημένες, φωνές που μας έλκουν και μας απωθούν. Ίσως ένας λόγος για το ότι συχνά δεν ακούμε τι μας λένε οι άλλοι είναι ότι την προσοχή μας απορροφούν οι φωνές τους, που βραχυκυκλώνονται με τις άλλες φωνές του ψυχικού μας κόσμου και του προσωπικού μας φαντασιακού. Εδώ συσσωρεύονται, η μια πάνω και μέσα στην άλλη, επιθυμίες και απωθήσεις, τραύματα και γιατρείες, βουβές κραυγές και οδυνηρές σιωπές. Τα μέσα, με σύνθετους και αντιφατικούς τρόπους, παίζουν καθοριστικό ρόλο σ' αυτές τις συχνά απροσδόκητες περιπέτειες.

Άλλοτε νομίζουμε πως προσπαθούμε ν' ακούσουμε τι μας λένε οι φωνές των άλλων, να «βγάλουμε» αυτό που εννοούν, αυτό που εμπεριέχουν, αυτό που θεωρούμε ότι προσπαθούν να εκφράσουν, κι άλλοτε πως απλώς αφηνόμαστε στο χάδι τους. Και συνήθως κάνουμε λάθος, γιατί οι φωνές δεν είναι ποτέ μόνο αυτό που λένε τα λόγια, ούτε και η παρήγορη παρουσία που μας χαρίζουν, αλλά, κυρίως, γιατί το τελικό μέσο είμαστε εμείς, μόνο πάντα λίγο ή πολύ βραχυκυκλωμένοι.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Anzieu, Didier. 2003 [1997]. *Το Εγώ-δέρμα*. Μετάφραση: Δροσούλα Τσαρμακλή. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.
- Βερν, Ιούλιος. 1994 [1892]. *Ο πύργος των Καρπαθίων*. Μετάφραση: Χάρης Μίκογλου. Αθήνα: Εκδόσεις Ζαχαρόπουλος.
- Carpenter, Edmund and Marshall McLuhan. 1960. "Acoustic Space". In *Explorations in Communications*. Carpenter, Edmund and Marshall McLuhan. (eds.). Boston: Beacon Press, pp. 65-70.
- Connor, Steven. 2004. "Edison's Teeth: Touching Hearing". In *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening and Modernity*. Erlmann, Veit. (eds.). Oxford: Berg, pp. 153-172.
- Enns, Anthony. 2005. "Voices of the Dead: Transmission/Translation/Transgression". *Culture, Theory & Critique* 46 (1): 11-27.
- Feld, Steven. 2012 [1982]. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Thirtieth Anniversary Edition with a New Introduction. Durham: Duke University Press.
- Feld, Steven. 1991. "Sound as a Symbolic System: The Kaluli Drum". In *The Varieties of Sensory Experience: A Sourcebook in the Anthropology of the Senses*. Howes, David. (eds.). Toronto: University of Toronto Press, pp. 79-99.
- Feld, Steven. 1996. "Waterfalls of Song: An Acoustemology of Place Resounding in Bosavi, Papua New Guinea". In *Senses of Place*. Feld, Steven and Keith H. Basso. (eds.). Santa Fe: School of American Research Press, pp. 91-135.
- Feld, Steven. 2005 [1984]. «Η δομή του ήχου ως κοινωνική δομή: Οι Καλούλι της Παπούα Νέας Γουϊνέας». Μετάφραση: Παναγιώτης Πανόπουλος. Στο *Από τη μουσική στον ήχο: Εθνογραφικές μελέτες των Steven Feld, Marina Roseman και Anthony Seeger*. Πανόπουλος, Παναγιώτης. (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, σελ. 97-149.
- Jürgenson, Friedrich. 1981 [1967]. *Sprechfunk mit Verstorbenen: Praktische Kontaktherstellung mit dem Jenseits*. München: William Goldmann Verlag.
- Kittler, Friedrich. 2005 [1986]. *Γραμμόφωνο, Κινηματογράφος, Γραφομηχανή*. Μετάφραση: Τούλα Σιετή. Αθήνα: Εκδόσεις νήσος.
- Levin, Theodore (with Valentina Suzuki). 2006. *Where Rivers and Mountains Sing: Sound, Music, and Nomadism in Tuva and Beyond*. Bloomington: Indiana University Press.
- McClary, Susan. 2004. "Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture". In *Audio Culture: Readings in Modern Music*. Cox, Christoph and Daniel Warner. (eds.). New York: Continuum, pp. 289-298.

- Μπακαλάκη, Αλεξάνδρα. 2011. «Αποχρώσεις του ροζ». Στο *Γλώσσα και σεξουαλικότητα*. Κανάκης, Κώστας. (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου, 2011, σελ. 49-75.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2005. «Ήχοι, σώματα, συναισθήματα: Ανθρωπολογικές προσεγγίσεις του ήχου των κρουστών». *Μουσικός λόγος: Εξαμηνιαία επιθεώρηση μουσικής* 6: 15-31.
- Πανόπουλος, Παναγιώτης. 2013. «Η φωνή μεταξύ παρουσίας και απουσίας: Ήχος και ακουσματική εμπειρία». Στο *Απουσία*. Ζήκα Φαίη, Λουίζα Καραπιδάκη, Κωνσταντίνια Κατρακάζου και Θανάσης Χατζόπουλος. (επιμ.). Αθήνα: Εκδόσεις νήσος, σελ. 158-166.
- Picker, John M. 2003. *Victorian Soundscapes*. Oxford: Oxford University Press.
- Raudive, Konstantin. 1971 [1968]. *Breakthrough: An Amazing Experiment in Electronic Communication with the Dead*. Translated by Nadia Fowler. Edited by Joyce Morton. New York: Taplinger.
- Ronell, Avital. 1989. *The Telephone Book: Technology - Schizophrenia - Electric Speech*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Schwarz, David. 1997. *Listening Subjects: Music, Psychoanalysis, Culture*. Durham: Duke University Press.
- Sterne, Jonathan. 2003. *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press.

Δισκογραφικές αναφορές

- Feld, Steven. 1991. *Voices of the Rainforest*. Salem, MA: Rykodisc. RCD 10173.
- Feld, Steven. 2001a. *Bosavi: Rainforest Music from Papua New Guinea*. (A 3-cd Anthology. Disc 1: Guitar Bands of the 1990s, Disc 2: Sounds and Songs of Everyday Life, Disc 3: Sounds and Songs of Ritual and Ceremony). Washington DC: Smithsonian Folkways Recordings. SFW CD 40487.
- Feld, Steven. 2001b. *Rainforest Soundwalks: Ambiences of Bosavi, Papua New Guinea*. Santa Fe, NM: EarthEar, Bosavi People's Fund. ee 1062.

Βιογραφικά σημειώματα συμμετεχόντων στον τόμο

Contributors' Bios

Αθηνά ΑΘΑΝΑΣΙΟΥ / Athena ATHANASIOU

Η Αθηνά Αθανασίου είναι Αναπληρώτρια Καθηγήτρια στο Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Πήρε το διδακτορικό της δίπλωμα από το New School for Social Research της Νέας Υόρκης και έκανε μεταδιδακτορικές σπουδές στο Pembroke Center for Teaching and Research on Women του Πανεπιστημίου Brown των ΗΠΑ. Έργα της: *Ζωή στο Όριο: Δοκίμια για το Σώμα, το Φύλο και τη Βιοπολιτική* (Εκκρεμές 2007), *Η Κρίση ως «Κατάσταση Έκτακτης Ανάγκης»* (Σαββάλας 2012), *Φεμινιστική Θεωρία και Πολιτισμική Κριτική* (επιμ., νήσος 2006), *Rewriting Difference: Luce Irigaray and 'the Greeks'* (συν-επιμ., SUNY Press 2010), *Βιοκοινωνικότητες: Θεωρήσεις στην Ανθρωπολογία της Υγείας* (επιμ., νήσος 2011), Judith Butler and Athena Athanasiou, *Dispossession: The Performative in the Political* (Polity Press 2013).

Athena Athanasiou is Associate Professor of Social Anthropology at Panteion University of Social and Political Sciences, Athens, Greece. She holds a PhD from New School for Social Research and was a postdoctoral fellow at the Pembroke Center for Teaching and Research on Women, at Brown University. She has authored the books: *Life at the Limit: Essays on Gender, Body and Biopolitics* (Athens 2007) and *Crisis as a State of Exception: Critiques and Resistances* (Athens 2012). She has also edited: *Feminist Theory and Cultural Critique* (Athens 2006); *Rewriting Difference: Luce Irigaray and 'the Greeks'* (co-ed. with Elena Tzelepis, SUNY Press 2010) and *Biosocialities: Perspectives on Medical Anthropology* (Athens 2011). She recently co-authored (with Judith Butler) the book *Dispossession: The Performative in the Political* (Polity Press 2013).

Μαριλένα ΑΛΙΓΙΖΑΚΗ / Marilena ALIGIZAKI

Η Μαριλένα Αλιγιζάκη γεννήθηκε στην Αθήνα το 1984. Αρχικά σπούδασε Συντήρηση Αρχαιοτήτων και Έργων Τέχνης στο ΤΕΙ Αθηνών και αργότερα Ζωγραφική στη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας με καθηγητή τον Πάνο Χαραλάμπους. Έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και τη Γαλλία. Το 2012 πήρε υποτροφία ERASMUS για εξάμηνη φοίτηση στο πανεπιστήμιο Paris 8, στο Τμήμα Πλαστικών Τεχνών. Το 2014, άρχισε να φοιτά στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών (ΜΕΤ) της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών της Αθήνας.

Marilena Aligizaki was born in Athens in 1984. She studied Conservation of Antiquities and Fine Arts at the Technological Education Institute of Athens and Painting at the Athens School of Fine Arts, under the supervision of Professor Panos Charalambous. She has participated in several group exhibitions in Greece

and in France. In 2012, she received an Erasmus scholarship for the University Paris 8, Department of Plastic Arts. Since 2014, she is a student at the Master's Program of Fine Arts (MFA), Athens School of Fine Arts.

Κατερίνα ΑΝΤΩΝΑΚΗ / Katerina ANTONAKI

Η Κατερίνα Αντωνάκη είναι γραφίστρια, καθηγήτρια στο Τμήμα Γραφιστικής του ΤΕΙ Αθήνας, με μεταπτυχιακές σπουδές στο Goldsmiths College (University of London) στην οπτική επικοινωνία και στην κριτική σκέψη στο σχεδιασμό. Έχει εργαστεί σε ένα ευρύ πεδίο σχεδιασμού, που έχει σχέση με την επικοινωνία και τις εφαρμογές της στη διαφήμιση και στο χώρο του design, και έχει συνεργαστεί με ομάδες και επαγγελματίες από διάφορους χώρους, μεταξύ άλλων στη στρατηγική επικοινωνίας, οπτική ταυτότητα, σχεδιασμό βιβλίων θεματικών project και εφαρμογές σχεδιασμού στο χώρο. Αυτή την περίοδο μελετά τον ρόλο που διαδραματίζει η οπτική επικοινωνία στη δημιουργία εταιρικής ταυτότητας και ερευνά τη διάδραση μεταξύ γραφιστικής και αστικού πεδίου. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν θέματα όπως η οπτική ταυτότητα του δημόσιου χώρου, οι μεθοδολογίες σχεδίασης και η κοινωνική ευθύνη, η χαρτογράφηση και ο ρόλος του αυθορμητισμού στη διαδικασία σχεδίασης. Τρέχον ερευνητικό έργο: Η διάσταση του "ήχου" στην τυπωμένη δημόσια πληροφορία: <http://readableathens.tumblr.com/>

Katerina Antonaki is an independent graphic designer, researcher and visiting tutor at Graphic Design Department, Technological Education Institute of Athens. She explores the active role of Graphic Design (the visual and textual aspects of communication) on a social and political level. Based on space and media theory, philosophical analysis, sociological observations and visual research, she is investigating the links and the interactions between graphic design and spatial terrain. Her research interests include the visual identity of public space, the space that emerges, design methodologies, mapping, and the role of spontaneity in design process. Ongoing research project: <http://readableathens.tumblr.com/>

Νίκος ΑΡΒΑΝΙΤΗΣ / Nikos ARVANITIS

Ο Νίκος Αρβανίτης γεννήθηκε το 1979 στην Αθήνα, όπου ζει και εργάζεται. Σπούδασε ζωγραφική στην Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βιέννης, στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, με υποτροφία Erasmus, και στο μεταπτυχιακό τμήμα MFA «Τέχνη στο Δημόσιο Χώρο και Νέες Εικαστικές Στρατηγικές»

του Πανεπιστημίου Bauhaus της Βαϊμάρης, με υποτροφίες της Γερμανικής Υπηρεσίας Ακαδημαϊκών Ανταλλαγών DAAD και του Κοινοφελούς Ιδρύματος Α. Ωνάση. Κέρδισε το Πρώτο Βραβείο στο Διαγωνισμό “ZeitGenosse Schiller” για τέχνη στο δημόσιο χώρο, Βαϊμάρη, 2005, ήταν υποψήφιος για το 5ο Βραβείο ΔΕΣΤΕ του Ιδρύματος ΔΕΣΤΕ, Αθήνα, 2007 και κέρδισε το Δεύτερο Βραβείο Γ. Σπυρόπουλου, Αθήνα, 2009. Ο Αρβανίτης ασχολείται με στιγμές δράσης και φαινόμενα στα οποία εκδηλώνονται διάχυτες οι αντιφατικές και ανατρεπτικές δυνάμεις που διαμορφώνουν την κοινωνία μας. Το έργο του αποτελείται από σχέδια, κατασκευές, ηχητικές εγκαταστάσεις, βίντεο και παρεμβάσεις στο δημόσιο χώρο. Είναι συνιδρυτής του καλλιτεχνικού διδύμου Barking Dogs United με την Naomi Tereza Salmon. Μεταξύ άλλων, έργα του έχουν παρουσιαστεί: 2η Les Ateliers de Rennes - Biennale d’Art Contemporain, Ρέν (FR), 2η Μπιενάλε της Αθήνας, Halle 14, Λειψία (DE), Locust Projects, Μαϊάμι (USA), Townhouse Gallery of Contemporary Art, Κάιρο (EG), Ίδρυμα ΔΕΣΤΕ, Αθήνα, BWA Wroclaw Galeria Awangarda, Βρότσλαφ (PL) και Salon of the Museum of Contemporary Art, Βελιγράδι (SRB). Ατομικές εκθέσεις στην γκαλερί a.antonopoulou.art, Αθήνα, artcore, Μπάρι (IT), ACC Galerie, Βαϊμάρη (DE).

Nikos Arvanitis (b. 1979, Athens, GR) studied at the Academy of Fine Arts, Vienna, at the Athens School of Fine Arts (Erasmus scholarship) and at the MFA course “Public Art and New Artistic Strategies” at the Bauhaus University of Weimar, with scholarships from the DAAD (German Academic Exchange Service) and the A. S. Onassis Public Benefit Foundation. He won the first prize at the “ZeitGenosse Schiller” competition for public art, Weimar, 2005, he was nominated for the “5th DESTÉ Prize” of the DESTÉ Foundation, Athens, 2007, and he won the second prize of the Spyropoulos Foundation Award, Athens, 2009. Arvanitis, through his work, video- and sound installations, sculptures, drawings and public interventions, deals with moments in culture that hinge on thrill and disorder, exploring the force that drives our contemporary communities. He co-founded the artist-duo Barking Dogs United with Naomi Tereza Salmon in 2005. His work has been exhibited, among other venues, at the 2nd Les Ateliers de Rennes - Biennial d’Art Contemporain, Rennes (FR), the 2nd Athens Biennial (GR), Halle 14 (DE), Locust Projects, Miami (USA), Townhouse Gallery of Contemporary Art, Cairo (EG), DESTÉ Foundation Centre For Contemporary Art, Athens (GR), Institute of Contemporary Greek Art, Athens (GR), BWA Wroclaw Galeria Awangarda, Wroclaw (PL), and at the Salon of the Museum of Contemporary Art, Belgrade (SRB). Solo exhibitions at a.antonopoulou.art gallery, Athens (GR), artcore, Bari (IT), ACC Galerie, Weimar (DE).

Ελεάνα ΓΙΑΛΟΥΡΗ / Eleana YALOURI

Η Ελεάνα Γιαλούρη είναι πτυχιούχος του Τμήματος Ιστορίας-Αρχαιολογίας του Πανεπιστημίου Κρήτης. Συνέχισε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στη Μουσειολογία στο Πανεπιστήμιο του Cambridge (Master of Philosophy), ενώ έλαβε τον τίτλο της Διδάκτορος στην Κοινωνική Ανθρωπολογία από το University College London. Πραγματοποίησε μεταδιδακτορική έρευνα στο Princeton University στην Αμερική. Δίδαξε Κοινωνική Ανθρωπολογία ως Επισκέπτρια Καθηγήτρια (Visiting Lecturer) στο University of Westminster του Λονδίνου και ως Λέκτορας (Lecturer) στο University College London. Σήμερα διδάσκει ως Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Παντείου Πανεπιστημίου. Τα επιστημονικά της ενδιαφέροντα, η διδασκαλία και οι δημοσιεύσεις της σε ελληνικά και ξένα επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους αφορούν τα παρακάτω ζητήματα: Θεωρίες του υλικού πολιτισμού, πολιτισμική κληρονομιά και πολιτικές της μνήμης και της λήθης, ανθρωπολογία του χώρου, ανθρωπολογία και τέχνη, ανθρωπολογία και αρχαιολογία.

Eleana Yalouri is an Assistant Professor at the Department of Social Anthropology at Panteion University of Social and Political Sciences in Athens. She has a BA in Archaeology (University of Crete, Greece), an MPhil in Museum studies (University of Cambridge) and a PhD in Social Anthropology (University College London), while she undertook postdoctoral research at Princeton University, USA. She has been a Visiting Lecturer at the University of Westminster, London and a Lecturer at the Dept. of Anthropology of University College London. Her teaching, research interests and her publications in periodicals and edited volumes include the following issues: Theories of material culture; cultural heritage and the politics of remembering and forgetting; theories of space and the social construction of landscape; anthropology and art; anthropology and archaeology. Her book *The Acropolis: Global Fame, Local Claim* (Oxford: Berg 2001) discusses the modern life of the Athenian Acropolis and the ways in which modern Greeks deal with the national and international features of their ancient classical heritage. Her edited volume *Υλικός Πολιτισμός: Η Ανθρωπολογία στη Χώρα των Πραγμάτων [Material Culture: Anthropology in Thingland]* (Athens, Alexandria Publications 2012) offers a systematic review of theories and ethnographies on key fields of Material Culture.

Ελένη ΓΚΛΙΝΟΥ / Eleni GLINOY

Η Ελένη Γκλίνου είναι εικαστικός. Ήταν για 15 χρόνια καθηγήτρια στην βαθμίδα

του αναπληρωτή στο Τμήμα Γραφιστικής του ΤΕΙ Αθήνας. Υπεύθυνη σχεδιασμού των μαθημάτων: βασικές αρχές γραφιστικού σχεδιασμού, σημειολογία (για οπτικό σχεδιασμό), οπτική επικοινωνία, εικονογράφηση παιδικού βιβλίου, οπτικοποίηση ποιητικών και λογοτεχνικών έργων με τελικό αντικείμενο τον σχεδιασμό βιβλίου και ψηφιακών ερμηνειών. Είναι απόφοιτος της ΑΣΚΤ Αθήνας και είναι κάτοχος δύο πτυχίων Master's (Printmaking, Multimedia / Royal College of Arts, London). Έχει επιβλέψει πολλές πτυχιακές εργασίες και ήταν επιστημονική υπεύθυνος δύο προγραμμάτων στο τμήμα που δίδαξε. Έχει συντονίσει εργαστήρια στο Aalto University της Φινλανδίας και στο συνέδριο Thinking Visual, στη Βαρσοβία. Έχει επίσης συμμετάσχει σε συνέδρια για τον οπτικό σχεδιασμό. Ήταν υπεύθυνη ψηφιακής έκδοσης του Ιδρύματος της Τράπεζας Πειραιώς. Έχει εκθέσει δουλειά της σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην γκαλερί *Ιλεάνα Τούντα* στην Αθήνα, στην Ιταλία, την Ισπανία, την Αγγλία και στις Η.Π.Α. Η δουλειά της βρίσκεται σε συλλογές στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Τα θέματα που την ενδιαφέρουν είναι: οπτικός εγγραμματισμός, διαμόρφωση της οπτικής σκέψης, εικονογραφήσεις και συμβολισμοί, γλώσσα και εικόνα – μορφές συνάντησης. Πρόσφατο ερευνητικό έργο: <http://readableathens.tumblr.com/>

Eleni Glinou is a visual artist. She was for 15 years a professor of graphic design at the Graphic Design Department of the Technological Education Institute of Athens. She is course coordinator in more than 4 subjects : Basic Principles of Graphic Design, Visual Semiotics, Visual Communication, Children's Book Illustration, Literature and Poetry Visualization, Book Design and Multimedia. She has studied at the Athens School for Fine Arts and she holds two MA degrees (Printmaking and Multimedia) from the Royal College of Arts, London. She had individual and group shows at the gallery "Ileana Tunta" in Greece, in Italy, Spain, the UK, and the USA. Her work is included in many private collections, such as the Daskalopoulos collection. She has organized workshops in Aalto University, Finland. She has been the art director of digital publications, among others, of the Piraeus Bank Foundation. Her research includes visual literacy, visual identities, illustrations, language and image. Recent research work.: <http://readableathens.tumblr.com/>

Σοφία ΓΡΗΓΟΡΙΑΔΟΥ / Sofia GRIGORIADOU

Η Σοφία Γρηγοριάδου είναι απόφοιτος του Μεταπτυχιακού Προγράμματος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (MET, 2015). Είναι πτυχιούχος της ΑΣΚΤ (2013)

και του Τμήματος Φιλοσοφίας - Παιδαγωγικής - Ψυχολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών (2006). Έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις, συνέδρια και καλλιτεχνικά projects. Ενδεικτικά: 4η Biennale της Αθήνας (2013) - Workshop Αξία, Refugee Project II - Μαρτυρίες (Μήλος 2014), Ακούγοντας ο ένας τον άλλο - (απόψεις της πόλης (Ινστιτούτο Γκαίτε, 2014), Digital Storytelling in Times of Crisis (Αθήνα 2014). Συνεργάζεται με την Ελπίδα Ρίκου και την Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά στο πλαίσιο του TWIXTlab, ενός καλλιτεχνικού εγχειρήματος μεταξύ σύγχρονης τέχνης, ανθρωπολογίας και κοινωνικής πραγματικότητας. Η καλλιτεχνική της πρακτική περιλαμβάνει επιτόπια έρευνα, χαρτογραφήσεις, ήχο, βίντεο, κείμενο και φωτογραφία.

Sofia Grigoriadou has a Master's Degree in Fine Arts (MFA, 2015) from the Athens School of Fine Arts. She has graduated from the ASFA (2013) and the Department of Philosophy, Pedagogy and Psychology of the University of Athens (2006). She has participated in various group exhibitions, conferences and artistic projects, such as: the 4th Biennale of Athens (2013) - Value Workshop, Refugee Project II - Testimonials (Milos 2014), Listening to each other / Einander zuhören - Stadt-(Ge)Schichten (Goethe Institute, 2014), Digital Storytelling in Times of Crisis (Athens 2014). She collaborates with Elpida Rikou and Io-Myrto Chaviara in the framework of TWIXTlab, an art project situated in-between contemporary art, anthropology and social reality. Her artistic practice includes fieldwork, mapping, audio, video, text and photography.

Νικηφόρος ΕΡΡΑΝΤΕΣ / Nicephor HERRANTES

Ο Νικηφόρος Ερράντες είναι νεοελληνιστής, μεταδιδακτορικός ερευνητής στο Πανεπιστήμιο του São Paulo, μέλος του προγράμματος *Το χειρόγραφο Πολίτη και η διεθνής του καπηλεία: Ταυτίζοντας είκοσι ελληνικά δημοτικά τραγούδια με τα ανά τον κόσμο αντίγραφά τους*. Βραζιλιάνος ελληνικής καταγωγής, σπούδασε Ανθρωπολογία στο Πανεπιστήμιο της Μπραζίλια και Νεοελληνική Φιλολογία στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, ενώ πήρε το διδακτορικό του το 2010 από το τμήμα Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου του São Paulo, υπό την εποπτεία του Καθηγητή Nikolau Polites Da Silveira. Έχει δημοσιεύσει άρθρα σχετικά με την βραζιλιάνικη και νεοελληνική προφορική παράδοση. Επιμελείται την έκδοση των απάντων του Ιώσηπου Μουνιώση στα νέα ελληνικά και μεταφράζει τους λαογράφους Νικόλαο Πολίτη και Στίλπωνα Κυριακίδη στα πορτογαλικά.

Nicephor Herrantes is a Modern-Greek Studies scholar, and he is currently a postdoctoral researcher at the University of São Paulo, member of a research team working on the project: *The Manuscript Polites and its international mongering: Identifying twenty Greek folk songs with their worldwide replicas*. A Brazilian of Greek origin, he studied Anthropology at the University of Brasilia and Modern Greek Literature at the Aristotle University of Thessaloniki, while he earned his PhD in 2010 from the Modern-Greek Literature Department of the University of São Paulo, under the supervision of Professor Nikolau Polites Da Silveira. Nicephor has published articles on the Brazilian and modern Greek oral traditions. Nicephor is the editor of José Muñoz's complete works in modern Greek, and he translates the Greek Folk Studies scholars Nicolaos Polites and Stilpon Kyriakidis in Portuguese.

ESCOITAR.ORG (2006)

Διεθνείς εκδηλώσεις/ International Events: *Cartografías de la Escucha/Hearing Cartographies*, Galician Contemporary Art Center (CGAC), 2008. *Encuentro Iberoamericano de Paisaje Sonoro*, Madrid, Spain (2007 & 2008) and México (2010), *Jornadas Vibra de arte sonoro y experimental*, Centro de Cultura Contemporánea, Valencia [SP], *World Forum for Acoustic Ecology*, México. *Sónar Festival* in Barcelona, Spain. *Interference Festival* in Breda, Netherlands, and *Jornadas de Paisaje Sonoro*, Museo de arte Precolombino e Indígena, Montevideo, Uruguay. *Recursos Propios in Bòlit*, Centro de Arte Contemporáneo, Girona. *Banquete, Nodos y Redes*, Laboral Centro de Arte Gijon and ZKM, Karlsruhe, Germany, and *Google Art, or How to Hack Google*, New Museum of Contemporary Art, New York.

Φεστιβάλ/ Festivals: *Eutopia*, *Zemos98*, *Mediafest or Sensxperiment* and in contemporary art institutions like CGAC, *MARCO@ Vigo*, *Artium*, *Arteleku*, *Laboral Centro de Arte*, *La Casa Encendida*, *Matadero* [SP], *ZKM (Zentrum für Kunst und Medientechnologie)* [DE], *Gateways - Kumu (KunstiMuuseum)* [ES], *Sound Pavilions SMAK (City Museum for Contemporary Art)* [BE].

Παρουσιάσεις του noTours/ noTours Presentations: *Cimadevilla (Pasado y presente: de lo propio y de lo ajeno* exhibition, Laboral Centro de Arte, Gijón), *El Angel* (Arte Sonoro exhibition, La Casa Encendida, Madrid), *White Walk* (Gateways Exhibition, Kumu-Goethe Institute, Tallinn), and *Sound Pavilions*, in collaboration with *the Milena principle* for SMAK, Gent, *Garden of E- E-Culture Fair*, Hasselt in Belgium, *Creative Digifest* at the University of Southampton, *Locative Audio - cities@Manchester*, *Creative Digifest / Radiophonica Mobile*

Sound Walks in Cambridge [UK], Spain, Austria, Iceland, Denmark and France. Εργαστήρια / Workshops: Fine Art Schools and Universities in Spain, Belgium, UK, Austria, Estonia and Greece. ...amongst others/...μεταξύ άλλων.
www.escoitar.org - www.notours.org

Φαίη ΖΗΚΑ / Fay ZIKA

Η Φαίη Ζήκα είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Φιλοσοφίας και Θεωρίας της Τέχνης στο Τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα αφορούν τις αισθήσεις και το χρώμα, ζητήματα ταυτότητας και φύλου, τη σχέση τέχνης και φύσης, τη σχέση της φιλοσοφίας με τις τέχνες και τις επιστήμες. Άρθρα της έχουν δημοσιευτεί σε ελληνικά και διεθνή επιστημονικά περιοδικά, σε συλλογικούς τόμους και σε καταλόγους εκθέσεων. Έχει επιμεληθεί το βιβλίο του David Batchelor *Χρωμοφοβία* (Άγρα 2013) και τη συλλογή κειμένων *Τέχνη, Σκέψη, Ζωή: Η αισθητική φιλοσοφία του Αλέξανδρου Νεχαμά* (Οκτώ 2014).

Fay Zika is Assistant Professor of Philosophy and Theory of Art at the Art Theory and History Department of the Athens School of Fine Arts. Her research interests include color, the senses, identity and gender, the relation between art and nature, the relation between philosophy and the arts and sciences. She has published articles in Greek and international journals, in collective volumes and exhibition catalogues. She is the editor of the Greek translation of David Batchelor's *Chromophobia* (Agra 2013) and the collection of essays *Art, Thought, Life: The Aesthetic Philosophy of Alexander Nehamas* (Okto 2014).

Λυκούργος ΚΑΡΑΤΖΑΦΕΡΗΣ / Lykourgos KARATZAFERIS

Ο Λυκούργος Καρατζαφέρης γεννήθηκε στα Νικολέικα Αιγίου και χωρίς να το καταλάβει βρέθηκε να σπουδάζει ιατρική στην Αλεξανδρούπολη. Προσπαθώντας να αποδράσει, έμπλεξε χειρότερα με την ψυχιατρική και σήμερα εργάζεται ως ψυχίατρος στον ΟΚΑΝΑ. Στο πλαίσιο της συλλογής διπλωμάτων ολοκλήρωσε και μια άχρηστη μεταπτυχιακή εκπαίδευση γύρω από την προαγωγή της ψυχικής υγείας. Αναρρώνει εντός του Δικτύου των Ανθρώπων που Ακούνε Φωνές και ολοκληρώνει την χρήσιμη εκπαίδευσή του στο ΑΚΜΑ, το οποίο, μαζί με τους ανθρώπους που γνώρισε στη Λέρο και στο 9ο Ψυχιατρικό Τμήμα του ΨΝΑ, του έμαθαν να μαθαίνει.

Lykourgos Karatzaferis was born at Nikoleika, Aegion. Without realizing how and why, he ended up studying medicine in Alexandroupolis. In an attempt to escape, he entangled in psychiatry and at the moment he works as a psychiatrist at the Greek Organisation Against Drugs (OKANA). In a context of diplomas' collection he completed a useless postgraduate education on the promotion of mental health. Now, he recovers within the Hearing Voices Movement and completes a useful education at Athenian Institute of Anthropos. The latter, along with some people he met at Leros' Psychiatric Hospital and the 9th Psychiatric Department of the Psychiatric Hospital in Athens, actually taught him how to learn.

Δήμητρα ΚΟΝΔΥΛΑΤΟΥ / Dimitra KONDYLATOU

Η Δήμητρα Κονδυλάτου (Αθήνα, 1987) ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (2007-2012). Έχει σπουδάσει με υποτροφία Erasmus στο Artesis Hogeschool of Fine Arts στην Αμβέρσα (2008). Ενδιαφέρεται για τη σχέση και τα όρια της τέχνης με άλλα πεδία, όπως τις κοινωνικές επιστήμες και την καθημερινή ζωή. Κεντρικά θέματα στη δουλειά της είναι η σχέση του πολιτισμού με τα ένστικτα, η μνήμη, οι πειθαρχήσεις και η εξουσία στις σχέσεις. Χρησιμοποιεί διάφορα μέσα, παρουσιάζοντας κυρίως βίντεο εγκαταστάσεις και αφηγηματικά βίντεο. Το 2012 ξεκίνησε να εργάζεται και από το 2015 οργανώνει καλλιτεχνικά projects στον παραδοσιακό ξενώνα Νήιον, στη Λευκάδα. Από το 2008 και έπειτα έχει συμμετάσχει σε διάφορες ομαδικές εκθέσεις, workshops και συνέδρια στην Ελλάδα και στο εξωτερικό, όπως *Dialoghi di video-arte tra memoria e archivi*, Orificio Telecom Italia - Spaceo Contemporaneo (2013)· *Rooms 2013* στο ξενοδοχείο St. George Lycabettus Hotel και την γκαλερί Καππάτος, Αθήνα (2013)· *What we want*, 12^η Έκθεση Σύγχρονης Τέχνης, Πεδίο Δράσης Κόδρα, Θεσσαλονίκη (2012)· *Canon HT6*, International Test Site Z1, Ritopek, Βελιγράδι (2010).

Dimitra Kondylatou (Athens, 1987) lives and works in Athens. She studied at the Athens School of Fine Arts (2007-2012) and at the Artesis Hogeschool of Fine Arts in Antwerp as an Erasmus student (2008). She is interested in the research of the limits between art and other fields, such as social sciences and the everyday. Central subjects in her work are culture and the instincts, memory, discipline and power in human relations. She is working with different media, making mainly video installations and short movies. Since 2012, she runs the traditional guesthouse Neion (Lefkada island), which in 2015 she turned into an experimental project space. Since 2008, she has participated in group

exhibitions, projects, workshops and conferences in Greece and abroad, some of which are *Dialoghi di video-arte tra memoria e archivi*, Opificio Telecom Italia - Spaceo Contemporaneo (2013); *Rooms 2013* in St. George Lycabettus Hotel & Kappatos gallery, Athens (2013); *What we want*, 12th Exhibition of Contemporary Art, Action Field Kodra, Thessaloniki (2012), *Canon HT6*, International Test Site Z1, Ritopek, Belgrade (2010).

Θεόδωρος ΚΩΒΑΙΟΣ / Theodoros KOVEOS

Ο Θεόδωρος Κωβαίος γεννήθηκε στη Ρώμη το 1982, ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και το Μεταπτυχιακό Ψηφιακών Μορφών Τέχνης της ίδιας σχολής.

Επιλεγμένες Εκθέσεις: 2014/ Ομαδική “The passage of an Iron Bar through The Head”, Assemblage Aliéné, Αθήνα. 2013/ Ομαδική “Survival Kit”, Lothringer Landen 13, Μόναχο. Ομαδική “Re-culture2”, Σισμανόγλειο Πάτρας, επιμέλεια Κωστής Σταφυλάκης. Ομαδική “Καύκασος”, Beton 7 gallery, Assemblage Aliéné. Ομαδική “Excentricites”, Φεστιβάλ performance Besancon. Ομαδική “PARABOLE”, Σόφια, Goethe-Institut, επιμέλεια Sandra Naumann. 2012 / Ομαδική “Monodrome”, ομάδα Phrixos, 3η Μπιενάλε της Αθήνας, επιμέλεια KERNEL. 2011/ Ομαδική “Παραβατική Αθήνα”, εκθεσιακός χώρος T.A.F., επιμέλεια Θ. Μουτσόπουλος και Κέντρο Απόκεντρο. Ομαδική “Κanon ht6”, εκθεσιακός χώρος ITS, Βελιγράδι. Ομαδική “Why Cinema Now?”, Ίδρυμα Εθνικής Τράπεζας, 50ο Διεθνές φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.

Koveos Theodoros (Rome, 1982) lives and works in Athens. He graduated from the Athens School of Fine Arts and the Postgraduate Studies Program in Digital Arts.

Selected Exhibitions: 2014/ Group Show “The passage of an Iron Bar through The Head”, Assemblage Aliéné, Athens. 2013/ Group Show “Survival Kit”, Lothringer Landen 13, Munich. Group Show “Re-culture2”, Patras, curated by Kostis Stafilakis. Group Show “Caucasus”, Beton 7 gallery, Assemblage Aliéné. Group Show “Excentricites”, Festival performance Besancon. Group Show “PARABOLE”, Sofia, Goethe-Institut, curated by Sandra Naumann. 2012/ Group Show “Monodrome”, Phrixos collective, 3rd Biennale of Athens, curated by KERNEL. 2011/ Group Show “Trespassing Athens”, T.A.F. gallery, curated by Thanassis Moutsopoulos and Kentro Apokentro. Group Show “Kanon ht6”, ITS, Belgrade. Group Show “Why Cinema Now?”, National Bank Foundation, 50th International Film Festival of Thessaloniki.

Καρολίν ΝΤΕ ΛΑΝΝΟΥΑ/ Caroline DE LANNOY

Η Caroline de Lannoy γεννήθηκε στις Βρυξέλλες, ζει και εργάζεται στο Λονδίνο. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών της Αθήνας, στο Central Saint Martins College of Art και στο Slade School of Fine Art. Είναι λέκτορας στο Slade School of Fine Art, University College London. Εργάζεται με πολλά μέσα, συμπεριλαμβανομένων της ζωγραφικής, του σχεδίου, του ήχου, του βίντεο και των εγκαταστάσεων. Έχει λάβει μέρος σε πολλές εκθέσεις διεθνώς. Μεταξύ άλλων: The Collection Lincoln Museum, La Verriere, Art In General, Huddersfield Art Gallery, MASS MoCA, Tate Britain, Royal Academy, Arnolfini, Sainsbury Centre for Visual Arts, Whitworth Art Gallery, MONA Museum, Kunst Museum Hollfeld, MAMCO Museum, Mondriaanhuis, Sint-Lukas Galerij, Cheltenham Art Gallery & Museum, Kettle's Yard, South London Gallery. Η δουλειά της βρίσκεται σε δημόσιες και ιδιωτικές συλλογές στο Ηνωμένο Βασίλειο και σε άλλες χώρες.

Caroline de Lannoy was born in Brussels, lives and works in London. She studied at Athens School of Fine Arts, the Central Saint Martins College of Art and the Slade School of Fine Art. She lectures at the Slade School of Fine Art, University College London. She works across painting, drawing, sound, video and installation. She has exhibited internationally, including: The Collection Lincoln Museum, La Verriere, Art In General, Huddersfield Art Gallery, MASS MoCA, Tate Britain, Royal Academy, Arnolfini, Sainsbury Centre for Visual Arts, Whitworth Art Gallery, MONA Museum, Kunst Museum Hollfeld, MAMCO Museum, Mondriaanhuis, Sint-Lukas Galerij, Cheltenham Art Gallery & Museum, Kettle's Yard, South London Gallery. Her work is in public and private collections in the UK and abroad.

Νικολίνα ΜΠΑΪΡΑΚΤΑΡΗ / Nikolina BAIRAKTARI

Η Νικολίνα Μπαϊρακτάρη γεννήθηκε στην Πάτρα το 1986, ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, στον τομέα της ζωγραφικής και της γλυπτικής (με καθηγητή τον Γ. Λάππα), παρακολουθώντας παράλληλα μαθήματα πολυμέσων και φωτογραφίας (2007-2013). Παρακολούθησε το σεμινάριο *Covert Computing* από τον Julian Oliver, στο πλαίσιο του προγράμματος *Datarray* από το Ινστιτούτο Γκαίτε, σε συνεργασία με τη δημιουργική πλατφόρμα Frown. Ήταν ένα παράλληλο γεγονός του διεθνούς συνεδρίου Hybrid City II - subtle rEvolutions, το οποίο διοργανώθηκε από το Ερευνητικό Πανεπιστημιακό Ινστιτούτο Εφαρμοσμένης Επικοινωνίας (U.R.I.A.C.) του

Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (2013). Ως visual και media artist, έχει συμμετάσχει σε πολλές ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό, καθώς και στο φεστιβάλ Performance Excentricities στην Besancon της Γαλλίας το 2013.

Nikolina Bairaktari was born in Patras (GR), in 1986, lives and works in Athens. She has studied painting and sculpture (under the supervision of Prof. G. Lappas) at the Athens School of Fine Arts. She attended courses on multimedia and photography (2007-2013). She also attended *Covert Computing* workshop by Julian Oliver (*Dataplay* project by Goethe-Institut in collaboration with Frown Creative Platform), which was a parallel event of the international conference Hybrid City II - subtle rEvolution, organized by the University Research Institute of Applied Communication (U.R.I.A.C.) of the University of Athens (2013). As a visual and media artist, she has participated in group exhibitions, presentations and conferences in Greece and abroad, including the Besancon international Performance Festival Excentricities (2013).

Φανή ΜΠΗΤΟΥ / Fani BITOU

Η Φανή Μπήτου ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος του Εθνικού Μετσοβίου Πολυτεχνείου (2002) και της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (2013). Η καλλιτεχνική της πρακτική περιλαμβάνει εγκαταστάσεις, παρεμβάσεις σε δημόσιους χώρους, έρευνα σε ιστορικά αρχεία και προφορικές αφηγήσεις. Έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις και καλλιτεχνικά project στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Ενδεικτικά: “Work and art: How artists make a living” Symposium, Canterbury, UK, 2015, 4η Μπιενάλε «Agora», Αθήνα, 2014. “Border Crossings and Experiencing Transitions: On Border Anthropology and Anthropological Nomadism”, Βουκουρέστι, 2013.

Fani Bitou lives and works in Athens. She graduated from the National Technical School of Athens (2002) and from the Athens School of Fine Arts (2013). Her art practice includes installations, interventions in public space, research in historical archives, narrations and everyday practices. She has presented her work in various group exhibitions and art projects in Greece and abroad. Some of her participations include :“Work and art: How artists make a living” Symposium, Canterbury, UK, 2015, the 4th Biennale «Agora», Athens, 2014, “Border Crossings and Experiencing Transitions: On Border Anthropology and Anthropological Nomadism”, Bucharest, 2013.

Νίκος ΜΠΟΥΜΠΑΡΗΣ / Nikos BUBARIS

Ο Νίκος Μπουμπάρης είναι Επίκουρος Καθηγητής στο Τμήμα Πολιτισμικής Τεχνολογίας και Επικοινωνίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Τα επιστημονικά και ερευνητικά του ενδιαφέροντα κινούνται στο πεδίο της πολιτισμικής θεωρίας και της θεωρίας των Μέσων με έμφαση στη θεωρία και το σχεδιασμό του ήχου και στα πολυμέσα, και το σχεδιασμό διεπαφών-χρήστη. Έχει παρουσιάσει συνθέσεις ηχοτοπίου, εγκαταστάσεις και ψηφιακά πολυμεσικά έργα σε πολιτιστικές και καλλιτεχνικές εκθέσεις και δράσεις.

Nikos Bubaris is an Assistant Professor at the Department of Cultural Technology and Communication, University of the Aegean, Greece. His research interests focus on cultural theory and cultural production, digital media and user-interface design, sound theory and design. He has published in journals and collected volumes on issues related to digital technologies and sound cultures, and has edited books on cultural theory. He has produced several soundscape compositions, multi-channel and interactive installations.

Ζαν-Λυκ ΝΑΝΣΥ / Jean-Luc NANCY

Ο Jean-Luc Nancy είναι ένας από τους σημαντικότερους φιλοσόφους του καιρού μας. Γεννήθηκε το 1940 στο Caudéran, στην περιοχή του Bordeaux της Γαλλίας. Ανάμεσα στα δεκάδες βιβλία του περιλαμβάνονται και τα ακόλουθα: *La communauté désœuvrée* (Christian Bourgois, 1983), *L'expérience de la liberté* (Galilée, 1988), *Être singulier pluriel* (Galilée, 1996), *Le mythe nazi* [με τον Philippe Lacoue-Labarthe] (L'Aube, 1991), ελληνική έκδοση: *Ο μύθος του ναζισμού / Φιλίπ Λακού-Λαμπάρτ, Ζαν-Λυκ Νανσύ, μετάφραση: Βίκτωρ Καμχής* (Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 2008). Στα ελληνικά κυκλοφορεί επίσης το κείμενό του «Πεπερασμένη και άπειρη δημοκρατία», μετάφραση: Φρίξος Μαραβέλιας, στον συλλογικό τόμο: *Πού πηγαίνει η δημοκρατία;* (Εκδόσεις Πατάκη, 2013).

Jean-Luc Nancy is one of the major philosophers of our times. He was born in 1940 in Caudéran, near Bordeaux, France. Some of his most important books are the following: *La communauté désœuvrée* (Christian Bourgois, 1983) [*The Inoperative Community*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991], *L'expérience de la liberté* (Galilée, 1988) [*The Experience of Freedom*, Stanford: Stanford University Press, 1993], *Être singulier pluriel* (Galilée, 1996) [*Being Singular Plural*, Stanford: Stanford University Press, 2000]. *Le mythe nazi* [with Philippe Lacoue-Labarthe] (L'Aube, 1991) ["The Nazi Myth", *Critical Inquiry*, Vol. 16, No. 2 (Winter, 1990), pp. 291-312].

Ζάφος ΞΑΓΟΡΑΡΗΣ / Zafos XAGORARIS

Ο Ζάφος Ξαγοράρης (Αθήνα, 1963) σπούδασε στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών και στο Τεχνολογικό Ινστιτούτο της Μασσαχουσέττης. Το θέμα της διδακτορικής του διατριβής, η οποία οδήγησε στην απόκτηση του διδακτορικού τίτλου από το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο, ήταν η κατασκευή των θαυμάτων από τον Ήρωνα τον Αλεξανδρέα. Εκτός από σχέδια δύο διαστάσεων, το καλλιτεχνικό του έργο περιλαμβάνει ηχητικές εγκαταστάσεις και δράσεις στο δημόσιο χώρο. Έχει συμμετάσχει σε εκθέσεις όπως: 4^η Μπιενάλε της Αθήνας, “Cliché Verre Reloaded”, Spinnerei Archiv Massiv, 2013, “Sotto Quale Cielo”, Μουσείο Riso, Παλέρμο, 2011, Manifesta 7, 2008, Μπιενάλε της Θεσσαλονίκης, Bienal fin del Mundo, 2007, São Paulo Bienal, 2006 και άλλες. Υπήρξε ένας από τους επιμελητές του ελληνικού περιπτέρου στην Μπιενάλε Αρχιτεκτονικής της Βενετίας, 2004 και στην 2η Μπιενάλε της Αθήνας, 2009. Είναι Αναπληρωτής Καθηγητής στην ΑΣΚΤ ενώ έχει διατελέσει προσκεκλημένος ερευνητής στο Πανεπιστήμιο Columbia της Νέας Υόρκης και στο Πανεπιστήμιο του Sassari στη Σαρδηνία. Έχει κληθεί να παρουσιάσει τη δουλειά του σε Πανεπιστήμια όπως το IUAV της Βενετίας, το School of Visual Arts της Νέας Υόρκης, η Ακαδημία Καλών Τεχνών του Μονάχου, η Ακαδημία Καλών Τεχνών του Παλέρμο, το Πανεπιστήμιο του Ιλλινόις στο Σικάγο και άλλα.

Zafos Xagoraris (Athens, 1963) has studied at the Athens School of Fine Arts and the Massachusetts Institute of Technology (MIT). His PhD from the National Technical University of Athens was about the construction of miracles by Hero of Alexandria. He has presented various personal exhibitions and his work consists of public installations, participatory events, obstructing devices of visual or other signals and environments with the use of sound amplification mechanisms (for example at the deserted villages of Cyprus, 2003-5). He has participated in exhibitions such as: 4th Athens Biennial, “Cliché Verre Reloaded”, Spinnerei Archiv Massiv, 2013, “Sotto Quale Cielo”, Museo Riso, 2011, Manifesta 7, 2008, 1st Bienal Fin del Mundo, 1st Thessaloniki Biennale, 2007 and the 27th São Paulo Bienal, 2006. He was one of the curators of the Greek Pavilion of the Venice Biennale of architecture (2004) and the 2nd Athens Biennial (2009). He is Associate Professor at the Athens School of Fine Arts and was a Visiting Scholar at Columbia University, NY (2004). He was invited to present his work and other topics at the University of Illinois at Chicago, the Academy of Fine Arts, Munich, D’Annunzio University, Pescara, IUAV, Venice, School of Visual Arts, NY and many other institutions.

Παναγιώτης ΠΑΝΟΠΟΥΛΟΣ / Panayotis PANOPOULOS

Ο Παναγιώτης Πανόπουλος γεννήθηκε στην Αθήνα το 1967. Σπούδασε Παιδαγωγικά στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και Κοινωνική Ανθρωπολογία στο Πανεπιστήμιο Αιγαίου, από όπου και πήρε διδακτορικό δίπλωμα το 1998. Ασχολείται ερευνητικά με ζητήματα ανθρωπολογίας των μουσικών επιτελέσεων και του ήχου. Οι εθνογραφικές του εργασίες, που έχουν δημοσιευθεί σε διεθνή ανθρωπολογικά περιοδικά (*Journal of the Royal Anthropological Institute, Ethnologie Française*) και συλλογικούς τόμους, εστιάζουν στο συμβολισμό του ήχου και της ακοής στην ελληνική κοινωνία, τη μελέτη των τοπικών συλλόγων και το ρόλο των μουσικών επιτελέσεων στη συγκρότηση ταυτοτήτων. Τα τελευταία χρόνια ασχολείται ερευνητικά με την κοινότητα και τον πολιτισμό των Κωφών. Είναι Μόνιμος Επίκουρος Καθηγητής Ανθρωπολογίας της Μουσικής και του Χορού στο Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αιγαίου. Έχει επίσης διδάξει στο Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης, στο Πανεπιστήμιο Κρήτης και στο Πάντειο Πανεπιστήμιο. Έχει εργαστεί ως επισκέπτης ερευνητής στο Princeton University και το University of California, Berkeley.

Born in Athens in 1967, Panayotis Panopoulos received his Degree in Education from the University of Athens (1989). Both his Post-graduate Degree and his PhD in Social Anthropology were received from the Department of Social Anthropology of the University of the Aegean, in 1991 and 1998 respectively. His research interests concern the anthropology of performance and sound. His ethnographic publications in international anthropological journals (*Journal of the Royal Anthropological Institute, Ethnologie Française*) and edited volumes concern the symbolism of sound and hearing in modern Greece, the study of local associations and the role of musical performances in the construction of identities. He is currently working on a research project concerning the culture of the Deaf community. He has taught at the Democretian University of Thrace, the University of Crete and Panteion University, Athens. He is currently Permanent Assistant Professor of Anthropology of Music and Dance at the Department of Social Anthropology and History, University of the Aegean. He has been a Research Visiting Scholar at Princeton University and the University of California, Berkeley.

Δημήτρης ΠΑΠΟΥΤΣΑΚΗΣ / Dimitris PAPOUTSAKIS

Ο Δημήτρης Παπουτσάκης (1978, Αθήνα) ζει και εργάζεται στην Αθήνα. Είναι απόφοιτος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών και έχει σπουδάσει με την υποτροφία ΙΚΥ στην Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten της Χάγης. Είναι μεταπτυχιακός φοιτητής στο Πρόγραμμα «Ψηφιακές Μορφές Τέχνης» της ΑΣΚΤ. Η δουλειά του Δημήτρη Παπουτσάκη ισορροπεί στο όριο μεταξύ αναλογικού και ψηφιακού κόσμου και χαρτογραφεί την μεταβαλλόμενη φύση της ενσωμάτωσης που αποκαλύπτεται σε αυτή τη μεθόριο. Ο καλλιτέχνης αναζητά οπτικοακουστικό υλικό και το αναδιατάσσει ποικιλότητα με τη χρήση συσκευών, βίντεο και τυπογραφίας.

Dimitris Papoutsakis (Athens, 1978) lives and works in Athens. He holds a degree from the Athens School of Fine Arts and he has studied with a scholarship from the Greek State Scholarship Foundation at the Koninklijke Academie van Beeldende Kunsten, the Hague. He is a postgraduate student at the "Digital Arts" Program of the ASFA. Dimitris Papoutsakis' work observes the threshold between the analog and the digital world and surveys the changing nature of embodiment that transpires on this borderline. He seeks for audio-visual content and reforms it into various arrangements with the use of devices, video and typography.

Νίνα ΠΑΠΠΑ / Nina PAPPΑ

Η Νίνα Παππά γεννήθηκε το 1963 στην Αθήνα, όπου και ζει. Είναι εικαστικός και το έργο της επικεντρώνεται κυρίως στην αντίληψη και κατανόηση του χρόνου. Από το 2007 ασχολείται με ηχογραφήσεις ανθρώπων που παρευρίσκονται στον ίδιο χώρο μ' έναν κοινό στόχο, όπως είναι η κοινή εργασία, η αναμονή σε μία αίθουσα ή η παρακολούθηση κάποιου θεάματος. Έχει παρουσιάσει τη δουλειά της σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις στην Ελλάδα και στο εξωτερικό. Διδάσκει Ζωγραφική στη Σχολή Αρχιτεκτόνων - Μηχανικών του ΕΜΠ ως Λέκτορας.

Nina Pappa (b. 1963 in Athens) lives in Athens. She is a visual artist; her work focuses mainly on the perception and understanding of time. Since 2007, she has made recordings of people who are present in the same location and have a common goal, such as working together, waiting in a public space, or watching a spectacle. She has shown her work in solo and group exhibitions in Greece and abroad. She teaches Painting at the School of Architecture, National Technical University of Athens, as a Lecturer.

Θάλεια ΡΑΥΤΟΠΟΥΛΟΥ / Thalia RAFTOPOULOU

Γεννήθηκε το 1980 και ζει στην Αθήνα. Σπούδασε στην ΑΣΚΤ (2006) και στο Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα *Τέχνη στο Δημόσιο Χώρο* στο Πανεπιστήμιο Bauhaus της Βαϊμάρης (2010). Ως υποψήφια διδάκτωρ στο τμήμα Θεωρίας και Ιστορίας της Τέχνης στην ΑΣΚΤ, ερευνά τον ήχο και την ακρόαση στην αθηναϊκή πολυκατοικία.

Thalia Raftopoulou was born in 1980 in Athens, where she also lives. She has studied at the Athens School of Fine Arts and at the graduate program *Public Art and New Artistic Strategies* (MFA), Bauhaus University-Weimar, Germany (2010). She has worked in various contexts, between different genres and disciplines, experimenting with a multitude of media. Currently, she is a PhD candidate at the Department of Art Theory and History of ASFA, researching sound and listening as artistic practice.

Τατιάνα ΡΕΜΟΥΝΔΟΥ / Tatiana REMOUNDOU

Η Τατιάνα Ρεμούνδου γεννήθηκε στον Χολαργό Αττικής το 1978. Σπούδασε ζωγραφική στο Τμήμα Εικαστικών Τεχνών της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών. Σπούδασε, επίσης, γραφιστική στο Τμήμα Γραφιστικής της Σχολής Καλλιτεχνικών και Γραφικών Σπουδών του ΤΕΙ Αθήνας. Συμμετείχε σε πρόγραμμα ανταλλαγής φοιτητών Erasmus στο Politecnica des Bellas Artes στη Βαλένθια της Ισπανίας. Είναι ενεργή εικαστικός με συμμετοχές σε πλείστα projects. Εργάζεται τα τελευταία δέκα χρόνια ως εκπαιδευτικός σε ειδικά σχολεία. Είναι κωφή με εξαιρετικές επικοινωνιακές δεξιότητες στην ελληνική γλώσσα και άριστη γνώση της ελληνικής νοηματικής γλώσσας.

Tatiana Remoundou was born in 1978 in Athens, Greece. She graduated from the Athens School of Fine Arts, where she studied Painting. Additionally, she studied Graphic Design at the School of Art and Graphic Design Studies, Technological Education Institute (TEI) of Athens. She participated in the European Student Exchange Programme (Erasmus) in Politecnica des Bellas Artes in Valencia, Spain during the academic year 2000-2001. Over the years, Tatiana Remoundou has been actively involved in several artistic projects. Currently, she is working as a teacher in special education. She is deaf and she speaks the Greek language fluently. In addition, she signs fluently in the Greek Sign Language.

Νικολά ΡΕΜΥ / Nicolas REMY

Ο Νικολά Ρεμύ είναι διπλωματούχος φυσικής, DEA (Diplome d'Études Approfondies) και διδάκτορας της Πολυτεχνικής Σχολής της Nantes με εφαρμογή στην αρχιτεκτονική, μηχανικός μελετών ακουστικής και φωτισμού. Είναι Λέκτορας των Εθνικών Ανωτάτων Αρχιτεκτονικών Σχολών της Γαλλίας και δίδαξε στην Γκρενόμπλ (2003-2006) και στη Μασσαλία (2006-2008). Από τον Οκτώβριο του 2008 είναι συμβασιούχος διδάσκων στο Τμήμα Αρχιτεκτόνων του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας στο Βόλο, όπου διδάσκει, όπως και στη Γαλλία, Στατική (1ο και 2ο εξάμηνο) και Ακουστική (3ο έως και 5ο έτος). Ο Νικολά Ρεμύ είναι μέλος του Ερευνητικού Κέντρου στον Ηχητικό Χώρο και το Αστικό Περιβάλλον (CRESSON, CNRS, ENS Αρχιτεκτονική Σχολή της Grenoble, Γαλλία) και ασχολείται με την έννοια της αρχιτεκτονικής ατμόσφαιρας ως εργαλείο και μέθοδο που βοηθούν την αρχιτεκτονική σύνθεση. Πιο συγκεκριμένα, η δουλειά του αφορά τις σχέσεις ανάμεσα στις φυσικές επιστήμες με εφαρμογή την αρχιτεκτονική, τις εργασίες σχετικά με τη φαινομενολογία της αντίληψης και την ανθρωπολογία του χώρου. Έχει παρουσιάσει τη δουλειά του σε πολλά ευρωπαϊκά συνέδρια (Γαλλία, Αγγλία, Ιταλία, Σουηδία, Πορτογαλία) και διεθνή (Χί'αν, Κίνα). [www.ambiances.net]

Nicolas Remy is a graduate in physics, DEA (Diplôme d' Études Approfondies) and PhD from the Polytechnic School of Nantes with application to architecture, and he has done free-lance studies in acoustics and lighting design. He is a lecturer of the Higher Education Schools of France and he has taught in Grenoble (2003-2006) and Marseilles (2006-2008). From October 2008, he is Lecturer at the Department of Architecture of the University of Thessaly in Volos, where he teaches Statics, Constructions (1st and 2nd semester) and Acoustics (3rd to 5th year). Nicolas Remy is also a member of the Research Centre on Sonic Space and the Urban Environment (CRESSON, CNRS, ENS School of Architecture at Grenoble, France) and deals with the concept of ambience as a tool and as a method to help architectural design. More specifically, his work concerns the relationship between physics, perception theories and architecture. He has presented his work in several European (France, England, Italy, Sweden, Portugal, Greece) and international conferences (Xi'an, China). [www.ambiances.net]

Ελπίδα ΡΙΚΟΥ / Elpida RIKOU

Η Ελπίδα Ρίκου (Αθήνα, 1963) σπούδασε Κοινωνιολογία (Πάντειο Πανεπιστήμιο, Αθήνα), Κοινωνική Ψυχολογία (DEA και Doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Παρίσι), Κοινωνική Ανθρωπολογία (DEA, Université Paris V - Sorbonne, Παρίσι) και Εικαστικές Τέχνες (Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα). Από το 1998 έχει διδάξει σε διάφορα πανεπιστήμια (Αθηνών, Πάντειο, Κρήτης, Θεσσαλίας). Από το 2007 διδάσκει Ανθρωπολογία της Τέχνης στην Ανωτάτη Σχολή Καλών Τεχνών, ενώ μεταξύ 2011 και 2013 δίδαξε επίσης στο Μεταπτυχιακό Εικαστικών Τεχνών (MET) του Τμήματος Εικαστικών Τεχνών της ίδιας σχολής. Οι δημοσιεύσεις της περιλαμβάνουν την εισαγωγή και επιμέλεια της συλλογής κειμένων *Ανθρωπολογία και Σύγχρονη Τέχνη* (2013, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια), την εισαγωγή και επιμέλεια της μετάφρασης του βιβλίου του Μ. Αυγέ *Για μια ανθρωπολογία των σύγχρονων κόσμων* (1999, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια), καθώς και άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά, συλλογικούς τόμους, στον ημερήσιο τύπο, κλπ. Οι έρευνές της αφορούν τις σύγχρονες καλλιτεχνικές πρακτικές, την καθημερινή ζωή και τις κοινωνικές παραστάσεις του χώρου και του σώματος. Από το 2010, συντονίζει καλλιτεχνικά projects με διεπιστημονικό χαρακτήρα, στα οποία συμμετέχει και η ίδια ως ανθρωπολόγος και εικαστικός (TWIXTlab, workshop «Αξία»/ 4^η Μπιενάλε Αθήνας, project Φωνές, κ.ά.).

Elpida Rikou (Athens, 1963) has studied sociology (Panteion University, Athens), anthropology (DEA, Université Paris V-Sorbonne), social psychology (DEA and PhD, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris) and visual arts (Athens School of Fine Arts). She has taught in various universities (Crete, Thessaly, Athens and Panteion University) since 1998. She teaches Anthropology of Art at the Department of Theory and History of Art, Athens School of Fine Arts, since 2007. From 2011 to 2013 she has also taught in the Postgraduate Program (Master in Fine Arts) of the Department of Visual Arts of the same School. She is the editor of *Anthropology and Contemporary Art* (a collection of texts by British and American anthropologists and art theorists, published in Greek by Alexandria Publications in 2013) and of Marc Augé's book *Pour une anthropologie des mondes contemporains* (published in Greek by Alexandria Publications in 1999), for which she has also written an introduction. She has published articles in scientific journals, edited volumes, art catalogues and newspapers. She is the coordinator of several art projects with an interdisciplinary character (i.e. TWIXTlab, Value/ 4th Athens Biennial, project Fonés, etc.) in which she participates both as an anthropologist and a visual artist.

Γιώργος ΣΑΜΑΝΤΑΣ / Giorgos SAMANTAS

Ο Γιώργος Σαμαντάς (Αθήνα, 1981) είναι κοινωνικός ανθρωπολόγος που ασχολείται με τον ήχο. Σπούδασε Κοινωνική Ανθρωπολογία και Ιστορία στο Παν/μιο Αιγαίου και Οπτική Ανθρωπολογία στο Μάντσεστερ της Αγγλίας. Χρησιμοποιεί τον ήχο, τη φωτογραφία και το βίντεο ως μέσα για τη διεύρυνση της ανθρωπολογικής έρευνας, έκφρασης και γνώσης. Έχει ασχοληθεί ερευνητικά με τον ήχο στις αστικές κουλτούρες και τελετουργίες, με τη μνήμη και τις αισθήσεις, το νερό, την ψυχική υγεία, τη μετανάστευση και την πόλη, με έρευνες στην Αθήνα, την Άνδρο και το Μάντσεστερ. Έχει παρουσιάσει μέρος της δουλειάς του σε συνέδρια και ημερίδες στην Ελλάδα, τη Σλοβενία και την Αλβανία. Έχει συμμετάσχει σε ομαδικές εκθέσεις στην Αγγλία και στην Ελλάδα. Ασχολείται επίσης με το dj'ing, τη ραδιοφωνία και τα σεμινάρια για τον ήχο, και έχει εμπλακεί στην παραγωγή εθνογραφικών φιλμ ως οπερατέρ, μοντέρ και ηχολήπτης.

Giorgos Samantas (Athens, 1981) is a Social Anthropologist engaged with sound. He has studied Social Anthropology and History in Mytilene, Greece and Visual Anthropology in Manchester, UK. He uses sound, photography and video as means to expand anthropological enquiry, expression and knowledge. His research topics include sound within urban cultures and ritual, memory and the senses, water, mental health, migration and the city. He has conducted fieldwork in Athens, Andros island and Manchester. He has presented parts of his work in workshops and conferences in Greece, Slovenia and Albania, and has also participated in group exhibitions in England and in Greece. He is also engaged with dj'ing, radio, seminars on sound and he has been involved in the production of ethnographic films as a cameraman, editor and sound engineer.

Δέσποινα ΣΑΡΑΦΕΙΔΟΥ / Despoina SARAFEIDOU

Η Δέσποινα Σαραφείδου τελείωσε τη Φιλοσοφική Σχολή Αθήνας (Φ-Π-Ψ) και τη Σχολή Δραματικής Τέχνης Ε. Χατζίκου. Ως ηθοποιός έχει παίξει στην Ελλάδα και το εξωτερικό (Η.Π.Α., Ευρώπη). Έχει συνεργαστεί ως βοηθός σκηνοθέτη με τους Ρ. Πατεράκη και L. Breuer και έχει διδάξει υποκριτική. Πρόσφατες δουλειές στο θέατρο, ο *Πελοποννησιακός πόλεμος* (σκην. Ρ. Πατεράκη) και ο μονόλογος *Kassandra* (Leading Female Award - Apollon Festival 2011, Actor of Europe Award 2012, Καλύτερη Ερμηνεία σε Trans Ρόλο - Gay Theatre Awards 2014).

Despoina Sarafeidou is a graduate of Athens University (philosophy / psychology) and the E. Hatzikou Acting School. She has worked as an actor both in Greece and abroad (U.S.A., Europe); she has collaborated as an assistant director with R. Pateraki and L. Breuer and has also taught various acting classes. Most recent works include the *Peloponnesian War* (dir. by R. Pateraki) and *Kassandra* (Leading Female Award - Apollon Festival 2011, Actor of Europe Award 2012, Best Performance in a Transgender Role Award - Gay Theatre Awards 2014).

Άρης ΣΙΑΦΑΣ / Aris SIAFAS

Ο Άρης Σιαφάς σπούδασε Αγγλική Φιλολογία στο ΕΚΠΑ. Απόκτησε το πτυχίο της Φούγκας από το ωδείο Όπερα, με καθηγήτρια την Ελένη Γκαϊτατζή. Παράλληλα, παρακολούθησε τα εργαστήρια φωνητικής τέχνης της Μίρκας Γεμεντζάκη και του Σπύρου Σακκά. Έχει κάνει μεταπτυχιακές σπουδές στη μουσικολογία στο Goldsmiths College, University of London, στο Τμήμα Popular Music Research. Η πτυχιακή του αφορούσε στη χροιά της ελληνικής αντρικής ποπ φωνής τον 20^ο αιώνα και συγκεκριμένα την παρουσία του φαλτσέτο στις αντρικές χροιές ως τη δεκαετία του '50 και την εξάλειψή του από το '60 και μετά με την επικράτηση του λαϊκού τραγουδιού. Από το 1998, συνθέτει και τραγουδάει στις αγγλόφωνες ποπ μπάντες *Matisse* και *Hometaaping*, με τις οποίες έχει εκδώσει διάφορες δισκογραφικές δουλειές. Έχει γράψει μουσική για το θέατρο, το σινεμά και έχει πάρει μέρος σε διάφορες περφόρμανς.

Aris Sifas has studied English Literature at the University of Athens. He obtained a Degree in Fugue under the supervision of composer Eleni Gaitatzis from Opera Conservatory. He has also attended vocal art workshops with Mirka Gementzakis and Spiros Sakkas. He has undertaken MA studies in Musicology at Goldsmiths College, University of London, in the Popular Music Research Unit. His dissertation concerned the timbre of Greek male pop voice in the 20th century and, more specifically, the presence of falsetto in male timbres up to the '50s and its extinction after the '60s with the prevalence of *laiko* song. Since 1998, he has composed and sung for the Anglophone pop bands *Matisse* and *Hometaaping*, with which he has released several albums. He has composed music for the theatre, for films and he has also taken part in various performances.

Πάνος ΣΚΛΑΒΕΝΙΤΗΣ / Panos SKLAVENITIS

Ο Πάνος Σκλαβενίτης (Ιθάκη, 1977) είναι απόφοιτος του τμήματος Γραφιστικής του ΙΕΚ ΔΕΛΤΑ (HND, Γραφικές Τέχνες, 1996-1998) και της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (BA [hons], Ζωγραφική, 2006-2011). Με υποτροφία Erasmus φοίτησε στην Royal Academy of Fine Arts, Artesis Hogeschool Antwerpen (2009, Painting-In Situ). Ζει και εργάζεται στην Αθήνα.

Panos Sklavenitis (1977, Ithaca, Greece) has graduated from the DELTA Private School in Art & Design (HND, Graphic arts, 1996 - 1998) and the Athens School of Fine Arts (BA [hons] in Painting, 2006 - 2011). He was an Erasmus student in the Royal Academy of Fine Arts, Artesis Hogeschool Antwerpen (2009, Painting-In Situ). He lives and works in Athens.

Δανάη ΣΤΕΦΑΝΟΥ / Danae STEFANOY

Η Δανάη Στεφάνου είναι Επίκουρη Καθηγήτρια Ιστορικής Μουσικολογίας στο Τμήμα Μουσικών Σπουδών του Α.Π.Θ. Σπούδασε και έζησε αρκετά χρόνια στην Αγγλία, και μεταξύ 2001-2007 εργάστηκε ως ερευνήτρια και λέκτορας μερικής απασχόλησης στο Royal Holloway, University of London. Είναι μέλος του ηλεκτροακουστικού ντούο *acte vide*, και συμπράττει όσο πιο συχνά μπορεί με καλλιτέχνες από την Ελλάδα και το εξωτερικό. Οι δημοσιεύσεις της επικεντρώνονται σε μικρο-ιστορικές, αισθητικές και κριτικές θεωρήσεις της πειραματικής και αυτοσχεδιαζόμενης μουσικής. Έχει επίσης μεταφράσει και επιμεληθεί την πρώτη ελληνική έκδοση του βιβλίου *Πειραματική Μουσική* του Michael Nyman (Εκδόσεις Οκτώ, 2012). Πρόσφατα κυκλοφόρησε το πρώτο προσωπικό της LP με πιανιστικό αυτοσχεδιασμό ([herewith], Holotype Editions 2014).

Danae Stefanou is an Assistant Professor in Historical Musicology at the Aristotle University of Thessaloniki, and previously a Research Associate and Visiting Lecturer at Royal Holloway, University of London (2001-2007). She plays in the Athens-based electroacoustic duo *acte vide*, and collaborates with composers, improvisers and intermedia artists from several countries. Her research engages with experimental music and improvisation from micro-historical, aesthetic and critical perspectives. She has also translated the first Greek edition of Michael Nyman's *Experimental Music: Cage and Beyond* (Editions 8, 2012). In 2014, Holotype Editions released her first solo inside piano improvisation LP entitled [herewith].

Ηώ-Μυρτώ ΧΑΒΙΑΡΑ / Io-Myrto CHAVIARA

Η Ηώ-Μυρτώ Χαβιαρά είναι απόφοιτος του Μεταπτυχιακού Προγράμματος της Ανωτάτης Σχολής Καλών Τεχνών (ΜΕΤ, 2014) και του Μεταπτυχιακού Προγράμματος του Goldsmiths College του Πανεπιστημίου του Λονδίνου (ΜFA, 2014). Είναι πτυχιούχος της Σχολής Καλών Τεχνών Gerrit Rietveld Academy (BA, 2009) του Άμστερνταμ και του τμήματος Γραφιστικής της Σχολής Γραφικών Τεχνών και Καλλιτεχνικών Σπουδών, ΤΕΙ Αθήνας (BA 2006). Έχει λάβει μέρος σε εκθέσεις και συνέδρια στην Αθήνα, στο Παρίσι, στο Άμστερνταμ, στην Αγκόνα και στη Μόσχα. Ενδεικτικά, συμμετείχε στην 16η Μπιενάλε Νέων της Μεσογείου, Αγκόνα - Ιταλία, στην 3η Μπιενάλε Νέων της Μόσχας, στο MIR festival της Αθήνας, "Imagi(in)ing 'crisis': Materialities of Seeing and Representing the Greek Critical Conjunction" (Αθήνα, 2013), στο "Border Crossings and Experiencing Transitions: On Border Anthropology and Anthropological Nomadism" (Βουκουρέστι, 2013), κ.α. Τα έργα της περιλαμβάνουν εγκαταστάσεις, γλυπτά, lecture performances, εικαστικές παρεμβάσεις και projects.

Io-Myrto Chaviara has a Master's (MFA) Degree in Fine Arts from Goldsmiths College, University of London and from the Athens School of Fine Arts. She has a BA from Gerrit Rietveld Academy of Amsterdam and also from the Technical Institute of Athens, School of Graphic Design. She has participated in exhibitions and conferences in Athens, Paris, Amsterdam, Ancona and Moscow. More specifically, she participated in the 16th Mediterranean Young Biennale, Ancona-Italy, the 3rd Young Moscow Biennale, MIR Festival of Performing Arts, "Imagi(in)ing 'Crisis': Materialities of Seeing and Representing the Greek Critical Conjunction" (Athens, 2013), "Border Crossings and Experiencing Transitions: On Border Anthropology and Anthropological Nomadism" (Bucharest, 2013). Her artwork consists of installations, sculpture, lecture performances, artistic intervention and projects.

Πάνος ΧΑΡΑΛΑΜΠΟΥΣ / Panos CHARALAMBOUS

Ο Πάνος Χαραλάμπος γεννήθηκε το 1956. Κατάγεται από το Ρίβιο του Ξηρομέρου Ακαρνανίας. Σπούδασε στην ΑΣΚΤ της Αθήνας, στο εργαστήριο του Ν. Κεσσανλή (1983-'88). Είναι Καθηγητής της ΑΣΚΤ, όπου και εξελέγη Πρύτανης στα τέλη του 2014. Έχει πραγματοποιήσει πολλές ατομικές εκθέσεις σε γκαλερί της Αθήνας, της Θεσσαλονίκης και του Βερολίνου. Έχει συμμετάσχει σε περισσότερες από είκοσι ομαδικές εκθέσεις και διεθνείς εικαστικές εκδηλώσεις. Ανάμεσά τους ξεχωρίζουν η 2η (Θεσσαλονίκη-1986) και η 3η (Βαρκελώνη-1987,

Μπολόνια-1988) Biennale Νέων Δημιουργών Ευρωπαϊκών Χωρών της Μεσογείου, η έκθεση Out of Limits στην Πολωνία και η Kunst Europa στο Βερολίνο το 1991.

Panos Charalambous was born in 1956. His place of origin is Rivio (Xiromero, Akarnania). He studied in the Athens School of Fine Arts (under the supervision of N. Kessanlis) in 1983-'88. He is a Professor in ASKT, where he was elected as Rector by the end of 2014. He has exhibited his work in many solo shows in art galleries of Athens, Thessaloniki and Berlin. He has participated in over 20 collective shows and international art exhibitions, most important among them being the 2nd (Thessaloniki-1986) and the 3rd (Barcelona-1987, Bologna-1988) "Biennale of Young European Artists of the Mediterranean", the exhibitions "Out of Limits" in Poland and "Kunst Europa" in Berlin (1991).

