

This is the Green Access, pre-publication version of an article published by Konstantinos Thomaidis in Greek in the theatre journal Σκηνή. The final version can be accessed at:

<http://ejournals.lib.auth.gr/skene/article/view/8247/8016>

- The English translation of the **title** is:

'4 theses on voice: research and artistic practice "after" interdisciplinary voice studies'

- The English translation of the **abstract**:

In international research and theatre practice, voice has returned as a problem and as a question mark. This article locates 'absolute presuppositions' (according to Collingwood) that have defined the way voice has been treated and staged, and counter-proposes 4 theses towards redefining voice: moving away from logocentric metaphysics; turning towards the material body that produces voice and the intersections of its identities; focusing on the area of the 'vocal in-between'; and approaching voice as event, process and multiplicity. The epistemic strategy advanced in the article is the parallel discussion of theoretical lines of argumentation within interdisciplinary voice studies *and* cases studies from music, theatre and sound performance as well as systems of voice pedagogy. In this way, the embodied, materially enjoyable, intersubjective and multiply constructed voice is proposed as a field that is yet-to-come but ripe for further exploration. The writing style deployed in the article is 'emphonic': a manifesto-list, first-person quotes, hyperlinks, direct questions, and a playlist are mined as opportunities to restore vocality in the realm of research publication. Overall, the article argues that re-examining voice in the above-mentioned ways cultivates opportunities to break away from what has been constituted as vocally self-evident, in theatre and beyond.

- The English translation of the **4 theses** proposed (4th page of this version of the article, p. 24 of the published article) is:

• **4 THESES ON VOICE**

- **1. Voice is not—primarily or exclusively—the bearer of linguistic meaning.**
- **2. Current research is moving away from the universal, abstract 'I' of voicing and towards voice as sensed materiality, as well as towards the various intersections of its embodiment.**
- **3. The ways in which voice is studied and understood are shifting away from the distinct examination of vocal production and vocal reception, and towards the area of the 'vocal in-between'.**
- **4. Current research enquiry turns from the *voice-object* and the *voice-subject* to *voicing* as process, event and multiplicity.**

**Τέσσερις θέσεις για τη φωνή: έρευνα και καλλιτεχνική πρακτική «μετά» τις
διεπιστημονικές φωνητικές σπουδές**

*Με ποιους τρόπους μπορεί να ερευνηθεί η χρήση της φωνής στις σύγχρονες θεατρικές
πρακτικές;*

*Πώς αλληλεπιδρά η φιλοσοφική διερεύνηση της φωνής κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες
του 21^{ου} αιώνα με το καλλιτεχνικό πεδίο, και πώς, αντίστοιχα, η καλλιτεχνική
δραστηριότητα συνεισφέρει στην επιστημονική διερεύνηση της φωνής και την
παραγωγή θεωρητικού λόγου;*

*Πώς μπορούμε ν' ακούσουμε -ως μελετητές, εκπαιδευτές και δημιουργοί-
τη φωνή εκ νέου;*

*Με άλλα λόγια, πώς μπορεί η φωνή να επανατοποθετηθεί ως ζήτημα για την
επιστημονική και θεατρική κοινότητα;*

Ποια τα οφέλη μιας τέτοιας επανατοποθέτησης;

Με αφορμή τις παραπάνω ερωτήσεις, αλλά και την παράλληλη διαπίστωση ότι η συστηματική εξέταση της φωνής στην ελληνική θεατρολογική βιβλιογραφία είναι καθόλα ελλιπής, στις αρχικές ενότητες του κειμένου που ακολουθεί επιχειρώ να συνοψίσω κεντρικούς προβληματισμούς γύρω από τη φωνή, όπως έχουν αναπτυχθεί διεθνώς κατά την τελευταία δεκαετία.¹ Στο δεύτερο μισό του άρθρου

¹ Είναι χαρακτηριστικό πως θεμελιώδη κείμενα φιλοσοφικής κριτικής της φωνής, όπως τα *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stratford 2005, της Adriana Cavarero και το *A Voice and Nothing More*, MIT, Cambridge MA 2006, του Mladen Dolar, παραμένουν αμετάφραστα στα ελληνικά, ενώ η εγχώρια θεατρική κριτική δεν έχει ακόμη συνδιαλλαγεί με τα κείμενα που διαμόρφωσαν το καινούριο πεδίο

επιχειρηματολογώ υπέρ μιας νέας αντίληψης της φωνής -από τη σκοπιά του «φωνητικού ενδιαμέσου» και του φωνητικού συμβάντος ως διεργασίας και πολλαπλότητας. Οι θέσεις που προτείνω αποτελούν κεντρικά σημεία αναφοράς, εκτενούς συζήτησης και, σε πολλές περιπτώσεις, έντονης διαμάχης στην επιστημονική κοινότητα του νέου πεδίου των διεπιστημονικών φωνητικών σπουδών, αλλά και των συναφών πεδίων της μουσικολογίας, των επιτελεστικών σπουδών (performance studies), των σπουδών του ήχου (sound studies) και του κινηματογράφου.²

Η παρουσίασή τους ως επιχειρημάτων που άπτονται συνθετικά τόσο της καλλιτεχνικής παραγωγής, όσο και της επιστημονικής πρόσληψης, δανείζεται από την επιστημολογία του R. G. Collingwood.³ Σύμφωνα με τη μεταφυσική κριτική του Άγγλου ιστορικού και φιλοσόφου, κάθε τομέας δράσης θεμελιώνεται πάνω σε *απόλυτες προϋποθέσεις*, χωρίς την καθολική παραδοχή των οποίων ο τομέας δεν μπορεί να συνεχίσει να υπάρχει ούτε σε πρακτικό, ούτε σε φιλοσοφικό επίπεδο (για παράδειγμα,

των διεπιστημονικών φωνητικών σπουδών (βλ. Norie Neumark, Ross Gibson και Theo van Leeuwen (επιμ.), *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, MIT, Cambridge MA 2010· Jody Kreiman και Diana Sidtis (επιμ.), *Foundations of Voice Studies*, Οξφόρδη, Wiley-Blackwell 2013· Konstantinos Thomaidis και Ben Macpherson (επιμ.), *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2015). Πέρα από κάποια βιβλία, περιορισμένα και αυτά σε αριθμό, με θέμα την ορθοφωνία (βλ. Τηλέμαχος Μουδατσάκις, *Η ορθοφωνία στο θέατρο και την εκπαίδευση*, Εξάντας, Αθήνα 2002 και Νίκος Δ. Παπακωνσταντίνου, *Αγωγή του λόγου: Ορθοφωνία*, Δωδώνη, Αθήνα 2013), ακόμη και μια σύντομη περιήγηση σε επιστημονικά περιοδικά και πανεπιστημιακές εκδόσεις δείχνει πως δεν έχουν υπάρξει ειδικά τεύχη ή μονογραφίες με κεντρικό θέμα τη φωνή στα ελληνικά. Μοναδική πρόσφατη εξαίρεση είναι ο συλλεκτικός τόμος *Φωνές/Fonés* [Παναγιώτης Πανόπουλος και Ελπίδα Ρίκου (επιμ.), Νήσος, Αθήνα 2016].

² Η ανάδειξη και διαμόρφωση των διεπιστημονικών φωνητικών σπουδών σε διακριτό επιστημονικό πεδίο προήλθε κυρίως από τα συνέδρια, επιστημονικά προγράμματα και εκδόσεις του Κέντρου Διεπιστημονικών Φωνητικών Σπουδών των Πανεπιστημίων του Exeter και Portsmouth στο Ηνωμένο Βασίλειο [βλ. το περιοδικό *Journal of Interdisciplinary Voice Studies*, που από το 2014 έχει εκδώσει 9 τεύχη, και τη σειρά συγγραμμάτων Routledge Voice Studies, και τα δύο σε επιμέλεια των Konstantinos Thomaidis και Ben Macpherson. Βλ. επίσης, Konstantinos Thomaidis, *Theatre & Voice*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2017 και Konstantinos Thomaidis (επιμ.), *What is New in Voice Training? Theatre, Dance and Performance Training*, τμ. 10, τχ. 3 (Δεκέμβριος 2019)], και το πρόγραμμα φωνητικών σπουδών του UCLA στις ΗΠΑ [βλ. Annette Schlichter και Nina Eidsheim (επιμ.), *Voice Matters: Postmodern Culture*, τμ. 24, τχ. 3 (Μάιος 2014) και Nina Eidsheim και Katherine Meizel (επιμ.), *The Oxford Handbook of Voice Studies*, OUP, Οξφόρδη 2019]. Η εδραίωση του κλάδου επιβεβαιώνεται όχι μόνο από την κατακόρυφη αύξηση των σχετικών εκδόσεων και συνεδρίων, αλλά και από την ίδρυση νέων κέντρων έρευνας ανά τον κόσμο (Núcleo de Investigación Vocal στη Χιλή, Nordic Network for Vocal Performance Research στις Σουηδία, Δανία, Φινλανδία και Νορβηγία). Για τη φωνή στη μουσικολογία, ενδεικτικά αναφέρω τον τόμο Martha Feldman και Judith T. Zeitlin (επιμ.), *The Voice as Something More: Essays toward Materiality*, The University of Chicago Press, Σικάγο 2019· στις σπουδές ήχου τη μονογραφία της Jennifer Stoeber, *The Sonic Color Line*, NYU Press, Νέα Υόρκη 2016· και στις σπουδές κινηματογράφου το Michel Chion, *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1999.

³ Robert G. Collingwood, *An Essay on Metaphysics* (1940), OUP, Οξφόρδη 1998.

η ύπαρξη του ασυνείδητου είναι μια τέτοια απόλυτη προϋπόθεση για την ψυχολογία ή η δυνατότητα ίασης για την ιατρική). Οι τέσσερις θέσεις που προτείνω παρακάτω εφαρμόζουν τη μέθοδο της μεταφυσική κριτικής σε «απόλυτες προϋποθέσεις» που σχετίζονται με τη φωνή στο θέατρο -κριτική που καθίσταται αναγκαία από τις τελευταίες εξελίξεις στην παγκόσμια θεατρική πρακτική- καταδεικνύοντας πως η προσεκτική αναθεώρηση κάθε τέτοιας προϋπόθεσης έχει σημαντικές συνέπειες για τη θεωρία, την εκπαίδευση ηθοποιών και τη σκηνική πράξη. Για την επίτευξη αυτού του στόχου, επανεξετάζω αυτονόητες, ολοποιητικές αντιλήψεις περί φωνής, αξιοποιώντας εργαλεία τόσο από την νεοκλασική αποδόμηση όσο και από τη φουκωδική κριτική γνωσιακών συστημάτων. Παράλληλα, στην προσπάθειά μου να επιστρέψω τη φιλοσοφία της φωνής στη σφαίρα της διυποκειμενικής υλικότητας, δανείζομαι από φαινομενολογικές προσεγγίσεις της αισθητηριακής πρόσληψης.

Παράλληλα, και ανταποκρινόμενος στο αίτημα των διεπιστημονικών φωνητικών σπουδών για συστήματα γραφής που δεν αποσιωπούν τη ζωντανά ηχητική και (συν)ομιλητικά μη τετελεσμένη ποιότητα της φωνής ως υλικής και διαλογικής πράξης, η γραφή μου παίρνει τη μορφή σύντομης λίστας/μανιφέστου, κάθε όρος του οποίου αντιμετωπίζεται πολυφωνικά.⁴ Η ανάπτυξη θεωρητικών θέσεων συνδιαλέγεται με παραδειγματολογία επιλεγμένη από τη θεατρική πρακτική και εκπαίδευση, ενώ στη

⁴ Έχω αναπτύξει πληρέστερα την επιχειρηματολογία υπέρ «μη ιεραρχικών, λιγότερο προβλέψιμων μοντέλων» επιστημονικής γραφής «που επιτρέπουν στο στοιχείο της φώνησης να ανακτήσει τον ειδικό του χώρο στις επιστημολογικές προσεγγίσεις» στο Konstantinos Thomaidis, «The Re-vocalization of Logos? Thinking, Doing and Disseminating Voice», στο: Konstantinos Thomaidis και Ben Macpherson (επιμ.), *Voice studies: Critical approaches to process, performance and experience*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2015, σ. 213. Εδώ συνδυάζω τη μικρή λίστα/μανιφέστο με την άμεση απεύθυνση συγκεκριμένων ερωτήσεων και σύντομων παραθέματων σε πρώτο πρόσωπο ως τακτικές προφορικότητας και συνομιλητικής εμπλοκής του αναγνώστη. Για την ιδεολογία και αισθητική της λίστας ως τρόπου γραφής, πρβλ. Ουμπέρτο Έκο, *Η ομορφιά της λίστας*, μτφ. Δ. Δότση, Καστανιώτης, Αθήνα 2010, ενώ για τρόπους χρήσης του μανιφέστου στις επιτελεστικές σπουδές, βλ. Natalie Alvarez και Jenn Stephenson (επιμ.), *Manifestos: Everything You've Ever Wanted to Say about Theatre but Were Afraid to Put in Print: Canadian Theatre Review*, τμ. 150 (Άνοιξη 2012).

θέση επιμέρους συμπερασμάτων προτείνω ερωτήσεις, με στόχο την χαρτογράφηση περιοχών περαιτέρω διερεύνησης.⁵

4 ΘΕΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗ ΦΩΝΗ

- 1. Η φωνή δεν είναι, πρωτίστως ή αποκλειστικά, φορέας γλωσσικού νοήματος.**
- 2. Η έρευνα μετακινείται από το παγκόσμιο, αφηρημένο Εγώ της φώνησης στη φωνή ως αίσθηση και υλικότητα, καθώς και στις ποικίλες διατομές της σωματοποίησής της.**
- 3. Η αντίληψη και η μελέτη της φωνής μετατοπίζονται από τη διακριτή εξέταση παραγωγής και πρόσληψης στην περιοχή του φωνητικού ενδιαμέσου.**
- 4. Το ενδιαφέρον της έρευνας στρέφεται από τη φωνή-αντικείμενο και τη φωνή-υποκείμενο στη φωνή ως διεργασία, συμβάν και πολλαπλότητα.**

- 1. Η φωνή δεν είναι, πρωτίστως ή αποκλειστικά, φορέας γλωσσικού νοήματος.**

H Adriana Cavarero λέει:

«Όταν το πεδίο του λόγου ενέχει τη θέση ενός όλου -όταν, για παράδειγμα, ταυτίζεται με ένα σύστημα γλωσσικό στο οποίο η φωνή είναι απλώς λειτουργική- είναι αναπόφευκτο ότι η εκ-πομπή της φωνής, αν δεν έχει ως σαφή προορισμό της τον λόγο, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα κατάλοιπο».⁶

Σε παραδοσιακά και ευρέως διαδεδομένα μοντέλα Δυτικής φιλοσοφικής σκέψης, έσχατος προορισμός της φωνής είναι η γλώσσα. Ο ομιλητής χρησιμοποιεί τη φωνή λειτουργικά, με στόχο να μεταφέρει ιδέες και νοήματα, και αυτό που είναι κυρίαρχα

⁵ Πηγή έμπνευσης για τη χρήση των (όχι πλήρως απαντήσιμων) ερωτήσεων ως μεθοδολογικής στρατηγικής είναι, από φιλοσοφική σκοπιά, η απορητική του Ντεριντά (βλ. κυρίως, Jacques Derrida, *Aporias*, Stanford University Press, Stanford CA 1993) και, σε πρακτικό επίπεδο, η παρατήρηση του Μιχαήλ Μαρμαρινού ότι η «ερώτηση είναι μια ευγενής μορφή βίας» εφόσον εμπλέκει, σωματικά, τον δέκτη στην πιθανότητα ανταπόκρισης (από προσωπικές σημειώσεις, Εργαστήριο Αρχαίου Δράματος, Εθνικό Θέατρο, Κέντρο Έρευνας Δελφών 2017). Η ενσωμάτωση υπερσυνδέσμων προς παραστασιακό και ακουστικό υλικό και η προσθήκη playlist επίσης υποσκάπτουν τη λογοκεντρική γραφή και προσκαλούν τον αναγνώστη να γίνει και ακροατής.

⁶ Cavarero, *For More Than One Voice*, σ. 12-13, δική μου μετάφραση.

σημαντικό (και σημαίνουν) σε αυτήν την επικοινωνία είναι η χρήση της γλώσσας. Η φωνή, εάν είναι να επιτύχει τον τελικό στόχο της επικοινωνίας, πρέπει να αποσιωπηθεί ως υλικότητα και να υπηρετήσει τη σαφήνεια της γλωσσικής ανταλλαγής στο επίπεδο του λόγου. Η αντιμετώπιση της φωνής ως διεργασίας επικουρικής της γλώσσας διαπερνά και τις απαρχές της μοντέρνας γλωσσολογίας. Ο Ferdinand de Saussure, για παράδειγμα, επικεντρώνοντας τις αντιλήψεις του στην αντιθετική και αυθαίρετη σχέση των γλωσσικών όρων και τη διαφοροποίηση ανάμεσα στη γλώσσα ως αφηρημένο σύστημα/όλον και ως εξειδικευμένη εφαρμογή, σημειώνει σχετικά με τη φωνή:

Ο ήχος αφεαυτός, ένα στοιχείο υλικό, δεν είναι δυνατό να ανήκει στη γλώσσα. Είναι κάτι δευτερεύον, μία υλική ουσία που πρέπει να τεθεί σε κάποια χρήση. [...] Το γλωσσικό σημαίνει δεν είναι φωνητικό αλλά άυλο -και συνίσταται όχι από την υλική του υπόσταση, αλλά από τις διαφορές που διακρίνουν την ακουστική του εικόνα από όλες τις άλλες. Η ιδέα ή η φωνητική υπόσταση του σημείου δεν έχουν τόση σημασία, όσα τα σημεία που το περιβάλλουν.⁷

Όπως επισημαίνει η Ιταλίδα φιλόσοφος Adriana Cavarero, η υποβάθμιση της ηχητικότητας της φωνής και η απόδοση σε αυτήν δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με τις ιδέες και τη γλώσσα, είναι κοινός τόπος και, μάλιστα, θεμέλιο της Ευρωπαϊκής φιλοσοφίας, με απαρχή τον Πλάτωνα.⁸ Η λογοκεντρική συλλογιστική διέπεται από μια κίνηση από το εσωτερικό/ιδεατό στο εξωτερικό/εφαρμοσμένο, από τον λόγο ως λογική/αφηρημένη ιδέα στον λόγο ως γλώσσα. Ανάμεσα σε δύο ομιλητές, ο πρώτος συλλαμβάνει μια ιδέα, επιλέγει από το ολικό γλωσσικό σύστημα τις λέξεις που θα την μεταδώσουν καλύτερα και ο ακροατής ερμηνεύει τις λέξεις που ακούει, ώστε να διαμορφώσει και αυτός εσωτερικά την ίδια (ή όσο το δυνατόν αντίστοιχη) ιδέα. Η φωνή πρέπει απλώς να υπηρετήσει με ακρίβεια την ανταλλαγή νοημάτων, χωρίς να διασαλεύσει την ιδεατότητά τους.

⁷ Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics*, μτφ. W. Baskin, Philosophical Library, Νέα Υόρκη 1959, σ. 118, δική μου μετάφραση.

⁸ Cavarero, *For More Than One Voice*, σ. 55-91.

Μια τέτοια προσέγγιση της φωνής έχει ως στόχο τη μετακίνησή της από το κέντρο της επικοινωνίας είτε προς έναν ρόλο υποδεέστερης σημασίας, είτε σε μια προηγούμενη φάση της «εξέλιξης» προς τη γλώσσα που το παραπάνω σχήμα προϋποθέτει. Ως φιλοσοφική χειρονομία, αυτό συναντάται επανειλημμένως στον Αριστοτέλη. Στα *Πολιτικά*, ο Αριστοτέλης υποστηρίζει πως ο λόγος διαφοροποιεί τον άνθρωπο από τα άλλα ζώα, που απλώς κατέχουν φωνή ικανή να εκφράζει συναισθήματα, όχι όμως ιδέες, και ο λόγος είναι αυτός που επιτρέπει τη διαμόρφωση της πολιτικής κοινότητας.⁹ Στην *Ποιητική*, η λέξις θεωρείται πως πρέπει να υπηρετεί τη *διάνοια*, και, στη φωνολογική τροχιά που της αποδίδεται, η φωνή ξεκινά ως ά-σημος ήχος (*φωνή άδιαίρετος*) και μέσω της σύζευξής της με άλλος ήχους καταλήγει να γίνει λόγος (ή *φωνή σύνθετη σημαντική*).¹⁰ Με κάθε τρόπο, η φωνή θεωρείται ατελής, πρώιμη μορφή έκφρασης, αντίθετη του πολιτικού και χρήσιμη μόνον ως βοήθημα του λόγου.

Στην απτή διυποκειμενική σφαίρα, ωστόσο, η Cavarero παρατηρεί πως η φωνή έχει χαρακτήρα πρωταρχικό: ανακοινώνει την ταυτότητα των ομιλητών, υπογραμμίζει και «μοιράζεται» τον ενσώματο χαρακτήρα και το σωματικό παρελθόν τους, προσφέρει τη δυνατότητα πολλαπλών και ειδικών νοημάτων, και μετακινεί την επικοινωνιακή πράξη από το γενικό και αφηρημένο προς το συγκεκριμένο και ειδικό: «η πράξη της ομιλίας είναι σχεσιακή: αυτό που επικοινωνεί, πρώτα και κύρια, πέραν του συγκεκριμένου περιεχομένου που επικοινωνούν οι λέξεις, είναι η ακουστική, εμπειρική, υλική σχεσιακότητα μοναδικών φωνών».¹¹ Σε αντίθεση, λοιπόν με τον «αποφωνηκοποίηση του λόγου»¹² στη φιλοσοφική παράδοση, η Cavarero ανακαλύπτει στη φωνή και την υλικότητά της την ευκαιρία για μια φιλοσοφία του ενσώματου, της

⁹ Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, μτφ. Η. Rackham, Harvard University Press, Cambridge MA, 2014, σ. 10.

¹⁰ Αριστοτέλης, *Ποιητική*, μτφ. Σ. Ι. Δρομάζος, Κέδρος, Αθήνα 1982, σ. 301.

¹¹ Cavarero, *For More Than One Voice*, σ. 13, δική μου μετάφραση.

¹² Στο ίδιο, σ. 33-41.

αμοιβαίας ακουσικότητας, της άμεσης, ειδικής και μοναδικής νοηματοδότησης: «Η σφαίρα της φώνησης συνεπάγεται το οντολογικό πεδίο και του δίνει ως έρμα την ύπαρξη μοναδικών όντων που επικαλούνται το ένα το άλλο μέσα σε συγκεκριμένες συνθήκες».¹³ Στην πολιτική του συμβολικού, όπως εγκαθιδρύθηκε με την απόδοση προνομιακής θέσης στον λόγο, η Cavaero αντιπροτείνει μια πολιτική του διυποκειμενικά φαινομενολογικού.

Η αποδοχή του λογοκεντρισμού έχει σαφείς και άμεσες συνέπειες για τη φωνή στο θέατρο. Με τρόπο αντίστοιχο της λογοκεντρικής μεταφυσικής, στο λογοκεντρικό θέατρο υπάρχουν ιδέες/κείμενα που πρέπει να ειπωθούν με ευκρινή λεκτικότητα από τους ηθοποιούς, και η φωνή τους πρέπει πρώτιστα να υπηρετήσει τις ιδέες και τη γλώσσα, με σαφήνεια που δε διακόπτει την ιδεατή πρόσληψη και κατανόησή τους (ενώ και ολόκληρη η παράσταση μπορεί να «διαβαστεί» ως κείμενο, με τα σώματα και τις φωνές να ανάγονται σε κειμενικά σημεία). Η φωνή, αν είναι «σωστά» εκπαιδευμένη, υπάρχει για να ξεχαστεί υπέρ της επίδοσης λεκτικού νοήματος. Υπάρχουν, όμως, και σαφείς ρήξεις της θεατρικής πρακτικής με το κυρίαρχο μοντέλο, ιδιαίτερα μέσω εγχειρημάτων που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως *φωνοκεντρικά*. Οι παραστάσεις των Πολωνών [Zar](#), για παράδειγμα, αναπτύσσονται ως ηχητικές παρτιτούρες, η μουσικότητα διαπερνά την παραστασιακή εμπειρία ως βασική δραματουργία, και οι ηθοποιοί εκπαιδεύονται επί χρόνια στις ακριβείς ποιότητες φώνησης πολυφωνικών τραγουδιών από παραδόσεις των Βαλκανίων και της Μεσογείου. Η χρήση ποικίλων γλωσσών, η ρυθμικότητα, η επανάληψη και η αντίστιξη αποσπασμάτων κειμένου με διαρκώς εναλλασσόμενα φωνητικά ηχο-τοπία συνιστούν σκόπιμη μετάβαση από την αφηρημένη πρόσληψη του λόγου στη μεταβαλλόμενη αμεσότητα της ενσώματης φώνησης. Παρόμοια προσέγγιση με αυτήν του θεάτρου της

¹³ Στο ίδιο, σ. 173.

μουσικότητας ακολουθούν και δημιουργοί-περφόρμερ που αξιοποιούν σαν βασικό υλικό τους την τεχνική της εκτεταμένης φώνησης (extended vocalization). Η Pamela Z, για παράδειγμα, στο *Breathing* (2013), μιξάρει ζωντανά ένα σκορ ηχηρών αναπνοών και απομονωμένων ήχων των φωνητικών οργάνων (πίεση των χειλιών, πλατάγισμα της γλώσσας, τραβηγμένα σε διάρκεια σύμφωνα) και χρησιμοποιεί λούπες ημιτελών φράσεων. Δημιουργεί, έτσι, μια σόλο περφόρμανς, όπου η υφή ήχων που καθημερινά αποσιωπούνται υπέρ του λόγου συμπυκνώνεται σε ένα ενσώματο σχόλιο για την ατομική εμπειρία της αναπνοής. Και στις δύο περιπτώσεις, η παραστασιακή συνάντηση περφόρμερ και θεατών θεμελιώνεται πάνω στην ακουστική εμπειρία της φωνής και, δευτερευόντως, στην όποια (συνακόλουθη, αλλά όχι πρωταρχική) κειμενικότητα.

Πώς μπορεί να καλλιεργηθεί συστηματικά η εμπειρία της φώνησης πέραν του λόγου ως

θεμέλιο νέων θεατρικών πρακτικών;

Ποιες οι επιπτώσεις για την εκπαίδευση των ηθοποιών (αλλά και των υπόλοιπων

συντελεστών της παράστασης);

Ποια νέα κριτική γλώσσα μπορεί να μας βοηθήσει ν' ακούσουμε τη φωνή ως μη

αυτονότητα δέσμια του λόγου;

2. Η έρευνα μετακινείται από το παγκόσμιο, αφηρημένο Εγώ της φώνησης στη φωνή ως αίσθηση και υλικότητα, καθώς και στις ποικίλες διατομές της σωματοποίησής της.

Ο Roland Barthes λέει:

«Η υφή είναι το σώμα μέσα στη φωνή που τραγουδάει, το χέρι που γράφει, το μέλος που εκτελεί».¹⁴

¹⁴ Ρολάν Μπαρτ, «Η υφή της φωνής», μτφ. Σ. Οικονόμου, *Διαβάζω*, τχ. 185 (Φεβρουάριος 1988), σ. 24.

Εκτός, όμως, από την αποδόμηση της φωνής ως λόγου *εκ των έσω*, δηλαδή μέσω του φωνοκεντρισμού, η θεωρία έφερε τη φωνή στο προσκήνιο και μ' έναν άλλον τρόπο: μέσω της στροφής στο σώμα που παράγει τη φωνή. Ο φιλόσοφος Mladen Dolar περιγράφει τη φωνή ως «σωμάτινη τορπίλη».¹⁵ Κάθε οντολογικά μοναδική (κατά Cavarego) φωνή προέρχεται από ένα οντολογικά μοναδικό σώμα, και, ενώ αποδεσμεύεται από αυτό για να εμπλέξει ένα δεύτερο τουλάχιστον σώμα στην ομιλητική πράξη, ταυτόχρονα εξακολουθεί να «μιλά» για τα χαρακτηριστικά και τις ιδιότητες του σώματος το οποίο την «προξένησε».

Ένας από τους πρώτους θεωρητικούς που πρόταξε, αν και όχι συστηματικά, μια σωματολογία της φωνής ως διακριτό πεδίο έρευνας είναι ο Roland Barthes. Στο δοκίμιό του «Η υφή της φωνής», ο Barthes αντιτάσσεται σε πρότερες σημειωτικές προσεγγίσεις, κατά τις οποίες η τραγουδιστική φωνή αποκτά ενδιαφέρον μόνο στον βαθμό ενίσχυσης ή αντίταξής της στη μουσική ως ολικό σημειολογικό σύστημα.¹⁶ Αντλώντας από την ανάλυση της Julia Kristeva και παραφράζοντας όρους που χρησιμοποίησε στη δική της σημειωτική του σώματος, ο Barthes προτείνει τη διάκριση ανάμεσα στο *φαινο-τραγούδι* και το *γενο-τραγούδι*. Το πρώτο συμπεριλαμβάνει τους φορμαλιστικούς κώδικες της μουσικής, τους στίχους, τους παραδομένους τρόπους μιας συγκεκριμένης τραγουδιστικής παράδοσης, το στυλ, ενώ το δεύτερο, σε αντιδιαστολή, είναι «ο όγκος της φωνής που τραγουδάει και μιλάει, ο χώρος όπου οι σημασίες γεννιούνται και βλασταίνουν, [...] η αιχμή (ή το βάθος) της παραγωγής, όταν η μελωδία δουλεύει τη γλώσσα -όχι αυτά που η γλώσσα λέει, αλλά [η] ηδονικότητα των ήχων».¹⁷ Ακούγοντας έναν τραγουδιστή μιας προκαθορισμένης αισθητικής, για παράδειγμα, όπερα ή ποπ, ο ακροατής μπορεί απλώς ν' ακούσει το τραγούδι και να το εκλάβει ως

¹⁵ Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, MIT, Cambridge MA 2006, σ. 73, δική μου μετάφραση.

¹⁶ Μπαρτ, «Η υφή», σ. 22.

¹⁷ Στο ίδιο, σ. 23.

κομμάτι αυτής της αισθητικής. Ακούγοντας έναν άλλον τραγουδιστή, στο ίδιο τραγούδι, ο ακροατής μπορεί να διακρίνει την ιδιαιτερότητα της παραγόμενης φώνησης -με άλλα λόγια τον τρόπο που το σώμα του τραγουδιστή, το στόμα του, ο λάρυγγάς του, οι πνεύμονές του σφραγίζουν τη μουσική σημείωση με την ανεπανάληπτη υλικότητά τους. Η ανάδειξη του προσωπικού σώματος μέσα στη φωνή αποτελεί, κατά τον Barthes, αφορμή πρόσβασης προς μια ηδονική εμπειρία της φωνής. Επεκτείνοντας τη συλλογιστική του, η αισθητική φώνηση μπορεί να προσεγγιστεί όχι σε σχέση με τη σημειολογία, αλλά, κατά κύριο λόγο, σε σχέση με το φωνήεν σώμα -και το πώς καταρρίπτει και αναιρεί ακριβώς αυτήν τη σημειολογία. Καθήκον, επομένως, της κριτικής δεν είναι πρώτιστα να προσλάβει τη φωνή με τρόπο που την επαναφέρει στη συμβολικότητα, αλλά να αναζητήσει τους τρόπους με τους οποίους αποκλίνει από αυτήν και, ξεπερνώντας την, συνδέει το σώμα-μηχανισμό παραγωγής της φωνής με το σώμα-ακροατή ως πεδίο ηδονικής ευχαρίστησης.

Ωστόσο, ακόμα κι αν επιστραφεί η φωνή στην επικράτεια του σώματος, τα ίδια αυτά σώματα εγχαράσσονται από ιστορίες και τοποθετήσεις ιδεολογικά επινοημένες. Το σώμα της φωνής καθορίζεται από συγκεκριμένες διατομές φύλου, εθνότητας, φυλής, ηλικίας, αναπηρίας, σεξουαλικότητας και κοινωνικής τάξης.¹⁸ Όπως έχουν αποδείξει πολυάριθμες μελέτες, μια φωνή με παραπλήσια «αισθητικά»/ποιοτικά χαρακτηριστικά προσλαμβάνεται διαφορετικά αν ο ακροατής την αποδώσει σε άντρα ή γυναίκα, σε ανώτερη ή κατώτερη τάξη, ή αν εντάξει (ή όχι) το σώμα που την παράγει

¹⁸ Χρησιμοποίη τις διατομές ταυτότητας με αφορμή το Kimberlee Crenshaw, «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color», *Stanford Law Review*, τμ. 36, τχ. 6 (1991), σ. 1241-1299. Αποδίδω τον όρο «intersectionality» ως «διατομές ταυτότητας» επειδή εστιάζω στην ιδεολογική παραγωγή του σώματος, ενώ, θεωρώ πως η πρόσφατη μετάφραση του όρου ως «διαθεματικότητα» επικεντρώνεται στην πρόσληψη, ανάλυση και συζήτηση αυτών των διατομών. Βλ. και Feminist Autonomous Center for Research, *Community Course on Intersectionality: Πράξη πρώτη*, FAC research, Αθήνα 2019 [<https://feministresearch.org/wp-content/uploads/2019/06/intersectionality-ebook.pdf> (01/03/2020)].

σε μια ετεροκανονικότητα.¹⁹ Μια τέτοια ακρόαση, και συνακόλουθη κατηγοριοποίηση της φωνής, συχνά έχει υλικές συνέπειες. Όπως κατέδειξε η θεωρητικός των σπουδών ήχου Jennifer Stoever, η ρατσιστική αντιμετώπιση των σωμάτων λειτουργεί και στο επίπεδο της ακουστικής πρόσληψης, με την επιβίωση μαύρων σωμάτων σε πολλές περιπτώσεις να εξαρτάται από τη δυνατότητά τους να επιτελέσουν μια «λευκή φωνή».²⁰

Ο άκριτος ορισμός της φωνής που συνδέεται μ' ένα αντρικό, λευκό, ομόεθνο, νεανικό, απόλυτα υγιές, ετεροφυλόφιλο και μεσαίας ή ανώτερης τάξης σώμα ως της προεπιλεγμένης, «κανονικής φωνής» έχει ως επίπτωση την εξαίρεση άλλων φωνοσωμάτων από τη θεατρική πράξη και παιδαγωγική. Ηθοποιοί που η φώνησή τους θεωρείται «αντικειμενικά» δυσφραδής, ξένη ή με όποιον άλλον τρόπο έτερη, αποκλείονται από την ακουστική σφαίρα της παράστασης, αλλά και της συστηματικής (/συστημικής) θεατρικής εκπαίδευσης, μ' έναν τρόπο παρεμφερή της ιδεατότητας του λογοκεντρισμού. Πόσο συχνά τοπικές προφορές χρησιμοποιούνται ως αφορμές διακωμώδησης στα πλαίσια παραστάσεων; Ποια παιδαγωγικά συστήματα έχουν διαμορφωθεί για τις ειδικές ανάγκες μεγαλύτερων σε ηλικία ή διαφορετικής ευφράδειας ηθοποιών; Πότε και με ποιες προϋποθέσεις υποψήφιοι με ηχητικά εμφανή τη διαφορετικότητα της καταγωγής τους περνούν τις κατατακτήριες εξετάσεις δραματικών σχολών;

Η σύγχρονη θεατρική παραγωγή έρχεται πλέον αντιμέτωπη με τις διατομές ταυτότητας, όπως σωματοποιούνται στη φωνή, και σταδιακά αναζητά νέους τρόπους απομάκρυνσής της από κλειστά σημειολογικά συστήματα. Στο μιούζικαλ [Hamilton](#) του Lin-Manuel Miranda (2015), παρά την τοποθέτηση του δραματικού χρόνου της

¹⁹ Ενδεικτικά: Anne Karpf, *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*, Bloomsbury, Λονδίνο 2006, σ. 153-233· John Baugh, *Black Street Speech: Its History, Structure, and Survival*, University of Texas Press, Austin 1983, σ. 108-126· Kreiman and Sidtis, *Foundations*, σ. 156-188.

²⁰ Stoever, *Sonic Color Line*, σ. 118-119, δική μου μετάφραση.

αφήγησης στην περίοδο του Αμερικανικού Εμφυλίου, οι «πατέρες» της Αμερικανικής ανεξαρτησίας και δημοκρατίας παίζονται από ηθοποιούς Λατινοαμερικάνικης, Αφρικανικής και Ασιατικής καταγωγής, ενώ το μουσικό ιδίωμα που χρησιμοποιείται ακόμα και στην ομιλητική φώνηση είναι αυτό της αμερικανικής χιπ χοπ. Η αποδέσμευση της φαινομενολογικής φωνής των ηθοποιών από μια ιστορικά κανονικοποιημένη φώνηση στο στυλ του Broadway μιούζικαλ, αλλά και από τη σημειωμένη φωνή των ιστορικών προσώπων, δημιουργεί μια ευκαιρία επανεξέτασης του τρόπου με τον οποίο θεμελιώθηκαν και αναπτύχθηκαν τόσο οι Ηνωμένες Πολιτείες ως έθνος-κράτος, όσο και το μιούζικαλ ως είδος. Επιπρόσθετα, μια σειρά καλλιτεχνών έχει προτείνει τη δυσ-φράδεια όχι ως κατώτερη μορφή έκφρασης εξαρτημένη από μια ομιλητική νόρμα, αλλά ως αυτόνομο, έγκυρο και δημιουργικό ηχητικό τρόπο.²¹ Στις απαρχές αυτού του κινήματος, ο συνθέτης Alvin Lucier δημιούργησε το [I am sitting in a room](#) (1969) ηχογραφώντας μια παράγραφο κειμένου χωρίς να αφαιρέσει το τραύλισμά του.²² Επαναλαμβάνοντας τη διαδικασία της ηχογράφησης πολλές φορές, με υλικό κάθε φορά την επανεκτελεσμένη ηχογράφηση της προηγούμενης επανάληψης, δημιούργησε μια ακουστική σφαίρα στην οποία αφενός το τραύλισμα επαναλαμβάνεται εμφατικά, και, από την άλλη, σταδιακά αποκτά το μέγεθος και την υφή ενός ηχητικού περιβάλλοντος. Σε τέτοιες περιπτώσεις η υποτιθέμενη ετερότητα του φωνο-σώματος υπογραμμίζεται, εξαντλείται και απελευθερώνει τόσο τη φώνηση, όσο και την ακρόαση προς μια αντίληψη πέρα από προκαθορισμένα στεγανά.

Πώς μπορεί η θεατρική πράξη να προβάλλει την ηδονική πρόσληψη της υλικής φωνής και όχι μόνο την ευκρινή και προδιαγεγραμμένα αισθητική αντιμετώπισή της;

²¹ Ως εισαγωγή στη μελέτη της δυσφράδειας στην καλλιτεχνική παραγωγή, βλ. Chris Eagle, *Dysfluencies: On Speech Disorders in Modern Literature*, Bloomsbury, Λονδίνο 2014.

²² Άλλα παραδείγματα περφόρμερ που χρησιμοποιούν τη δυσφράδεια ως σημείο εκκίνησης καλλιτεχνικής δημιουργίας είναι ο [Igor Stromajer](#) και η [Victoria Hanna](#).

Με ποιον τρόπο φωνο-σώματα πέραν του ιδεολογημένα «κανονικού» μπορούν να ηχήσουν ισάξια στην ακουστική σφαίρα της παράστασης;

Ποιες συστηματικές διεργασίες είναι αναγκαίες για την επανεκπαίδευση τόσο των ηθοποιών, όσο και των θεατών προς μια τέτοια κατεύθυνση;

3. Η αντίληψη και η μελέτη της φωνής μετατοπίζονται από τη διακριτή εξέταση παραγωγής και πρόσληψης στην περιοχή του φωνητικού ενδιάμεσου.

*Ο Mladen Dolar λέει:
«Το αντικείμενο φωνή είναι το ακριβές κομβικό σημείο όπου η παρουσία και η απουσία διασταυρώνονται».²³*

Η επισκόπηση, αξιολόγηση και «μετάφραση» του σώματος που φωνεί εκ μέρους του ακροατή δεν είναι απλά συμβάν επικείμενο της φωνής. Παρόλο που προηγούμενες μελέτες της φωνής επικεντρώθηκαν εμφατικά στην εσωτερικότητα της παραγωγής της (είτε στη σχέση της με την ιδέα και τον λόγο, είτε στους αισθητικούς χειρισμούς του σώματος με βάση στυλιστικά κριτήρια), η ακρόαση της φωνής, ατομικά ή συλλογικά ιδωμένη, την καθορίζει σε βαθμό που το «φωνητικό γεγονός» να εντοπίζεται στην διασταύρωση παραγωγής και πρόσληψης. Τα δύο είναι αλληλένδετα, εφόσον η φαινομενική παροντικότητα της ήχησης είναι σύμφυτη με τις ακουστικές εμπειρίες και την πρότερη πρόσληψη της φωνής του ομιλητή, τόσο από τον ίδιο, όσο κι από άλλους, καθώς και τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται ο ομιλητής τις προσδοκίες του άμεσου ακροατή του και (υποσυνείδητα ή εσκεμμένα) προσαρμόζει την επιτέλεση της φωνής του αντίστοιχα. Με άλλα λόγια, η φωνή συν-δημιουργείται σε ένα υλικό,

²³ Dolar, *A Voice*, σ. 55.

ιδεολογικό και φαντασιακό πεδίο που αποκαλώ «φωνητικό ενδιάμεσο» (vocal in-between).²⁴

Εάν κάτι χαρακτηρίζει τη δημιουργία των διεπιστημονικών φωνητικών σπουδών ως διακριτού τομέα έρευνας είναι ακριβώς αυτή η στροφή στην περιοχή του φωνητικού ενδιάμεσου. Εκκινώντας από την παρατήρηση ότι η εξέταση της φωνής σε επίπεδο ανατομίας και φυσιολογίας μέσω της αποκλειστικής προσήλωσης στην παραγωγή της είναι ελλιπής και ίσως απλουστευτική, οι Jody Kreiman και Diana Sidtis, στο θεμελιώδες σημασιές έργο τους *Foundations of Voice Studies*, επικεντρώνονται στην έννοια της φωνητικής ποιότητας και την αντιπαραθέτουν με τη φωνή:

Η φωνητική ποιότητα μπορεί καλύτερα να εκληφθεί ως αλληλεπίδραση ανάμεσα στον ακροατή κι ένα [ηχητικό] σήμα, στον βαθμό που ο ακροατής εκμεταλλεύεται την όποια ακουστική πληροφορία του παρέχεται για την επίτευξη συγκεκριμένων αντιληπτικών στόχων. Το ποια στοιχεία του σήματος έχουν σημασία εξαρτάται από το εκάστοτε ζητούμενο, τα χαρακτηριστικά του ερεθίσματος, το υπόβαθρο του ακροατή, τις αντιληπτικές του συνήθειες, και ούτω καθεξής.²⁵

Το φωνητικό ενδιάμεσο, λοιπόν, είναι εκεί που η φωνή συμβαίνει ως φωνητική ποιότητα, και η διαμόρφωση αυτής της ποιότητας είναι απόλυτα εξαρτώμενη από τις διαρκώς μεταβαλλόμενες συνθήκες της συνύπαρξης ακροατή και ομιλητή. Στο θεωρητικό έργο του *A Voice and Nothing More*, ο φιλόσοφος Mladen Dolar διερευνά τη φωνή ως τόπο σύζευξης ποικίλων αντιθετικών πεδίων: του λεκτικού και του εξωλεκτικού, του παρόντος και του απόντος, του σώματος και του ολικού συστήματος της γλώσσας, του υποκειμένου και του Άλλου. Η περιοχή που εδώ ονομάζω φωνητικό ενδιάμεσο, για τον Dolar είναι ταυτόχρονα πλήρης από την αλληλοεπικάλυψη των παραπάνω αντιθετικών ζευγών και, παράδοξα, κενή λόγω της απουσίας που δεν συμπληρώνει το ένα στέλεχος κάθε ζεύγους για το άλλο. Η φωνή μπορεί, παραδείγματος χάριν, να προσφέρει ένα σημείο σύνδεσης του σώματος με τη γλώσσα ή

²⁴ Βλ. Macpherson και Thomaidis, *Voice Studies*, σ. 3-4 και Thomaidis, *Theatre & Voice*, σ. 71-74.

²⁵ Kreiman και Sidtis, *Foundations*, σ. 9, δική μου μετάφραση.

του ατομικού με το πολιτικό, αλλά, παράλληλα, δεν ανήκει αποκλειστικά ούτε στο σώμα ούτε στη γλώσσα, ούτε στο άτομο ούτε στη συλλογικότητα. Με αυτόν τον τρόπο, διαμορφώνει πιθανότητες εκπλήρωσης του ενός πεδίου μέσα στο άλλο, αφήνοντας, όμως, και τα δυο πεδία μερικώς κενά.

Η φωνή είναι το στοιχείο που προσδένει το υποκείμενο και τον Άλλο, χωρίς ν' ανήκει σε κανέναν από τους δύο, ακριβώς όπως δημιούργησε τον σύνδεσμο μεταξύ σώματος και γλώσσας χωρίς ν' αποτελεί μέρος κανενός από τα δύο. Μπορούμε να πούμε ότι το υποκείμενο και ο Άλλος συμπίπτουν στην κοινή έλλειψη που ενσωματώνει η φωνή.²⁶

Μεθοδολογικά, λοιπόν, υπάρχουν τρόποι να ερμηνευθεί το φωνητικό ενδιαμέσο με έμφαση είτε στην παρουσία είτε στην απουσία. Η σφοδρή κριτική της λογοκεντρικής μεταφυσικής από την Cavarero την οδηγεί στο να παρουσιάσει την ακουστική σφαίρα ως τον χώρο όπου δύο ολοκληρωμένα ενσώματες ταυτότητες συναντιούνται και συνδιαλέγονται. Από την άλλη, ψυχαναλυτικές θεωρίες της φωνής, πάνω στις οποίες στηρίζεται και ο Dolan, στοιχειοθετούν το φωνητικό ενδιαμέσο σαν έναν χώρο απουσίας -ή τουλάχιστον έντονης παρουσίας φαντασματικών σωματικοτήτων (για παράδειγμα, της μητέρας στην οποία το υποκείμενο πάντοτε απευθύνεται στο βάθος κάθε φωνητικής πράξης που έπεται του αρχικού κλάματος/κραυγής προς το άλλο σώμα).²⁷ Εκεί που ο Barthes ακούει τη διαρκή παρουσία ενός σώματος εν λειτουργία μέσα στη φωνή, ο Βρετανός φιλόσοφος Steven Connor παρατηρεί την ταυτόχρονη συν-ύπαρξη ενός πλασματικού σώματος έξω από τη φώνηση. Κατά τον Connor, στην περιοχή του ενδιαμέσου δεν υπάρχει μόνο το σώμα του ομιλητή, αλλά και το σώμα το οποίο αποδίδει στον ομιλητή ο ακροατής μέσω της πρόσληψης της φωνής.²⁸ Αυτό γίνεται ιδιαίτερα αντιληπτό όταν τα υλικά σώματα του ομιλητή και του ακροατή δεν συνυπάρχουν χωρικά: για παράδειγμα, στην τηλεφωνική

²⁶ Dolan, *A Voice*, σ. 103.

²⁷ Chion, *The Voice in Cinema*, σ. 61-62.

²⁸ Steven Connor, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, OUP, Οξφόρδη 2000, σ. 35-36.

επικοινωνία, όπου ο ακροατής μιας μη αναγνωρίσιμης φωνής αυτόματα αποδίδει σωματικά χαρακτηριστικά στον ομιλητή με βάση τις «ηχητικές πληροφορίες» που έχει στη διάθεσή του (αλλά και τα στερεότυπα και τις προκαταλήψεις που έχει ενσωματώσει στα πλαίσια της δεδομένης του κουλτούρας). Για την ανάλυση της φωνής, επομένως, δεν αρκεί μια σαρωτική έμφαση στη φαινομενικότητα, αλλά είναι απαραίτητη μια συνθετική προσέγγιση του φωνητικού ενδιαμέσου ως «κομβικού σημείου πολλαπλών κωδικοποιήσεων της εμπειρίας που χρήζουν διαπραγμάτευσης και κατανόησης».²⁹

Δραματουργικά, η έννοια του φωνητικού ενδιαμέσου δημιουργεί πρόσφορο έδαφος για τη σκηνική επιτέλεση της φωνής, όχι μόνο ως εκφοράς, αλλά και ως πρόσληψης ιδιοσυγκρασιακά και συλλογικά διαμορφωμένης. Το έργο [Φυλές](#) (2010) της Nina Raine έχει ως πρωταγωνιστή του τον Μπίλι, έναν κωφό νεαρό που προσπαθεί να ανεξαρτητοποιηθεί από την οικογένειά του. Παρά τη ρεαλιστική απεικόνιση της οργανικής κωφότητας και των δομικών αποκλεισμών που τη συνοδεύουν σε κοινωνικό επίπεδο, οι χαρακτήρες και η πλοκή έχουν δευτερεύουσα σημασία. Αν κάτι αναδεικνύεται, είναι η πολυσυνθετότητα του τρόπου με τον οποίο η φωνή -ή ό,τι ορίζεται ως έλλειψη φωνής- παράγεται μέσω της ακρόασης: ο Μπίλι για την οικογένειά του είναι κωφός και δεν μπορεί να παρακολουθήσει απόλυτα τις ενδο-οικογενειακές συνομιλίες, αλλά αντιμετωπίζεται τελείως διαφορετικά όταν γνωρίζει τη Σύλβια, η οποία χάνει σταδιακά την ακοή της και του μαθαίνει νοηματική. Η απομονωμένη έμφαση στην παραγωγή της φωνής συνιστά και τη βάση των περισσότερων παραδοσιακών (λογοκεντρικών) μεθόδων φωνητικής εκπαίδευσης. Ο σπουδαστής καλείται να μάθει κάποια στοιχεία φωνητικής ανατομίας, και, μέσω ασκήσεων που οξύνουν την αντίληψη των αναπνευστικών και ηχητικών του μηχανισμών, να τους

²⁹ Thomaidis και Macpherson, *Voice Studies*, σ. 4.

«ανακατασκευάσει» με στόχο την πιο εργονομική, αποτελεσματική και επιδέξια φώνηση. Μια τέτοια εκπαίδευση, όμως, αναπαράγει ιδεολογικά τον εαυτό ως λειτουργική μονάδα και εργαλείο προς βελτίωση. Σε πλήρη αντίθεση, οι μετα-Γκροτοφσκικές πρακτικές θιάσων, όπως οι Gardzienice και οι Piesn Kozla, στηρίζονται στη φωνητική δράση/αντίδραση μεταξύ παρτενέρ, και καλλιεργούν την προσηλωμένη ανίχνευση μη-εαυτικών ακουστικών ποιοτήτων, μέσω επιτόπιας έρευνας σε κοινότητες που χρησιμοποιούν και διατηρούν πολυφωνικά τραγούδια. Η φωνή του περφόρμερ που εκπαιδεύεται με αυτόν τον τρόπο δεν είναι περικλεισμένη στα όρια του εαυτού, αλλά οικοδομείται σε μια αλλο-κεντρική αντίληψη ηχητικής συνύπαρξης. Ιδεολογικά και ενσώματα, οι παιδαγωγικές του φωνητικού ενδιάμεσου υπερμάχονται του διάτρητου, διαλογικού και διυποκειμενικού εαυτού.

Ποιες τακτικές χρειάζεται η θεατρολογική έρευνα για να κατανοήσει τη φωνή ως ποιότητα και ως ενδιάμεσο;

Πώς η μετακίνηση προς το φωνητικό ενδιάμεσο μπορεί να επηρεάσει τον τρόπο που η φωνή γράφεται και σκηνοθετείται στη θεατρική παράσταση;

Ποιοι καινούριοι τρόποι φωνητικής εκπαίδευσης μπορούν να καλλιεργήσουν το φωνητικό ενδιάμεσο και τον εαυτό που το ενοικεί;

4. Το ενδιαφέρον της έρευνας στρέφεται από τη φωνή-αντικείμενο και τη φωνή-υποκείμενο στη φωνή ως διεργασία, συμβάν και πολλαπλότητα.

*O Brandon LaBelle λέει:
«Η φωνή δεν είναι ποτέ τόσο απλή, και ποτέ δεν διατηρεί
μια αυστηρή μορφή σταθερής παρουσίας (ειδικά σε σχέση με «το σώμα»)
Αντίθετα, φωνή είναι ακριβώς ό,τι παραμένει σε μια κατάσταση δυναμική».³⁰*

³⁰ Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury, Λονδίνο 2014, σ. 12, δική μου μετάφραση.

Από τη μία πλευρά, λοιπόν, η φωνοκεντρική κριτική του λογοκεντρισμού κατέδειξε πως η φωνή είχε κυρίως συζητηθεί ως αντικείμενο προς χρήση, ως εργαλείο στην υπηρεσία του αφηρημένου. Η αναζήτηση της υλικότητας της φωνής επίσης απομακρύνθηκε από την άυλη *φωνή-αντικείμενο*, επιστρέφοντάς την στη δικαιοδοσία του ενσώματου και, συνακόλουθα, υποκειμενικοποιώντας την. Από την άλλη, η διαθεματική προσέγγιση της ταυτότητας απέδειξε ότι το υποκείμενο αυτό είναι πολλαπλά τοποθετημένο στις διατομές αλληλοσυμπληρούμενων επιτελέσεων της ταυτότητας. Ταυτόχρονα, η ανάδειξη του ενδιάμεσου ως τύπου της φωνής κατέδειξε ότι το υποκείμενο της φώνησης δεν είναι μόνον εσωτερικά πληθυντικό, αλλά πάντοτε διάτρητο και διαλογικό. Ως προέκταση της παραπάνω επιχειρηματολογίας προτείνω, λοιπόν, ότι τα υποκείμενα της φωνητικής πράξης είναι ο ομιλητής σε σχέση με την ακρόασή του από κάποιον (ή τον εαυτό ως ακροατή), με την φωνή -ηχητικά και αξιακά- να «ανήκει» και στους δύο. Η *φωνή-υποκείμενο* λειτουργεί στον δυικό αριθμό, καταρρίπτοντας τη στεγανή υποκειμενικότητα του Εγώ.

Στο φωνητικό ενδιάμεσο, η αποδέσμευση από τη φωνή-αντικείμενο και τη φωνή-υποκείμενο στρέφει την αναλυτική προσοχή προς το «φωνητικό επεισόδιο» ως συμβάν. Κατά τη διάρκεια της φώνησης-γεγονότος ο ομιλητής-εκφωνητής μπορεί να χρησιμοποιήσει τη φωνή για να υποστηρίξει λόγο (τόσο λογική όσο και λόγια): να υπογραμμίσει μέσω της φώνησης τον σωματικό μηχανισμό δημιουργίας της (μέσω εξω-λεκτικών στοιχείων, όπως βήχας, γέλιο, κραυγή, τραύλισμα, και ούτω καθεξής): να επιτελέσει μια μεταγλωσσική αισθητική (όπως συμβαίνει στο τραγούδι): να αποκαλύψει συγκεκριμένες ή αλληλεπικαλυπτόμενες κοινωνικές εγχαράξεις της ταυτότητάς του (για παράδειγμα μέσω προφοράς ή ακούσιας χρήσης έμφυλων φωνητικών χειρονομιών): και να τοποθετήσει ειδική έμφαση στην ανακοίνωση του

εαυτού ή, αντίθετα, στην ανάγκη για πρόσληψη του εαυτού από τον άλλον. Αντίστοιχα, ο ακροατής-αντιφωνητής μπορεί να διαγράψει την υλικότητα της φωνής χάριν της επικοινωνίας συμβολικού νοήματος· να επικεντρωθεί στην ενσώματη υπόσταση της φωνής ή τις πιθανότητες αισθητικής απόλαυσης που δημιουργεί· να αναγνωρίσει το φωνο-σώμα με το οποίο συνδιαλέγεται ως ταυτοτικά όμοιο ή έτερο, αποδίδοντας στη φωνή αντίστοιχο κύρος και αξία· να προσλάβει τη φώνηση προσφέροντας απάντηση· να ακούσει, αλλά να μην αποκριθεί· ή να παρα-φράσει τη φωνή προσδίδοντάς της ερμηνεία και προθέσεις. Οι παραπάνω πιθανότητες μπορεί να είναι αποκλειστικά, επιλεκτικά ή παράλληλα παρούσες στο φωνητικό ενδιάμεσο, και η πολιτισμική συνθήκη παίζει κύριο ρόλο στο ποιες από τις πιθανότητες επιτάσσονται ή υπαναχωρούν ανά περίπτωση.

Η φωνή, επομένως, είναι εξ ορισμού πολλαπλή. Η επιστημολογική συνέπεια της παρατήρησης αυτής είναι ότι η έρευνα της φωνής, πέραν της αυτονόητης αποδοχής του ενικού τρόπου με τον οποίο η φωνή επιτελείται σε συγκεκριμένες περιστάσεις, πρέπει αφενός να αναπτύξει εργαλεία που δεν αποσιωπούν αυτήν την πολλαπλότητα, και αφετέρου να «ακούσει» κριτικά τις συνθήκες που παρήγαγαν ιστορικά, και παράγουν κάθε φορά, τη φωνή-ενικό ως το μόνο διανοητό ενδεχόμενο. Σε μια συγκεκριμένη παραστασιακή συνθήκη, για παράδειγμα, ένας ηθοποιός μπορεί να χρησιμοποιεί τη φωνή του για να μιλήσει, αλλά η έρευνα μπορεί να μεταπλάσει το αυτονόητο της ομιλίας του σε ερώτηση: Ποια παράδοση ή σύμβαση ανάγει τον λόγο του ηθοποιού σε προφανή αισθητική επιλογή; Ποιες άλλες δυνατότητες κατηγοριοποιούνται ως εξ ορισμού μη αποδεκτές, ή, ακόμη, ως μη εφικτές; Ένας πρώτος τρόπος να επιτευχθεί αυτό το ζητούμενο είναι η εφαρμογή διεπιστημονικών γνωσιακών εργαλείων στην ανάλυση της θεατρικής φωνής. Στο παραπάνω παράδειγμα, η θεατρολογική ανάλυση (πιθανώς να) ασχολείται κυρίως με την

αρτιότητα της φωνής ως σημείωσης (συγκεκριμένου χαρακτήρα, εποχής, αισθητικής) ή, σε επίπεδο τεχνικής, με τις ακουστικές της ποιότητες. Μια μουσικολογική προσέγγιση μπορεί, όμως, να παρατηρήσει στοιχεία όπως ο ρυθμός, η τονικότητα, η χροιά, και να προτείνει επεκτάσεις και αναπτύξεις τους άλλης υφής. Μια ανάλυση από τη σκοπιά των σπουδών κινηματογράφου -όπου η φωνή πρέπει να συνδεθεί τεχνικά με την εικόνα του σώματος/προσώπου, ώστε να δημιουργηθεί η ψευδαίσθηση του ενιαίου Εγώ- μπορεί να προσφέρει πληρέστερη κριτική του τρόπου με τον οποίο το σώμα και η φωνή συνενώνονται στη θεατρική πράξη.³¹ Ή μια διερεύνηση της φωνής από τη σκοπιά των πολιτισμικών σπουδών (cultural studies) μπορεί να υποδείξει τρόπους με τους οποίους η φωνή παράγει ιδεολογία ή παρέχει εργαλεία υπονόμεισής της.

Παραστασιακά, η δυνατότητα που προσφέρει η φωνή-ως-πολλαπλότητα είναι η μετάθεση του ενδιαφέροντος από τη φωνή-υποκείμενο ή φωνή-αντικείμενο στη φωνή ως διεργασία.³² Στο πειραματικό πρότζεκτ [Algae Opera](#) (2012), για παράδειγμα, μία τραγουδίστρια όπερας τραγουδά στην παράσταση μέσα σε μία μάσκα, η οποία συνδέεται με σωλήνες που καταλήγουν σε μικρές κοιτίδες όπου εκτρέφονται άλγες. Σε συνεργασία με επιστημονική ομάδα, ο συνθέτης εκμεταλλεύτηκε τις αναπνευστικές δυνατότητες της τραγουδίστριας και συνέθεσε μια παρτιτούρα, οι φράσεις, δυναμικές και διάρκειες της οποίας έχουν ως αποτέλεσμα την εκπνοή διαφορετικών ποσοτήτων διοξειδίου του άνθρακα, που, με τη σειρά τους, επιδρούν στις άλγες αλλάζοντας την πικράδα ή γλυκύτητά τους. Κατά τη διάρκεια της άριας, ένας σεφ χρησιμοποιεί τα φύκη, η γεύση των οποίων εξαρτάται από τη φώνηση, για να παρασκευάσει διαφορετικών ειδών φαγητό και να το μοιραστεί με τους ακροατές. Η φωνή εδώ δεν είναι απλώς ένα μουσικό όργανο/αντικείμενο, αλλά παρουσιάζεται ως διαδικασία

³¹ Για την απόπειρα σύζευξης του οπτικού και ηχητικού Εγώ στον κινηματογράφο, βλ. Chion, *Voice in Cinema*, σ. 125-153.

³² Στα Αγγλικά έχω συνοψίσει αυτήν τη θέση ως τη μετακίνηση από τη φωνή (voice) στη διεργασία/διαδικασία του φωνεῖν (voicing). Βλ. Thomaidis, *Theatre & Voice*, σ. 71-74.

άμεσα συνδεδεμένη με περιβαλλοντικούς παράγοντες και τρόπος μετατροπής μιας υλικότητας αισθητικής σε άλλες μορφές της. Η φωνή είναι μελωδική (συν)ήχηση, ενσώματη έκφραση, ανθρώπινα στυλιζαρισμένη και μη-ανθρωποκεντρικά ανοιχτή, αλλά και υλικό προς περαιτέρω μετάπλαση (και κατανάλωση). Στη μουσική περφόρμανς [Contralto](#) (2018), η συνθέτις Sarah Hennies βιντεοσκόπησε τρανς γυναίκες που μοιράζονται τις φωνητικές ασκήσεις που τους έδωσαν ειδικοί για να μετα-φωνήσουν προς τρόπους ομιλίας συμβατικά αποδεκτούς ως γυναικείους. Το μοντάζ αποσπασμάτων από τις ασκήσεις, οι συνεχείς εναλλαγές ανάμεσα σε διαφορετικές γυναίκες στο βίντεο και η προσθήκη μουσικής δημιουργούν ένα πολυφωνικό έργο-σχόλιο πάνω στη φωνή που συνήθως/κατεστημένα εκλαμβάνεται ως κανονική. Η παράσταση είναι μια οξυδερκής διερεύνηση της φωνής ως αδιάλειπτα διεργασιακής: κάθε φωνή που συμμετέχει βρίσκεται σε διαφορετικό στάδιο μετάβασης (άρα καμία φωνή δεν προσποιείται ότι είναι «ολοκληρωμένο αντικείμενο»). Οι ασκήσεις φανερώνουν ανεπιτήδευτα την εκπαίδευση και προσπάθεια που συγκροτεί κάθε φωνή ως «ένα», ως ενιαίο υποκείμενο, και δεν είναι τόσο οι ίδιες οι ασκήσεις-ρεαλιστικά ντοκουμέντα, αλλά το μοντάζ τους που μετατρέπει τις φωνές από μη μουσικές σε τραγουδιστικές / αισθητικοποιημένες.

Ποιες επιστημονικές μεθοδολογίες πρόσληψης, καταγραφής και αναπαραγωγής μπορούν

να εξυπηρετήσουν τη φωνή ως συμβάν, διεργασία και πολλαπλότητα;

Πώς μπορεί η παράσταση της φωνής να αποκαλύψει, αντί να αποσιωπήσει, την

πολλαπλή επιτέλεσή της;

Πώς μπορεί να διασαλευτεί η αισθητική και ιδεολογική ενικο-ποίηση της φωνής;

(Συμπερασματική) Αποφώνηση

Η επιτέλεση της φωνής στις παραπάνω περιπτώσεις, όπως και σε όλα τα παραδείγματα που παρουσιάστηκαν στο άρθρο, προτείνει ρήξεις με εδραιωμένους σκηνικούς τρόπους της φώνησης. Κύρια συμβολή της δεν είναι να επαληθεύσει εκ προοιμίου παραδεκτές αντιλήψεις για τη σωστή ή όχι φώνηση και την αισθητική προσαρμογή της, αλλά να οραματιστεί έμπρακτα και δημιουργικά την παραγωγή, εκπαίδευση και ακρόαση της φωνής *αλλιώς*. Η σκηνική φωνή δεν είναι εδώ ούτε αποσιωπημένα λογοκεντρική, ούτε ξεκάθαρα αισθητική· είναι, μάλλον, αποκαλυπτική: η κύρια λειτουργία της είναι να υπενθυμίσει στον ακροατή την (συνήθως συγκαλυμμένη) πολλαπλότητά της και τον δικό του ενεργό ρόλο στη διαμόρφωσή της.

Ο στόχος αυτής της εκ νέου ακρόασης, όπως επιχειρήθηκε στο άρθρο τόσο στο επίπεδο της πρακτικής όσο της φιλοσοφικής κριτικής, δεν είναι μόνο η ανάδειξη του φωνητικού ενδιαμέσου ως ηχητικής τοπογραφίας διαρκώς μεταβαλλόμενης και πολλαπλής. Μια τέτοια πολλαπλότητα, άλλωστε, μπορεί αβίαστα να αποσυνδεθεί από τα αιτήματα που θέτει η (ιδεολογικά εγχαραγμένη) σωματικότητα και να επιστρέψει - ακέραια, αλώβητη, αφομοιωμένη- στη σφαίρα του οντολογικά αφηρημένου, εάν αυτή καταστεί πολλαπλότητα «εξ ορισμού». Η αντίληψη της φωνής ως ενδιαμέσου και διεργασίας προτείνεται στρατηγικά ως στροφή στην διερώτηση, στην διαρκή επανατοποθέτηση της φωνής ως ερωτηματικού, στην αντίσταση σε αυτονόητες παραδοχές. Και, κυρίως, ως στροφή στην *πιθανότητα* μιας νέας πολιτικής και ηθικής της φωνής -κριτικά, καλλιτεχνικά και εκπαιδευτικά επιτελεσμένης.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Alvarez Natalie και Jenn Stephenson (επιμ.), *Manifestos: Everything You've Ever Wanted to Say about Theatre but Were Afraid to Put in Print: Canadian Theatre Review*, τμ. 150 (Άνοιξη 2012).

- Αριστοτέλης, *Ποιητική*, μτφ. Σ. Ι. Δρομάζος, Κέδρος, Αθήνα 1982.
- Αριστοτέλης, *Πολιτικά*, μτφρ. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge MA, 2014.
- Baugh John, *Black Street Speech: Its History, Structure, and Survival*, University of Texas Press, Austin 1983.
- Cavarero Adriana, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*, Stratford 2005.
- Chion Michel, *The Voice in Cinema*, Columbia University Press, Νέα Υόρκη 1999.
- Collingwood Robert G., *An Essay on Metaphysics* (1940), OUP, Οξφόρδη 1998.
- Connor Steven, *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism*, OUP, Οξφόρδη 2000.
- Crenshaw Kimberlee, «Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics and Violence against Women of Color», *Stanford Law Review*, τμ. 36, τχ. 6 (1991), σ. 1241-1299.
- Derrida Jacques, *Aporias*, Stanford University Press, Stanford CA 1993.
- de Saussure Ferdinand, *Course in General Linguistics*, μτφ. W. Baskin, Philosophical Library, Νέα Υόρκη 1959.
- Dolar Mladen, *A Voice and Nothing More*, MIT, Cambridge MA 2006.
- Eagle Chris, *Dysfluencies: On Speech Disorders in Modern Literature*, Bloomsbury, Λονδίνο 2014.
- Eidsheim Nina και Katherina Meizel (επιμ.), *The Oxford Handbook of Voice Studies*, OUP, Οξφόρδη 2019.
- Έκο Ουμπέρτο, *Η ομορφιά της λίστας*, μτφ. Δ. Δότση, Καστανιώτης, Αθήνα 2010.
- Feldman Martha και Judith T. Zeitlin (επιμ.), *The Voice as Something More: Essays toward Materiality*, University of Chicago Press, Σικάγο 2019.
- Feminist Autonomous Center for Research, *Community Course on Intersectionality: Πράξη πρώτη*, FAC research, Αθήνα 2019 [<https://feministresearch.org/wp-content/uploads/2019/06/intersectionality-ebook.pdf> (02/03/2020)].
- Karpf Anne, *The Human Voice: The Story of a Remarkable Talent*, Bloomsbury, Λονδίνο 2006.
- Kreiman Jody και Diana Sidtis (επιμ.), *Foundations of Voice Studies*, Οξφόρδη, Wiley-Blackwell 2013.
- LaBelle Brandon, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Bloomsbury, Λονδίνο 2014.
- Μουδατσάκης Τηλέμαχος, *Η ορθοφωνία στο θέατρο και την εκπαίδευση*, Εξάντας, Αθήνα 2002.
- Μπαρτ Ρολάν, «Η υφή της φωνής», μτφ. Σ. Οικονόμου, *Διαβάζω*, τχ. 185 (Φεβρουάριος 1988), σ. 22-24.
- Neumark Norie, Ross Gibson και Theo van Leeuwen (επιμ.), *Voice: Vocal Aesthetics in Digital Arts and Media*, MIT, Cambridge MA 2010.
- Πανόπουλος Παναγιώτης και Ελπίδα Ρίκου (επιμ.), *Φωνές/Fonés*, Νήσος, Αθήνα 2016.
- Παπακωνσταντίνου Νίκος Δ., *Αγωγή του λόγου: Ορθοφωνία, Δωδώνη*, Αθήνα 2013.
- Schlichter, Annette και Nina Eidsheim (επιμ.), *Voice Matters: Postmodern Culture*, τμ. 24, τχ. 3 (Μάιος 2014).
- Stoeber Jennifer, *The Sonic Color Line*, NYU Press, Νέα Υόρκη 2016.
- Thomaidis Konstantinos, «The Re-vocalization of Logos? Thinking, Doing and Disseminating voice», στο: Konstantinos Thomaidis και Ben Macpherson (επιμ.), *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2015, σ. 10-21.
- _____, *Theatre & Voice*, Palgrave Macmillan, Λονδίνο 2017.

_____ (επιμ.), *What is New in Voice Training? Theatre, Dance and Performance Training*, τμ. 10, τχ. 3 (Δεκέμβριος 2019).
Thomaidis Konstantinos και Ben Macpherson (επιμ.), *Voice Studies: Critical Approaches to Process, Performance and Experience*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2015.

PLAYLIST

Teatr Zar: <https://youtu.be/60vF2ugyMrE>
Pamela Z, *Breathing*: <https://vimeo.com/93931033>
Lin-Manuel Miranda, *Hamilton*:
<https://www.youtube.com/watch?v=ZPrAKuOBWzw&feature=youtu.be>
Alvin Lucier, *I am Sitting in a Room*:
<https://www.youtube.com/watch?v=bht04DsSazc&feature=youtu.be>
Igor Stromajer, *Oppera Teorettikka Internettikka*: <https://youtu.be/A5VA4qtiMew>
Victoria Hanna, *Voicing Space, Sensing Speech*: https://youtu.be/jL_v-XKEZEo
Nina Raine, *Tribes*:
<https://www.youtube.com/watch?v=jEC90hbPZLY&feature=youtu.be>
Burton Nitta, *Algae Opera*: <https://www.burtonnitta.co.uk/AlgaeOpera.html>
Sarah Hennies, *Contralto*: <http://www.sarah-hennies.com/contralto>