

ΠΑΝΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ
ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ : Δημήτρη Μαστοράκου ΑΜ:4111Μ023

Θέμα: «Η Ηχητική Επικοινωνία στον Σύγχρονο Κόσμο:
Θόρυβος και Μουσικός Ήχος»

ΕΠΙΒΛΕΠΟΥΣΑ ΚΑΘΗΓΗΤΡΙΑ: ΧΑΡΙΚΛΕΙΑ ΤΣΟΚΑΝΗ

Ευχαριστώ το σύνολο των καθηγητών στο μεταπτυχιακό τμήμα της Πολιτιστικής Διαχείρισης για την ιδιαίτερη προσφορά τους σε μας.

Ιδιαίτέρως ευχαριστώ την καθηγήτρια κα Τσοκανή Χ. για την πολύ καλή επαφή και την επικοινωνία που είχαμε και φυσικά, γιατί με ενέπνευσε να πραγματοποιήσω αυτή την εργασία.

Ευχαριστώ επίσης τους καθηγητές κα Φουντουλάκη Έφη και κο Σκαρπέλλο Ιωάννη, για τις γόνιμες παρατηρήσεις τους στην ουσία και τον τύπο αυτής της εργασίας.

Ευχαριστώ τέλος την γυναίκα μου Άντζελα η οποία όλο αυτό το διάστημα με στήριξε και με ανέχτηκε.

Περιεχόμενα:

Εισαγωγή.....	4
1. Το Ηχητικό περιβάλλον.....	6
2. Θόρυβος και Μουσικός ήχος. Η μετάβαση.....	14
3. Η Διττή φύση της μουσικής. Το σύστημα των διαφορών και η σχέση της με την εξουσία.....	22
4. Η Μουσική ως εμπόρευμα. Η χρήση του «κατασκευασμένου θορύβου» στις συμβολικές κοινωνίες.....	31
5. Η Μουσική ως παράσταση και θέαμα.....	38
6. Η κατάργηση των κωδίκων. Αναπαραγωγή-Επανάληψη και μη νόημα.....	46
Επίλογος, (ή μια άλλη πρόταση).....	55
Βιβλιογραφία.....	59
Σχήματα.....	60
Εικόνες.....	61-63

Εισαγωγή

«Πριν την πρώτη αναπνοή, πριν την κραυγή που απελευθερώνει, δύο αυτιά πλέουν μέσα στο αμνιακό υγρό, μέσα στο ηχείο της κοιλιάς. Έτσι, κάθε ηχητική αντίληψη αποτελεί μίαν αναγνώριση και η οργάνωση ή η εξειδίκευση αυτής της αναγνώρισης είναι η μουσική.

Οι εθνικές γλώσσες δεν είναι παρά αποσπάσματα μουσικής, μικρές μουσικές περιφέρειες. Η αυγή, ακραία περίοδος δοκιμασίας σε σχέση με την γλώσσα, είναι πρωτίστως μια μουσική οργάνωση, όπου αυτός που βαβίζει, γυρεύει να αναγνωρίσει στους ήχους που βγάζει από το στόμα του κάτι που έχει σχέση με τους ήχους της μητέρας του ή να το αναπαράγει, μια και η μητέρα του δεν είναι συνεχώς παρούσα{...} Επειδή είμαστε ανίκανοι να κατευνάσουμε την πρωταρχική κραυγή προσπαθούμε να την ισορροπήσουμε μέσα μας, να ζήσουμε μαζί της, σε αρμονία με το ουρλιαχτό που πυροδοτεί την αναπνοή. Αυτή η κίνηση που μας οδηγεί προς την μουσική είναι μια κίνηση συγχώνευσης. Αυτό που ψάχνει κανείς, περισσότερο από οποιαδήποτε ανάμνηση, είναι στο βάθος της ύπαρξής του, στη ρίζα του, την ηχητική σταθερότητα»¹

Pascal Quignard¹

Η παρούσα εργασία, έχει σκοπό να διερευνήσει τους τρόπους με τους οποίους ο ήχος, είτε ως πρωτογενής, άναρθρος, « θορυβώδης», είτε ως οργανωμένος, κοινωνικοποιημένος, δηλαδή ως μουσικός ήχος, δημιουργεί ένα ηχητικό περιβάλλον, το οποίο με την σειρά του, διευκολύνει, εμποδίζει, ή ακόμη και παραποιεί, ενίοτε, την επικοινωνία η οποία λαμβάνει χώρα ανάμεσα στους ανθρώπους.

Θα επιχειρήσουμε εδώ να παρακολουθήσουμε την διαδρομή την οποία φαίνεται να διήνυσε ο ήχος κατά την μακρά διαδικασία της «κοινωνικοποίησής» του, καθώς και τις διαφορετικές μεταμφιέσεις του κατά την πορεία αυτής της εξέλιξης(την κραυγή, τον θόρυβο, τον ήχο, την μουσική). Σκοπός αυτής της εργασίας είναι να επισημανθεί η σχέση η οποία υπάρχει ανάμεσα στην ψυχική ανάπτυξη του ανθρώπου, και τον τρόπο που οργανώνονται οι κοινωνίες, ειδικά οι σύγχρονες, με την αντίστοιχη συγκρότηση και οργάνωση του ήχου.

Κομβικό σημείο, ιδιαίτερης σημασίας, στις παράλληλες διαδρομές(της ατομικής και της συλλογικής εξέλιξης), θεωρούμε την στιγμή εκείνη, κατά την οποία, τόσο το άτομο, όσο και η κοινωνία ως σύνολο, εισέρχονται στο πεδίο του συμβολικού. Η είσοδος στον συμβολικό κόσμο, σηματοδοτεί αναπόφευκτα μια τομή, η οποία διαχωρίζει ένα πριν από ένα μετά: τη διάκριση αυτού που καθίσταται δυνάμει γνωστό και άρα πραγματικό και αυτού του οποίου μοιάζει φανταστικό και αππραγματοποίητο.

Θα δούμε, με άλλα λόγια, πως με την είσοδο στην συμβολική διάσταση, η χρήση και η λειτουργία όλων των εκφάνσεων του ήχου συνεπώς και της μουσικής εκφοράς, αλλάζει και επίσης, ποιοι είναι οι καθοριστικοί παράγοντες αυτής της αλλαγής σήμερα.

1. La leçon de musique Παρίσι, Hachette, 1987, σ.53(Chantal Grosleziat: «Τα Βρέφη και η Μουσική. Πρώτες αισθήσεις και ηχητικές δημιουργίες». Εκδόσεις: University Studio Press. Θεσσαλονίκη/2012,σ.45

Είναι σημαντικό λοιπόν, να διερευνήσουμε την πορεία του ήχου στις συμβολικές κοινωνίες, καθότι ο ήχος αλλά και η εικόνα, είναι οι κατ' εξοχήν διανοητικές λειτουργίες του ανθρώπου και ο τρόπος που αυτές συμβολοποιούνται, επηρεάζει τον ψυχικό μας κόσμο. Είμαστε ό, τι ακούμε και βλέπουμε.

Όσον αφορά τον σύγχρονο κόσμο, η ραγδαία ανάπτυξη της τεχνολογίας, η οποία διευκολύνει την αναπαραγωγή, την διάθεση, την αποθήκευση του μουσικού έργου, αλλά και οποιουδήποτε ήχου γενικότερα, με απώτερο στόχο την κερδοσκοπική αξιοποίησή του, έχει αλλάξει τη σχέση μας με την μουσική, καθώς αυτή από άμεσο βίωμα, φαίνεται να εκπίπτει, ολοένα και περισσότερο, σε μια έμμεση, ακυρωμένη εμπειρία, της οποίας η πραγμάτωση διαρκώς αναβάλλεται στο μέλλον, όταν δηλαδή, κατορθώσουμε να γνωρίσουμε το περιεχόμενό της, το οποίο βρίσκεται καταχωρημένο σε κάποιο CD ή άλλο ηλεκτρονικό αρχείο.

Αυτή η δυνατότητα μηχανικής αναπαραγωγής ενός μουσικού έργου, είναι που μας οδηγεί στο επονομαζόμενο δίκτυο της επανάληψης, και σε ένα είδος κοινωνίας, εντός της οποίας, η επανάληψη(ως συνώνυμο του αντίγραφου και του αναυθεντικού), το αντίγραφο, το αναυθεντικό είναι το κυρίαρχο στοιχείο, όπως παρατηρεί ο Ζ. Ατταλί.

Θα προσπαθήσουμε λοιπόν εδώ να δείξουμε, εξετάζοντας την διαχρονική πορεία του συμβολοποιημένου μουσικού ήχου, την πορεία της, έτσι ώστε να αναδειχθούν τα αίτια εκείνα, τα οποία φαίνεται να οδηγούν την μουσική σήμερα, σε ένα επικείμενο, θα λέγαμε θάνατό της.

Για τον λόγο αυτό, θα δούμε πως ένα ζωοποιό στοιχείο της μουσικής, που είναι η επανάληψη, ακυρώνεται από την ίδια αυτή συνθήκη, όταν η επανάληψη εμφανίζεται επίσης ως δομικό στοιχείο της σύγχρονης ηλεκτρονικής πραγματικότητας. Τέλος θα προσπαθήσουμε να απαντήσουμε στο κατά πόσο τα διάφορα στάδια από τα οποία έχει περάσει η μουσική έκφραση, σχετίζονται με ορισμένα στάδια της ψυχικής(ως διαδικασία ανοικοδόμησης) ανάπτυξης του ατόμου, καθώς επίσης και το κατά πόσο η «επανάληψη», εκτός από προϊόν, (αποτέλεσμα μιας πολιτικοοικονομικής ανάπτυξης), ριζώνει στην ατομική και συλλογική ψυχική ζωή.

Στην προσπάθειά μας αυτή, θα βασιστούμε στον θεωρητικό κυρίως λόγο, του Ζ. Ατταλί, όπως εκτίθεται στο βιβλίο του «θόρυβοι», για να εξετάσουμε το φαινόμενο της μουσικής εξέλιξης, σε σχέση με αυτό της κοινωνικής εξουσίας, επίσης στον θεωρητικό λόγο του Ζ. Ντεριντά, κυρίως στο ανάπτυγμά του σχετικά με τα «τρία επίπεδα βίας», όπου κάνει κριτική στο κείμενο του ανθρωπολόγου Λεβί Στρος, και τα οποία(επίπεδα βίας), αντιστοιχούν κατά την γνώμη μας, με τα τρία δίκτυα μετάδοσης της μουσικής, τα οποία επίσης αναφέρει ο Ατταλί, καθώς ακόμη και στον Αντόρνο. Τέλος στο πεδίο του συμβολικού, θα βασιστούμε στον κατ' εξοχήν θεμελιωτή της φιλοσοφίας των συμβολικών μορφών, τον Κασσίρερ, και στον χώρο της ψυχανάλυσης στον Ζ. Λακάν για την διευκρίνιση της σχέσης επανάληψης και πραγματικού.

1. Το Ηχητικό περιβάλλον.

Πριν προχωρήσουμε στην εξέταση της πορείας της μουσικής στον συμβολικό κόσμο, θα πρέπει πρώτα να δούμε τα «συστατικά» αυτού που αποκαλούμε ηχητικό περιβάλλον.

Το ηχητικό περιβάλλον, ο ζωντανός ηχώκοσμος μέσα στο οποίο ζούμε, απαρτίζεται από πλήθος, άναρθρων, έναρθρων και μουσικών ήχων. Ο άναρθρος ήχος, η κραυγή, ο πιο πρωτογενής έμφυχος ήχος, ταυτίζεται με τον θόρυβο, καθώς σε αυτό τον πρωταρχικό ήχο, δεν εντοπίζεται κάποια μορφή εσκεμμένης οργάνωσης, προϊόν της ανθρώπινης δραστηριότητας. Παρ' όλα αυτά υπάρχουν θόρυβοι παραγόμενοι, θόρυβοι δηλαδή οι οποίοι είναι αποτέλεσμα της ανθρώπινης εμπρόθετης δραστηριότητας όπως και τυχαίοι θόρυβοι, οι οποίοι προκύπτουν από την καθημερινή χρήση των μηχανών στον σύγχρονο κόσμο.² Η γενικότερη έννοια του θορύβου, αλλά και η διαδικασία της μεταμόρφωσής του σε ήχο οργανωμένο, εύηχο, καθησυχαστικό ήχο, δηλαδή σε μουσικό ήχο, καθώς και σε μορφές ηχητικής επικοινωνίας που προκύπτουν από αυτή την εξέλιξη, θα διερευνηθούν στην παρούσα μελέτη, μέσα από διαφορετικούς, αν και συμπληρωματικούς, δρόμους.

Ήδη από την προγενετική της ζωή, η ανθρώπινη ύπαρξη έρχεται σε επαφή με ένα πλήθος ακαθόριστων ήχων, αλλά, επίσης, έναρθρων και μουσικών ήχων. Η μήτρα, για παράδειγμα, είναι ένα θορυβώδες περιβάλλον, με θορύβους που προέρχονται τόσο από το εσωτερικό της, όσο και από το εξωτερικό περιβάλλον. Πριν την χρήση οποιασδήποτε κραυγής, ή ήχου από το βρέφος, υπάρχει μια μορφή ενδοεπικοινωνίας του, με την μητέρα, όσο και με τον έξω κόσμο, όπως ήδη πολλά πειράματα έχουν δείξει.³

Ο συγγραφέας P.M. Wolff κατέδειξε την ύπαρξη πέντε χαρακτηριστικών κραυγών-κλαμάτων τα οποία χρησιμοποιεί μετά την γέννησή του το βρέφος.

Από τις κραυγές αυτές, οι τέσσερις είναι καθαρά αντανakλαστικές ενώ η πέμπτη, η οποία εμφανίζεται κατά την τρίτη εβδομάδα, θεωρείται ως μία «ψευδής κραυγή απόγνωσης», ως μία εμπρόθετη κραυγή, ήχος ο οποίος στοχεύει στην επαφή και την επικοινωνία με τον άλλο. Είναι ένα αίτημα προσέγγισης, φροντίδας, πρόσκληση ή φυγή...⁴, αυτή η κραυγή.

2.«...πρέπει να σημειωθεί πως οι μηχανικοί ήχοι, συνδεδεμένοι όλο και περισσότερο με τους ρυθμούς της ζωής στις μεγαλουπόλεις, άσκησαν μια ορισμένη γοητεία σε καλλιτέχνες των αρχών του 20^{ου} αιώνα(όπως ο Ρούσολο: φουτουριστής ζωγράφος και μουσικός που κατασκεύασε μια «μηχανή θορύβου»), οι οποίοι θέλησαν να φέρουν το νέο, δυναμικό στοιχείο του θορύβου στο προσκήνιο της καλλιτεχνικής ζωής».

Χ.Τσοκανή: «Θόρυβος-Η φαντασμαγορία του ήχου»-Περιοδικό «Ο Πολίτης», τεύχος 3.σελ.34

3. Chantal Grosleziat: «Τα Βρέφη και η Μουσική. Πρώτες αισθήσεις και ηχητικές δημιουργίες». Εκδόσεις: University Studio Press. Θεσσαλονίκη/2012.σελ.35

4. Στο ίδιο. σελ.31

Σιγά-σιγά οι κραυγές και οι ήχοι που βγάζει το βρέφος, καθώς προσαρμόζονται και μιμούνται την φωνή των ενηλίκων και, κυρίως, αυτήν της μητέρας τους, αρχίζουν σταδιακά να αποκτούν μια μουσική χροιά. Μπορεί να πει κανείς τότε, ότι τα παιδιά σιγοτραγουδούν, μελωδούν, φωνάζουν..⁵, πριν ακόμη μιλήσουν. Συνεπώς, «Το μωρό βρίσκεται πιο κοντά στον κόσμο της μουσικής παρά σε αυτόν της γλώσσας, μπορεί να φωνοποιεί πολύ πριν κατορθώσει να αρθρώσει».⁶

Το ρεπερτόριο των παιδικών τραγουδιών τονίζει αυτή την υπεροχή της μουσικής τονικότητας. Ένα μωρό συχνά βγάζει έναν ήχο ακριβώς ένα διάστημα πάνω ή κάτω από τον ήχο που του προτείνει ο ενήλικος. Ωστόσο, σ' αυτή την περίοδο της ζωής τους, τα παιδιά παίζουν εξίσου με «σειρήνες», ανόδους ή καθόδους της χρωματικής κλίμακας και περνούν από πολύ μπάσους σε πολύ οξείς ήχους, χωρίς να προσπαθούν να εντάξουν τον ήχο αυτόν σε κάποια τονικότητα. Δεν πρόκειται εδώ για ένα ατονικό παιχνίδι, με την έννοια ότι αυτά προσπαθούν να αποκλείουν από την τονικότητα, αλλά για μια δυνατότητα, την οποία έχουν και την οποία αξιοποιούν. Πρόκειται για μια πλαστικότητα του παιχνιδιού στο ακουστικό φάσμα.⁷

Παρατηρούμε λοιπόν ότι στην αρχική φάση ανάπτυξης του βρέφους, εμφανίζεται το κομβικό εκείνο σημείο, το οποίο υποδεικνύει την μετατροπή της κραυγής, του άναρθρου ήχου ή θορύβου, σε ήχο που έχει πλέον ορισμένα μουσικά στοιχεία: τονικότητα, ρυθμό και ένα είδος μελωδίας. Κι όλα αυτά συντελούνται, με ένα φυσιολογικό, αυθόρμητο τρόπο, πριν την εμφάνιση της γλωσσικής άρθρωσης.⁸

Στο πρώιμο αυτό στάδιο αναδύεται η «ιδέα» «των ιχνών μιας αρχαϊκής σωματικής μουσικής ηδονής» στο νεογνό, μιας ευχαρίστησης που προκύπτει από την ανταπόκριση της μητέρας, αρχικά στον μουσικό και έπειτα στο γλωσσικό προθετικό ιδίωμα του παιδιού. Η αρχαϊκή αυτή σωματική μουσική ηδονή, είναι η μήτρα όλων των μετέπειτα ηχητικών προσλήψεων και κυρίως αυτών του λόγου και της γλώσσας{...}Το βρέφος οφείλει στη συνέχεια να προχωρήσει σε διαδικασίες μετασχηματισμού τους, προκειμένου να μεταφράσει τα ίχνη αυτά με τελικό σκοπό να τους αποδώσει ένα νόημα. Η οργάνωση της τονικότητας των ήχων είναι το δεύτερο στάδιο στη διαδικασία νοηματοδότησης.⁹

5. Chantal Grosleziat: «Τα Βρέφη και η Μουσική. Πρώτες αισθήσεις και ηχητικές δημιουργίες». Εκδόσεις: University Studio Press. Θεσσαλονίκη/2012.σελ.57

6. Στο ίδιο. σελ.59

7. Στο ίδιο. σελ.59

8.Σύμφωνα με τον Maurice Auroux, ερευνητή στο εργαστήριο Kremlin-Bicetre: «στα ανώτερα σπονδυλωτά και στον άνθρωπο, οι αντιλήψεις του εμβρύου και του μικρού παιδιού εξαρτώνται από καθορισμένες γενετικές δομές, η ωρίμανση των οποίων εξαρτάται από εξωτερικά ερεθίσματα που μεταβιβάζονται από τα αισθητήρια όργανα. Υπάρχει λοιπόν ένα είδος διαλόγου μεταξύ των δομών που υπάρχουν εξ αρχής και του περιβάλλοντος». Στο ίδιο. Σελ. 28

9.Δελτίο της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρείας(EPSE). Τεύχος 47/2012. Σελ.2

Είπαμε ότι το παιδί μιμείται στη συνέχεια τα ακούσματα του περιβάλλοντος και αυτή η μίμηση, το οδηγεί αναπόφευκτα, στην υιοθέτηση από πλευράς του, των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών, τα οποία κυριαρχούν σ' ένα προϋπάρχον ηχητικό περιβάλλον, το οποίο ασυνείδητα ή συνειδητά, θα το μεταφέρει μέσα του, χρωματισμένο με την δική του εμπειρία, σε όλη την διάρκεια της ζωής του.

Αντιλαμβανόμαστε λοιπόν ότι το ηχητικό περιβάλλον, άπτεται, αποτελεί δεσπόζων γνώρισμα κάθε κουλτούρας : των ηχητικών, των εννοιολογικών και των γλωσσικών στερεότυπων της.¹⁰

Το πλαίσιο μέσα στο οποίο ηχούν οι θόρυβοι, οι λέξεις, η μουσική, αν και είναι σε μεγάλο βαθμό, προσδιορισμένο, μπορεί να αλλάζει, να διαφοροποιείται σταδιακά, μέσα από τις συγκρούσεις, τις διαφωνίες ή τις συμφωνίες που διαδραματίζονται στην «σκηνή του κόσμου», σε κοινωνικοοικονομικό και πολιτικό επίπεδο, ή να τροποποιηθεί υπό το κράτος της τεχνολογικής προόδου.

Ας εξετάσουμε τώρα, τον τρόπο με τον οποίο ακούμε, καθώς, από το πώς διαθέτουμε τον εαυτό μας ακουστικά, το ηχητικό περιβάλλον μας συρρικνώνεται ή αντιθέτως διευρύνεται, γίνεται αναγνωρίσιμο ή παραμένει σκοτεινό και ασαφές. Εδώ θα αναφερθούμε δηλαδή στο πώς η ακουστική μας αντίληψη μας τοποθετεί μέσα στον ηχούντα κόσμο. Η ακοή όντας κι εκείνη, όπως και η όραση, μια αίσθηση διανοητικοποιημένη, είναι από αυτή την άποψη, μια πόρτα ανοιχτή προς την συνείδηση. Είναι αυτή που ανοίγει την συνείδηση στο πεδίο της αντίληψης.¹¹ Ο Α. Tomatis, επισημαίνει την διαφορά ανάμεσα στο «ακούω» και στο «ακροώμαι».

« Ακούω σημαίνει αφήνομαι να με προσεγγίσει ο ήχος, ο οποίος αισθάνομαι ότι υφίσταται. Σημαίνει πώς παραδίδομαι δίχως άμυνα, δίχως πραγματικά να αντιλαμβάνομαι». ¹²

Αντίθετα, « Ακροώμαι σημαίνει δεσμεύω απόλυτα το σώμα, ώστε το ον που βρίσκεται στο εσωτερικό αυτού του σώματος να μπορέσει να επωφεληθεί **όσων επιθυμεί να αντιληφθεί**». ¹³

Την ακρόαση με αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να την πραγματοποιήσουμε, σε πολλά επίπεδα. Θα μπορούσαμε να αφουγκραστούμε όχι μόνο τους ήχους του εξωτερικού περιβάλλοντος, αλλά ακόμη κι αυτούς του **εσωτερικού μας κόσμου**. ¹⁴

10. Ο J. Picht αναφέρει ότι η μουσικότητα, η τονικότητα, ο τρόπος με τον οποίο αργότερα θα ηχήσουν οι λέξεις, αποτελούν προ-δεδομένες μήτρες αποδοχής και υποδοχής των γλωσσικών ιδιωμάτων που θα προσφερθούν για να υιοθετηθούν από το παιδί. Υπάρχει δηλαδή ευθύς εξαρχής ένας συναισθηματικός ηχητικός χάρτης, στον οποίο επικάθονται, χάρη στον οποίον εξυφαίνονται οι μεταγενέστερες γλωσσικές παραπομπές, γλωσσικές εμπειρίες.

Δελτίο της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρείας (EPSE). Τεύχος 47/2012. Σελ. 5

11. Dr. Alfred Tomatis: «Το Αυτί και η Φωνή». Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα/1999 σελ. 118

12. Στο ίδιο σελ. 118

13. Στο ίδιο σελ. 119

14. Στο ίδιο σελ. 119

Κι αυτό σημαίνει, πως εκείνος ο οποίος εκπέμπει οποιοδήποτε ήχο ή λόγο γίνεται ο *πρώτος ακροατής τους, ακροάται δηλαδή τον ίδιο τον εαυτό του. Με άλλα λόγια ο πομπός καθίσταται ο πρώτος δέκτης της ηχητικής παραγωγής του.*¹⁵

Έτσι μια διευρυμένη έννοια του ήχου, είναι εκείνη η οποία περιλαμβάνει κάθε ακουστό ήχο, εξωτερικό ή εσωτερικό, δυνάμενο να αναπαρασταθεί οπτικά ή μη δυνάμενο να αποτυπωθεί σε κάποια εικονική μορφή.

Σε αυτή τη διαφοροποίηση την οποία κάνει ο Α. Tomatis, ανάμεσα στο ακούω και το ακροώμαι, αναδεικνύεται η σημασία της αντίληψης του εσωτερικού ηχητικού περιβάλλοντος, της αξίας που έχει το να ακροάται κανείς τις ανησυχίες ή τις επιθυμίες του, οι οποίες εγγράφουν, σημειώνουν μια δράση ηχητικού τύπου στο ψυχικό πεδίο.

Με την παραδοχή ότι το «εσωτερικό ηχητικό περιβάλλον», διαπλέκεται με το εξωτερικό ηχητικό περιβάλλον στην επικοινωνία μας με τους άλλους, τροποποιείται και η αντίληψή μας για την επικοινωνία μέσω της μουσικής. Σε αντίθεση με τον «δυνάμει» μετρήσιμο και άρα αξιολογήσιμο ήχο της εξωτερικής πραγματικότητας, ο ήχος της εσωτερικότητας, δεν είναι ένα μέγεθος ποσοτικά και ποιοτικά μετρήσιμο.

Για τον λόγο αυτό ορίζουμε συνήθως ως πραγματικό ηχητικό περιβάλλον, αυτό εντός του οποίου αναγνωρίζονται ηχητικά σήματα και σημεία, τα οποία είναι αρθρωμένα με βάση τους κώδικες επικοινωνίας μιας κοινωνίας.

Κάθε μουσική, αναφέρει ο Ζ. Ατταλί, «μπορεί να ορισθεί ως θόρυβος μορφοποιημένος σύμφωνα με ένα κώδικα(δηλαδή σύμφωνα με κανόνες οργάνωσης και νόμους διαδοχής μέσα σ' ένα οριοθετημένο ηχητικό πεδίο), που υποτίθεται ότι είναι ευκολογνώριστος από τον ακροατή»¹⁶

Για να ορισθεί συνεπώς η ειδική σημασία ενός ηχητικού περιβάλλοντος, καθώς και η επικοινωνία η οποία συντελείται μέσα σε αυτό, πρέπει να ληφθούν υπ' όψιν όλοι εκείνοι οι εσωτερικοί και εξωτερικοί παράγοντες, οι οποίοι υπεισέρχονται στην διαμόρφωσή του. Κάποιοι λοιπόν από αυτούς τους παράγοντες, προκύπτουν από τους ηχητικούς κώδικες, οι οποίοι αναπτύσσονται μέσα σε μια κοινωνία, και κάποιοι άλλοι, πιθανόν να προέρχονται από «τόπους»(π.χ ασυνείδητο), πριν από αυτή την κοινωνική διαμόρφωση.

Αν η «επικοινωνία», εννοούμενη ως μετάδοση και ανταλλαγή της πληροφορίας, της εγκαθίδρυσης σχέσεων, της γνωσιολογικής, εμπειρικής αλλά και της συναισθηματικής διεύρυνσης και πλήρωσης, αποτελεί ένα διαρκές ζητούμενο, ένα αίτημα που ανακυκλώνεται και επανέρχεται σε διάφορες μορφές και επίπεδα, τότε οι ηχητικοί και μουσικοί τρόποι τους οποίους χρησιμοποιούμε, δεν μπορούν παρά να προσδιορίζονται από τα βαθύτερα αίτια που μας «πιέζουν» για να έλθουμε σε «κοινωνία» με τους «άλλους», και σε μια ουσιαστική επαφή με τον εαυτό μας.

15. Dr. Alfred Tomatis: «Το Αυτί και η Φωνή». Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα/1999.Σελ.119

16. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978. Σελ.51

Όλοι αυτοί οι τρόποι συνιστούν ένα σύνθετο πλαίσιο υπόρρητων και αλληλοδιαδεχόμενων ενεργειών και επιδράσεων που προέρχονται από «τόπους πρωτογενείς», για να χρησιμοποιήσουμε την Χαιντεγκεριανή διατύπωση, οι οποίοι τόποι πηγάζουν από την αυγή της ανθρώπινης ύπαρξης, και εκτείνονται σε «χώρους επιγενόμενους» που έχουν δημιουργηθεί από την ανθρώπινη δράση και εκφορά.¹⁷

Συνεπώς, ό, τι έχει την σφραγίδα του Χαιντεγκεριανού «τόπου», (τέτοιο π.χ μπορεί να είναι το ασυνείδητο), δεν μπορεί να ακουστεί, να ειπωθεί, να προσεγγιστεί με συμβατικά εννοιολογικά εργαλεία.¹⁸ Αντίθετα ότι προέρχεται από τους «χώρους» (οι οποίοι αποτελούν «κατασκευές» των συμβολικών κοινωνιών), είναι, πιο εύκολα αναγνωρίσιμο και επεξεργάσιμο, δεδομένου ότι προέρχεται από την κοινωνικοποιημένη, άρα κωδικοποιημένη ανθρώπινη δραστηριότητα, η οποία παράλληλα έχει παράξει, όλους εκείνους τους κώδικες και τις συμβάσεις, που αφορούν την ακρόαση και το κοίταγμά της, την ίδια την εικόνα του εαυτού της. Παρατηρούμε εδώ μια πορεία η οποία έχει διανυθεί, από τον «τόπο» τον «μη γνωστό» στον «χώρο», τον «γνωστό», τον διαμορφωμένο.

Μια άλλη τώρα προσέγγιση, στην έννοια του ηχητικού περιβάλλοντος, θα μπορούσε να προκύψει, από την θεώρηση του μεμονωμένου ανθρώπου, αλλά και των ευρύτερων κοινωνικών συνόλων, ομάδων, εθνών κ.τ.λ, σαν «δομές-συστήματα». Ο χρόνος, η στιγμή και ο χώρος που μια δράση, μια εισροή ήχων τα συναντά, και τα προσδιορίζει, σε σχέση με την κατάσταση στην οποία βρίσκονται, π.χ εάν βρίσκονται σε μια θέση ισορροπίας, ή σε μια κίνηση προς «εντροπία», έχει ιδιαίτερη σημασία, επειδή σε κάθε περίπτωση, αναπαράγονται διαφορετικές αξίες-αποτελέσματα προς διαφορετικές κατευθύνσεις. Με άλλα λόγια: διαφορετικά αντιδρά ένα σύστημα, ή μια δομή, όταν, ευρισκόμενη σε κατάσταση ισορροπίας, την προσεγγίζει κάτι νέο που την απειλεί με διατάραξη της ισορροπίας της και αλλαγή των κωδίκων επικοινωνίας της, και διαφορετικά αντιδρά, αν το σύστημα αυτό, βρίσκεται ήδη σε μία κίνηση για αλλαγή και αντικατάσταση των παλαιών κωδίκων με νέους.

17. Σε μια διάλεξη, που έδωσε ο Heidegger το 1951 με τίτλο «Ανοικοδόμηση Διαμονή Στοχασμός» (Bauen Wohnen Denken), ανέλαβε να προσδιορίσει για μια ακόμη φορά την ουσία του χώρου. Συνειδητοποίησε τότε ότι ο τόπος είναι οντολογικά σημαντικότερος από τον χώρο...ότι ο χώρος αντλεί την ουσία του από τον τόπο και όχι αντίστροφα: Ο χώρος είναι κατ' ουσίαν το διευθετημένο {das Eingeraumte}, αυτό που έχει αφεθεί μέσα στα όριά του. Το διευθετημένο είναι κάτι εκάστοτε επιτετραμμένο κι έτσι συγκροτημένο μέσω ενός τόπου, δηλαδή μέσω ενός πράγματος (όπως είναι μια γέφυρα). Συνεπώς οι χώροι δέχονται την ουσία τους από τους τόπους και όχι από τον χώρο. M. Heidegger: «Η Τέχνη και ο Χώρος». Εκδόσεις Ίνδικτος/2006. Σελ. 11-12

18. Υπάρχουν εκείνα που δεν λέγονται με την γλώσσα της λογικής, αποκρίνεται ο Wittgenstein, αλλά δείχνονται με διαφορετικούς τρόπους. Είναι η μυστική περιοχή, το μυστικό στοιχείο, ο μυστικός χώρος (das Mystische), καθώς την ονομάζει. Εκεί δεν κυβερνάει ο λόγος της λογικής (θα πρόσθετε ο οποιοσδήποτε άνθρωπος) και επομένως εκεί της λογικής δεν της πέφτει λόγος.-Αυτό που μπορεί να δείχνεται, δεν μπορεί να λέγεται (4.1212).

L. Wittgenstein: Tractatus Logico-Philosophicus. Εκδόσεις Παπαζήση. Αθήνα/1978. σελ. 131 (6.522)

Αυτή ακριβώς η επαναλαμβανόμενη και παλινδρομική κίνηση, από μια κατάσταση ισορροπίας προς μια κατάσταση εντροπίας(καταστροφής) των υπαρχουσών κωδίκων και της αντικατάστασής των σταδιακά με άλλους, μας ενδιαφέρει εδώ, δεδομένου ότι αυτή η κίνηση επηρεάζει, αλλάζει και το ηχητικό περιβάλλον μέσα στο οποίο ζούμε.

Πρόκειται για την σχέση και την αλληλεπίδραση μεταξύ των δύο βασικών κοσμικών τάσεων, αυτής η οποία οδηγεί προς την μηχανική αταξία(αρχή της εντροπίας) και εκείνης η οποία οδηγεί προς την γεωμετρική τάξη(στους κρυστάλλους, στα μόρια και στους οργανισμούς), την οποία περιγράφει ο R. Arnhem, βοηθώντας μας να κατανοήσουμε αυτή ακριβώς την κίνηση, που βρίσκεται στην δομή κάθε συστήματος.¹⁹

Συνακόλουθα, ακριβώς λόγω των διαφορετικών «θέσεων» τις οποίες ένα σύστημα μπορεί να καταλάβει(μεταξύ ισορροπίας και εντροπίας), ορίζεται και το τι αποτελεί για αυτό «θόρυβος», ή τι το ωθεί προς μια νέα κατάσταση ισορροπίας. Ένα σύστημα ευρισκόμενο σε κατάσταση ισορροπίας, θα αντιμετωπίσει το οτιδήποτε νέο, καινοτόμο, ως θόρυβο. Αντίθετα ευρισκόμενο σε μια μεταβατική κατάσταση, «σε μια κίνηση προς», πιθανόν να υιοθετήσει ευκολότερα(π.χ ένα νέο άκουσμα) και να του επιτρέψει να επιφέρει αλλαγές στον ήδη υπάρχον ηχώκοσμό του.

Στον χώρο της μουσικής, η σχέση και η αντίθεση μεταξύ τονικής και ατονικής μουσικής, καθώς και η κατάσταση των κοινωνιών, οι οποίες τις υιοθέτησαν, τις αναπαρήγαγαν, ή τις απέρριψαν, μας δίνει ένα τέτοιο παράδειγμα.

Ένα άλλο ίσως παράδειγμα στον ευρύτερο χώρο της τέχνης, θα ήταν π.χ η παράθεση από την μία, ενός γλυπτού του Πραξιτέλη με ένα γλυπτό του Τζιακομέτι. Το ένα να μεταδίδει την μέγιστη πληροφορία και τάξη μέσα από την αναλυτική πλαστικότητα που το διακρίνει και το άλλο, μέσα από την φορμαλιστική του προσέγγιση, να διασπά την «γνωστή» μορφή και να την μεταμορφώνει σε κάτι άλλο.

Έτσι λοιπόν, το τι είναι σωστό και αποδεκτό ως μουσική και το τι θεωρείται λανθασμένο ή θορυβοποιό, σχετίζεται με το κοινωνικό και πολιτισμικό πλαίσιο, με το σύστημα, ή την δομή, η οποία το δημιουργεί, το υποδέχεται, και το κρίνει.

Άρα, οι διαφορετικές **θέσεις-καταστάσεις** στις οποίες, ένα σύστημα, ή μια δομή βρίσκεται, σηματοδοτούν την γένεση νέων, διαφορετικών χώρων και κόσμων, ανεξάρτητα, αν οι χώροι αυτοί, υπόκεινται, όπως ίσως καταφέρουμε να δείξουμε, σε μια παρόμοια, στον πυρήνα τους, «διαμόρφωση».

Σύμφωνα με τα παραπάνω, θα προσπαθήσουμε στη συνέχεια να προσεγγίσουμε τους τρόπους επικοινωνίας μέσω της μουσικής και του θορύβου, στον σύγχρονο κόσμο, λαμβάνοντας υπ' όψιν την ιστορική πορεία του ήχου, από το «μη γνωστό», στο «γνωστό», από τον θόρυβο στην μουσική και στην συνέχεια την εξέλιξή του σε ήχο, ο οποίος οπτικοποιείται με την «παράσταση» και την «επανάληψη».

19. «Ανακαλύπτει κανείς εδώ, καταρχήν, ότι οι διαδικασίες που μετριούνται με βάση την αρχή της εντροπίας, γίνονται αντιληπτές σαν μια βαθμιαία ή σαν αιφνίδια καταστροφή αμέριστων αντικειμένων- μια υποβάθμιση που εμπλέκει την διάσπαση του σχήματος, την διάλυση του λειτουργικού περιγύρου, την κατάργηση των θέσεων που έχουν κάποιο νόημα».

R. Arnhem: «Εντροπία και Τέχνη». Εκδόσεις University Studio Press. Θεσσαλονίκη/2003.σελ.32

Έτσι λοιπόν, οι μορφές επικοινωνίας οι οποίες σχετίζονται με τον λόγο, τον μουσικό ήχο, την εικόνα, την ενσυνείδητη, την έλλογη πρόθεση, ενώ(σε ένα πρώτο επίπεδο), αποκλείουν, ό, τι δεν αναγνωρίζεται, ό, τι δεν είναι αναγνώσιμο από εμάς, έχουν μια ισχύ στο πεδίο του ασυνείδητου. Γνωρίζουμε επίσης, ότι η πιο αποτελεσματική σχέση μεταξύ ψυχαναλυτή και ψυχαναλυόμενου, προκύπτει, όταν και οι δύο συντονίζονται σε ένα ασυνείδητο επίπεδο, καθώς και ότι τα βρέφη επικοινωνούν με εμάς και το περιβάλλον μέσα από βαβίσματα, κινήσεις, ηχητικές εκφράσεις και άσημους θορύβους, χωρίς η απουσία του λόγου να τα εμποδίζει.²⁰ Κι αυτός είναι ο λόγος, για τον οποίο ένας θόρυβος μεταλλάσσεται σε σημααινόμενο ήχο, ή και σε λόγο, ή αντιθέτως παλινδρομεί στο επίπεδο του θορύβου, στην καθημερινή μας συναναστροφή με τους άλλους και επηρεάζει την μεταξύ μας επικοινωνία.

Επειδή ακόμη και ο Θόρυβος εμπεριέχει εικονικά στοιχεία, τα οποία με την παρουσία τους και πιθανόν με την ευκρίνειά τους, επιτρέπουν να κατανοηθούν οι ασαφείς και μη κωδικοποιημένοι ήχοι.

Θέλουμε δηλαδή να πούμε εδώ, ότι ενώ επικοινωνούμε συνήθως, επί τη βάση κωδίκων, υπάρχει ένα είδος υπόρρητης επικοινωνίας, ασυνείδητης, η οποία διαδραματίζει σημαντικό ρόλο στην καθημερινή επικοινωνιακή μας εμπειρία. Κατ' αυτόν τον τρόπο, οι Θόρυβοι, του περιβάλλοντος, αλλά και τα άρρητα μηνύματα του συνομιλητή μας, καθίστανται αναγνωρίσιμα, εντάσσονται από το υποκείμενο σε κάποια ειδικό επικοινωνιακό «κώδικα», παρά τις παραλείψεις, τις παραδρομές, τα κενά και τα λάθη που μπορεί να εμπεριέχει ο λόγος του συνομιλητή. Το ίδιο συμβαίνει και με την μουσική. Γι' αυτό, ακόμα και η μουσική την οποία ακούμε αθέλητα, μας επηρεάζει ψυχικά και σωματικά, μεταθέτοντας την επικοινωνία, σε ένα συγκεκριμένο, υψηλότερο ή χαμηλότερο επίπεδο.

Η σχέση του θορύβου με τον ήχο, είναι λοιπόν περισσότερο μια συμπληρωματική, παρά μια αντιθετική σχέση, η οποία λειτουργεί όπως το μέσα και το έξω σε μια ταινία του Mobius.²¹

20.»Η ελεύθερη ανάπτυξη της συμβολικής σκέψης και της συμβολικής έκφρασης δεν παρεμποδίζεται από την χρήση απτικών σημείων αντί για φωνητικά».

Ε. Κασσίρερ: «Δοκίμιο για τον Άνθρωπο». Εκδόσεις Κάλβος. Αθήνα/1985.σελ.58

21.« Η ταινία του Mobius είναι μια μονόπλευρη επιφάνεια (σχήμα νο 1) η οποία παρουσιάστηκε στην επιστημονική κοινότητα, το 1861, από τον αστρονόμο και το μαθηματικό Αύγουστο Φερδινάνδο Μόμπιους (August Ferdinand Möbius 1790-1868). « Από πρώτη άποψη, όλα δείχνουν πως η ταινία αυτή έχει δύο όψεις. Ωστόσο πρόκειται για μιαν επιφάνεια με μία μόνο όψη και ένα μόνο άκρο. Αρκεί να διατρέξουμε την ταινία από ένα οποιοδήποτε σημείο για να αντιληφθούμε ότι διατρέχουμε το σύνολο της επιφανείας της χωρίς να υπερβούμε κανένα άκρο». Η κατασκευή αυτή χρησιμοποιείται από τον Ζ. Λακάν για να δείξει, μεταξύ άλλων, το συνεχές πέρασμα, την συνεχή ροή, μεταξύ συνειδητού και ασυνείδητου: {...} αυτό που είναι εσωτερικό μπορεί να γίνει εξωτερικό, γιατί έτσι ήταν πάντα, και αντιστρόφως».

Joel Dor: Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Lacan. Η Δομή του Υποκειμένου Εκδόσεις Πλέθρον Αθήνα/1996.σελ.137

Εμφανίζεται πότε η μια πλευρά και πότε η άλλη πλευρά αυτού του διπλού, σε μια συνεχή, αδιάκοπη ροή. Υπ' αυτή την έννοια, είναι δύσκολο να διακρίνουμε κάθε φορά που εντοπίζεται ο θόρυβος, και κατά πόσο αυτός, είναι κάτι εντελώς διαφορετικό, από τον καθαρό ήχο.²²

Αυτή λοιπόν η υπόρρητη επικοινωνία, την οποία αναφέραμε παραπάνω, και η οποία υπερβαίνει τους συνήθεις κώδικες επικοινωνίας, θεωρούμε, ότι διευρύνει και τα ηχητικά όρια, της κάθε εποχής. Όπως για παράδειγμα το ασυνείδητο, το οποίο δεν υπόκειται σε χωροχρονικούς περιορισμούς, έτσι και το μέρος εκείνο του ήχου, το οποίο δεν υπόκειται στην συμβολοποίηση, είναι σαν να διαπερνά τον χώρο και τον χρόνο και να έχει μια διαχρονική παρουσία και λειτουργία. Αυτό οφείλεται, κατά την γνώμη μας, στο ότι πίσω από τα φαινόμενα που φορούν τον μανδύα της εκάστοτε εποχής, υπάρχουν, κρύβονται γενεσιουργές αιτίες ίδιες, ανεξάρτητες από την φόρμα(μουσική, εικαστική κ.τ.λ), μέσω της οποίας εκδηλώνονται.

Ο Ζαν-Ζακ Ρουσώ στο «Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών», αναφέρει ότι: « Όλοι οι άνθρωποι της υφελίου ευχαριστούνται να ακούνε όμορφους ήχους, αλλά αν αυτή η ευχαρίστηση δεν εμψυχώνεται από μελωδικές αποχρώσεις που να τους είναι οικείες, δεν θα είναι γλυκιά, δεν πρόκειται να γίνει ηδονική».²³

Αυτή η επιθυμία για τον οικείο ήχο, τον οικείο λόγο, προκύπτει από την ασφάλεια την οποία προσφέρει ένα οικείο σύμπαν, ανεξάρτητα από πια χρονική περίοδο, αυτό συμβαίνει.

Μέσα στην οικειότητα επίσης, συναντούμε την αρχή της επανάληψης και αν δεχτούμε την προσέγγιση του Ζ. Λακάν, ότι υπάρχει μια απωθημένη επιθυμία, ένα κενό, μια έλλειψη που συνεχώς, μέσω της επανάληψης, προσπαθούμε να ικανοποιήσουμε, τότε οδηγούμαστε στο συμπέρασμα, ότι αυτή η έλλειψη και η προσπάθεια για την πλήρωσή της, υπήρχε πάντα, με διαφορετικές, ανάλογα με το πλαίσιο αναφοράς, εξωτερικεύσεις.

Το συμπέρασμα στο οποίο οδηγούμαστε, είναι ότι ο ηχώκοσμός μας, ο οποίος αποτελείται από εξωτερικούς και εσωτερικούς ήχους, συνδεόμενος με την επιθυμία, την επιθυμία να γεφυρωθεί ένα εσωτερικό κενό, ένα σχίσμα, παίρνει τεράστιες και απρόβλεπτες καταστάσεις.

22. «Le son pur est une sorte de creation. La nature n' a que de bruits»:«Ο καθαρός ήχος είναι ένα είδος δημιουργίας. Η φύση έχει μόνο θορύβους»(Πολ. Βαλερί)

Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978. Σελ.13

23. Ζ.Ζ. Ρουσώ: Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών. Εκδόσεις Καστανιώτη/2011.σελ.93

2. Θόρυβος και Μουσικός ήχος. Η μετάβαση.

Αναφέρει ο Πωλ. Βαλερί: «Ο καθαρός ήχος είναι ένα είδος δημιουργίας. Η φύση έχει μόνο θορύβους», κι αυτή θα είναι η αφητηρία μας τώρα για να σκεφτούμε, τον καθαρό, μουσικό ήχο, ως μια «κατασκευή». Σαν ένα ήχο που είναι κατασκευασμένος, κοινωνικοποιημένος και εμπορεύσιμος. Απ' αυτήν την άποψη θα προβούμε στην διάκριση του οργανωμένου μουσικού ήχου, από τον ανοργάνωτο ήχο του θορύβου.

Θα μπορούσαμε να αξιοποιήσουμε εδώ, την Χαιντεγκεριανή διάκριση του χώρου από τον τόπο, ταυτίζοντας τον καθαρό ήχο με τους «επιγενόμενους» χώρους, ενώ τον θόρυβο με τους τόπους τους «οντολογικά» σημαντικότερους, τους προγενέστερους...

Αντιμετωπίζοντας έτσι τον ήχο, ως ολότητα, η οποία μοιράζεται σε σημαίνοντα-κατασκευασμένο και άσημο-ακατασκευάστο ήχο, αλλά και ως σχέση, η οποία περιλαμβάνει και τις δύο συνιστώσες, τον θόρυβο και την μουσική, θεωρούμε ότι βρισκόμαστε πιο κοντά στην ζώσα πραγματικότητα, του σύγχρονου ηχητικού περιβάλλοντος.

Η σημαίνουσα ανάδειξη της συνύπαρξης, θορύβου και ήχου, δεν συμβαίνει μόνο στην πρώιμη παιδική ηλικία, αλλά επανέρχεται κάθε φορά που η δομημένη πολιτιστικά ανθρώπινη προσωπικότητα αποσταθεροποιείται, χαλαρώνει, και χάνει τα διαμορφωμένα και κοινωνικοποιημένα όριά της, όταν τα σύμβολα χάνουν την διαύγειά τους, αφήνοντας έτσι, περισσότερο ελεύθερο χώρο στο ασυνείδητο, σ' αυτό το κάτι που υπήρχε πριν την αποκρυστάλλωση των συμβόλων σε κοινωνικό νόημα..

Στην ακραία του μορφή, το διαπιστώνουμε αυτό το φαινόμενο, υποχώρησης του κοινωνικού νοήματος των συμβόλων, σε ανθρώπους που πάσχουν από νοητική άνοια, όπου ενώ η επικοινωνία με τον έξω κόσμο φαίνεται να έχει χαθεί, η επικοινωνία μέσα στο δικό τους σύστημα, αν και διαφοροποιημένη από πριν, συνεχίζει να υπάρχει μέσα από ένα ανακάτεμα συνειδητών σκέψεων και ασυνείδητων συμβάντων, ονειρέματος, κραυγών, αλλά και μουσικών ήχων.

Έτσι μπορούμε να πούμε, ότι ο «θυσιασμένος θόρυβος» προς χάριν του «κατασκευασμένου ήχου» και της επικοινωνίας εντός του κοινωνικο-πολιτισμικού γίνεσθαι, αποτελεί μάλλον.. ένα μεγάλο συμβάν ανάμεσα σε άλλα, παρά μια καθολική, απόλυτη κατάσταση.

Μας ενδιαφέρει λοιπόν εδώ, πριν προχωρήσουμε παρακάτω, να σταθούμε στον ειδικό αυτό «τόπο», στο σημείο «ανάμεσα», δηλαδή στο μεταίχμιακό σημείο, που χωρίζει το πριν, τον θόρυβο, από το μετά, τον έναρθο, τον μουσικό ήχο.

Αυτός ο «τόπος» είναι το οντολογικό σημείο όπου εδράζει ο θόρυβος, αλλά επίσης κατάγεται και ο κοινωνικοποιημένος ήχος. Είναι το σημείο απ' όπου ορίζεται η καταγωγή τους, και ο προσανατολισμός τους.

Έτσι το προς τα πού απευθύνεται ο θόρυβος, αν π.χ απευθύνεται προς την μια ή την άλλη κατεύθυνση, μιας και σε μια πρωτογενή κατάσταση ο θόρυβος παρουσιάζεται αυτάρκης, χωρίς κάποια ροπή για κίνηση και αλλαγή, αυτό το γεγονός θα καθορίσει την οντολογική του πραγματικότητα. Τι είναι όμως αυτό που εξαναγκάζει τον θόρυβο, ιδωμένο σαν μια οντότητα, να κινηθεί, να

μεταμορφωθεί σε ένα άλλο είδος ηχητικής πραγματικότητας, να μετατραπεί σε σημαινόμενο θόρυβο, ή και σε μουσικό ήχο.²⁴

Ακολουθώντας την ψυχαναλυτική οδό του Λακάν, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η επιθυμία είναι η ισχυρότερη δύναμη αυτής της κινητοποίησης.²⁵

Σύμφωνα με τον Lacan, ο άνθρωπος, από την βρεφική ακόμη ηλικία, μέσω της κατοπτρικής εικόνας του εαυτού μας και του βλέμματος του άλλου(στάδιο του Καθρέπτη), προσπαθεί να δομήσει, να συγκροτήσει τον εαυτό του.

Η επιθυμία όμως είναι πάντα μια κίνηση για την ικανοποίηση μιας έλλειψης, για την κάλυψη μιας ανάγκης. Όπως λοιπόν το υποκείμενο, απωθώντας αυτήν την πρωτογενή «έλλειψη», συγκροτεί τον χώρο που την αποδέχεται, δηλαδή το «ασυνείδητο, και αρχίζει κατ' αυτόν τον τρόπο η διαδικασία ταύτισής του με τον «πατέρα», ή με τον χώρο του κοινωνικού, έτσι και το υποκείμενο ήχος, στην κίνησή του προς κάπου, αναζητεί μια νέα κατάσταση ισορροπίας, εδράζοντας στο συμβολικό.

Καθώς η επιθυμία μεταφράζεται σε ήχο και σε λόγο, γίνεται κατ' αυτόν τον τρόπο αντανάκλαση του εαυτού της. Αυτό φαίνεται καλύτερα στην περίπτωση της ονοματοθεσίας. Το κύριο όνομα σηματοδοτεί την αποχώρησή του από τον φαντασιακό κόσμο και την είσοδό του στο συμβολικό, την εγκατάλειψη δηλαδή της πρωταρχικής του επιθυμίας, όπως εκφράζεται αυτή στο επίπεδο του επιφωνήματος και την συγκάλυψη, την υποκατάστασή της μέσα στον λόγο. Μέσω των κύριων ονομάτων, εγκαθιδρύεται στο ηχητικό και νοηματικό πεδίο, η πρώτη διαφοροποίηση, το πρώτο σύστημα των διαφορών.

Στο κύριο όνομα, σύμφωνα με τον Λακάν, αυτό που υπογραμμίζεται, είναι το όνομα, ως ξεχωριστή οντότητα, και όχι το νόημα. Κατά συνέπεια αρχικά η ηχητική διαφορά παίζει ένα διακριτικό ρόλο. Διακρίνει από την άποψη της μορφής, το ένα όνομα από το άλλο:

« ...το κύριο όνομα διατηρείται πάντα με την ηχητική του δομή λόγω της συγγενείας του με το σημάδι, δηλαδή «με τον άμεσο προσδιορισμό του σημαίνοντος»²⁶, ή ακόμα, «με την ανάδυση του σημαίνοντος ως τέτοιου, σε απόλυτη καθαρότητα».²⁷

24. «Απέναντι στο θόρυβο-σύμβολο καταστροφής προβάλλει ο συμβολισμός του ήχου ως καθαρής δημιουργίας. Η επιστημονική και η καλλιτεχνική συνείδηση διέκριναν επιμελώς τη διαφορά ήχου και θορύβου. Στη δυτική μουσική παράδοση κεντρική θέση κατέχει η εκδοχή του εξορθολογισμένου ήχου, καθορισμένου ως προς την συχνότητά του(ύψος) και ολοκληρωμένου φυσιογνωμικά από τα χαρακτηριστικά της διάρκειας(χρόνο), της έντασης και της χροιάς».

Χ.Τσοκανή: «Θόρυβος-Η φαντασμαγορία του ήχου. Περιοδικό « ο Πολίτης».σελ.34

25. «Η επιθυμία βρίσκεται και πίσω από την κίνηση του ήχου, όπως και πίσω από την κίνηση κάθε ζωντανού πλάσματος. Γιατί ο ήχος ταυτίζεται με την κίνηση και η κίνηση είναι ζωή.

Χ.Τσοκανή: «Μουσική Μανία». Εκδόσεις Αλεξάνδρεια.

26. Joel Dor: «Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Lacan. Η Δομή του Υποκειμένου». Εκδόσεις Πλέθρον Αθήνα/1996.σελ.107

27. Στο ίδιο σελ.107

Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε λοιπόν, ότι ο θόρυβος, αυτός ο αρχέγονος, αδιαφοροποίητος ήχος, είναι ένας αδιαφοροποίητος ήχος-κραυγή-Θυμός(επιθυμία και συναίσθημα μαζί), είναι η επιθυμία πριν την διαμορφώσει ο λόγος, η γραφή, ή η ονοματοδότηση, η συμβολοποίηση, η διαφ(ω)ρά, η ταξινόμηση.

Υπ' αυτήν την έννοια ο θόρυβος φαίνεται να ταυτίζεται με το ασυνείδητο, όπου εδράζει «το πραγματικό»²⁸, πριν αυτό κινηθεί προς οποιαδήποτε κατεύθυνση. Από την στιγμή λοιπόν που κάτι αναγκάζει τον «θόρυβο» να κινηθεί, να μεταμορφωθεί προς κάτι άλλο(η επιθυμία ίσως, το τυχαίο κ.ο.κ), τότε προκύπτει και μια αλλαγή, μια σύμβαση, μια βουτιά στο συμβολικό.

Συμβαίνει εδώ μια βασική μετάβαση από ένα «πρωταρχικό τόπο», τον τόπο του ασυνείδητου, σε συνεχώς δημιουργούμενους και διευρυνόμενους νέους «χώρους».

Πρόκειται για ένα πολυσυστημικό πλαίσιο, που κατά την γνώμη μας λειτουργεί προς δύο επίσης κατευθύνσεις. Από την μία οι δημιουργούμενοι νέοι χώροι, οι προερχόμενοι από τον αρχικό τόπο του ασυνείδητου, μπορούν να εμπλουτίσουν το περιεχόμενο, την ανάλυση, την διεξοδικότητα και την ανάπτυξη σχέσεων μέσα στα πλαίσια του «γνωστού», από την άλλη μπορούν να συσκοτίσουν και να εμποδίσουν τον δρόμο της επιστροφής στον «τόπο» προέλευσης, τον τόπο του ασυνείδητου, στην προσέγγιση του «μη γνωστού».

Σύμφωνα με τον Αριστοτέλη, θα λέγαμε ότι οι τόποι συμπίπτουν με τα πράγματα, με την απόλυτη πραγματικότητα, και ότι δεν υπάρχει χώρος καθ' εαυτόν.²⁹

Ωστε ο τόπος ταυτίζεται με το ίδιο το πράγμα, με το ασυνείδητο.

Από αυτόν τον τόπο, του ασυνείδητου, διαμέσου της επιθυμίας, που ωθεί το υποκείμενο-άνθρωπος, να εγκαταλείψει αυτόν τον τόπο και να περάσει στο φαντασιακό, χώρο της επιθυμίας, και στο συμβολικό πεδίο, προκύπτουν νέοι χώροι, οι σχέσεις των χώρων μεταξύ τους, τα ευρύτερα και συνεχώς διευρυνόμενα σύνολα.

28. Στο σημείο αυτό είναι χρήσιμο να αποσαφηνίσουμε την διαφοροποίηση πραγματικότητας και πραγματικού, όπως την στοιχειοθετεί ο J Lacan, ως μια εκδοχή, του πιο είναι τελικά το «απωλεσθέν αντικείμενο», αυτό που χάνεται με την είσοδό μας στον συμβολικό κόσμο, και που συνεχώς αναζητούμε, πιθανόν, μέσω της «επανάληψης».

«Σύμφωνα με τον S. Freud, ο οποίος πρώτος αναφέρθηκε στις δύο αρχές της ψυχικής λειτουργίας (ηδονής / πραγματικότητας), «...η πρώτη περίοδος της ζωής διέπεται από την αρχή της ηδονής..

{....} Έτσι, αν η αρχή της ηδονής χαρακτηρίζεται από την απόλυτη κυριαρχία της ορμής, μιας και αναφέρεται σ' ένα κόσμο δίχως διαμεσολάβηση, η αρχή της πραγματικότητας είναι συνυφασμένη με σχέση, σχέση που θεμελιώνεται στον λόγο, δηλαδή στην επιθυμία{...} Ταυτόχρονα, είναι το πραγματικό για το οποίο μιλάει ο J. Lacan αυτό που συναντάμε δίχως διαμεσολάβηση, που «επανέρχεται πάντα στην ίδια θέση» και που στην κλινική εμφανίζεται στην περίπτωση του τραύματος και της ψευδαίσθησης....

{...} Αντιτιθέμενο στην αναγνώριση, αποτελεί την άρνηση στο νόημα, είναι αυτό που δεν έχει νόμο, τάξη{...} Το πραγματικό λοιπόν, σύμφωνα με την λακανική προβληματική, υφίσταται ως ριζικά έτερον με την πραγματικότητα, η οποία ως προϊόν ενεργητικής παρέμβασης του ψυχισμού, αποτελεί κατασκευή, δηλαδή φαντασίωση....».....». Joel Dor: Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Lacan. Η Δομή του Υποκειμένου. Εκδόσεις Πλέθρον Αθήνα/1996. Σελ.(14,15)

29. M. Heidegger: «Η Τέχνη και ο Χώρος». Εκδόσεις Ίνδικτος/2006. Σελ.11

Συνεπώς ένας ήχος είναι «ένας θυσιασμένος θόρυβος», πού παράλληλα έχει μετακινηθεί από ένα κόσμο άγνωστο, χθόνιο, σε ένα κόσμο γνωστό και τιθασειμένο.

Ο μύθος της Μέδουσας, εμπεριέχει αυτή την υπόδειξη, της ηχητικής κίνησης, προς την μία ή την άλλη κατεύθυνση, προς την γη ή τον ουρανό. Η «κίνηση προς», έχει αφετηριακό σημείο τον θυμό, την επιθυμία.

Από τον χειρισμό, την χειραγώγηση της επιθυμίας, και της επιθυμητικής ορμής, μέσω της ενσυνείδητης βούλησης θα δημιουργήσει διαφορετικούς χώρους, οι οποίοι θα επιτρέψουν, την μετουσίωση του εσωτερικού μας θορύβου-οργής, σε έναν εύχο ήχο, σε μια ηχητική αρμονία.

Στο «Δοκίμιο για τον άνθρωπο», ο Ε.Κασσίρερ, επεξηγεί αυτή την αρχέγονη διαδικασία, σύμφωνα με την οποία η συγκινησιακή κραυγή με μουσικές συνδηλώσεις, μετατρέπεται σε εννοημένο ήχο. Ό, τι αρχικά ήταν σύμφυρμα ήχων δίχως νόημα, με μια μεταστροφή της συνείδησης, γίνεται ξαφνικά όργανο σκέψης.

Έτσι ένας συνδυασμός ήχων, τραγουδημένων μελωδικά ως άσμα θριάμβου πάνω στον νικημένο και σκοτωμένο εχθρό, μεταβάλλεται σε κύριο όνομα το οποίο νοηματοδοτεί το συγκεκριμένο αυτό γεγονός, αποκτά μια γενική και καθολική σημασία, για το γεγονός ότι ένας άνθρωπος σκότωσε τον εχθρό του. Και η εξέλιξη αυτή, θα μπορούσε να προχωρήσει με μια μεταφορική μετατόπιση της έκφρασης σε παρόμοιες καταστάσεις. Ωστόσο αυτή ακριβώς η « μεταφορική μετατόπιση» είναι τώρα που κλείνει μέσα της όλο το πρόβλημα.

Μια τέτοια μετατόπιση σημαίνει ότι οι ηχητικές εκφράσεις, που ίσαμε τώρα ήσαν απλές κραυγές, ακούσιες εκφορτίσεις ισχυρών συγκινήσεων, θα επιτελούσαν στο εξής, ένα έργο εντελώς καινούργιο. Θα χρησιμοποιούνταν σαν σύμβολα τα οποία θα μεταβίβαζαν ορισμένο νόημα.

Ο Γιέσπερσεν³⁰ βασιζόμενος σε μια παρατήρηση του Μπένφου, αναφέρει ότι ανάμεσα στο επιφώνημα και στην λέξη υπάρχει τέτοιο χάσμα αρκετά ευρύ, ώστε να μας επιτρέψει να πούμε ότι το επιφώνημα είναι η άρνηση της γλώσσας, γιατί τα επιφωνήματα χρησιμοποιούνται μονάχα όταν κάποιος δεν μπορεί ή δεν θέλει να μιλήσει.

Κατά τον Γιέσπερσεν, η γλώσσα εμφανίστηκε όταν το «στοιχείο της επικοινωνίας υπερκέρασε το στοιχείο της αναφώνησης. Όμως αυτό ακριβώς το βήμα δεν εξηγείται μέσα στην θεωρία του, αλλά προϋποτίθεται».³¹

30.«Ο Όττο Γιέσπερσεν ήταν ίσως ο τελευταίος σύγχρονος γλωσσολόγος που έδειξε έντονο ενδιαφέρον για το παλιό πρόβλημα της καταγωγής της γλώσσας {...} «Η μέθοδος που συνιστώ», λέει ο Γιέσπερσεν, και που πρώτος εγώ χρησιμοποιώ με συνέπεια είναι η επαναγωγή των σύγχρονων γλωσσών τόσο πίσω στον χρόνο, όσο μας επιτρέπουν η ιστορία και το υλικό μας... Αν με τούτη την διαδικασία τελικά φθάσουμε σε αρθρωμένους φθόγγους τέτοιου χαρακτήρα, ώστε να μην μπορούν πια να αποκληθούν πραγματική γλώσσα- τότε το πρόβλημα θα λυνόταν, γιατί η μεταμόρφωση είναι κάτι που μπορούμε να το κατανοήσουμε, ενώ η ανθρώπινη νόηση ποτέ δεν μπορεί να χωρέσει την δημιουργία από το τίποτα»

Ε. Κασσίρερ: «Δοκίμιο για τον Άνθρωπο». Εκδόσεις Κάλβος. Αθήνα/1985.σελ.175

31.Στο ίδιο σελ.176

{...} Η μετάβαση από την κραυγή στην ομιλία χαρακτηρίζεται σαν προτσέσο βαθμιαίας εξαντικειμενίκευσης και εκδήλωσης της επιθυμίας. Οι πρωτόγονες συναισθηματικές ιδιότητες, που συνάπτονται στο σύνολο μιας κατάστασης, διαφορίζονται και συνάμα διακρίνονται από τα αντιληπτικά γνωρίσματα της κατάστασης αυτής. «... προβάλλουν αντικείμενα που πιο πολύ γνωρίζονται παρά ...νιώθονται...».³²

Το χάσμα, μεταξύ της πρώτης κραυγής, του άσημου-έμψυχου θορύβου και η διαδικασία της μετατροπής τους σε ήχο έναρθρο, εννοημένο σε όνομα, έχει γίνει πια αποδεκτό, ότι δεν μπορεί να περιγραφεί, ούτε να αναζητηθεί σε πρώιμα ιστορικά στοιχεία της ανθρώπινης εξέλιξης. Η γνώση σταματά κάπου εδώ, μη μπορώντας να εξηγήσει αυτή την μετάβαση. Θα μπορούσαμε ίσως να ισχυριστούμε, ότι σε ένα αρχικό στάδιο της ανθρώπινης εξέλιξης, καθαρά νευροφυσικοί παράγοντες, επενεργούν και υποβοηθούν αυτή την μετάβαση και ότι στην συνέχεια, ένα κράμα θέλησης και υπομονής, η ανάληψη μιας συνειδητής προσπάθειας, οριστικοποιεί το πέρασμα από τον άλογο, στον έλλογο και τον μουσικό ήχο³³.

{...} Ωστόσο μέσα στον ανθρώπινο κόσμο βρίσκουμε πλέον ένα καινούργιο χαρακτηριστικό που εμφανίζεται σα διακριτό σημείο της ανθρώπινης ζωής. Ο λειτουργικός κύκλος του ανθρώπου δε διευρύνεται μονάχα ποσοτικά, έχει υποστεί και μια ποιοτική αλλαγή. Πράγματι ο άνθρωπος έχει ανακαλύψει μια καινούργια μέθοδο προσαρμογής του εαυτού του στο περιβάλλον του. Ανάμεσα στο υποδεκτικό και στο δραστικό σύστημα, που συναπαντιούνται σε όλα τα ζωικά είδη, στον άνθρωπο βρίσκουμε κι έναν τρίτο κρίκο, που μπορούμε να χαρακτηρίσουμε **συμβολικό σύστημα**. Το καινούργιο τούτο απόκτημα μεταμορφώνει ολόκληρη την ανθρώπινη ζωή. Σε σύγκριση με τα άλλα ζώα, ο άνθρωπος δε ζει μονάχα μέσα σ' ευρύτερη πραγματικότητα, ζει, ας πούμε έτσι μέσα σε μια καινούργια διάσταση της πραγματικότητας».³⁴

«Υπάρχει ολοφάνερη διαφορά ανάμεσα στις οργανικές αντιδράσεις και στις ανθρώπινες ανταποκρίσεις. Στην πρώτη περίπτωση δίνεται άμεση και κατευθείαν απάντηση σε ένα εξωτερικό ερέθισμα, στην δεύτερη περίπτωση η απάντηση αργοπορεί, Διακόπτεται και επιβραδύνεται από ένα αργό και πολύπλοκο προτσέσο σκέψης. Από πρώτη άποψη μια τέτοια καθυστέρηση μπορεί να φανεί κέρδος πολύ συζητήσιμο. Πολλοί φιλόσοφοι προειδοποίησαν τον άνθρωπο για τούτη την τάχα πρόοδο. «Ο άνθρωπος που στοχάζεται λέει ο Ρουσσώ, είναι διεφθαρμένο ζώο»: η υπέρβαση των ορίων της οργανικής ζωής δεν είναι βελτίωση, παρά χειροτέρευση της ανθρώπινης φύσης».³⁵

32.Ε. Κασσίρερ: «Δοκίμιο για τον Άνθρωπο». Εκδόσεις Κάλβος. Αθήνα/1985.σελ.176

33.«Άλλοτε με την αλύγιστη υπομονή(τλημοσύνη)-αυτό το παράξενο είδος αυτοελέγχου, κράμα παθητικότητας και προπαρασκευής για ενεργητικότητα- που ισοδυναμεί με τη συγκράτηση της θυμικής οργής, και άλλοτε με την ενίσχυσή της, όταν το απαιτούν οι περιστάσεις, μπορεί κάποιος να φθάσει στην κατάσταση εκείνη όπου τα συναισθήματα υπάγονται πλέον στις αρχές μιας αγωγής που χαρακτηρίζεται ως μουσική». Χ. Τσοκανή: «Η Κραυγή της Μέδουσας-Από τον Μύθο στη Μουσική». Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. Αθήνα/2006.σελ.165.

34. Στο ίδιο. σελ.43

35. Στο ίδιο. σελ.43

{...} Ο άνθρωπος δε ζει πια μέσα σε ένα σύμπαν καθαρά φυσικό, παρά σ' ένα σύμπαν συμβολικό.... Ο άνθρωπος δεν μπορεί πια να αντιμετωπίσει απευθείας την πραγματικότητα, δεν μπορεί να τη δει πράγματι πρόσωπο με πρόσωπο... «Εκείνο που ενοχλεί και ταραίζει τον άνθρωπο», είπε ο Επίκουρος, «δεν είναι τα πράγματα, αλλά οι γνώμες κι οι φαντασίες του για τα πράγματα».³⁶

{...} Επιπλέον, στην ψυχοδιανοητική ανάπτυξη του ατομικού πνεύματος είναι προφανής η ανάπτυξη από την μία μορφή στην άλλη, από μια καθαρά πρακτική στάση, σε μια στάση συμβολική».³⁷

Τα «σήματα» και τα «σημεία» που εμπλέκονται σε μια «απτική» αντίληψη της ζωής, μετατρέπονται σε «σύμβολα».³⁸

« Τα σύμβολα- με την κύρια έννοια του όρου- δεν μπορούν να αναχθούν σε απλά σήματα. Τα σήματα και τα σημεία ανήκουν σε δύο διαφορετικούς κόσμους διαπραγμάτευσης: το σήμα είναι μέρος του φυσικού κόσμου του *είναι*, το σύμβολο είναι μέρος του ανθρώπινου κόσμου του νοήματος. Τα σήματα είναι «τελεστές», ενώ τα σύμβολα είναι «προσδιοριστές». Τα σήματα ακόμα και όταν κατανοούνται και χρησιμοποιούνται σαν τέτοια, ωστόσο διαθέτουν ένα είδος φυσικού ή υποστατικού είναι, τα σύμβολα έχουν μόνο λειτουργική αξία».³⁹

Με τα λόγια αυτά, περιγράφεται εδώ, εδώ μια θεμελιακή αλλαγή, η οποία συντελείται με διαφορετικούς όρους, ανάλογα από πια γνωσιακή αφετηρία την προσεγγίζουμε, η οποία όμως οδηγεί στο να κατανοήσουμε το γεγονός, της αντικατάστασης μιας αρχαϊκής, πρωταρχικής αντίληψης της ζωής και του «είναι», από ένα συμβολικό περιεχόμενο αυτής της ζωής.

Κατανοούμε πολύ καλά αυτή την μετάβαση στην συμβολική πραγματικότητα, μέσω των περιπτώσεων της Λάουρας Μπρίτζμαν και της Ελένης Κέλλερ, δύο τυφλών κωφάλαλων παιδιών που με ειδικές μεθόδους έμαθαν να μιλούν{...}. Η Κα Σούλλιβαν, η Δασκάλα της Κέλλερ, κατέγραψε την ακριβή ημερομηνία, όπου το παιδί άρχισε πράγματι να καταλαβαίνει τη σημασία και τη λειτουργία της ανθρώπινης γλώσσας. Παραθέτω τα λόγια της: Η Ελένη έκαμε το δεύτερο μεγάλο βήμα στην εκπαίδευση της. Έμαθε ότι **τα πάντα έχουν όνομα** κι ότι το τυφλό αλφάβητο είναι το κλειδί για οτιδήποτε θελήσει να μάθει{...}. **Αποβάλλει τα σημεία και την παντομίμα** που χρησιμοποιούσε προηγούμενα, εφόσον στη θέση τους έχει να βάλλει λέξεις, και η εκμάθηση καινούργιων λέξεων της δίνει την ζωηρότερη χαρά».⁴⁰ « Για να φθάσει σε τέτοια κατανόηση, το παιδί, έπρεπε να κάμει μια καινούργια και πολύ πιο σημαντική ανακάλυψη. Έπρεπε να καταλάβει ότι τα πάντα έχουν όνομα-ότι η συμβολική λειτουργία δεν περιορίζεται σε ορισμένες περιπτώσεις, αλλά είναι αρχή που μπορεί να εφαρμοστεί καθολικά και που συμπεριλαμβάνει ολόκληρη την έκταση της ανθρώπινης σκέψης{...} Η αρχή του συμβολισμού, με την καθολικότητα, την εγκυρότητα και την γενική εφαρμόσιμότητά της, είναι η μαγική λέξη, το «άνοιξε σουσάμι!» που χαρίζει την είσβαση στον κατεξοχήν ανθρώπινο κόσμο, τον κόσμο του ανθρώπινου πολιτισμού».⁴¹

36. Στο ίδιο. σελ.44

37.Ε. Κασσίρερ: «Δοκίμιο για τον Άνθρωπο». Εκδόσεις Κάλβος. Αθήνα/1985.54

38.Στο ίδιο. σελ.52

39. Στο ίδιο. σελ.52

40.Στο ίδιο. σελ.55-56

41. Ε. Κασσίρερ: «Δοκίμιο για τον Άνθρωπο». Εκδόσεις Κάλβος. Αθήνα/1985.σελ 56.

Σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία του Λακάν, σε πολύ πρώιμο στάδιο της ανάπτυξης του παιδιού, συντελείται, μια πρωταρχική αν και λανθασμένη σύλληψη της «εικόνας» του, μέσω του σταδίου του Καθρέπτη, μια ουσιώδους υποκατάσταση της αρχικής «επιθυμίας», που βασίζεται στο «είναι» και το φαλλικό σημαίνον, από το «έχειν» και το σημαίνον Όνομα του Πατέρα. Έτσι κάνει την εμφάνιση της, η πρωταρχική απώθηση.

«Η πρωταρχική απώθηση εμφανίζεται λοιπόν ως η ενδοψυχική παρέμβαση, που θα διασφαλίσει το πέρασμα από το άμεσα βιωμένο πραγματικό στη συμβολοποίησή του μέσα στην γλώσσα»⁴²{...}Ο λόγος είναι ο φόνος του πράγματος{...}Αν δεν μπορούμε να έχουμε το πράγμα (το χαμένο αντικείμενο) το σκοτώνουμε συμβολοποιώντας το χάρη στον λόγο»⁴³. Με άλλα λόγια, υπονοείται εδώ αυτό που αναφέρει ο M. Heidegger : «Η λέξη, δεν έχει απλώς μια σχέση προς το πράγμα αλλά είναι αυτό « που συγκρατεί το πράγμα ως πράγμα», (εδώ με την έννοια της διαφύλαξης)».⁴⁴

Θα θέλαμε στο σημείο αυτό, σε σχέση με την θέση του Lacan, ότι «ο λόγος είναι ο φόνος του πράγματος», να παρατηρήσουμε, ότι κατ' αρχάς φαίνεται να ενυπάρχει, να ελλοχεύει μια αντίφαση και ένα λάθος σε αυτή τη δήλωση. Γνωρίζουμε για παράδειγμα, είτε αναφερόμαστε στον λόγο του θεού, είτε ακόμη και στον ανθρώπινο λόγο, ότι αυτός μεταφέρει εξουσία και δύναμη, πως είναι λοιπόν δυνατόν να αποκρύπτει, να σκοτώνει το πραγματικό.

Θα προσπαθήσουμε να διερευνήσουμε αυτή την αντίφαση, ανατρέχοντας στο βιβλίο «Γκόλεμ», του Σάββα Μιχαήλ, όπου στην Εβραϊκή παράδοση υποστηρίζεται: «ότι το δημιουργικό έργο του Δημιουργού γίνεται με πλήρη ταύτιση δημιουργικής βούλησης, λόγου και πράξης{...} και παρακάτω ότι: στα εβραϊκά, νταβάρ θα πει εξίσου λέξη και πράγμα{...} και ότι αυτό αποτελεί χνάρι της αρχικής ενότητας του Συμβάντος της Δημιουργίας όπου ο λόγος Γενηθήτω φως! δεν διαχωρίζεται από το εγένετο φως».⁴⁵

Να υποθέσουμε λοιπόν σύμφωνα με τα παραπάνω, ότι σε ένα μακρινό παρελθόν, υπήρχε πιθανόν μια ταύτιση πράγματος(πραγματικού) και λόγου, ή ότι ακόμη και αν αυτό δεν συνέβαινε, ο λόγος του θεού, αλλά και του ανθρώπου, υποκαθιστούσε το πραγματικό, μένοντας όμως σε συνάφεια μαζί του, γι' αυτό και η σωστή εκφορά του λόγου και των ονομάτων, είχε ιδιαίτερη σημασία.

Στις σύγχρονες όμως, πλήρως συμβολοποιημένες κοινωνίες, η απόσταση μεταξύ «πράγματος» και «λόγου», έχει απείρως μεγαλώσει, με αποτέλεσμα στον λόγο, αλλά και σε κάθε ανθρώπινη εκφορά, να αναζητούνται πλέον «ίχνη του πραγματικού», που στην περίπτωση της ψυχαναλυτικής διαδικασίας, αναδύονται από το ασυνείδητο. Υπ' αυτή την έννοια λοιπόν ο λόγος μπορεί να είναι αυτός που αποκρύπτει και συσκοτίζει τις διάφορες εκφάνσεις του πραγματικού.

42. Joel Dor: «Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Lacan. Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα». Εκδόσεις Πλέθρον Αθήνα/1996.σελ. 126

43. Στο ίδιο.σελ.126

44. Walter Biemel: « Χάιντεγκερ». Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα/1993.σελ.160

45. Σ. Μιχαήλ: «Γκόλεμ» Εκδόσεις Άγρα.Αθήνα/2010.σελ.48

Βλέπουμε λοιπόν ότι με έναν ιδιόμορφο τρόπο, ο οποίος εξυπηρετεί ίσως κάποια κρυμμένη οντολογική αναγκαιότητα, το «πραγματικό» χάνεται, συμβολοποιείται και μεταμορφώνεται μέσω της γλώσσας, αλλά δεν εξαφανίζεται. Αντίθετα παραμένει σε λανθάνουσα κατάσταση, σαν ένα ίχνος που αναμένει την έγερσή του. Η πορεία προς το συμβολικό, αφορά κάθε ανθρώπινη δραστηριότητα και φυσικά την εκφορά της ομιλίας και την μετάβαση από την κραυγή και τον θόρυβο, στον έναρθρο, έλλογο ήχο και την Μουσική. Φαίνεται ότι σε αυτό το πρωταρχικό στάδιο της ανάπτυξης του ανθρώπου, η απώλεια της σύνδεσής μας με την πραγματικότητα του «είναι» και η επακόλουθη είσοδό μας στον συμβολικό κόσμο, να είναι ένας μονόδρομος.

Σε αυτή την διαδικασία της συμβολοποίησης, το πρώτο και το πιο βασικό στάδιο, είναι αυτό της απόδοσης, της υιοθέτησης των κύριων ονομάτων, το οποίο συνιστά μια επέμβαση, σε ένα αδιαφοροποίητο όλο, το κατονομάζει, και κατ' επέκταση εισάγει την διαφορά, την ιεράρχηση και την ταξινόμηση.

Είναι νομίζω σημαντικό εδώ να διακρίνουμε την αντιστοιχία, που υπάρχει ανάμεσα σ' αυτήν την «πρώτη βία»⁴⁶, όπως την εννοεί ο Ζ. Ντεριντά, την οποία εισάγουν τα κύρια ονόματα και στον τρόπο με τον οποίο θυσιάζεται τελετουργικά ο θόρυβος, απ' όπου προκύπτει η μουσική(Ζ. Ατταλί). Ο τελετουργικός ηχητικός φόνος, είναι η θυσία, η κατάργηση της φωνής του θεού, της ίδιας της φωνής του πραγματικού, της ουσίας του πράγματος, για να ακουστεί η φωνή του ανθρώπου. Έτσι η μουσική χρησιμοποιείται πλέον, μέσα από την συμβολοποίησή της και την τελετουργία, ως μέσον επιβολής της λήθης(της φωνής του πραγματικού) και του εφησυχασμού, γι' αυτή την πρωταρχική βία(τον θόρυβο), της απομάκρυνσης από το φαντασιακό και της εισόδου μας στο συμβολικό κόσμο. Το θεμελιώδες ερώτημα που τίθεται λοιπόν εδώ, και το οποίο ζητά μια απάντηση, συνίσταται, στο εάν αυτή η συμβολοποίηση του «είναι», η μετατροπή της ένδειξης, του σημείου, του ίχνους σε σύμβολο, είναι πλήρης, ή αφήνει ένα υπόλοιπο που δεν μεταμορφώνεται σε συμβολικό περιεχόμενο, αλλά που παραμένει σαν ένα αγκάθι, για να μας ενοχλεί και να μας υπενθυμίζει το πραγματικό, αδιαμεσολάβητο βάθος της ζωής.

46..Ο Ζακ Ντεριντά στην Γραμματολογία του, ασκώντας κριτική στο κείμενο «Αλγεινοί Τροπικοί», του ανθρωπολόγου Λεβί-Στρος και συγκεκριμένα σε ένα κεφάλαιο που ονομάζεται «Ένα Μάθημα Συγγραφής», όπου ο Λεβί-Στρος περιγράφει την επίδραση της γραφής στην κλειστή κοινωνία των Ναμπικουάρα(μιας φυλής ιθαγενών στην Βραζιλία), αναπτύσσει την θεωρία του, σε σχέση με την τοποθέτηση του εθνολόγου, ότι {...} η πρωταρχική λειτουργία της γραπτής επικοινωνίας είναι το να υποδουλώνει και να υποτάσσεται.

Ο Ντεριντά ορμώμενος και από ένα άλλο επεισόδιο το οποίο αναφέρει ο Λέβι-Στρος, ότι οι Ναμπικουάρα κρατούσαν μυστικά τα κύρια ονόματα που τους είχαν δοθεί, συμπεραίνει, ότι υπάρχει μια πρώτη βία πριν ακόμη και από την εμφάνιση της γραφής.

«Το να κατονομάζει κανείς, το να δίνει ονόματα που σε κάποιες περιπτώσεις του απαγορεύεται να προφέρει, είναι η αρχέγονη βία της γλώσσας η οποία συνίσταται στο να καταγράφει στα πλαίσια μιας διαφοράς, στο να ταξινομεί, στο να καταργεί το λεκτικό απόλυτο{...} Μάλλον, πρόκειται για μια διαδικασία, μια κίνηση, η οποία θεσπίζει την διαφορά ενόσω παράλληλα την κρατά για εφεδρεία, μεταθέτοντας χρονικά την παρουσία ή την λειτουργία της».

Christopher Johnson «Ντεριντά». Εκδόσεις Ενάλιος. Αθήνα/2007.σελ.53

3. Η Διττή φύση της μουσικής.

Το σύστημα των διαφορών και η σχέση της με την εξουσία.

Παρακολουθώντας την πορεία και την εξέλιξη κοινωνικοποίησης της μουσικής, και την είσοδό της στον χώρο του συμβολικού, θα θέλαμε να εξετάσουμε στην συνέχεια, αν η μουσική που παίζεται, διατηρεί εντός της στοιχεία, ίχνη του πραγματικού, ή έχει πλήρως εκλογικευτεί, ή τέλος πάντων, ποιο δρόμο ακολουθεί.

Στο κείμενό του για την Κλασσική, Ρομαντική και Σύγχρονη Μουσική, ο Τ.Β.Αντόρνο αναφέρει ότι: «Αν η τέχνη πηγάζει από την μιμητική, προλογική συμπεριφορά, αν εκπροσωπεί την ανάμνηση αυτής της συμπεριφοράς εν μέσω της εκλογίκευσης, τότε εντός της έχει πάντοτε τα δικαιώματά του, αυτό που δεν αναλύεται εντελώς μέσα στην εκλογίκευση, το ποιοτικό, το διάφορο. Όπου στο όνομα του πνεύματος η τέχνη εκπνευματώνεται πλήρως, εκεί ασεβεί κατά του ίδιου του πνεύματός της, κατά της μνήμης αυτού που δεν εξαντλήθηκε μέσα στην λογικότητα παρόλο που υποτάχτηκε σ' αυτήν».⁴⁷

Κάτι ανάλογο υπονοεί, ο Ζ. Ατταλί, όταν υποστηρίζει ότι η μουσική μπορεί να γίνει κατά μία έννοια αξιόπιστη μεταφορά του πραγματικού. Η μουσική δεν είναι ούτε αυτόνομη δραστηριότητα ούτε αυτόματη συνέπεια της οικονομικής υποδομής. «Είναι συγχρόνως ίχνος και προμήνυμα, γιατί η αλλαγή εγγράφεται στον ήχο πιο γρήγορα απ' όσο πραγματώνεται η κοινωνία που αυτός προμηνάει».⁴⁸

Αντιλαμβανόμαστε, ότι η μουσική παρά την υπαγωγή της στην συμβολοποίηση, εξακολουθεί να διατηρεί μια διττή φύση. Από την μία είναι ενταγμένη σε ένα κοινωνικοοικονομικό σύστημα, εντός του οποίου λειτουργεί σαν κομιστής και πολλαπλασιαστής των μηνυμάτων και των κωδίκων τα οποία κυκλοφορούν και διακινούνται μέσα σε αυτό, και από την άλλη, λόγω ακριβώς αυτού του «υπολοίπου», του ίχνους του πραγματικού, που έχει απομείνει μέσα της, διαθέτει, έχει την δυνατότητα της ανατροπής, γι' αυτό και η μουσική μπορεί να γίνει επικίνδυνη.⁴⁹

47.Τ. Αντόρνο: Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας. Εκδόσεις Πρίσμα. Αθήνα/1991.σελ.13

48. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.17

49.« Ο μουσικός, όπως η μουσική, είναι διφυής. Παίζει διπλό παιχνίδι. Ταυτόχρονα ο musicus και ο cantor,εκτελεστής, αναπαραγωγός και προφήτης. Απόβλητος βλέπει με μάτι πολιτικό την κοινωνία. Ενταγμένος στον κόσμο, είναι ο ιστορικός του, η αντανάκλαση των πιο βαθιών αξιών του. Μιλάει και υπέρ και κατά της κοινωνίας. Αυτή η δυαδικότητα υπάρχει πριν να έλθει το κεφάλαιο να του επιβάλλει κανόνες και λογοκρισίες. Η διάκριση ανάμεσα σε μουσικό και μη μουσικό-που χωρίζει την ομάδα από το λόγο του μάγου-αποτελεί χωρίς αμφιβολία έναν από τους πρώτους καταμερισμούς εργασίας, μια από τις πρώτες κοινωνικές διαφοροποιήσεις στην ιστορία της ανθρωπότητας, πριν ακόμα και από την εμφάνιση της κοινωνικής ιεραρχίας. Σαμάνος, γιατρός, μουσικός. Είναι ένα από τα πρώτα βλήματα μιας κοινωνίας πάνω στον εαυτό της, ένας από τους πρώτους καταλύτες των βιαιοτήτων και των μύθων. {...} ο μουσικός είναι εκεί μέρος του συνόλου της διαδικασίας της θυσίας, παροχетеυτής της βίας, και πως η αρχέγονη ταυτότητα μαγεία-μουσική-θυσία-τελετουργία εξηγεί αυτή τη θέση του μουσικού στους περισσότερους πολιτισμούς: μαζί απόβλητος(ριγμένος πολύ χαμηλά στην κοινωνική ιεραρχία) και υπεράνθρωπος(η μεγαλοφυΐα, η σταρ, η λατρεμένη και θεοποιημένη). Διαφορετικός μαζί και αφομοιωτικός».

Στο ίδιο. σελ.29

Έτσι από τη στιγμή που η κραυγή, ή ο θόρυβος, μεταμορφώνονται σε ένα μουσικό ήχο, την ίδια στιγμή ανοίγονται δυο διαφορετικές διαδρομές.

Η μία διαδρομή με στόχο την συμβολοποίησή, θα ακολουθήσει τον δρόμο της κοινωνικοποίησης, θα συμβιβαστεί, θα γίνει η οδός του «συμβιβασμού» του ήχου, της ένταξής του στο εκάστοτε σύστημα εξουσίας.⁵⁰

Η άλλη διαδρομή για την μουσική, θα είναι εκείνη η οποία θα διατηρήσει μέσα στον ήχο της, την προλογική, την πρωταρχική, και απτική έκφραση, ένα ίχνος του πραγματικού που δεν υπετάχθη πλήρως στον όρο της συμβολοποίησης, ένα ίχνος που θα μένει έξω από την κοσμική εξουσία και θα συγκεντρώνει γύρω της, τους ανθρώπους του περιθωρίου, τους απόκληρους, των κοινωνιών αυτών.⁵¹

Παρότι αυτές οι δύο διαδρομές είναι αποκλίνουσες, η απόσταση που τις χωρίζει δεν φαίνεται να είναι τόσο μεγάλη και ίσως γι' αυτό η μουσική αντιπροσωπεύει όχι μόνο την κυρίαρχη κουλτούρα κάθε εποχής, αλλά και κάθε υπόρρητη, και περιθωριακή υποκουλτούρα που την συνοδεύει.⁵²

Όμως, με την σταδιακή εμπορευματοποίηση της μουσικής και την συνακόλουθη χειραγώγησή της, θα αλλάξει δραματικά η λειτουργία της. Η μουσική, θα πάψει να βιώνεται πλέον σαν το αυθόρμητο μέρος μιας κουλτούρας με λαϊκή προέλευση και θα γίνει μια δραστηριότητα από «απόσταση», θα χάσει τη αμεσότητά της.⁵³

50. «{...} Ο αυτοκράτορας(στην Κίνα), ελέγχει τις εγκεκριμένες μορφές μουσικής, αφού ορισμένες απ' αυτές εξασφαλίζουν κοινωνική ευταξία κι άλλες φέρνουν αναταραχή στο λαό{...}. Παντού λοιπόν στην αρχαιότητα συναντάμε αυτή την έγνοια για έλεγχο της μουσικής, ως μέσο για τη χειραγώγηση, φανερή ή σιωπηρή της βίας». Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.31

51. «Στο μεταξύ, σαν αντιστραμμένο σχήμα της πολιτικής χειραγώγησης, μια μουσική ανατρεπτική ζει και αναπτύσσεται υπόγεια και κυνηγημένη, μια λαϊκή μουσική, όργανο εκστατικής λατρείας, που πασχίζει να υπερκεράσει την ακαταδίκαστη βία: διονυσιακή λατρεία στην Ελλάδα και στην Ρώμη, στην οποία προσθέτονται άλλες θρησκείες που ήρθαν από τη Μικρά Ασία. Εκεί η μουσική είναι ο χώρος της εξέγερσης, υπέρβαση του σώματος. Σε ρήξη με τις θρησκείες και τις καθιερωμένες εξουσίες, αυτές οι τελετές συγκεντρώνουν σε ξέφωτα ή σε σπηλιές περιθωριακούς: γυναίκες, δούλους, μέτοικους».

Στο ίδιο. σελ.31-32

52. «{...} η μουσική θα μένει σ' όλη την διάρκεια του Μεσαίωνα η ίδια στο χωριό, στην πλατεία της αγοράς και στην αυλή των αρχόντων. Η μουσική επικοινωνία είναι χωρίς ελιτισμό ή μονοπώληση της δημιουργικότητας. Ο φεουδαρχικός κόσμος μένει μέσα στην πολυφωνία, ένας κόσμος επικοινωνίας, ένας κόσμος όπου η μουσική στην καθημερινή ζωή είναι αχώριστη από το χρόνο, βιωμένη και όχι κοιταγμένη».

Στο ίδιο.σελ.34

53. «Τον 14^ο αιώνα, αναφέρει ο Ζ. Ατταλί, όλα αλλάζουν. Από το ένα μέρος, η μουσική της Εκκλησίας εγκοσμικεύεται και αυτονομείται σε σχέση με το τραγούδι. Χρησιμοποιεί όλο και περισσότερα όργανα, αφομοιώνει μελωδίες λαϊκής και κοσμικής προέλευσης και παύει να αντλεί από το γρηγοριανό υπόστρωμα. Από το άλλο μέρος, οι διάφορες τεχνοτροπίες της γραπτής και της πολυφωνικής μουσικής διαδίδονται στις αυλές και τις απομακρύνουν από την μουσική του λαού{...}«Μέσα σε τρεις αιώνες, από τον 14^ο ως τον 16^ο, οι αυλές θα διώξουν τους ζογκλέρ, φωνή λαού, και θα ακούνε μόνο μουσική γραμμένη σε παρτιτούρα, που εκτελούν μισθωτοί μουσικοί». Στο ίδιο. σελ.34

Η εξέλιξη αυτή περιγράφεται από αυτό που ορίζει ο Ζ. Ντεριντά, ως το δεύτερο επίπεδο της βίας. Σ' αυτό το επίπεδο δίδεται η «Μάχη των Κανονικών ονομάτων», της λογοκρισίας, της συγκάλυψης και εξάλειψης του συστήματος των κανονικών ονομάτων που καθιερώνονται στο πρωταρχικό επίπεδο.⁵⁴

Πρόκειται για το στάδιο αυτό, το οποίο ο Ατταλί περιγράφει με τον όρο «παράσταση», για να δηλώσει την άνοδο της μουσικής στη σκηνή, η οποία δηλώνει ταυτόχρονα και την πίστη στην αρμονία και την τάξη του κόσμου, την πίστη στην ομοιομορφία, (μέσω της συναλλαγής και της νομιμότητας της εμπορικής εξουσίας), κάτι που δεσπάζει στον σύγχρονο κόσμο. Διότι η παγκοσμιοποίηση, με την έννοια της καθιέρωσης μιας παγκόσμιας ελεύθερης αγοράς, η οποία επιβάλλει την ομοιομορφία(παρά τις φαινομενικές διαφορές στην έκφραση), ουσιαστικά καταργεί την διαφορά, οδηγεί σταδιακά σε μια ψευδή πίστη, για μια *paix romane*, σε μια χειραγώγηση και καταστολή κάθε διαφωνίας και αντίδρασης. Αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό στο πεδίο της μουσικής έκφρασης.

Η κύρια αλλαγή που συντελέστηκε στο πλαίσιο της έντεχνης δυτικής μουσικής παράδοσης, ήταν η στροφή από την μελωδία στην αρμονία.⁵⁵ Η σταδιακή υποβάθμιση της μελωδίας, προς χάριν της αρμονίας, της συνήχησης, αλλάζει ουσιαστικά τον τρόπο επικοινωνίας των ανθρώπων, καθώς η μελωδία συνδέεται με την άμεση συναισθηματική εκφορά. Στην εξέλιξη αυτή, αναγνωρίζουμε την προσπάθεια χειραγώγησης από την εκάστοτε εξουσία, της ελεύθερης μουσικής έκφρασης και επικοινωνίας. Έτσι μέσω της εμπορευματοποίησης της μουσικής, οι μουσικοί μετατρέπονται από ζογκλέρ και αμφισβητίες, σε παράγωγα ενός συστήματος, που τους εντάσσει, στον μηχανισμό του και τους αφομοιώνει.⁵⁶

Ο μουσικός ήχος, δεν συμβολίζει πλέον την απουσία του θορύβου, όπως στην περίπτωση της καθαρά μελωδικής μουσικής, αλλά καθίσταται το σύμβολο μιας δεύτερης θυσίας.

54. Christopher Johnson «Ντεριντά». Εκδόσεις Ενάλιος. Αθήνα/2007.σελ.53-54

55.«Καθ' όσον η γλώσσα βελτιωνόταν, με την αποδοχή των νέων κανόνων της η μελωδία έχανε ανεπαισθήτως την παλιά της ενεργητικότητα και η μέτρηση των διαστημάτων υποκατέστησε τη λεπτότητα των αποχρώσεων. Έτσι, για παράδειγμα, καταργήθηκε σταδιακά η πρακτική του εναρμόνιου είδους{...}Εγκαταλείποντας τον προφορικό τόνο και προσηλωνόμενοι μόνο στις αρμονικές θεσμίσεις, η μουσική γίνεται πιο λαμπρή για την ακοή και λιγότερο γλυκιά για την καρδιά.{...}Ιδού λοιπόν πως το τραγούδι κατέστη βαθμιαία μια τέχνη εξ' ολοκλήρου χωριστή από το λόγο, από τον οποίο έλκει την καταγωγή της, πως η αρμονία των ήχων απάλειψε τις αποχρώσεις της φωνής και πως, τέλος περιορισμένη στο καθαρά φυσικό αποτέλεσμα της σύγκλισης των δονήσεων, η μουσική στερήθηκε τα ηθικά αποτελέσματα που είχε παραγάγει όταν ήταν διπλώς η φωνή της φύσης»

Ζ.Ζ. Ρουσώ: Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών. Εκδόσεις Καστανιώτη/2011.σελ.117

56.«Η μουσική εντάσσεται ανάμεσα στον θόρυβο και την σιωπή, μέσα στο χώρο της κοινωνικής κωδικοποίησης που αποκαλύπτει. Κάθε μουσικός κώδικας έχει τις ρίζες του στις ιδεολογίες και στις τεχνολογίες μιας εποχής, ενώ ταυτόχρονα τις παράγει».

Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.40

Η κοινωνική εξουσία επιβάλλει να θυσιαστεί τώρα η μελωδία, η αμεσότητα, η σχέση. Επιβάλλει μια απόσταση ανάμεσα στην μουσική και τον άνθρωπο. Η μουσική πρέπει τον 18^ο αιώνα, να γίνει θέαμα, παράσταση.

Έτσι, ο θόρυβος, η διαφωνία, η εκτός «πλαισίου» ηχητική δράση, συνιστούσε τον έναν από τους δύο πόλους της ανθρώπινης έκφρασης. Ήταν κι αυτός, συστατικό στοιχείο της επικοινωνίας. Από τον 18^ο αιώνα και μέχρι το τέλος του 19^{ου} αιώνα, ο δευτερεύων αυτός πόλος, θα αναδειχτεί σε ανατροπέα, σε καταλύτη, και φορέας ριζοσπαστικών αλλαγών.⁵⁷

Θα ήθελα να επισημάνω εδώ, κάνοντας μια παρένθεση, ότι η «διαφωρά»⁵⁸, έτσι όπως προέκυψε από την εμφάνιση, την απόδοση των «κύριων ονομάτων» και την επακόλουθη συμβολοποίηση που επέφεραν, και έτσι όπως αρχικά καθιερώθηκε στο πεδίο του ήχου, δεν είναι της ίδιας σημασίας, με τις «διαφορές» που προκύπτουν μέσα σε ένα σύστημα, οι οποίες το συντηρούν, το διαφυλάσσουν, αλλά που επίσης κάποια στιγμή ανατρέπονται από «θορύβους», που διακόπτουν την ροή τους, δημιουργούν ανισοροπία στο σύστημα και τελικά το οδηγούν(το σύστημα), μέσα από ωδίνες, σε μια άλλη, σε μια νέα κατάσταση ισορροπίας. Η πρώτη «διαφωρά», προκύπτει από μια δυσανάγνωστη και εν πολλοίς υποόρητη σχέση συνειδητού και ασυνειδητού, χθόνιου και έλλογου κόσμου, προκύπτει ακριβώς στο σημείο μιας αλλαγής, μιας μετάβασης από το εκεί, το επέκεινα, στο εδώ, από το άγνωστο στο γνωστό. Προκύπτει, γιατί κάτι διαμεσολαβεί και κάτι διαμεσολαβείται, γιατί κάτι χάνεται και κάτι προσφέρεται ως υποκατάστατο αυτού του χαμένου, του απολεσθέντος αντικειμένου. Αυτή η ψυχική διαδικασία, που οδηγεί στην γνωριμία και την αποδοχή του συμβολικού κόσμου, αποτελεί ένα μονόδρομο για το υποκείμενο, δεν του δίνεται(του υποκειμένου), η δυνατότητα κάποιας άλλης επιλογής και κατεύθυνσης.

Αντίθετα οι «διαφορές», οι επιγενόμενες, είναι παράγωγα του συστήματος, προϊόντα της κοινωνικής εξουσίας. Άσχετα αν παίρνουν την δύναμή τους, από την πρωταρχική «διαφωρά», που έχει εγκατασταθεί μόνιμα στον ψυχικό κόσμο του υποκειμένου, είναι κατασκευές, προϊόντα αυτού του κόσμου, του γνωστού. Η «διαφωρά», προϋποθέτει μια θυσία, οι «διαφορές», αποτελέσματα σκηνοθεσίας, στοχεύουν στον εφησυχασμό και για την ακρίβεια, στην ψεύτικη ικανοποίηση της ψυχικής δίψας και πείνας του ανθρώπου. Αποτελούν δευτερεύουσες θυσίες, ή ακριβέστερα, μια υπόμνηση της πρώτης θυσίας, η οποία οδήγησε στο συμβολικό πεδίο.

Έτσι οι δύο διαφορετικές διαδρομές, που η μουσική είχε ακολουθήσει, αυτή της κοινωνικοποίησης και της ένταξής της στο σύστημα η μία, και η άλλη, που διατηρώντας μέσα της στοιχεία από την προλογική ανθρώπινη συμπεριφορά και αντίδραση, κινείτο, στο όριο μεταξύ του θορύβου και του κοινωνικά αποδεκτού

57.«{...} Θα ήθελα εδώ να παρακολουθήσω την πολιτική οικονομία της μουσικής ως μια διαδοχή τάξεων, δηλαδή διαφορών, που προσβάλλονται από θορύβους, δηλαδή από αμφισβητήσεις διαφορών, προφητικούς, αφού δημιουργούν νέες τάξεις, ασταθείς και μεταβαλλόμενες».

Z. Απαλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.40

58. Ως «διαφωρά», εννοούμε εδώ, καθώς και στην σελίδα 15, την πρώτη διαφοροποίηση και ταξινόμηση που έχει προέλθει από την αρχέγονη βία της γλώσσας, την πρώτη βίαιη εγχάραξη και την απόδοση των κυρίων ονομάτων, όπως την εννοεί ο Z. Ντεριντά στην Γραμματολογία του. Christopher Johnson «Ντεριντά». Εκδόσεις Ενάλιος. Αθήνα/2007.σελ.53.

μουσικού ήχου, καθόριζαν μέχρι πριν λίγο, λίγο πριν δηλαδή, την ολοκληρωτική σχεδόν χειραγώγηση της μουσικής έκφρασης από την εξουσία και την είσοδό της στο δίκτυο της παράστασης, το αποκλειστικό ζευγάρι των αντιθέτων, που όριζε το πλαίσιο της κίνησης της μουσικής δημιουργίας. Στον ζωγραφικό πίνακα του Μπρίγκελ, « Η Μάχη του Καρναβαλιού και της Σαρακοστής» εικ.3, αναπαρίσταται αυτή ακριβώς η σύγκρουση μεταξύ των δύο άκρων αυτού του δίπολου.⁵⁹

Από ένα σημείο και μετά, αυτό το ζευγάρι, το οποίο μονίμως ευρίσκετο σε μία σύγκρουση, αλλά παράλληλα ο ένας πόλος ανεχόταν τον άλλο, ο μουσικός ήχος ανεχόταν τον θόρυβο και το αντίστροφο, σαν να υπήρχε μια μυστική συμφωνία που σκοπό είχε την διατήρηση και των δύο, με σκοπό ίσως να βγει κάποια στιγμή, στο απώτερο μέλλον, ένα συμπέρασμα, να προκύψει ένας κοινός δρόμος που θα τους ένωνε και πάλι, αποκαθιστώντας την ολότητα του «ήχου», φαίνεται να έχει υποκατασταθεί από ένα παρόμοιο ζευγάρι αντιθέτων, που έχει πάνω κάτω τα ίδια χαρακτηριστικά και εξωτερική συμπεριφορά, αλλά το οποίο όμως είναι προϊόν σκηνοθεσίας. Η κοινωνική εξουσία, έχει αφομοιώσει αυτή την αντίθεση, αυτή τη σύγκρουση. Είναι ταυτόχρονα παραγωγός τάξης και αταξίας.⁶⁰ Έτσι καταφέρνει να υποκαταστήσει την πρωτογενή αυτή σύγκρουση (θόρυβου και μουσικής), της έχει αφαιρέσει ουσιαστικά τον θόρυβο, ως αντίθεση στον ήχο, ως ένα είδος «διαφωνίας» και «διαφωνίας» ως προς αυτόν, άρα αφαιρεί από τον θόρυβο την αιχμή του, την λειτουργία του ως όπλου, ως φορέα ανατροπής.⁶¹ Έτσι αντικαθιστά τον ακατέργαστο θόρυβο ως ένα θόρυβο κατασκευασμένο, σκηνοθετημένο και άρα ακίνδυνο.

Μέσα όμως από αυτή την αφομοίωση της σύγκρουσης στο πεδίο του ήχου, ακόμη και η μουσική καθίσταται ένα ελεγχόμενο και προβλέψιμο από την εξουσία παιχνίδι.

59. «Η Μάχη Καρναβαλιού και Σαρακοστής είναι η αναμέτρηση δύο βασικών μορφών πολιτικής στρατηγικής, δύο ανταγωνιστικών μορφών πολιτιστικής και ιδεολογικής οργάνωσης: του Γλεντιού, για να κάνει σε όλους υποφερτή τη δυστυχία τους με την γελοία αναγόρευση ενός θεού για να του θυσιάσουν, της Ασκητικότητας, για να κάνει ανεκτή, με την υπόσχεση της αιωνιότητας, την αλλοτρίωση του καθημερινού. Ο Αποδιοπομπαίος Τράγος και η Νηστεία. Ο Θόρυβος και η Σιωπή.

Ο Μπρίγκελ σκηνοθετεί αυτή τη σύγκρουση μέσα σε ένα ζωντανό χώρο: θόρυβοι φυσικοί, θόρυβοι του παιχνιδιού και της δουλειάς, μουσική, γέλια, βογκητά, ψίθυροι. Θόρυβοι που σήμερα έχουν όλοι πια σχεδόν εκλείψει από την καθημερινή ζωή μας {...} Ο Μπρίγκελ μας φωνάζει πως η μουσική και όλοι οι ήχοι είναι διακύβευση εξουσίας». Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978. σελ.46

60. « Η τάξη της, (της μουσικής), μιμείται την κοινωνική τάξη, και οι διαφωνίες εκφράζουν το περιθώριο. Ο κώδικας της μουσικής αντιγράφει τους κανόνες που ισχύουν στην κοινωνία». Στο ίδιο. σελ.60

61. «Ο Θόρυβος είναι όπλο. Η μουσική είναι πρώτα πρώτα η μορφοποίηση, η τιθάσευση, η τελετουργική αναγωγή της χρήσης αυτού του όπλου σ' ένα ομοίωμα τελετουργικού φόνου, έξαρση του φαντασιακού στοιχείου». Στο ίδιο. σελ 51.

Έτσι ενώ, «Ο αρχικός της ρόλος(της μουσικής), δεν εξαρτάται από την ποσότητα εργασίας που της αφιερώθηκε, αλλά από το μυστηριακό συνταίριασμά της μ' ένα κώδικα εξουσίας, από τον τρόπο που συντελεί στην αποκρυστάλλωση της κοινωνικής οργάνωσης σε ένα σύστημα.{...}» όπως αναφέρει ο Ζ. Ατταλί, ο ρόλος αυτός ήταν τελετουργικός, δηλαδή πως πριν από οποιαδήποτε εμπορική συναλλαγή η μουσική ήταν δημιουργός πολιτικής τάξης, γιατί είναι ελάχιστων μορφών θυσίας. Μέσα στον κόσμο των ήχων σημαίνει συμβολικά την χειραγώγηση της βίας και του φαντασιακού στοιχείου, την τελετουργοποίηση ενός φόνου ως υποκατάστατου της διάχυτης βίας, τη βεβαίωση πως μια κοινωνία είναι εφικτή, εξιδανικεύοντας τις ατομικές φαντασιώσεις.

Αυτός ακριβώς ο ρόλος της μουσικής θα χαθεί σιγά σιγά, όταν ο τόπος της μουσικής θ' αλλάξει, όταν θα ακούγεται μέσα σε σιγή και θα ανταλλάσσεται με χρήμα.⁶²

Είναι σημαντικό, να σταθούμε στο σημείο αυτό, για να αποσαφηνίσουμε, την έννοια του τελετουργικού φόνου, αυτή τη θυσία στην μουσική, σε σχέση με την ψυχαναλυτική προσέγγιση. Σύμφωνα με την Λακανική προοπτική, ο τελετουργικός φόνος και η θυσία, ταυτίζονται με την στιγμή που το φαντασιακό-πραγματικό, χάνεται, θυσιάζεται, για να εισέλθει(το υποκείμενο), στο συμβολικό πεδίο, δηλαδή ταυτίζονται με τη στιγμή που η φωνή του θεού(το πραγματικό, με μια άλλη διατύπωση), θυσιάζεται, για να ακουστεί η φωνή του ανθρώπου(στο συμβολικό πεδίο).

Από αυτή την άποψη, είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα η αναφορά του Jean-Pierre Galloy, ότι Η φωνή του θεού αποσύρθηκε από τον κόσμο, και ο φόνος μνημονεύεται κατά την διάρκεια διαφόρων θρησκευτικών εορτών. Αν η μουσική δεν αποδίδεται σε (έναν) θεό, είναι ακριβώς επειδή έχει πεθάνει. Σημαδεύεται εκεί μια τομή με την φωνή ως απολεσθέν αντικείμενο, μια τομή που είναι αναγκαία για να μπορέσει κανείς να την χρησιμοποιήσει.

Με την πρακτική του τραγουδιού διευκολύνεται η επανενσωμάτωση ή η επανεντόπιση της φωνής μέσω μιας μεταφοράς που δίνει πρόσβαση σε μια αντήχηση του σώματος.⁶³

Γι' αυτό και ο πρωτόγονος άνθρωπος, ο οποίος βρισκόταν διαρκώς σε σχέση και αντιπαράθεση με κάποιον «άλλο»: τον μεγάλο «Άλλο», που συμβόλιζε τον Θεό, την Φύση, την φωτιά, τον ουρανό κ.τ.λ, καταφεύγει στη μαγική λύση του τραγουδιού. Διότι έτσι λύνει, αντιμετωπίζει τον φόβο, που του προκαλεί η άγνωστη εικόνα του «Άλλου». Ο μελωδικός και ρυθμικός τραγουδημένος ήχος, διευρύνει τον ψυχικό κόσμο, ανοίγει τον εσωτερικό ορίζοντα, εξοστρακίζει τον άγνωστο παράγοντα. Η μουσική παίζει εδώ τον ρόλο τόσο της εναρμόνισης με την θεϊκή τάξη, την τάξη της φυλής, όσο και την ανατροπή της, καθώς η διεύρυνση του εσωτερικού χώρου, σημαίνει ταυτόχρονα, τον περιορισμό του εσωτερικού χώρου του άλλου.

Η προσπάθεια να περιοριστεί ο πρωταρχικός αυτός φόβος και να αποφευχθεί η βία, επιχειρείται να αντιμετωπιστεί μέσω της μουσικής τελετουργίας, αρχικά σε ένα «σωματικό» θα λέγαμε επίπεδο.

62. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.53

63. Γκλεν Γκουλντ: ή η αναγκαία επινόηση. Εκδόσεις Εκκρεμές/2012.σελ.17

Αυτή όμως η πρακτική δια της μουσικής, επαναφέρει το ίδιο ζεύγος ήχος-θόρυβος και το συντηρεί, καθώς το εναλλάσσει σε διαφορετικό χωροχρόνο και με διαφορετικό υπαρξιακό περιεχόμενο, αυτό του θορύβου που εκφράζει τον φόβο και την βία και εκείνο του ήχου ο οποίος συμβολίζει τον εξευμενιστή, και τον ισορροπιστή.⁶⁴

Ο ψυχικός χώρος, εντός του οποίου μπορούμε ελεύθερα να εκπληρώνουμε έστω και φαντασιακά την βασική μας έλλειψη, να πραΰνουμε τους φόβους μας και να εκπληρώνουμε τις επιθυμίες μας, είναι ένας χώρος απαραίτητος, ο οποίος θα πρέπει να παραμένει ανοιχτός και ελεύθερος όχι μόνο για την διατήρηση της ψυχικής, αλλά και της σωματικής μας υγείας. Γι' αυτό και ο ρόλος της μουσικής και ειδικά του τραγουδιού, που συμβάλλουν καθοριστικά στο ανάπτυσμά του, είναι σημαντικός.

Ο Ατταλί, δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην πολιτική και κοινωνική διάσταση αυτού του θέματος, βασιζόμενος στην ανακάλυψη «που έκανε ο Rene Girard πάνω στον ρόλο της τελετουργίας της θυσίας ως πολιτικού μέσου χαλιναγώγησης και υποκατάστατου της διάχυτης βίας»⁶⁵.

Διότι, από τη μια πλευρά, ο θόρυβος είναι καθαυτό βία: ενοχλεί. Κάνω θόρυβο σημαίνει διακόπτω μια μετάδοση, αποσυνδέω, σκοτώνω.

Από την άλλη πλευρά, η μουσική είναι μίμηση της τιθάσευσης του θορύβου και εικόνα θυσίας. Είναι λοιπόν εξιδανίκευση, παρόξυνση του φαντασιακού στοιχείου και ταυτόχρονα δημιουργία κοινωνικής τάξης(ordre) και πολιτικής συμφιλίωσης.⁶⁶

64. «Ορισμένοι ψυχαναλυτές (Fonagy & Target, 1999) διατυπώνουν την υπόθεση ότι τόσο η βία που στρέφεται εναντίον του εαυτού, όσο και εκείνη που στρέφεται εναντίον άλλων συνδέεται με ελλείμματα στην ικανότητα ως προς την λειτουργία του ψυχικού χώρου. Η έλλειψη του χώρου εκείνου, όπου θα μπορούσε να σκεφτεί κανείς, είτε τις δικές του ψυχικές καταστάσεις είτε εκείνες των άλλων (mentalisation), μπορεί να οδηγήσει έναν άνθρωπο στη διαχείριση σκέψεων, συναισθημάτων και επιθυμιών στο χώρο του σωματικού.

Η βία λοιπόν, σύμβολο της οποίας είναι ο θόρυβος στο πεδίο του ήχου, σχετίζεται άμεσα με την ύπαρξη ή μη του ψυχικού χώρου ή μάλλον με την έλλειψη του στο υποκείμενο. Σχετίζεται επίσης και με την περιορισμένη δυνατότητα κάποιου αντικειμένου να περιέξει και να δώσει κάποια υποφερτή μορφή στην ανάγκη, την απόγνωση, το θυμό ή τον τρόπο του υποκειμένου».

Ελληνική Εταιρεία Ψυχαναλυτικής Ψυχοθεραπείας: Βία, Ψυχικός Χώρος και Κινηματογράφος Γρηγόρης Μανιαδάκης. Τεύχος 3^ο Αθήνα/2007.

65. «Ο Ζιράρ απέδειξε πως οι περισσότερες αρχαίες κοινωνίες ζούσαν μέσα στην τρομοκρατία της ταυτότητας, που δημιουργούσε μια μιμητική επιθυμία, ανταγωνισμό και συνεπώς μια χωρίς όρια διαδιδόμενη βία, σαν επιδημία, «ιδιοπαθής βία». Κατά την γνώμη του, για να αντιδράσουν σ' αυτή την καταστροφή των συστημάτων κοινωνικών διαφορών, όλες οι κοινωνίες δημιούργησαν εξουσίες πολιτικές ή θρησκευτικές που συγκρατούσαν αυτή τη διασπορά της βίας, διαλέγοντας ένα εξιλαστήριο θύμα. Η θυσία του, πραγματική ή συμβολική, συγκέντρωνε όλη τη δυνητική βία προς τη δημιουργία νέων διαφορών, μιας ιεραρχίας, μιας τάξης, μιας σταθερής κοινωνίας. Από κει και η ιδιάζουσα υπόσταση του θύματος της θυσίας, ταυτόχρονα αποδιοπομπαίου και λατρευόμενου. Δύναμη και Υποταγή. Θεός και Μηδέν». Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.54

66. Στο ίδιο.σελ.54

Όστε η μουσική, σύμφωνα με τον Ατταλί, παρουσιάζεται σαν μια ηχώ της θυτικής συγκράτησης της βίας. Καταργεί τις διαφωνίες για να αποφύγει την εξάπλωση του θορύβου. Μιμείται έτσι στον ηχητικό χώρο την τελετουργοποίηση του φόνου.⁶⁷

Ο θόρυβος γίνεται τότε η παράσταση του φόνου και η μουσική της θυσίας.⁶⁸ Για να αποδείξει αυτή την υπόθεση ο Ατταλί, εξετάζει την σχέση της μουσικής με τον μύθο, βασιζόμενος στην άποψη του Λεβί-Στρος, «ότι η μουσική στις μέρες μας έγινε το υποκατάστατο των μύθων»⁶⁹. Έτσι καταλήγει, ότι «η μουσική δεν είναι μόνο ένα σύγχρονο υποκατάστατο των μύθων, αλλά κάτι περισσότερο, την εποχή των μύθων ήταν παρούσα μέσα σε αυτούς, αποκαλύπτοντας εκεί την αρχική λειτουργικότητά της ως μίμησης της τελετουργικής θυσίας και βεβαίωσης της δυνατότητας μιας κοινωνικής ευταξίας»⁷⁰. Με άλλα λόγια η μουσική ήταν παρούσα στους μύθους, λειτουργώντας ως υποκατάστατό τους στους μεταγενέστερους χρόνους.⁷¹

67. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.57

68.«Ο Θόρυβος ως φόνος και η μουσική ως θυσία δεν είναι υποθέσεις εύκολα αποδεκτές. Προϋποθέτουν πως η μουσική λειτουργεί όπως η θυσία, πως το ν' ακούς θόρυβο είναι λίγο σαν να σκοτώνεσαι εσύ ο ίδιος, πως το ν' ακούς μουσική είναι σαν να παραστέκεις σ' ένα τελετουργικό φόνο με ό,τι το επικίνδυνο, το ένοχο, αλλά και το καθησυχαστικό συνεπάγεται αυτό, πως το να χειροκροτείς είναι σαν να επιβεβαιώνεις, μετά από την παροχτευμένη βία, την δυνατότητα επιστροφής των θεατών της θυσίας στη βασική βία». Στο ίδιο σελ.58

69. «Πιο συγκεκριμένα την εποχή της επιπόνησης της φούγκας, που η συνθετική της μορφή είναι πανομοιότυπη με του μύθου, η μουσική πήρε, κατά τη γνώμη του, ένα μέρος από την κληρονομιά του μύθου, ενώ το μυθιστόρημα κληρονομούσε το υπόλοιπο. Από τον Μοντεβέρντι στον Στραβίνσκι, θα μπορούσαμε λοιπόν να διαβάσουμε τις μεγάλες μουσικές φόρμες σαν ένα υποκατάστατο των μύθων των συμβολικών κοινωνιών. Αυτό τον οδηγεί σε μια ταξινόμηση των μουσικών: διακρίνει τους μουσικούς του κώδικα(Μπαχ, Στραβίνσκι, Βέμπερν) που σχολιάζουν τους κανόνες ενός μουσικού λόγου, τους μουσικούς του μηνύματος(Μπετόβεν, Ραβέλ, Σαίνμπεργκ) που αφηγούνται, τους μουσικούς του μύθου(Βάγκνερ, Ντεμπισί, Μπεργκ) που κωδικοποιούν το μήνυμά τους με βάση διηγήσεις. Ο μύθος είναι έτσι το προϊόν ενός κώδικα μέσω ενός μηνύματος, κάποιων κανόνων μέσω μιας διήγησης. Δεν βρίσκουμε όμως στην μελέτη του κάποιαν εξήγηση για τη θέση της μουσικής την εποχή των μύθων». Στο ίδιο.σελ.58

70.«Στον κινέζικο κόσμο πρώτα, βρίσκουμε πάρα πολλές ρήσεις που κάνουν φανερά λόγο γι' αυτές τις σχέσεις(αντιστοιχία ηχητικού και κοινωνικού χώρου). Όπως στον Σουν Τσιέν: «Οι θυσίες και η μουσική, οι τελετές και οι νόμοι έχουν έναν και τον αυτό σκοπό, να ενώνουν τις καρδιές του λαού, κι από αυτά να βγαίνει η μέθοδος καλής διακυβέρνησης». Στο ίδιο. σελ.58

71.Το ίδιο, ή κάτι παραπλήσιο μπορεί να συμβαίνει με τις οπτικές φόρμες. Και αν ναι, μήπως και εδώ έχουμε ένα άλλο είδος θυσίας, αυτή της εικόνας του θεού, της ανάμνησης μιας πρωταρχικής εικόνας που θυσιάστηκε για χάρη της συμβολοποίησης και που συνεχώς αναζητείται μέσα στις συμβολικές κοινωνίες, με ένα παρόμοιο τρόπο, αυτόν του χτισίματος διαφορών και της επανάληψης, και που ίσως να εξηγεί εδώ την εξέλιξη της εικονοκλαστικής τέχνης με ένα παρόμοιο τρόπο, όπως συμβαίνει με την εξέλιξη του μουσικού ήχου. Αν και ο ήχος είναι προγενέστερος της εικόνας, φαίνεται να έχουν μια κοινή αφετηρία, να πηγάζουν και οι δύο, από ένα τόπο πριν την συμβολοποίηση και στην συνέχεια, εισερχόμενοι στον συμβολικό κόσμο, να ακολουθούν παράλληλες διαδρομές. {«Κάθε ανθρώπινη παραγωγή, αναφέρει ο Ατταλί, αποτελεί, με κάποιο τρόπο, μια μεσολάβηση και μια διαφορά ανάμεσα στους ανθρώπους, και μπορεί επομένως, να είναι, κατά μία έννοια, μέσο πιθανότητας της βίας»}. Στο ίδιο. σελ.61

Όστε υπάρχει συσχετισμός μεταξύ της τελετουργικής θυσίας και της μουσικής από την μία και της βίας και του θορύβου από την άλλη. Από αυτή τη σχέση προκύπτει και η υπαγωγή της μουσικής και των μουσικών, ως μέσων πολιτικής και κοινωνικής χειραγώγησης, στα χέρια της εκάστοτε εξουσίας. Μέσω της τελετουργικής θυσίας, μπορούμε να πούμε ότι η μουσική, από την μία πλευρά, δρα σαν ένας ομογενοποιητικός παράγοντας, ένας παράγοντας συμφιλίωσης, απέναντι στην διάσπαση, την ανατροπή και την βία που μεταφέρει ο θόρυβος, και από την άλλη, έχοντας πετύχει αυτή την πρώτη τιθάσευση, επανεισάγει την διαφορά, τεχνητά πλέον, για να επιτύχει μια νέα, δευτερογενή τιθάσευση, του κοινωνικοποιημένου πλέον θορύβου.⁷² Η πρώτη περίοδος λοιπόν της μουσικής, σχετίζεται με την τιθάσευση του θορύβου και της βίας την οποία μεταφέρει ο θόρυβος, (μέσω της τελετουργίας, του τελετουργικού φόνου, της θυσίας του «πραγματικού»). Η μουσική κωδικοποιείται έτσι, που να επιτρέπει στην εξουσία, την πολιτική ή την θρησκευτική, να την χρησιμοποιεί, για τους δικούς της σκοπούς. Παρ' όλα αυτά, παρόλη δηλαδή την σταδιακή απόσταση που η μουσική παίρνει από το κοινωνικό γίνεσθαι, γινόμενη θέαμα, τροφή για λίγους, μετέχει ακόμα και επιδρά στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, η «μελωδία» και η αμεσότητα στην ανταλλαγή συναισθημάτων μέσω της μουσικής, είναι ακόμα παρούσες. Το βαθύτερο σχίσμα μεταξύ της βιωμένης μουσικής και της καθημερινής ανθρώπινης εμπειρίας, θα επέλθει, όταν η μουσική θα αποκτήσει μια αξία χρήσης, όταν θα γίνει ένα ανταλλάξιμο προϊόν και θα μπει στον χώρο της εμπορικής συναλλαγής. Επί πλέον η σύζευξη της κοινωνικής εξουσίας και του εμπορίου, σε συνδυασμό με την τεχνολογική εξέλιξη, η οποία θα επιτρέψει την αναπαραγωγή του μουσικού έργου, θα επιτείνουν αυτή την πορεία.

72..«Η μουσική παρουσιάζεται λοιπόν στο ηχητικό πεδίο σαν μια ηχώ της θυτικής συγκράτησης της βίας. Καταργεί τις διαφωνίες για να αποφύγει την εξάπλωση του θορύβου. Μιμείται έτσι στον ηχητικό χώρο την τελετουργοποίηση του φόνου. Ξαναπλάθοντας τις διαφορές ανάμεσα στους ήχους και κατανικώντας την τραγικότητα της συνεχιζόμενης διαφωνίας, αντικρούει την τρομοκρατία του θορύβου, όπως η τελετουργική θυσία αντικρούει την τρομοκρατία της βίας». Ζ. Αττάλι: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.57

4. Η Μουσική ως εμπόρευμα.

Η χρήση του «κατασκευασμένου θορύβου» στις συμβολικές κοινωνίες.

Η εύθραυστη αυτή ισορροπία μεταξύ της κοινωνικοποιημένης και συμβιβασμένης μουσικής έκφρασης από τη μία και της ταυτόχρονης παρουσίας μιας άλλης μουσικής, αναμεμιγμένης με στοιχεία θορύβου αντλημένα από την καθημερινότητα, θα πάψει σταδιακά να υφίσταται.

Αυτό θα συμβεί, κυρίως επειδή η μουσική θα μετατραπεί σταδιακά σε εμπόρευμα, γεγονός που συντέλεσε στην τροποποίηση της σχέσης πομπού και δέκτη της μουσικής, καθώς και στην ριζική αλλαγή του δικτύου διανομής του μουσικού μηνύματος.⁷³

Σύμφωνα με τον Ατταλί, τα δίκτυα διανομής και αποθήκευσης της μουσικής, διαδραματίζουν στον σύγχρονο κόσμο, ένα πρωταρχικό ρόλο. Προαναγγέλλουν ουσιαστικά μια ριζική αλλαγή της κοινωνικής οργάνωσης, προμηνύουν το μελλοντικό κοινωνικοοικονομικό σύστημα.

Τα δίκτυα μετάδοσης, θεωρείται λοιπόν πως είναι:

α) «Το δίκτυο της θυτικής τελετουργίας{...} Είναι το δίκτυο της μετάδοσης όλων των εντολών, των μύθων, των οικονομικών, κοινωνικών ή θρησκευτικών σχέσεων στις συμβολικές κοινωνίες. Είναι συγκεντρωτικό στο ιδεολογικό πεδίο και αποκεντρωτικό στο οικονομικό.

β) {...} Το δίκτυο μετάδοσης ειδικά της μουσικής εμφανίζεται με την παράσταση. Είναι το θέαμα που παρακολουθούμε σε ειδικούς χώρους: αίθουσες συναυλιών, περιφραγμένοι χώροι για τη μίμηση της τελετουργίας, περιορισμός απαραίτητος για την είσπραξη δικαιώματος εισόδου. Στο πλαίσιο αυτού του δικτύου η μουσική αποκτά μια ανταλλακτική αξία. Η αξία χρήσης της μουσικής ως θεάματος μιμείται και αντικαθιστά εδώ τη θυτική αξία που είχε ως πράξη στο προηγούμενο δίκτυο και

γ) Το δίκτυο της επανάληψης, το οποίο κάνει την εμφάνισή του στο τέλος του 19ου αιώνα με την ηχογράφηση. Είναι η τεχνολογία, που μοιάζει να επινοήθηκε για να διατηρήσει την παράσταση. Είναι αυτή που δημιουργήσε με το δίσκο, μέσα σε πενήντα χρόνια, ένα νέο δίκτυο. Κάθε θεατής έχει πλέον εντός αυτού του δικτύου, μια μοναχική σχέση με το αντικείμενο-μουσική η κατανάλωση μουσικής στο πλαίσιο αυτού του δικτύου, γίνεται ατομικά, καθώς εδώ βρίσκεται υποβαθμισμένη η μίμηση της τελετουργικότητας του θυτικού κώδικα και τυφλό θέαμα».⁷⁴

73. «Οργανωμένη γύρω από μια αυστηρή συμβολικότητα, η θυτική κωδικοποίηση της μουσικής τελικά θα συντριβεί. «Θόρυβοι» εσωτερικοί και εξωτερικοί θα προσβάλουν αυτόν τον κώδικα και θα τον αλλάξουν ταυτόχρονα με το δίκτυο»{...} Έτσι, στο θυτικό κώδικα η μουσική ακούγεται στον τόπο της θυσίας, αλλά και σε όλους τους τόπους της καθημερινής ζωής και της δουλειάς, όπου η μουσική έρχεται να παίξει τον διφορούμενο, συσπειρωτικό κι ανατρεπτικό ρόλο της. Από τότε που η οικονομία εξάρθρωσε αυτό το δίκτυο, υπάρχουν νέοι τρόποι διανομής της μουσικής, άλλοι τόποι όπου εκφράζεται, ακούγεται κι ανταλλάσσεται, άλλα δίκτυα» Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.62

74. Στο ίδιο. σελ.64

Εδώ θα πρέπει να σημειώσουμε, ότι το δίκτυο δεν είναι πια μια μορφή κοινωνικότητας, μια ευκαιρία συνάντησης και επικοινωνίας των θεατών, προσφέρει όμως μια φοβερή ευχέρεια αποθήκευσης της μουσικής. Στο πλαίσιο αυτού του δικτύου η μουσική παρουσιάζεται ως προμήνυμα ενός νέου σταδίου οργάνωσης του καπιταλιστικού οικονομικού συστήματος και ταυτόχρονα ως ένδειξη της συνεχώς επαναλαμβανόμενης, δίχως εκπλήξεις, παραγωγής. Όμως η μουσική είναι κατ' εξοχήν η τέχνη της σύνθεσης των αντιθέτων. Απ' αυτή την άποψη, η «σύνθεση» προβάλλει σαν ένα ριζοσπαστικό κοινωνικό μοντέλο, όπου «το σώμα θεωρείται ικανό όχι μόνο για παραγωγή, για κατανάλωση ή ακόμα για σχέσεις με τους άλλους, μα και για αυτόνομη απόλαυση. Τούτο το δίκτυο έρχεται σε αντίθεση με όλα τα προηγούμενα. Γιατί αυτή η ικανότητα προσωπικής υπέρβασης αποκλείεται στα άλλα δίκτυα της μουσικής: σε μια κοινωνία της τελετουργικής θυσίας, του λόγου που αποτυπώνεται ή της ιεραρχημένης κι επαναλαμβανόμενης επικοινωνίας, η εγωιστική απόλαυση απορρίπτεται και η μουσική έχει αξία μόνο όταν ταυτίζεται με την κοινωνικότητα, με την ακρόαση ή τέλος με την αποθήκευση του «ωραίου» για φερέγγυους καταναλωτές. Όταν όμως αυτοί οι τρόποι επικοινωνίας καταλύονται, δε μένει στο μουσικό άλλο από την επικοινωνία με τον εαυτό του. Κι εδώ πάλι, τούτο το δίκτυο προπορεύεται μιας γενικής εξέλιξης όλης της κοινωνικής οργάνωσης».⁷⁵

Τα δίκτυα αυτά, λέει ο Ατταλί, είναι παραγωγοί τάξης. Ανάλογα με τον τρόπο που παράγεται κάθε φορά και διανέμεται η μουσική, μια αντίστοιχη κοινωνική τάξη, καθώς και διαφορετικές σχέσεις, και μορφές επικοινωνίας μεταξύ των ανθρώπων αναδεικνύονται.⁷⁶

Δεν πρέπει όμως, να μας διαφεύγει στο σημείο αυτό, ότι η διαδρομή που έχουμε ακολουθήσει για να φθάσουμε μέχρις εδώ, το να διερευνούμε δηλαδή, το πώς οι διαφορετικοί τρόποι παραγωγής και μετάδοσης του ήχου(ο οποίος περιλαμβάνει τόσο τον μουσικό ήχο, όσο και τον θόρυβο), σχετίζονται με την οργάνωση και το είδος της

75. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.65

76. «{...} η τάξη που δημιουργείται διαφέρει ανάλογα με το δίκτυο: στο θυτικό δίκτυο παρεισάγεται σε μια τελετή, είναι ελάσσων μορφή θυσίας, που από την φύση της είναι δημιουργός τάξης.

Στο δίκτυο της παράστασης π.χ είναι, υπερισχύει η μετάδοση της πληροφορίας, η οποία μπορεί να δημιουργήσει στον ακροατή τους όρους μιας νέας τάξης.

Στο δίκτυο της επανάληψης, η μουσική είναι δημιουργός αταξίας, αφού αναπαράγει με ελαττώματα και χωρίς αναδημιουργία την ηχογραφημένη παράσταση. Εδώ, για να διατηρηθεί η τάξη, πρέπει να επενδύεται όλο και περισσότερη αξία.

Μόνο το δίκτυο της σύνθεσης είναι από τη φύση του δημιουργός τάξης, αφού μέσα σ' αυτό, η έλλειψη οποιοδήποτε a priori κώδικα, επιτρέπει στην μουσική να δημιουργεί πάντα μια τάξη για τον παρατηρητή». Στο ίδιο.σελ.66.

επικοινωνίας που αναφύονται μέσα σε μια κοινωνία, έχει την αφετηρία της σε αυτό το πρωταρχικό σημείο στην εξέλιξη του ατόμου, όπου το ανθρώπινο ον, αναγκαστικά και αναπόδραστα, παραιτείται από τα όποια προλογικά στοιχεία μεταφέρει μαζί του, από

την σχέση του δηλαδή, ή καλύτερα την ταύτισή του με την ασυνείδητη, την χθόνια πλευρά της ζωής, για να μπορέσει να εισέλθει σε ένα κόσμο συμβολικό, υποκατάστατο εν πολλοίς, του πρωταρχικού αυτού «τόπου». Η ανάπτυξη του ατόμου, από εκεί και πέρα, μέσα στις συμβολικές κοινωνίες, μπορεί να πάρει ποικίλες κατευθύνσεις. Μπορεί να αναδεικνύεται γι' αυτό ως σημαντικό και ως αποδεκτό, τότε το ένα και τότε το άλλο ηχητικό στοιχείο, και να απορρίπτει ως παρωχημένο ή και ως «θορυβοποιό» τον ήχο που είχε δεχτεί άλλοτε η κοινότητα, ως βασικό συστατικό της πολιτιστικής της οργάνωσης.

Αυτή η αναγκαστική μετάβαση, από ένα προηγούμενο «τόπο», στους μετέπειτα «χώρους» τους «επιγενόμενους» χώρους, αλλάζει λοιπόν την σημασία και την λειτουργία του θορύβου.

Ο «θόρυβος», δηλαδή το ηχητικό περιβάλλον του εμβρύου, κατόπιν του βρέφους και στην συνέχεια του μικρού παιδιού, πριν το παιδί περάσει στον χώρο του συμβολικού, πριν δηλαδή κοινωνικοποιηθεί, θα μπορούσε να παραλληλισθεί, με το ηχητικό περιβάλλον, εντός του οποίου επιλέγουν να ζουν πολλές πρωτόγονες και αρχαϊκές κοινωνίες. Ο θόρυβος εδώ, τοποθετείται στο επίπεδο μιας οντότητας, που δεν ελέγχεται από τον άνθρωπο. Δεν θεωρείται προϊόν, της δικής του δραστηριότητας, αλλά κυρίως ένας εξωγενής παράγοντας ο οποίος προσβάλλει, αιφνιδιαστικά και απρόσμενα τους ανθρώπους.

Οι σύγχρονες συμβολικές κοινωνίες, ενώ απαρτίζονται από άτομα-υποκείμενα, τα οποία το κάθε ένα στην πορεία της ψυχικής του ανάπτυξης έχει διανύσει την διαδρομή από το πραγματικό-φαντασιακό στο συμβολικό, (παρότι ο Σ. Φρόυντ υποστηρίζει ότι ποτέ δεν υπάρχει μια πλήρης μετάβαση από το ένα ψυχικό στάδιο στο άλλο και ότι τα στάδια αυτά, της ανάπτυξης του ανθρώπου, συνυπάρχουν σε διαφορετικές αναλογίες μεταξύ τους), εξακολουθούν να φέρουν στα σπλάχνα τους, στο επίπεδο κάθε μεμονωμένου ατόμου, ίχνη του «πραγματικού», (έστω και σε λανθάνουσα κατάσταση) τα οποία έχουν διατηρηθεί πίσω από τα κοινωνικοποιημένα σύμβολα. Κι αυτός είναι ο λόγος που οι κοινωνίες αυτές, σε συλλογικό επίπεδο, μπορούν να χρησιμοποιούν τον θόρυβο σαν όπλο και όργανο χειραγώγησης των μαζών.

Η αντίφαση η οποία αναφάνεται εδώ, είναι ότι παρά το ότι, οι συμβολικές κοινωνίες χρησιμοποιούν όλα εκείνα τα μέσα και τους τρόπους, για να αποτρέπουν συνεχώς τον κίνδυνο, να παρεισφρήσει σε αυτές ένα ίχνος του πραγματικού, ένας θόρυβος μη κατασκευασμένος, μη ελέγξιμος από αυτές, ο οποίος θα απειλούσε τις ήδη δομημένες και ιεραρχημένες «διαφορές», που κρατούν ένα σύστημα, μια κοινωνική δομή σε τάξη, παράλληλα χρησιμοποιούν κατασκευασμένους από αυτές θορύβους-φόβους, για να ελέγξουν τις μάζες.

Το ερώτημα όμως είναι, ο θόρυβος και ειδικά αυτό το μέρος του που αντέχει στην συμβολοποίηση, μπορεί να ελεγχθεί πλήρως.⁷⁷

Διαφαίνεται, εκ του αποτελέσματος, παρατηρώντας δηλαδή την εξέλιξη των κοινωνιών, ότι οι θόρυβοι, αν και ελεγχόμενοι σε μεγάλο βαθμό, λειτουργούν συχνά ως «καταλύτες», της δομής των συστημάτων από τα οποία προήλθαν. Ένα σύστημα διαφορών, ακόμη και αν είναι έτσι δομημένο ώστε να μην επιτρέπει την αλλαγή, υπόκειται στον κίνδυνο παρείσφρησης του θορύβου, και της αμφισβήτησης που θα το αναιρέσουν. Μια δομή ιεραρχημένων σχέσεων, αλλάζει λοιπόν, είτε μέσω της επενέργειας μιας βούλησης για αλλαγή, είτε μέσα από την «κόπωση» του συστήματος για να συντηρηθεί. Στην δεύτερη περίπτωση, είναι σαν το σύστημα να διαθέτει ένα συλλογικό ασυνείδητο, που δεν μπορεί να αντέξει άλλο την επανάληψη των ίδιων σχέσεων, των ίδιων διαφορών.

77. «Ένα δίκτυο μπορεί να καταστραφεί από θορύβους που το προσβάλουν και το μεταβάλλουν, αν οι ισχύοντες κώδικες δεν μπορούν να υπαγάγουν σε κανόνες και να τιθασέψουν αυτούς τους θορύβους. Η νέα τάξη, που δεν περιέχεται μέσα στη δομή της παλιάς, δεν προέκυψε, ωστόσο, και τυχαία. Δημιουργήθηκε με την αντικατάσταση παλαιών διαφορών από άλλες, Στην πηγή τέτοιων μεταβολών σε διαρθρωτικούς κώδικες βρίσκεται ο «θόρυβος». Γιατί, πραγματικά, παρά το θάνατο που περιέχει, είναι φορέας μιας τάξης, μιας πληροφορίας καινούργιας. Αυτό μπορεί να φανεί παράδοξο. Στην πραγματικότητα, ο θόρυβος δημιουργεί ένα νόημα. Πρώτα, γιατί η διακοπή ενός μηνύματος σημαίνει την απαγόρευση του μεταδιδόμενου νοήματος, την λογοκρισία και την έλλειψη. Έπειτα, γιατί η ίδια η απουσία νοήματος στον καθαυτό θόρυβο ή στην αλόγιστη επανάληψη ενός μηνύματος ελευθερώνει τη φαντασία του ακροατή, καθώς αποδεσμεύει τα ακουστικά αισθήματα. Η απουσία νοήματος είναι τότε παρουσία κάθε λογής νοήματος, απόλυτη πολυσημία, κατασκευή έξω από το νόημα. Η παρουσία του θορύβου φτιάχνει νόημα. Κάνει δυνατή τη δημιουργία μιας νέας τάξης σ' ένα άλλο επίπεδο οργάνωσης, ενός νέου κώδικα μέσα σε ένα άλλο δίκτυο...

{...} Αλλά αυτή η «τάξη μέσω του θορύβου» δε γεννιέται χωρίς κρίση. Ο «θόρυβος» τότε μόνο πραγματικά δημιουργεί τάξη, όταν μπορεί, μέσα σε μια νέα θυτική κρίση, να συγκεντρώσει σ' ένα ιδιαίτερο σημείο, μια καταστροφή, για να ξεπεραστούν οι παλιές βιαιότητες και να ξαναδημιουργηθεί ένα σύστημα διαφορών, σ' ένα άλλο επίπεδο οργάνωσης».

Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.66,67,68.

Στα μουσικά συστήματα τώρα, κάθε τέτοια ανατροπή μέσω του θορύβου, ωθεί σ' ένα νέο σύστημα και σε μια χαλαρότερη δομή, προς μια μεγαλύτερη αφαίρεση.⁷⁸ Τον επιπλέον ρόλο του θορύβου, ενισχύουν οι νέες τεχνολογίες, καθώς η τεχνολογική εξέλιξη, επιδρά στο σύστημα παραγωγής, αναπαραγωγής και διανομής του μουσικού έργου⁷⁹, αλλά και στην κατασκευή και λειτουργία ενός μουσικού οργάνου.⁸⁰

78.«{...}Κάθε έργο είναι τώρα αυτό το ίδιο η γλωσσολογική του θεμελίωση, χωρίς αναφορά σε βασικούς κανόνες. Ο θόρυβος φαίνεται έτσι να ανασυγκροτεί τάξεις όλο και λιγότερο εξαναγκαστικές. Η κατάργηση των κωδικών άρχισε όταν η μουσική θέλησε να γίνει αυτόνομη δραστηριότητα κι όχι πια στοιχείο τελετουργίας.{...} Έτσι, οι γιγάντιες μουσικές συνθέσεις θεωρητικοποιούνται, όταν ο Φουριέ κι έπειτα ο Χέλμοτς αποσυνθέτουν τα ηχητικά σύνολα σε ατέλειωτες συνέχειες από ήχους καθαρούς και αρμονικούς. Ολόκληρο το ηχητικό διάστημα, εικόνα ηχητικών μορίων, γίνεται θεωρητικοποιήσιμο, όταν ο Μαρκόφ οικοδομεί την στοχαστική. Κι όμως ακόμη και σήμερα, παρ' όλη την αφαίρεση, η μουσική περιέχει αμέτρητες μορφές που τα μαθηματικά δεν μπορούν να εκφράσουν: τη διαφωνία, μίγμα τάξης και αταξίας, τη συγκοπή, απότομη ρήξη, την αρμονική πληθωρικότητα. Έτσι, κάθε δίκτυο σπρώχνει στα άκρα την οργάνωσή του, ώσπου να δημιουργήσει τις εσωτερικές προϋποθέσεις της ίδιας της κατάρρευσής του, τους δικούς του «θορύβους». Θόρυβος για τη παλιά τάξη, αρμονία για τη νέα. Ο Μοντεβέρντι και ο Μπαχ δημιουργούν ένα «θόρυβο» για την πολυφωνική τάξη¹. Ο Βέμπερ για την τονική τάξη². Η La Monte Young για την σειρική τάξη.»³ Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.69

1.«Ως πολυφωνία ορίζεται η ταυτόχρονη χρήση δύο ή και περισσότερων μελωδιών, που τραγουδιούνται ή παίζονται συγχρόνως. Το φαινόμενο της συνήχησης διαφορετικών φθόγγων παρουσιάζεται και στην πολυφωνία και έχει σχέση με το ταυτόχρονο ξεδίπλωμα διαφορετικών μελωδιών και όχι με το συνταίριασμα μιας σειράς από συγχορδίες».

Christofer Headington: «Ιστορία της Δυτικής Μουσικής». Εκδόσεις Gutenberg.σελ.58

2.«Ο μουσικός όρος Τονικότητα υποδηλώνει τη χαρακτηριστική τάση της μουσικής γλώσσας να οργανώνεται στη βάση ενός ηχητικού πόλου έλξης, το επονομαζόμενο τονικό κέντρο. Ο όρος αυτός βρήκε εφαρμογή στην **κλασική μουσική** παραγωγή της δυτικής Ευρώπης από το 17ο μέχρι τον 19ο αιώνα, αλλά και σήμερα από την (τονική) τζαζ μουσική μέχρι τις εμπορικές δημιουργίες της **ποπ** και **ροκ** μουσικής».

3.«Ο σειραϊσμός ήταν η πρώτη συνθετική αρχή που εμφανίστηκε ως εναλλακτική λύση της τονικής δομής της μουσικής. Αναπτύχθηκε από τρεις μουσικούς, τον Σένπεργκ, τον Μπεργκ και τον Βέμπερν. «Η βάση για μια σειρική σύνθεση είναι ένας ειδικά επιλεγμένος συνδυασμός των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής σκάλας».

79.«Για παράδειγμα, αν και μια νέα τεχνολογία είναι ένας εξωτερικός «θόρυβος» προορισμένος να ισχυροποιήσει αυτόν τον κώδικα(τον ήδη υπάρχοντα), μια τακτική της διάδοσής της συχνά τον μεταβάλλει βαθιά. Αν η ηχογράφηση τείνει σε μια πρώτη φάση να ισχυροποιήσει και να πλατύνει τον προγενέστερο λόγο, έχει γενικά επιπτώσεις στην τύχη των περιεχομένων. Το δίκτυο αλλοιώνει τον κώδικα που είναι το πλαίσιο της επικοινωνίας. Για παράδειγμα, οι κανόνες της τυπογραφίας τραυμάτισαν το κύρος του προηγούμενου λόγου, του χειρόγραφου, μοναδικού, αυθεντικού πρωτότυπου»· Ατταλί: ο.π.σελ.70

80.«Στη μουσική, το όργανο συχνά υπήρχε πριν αξιοποιηθούν οι δυνατότητες έκφρασης που πρόσφερε, γι αυτό και μια νέα έμπνευση έπαιρνε το χαρακτήρα «θορύβου». Με τις δυνατότητες αυτές το όργανο, ως «εφαρμοσμένη θεωρία» (Λυοτάρ), συντελεί στην γένεση μιας καινούργιας μουσικής, σε μια ανανέωση του συντακτικού της. Δίνει την ευχέρεια μιας νέας συνδυαστικής, ενός πεδίου ανοιχτού για εντελώς καινούργια εξερεύνηση μιας δυνατής έκφρασης της μουσικής πρακτικής». Στο ίδιο. σελ.70

Έτσι η καταστροφή των κωδίκων την οποία επιφέρει ο θόρυβος, ο οποίος ενσωματώθηκε στο σύστημά τους, συντελεί σε μια διεύρυνση οριζόντων, σε μια αλλαγή οπτικής, σε ένα διαφοροποιημένο ηχητικό περιβάλλον, που προφανώς αλλάζει και τον τρόπο όχι μόνο της μουσικής επικοινωνίας, αλλά και της επικοινωνίας με τον ήχο γενικότερα. Ο ρυθμός, είναι το στοιχείο εκείνο το οποίο μεταβάλλει την φύση ενός κώδικα. Δίνει μουσική υπόσταση στον θόρυβο. Αυτή η διπλή, υπόσταση του θορύβου, από τη μία ο πρωταρχικός, θόρυβος, και από την άλλη, ο κοινωνικοποιημένος, και μουσικά κατασκευασμένος, διακρίνεται παντού.

Ο άσημος θόρυβος, παράγει τις δικές του διαφορές, με μια κάθετη θα λέγαμε διάταξη, διαφορές όμως που δεν ανήκουν στον έλλογο κόσμο, ενώ παράλληλα, με τις δικές του διαφορές, απειλεί τις διαφορές που παράγει και αναπαράγει ο κοινωνικοποιημένος θόρυβος, οι οποίες αναπτύσσονται σε μια οριζόντια διάταξη, θέλοντας να πω με αυτό, ότι οι διαφορές αυτές, στερούνται μιας οντολογικής υπόστασης, ενός βαθύτερου αγκυροβολήματος.

Πρόκειται για μια περίπλοκη διαδικασία, όπου ο πρωταρχικός θόρυβος(στις διάφορες μορφές του), ο οποίος απειλούσε τις αρχαϊκές κοινωνίες και το ιεραρχημένο σύστημα των διαφορών που είχε συσταθεί, επιχειρήθηκε να αντιμετωπιστεί, μέσω της τελετουργικής θυσίας, της φωνής, της εικόνας του θεού, ή του «πραγματικού» γενικά,

με την εγκαθίδρυση μιας τάξης, βασισμένης σε ένα σύστημα διαφορών, ικανών να παράγουν μια σταθερή κοινωνική δομή. Έστω κι αν αυτή, σήμαινε την απώλεια της αμεσότητας, και της αυτοπαρουσίας.⁸¹

Στις σύγχρονες όμως καπιταλιστικές κοινωνίες, ο θόρυβος συνιστά ένα παράγωγο του συστήματος, μια «κατασκευή» του η οποία καταστρέφει τις υπάρχουσες δομές και τα συστήματα των διαφορών, για να τα αντικαταστήσει με κάποια άλλα, κι όλα αυτά γίνονται με απώτερο στόχο το μέγιστο οικονομικό κέρδος(προς όφελος των ολίγων), διαμέσου της εμπορικής εκμετάλλευσης του ηχητικού προϊόντος.

81.{...} καμιά κοινωνία δεν μπορεί να επιζήσει χωρίς τάξη, δηλαδή χωρίς σταθερή διατήρηση διαφορών, χωρίς έλεγχο της βίας και χωρίς περιορισμό της μη παραγωγικής δαπάνης»
Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.72

Αυτή λοιπόν η πανομοιότυπη επανάληψη, που κατατρέχει κάθε ανθρώπινη εκφορά και φυσικά και την μουσική έκφραση, παίρνει πλέον την θέση του θορύβου, και απειλεί με την σειρά της, από μια άλλη πλευρά, τους ισχύοντες κώδικες και τις διαφορές που αυτοί συντηρούν.⁸²

Υπ' αυτή την έννοια, ο πρωταρχικός θόρυβος, μοιάζει ακυρωμένος, μια αντανάκλαση του κατασκευασμένου θορύβου, που φαίνεται να έχει πλέον την πρωτοκαθεδρία. Παράλληλα όμως προβάλλει αυτός ο θόρυβος, σαν «ένα σημείο πριν», σαν μια αυθεντική αφετηρία, που καλεί σε επανασύνδεση.

82.« Χάρη στο δίκτυο που την στηρίζει, η τελετουργική θέση της μουσικής αλλοιώνεται. Είναι η μίμηση του μοναχικού θεάματος της θυσίας. Ο θεατής γίνεται συνεργός ενός εξατομικευμένου φόνου. Η βία παύει να είναι περιορισμένη στο πεδίο της μάχης ή στην αίθουσα των συναυλιών, για να απλωθεί σε ολόκληρη την κοινωνία. Η επανάληψη της βίας δεν είναι πια υπόσχεση συμφιλίωσης. Με το να καταργεί το μηχανισμό της συλλογικά διαιωνιζόμενης θυσίας, δε «σπάει τη συμμετρία των αντιποίνων, την πανομοιότυπη επανάληψη(...) με κάτι διαφορετικό. «Οι μοντέρνοι αυτοί, δεν φοβούνται την αμοιβαιότητα της βίας».

Αν η διαδικασία της πανομοιότυπης επανάληψης επεκταθεί σε ολόκληρη την παραγωγή, η έλλειψη των διαφορών, θ' αποχαλινώσει την βία και θα σπάσει όλους τους κώδικες. Τότε μπορεί να κάνει την εμφάνισή της η σύνθεση, αυτή που τρέφεται με τον θάνατο των κωδίκων».

Ζ. Αττάλι: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.71,72.

5. Η Μουσική ως παράσταση και θέαμα.

Πριν όμως προχωρήσουμε στην ανάλυση των τρόπων που η «επανάληψη», συνδεδεμένη τόσο με την παραγωγική διαδικασία, όσο και, κυρίως, με ένα κρίσιμο σημείο στην ψυχική ανάπτυξη του ανθρώπου, επιδρά στις σύγχρονες κοινωνίες και καθορίζει σε μεγάλο βαθμό το είδος της επικοινωνίας η οποία αναπτύσσεται, ή απουσιάζει μέσα σε αυτές, πρέπει να σταθούμε λίγο ακόμα, στο στάδιο αυτό, που ο Ζ. Ατταλί, αποκαλεί «παράσταση».

Η παράσταση, ως το επόμενο στάδιο-δίκτυο, μετά από αυτό της θυτικής τελετουργίας, στο οποίο η συμμετοχή της μουσικής, συμβολίζεται στον ρόλο του αποδιοπομπαίου τράγου, είναι συνυφασμένη με την άνοδο της αστικής τάξης στις δυτικές κοινωνίες.

Η παράλληλη εξέλιξη της μουσικής με την άνοδο της αστικής τάξης σηματοδοτεί και την αναπόφευκτη εμπλοκή της μουσικής με το χρήμα και την εμπορική συναλλαγή, σηματοδοτεί δηλαδή μια τεράστια αλλαγή στον τρόπο ακρόασης και μετάδοσής της.⁸³

Θα μπορούσαμε να πούμε εδώ, ότι η θέση της μουσικής, από τον ψυχικό τόπο της ηδονής και του πόνου, όπου σύμφωνα με την ψυχαναλυτική θεωρία, εδράζει το «πραγματικό», μετακινείται στον χώρο του κοινωνικά συμβολικού.

Η μετάβαση αυτή, καθίσταται δυνατή, λόγω του ότι η ανερχόμενη αστική τάξη, είναι σε θέση πλέον να πληρώνει τους μουσικούς και έτσι να τους δίνει την δυνατότητα του απεγκλωβισμού τους από την εξουσία του ηγεμόνα, αλλά και από τον θρησκευτικό έλεγχο. Παράλληλα όμως η νέα εξουσία της αστικής τάξης, συνδέει την μουσική μαζί της, μ' έναν νέο τρόπο ο οποίος αρμόζει στις νέες κοινωνικοοικονομικές συνθήκες.

Εξ' αυτού φαίνεται ότι η μουσική συνδέεται πάντα με την εκάστοτε εξουσία, αναλαμβάνοντας για λογαριασμό της, την αποστολή, να ξορκίζει και να αμύνεται απέναντι στον ήχο που ηχεί ως θορυβοποιός, ή ως ήχος ο οποίος παράγει αμφισβήτηση και απειλή για το κρατούν καθεστώς⁸⁴.

83.«Η στάση απέναντι στην μουσική αλλάζει τότε βαθιά: μέσα στη τελετουργία ήταν ένα συστατικό στοιχείο της ζωής στις συναυλίες των ευγενών ή στις λαϊκές γιορτές, η μουσική ήταν ακόμη μέρος μιας κοινωνικότητας. Αντίθετα, στην παράσταση, μια τάφος χωρίζει τους μουσικούς από τους ακροατές· η πιο βαθιά σιγή βασιλεύει στις συναυλίες της αστικής τάξης, που επιβεβαιώνει έτσι την υποταγή της στο τεχνητό πια θέαμα της αρμονίας, αφέντρας και δούλας, κανόνα της συμβολικής λειτουργίας της κυριαρχίας αυτής της τάξης. Η παγίδα κλείνει: η σιγή μπροστά στους μουσικούς θα διπλασιάσει τη μουσική και θα της δώσει αυτόνομη ύπαρξη και οντότητα. Αντί να είναι σχέση, δε θα είναι πια, παρά μονόλογος ειδικών που συναγωνίζονται μπροστά στους θεατές».

{...} Παύει να γράφεται μόνο για την τέρψη των αργόσχολων, και γίνεται στοιχείο ενός νέου κώδικα εξουσίας, του κώδικα του αξιόχρεου καταναλωτή, δηλαδή της αστικής τάξης».

Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.90,95

84. Ας μην ξεχνάμε ότι η σχέση της μουσικής και της κοινωνικής εξουσίας, ήταν ήδη γνωστή και αξιοσημείωτη από τα Αρχαία χρόνια. Στην Πολιτεία του Πλάτωνα, ο Σωκράτης στον διάλογό του με τον Αδείμαντο, λέει ότι: «{...}είναι ανάγκη να δείχνουμε ιδιαίτερη ευλάβεια στο παλιό είδος της μουσικής και να φοβόμαστε την εισαγωγή του καινούργιου. Διαφορετικά υπάρχει ο κίνδυνος να τα χάσουμε όλα, αφού πουθενά δε μπορεί κανείς να αλλάξει τους τρόπους της μουσικής, χωρίς να ανατραπούν οι θεμελιώδεις νόμοι της πολιτείας...»

Ι. Κουχτσόγλου «Απαντα Πλάτωνος». Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων. Τόμος 6^{ος}.Βιβλίο 4.σελ.75

Η μουσική έχοντας αλλάξει φορέα εξουσίας με τον οποίο συνδέεται, αλλάζει και τον χώρο μέσα στον οποίο ακούγεται.⁸⁵

Επιπλέον, για να μπορέσει η μουσική να καθιερωθεί ως εμπόρευμα και οι μουσικοί να αμείβονται σε σχέση με την εργασία τους, έπρεπε να μπορεί να καθοριστεί μια αξία χρήσης για όλα αυτά. Την βάση για αυτό τον υπολογισμό, έδωσε η ύπαρξη της παρτιτούρας, που ήδη είχε μια εμπορική αξία.⁸⁶

Βλέπουμε μια ιδιόμορφη σύζευξη, ενός άυλου στοιχείου, της μουσικής και ενός υλικού, της παρτιτούρας, μια σύζευξη του ήχου και της εικόνας του, που τα συνδέει και τα κινεί ένα μέσον, το χρήμα, που και αυτό έχει μια διπλή υπόσταση(υλική και άυλη ταυτόχρονα) και που θα μπορούσαμε, ίσως, να το προσομοιάσουμε με την επιθυμία.

Ένα άλλο σημείο που αξίζει την προσοχή μας, σε αυτή την μεταβατική φάση, όπου ο δημιουργός μουσικός αρχίζει για πρώτη φορά να ανακτά τα υλικά και πνευματικά δικαιώματα του έργου του, σταδιακά από τους ηγεμόνες, αλλά και από την τάξη των εκδοτών και των εμπόρων, είναι ότι το μουσικό έργο νοείται σαν τέτοιο, από τον νόμο, μόνο στην περίπτωση που παίζεται σε ένα συναυλιακό χώρο και όχι όταν παίζεται για το ευρύ κοινό, έξω από τις καθιερωμένες αίθουσες.⁸⁷

Δημιουργείται έτσι μια επιπλέον διάκριση, ένας επιπλέον διαχωρισμός και μια απόσταση της μουσικής από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων και εγκαθιδρύεται μια ευθεία γραμμή που ενώνει εξουσία, μουσική και χώρο. Αυτό το γεγονός συνετελέσθη, σε όλη σχεδόν την Ευρώπη, με μικρές διαφοροποιήσεις, όπως για παράδειγμα στο πλαίσιο της Γαλλικής επανάστασης, που επιχειρήθηκε απλά, μια αλλαγή χώρου ακρόασης της μουσικής⁸⁸, κι ενώ το επαναστατικό κράτος πήρε την θέση του βασιλικού κράτους στην εξουσία και τα δικαιώματά του πάνω σε αυτήν, η μουσική θα παραμείνει απόλυτα συνδεδεμένη με την εξουσία. Με τον τρόπο αυτό, η μουσική καθίσταται θέαμα και εικόνα του ήχου, κάτι που στις μέρες μας έχει πάρει τεράστιες διαστάσεις), με αποτέλεσμα

85.« Η αίθουσα συναυλιών παρουσιάζεται την ώρα εκείνη ως ο νέος τόπος αυτής της παράστασης της εξουσίας. Αν μέχρι το 17ο αιώνα οι εκκλησίες και τα παλάτια ήταν οι τόποι όπου ακουγόταν η μουσική με δαπάνες των ηγεμόνων, η ακρόασή της πρέπει τώρα να πληρωθεί ως δικαίωμα εισόδου».

Z. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.97

86.« Στηρίχθηκε(η εμπορευματοποίηση της μουσικής), πάνω στην συγκεκριμένη ύπαρξη μιας δυνατότητας για εμπορική αξιοποίηση που ενυπήρχε σ' ένα αντικείμενο, την παρτιτούρα, και την χρήση του, την παράσταση». Στο ίδιο.σελ. 99

87.« Το έργο ως εμπόρευμα αποχωρίζεται από το υλικό του υπόβαθρο. Το δικαίωμα ελέγχου της διάθεσής του και της κλεψιτυπίας του δίνεται ρητά στους ίδιους τους μουσικούς. Τουλάχιστον γι αυτό που ο νόμος συγκατατίθεται ν' αποκαλέσει «έργο», δηλαδή τον καιρό εκείνο, ένα κομμάτι αρκετής διάρκειας για να παιχτεί μπροστά σε ένα κοινό που ακριβοπλήρωσε γι αυτό, κι όχι τα τραγούδια ή τα έργα που απευθύνονταν σ' ένα κοινό λαϊκό, έξω από τις αίθουσες των συναυλιών». Στο ίδιο.σελ.103

88.«Οι δημόσιες πλατείες μας θα είναι από εδώ κι εμπρός οι αίθουσες συναυλιών μας». Στο ίδιο.σελ.103.

η μουσική να αποδεικνύεται το καλύτερο μέσο, για την επιβολή πίστης, και μιας ψευδαίσθησης αρμονίας, της ζωής, μιας ζωής χωρίς διαφωνίες και βία.⁸⁹ Να θυμίσουμε στο σημείο αυτό, τον συσχετισμό που έχουμε κάνει από το 2^ο κεφάλαιο, μεταξύ του «δεύτερου επίπεδου βίας», που αναφέρει ο Ζ. Ντεριντά, στην Γραμματολογία του, αυτό της λογοκρισίας, της συγκάλυψης και εξάλειψης του συστήματος των κανονικών ονομάτων που καθιερώνονται στο πρωταρχικό επίπεδο⁹⁰, με το στάδιο, που ο Ατταλί περιγράφει ως «παράσταση», ως πίστη στην αρμονία και την τάξη του κόσμου, ως ομοιομορφία, μέσω της συναλλαγής και της νομιμότητας της εμπορικής εξουσίας. Ο κοινός τόπος, μεταξύ των δύο αυτών προσεγγίσεων, είναι η κατάργηση ενός συστήματος διαφορών, του πρώτου, για την ακρίβεια και της αντικατάστασής του από ένα άλλο, με σκοπό να αντιμετωπιστεί αποτελεσματικότερα, αυτό που η κοινωνική εξουσία θεωρεί ως θόρυβο και απειλή για την ίδια. Η εξάλειψη, ή καλύτερα, η απόκρυψη των διαφορών στο πεδίο του ήχου, η χαλιναγωγή της βίας, και ο έλεγχος του «θορύβου», που επιχειρείται μέσω της ομοιομορφίας, δημιουργεί έναν εφησυχασμού και προάγει ένα είδος πίστης σε ένα ιδανικό, αρμονικό κόσμο. Έτσι η «παράσταση», το θέαμα του ήχου, παίρνοντας απόσταση από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων, αποχωρισμένη από το βίωμα, αλλά επίσης γινόμενη θέαμα και εικόνα, γίνεται το όχημα για αυτή την συγκάλυψη. Για να γίνει αυτό δυνατό, η **παράσταση** έπρεπε να συνδεθεί με το χρήμα, να αποκτήσει μια ανταλλάξιμη αξία.⁹¹ Η «παράσταση», με την έννοια που την εξετάζουμε εδώ, έγινε δυνατή, λόγω του ότι μπόρεσε να ορισθεί για την μουσική ένα αντίτιμο, μια αξία χρήσης, με δυο λόγια: ένα εισιτήριο εισόδου στο θέαμά της.

89. «Μέσα σε αυτό το περίγραμμα, η μουσική θα γίνει ο τόπος όπου θα παριστάνεται θεατρικά μια τάξη(ordre) μέσα στο κόσμο, θα γίνει η επιβεβαίωση πως είναι δυνατή μια αρμονία μέσα στην συναλλαγή. Είναι ένα μοντέλο της κοινωνίας σαν ένα αντίγραφο που θέλει ν' αναπαριστάνει το πρωτότυπο, αλλά και σαν ουτοπική παράσταση του τέλειου.

Η χαλιναγωγή της βίας γίνεται πιο εκλεπτυσμένη, αφού πρέπει να αρκεστείς στο θέαμά της. Για να κυριαρχείς, δεν χρειάζεται πια να διαπράττεις τον τελετουργικό φόνο. Αρκεί ν' ανεβάζεις στη σκηνή τη νέα τάξη(ordre nouveau)». Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.108.

90. «Το δεύτερο επίπεδο της βίας το οποίο υπογραμμίζει ο Ντεριντά στο σχολιασμό του για τη «Μάχη των Κανονικών ονομάτων» Αυτό είναι το παράδειγμα του νόμου των Ναμπικουάρα, η απαγόρευση της φραστικής διατύπωσης του κανονικού ονόματος, η βίαιη προώθησή του στη μυστικότητα».

Christopher Johnson «Ντεριντά». Εκδόσεις Ενάλιος. Αθήνα/2007.σελ.59

91. {...} η έννοια της παράστασης προϋποθέτει λογικά την έννοια της συναλλαγής και της αρμονίας». Ατταλί.ο.π.σελ.109.

Για να μπορέσει όμως παράλληλα η μουσική, να συνεχίσει να επιτελεί τον σκοπό της: αυτόν της τιθάσευσης της βίας, έπρεπε να συνδεθεί, (και γι' αυτό συνεχώς να συνδέεται), με τα πρότυπα της εκάστοτε εποχής, με τα κοινωνικά ιδεώδη της, με τις αξίες που προάγει η εκάστοτε εξουσία.⁹² Γι' αυτό η «παράσταση», συνυφασμένη με την αρμονία, φαίνεται να είναι παντοδύναμη, καθώς αντανakλά, το αρχετυπικό αίτημα του ανθρώπου, για την επίτευξη της ατομικής και κοινωνικής ισορροπίας και αρμονίας.

Ήδη, η ίδια η δομή της μουσικής, μέσω της ιεράρχησης, της σχέσης, του συνδυασμού της κάθε νότας με την προηγούμενη και την επόμενη, του μέτρου, της επανάληψης, του σταθμητού και του μετρίσιμου, εμπεριέχει όλα εκείνα τα στοιχεία, της ενότητας και της ηρεμίας. Το να διαφύγει κανείς από αυτή την κατάσταση, το να βρίσκεται σε μια κατάσταση «διαφωνίας», όπως διαταραχθεί εκ νέου, η ισορροπία ενός συστήματος (ατομικού ή συλλογικού), απαιτείται ένας νέος θόρυβος, μια παρέμβαση, είτε έξω, είτε μέσα από το σύστημα, η οποία θα καταφέρει να το αιφνιδιάσει, να το ανατρέψει, μιας και οποιαδήποτε προσπάθεια ανατροπής, με ένα συνειδητό έλλογο τρόπο, διατρέχει πάντα τον κίνδυνο να καταλήξει, αν δεν έχει συμβεί αυτό από το ξεκίνημά της, σε μια κατασκευή, σε ένα συμβιβασμό. Η αναπαράσταση, η ερμηνεία, η περιγραφή, δεν μπορεί να δείξει την ανατροπή, το πραγματικό.⁹³

« Η αρμονική παράσταση», αναφέρει ο Ατταλί, δημιούργησε ένα κώδικα που δέχεται την συνδυαστική ως βάση της δυναμικής της και ως πλαίσιο της ανάπτυξής της. Πράγματι, η τάξη της τονικής μουσικής δεν αφήνει άλλη ελευθερία από το να εκφράζεσαι μέσα στο πλαίσιο των κανόνων της».⁹⁴

92. «Από την μια μεριά, σαν θέαμα, η παράσταση στήνεται για να αποφευχθεί η βία. Κάνει μεταφορική τη μίμηση της θυτικής τιθασεύσεως της βίας. Σκηνοθετεί ένα συμβιβασμό και μια τάξη, στα οποία η κοινωνία θέλει να πιστέψει και να κάνει να πιστέψουν. Από την άλλη μεριά, η ταξινόμηση προϋποθέτει μια τοπολογία κι ένα μαθηματικό πρότυπο. Αλλά τα μαθηματικά του καιρού εκείνου παραπέμπουν αναγκαστικά στη θεωρητικοποίηση μιας μηχανής σε ισορροπία, σε αρμονία{...}Ακριβέστερα, η αλλαγή μέσα στην ανταλλαγή, που συντελείται με την παράσταση, εμπλέκει όλη την οικονομία και ιδιαίτερα με τον τρόπο με τον οποίο θα κυριαρχήσει σε αυτήν η αναζήτηση μιας αρμονίας, που θα είναι το υποκατάστατο των συγκρούσεων και το ομοίωμα του αποδιοπομπαίου τράγου».

Z. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.112

93.{...} η παράσταση οδηγεί στη συναλλαγή και στην αρμονία. Απαιτεί ένα μέτρο, μιαν αυτόνομη αξία του έργου και μιαν ιεραρχία{...} Καμιά παράσταση δεν μπορεί να στηριχθεί με διάρκεια πάνω στην έλλειψη αρμονίας{...} Η παράσταση λοιπόν αποκλείει το θρίαμβο της διαφωνίας, που θα ήταν η έκφραση της έλλειψης και η αποτυχία της τιθάσευσης του φαντασιακού στοιχείου». Στο ίδιο.σελ.118

94.«{...}η επιστήμη του 18^{ου} αιώνα, δίνοντας την δυνατότητα για μια διευρυμένη συνδυαστική των διαθέσιμων υλικών, επέτρεψε την εξερεύνηση διευρυμένων συνόλων και την παράστασή τους με απλούς όρους{...} Όπως και στη μουσική, η συνδυαστική βρίσκεται λοιπόν στο κέντρο της έρευνας για την επίτευξη συμβιβασμού, αρμονίας ανάμεσα στα διστάμενα συμφέροντα στην παραγωγή. Αλλά δεν είναι δυνατή, παρά στο περιορισμένο πεδίο φθόγγων ασυνεχών ή ελεγχόμενων. Πέρα από αυτούς δίνει τη θέση της στη στατιστική, στη μακροοικονομική και στη στοχαστική. Γιατί η μουσική απέδειξε πριν την οικονομία πως η συνδυαστική ανάπτυξη καταλήγει στο τυχαίο και στο στατιστικό. Η αρμονία, τάξη μέσα στην αλλαγή, δημιουργός μιας μορφής ανάπτυξης, έμελλε να γεννήσει τους όρους της ίδιας της αμφισβήτησής της. Η μουσική παράγει τότε μόνη της τις διαδικασίες που, όταν φθάσουν τις οριακές δυνατότητες, καταστρέφουν τους κώδικές της». Στο ίδιο.σελ.122

Ο Κώδικας όμως αυτός, της συνδυαστικής, είχε το ανάφορό του, στην επιστήμη και τον τρόπο έρευνας του 18^{ου} αιώνα, που συνδυάζοντας διαφορετικά στοιχεία από διαφορετικές, πολλές φορές πηγές, κατάφερε να διερευνήσει μεγαλύτερα σύνολα και να τα παρουσιάσει με απλούς όρους. Η συνδυαστική έρευνα αποδείχτηκε όμως ότι είχε τα όριά της, όταν καλείτο να διερευνήσει, να κατατάξει, να ισορροπήσει πολύ μεγάλο όγκο πληροφοριών. Την αναφέρουμε εδώ, γιατί η συνδυαστική ανάπτυξη στη μουσική, δημιούργησε την ανάγκη, έφερε στο προσκήνιο, το ρόλο του μαέστρου.⁹⁵

Η μουσική λοιπόν μετά την απομάκρυνσή της από την καθημερινή ζωή των ανθρώπων και την μετάβασή της από την μελωδία στην αρμονία, γίνεται παράσταση, θέαμα, σύζευξη ήχου και εικόνας. Η παράσταση καταργεί το βίωμα, όπως αναφέρει ο Ατταλί.

Χρειάζεται κάτι ακόμη.. και ακόμη κάτι άλλο, μια συνεχή θα λέγαμε κίνηση μέσα από «σημεία», που συμπληρώνουν ή αντικαθιστούν άλλα που εγκαταλείπονται, για να βελτιώσει την εικόνα της, να μείνει σύγχρονη, σε επαφή με την εξουσία. Το σύγχρονο της μουσικής, πέρα από τις όποιες άλλες ερμηνείες μπορεί να πάρει, εντοπίζεται και στο συγχρονισμό της, την αντιστοίχισή της με την εξουσία. Έτσι λοιπόν ο «μαέστρος», είναι το επόμενο βήμα, το επόμενο σημείο που έρχεται στο προσκήνιο, για να υπενθυμίσει, αυτό ακριβώς, την σχέση της μουσικής με την εξουσία, με τον ένα ηγέτη. Η βελτιωμένη, ενισχυμένη, εκσυγχρονισμένη πλέον παράσταση αντιστοιχεί καλύτερα με την εξουσία, την ανάγει σε εικόνα του «άλλου», χρησιμοποιεί τους υπάρχοντες κώδικες, για να τους ξεπεράσει εμπλουτίζοντάς τους.

Υπάρχει πάντα ένας θεσμικός «άλλος», στην προκειμένη περίπτωση ο μαέστρος, αλλά και μερικοί άλλοι, όπως για παράδειγμα οι σολίστες, οι τραγουδιστές στην όπερα, που συνεπικουρούν τον μαέστρο και το συμβολικό ένδυμα της εξουσίας που φορά, γινόμενοι και αυτοί τελικά «άλλοι».

Όπως αναφέρει ο Τ. Αντόρνο στο κείμενό του «Κοινή Γνώμη, Κριτική»: {...} η ανάγκη για την ίδια την Μουσική ως ανάγκη για τον Άλλο· δεν μπορεί να εκριζωθεί εντελώς από την επιδίωξη της αυτοσυντήρησης». ⁹⁶

Η ανάπτυξη και η εμπορευματοποίηση της μουσικής, θα επιφέρει αφ' ενός την εδαφική επέκταση της παράστασης, δηλαδή την εκτέλεσή της και σε άλλους, ευρύτερους τόπους και χώρους, με σκοπό το κέρδος, την πώληση δηλαδή του μουσικού προϊόντος και σε άλλες αγορές και αφ' ετέρου θα επιτείνει τον ανταγωνισμό ανάμεσα στους μουσικούς. Θα τους διαχωρίσει στους εμπορικούς και στους μη, σε αυτούς δηλαδή οι οποίοι συμμορφώνονται με το σύστημα που επικρατεί και σε αυτούς οι οποίοι αρνούνται να το υπηρετήσουν πλήρως, καθιστώντας έτσι εφικτή, την εμφάνιση της βεντέτας. ⁹⁷

95. «Η συνδυαστική όμως επιβάλλει την ανάπτυξη και η ανάπτυξη επιβάλλει τον μαέστρο». Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.124

96. Τ. Αντόρνο: Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας. Εκδόσεις Πρίσμα. Αθήνα/1991.σελ. 40

97. « Η γενεαλογία της βεντέτας είναι από αυτή την άποψη συναρπαστική, γιατί αποτελεί μια από τις πρώτες εκδηλώσεις της εδαφικής αποσύνδεσης της παράστασης, της αποχαλίνωσης του ανταγωνισμού μέσα στο χώρο κι αργότερα, ακόμα και μέσα στο χρόνο». Ατταλί.ο.π.σελ.128

Προστίθενται λοιπόν και επιπλέον σημεία στην παράσταση, αυτό της χωρικής και της χρονικής επέκτασής της, καθώς και εκείνο του ανταγωνισμού. Η χωρική και η χρονική διάσταση-επέκταση της μουσικής(με την έλευση της τυποποίησης), αφ' ενός προέκυψε,

ήταν αποτέλεσμα της επιδιωκόμενης εμπορευματοποίησής της, αφ' έτερου, ήρθε να ενισχύσει τον βασικό ρόλο της μουσικής, που είναι η χαλιναγώγηση της βίας. Τα επιπλέον κάθε φορά σημεία που προστίθενται στον αρχικό κώδικα(αυτόν της παράστασης εν προκειμένω), τον τροποποιούν(τον κώδικα) σιγά- σιγά, τον αλλάζουν.

Έτσι εισάγουν(τα σημεία) ένα νέο σύστημα διαφορών, που σταδιακά αντικαθιστά το προηγούμενο και κυριαρχεί, επιτυγχάνοντας μια κατάσταση ισορροπίας, για ένα χρονικό διάστημα, ανατρεπόμενο πλέον από νέους «θορύβους».

Αξίζει να αναφέρουμε εδώ ένα παράδειγμα χωρικής και χρονικής επέκτασης της μουσικής, όταν ήδη από το 1830 και πέρα: «ο Λιστ θα παίξει σε συναυλίες τη μουσική άλλων σύγχρονων συνθετών και ο Μέντελσον τη μουσική του Μπαχ (με την ευκαιρία των 100 χρόνων από τα Κατά Ματθαίω Πάθη, το 1929). Ο Λιστ έδωσε με αυτό τον τρόπο στο ρεπερτόριο μια χωρική διάσταση και ο Μέντελσον μια χρονική διάσταση»⁹⁸

Οι επεκτάσεις αυτές, δικαιολογούνται, έγιναν για λόγους διεύρυνσης της αγοράς, έχουν όμως και άλλες σημασίες, όπως για παράδειγμα την επέκταση, την διερεύνηση της επικοινωνίας σε διαφορετικούς χώρους και χρόνους. Ας μην ξεχνάμε, ότι η επανερμηνεία, η μετάφραση, το ξανακούραγμα παλαιότερων μουσικών κομματιών και συνθετών, αλλά και πολλών άλλων έργων τέχνης και καλλιτεχνών, είναι ευρύτατα διαδεδομένο στις μέρες μας, είναι συστατικό της σύγχρονης καλλιτεχνικής δημιουργίας.

Επίσης η διερεύνηση του ήχου παλαιότερων μουσικών οργάνων κ.τ.λ.

Αυτή ακριβώς η πρακτική είναι, που αφ' ενός διερευνά και δημιουργεί νέους χώρους, αφ' ετέρου, συντελεί στην δημιουργία νέων διαφορών.

Στο που χρησιμεύουν οι διαφορές, είναι πλέον γνωστό. Στην χαλιναγώγηση της βίας, ση μίμηση της θυσίας του αποδιοπομπαίου τράγου. Κρατούν μια κοινωνία υπό έλεγχο.⁹⁹

Το οξύμωρο σχήμα πάντως, είναι ότι ενώ η παράσταση φάνηκε κατ' αρχάς, να ταυτίζεται σε μεγαλύτερο βαθμό με την εξουσία, και να την υπηρετεί, στην συνέχεια, η μουσική λόγω της γενικευμένης εμπορευματοποίησής της, αλλά και μέσα από μια σειρά

διεκδικήσεων που αφορούσαν τα πνευματικά δικαιώματα των μουσικών και αντίστοιχων νομοθετικών ρυθμίσεων¹⁰⁰, κατάφερε να μην αποκοπεί από τον λαό,

98 Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.129

99.«{...} η κοινωνία προσπαθεί να ξαναβρεί τη μουσική των περασμένων αιώνων, γιατί ίσως οσφραίνεται πως τα δικά της συστήματα προστασίας απέναντι στη βία και χαλιναγώγησης του φανταστικού στοιχείου άρχισαν να χάνουν την αποτελεσματικότητά τους». Στο ίδιο.σελ.129

100.Στην Γαλλία το 1850, ιδρύθηκε «το συνδικάτο των Ποιητών, Συνθετών και Εκδοτών Μουσικής(SACEM), πρώτη οργάνωση του είδους σε όλο τον κόσμο. Έργο της είναι να διεκδικεί, στο όνομα των δημιουργών και εκδοτών, την πληρωμή δικαιωμάτων για κάθε εκτέλεση έργου, άσχετα με την σπουδαιότητά του». Στο ίδιο.σελ.146.

αλλά αντίθετα να επιβιώσει(η λαϊκή μουσική), από τις παραστάσεις λαϊκών μουσικών που δίνονταν είτε στο δρόμο, ή κυρίως σε κλειστούς δημόσιους χώρους που ονομάζονταν *cafés-concerts*.¹⁰¹ Αυτός ο διαχωρισμός της «παράστασης», σε εκείνη που δίνεται στους μεγάλους συναυλιακούς χώρους και στην άλλη, που δίνεται σε μικρότερους *underground* χώρους και απευθύνεται στις λαϊκές μάζες, υπάρχει με κάποιες παραλλαγές και στις μέρες μας. Η διάκριση του P. Bourdieu περί της κατανάλωσης υψηλής, ή χαμηλής κουλτούρας, σχετική αξία θα είχε εδώ, μιας όπως τότε, έτσι και τώρα σε αυτούς τους περιθωριακούς χώρους συναθροίζονται ποιητές, συγγραφείς, καλλιτέχνες κ.τ.λ που ευνοούν τον στοχασμό και την διακίνηση των ιδεών, ενώ παράλληλα παίζεται(ειδικά στα καμπαρέ που ήταν μια παραλλαγή των *cafés-concerts*), έντεχνη λαϊκή μουσική.¹⁰²

Τα καφέ- κονσέρ και τα καμπαρέ, παρά το διαφορετικό που εισάγουν, που είναι η ταύτισή τους με το καρναβάλι, με το γλέντι, την ελευθερία, γρήγορα θα υποκύψουν και θα ενταχθούν στο σύστημα της εμπορικής ανταλλαγής. Θα αποδειχθεί, ότι είναι ένας θόρυβος που το σύστημα έχει επιτρέψει να υπάρξει(παρά τις αρχικές αντιρρήσεις), και που το σύστημα της εξουσίας, μπορεί να τον διαχειριστεί και εν τέλει να τον αφομοιώσει.

Αυτό, την διαχείριση ενός, κατ' αρχάς θορύβου και στην συνέχεια την αποτελεσματική αφομοίωσή του στο σύστημα, η εξουσία το έχει πραγματοποιήσει, με επιτυχία άπειρες φορές στο παρελθόν, και το ίδιο θα συμβεί και στο μέλλον. Μέσα από την χειραγώγηση του κατ' αρχάς θορύβου, για την ισχύουσα τάξη, αφ' ενός θα αποτρέψει την κατάργηση του συστήματος των διαφορών που ήδη υπάρχει, και στη συνέχεια θα το εμπλουτίσει μέσα από τις νέες πληροφορίες που δίνει ο «εφησυχασμένος», ο τιθασευμένος πλέον θόρυβος, μέσα από την νέα, ή τις νέες τάξεις που δημιουργεί, τους νέους χώρους, και τις νέες αγορές.

Φαίνεται ότι δεν μπορεί να συντηρηθεί ένα σύστημα διαφορών, χωρίς την δημιουργία συνεχώς νέων χώρων, χώρων επιγενόμενων, είτε μιλάμε για αγορές, είτε για χώρους ψυχικούς. Μόνο έτσι γίνεται αποτελεσματική η αντιμετώπιση του θορύβου, η τιθάσευση της βίας.

101. «Χρειάστηκε λοιπόν ν' αναπτυχθεί η παράσταση της λαϊκής μουσικής σε κλειστό χώρο, για να σχηματισθεί μια αγορά και για να αποκτήσουν επιτέλους οι δημιουργοί ένα θεσμό κατάλληλο να τους εκπροσωπήσει και να πετύχει την αμοιβή τους{...}Το *café-concert*, όπου ο τραγουδιστής αμείβεται για το τραγούδι του, γεννήθηκε το 1846, όταν το «Καφενείο των Τυφλών» δίνει τις πρώτες «συναυλίες» λαϊκής μουσικής. Ανεβασμένοι σε πάγκο στημένο σε δύο βαρέλια, οι τραγουδιστές δεν πληρώνονταν από την διεύθυνση του κέντρου, αλλά έβγαζαν δίσκο, πουλούσαν αντίτυπα των τραγουδιών τους και τραγουδούσαν ανάμεσα στα τραπεζάκια. Η παράσταση λοιπόν έμενε δεμένη με τη ζωή».

Z. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.144

102. «Ο περιορισμός μετριάζεται μέσα στο γλέντι και η παράσταση παραμένει ο τόπος και το πρόσχημα για την κυκλοφορία των νέων ιδεών». Στο ίδιο.σελ.141

Έτσι λοιπόν, η τάξη της αρμονικής συνδυαστικής στη μουσική, η οποία ανέδειξε και επέβαλε το δίκτυο της παράστασης, θα προσεγγίσει και αυτή τα όριά της. Παρά την προσθήκη του μαέστρου, της βεντέτας, της διείσδυσής της στον χώρο και τον χρόνο, παρά την συντήρηση και επέκταση του συστήματος των διαφορών της, θα έρθει αντιμέτωπη, με ένα καινούργιο θόρυβο που θα την απειλήσει, θα διαταράξει την ισορροπία της, θα δημιουργήσει νέες επιθυμίες και τελικά θα την αλλάξει.

Οι μουσικοί συνειδητοποίησαν: «πως είναι αδύνατο να παραμείνουν οριστικά μέσα στην αρμονία και πόση καταπίεση περικλείνει η συνδυαστική».¹⁰³

Οι αυστηρώς, ιεραρχημένες σχέσεις ανάμεσα στις νότες και τους φθόγγους της τονικής μουσικής, ουσιαστικά απομακρύνουν την μουσική από την πραγματικότητα της καθημερινής ζωής, την κοινωνικοποιούν, αφαιρούν απ' αυτήν το στοιχείο του τυχαίου και του απρόβλεπτου και την τοποθετούν σε ένα υψηλό μεν σημείο, αλλά πάνω από την ζωντανή και άμεση πραγματικότητά της. Η αντίδραση των μουσικών σε αυτή την κατάσταση, θα τους οδηγήσει στην απομάκρυνσή τους από την αρμονία και στην επακόλουθη διάλυση του δικτύου της παράστασης.¹⁰⁴

Έτσι αντιλαμβανόμαστε τώρα, γιατί «η αρμονία, αρχή κατασταλτική του πραγματικού, αφού δημιούργησε τον ρομαντισμό, αρχή ουτοπική του πραγματικού, έξαρση του θανάτου μέσα στην τέχνη, γίνεται θάνατος της τέχνης και καταστρέφει το πραγματικό. Η κατάχρηση(αρμονικής) τάξης φέρνει την (σειραική) ψευδο-αταξία».¹⁰⁵ Η αντιαρμονία είναι διακοπή της συνδυαστικής ανάπτυξης, θόρυβος. Στο τέλος του νοήματος τοποθετεί το τυχαίο, το παράλογο, δηλαδή, ουσιαστικά όπως θα δούμε, την επανάληψη».¹⁰⁶

103. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.151

104.«Ήδη ο Βάγκνερ, αδιαφορώντας για την απλή μελωδική γραμμή, απομακρύνεται από την αναπαράσταση της αρμονίας. Ο Μάλλερ επισφραγίζει κατόπιν το τέλος μιας εποχής, καθώς εκφράζει την διάλυση της τονικότητας, τη θεμελιακή ουτοπία της απελευθέρωσης, την ενσωμάτωση του θορύβου στη μουσική οργάνωση...» Έτσι, η μουσική απαιτούσε την εγκατάλειψη της τονικότητας, προτού η οικονομική συσσώρευση απαιτήσει την απομάκρυνση από τους νόμους της οικονομίας της παράστασης» Στο ίδιο.σελ.151

105. Ο σειραϊσμός ήταν η πρώτη συνθετική αρχή που εμφανίστηκε ως εναλλακτική λύση της τονικής δομής της μουσικής. Αναπτύχθηκε από τρεις μουσικούς, τον Σένμπεργκ, τον Μπεργκ και τον Βέμπερν. «Η βάση για μια σειραική σύνθεση είναι ένας ειδικά επιλεγμένος συνδυασμός των δώδεκα φθόγγων της χρωματικής σκάλας. {...} Ένας βασικός κανόνας είναι ότι οι δώδεκα νότες, οι οποίες στο σύνολό τους αποτελούν την σειρά, πρέπει να ακουστούν στην καθορισμένη διαδοχή τους {...} Από την στιγμή όμως που η σειρά εντυπώνεται στη μνήμη του ακροατή, αρχίζουν να ξεχωρίζουν ακουστικά και μερικές συγκεκριμένες παραλλαγές της, ή- έστω-αν δεν ξεχωρίζουν, τουλάχιστον αποκτούν κάποιο νόημα. Οι καθορισμένες αυτές παραλλαγές είναι η αναστροφή (αντιστροφή των διαστημάτων της σειράς), η ανάποδη κίνηση (από την τελευταία νότα στην πρώτη της σειράς), ή και η σχετική αναστροφή». Christofer Headington: «Ιστορία της Δυτικής Μουσικής». Εκδόσεις Gutenberg.σελ.182

106. Ζ. Ατταλί: ο.π.σελ.154

6. Η κατάργηση των κωδίκων.

Αναπαγωγή-Επανάληψη και μη νόημα.

Στο βιβλίο του «Εντροπία και Τέχνη», Ο R. Arnhem αναφέρει, ότι ένα σύστημα, μια δομή, ακριβώς όταν βρίσκεται στην μεγαλύτερη δυνατή τάξη, εμπεριέχει ταυτόχρονα και την υψηλότερη δυνατότητα για αταξία¹⁰⁷, ή όπως αναφέρει ο Z. Μποντριγιάρ, «σε κάθε θέαμα(του γιγαντισμού) ενυπάρχει η επικείμενη καταστροφή».¹⁰⁸

Συμβαίνει στο χρονικό αυτό σημείο, μια απομάκρυνση(σχετική κατά την γνώμη μας), από το δίκτυο της παράστασης, που επικράτησε επί χρόνια, για διαφορετικούς λόγους, και αιτίες που προέρχονται από διαφορετικές αφετηρίες. Κατ' αρχάς, όπως ήδη έχουμε αναφέρει, η εμπορευματοποίηση της μουσικής, δημιούργησε νέες ανάγκες, νέες αγορές που υπόσχονταν πολλαπλάσια κέρδη, σε σχέση με αυτά που ο θεσμός της παράστασης θα μπορούσε να δώσει. Παράλληλα οι μουσικοί αισθάνθηκαν ότι η ίδια η δομή της τονικής μουσικής, τους περιορίζει, ότι ήταν μια κοινωνική σύμβαση, που τους απέκλειε από το βίωμα, το πραγματικό. Έτσι προέκυψε αυτό που ο Arnhem αναφέρει ότι : «η ψεύτικη σχέση μεταξύ μορφής και λειτουργίας θα συνιστούσε(συνιστά) ένα στοιχείο αταξίας»¹⁰⁹ και παρακάτω: «οι μεταβαλλόμενες ανάγκες βρίσκονται σε σύγκρουση με ξεπερασμένες μορφές».¹¹⁰

Η μορφή , η δομή και η οργάνωση της παράστασης, δεν μπορούσε να ικανοποιήσει πλέον, ούτε την παραγωγή και το κέρδος, αλλά ούτε ίσως και μια βαθύτερη ανάγκη των μουσικών(μιας τουλάχιστον κατεύθυνσης), για επαφή με αυτό το κάτι που προϋπάρχει της διαμεσολάβησης, της κοινωνικοποίησης. Υπάρχει βέβαια και η άποψη του Ατταλί, που υποστηρίζει, ότι η κατάργηση του δικτύου της παράστασης και η μετάβαση σε ένα άλλο δίκτυο, αυτό της επανάληψης, με την βοήθεια της τεχνολογίας, που κάνει εφικτή πλέον την μαζική αναπαραγωγή της μουσικής, είναι ουσιαστικά ένας άλλος τρόπος επιβολής της εξουσίας και διαιώνισης ενός ελέγχου πάνω στους ανθρώπους, ακόμη πιο ασφυκτικού και δυσοίωνα.¹¹¹

107.«{...} η μέγιστη εφικτή εντροπία μέσω αναδιάταξης επιτυγχάνεται, μόλις το σύστημα βρίσκεται στην καλύτερη δυνατή τάξη». R. Arnhem: «Εντροπία και Τέχνη». Εκδόσεις University Studio Press Θεσσαλονίκη/2003. Σελ.52

108. Z. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.155

109. R. Arnhem: ο. π σελ.35

110. R. Arnhem: ο. π σελ.53

111.«Η παράσταση, υποκατάστατο της συμφιλιωτικής κοινωνικοποίησης ναυαγεί. Η κατάλυση της αρμονίας μοιάζει να αναγγέλλει πως η παράσταση της κοινωνίας δεν μπορεί να οδηγήσει σε πραγματική κοινωνικοποίηση, αλλά σε μια οργάνωση του παράλογου πιο ισχυρή, μα και με λιγότερο νόημα. Αν αυτή η υπόθεση επαληθευτεί, τότε η νεωτερικότητα δεν είναι το μείζον ρήγμα μέσα στα συστήματα χαλιναγώγησης της βίας, του φαντασιακού και της εξέγερσης, όπως τόσοι αναχρονιστικοί στοχαστές ήθελαν να πιστεύουν, παρά απλώς θλιβερά, μια απλή αναδιοργάνωση της εξουσίας, μια αλλαγή τακτικής, η μεθόδευση μιας νέας δικαίωσης της εξουσίας, τεχνοκρατικής και σκοτεινής, στα πλαίσια οργανισμών.

Το πιθανολογικό ξεπέραςμα της συνδυαστικής από ένα κώδικα της διαφωνίας(dissonance) βασισμένον σε μια καινούργια γνώση, θα προμηνούσε τότε τον ερχομό μιας εξουσίας, που θα στήριζε σε μια γλώσσα τεχνοκρατική μια αποτελεσματικότερη χαλιναγώγηση της παραγωγής του φαντασιακού και θα συγκροτούσε τα στοιχεία ενός κώδικα της κυβερνητικής επανάληψης(repetition cybernetique), μιας κοινωνίας χωρίς νόημα, επαναληπτικής». Z. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.154

Τα αίτια λοιπόν, για την απομάκρυνση από το δίκτυο της παράστασης και την μετάβαση στο δίκτυο της επανάληψης, εντοπίζονται στους χώρους της παραγωγής και της οικονομίας, στην τεχνολογική δυνατότητα πλέον, για την μαζική αναπαραγωγή των μουσικών έργων, στην εννοιολογική και αισθητική μετατόπιση των μουσικών από την τονική στην ατονική μουσική, αλλά και στην αποδοχή του θορύβου ως συστατικό της μουσικής έκφρασης, και ίσως, όπως θα προσπαθήσουμε να δείξουμε παρακάτω, στην ύπαρξη βαθύτερων, υπόρρητων αιτίων, που ενυπάρχουν τόσο στην ατομική, όσο και στην συλλογική ψυχική ανάπτυξη.

Θα ξεκινήσουμε την εξέταση αυτών των αιτίων, που ανεξάρτητα από τις προθέσεις, οδήγησαν στην αποδοχή της «επανάληψης», ως του βασικού πλέον στοιχείου νοηματοδότησης(ή έλλειψης νοήματος) και επικοινωνίας στις σύγχρονες συμβολικές κοινωνίες, από την άποψη και την προσπάθεια των μουσικών να αποτινάξουν από επάνω τους, το τονικό σύστημα(άμεσα συνδεδεμένο με την παράσταση) και τους περιορισμούς, αλλά και τους αποκλεισμούς που αυτό επέβαλλε.

Έτσι η εμφάνιση της ατονικής μουσικής¹¹², με τον κύριο, αρχικό εμπνευστή της τον Α. Σένμπεργκ¹¹³, είναι κατ' αρχάς, μια υγιής προσπάθεια, να διανυθεί, να υπερπηδηθεί, αυτός, ο μέχρι τότε, αξεπέραστος δακτύλιος, τον οποίο η τονική μουσική και η σχέση της με την εξουσία, είχαν επιβάλλει.

112.«Η ατονικότητα ως μουσικός όρος αναφέρεται στην έλλειψη ενός καθορισμένου τονικού κέντρου κατά τη σύνθεση ενός μουσικού έργου. Αυτό έχει ως επακόλουθο την άρση του αισθήματος της τονικότητας και την κατάρρευση του τονικού συστήματος μείζονος-ελάσσονος, όπως αυτό είχε διαμορφωθεί από την θεωρία και πράξη της δυτικής μουσικής από τις αρχές του 17ου αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ού αιώνα περίπου. «Η ατονικότητα η οποία προήλθε από την τέλεια κάθαρση της μουσικής από τις συμβάσεις, ακριβώς γι αυτό ενέχει ταυτόχρονα ένα στοιχείο βαρβαρότητας. Στις εχθρικές προς τον πολιτισμό εκρήξεις του Σαίνμπεργκ η ατονικότητα κάνει διαρκώς την έντεχνη επιφάνεια να πάλλεται. Η διάφωνη συγχορδία δεν είναι μόνο απέναντι στην συμφωνία η πιο διαφορετική και η πιο προηγμένη, αλλά ηχεί λες και η αρχή που διέπει το σύστημα του πολιτισμού δεν την έχει χαλινάγωγήσει εντελώς, τρόπον τινά σαν να είναι αρχαιότερη από την τονικότητα».

Τεοντόρ. Β. Αντόρνο: «Η Φιλοσοφία της νέας Μουσικής». Εκδόσεις Νήσος/Αθήνα/2012.σελ.78
113.«Ο Άρνολντ Σένμπεργκ (Arnold Schönberg, 13 Σεπτεμβρίου 1874 – 13 Ιουλίου 1951) ήταν Αυστριακός και αργότερα Αμερικανός συνθέτης, του οποίου η δράση συνδέθηκε με το εξπρεσιονιστικό κίνημα όπως αυτό εκφράστηκε στην γερμανική ποίηση και τέχνη, ενώ στην συνέχεια αναδείχθηκε ως επικεφαλής της Δεύτερης Σχολής της Βιέννης. Ο Άρνολντ Σένμπεργκ είναι ιδιαίτερα γνωστός για την ανανέωση που έφερε από μορφολογικής κι εκφραστικής πλευράς, στη γερμανική Ρομαντική μουσική παράδοση, η οποία είχε σημαδευτεί έντονα από το έργο των Γιοχάνες Μπραμς και Ρίχαρντ Βάγκνερ. Η μεγαλύτερη συνεισφορά του Σένμπεργκ ωστόσο θεωρείται η επέκταση των ορίων της τονικότητας και κυρίως, η εισαγωγή της ατονικότητας. «Το παραπλανητικό στη μουσική του Schonberg δεν ήταν τόσο ο υψηλός βαθμός διαφωνίας(dissonance), όσο η φαινομενική έλλειψη δομής. Από την κλασική εποχή, η μουσική μορφή είχε βασιστεί αδιάσπαστα σε τρία πράγματα: Αυτά ήταν: η τονικότητα, η αρμονική κίνηση-μέσα και ανάμεσα στις τονικότητες-και, τέλος, το είδος της μοτιβικής ή μελωδικής εξέλιξης, που έδινε μια φυσική και με νόημα ροή στη σκέψη. Άλλα όλα αυτά τα απέφυγε ο Schonberg με το ατονικό σύστημα που τώρα χρησιμοποιούσε».

Christofer Headington: «Ιστορία της Δυτικής Μουσικής». Εκδόσεις Gutenberg.Αθήνα/2000.σελ.180.

Η έλλειψη, η κατάργηση της επαναφοράς σε ένα τονικό κέντρο, στην «τέλεια πτώση» όπως αναφέρεται στην μουσική, ουσιαστικά επέφερε ένα πλήγμα στην συμβολική σύνδεση της μουσικής με την εξουσία, στην επαναφορά δηλαδή, πάντοτε, σε ένα κέντρο λήψης αποφάσεων, σε ένα διευθυντικό κέντρο. Επίσης η κατάργηση των ιεραρχικών σχέσεων μεταξύ των φθόγγων, και η αυτονόμησή τους, εκτός από την αφετηριακή ισότητα που τους χορηγήθηκε, άλλαξε και τη σημασία τους, μιας και δεν χρειάζονται πλέον, την επόμενη, ή την προηγούμενη νότα για να σηματοδοτηθούν. Συμβαίνει εδώ μια χωρική και χρονική παρέμβαση στην ίδια την δομή της τονικής μουσικής, μια κατάλυση δηλαδή του χώρου και του χρόνου. Επί πλέον η ατονική μουσική, αποδέχεται τον θόρυβο, ή την σιωπή, ως συστατικό στοιχείο της ίδιας της ζωής. Ο Αμερικανός συνθέτης Τζων Κέιτζ (1912-1992), έγραψε το 1952 το κομμάτι της απόλυτης σιωπής που λέγεται 4'33" και το οποίο εκτελείται χωρίς να παιχτεί ούτε μία νότα. Επαναφέρει δηλαδή στο προσκήνιο, την χαμένη, την ξεχασμένη συνιστώσα του ήχου, τον θόρυβο, το άλογο, το μη κοινωνικοποιημένο¹¹⁴. Αυτό που επιχειρείται με την ατονική μουσική, είναι η παράκαμψη του συμβολικού σταδίου, είναι σαν η σχέση, η επικοινωνία, να παρέμενε, ή να επέστρεφε στο πραγματικό-φαντασιακό. Έτσι παρατηρείται εδώ(στην ατονική μουσική), μια άρνηση του κατασταλάγματος, μια απόρριψη του οικείου βλέμματος-ακούσματος-φόρμας, μια μη πραγμοποίηση, που αποκλείει την συμφιλίωση, τον συμβιβασμό.¹¹⁵ Το ξαπόσταγμα, το οικείο, παρουσιάζεται ως αμαρτία, ως κοινωνικοποιημένος θόρυβος, απέναντι στην αυθεντικότητα του «πραγματικού».

114.« I BELIEVE THAT THE USE OF NOISE

Wherever we are, what we hear is mostly noise. When we ignore it, it disturb us. When we listen to it, we find it fascinating. The sound of a truck at fifty miles per hour. Static between the station. Rain. We want to capture and control these sounds, to use them not as sound effects but as musical instruments. Every film studio has a library of "sound effects" recorded on film. With a film phonograph it is now possible to control the amplitude and frequency of any one of these sounds and to give to it rhythms within or beyond the reach of the imagination. Given four film phonographs, we can compose and performe a quartet for explosive motor, wind heartbeat and landslide».

«Πιστεύω ότι η χρήση του θορύβου, όπου και να είμαστε, ό, τι ακούμε είναι κυρίως θόρυβος. Όταν τον αγνοούμε μας ενοχλεί. Όταν τον ακούμε τον βρίσκουμε συναρπαστικό. Ο ήχος ενός φορτηγού στα 50 μίλια την ώρα. Στατικότητα μεταξύ των σταθμών. Βροχή. Θέλουμε να αιχμαλωτίσουμε και να ελέγξουμε αυτούς τους ήχους, να τους χρησιμοποιήσουμε όχι σαν ηχητικά αποτελέσματα αλλά σαν μουσικά όργανα. Κάθε κινηματογραφικό στούντιο έχει μια βιβλιοθήκη ηχητικών αποτελεσμάτων καταγεγραμμένα σε ένα φιλμ. Με έναν φωνογράφο ταινιών είναι πια πιθανό να ελέγξουμε το εύρος και τη συχνότητα καθενός από αυτούς τους ήχους και να τους δίνουμε ρυθμούς πέρα από τα όρια της φαντασίας. Με τέσσερις κινηματογραφικούς φωνογράφους, μπορούμε να συνθέσουμε και να παρουσιάσουμε ένα κουαρτέτο, εκρηκτικού κινητήρα, καρδιοχτύπι του ανέμου και κατολίσθησης».

John Cage: «Silence». Republished by Marion Boyars. London/2011.σελ.3

115.«Η επικρατούσα τάση της σχολής του Σαίνμπεργκ, να αποτρέπει τις εκτελέσεις των ιδίων της των έργων ή να τις καταστρέφει την τελευταία στιγμή, δεν ήταν εκκεντρική.

Η σύνθετη σχέση μεταξύ λογικού και άλογου χαρακτήρα της μουσικής καθίσταται μια μείζον κοινωνική τάση{...}Από την άλλη όμως, εκείνη η ιδέα της Σύγχρονης Μουσικής, εξαφανίζοντας συνεχώς την πραγματική συμφιλίωση, παριστάνοντάς την ολοένα και πιο ουτοπιστική, προβάλλει σε κρίσιμη αντίθεση προς κάθε τι καταφατικό, θετικά φωτισμένο, δεσμευτικό της πνευματικής τάξης ως εδώ και τώρα». Τ. Αντόρνο: Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας. Εκδόσεις Πρίσμα. Αθήνα/1991.σελ.31

Η ατονική μουσική, είναι πιο κοντά στον τρόπο που λειτουργεί το ασυνείδητο. Υπάρχει μια ασυνέχεια, μια διαφωνία, μια διακοπή και μια επανεύρεση, στον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται, που παίζεται η ατονική μουσική. Κάτι ανάλογο υποστηρίζει ο Ζ. Λακάν ότι συμβαίνει με το ασυνείδητο.¹¹⁶

Όμως ο συμβολικός χαρακτήρας είναι απαραίτητος, γιατί επιτρέπει να επιβιώσουν, ως υποκατάστατα, οι πρωταρχικές απωθημένες επιθυμίες, γιατί επιτρέπει την δημιουργία ενός ψυχικού χώρου, στο υποκείμενο, που το προφυλάσσει από την έκρηξη του φαντασιακού, της βίας, γιατί επιτρέπει την ύπαρξη του συστήματος των διαφορών, αλλά και την αναβολή του να δούμε, του να ακούσουμε, του να επιστρέψουμε.

Η σύγχρονη μουσική, παρ' ότι όπως αναφέρει ο Αντόρνο: «Η αξίωση(της σύγχρονης μουσικής), είναι όχι για την ειρήνευση των αντιθέσεων αλλά για την ασυμβίβαστη παρουσίαση της ίδιας της απόλυτης αντίθεσης»¹¹⁷, θα υποκύψει, κατ' αρχάς, στο δίκτυο της παράστασης, εμπλουτίζοντας το σύστημα των διαφορών της εξουσίας και στην συνέχεια θα προσφέρει, έστω και άθελά της, τον αναβαθμισμένο από αυτήν θόρυβο, στην επαναληπτική κοινωνία.

Η αιτία γι αυτή την αλλαγή, την μετατόπιση από το δίκτυο της παράστασης, σε αυτό της επανάληψης, θα προέλθει και από τον χώρο της τεχνολογίας, όπου η δυνατότητα της αποτύπωσης πλέον ενός μουσικού έργου και της διανομής ή της πώλησής του έναντι μιας καθορισμένης αξίας, θα αλλάξει τις μέχρι τότε οικονομικές σχέσεις της εποχής, στον χώρο της μουσικής.¹¹⁸

Δεν αρκεί το φαντασιακό-πραγματικό(το οποίο προσπαθεί να εκφράσει η ατονική μουσική), την έκρηξη του ασυνείδητου. Ο συμβολικός χαρακτήρας της μουσικής, είναι απαραίτητος, γιατί είναι-γίνεται μετρήσιμος και αποθηκεύσιμος, γίνεται ύλη.

Η αναπαραγωγή της μουσικής, αλλά και του έργου τέχνης γενικότερα, σηματοδοτεί μια τεράστια αλλαγή στην σχέση του ακροατή-θεατή με το μουσικό έργο, με το έργο τέχνης.

Διαταράσσει, αλλάζει την σχέση του έργου τέχνης, ή του μουσικού κομματιού με το «ανάφορό» του.

116.{...} την έκπληξη- αυτό που κάνει το υποκείμενο να αισθάνεται ότι ξεπερνιέται, να βρίσκει ταυτόχρονα λιγότερα και περισσότερα απ' ότι περίμενε- αλλά που έτσι κι αλλιώς είναι, σε σχέση με ότι περίμενε, μιας μοναδικής αξίας.

Λοιπόν το εύρημα αυτό, με το που παρουσιάζεται, είναι επανεύρυμα, και το κυριότερο, είναι πάντοτε έτοιμο να το σκάσει πάλι, δημιουργώντας την διάσταση της απώλειας.

Η ασυνέχεια, αυτή είναι λοιπόν η βασική μορφή με την οποία μας παρουσιάζεται καταρχήν το ασυνείδητο σαν φαινόμενο-η ασυνέχεια μέσα στην οποία κάτι εκδηλώνεται σαν ταλάντευση».

Ζ. Λακάν: Το Σεμινάριο, βιβλίο XI. «Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1982.σελ.40

117. Τ. Αντόρνο: Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας. Εκδόσεις Πρίσμα. Αθήνα/1991.σελ.35

118.«Η εμφάνιση της αποτύπωσης και της αποθήκευσης είναι επανάσταση ταυτόχρονα για την μουσική και για την εξουσία, ανατρέπει όλες τις οικονομικές σχέσεις.{...}για να συσσωρευτεί το κέρδος πρέπει να πουληθεί έργο που να μπορεί να αποθηκεύεται κι όχι πια μόνο το θέαμα του έργου. Αυτή η μεταλλαγή θα μεταμορφώσει τη σχέση του καθενός με τη μουσική».

Ζ. Αττάλι: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.163

Ο Ρ. Μπαρτ στον φωτεινό θάλαμο, μιλώντας για την φωτογραφική εικόνα, ορίζει «το ανάφορο κάτι σαν μικρό ομοίωμα, σαν είδωλο που εκπέμπεται από το αντικείμενο»¹¹⁹ και που το ονομάζει Spectrum(Φάσμα) της φωτογραφίας. Σε σχέση με αυτό(τον ορισμό του Μπαρτ για το ανάφορο), βλέπουμε μια μετάπτωση από την άμεση θέα της ορατής πραγματικότητας, ή το άκουσμα ζωντανά, σε πραγματικό χρόνο, ενός μουσικού έργου, το οποίο ακόμη συντελείται στο δίκτυο της παράστασης, σε μια έμμεση θέα, σε ένα έμμεσο και ετεροχρονισμένο άκουσμα του ήχου, της μουσικής, το οποίο συμβαίνει στο δίκτυο της επανάληψης. Ο μουσικός ήχος, έχει αποχωριστεί από το ηχητικό και το οπτικό περιβάλλον του, από το ανάφορό του.

Ο ακροατής λοιπόν, ο οποίος είχε την δυνατότητα να δει, να ακούσει, και παράλληλα να αντιληφθεί την ύπαρξη, των όποιων ενδεχόμενων «ρωγμών» υπήρχαν, συνέβαιναν σε αυτή(στην άμεση θέα, στο σύγχρονο άκουσμα), που θα επέτρεπαν στο «πραγματικό» να παρεισφρήσει, έχει απωλέσει πλέον αυτή την ευκαιρία, του να συναντηθεί δηλαδή με το τυχαίο, με το απρόβλεπτο, με το λάθος, λόγω της έμμεσης επαφής του με το μουσικό έργο, εξ' αιτίας της πλήρους συμβολοποίησής του, που προέκυψε από την δυνατότητα την οποία του προσέφερε η τεχνολογία, για αναπαραγωγή και αποθήκευση.

«Η αναπαραγωγή είναι πραγματικά, κατά κάποιον τρόπο, ο θάνατος του πρωτότυπου, η νίκη του αντίγραφου και η παράβλεψη της μήτρας που αναπαριστάνεται»¹²⁰

Με απλά λόγια, το δίκτυο της επανάληψης, απομακρύνει ακόμη περισσότερο τους ανθρώπους από το βίωμα, όπως το δίκτυο της παράστασης το είχε κάνει σε σχέση με την μελωδία, ή ακόμη πιο πριν, με τον θυτικό κώδικα, όπου η μουσική ήταν μέρος της καθημερινής τελετουργίας, της ζωής.

Το δίκτυο της επανάληψης κάνει όμως και κάτι ακόμα, που φαίνεται να βρίσκεται σε αντίφαση με τα παραπάνω. Φέρνει την μουσική, με αυτό τον επαναληπτικό τρόπο(στερημένη από το βίωμα), πιο κοντά στους ανθρώπους. Ο Τ. Αντόρνο, αναφερόμενος σε αυτό, λέει ότι: «Απέναντι στην καθολική διάδοση της Μουσικής που ελαττώνει ολοένα την απόστασή της από την καθημερινή ζωή και κατά τον τρόπο αυτό την υπονομεύει ολοένα, ενδεδειγμένες θα ήταν η αποχή και η αναβολή».¹²¹

Η μουσική μέσα από το δίκτυο της επανάληψης, ουσιαστικά λειτουργεί σαν ένας νέος θόρυβος, ο οποίος απειλεί και ανατρέπει το σύστημα των υφιστάμενων διαφορών, προς όφελος του κέρδους. Κάποτε το σύστημα αυτό των διαφορών, λειτουργούσε σαν ένας κοινωνικοποιημένος, αλλά ενοποιητικός παράγοντας, απέναντι στον εκάστοτε θόρυβο που απειλούσε την κοινωνική συνοχή..

119. R.Barthes: Ο Φωτεινός θάλαμος. Εκδ. Κέδρος 1983.σελ.20

120. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.164

121. Τ. Αντόρνο: Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας. Εκδόσεις Πρίσμα. Αθήνα/1991.σελ.40

Σήμερα, το βλέπουμε άλλωστε, η επανάληψη απειλεί την κοινωνική συνοχή, μιας και της στερεί το βίωμα, το νόημα, προφυλάσσει όμως την συνοχή και την επιβίωση του εμπορίου, αλλά και της εξουσίας¹²²

Το δίκτυο της επανάληψης, εκμεταλλευόμενο την τεχνολογική πρόοδο, έχει καταφέρει κάτι το μοναδικό στην ανθρώπινη ιστορία, στον τομέα της παραγωγής και της ζήτησης.

Περνώντας(η παραγωγή), διαδοχικά, μέσα από τα συνεχώς εξελισσόμενα είδη αποθήκευσης και αναπαραγωγής της μουσικής(δίσκος, κασσέτα, cd κ.τ.λ), κατόρθωσε κατ' αρχάς, να μετατρέψει, σχεδόν να επιβάλλει, την ατομική ακρόαση της μουσικής, αντί της συλλογικής. Στην συνέχεια μετέφερε ένα μεγάλο μέρος της προσπάθειάς της, από τον χώρο παραγωγής του μουσικού προϊόντος, στην διαμόρφωση και την παραγωγή καταναλωτών.

Και εδώ, όπως υποστηρίζει ο Ατταλί, «προβάλλει η μείζων αντίφαση της επανάληψης: ο άνθρωπος πρέπει να αφιερώσει τον χρόνο του στην παραγωγή των μέσων που θα του επιτρέψουν ν' αγοράσει την αποτύπωση του χρόνου των άλλων, χάνοντας έτσι όχι μόνο την χρήση του χρόνου του, αλλά και τον απαραίτητο χρόνο για τη χρήση του χρόνου των άλλων. Η αποθήκευση γίνεται λοιπόν ένα υποκατάστατο κι όχι μια προϋπόθεση της χρήσης. Αγοράζουμε περισσότερους δίσκους απ' όσους μπορούμε να ακούσουμε. Αποθηκεύαμε αυτό που θα θέλαμε να βρίσκαμε καιρό να ακούσουμε. Χρόνος ανταλλαγής και χρόνος χρήσης αλληλοεξοντώνονται».¹²³

« Η επανάληψη δημιουργεί ένα αντικείμενο που διαρκεί πέρα από τη φύση του».¹²⁴

Το παραπάνω σημείο, αξίζει νομίζω να προσεχθεί. Κάτι που διαρκεί πέρα από την χρήση του, που υπερβαίνει την άμεση χρήση του, μιας και αφού μπορεί να αποθηκευτεί, μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί, να ακουστεί σε ένα μεταγενέστερο χρόνο, αυτό το κάτι, μπορεί ίσως να αντιμετωπίσει και τον θάνατο, να του ξεφύγει.

Η αποθήκευση και η επανάληψη της αποθήκευσης, δεν έχει νόημα, υπάρχει μια απουσία νοήματος, εκτός αν νοηματοδοτηθεί από μια προσπάθεια του υποκειμένου, να αποφύγει την βία, τον θάνατο, μέσω της αναβολής της χρήσης, της μετάθεσής της σε ένα απώτερο μέλλον. Αποκτά έτσι η επανάληψη ένα τελετουργικό χαρακτήρα. Υπάρχει όμως μια τεράστια απόσταση, από την τελετουργία στον θυτικό κώδικα, στον οποίο δεν αποκλειόταν το άμεσο βίωμα. Αντίθετα το δίκτυο της επανάληψης, έχει ένα φετιχιστικό χαρακτήρα, είναι μια ψευδής αναπαράσταση της θυσίας του αποδιοπομπαίου τράγου.

122. «Γιατί τα τέλη τούτου του αιώνα(20^{ου}) είναι η στιγμή μιας γενίκευσης των προγραμμάτων επανάληψης του ανθρώπου και του λόγου του, που διασπά την ομιλία και τις διαφορές, για να διοχετεύσει τη βία και το φαντασιακό προς τις απαιτήσεις του εμπορίου και τις απατηλές εξεγέρσεις. Μπαίνουμε σε μια περίοδο γενετικής επανάληψης των κοινωνιών μας».

Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.165

123. Στο ίδιο.σελ.187

124. Στο ίδιο.σελ.185

Αυτό όμως το οποίο δεν βιώνεται άμεσα και το οποίο αποθηκεύεται κάπου, για μελλοντική χρήση, αυτό το οποίο δεν εξαντλείται αυτοστιγμεί, από ένα άμεσο κοίταγμα και άκουσμα, αφήνει πάντα ένα υπόλοιπο, κάτι αβίωτο. Αυτό θα δημιουργήσει, ή θα ανασύρει, μια βασική ψυχική έλλειψη.

Η έλλειψη αυτή θα μας οδηγήσει αναπόδραστα στην επανάληψη της διαδικασίας, στην επανάληψη της συσσώρευσης ενός προϊόντος (π.χ μουσικού έργου) που δεν θα ακουστεί άμεσα, κ.ο.κ

Σε σχέση με την άποψη του Ατταλί, ότι: «Η αξία χρήσης του επαναλαμβανόμενου αντικειμένου είναι λοιπόν η έκφραση των ελλείψεων και των μεθοδεύσεων μέσα στην πολιτική οικονομία του σημείου»¹²⁵, θα συμπληρώναμε, ότι μέσω της επανάληψης, επιχειρείται(λανθασμένα), περισσότερο να θεραπευτεί μια ψυχική, παρά μια υλική έλλειψη.

Συνεχίζοντας ο Ατταλί, υποστηρίζει ότι: «Η μουσική προοιωνίζει σήμερα, όποια και αν είναι η μορφή Ιδιοκτησίας του κεφαλαίου, την εδραίωση μιας κοινωνίας της επανάληψης, όπου τίποτα δεν πρόκειται πια να συμβεί(...), όπου το άτυπο παράγεται και καταναλώνεται «εν σειρά», όπου η διαφορά ξαναπλάθεται τεχνητά μέσα στον πολλαπλασιασμό αντικειμένων σχεδόν πανομοιότυπων.

Δεν υπάρχει οργανωμένη κοινωνία που να μην δομεί στους κόλπους της διαφορές. Δεν υπάρχει εμπορευματική οικονομία που ν' αναπτύσσεται χωρίς να υποβαθμίζει τις διαφορές αυτές. Η αυτοκαταστροφή του καπιταλισμού βρίσκεται σε αυτή την αντίφαση, που η μουσική τη ζει με τρόπο εκκωφαντικό: από όργανο διαφοροποίησης έγινε τόπος επανάληψης. Αυτή η ίδια αδιαφοροποιείται, ανωνυμοποιείται μέσα στο εμπόρευμα και φοράει την μάσκα του βεντετισμού. Μας δίνει λοιπόν ν' ακούσουμε την ουσία των αντιφάσεων που υπάρχουν στις ανεπτυγμένες κοινωνίες, δηλαδή **την αγωνιώδη αναζήτηση της χαμένης διαφοράς στο πλαίσιο μιας λογικής που αποκλείει την διαφορά**».¹²⁶

Στο σημείο αυτό, θα επιχειρήσουμε και πάλι έναν παρακινδυνευμένο συσχετισμό. Μετά τον συσχετισμό του «θυτικού» σταδίου, της τελετουργικής χρήσης της μουσικής, που αναφέρει ο Ατταλί και της καθιέρωσης των κανονικών ονομάτων, σαν μια λειτουργία διαφοροποίησης από άλλα κανονικά ονόματα, της «πρώτης βίας», την οποία αναφέρει ο Ντεριντά, ακολούθησε ο δεύτερος συσχετισμός, που αφορούσε το δίκτυο

της παράστασης και το «δεύτερο επίπεδο βίας», αυτό της λογοκρισίας, της συγκάλυψης και εξάλειψης του σχήματος των κανονικών ονομάτων που καθιερώθηκαν στο πρωταρχικό επίπεδο.

125. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.185

126. Στο ίδιο.σελ.17

Ο κοινός τόπος, ο οποίος κατά την γνώμη μας, επιτρέπει την απόπειρα σύνδεσης των παραπάνω εννοιών, κινείται φυσικά γύρω από την δόμηση, ή την αποδόμηση ενός συστήματος διαφορών. Στην πρώτη περίπτωση, μεταξύ της τελετουργικής χρήσης της μουσικής και της καθιέρωσης των κανονικών ονομάτων, υπάρχει ένας κοινός παρονομαστής, ο οποίος συνοψίζεται, στο ότι πρέπει να διατηρηθεί, ή να δημιουργηθεί ένα σύστημα διαφορών, σαν άμυνα απέναντι στον πρωταρχικό θόρυβο, την βία που απειλεί την φυλή, την κοινωνία. Στην δεύτερη περίπτωση, σε αυτήν δηλαδή όπου προσπαθούμε να αντιστοιχίσουμε, το δίκτυο της παράστασης, με εκείνο το επίπεδο βίας που σχετίζεται με την εξάλειψη του σχήματος των κανονικών ονομάτων, έχουμε μια αντίστροφη διαδικασία. Τώρα προσπαθούμε να καταργήσουμε το υπάρχον σύστημα των διαφορών, προς χάριν μιας ενοποίησης, μιας συγκέντρωσης και υποταγής γύρω και κάτω από μια κεντρική εξουσία. Και πάλι μετά από αυτό το στάδιο, θα προκύψει, συνειδητά ή όχι ένα άλλο σύστημα διαφορών, που θα φέρει μια άλλη τάξη πραγμάτων στο προσκήνιο.

Η Τρίτη περίπτωση, είναι αυτή που εξετάζουμε σε αυτό το κεφάλαιο, και η οποία αφορά την σύνδεση του δικτύου της επανάληψης, με το τρίτο, το πιο δυσνόητο, αλλά ίσως και

το πιο απόλυτο επίπεδο βίας που αναφέρει ο Ντεριντά: «Είναι αυτό που αποκαλεί εμπειρική βία, η οποία μπορεί ή δεν μπορεί να παρεμβληθεί ανάμεσα στα δύο εμπλεκόμενα επίπεδα-την καθιέρωση του συστήματος των κανονικών ονομάτων και της λογοκρισίας του συστήματος αυτού-που προηγούνται αυτού. Ο Ντεριντά το συνδέει αυτό με τη βία του «Μαθήματος Γραφής» που πρόκειται ν' ακολουθήσει, με την υπεκφυγή του αρχηγού(των Ναμπικουάρα), με την εκ μέρους του οικειοποίηση της γραφής και τη θεωρητική κλοπή της πνευματικής ιδιοκτησίας του λαού του*, η οποία αποτελεί μια πιθανότερα αμιγώς περιστασιακή και συμπτωματική, απ'ότι δομική βία».¹²⁷

Αυτό το οποίο πιστεύουμε εμείς ότι βλέπουμε σαν κοινό σημείο, μεταξύ αυτού του τρίτου επιπέδου βίας και της επαναληπτικής κοινωνίας, είναι αυτή ακριβώς η απουσία νοήματος, που παράγεται από την κλοπή της πνευματικής ιδιοκτησίας της φυλής των Ναμπικουάρα, την οποία παραλληλίζουμε με την κλοπή της πνευματικής ιδιοκτησίας των λαών σήμερα.

Η φυλή των Ναμπικουάρα, με την οικειοποίηση της δυνατότητας της γραφής από τον αρχηγό, στερείται την δυνατότητα, να εισέλθει περισσότερο στον συμβολικό κόσμο, και επιστρέφει στην ζούγκλα, παραμένοντας σε μια προλογική κατάσταση.

127.*Ο αρχηγός των Ναμπικουάρα, σε μια συνάντηση με μια άλλη φυλή, για να αντιμετωπίσει την έκδηλη εχθρότητα, την απειλούμενη βία που υπήρχε στο περιβάλλον, έβγαλε ένα μπλοκάκι και προσποιήθηκε ότι ξέρει να γράφει και ότι έγραφε την λίστα των δώρων που θα ανταλλάσσονταν ανάμεσα στις δύο φυλές.

Ο Ντεριντά, σχολιάζοντας το γεγονός αυτό, όπως το περιγράφει ο Λεβί-Στρος, μεταξύ άλλων αναφέρει ότι το γεγονός αυτό σχετίζεται: « με την αναβάθμιση του γοήτρου και της εξουσίας του ατόμου- η μιας λειτουργίας-σε βάρος των υπολοίπων της παρέας. Ένας ιθαγενής που βρίσκεται ακόμη στην λίθινη εποχή, συνειδητοποίησε ότι ακόμη κι αν δεν μπορούσε ο ίδιος να κατανοήσει το μέγιστο εργαλείο της κατανόησης, μπορούσε τουλάχιστον να το χρησιμοποιήσει για άλλους σκοπούς».

Christopher Johnson «Ντεριντά». Εκδόσεις Ενάλιος. Αθήνα/2007.σελ.61

Οι σύγχρονες κοινωνίες, μέσα στο δίκτυο της επανάληψης, με την τυποποίηση και την αποστέρωση μιας γραφής(π.χ μουσικής γραφής), η οποία να παράγει πραγματικές διαφορές και όχι μόνο κατασκευασμένες, ψεύτικες, στερούνται σταδιακά την επιβίωσή τους, μέσα σε ένα συμβολικό κόσμο που χάνεται. Έτσι και αυτές, αναπτύσσουν μια τάση επιστροφής προς τα πίσω, σε ένα κόσμο απτικό, προλογικό, σε ένα κόσμο πριν την συμβολοποίηση.

Έτσι έχουμε μια επιστροφή προς τον θόρυβο. Αυτή όμως η επιστροφή, δεν έχει καμιά σχέση, με την συνειδητή επιλογή της ατονικής μουσικής από τον Σαίνμπεργκ, ή ακόμα και με το κίνημα π.χ των πανκ(σε πολύ μικρότερο βαθμό), μερικά χρόνια πριν.

Η επανάληψη δεν έχει άποψη, ή τουλάχιστον φαίνεται να μην έχει.

Το δίκτυο της επανάληψης, συγκεντρώνει μερικά ανησυχητικά, όσο και αντιφατικά στοιχεία. Ένα από αυτά, είναι ότι απειλεί την μουσική με θάνατο. Η μουσική μέσα στην δομή της εμπεριέχει την επανάληψη, μια επανάληψη η οποία είναι κληρονομημένη από την χρόνια σχέση της με την εξουσία και η οποία επιτρέπει στην μουσική να παίζει τον συμβολικό της ρόλο, να δημιουργεί διαφορές, τόσο στο εσωτερικό της, όσο και στον κοινωνικό περίγυρο. Η μηχανική όμως, και η χωρίς νόημα επανάληψη της μουσικής, της στερεί τον συμβολικό της χαρακτήρα. Ουσιαστικά την ακυρώνει.

Η αντίφαση εδώ, απορρέει από το γεγονός ότι έτσι, «η επανάληψη» επιτίθεται και εξαρθώνει, το μέρος εκείνο της παρωχημένης εξουσίας, της παράστασης, που βρίσκεται μέσα στην μουσική, καθώς και την ίδια την μουσική.

Φαίνεται ότι ο βασικός στόχος της επανάληψης, είναι να καταργήσει το νόημα και εξ' αυτού κάθε δυνατότητα, κάθε απόπειρα δημιουργίας διαφορών.

Το δίκτυο της επανάληψης δεν χρειάζεται σύστημα διαφορών που να έχει κάποιο νόημα, κάποια αξία. Η ίδια η διαδικασία της επανάληψης, γινόμενη «έξη», υποκαθιστά την απουσία νοήματος. Οι διαφορές που επιτρέπεται να υπάρχουν μέσα στα πλαίσια της επαναληπτικής κοινωνίας, είναι ψευδογεγονότα, κατασκευασμένες διαφορές μέσα στο αδιαφοροποίητο πλαίσιο της επανάληψης¹²⁸.

Σε αντίθεση όμως αυτής της δυσοίωνης κατάστασης, ο Ατταλί μας προτείνει έναν άλλο δρόμο, αυτόν που ονομάζει «Σύνθεση».

128.«Το αναγκαίο σύστοιχο της μουσικής τυποποίησης είναι η ψευδο-εξετομίκευση.{..} Η τυποποίηση των επιτυχιών κρατάει την πελατεία στη γραμμή κάνοντας την ακρόαση για λογαριασμό τους, όπως ήδη δείξαμε. Η ψευδο-εξατομίκευση, από την πλευρά της, τους κρατάει στην γραμμή κάνοντάς τους να ξεχνούν ότι αυτό που ακούνε είναι ήδη ακροασμένο για λογαριασμό τους, ή προ-συνοψισμένο».

Τ. Αντόρνο: Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας. Εκδόσεις Πρίσμα. Αθήνα/1991.σελ. 76

«Μέσα στους κώδικες που διέπουν τους θορύβους και τις μεταβολές τους υπάρχει το προμήνυμα μιας νέας πρακτικής και μιας καινούργιας θεωρητικής ερμηνείας, που θα καθιερώνει σχέσεις ανάμεσα στην ιστορία των ανθρώπων, την δυναμική της οικονομίας και την διευθέτηση των θορύβων μέσα σε κώδικες. Θα προβλέπει την εξέλιξη της μιας με βάση τις μορφές της άλλης. Θα δέχεται αλληλοδιείσδυση οικονομίας και αισθητικής. **Θ' αποδεικνύει πως η μουσική είναι προφητική και πως η κοινωνική οργάνωση είναι η ηχώ της**». ¹²⁹

Θεωρεί(ο Ατταλί), ό,τι: «Η μόνη δυνατή αμφισβήτηση της επαναληπτικής εξουσίας, περνάει λοιπόν από την κατάλυση της κοινωνικής επανάληψης και του ελέγχου της εκπομπής θορύβων» και ακόμη ότι: «Μετά την κατάλυση των κωδικών, ακόμα και του κώδικα της ανταλλαγής μέσα στην επανάληψη, καμιά επικοινωνία δεν είναι πια δυνατή ανάμεσα στους ανθρώπους. Είμαστε λοιπόν όλοι καταδικασμένοι μέσα στην σιωπή, εκτός και αν δημιουργήσουμε μόνοι μας τη δικιά μας ξεχωριστή σχέση με τον κόσμο και προσπαθήσουμε να κάνουμε κι άλλους ανθρώπους κοινωνικούς του νοήματος που έτσι δημιουργήθηκε. Αυτό ακριβώς είναι **Σύνθεση**.

Είναι να δρας χωρίς άλλη σκοπιμότητα, πέρα από την ίδια την πράξη, χωρίς να προσπαθείς ν' αναζωογονήσεις τεχνητά τους παλιούς κώδικες, για να ξαναβάλεις μέσα τους την επικοινωνία. Είναι να επινοείς καινούργιους κώδικες, το μήνυμα ταυτόχρονα με την γλώσσα. Είναι να παίζεις για την προσωπική σου απόλαυση, πράγμα που μόνο αυτό μπορεί να δημιουργήσει τους όρους μιας νέας επικοινωνίας. Μια τέτοια ιδέα έρχεται φυσικά στο νου για τη μουσική. Πάει όμως πολύ πιο πέρα και παραπέμπει σ' εκείνο το ξεπήδημα της ελεύθερης πράξης, υπέρβασης του εαυτού σου, απόλαυσης του **να είσαι αντί του να έχεις**». ¹³⁰

Επίλογος,
(ή μια άλλη πρόταση).

Κάπου, με κάποιο τρόπο, και για κάποιο λόγο, ή **ίσως και** χωρίς καμιά αιτία, φαίνεται να υπάρχει ένας πρωταρχικός «τόπος», τον οποίο άλλοι αποκαλούν **«Εν»**, (αν θέλουμε να του δώσουμε μια **οντολογική διάσταση**), και κάποιοι άλλοι το ονομάζουν «ασυνείδητο». Από αυτόν λοιπόν τον αδιαφοροποίητο τόπο, **τόσο**, αμέσως μετά την γέννησή μας, **όσο** και πριν από αυτήν, **διαφοροποιούμεθα ακουστικά**, ατομικά **στην αρχή και κατόπιν** συλλογικά, περνώντας από το πραγματικό-φαντασιακό, στο συμβολικό πεδίο. Κομβικό σημείο για την είσοδό μας στον συμβολικό κόσμο, φαίνεται να είναι η **δημιουργία** των κυρίων Ονομάτων, καθώς **μέσα από την ονοματοποιητική διαδικασία αντιλαμβανόμαστε ό, τι τα όντα** έχουν όνομα.

129. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.17

130. Στο ίδιο.σελ.245

Σ' αυτή τη διαδικασία ο Ζακ Ντεριντά αναγνωρίζει το φαινόμενο της βίας. Είναι αυτό που το αποκαλεί «πρώτη βία»: μια πρώτη βίαιη εγγάραξη, ή, αλλιώς, μια πρώτη «γραφή» πάνω σε ένα αδιαφοροποίητο όλο, στο οποίο αυτή η γραφή επιβάλλει μια «διαφωρά», η οποία θα δώσει ένα πρώτο σύστημα διαφορών. Στην παρούσα εργασία είδαμε ότι η προσπάθεια να υπάρξει ένα σύστημα διαφορών, σχετίζεται με την αντιμετώπιση της απειλής του «θορύβου», ως έκφραση μιας μορφής βίας. Έτσι, μετά την θέσπιση του πρώτου συστήματος διαφορών, θα παραχθούν και άλλα συστήματα ακουστικών διαφορών με απώτερο στόχο αρχικά την αποφυγή της κάθε μορφής βίας, αλλά και με μια ουσιαστική διαφοροποίηση στη συνέχεια ανάμεσα στον ήχο και τον θόρυβο. Στο εξής ως ηχητική βία και θόρυβος, θα λογίζεται πλέον καθετί που θα απειλεί τις εκάστοτε εγκαθιδρυμένες εξουσίες στο πλαίσιο των συμβολικών κοινωνιών.

Με τρόπο πιο άμεσο, απ' ότι οποιαδήποτε άλλη μορφή τέχνης, η μουσική, φαίνεται, από την είσοδό της στον συμβολικό κόσμο, να συνδέεται οργανικά με την εκάστοτε εξουσία. Έτσι, συσχετιζόμενη η μουσική οργανικά με την εξουσία (με την έννοια ότι η εξουσία χρησιμοποιεί την μουσική για την εδραίωση και διαιώνισή της), καθίσταται φορέας και προάγγελος αλλαγών, πριν ακόμη αυτές γίνουν ορατές στο υπόλοιπο κοινωνικό σύνολο. Απ' αυτή τη σχέση της μουσικής με την εξουσία, θα παραχθούν νέα συστήματα διαφορών, τα οποία θα αντικαθιστούν κάθε φορά τα προηγούμενα, δημιουργώντας νέα ηχητικά-νοηματικά δίκτυα, με τη σειρά τους, όπως για παράδειγμα αυτό της παράστασης και αργότερα της επανάληψης.

Αν επιχειρούσαμε να ερμηνεύσουμε τον τρόπο συγκρότησης των ηχητικών δικτύων από την πλευράς της σημειολογίας του Ρ. Μπαρτ («Μυθολογίες- Μάθημα»¹³¹), θα λέγαμε ότι το πρωτογενές εξαρθρωμένο σημειολογικό σύστημα, η γλώσσα-αντικείμενο την οποία ο Μύθος χρησιμοποιεί ως πρώτη ύλη, βρίσκεται εν μέρει σε σχετική ακινησία και εν μέρει σε διαρκή κίνηση. Με άλλα λόγια το μέρος εκείνο που αντιστοιχεί στην παράδοση και το οποίο στην κυρίαρχη κουλτούρα εκφράζεται μέσα από τις ισχυρά εδραιωμένες σχέσεις και τους συγκεκριμένους τρόπους ακρόασης και διάδοσης της μουσικής, αλλάζει επί της ουσίας ελάχιστα, ενώ οι πολλαπλές συνεισφορές από τους πειραματισμούς οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικούς χώρους έκφρασης – και οι οποίοι ωστόσο έχουν ενταχθεί στην γλώσσα(και στην μουσική) – συνιστούν το μεταβαλλόμενο κομμάτι του (ο κατ' αρχάς θόρυβος), το οποίο στην συνέχεια θα ενταχθεί στο δευτερογενές σημασιολογικό σύστημα.

Συμβαίνει δηλαδή μια συνεχής μετατόπιση του σημείου, των υλικών δηλαδή που χρησιμοποιεί ο Μύθος, ο κάθε νέος μύθος στο δευτερογενές σημασιολογικό σύστημα.

131. Ρ. Μπαρτ-Μυθολογίες μάθημα. Εκδ. Κέδρος/1979.σελ.209

Αυτός ο μύθος-μεταγλώσσα όπως τον ονομάζει ο Μπαρτ, κάνοντας λόγο, αναφορά, σχόλιο για την πρώτη γλώσσα-αντικείμενο, μετατοπίζει ακόμη περισσότερο το μορφικό σύστημα των πρώτων σημασιοδοτήσεων. Προκύπτει έτσι ένα διαρκώς **μετακινούμενο** και **αυτοτροφοδοτούμενο ηχητικό σημείο**, στον χώρο της μουσικής, το οποίο συνεχίζει να παράγει διαφορές και συστήματα διαφορών, ενώ παράλληλα προετοιμάζει την επόμενη αλλαγή του. Αυτή η κίνηση του ηχητικού σημείου και η παραγωγή πραγματικών διαφορών, θα σταματήσει ουσιαστικά να συμβαίνει, με το τέλος του δικτύου της παράστασης. Με την εξάρθρωση αυτού του δικτύου, η μουσική θα γίνει θεατής γεγονότων και όμηρος μέσα στα πλαίσια της επαναληπτικής κοινωνίας. Μετά την αποτυχία των προηγούμενων δικτύων να αντιμετωπίσουν την βία και τον θόρυβο, μετά την συνειδητή, αλλά ατελέσφορη προσπάθεια των μουσικών όπως ο Σαίνμπεργκ με την ατονική μουσική να αποτινάξουν από επάνω της, την κοινωνική διαμόρφωση και τον εφησυχασμό, έρχεται το δίκτυο της επανάληψης, να καταστρέψει τους υπάρχοντες κώδικες, να επιβάλει ψεύτικες διαφορές και να προτείνει έναν ατελέσφορο δρόμο επιστροφής προς το «πραγματικό».

Η επανάληψη, μιας και δεν παράγει ουσιαστικές διαφορές, ενώ παράλληλα δεν χρειάζεται ένα «νόημα» για να υπάρξει, **μειώνει την «ένταση»** μέσα σε ένα σύστημα και **υποβαθμίζει την «τάξη» του** και κατ' επέκταση την επικοινωνία η οποία συντελείται μέσα σε αυτό. Παρ' όλα αυτά οδηγεί ένα σύστημα, εν προκειμένω μια κοινωνία, στην επίτευξη μιας «ευταξίας», της χαμηλότερης δυνατής.¹³²

Υπ' αυτή την έννοια θα μπορούσαμε να την θεωρήσουμε ως ένα **σημείο μηδέν**, όπου οι παλιοί κώδικες έχουν καταστραφεί και τα πάντα δεν έχουν νόημα, αλλά όλα χρειάζεται να ξεκινήσουν από την αρχή, να προκύψει μια νέα αφετηρία. Είναι λοιπόν δυνατόν, να υποθέσουμε, ότι η επανάληψη, το σταμάτημά της, μπορεί να λειτουργήσει ως εφαλτήριο για μια «άλλη» προσπάθεια ανόδου. Ο Λακάν ισχυρίζεται ότι υπάρχει **μια λειτουργία του «πραγματικού»** μέσα **στην επανάληψη** και ότι μέσω της επανάληψης στοχεύεται το πραγματικό, το απολεσθέν αντικείμενο.¹³³

132. «Η τάση προς μείωση της έντασης μέσω της απλούστευσης περιγράφει την τάξη ατελώς. Η μείωση της έντασης προάγει την ευταξία, αλλά η ευταξία αποτελεί μόνο μια πλευρά της τάξης...». R. Arnheim: «Εντροπία και Τέχνη». Εκδόσεις University Studio Press Θεσσαλονίκη/2003. Σελ.60

133. «την πραγματικότητα που δεν μπορεί πια να ξαναγίνει παρά με το να επαναλαμβάνεται επ' άπειρον, σ' ένα ξύπνημα που επ' άπειρον ποτέ δεν πετυχαίνεται{...}Μονάχα μια τελετή, ένα ενέργημα πάντα επαναλαμβανόμενο, μπορεί να μνημοεύσει αυτή την αμνημόνευτη συνάντηση(με το πραγματικό).
Ζ. Λακάν: Το Σεμινάριο, βιβλίο XI. «Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1982.σελ.81,82.

Τι απομένει.

Πιστεύω ότι η πρόταση του Ζ. Ατταλί, για την **«Σύνθεση»**, το να είσαι αντί να έχεις, **το σύγχρονο του βιώματος με το άκουσμα και το κοίταγμα, που δεν αφήνει ίχνη και υπόλοιπα**, συνιστούν στις μέρες μας, ένα εκτός των άλλων, ρεαλιστικό μονοπάτι.

«Εργασία πάνω σε ήχους, χωρίς γραμματική, χωρίς κατευθυντήρια ιδέα, πρόσχημα για την γιορτή, για την συνάντηση σκέψεων, η σύνθεση παύει να είναι κεντρική δέσμη, αναπόφευκτος μονόλογος, για να γίνει πραγματική δυνητικότητα σχέσης. Βεβαιώνει πως οι ρυθμοί και οι ήχοι είναι η υπέρτατη μορφή σχέσης ανάμεσα στα σώματα, όταν θα σχισθούν τα πέπλα του συμβολισμού, της χρήσης και της ανταλλαγής. Η σύνθεση ελευθερώνει λοιπόν τη μουσική ως σχέση με το σώμα και ως υπέρβαση».¹³⁴

Αναζητείται λοιπόν μια νέα προσπάθεια προς μια άλλη κατεύθυνση, ένα άλλο ενέργημα.

Εξ' άλλου κάθε πραγματικό **ενέργημα**, μεταφέρει εντός του και **ένα ίχνος του πραγματικού**, και το οποίο σαν τέτοιο μπορεί με κάποιο τρόπο να παίξει το ρόλο του.¹³⁵

134. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978.σελ.261

135. «{...}ότι ένα ενέργημα, ένα αληθινό ενέργημα, περιλαμβάνει πάντα ένα μέρος δομής, γιατί αφορά ένα πραγματικό που η συμμετοχή του δεν είναι πασιφανής»

Ζ. Λακάν: Το Σεμινάριο, βιβλίο XI. «Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1982.σελ.71

Βιβλιογραφία:

1. Chantal Grosleziat: «Τα Βρέφη και η Μουσική. Πρώτες αισθήσεις και ηχητικές δημιουργίες». Εκδόσεις: University Studio Press. Θεσσαλονίκη/2012.
2. Δελτίο της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρείας(EPSE). Τεύχος 47/2012.
3. Χ. Τσοκανή. «Θόρυβος-Η φαντασμαγορία του ήχου». Περιοδικό « ο Πολίτης».
4. Χ. Τσοκανή: «Η Κραυγή της Μέδουσας-Από τον Μύθο στη Μουσική». Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. Αθήνα/2006.
5. Χ. Τσοκανή: «Μουσική Μανία». Εκδόσεις Αλεξάνδρεια. Αθήνα
6. Ζ. Ατταλί: «Θόρυβοι». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1978
7. Christopher Johnson «Ντεριντά». Εκδόσεις Ενάλιος. Αθήνα/2007.
8. R. Arnhem: «Εντροπία και Τέχνη». Εκδόσεις University Studio Press. Θεσσαλονίκη/2003.
9. Joel Dor: Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Lacan. Το ασυνείδητο δομημένο σαν γλώσσα. Εκδόσεις Πλέθρον Αθήνα/1996.
10. Joel Dor: Εισαγωγή στην Ανάγνωση του Lacan: Η δομή του υποκειμένου. Εκδόσεις Πλέθρον Αθήνα/1996.
11. Ζ. Λακάν: Το Σεμινάριο, βιβλίο XI. «Οι τέσσερις θεμελιακές έννοιες της ψυχανάλυσης». Εκδόσεις Κέδρος. Αθήνα/1982.
12. Τ. Αντόρνο: Τρία Κείμενα Μουσικής Κοινωνιολογίας. Εκδόσεις Πρίσμα. Αθήνα/1991.
13. Dr. Alfred Tomatis: «Το Αυτί και η Φωνή». Εκδόσεις Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα/1999.
14. Ζ.Ζ. Ρουσώ: Δοκίμιο περί καταγωγής των γλωσσών. Εκδόσεις Καστανιώτη/2011.
15. Walter Biemel: « Χάιντεγκερ». Εκδόσεις Πλέθρον. Αθήνα/1993.
16. L. Wittgenstein: Tractatus Logico-Philosophicus. Εκδόσεις Παπαζήση. Αθήνα/1978.
17. Ε. Κασσίρερ: «Δοκίμιο για τον Άνθρωπο». Εκδόσεις Κάλβος. Αθήνα/1985.
18. M. Heidegger: «Η Τέχνη και ο Χώρος». Εκδόσεις Ίνδικτος/2006
19. Γκλεν Γκουλντ: ή η αναγκαία επινόηση. Εκδόσεις Εκκρεμές/2012
20. R. Barthes: Ο Φωτεινός θάλαμος. Εκδ. Κέδρος 1983
21. R. Barthes: Μυθολογίες-Μάθημα. Εκδ. Κέδρος. Έτος 1979
22. Δελτίο της Ελληνικής Ψυχιατρικής Εταιρείας(EPSE). Τεύχος 47/2012.
Συνέντευξη του Ν. Τζαβάρα: «Η σχέση της Μουσικής με την Ψυχανάλυση- Αναφορά σε δύο ομιλίες του J. Picht)-Χ. Γιαννουλάκη.
23. Ελληνική Εταιρεία Ψυχαναλυτικής Ψυχοθεραπείας: Βία, Ψυχικός Χώρος και Κινηματογράφος Γρηγόρης Μανιαδάκης. Τεύχος 3^ο Αθήνα/2007.
24. John Cage: «Silence». Republished by Marion Boyars. London/2011.
25. Τεοντόρ. Β. Αντόρνο: «Η Φιλοσοφία της νέας Μουσικής». Εκδόσεις Νήσος/Αθήνα/2012.
26. Christofer Headington: «Ιστορία της Δυτικής Μουσικής». Εκδόσεις Gutenberg/ Αθήνα/2000.
27. Ι Κουχτσόγλου «Άπαντα Πλάτωνος». Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων. Τόμος 6^{ος}. «Πολιτεία». Βιβλίο 4.
28. Σ. Μιχαήλ «Γκόλεμ». Εκδόσεις Άγρας. Αθήνα/2010.

Σχήματα



Ταινία του Mobius(σχ. 1,2)



Παράρτημα εικόνων



Ο Ερμής του Πραξιτέλη(εικ. 1)



Τζιακομέτι: Γλυπτό(εικ.2)



Μπρίγκελ: Η Μάχη της Σαρακοστής και του Καρναβαλιού(εικ 3)