

Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού

Τόμ. 1, Αρ. 2 (2021)

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της Τεχνικής



Χρονικοποιώντας την παρουσία και «ανα-παρουσιάζοντας» το παρελθόν: Το τεχνο-τραυματικό συναίσθημα

Wolfgang Ernst

doi: [10.12681/automaton.29876](https://doi.org/10.12681/automaton.29876)

Copyright © 2022, Wolfgang Ernst



Άδεια χρήσης [Creative Commons Αναφορά 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Βιβλιογραφική αναφορά:

Ernst, W. . (2022). Χρονικοποιώντας την παρουσία και «ανα-παρουσιάζοντας» το παρελθόν: Το τεχνο-τραυματικό συναίσθημα. *Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού*, 1(2), 15–34.
<https://doi.org/10.12681/automaton.29876>

Χρονικοποιώντας την παρουσία και «ανα-παρουσιάζοντας» το παρελθόν: Το τεχνο-τραυματικό συναίσθημα¹

Wolfgang Ernst*

Περίληψη

Το άρθρο αναπτύσσεται με επίκεντρο την ανθρώπινη χρονική αίσθηση, υποστηρίζοντας ότι αυτή η αίσθηση επηρεάζεται σε μικρο-φυσιολογικό και νευρωνικό επίπεδο και διεγείρεται γνωστικά από το διευρυνόμενο χάσμα μεταξύ της πολιτισμικά οικείας έννοιας του ιστορικού χρόνου και της ανα-παρουσιαστικής δύναμης των βάσει-σήματος και βάσει-συμβόλων χρονικών μηχανών. Η βασική υπόθεση είναι ότι υπάρχουν τραύματα της χρονο-πραγματικότητας που δεν προέρχονται από την ατομική ή την κοινωνική αλληλεπίδραση, αλλά προκαλούνται στους ανθρώπους από το ίδιο το σοκ των τεχνικών μέσων.

Λέξεις κλειδιά: χρονικότητες των μέσων, αρχαιολογία των μέσων, ηχητικά μέσα, μουσικές τεχνολογίες, συναίσθημα.

* Καθηγητής Θεωριών Μέσων, Ινστιτούτο Μουσικολογίας και Σπουδών Μέσων στο Πανεπιστήμιο Humboldt του Βερολίνου, sekretariat-ernst@hu-berlin.de.

Temporalizing Presence and “Re-Presencing” the Past: The Techno-Traumatic Affect

Wolfgang Ernst*

Abstract

The paper focuses on the human temporal sense, arguing that this sense is affected on a micro-physiological and neuronal level and cognitively irritated by the widening gap between the culturally familiar concept of historical time and the re-presencing power of signal- and symbol-based time machines. The leading assumption is that there are tempo-real traumata which do not stem from individual or social interaction but are induced in humans by the technological media shock itself.

Keywords: media temporalities, media archaeology, sound media, music technologies, affect.

* Professor of Media Theories, Institute for Musicology and Media Studies at the Humboldt University Berlin, sekretariat-ernst@hu-berlin.de.

I. Προκαλούμενο-από-τα-μέσα συναίσθημα και τραύμα

Τραυματική μνήμη από τα τεχνολογικά μέσα

Εντός της φαινομενολογικής ανάλυσης της ανθρώπινης εμπειρίας της παρουσίας, η αρχαιολογική προσέγγιση των μέσων επικεντρώνεται στη μικρο-τεχνολογικά προκαλούμενη (ανα-)παρουσίαση. Οι τραυματικοί ερεθισμοί της χρονικής εμπειρίας δημιουργούνται μέσω της τριβής· από την διείσδυση της εμπράγματης χρονικότητας στη συμβολική τάξη του πολιτισμικού χρόνου. Τα χρονο-συναίσθηματα που προκαλούνται από τα μέσα, είναι χρονικά-καθοριστικά σαν σοκαριστικές κλιμακώσεις της αίσθησης του χρόνου. Είναι ισοδύναμα με την έννοια της *ακούσιας μνήμης* (*mémoire involontaire*) του Μαρσέλ Προυστ (Marcel Proust), που αναφέρεται μάλλον σε αυτό που είναι γνωστό στη μηχανική του ήχου ως «μικρής διάρκειας μεταβολές» – *κορυφές* (*transients*), παρά στην αφηγηματική εμπειρία. Σαν το *Μοτίβο* (*Leitmotiv*) στο *Αναζητώντας τον Χαμένο Χρόνο* του Προυστ, η χρονικά-καθοριστική ορμή (*momentum*) δείχνει τυχαία αλλά μπορεί να θεωρηθεί ως ενδεικτική μιας κρυμμένης χρονο-αίσθησης. Μια συγκεκριμένη θυμική αίσθηση χρονικότητας δημιουργείται από το μέσο καθαυτό· ενάντια σε κάθε ανθρωποκεντρική εμμονή, αυτό είναι το *πραγματικό* τεχνολογικό μήνυμα του μέσου. Τη στιγμή που ο Χέγκελ θεωρεί τη διαδικασία της αφομοιωμένης θύμησης ως τη διανοητική εσωτερικήυση του παρελθόντος (*Er-Innerung*) που υποστηρίζεται από τη συμβολική τάξη της ιστοριογραφικής αφήγησης, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin) επικεντρώνεται στην ακούσια μνήμη που κάνει την υποκειμενική αίσθηση της χρονικότητας να ενδορρήγνυται και να εξαρθρώνει την τακτοποιημένη έννοια της ιστορίας. Στο περίφημο δοκίμιο για *Το Έργο Τέχνης την Εποχή της Αναπαραγωγιμότητας του* (1936), επινόησε τον όρο «φυσικό σοκ» για την υποσυνείδητη αντίληψη της κινηματογραφικής εικόνας (Benjamin 1969: 217-251). Ξέχωρη από τη φωτογραφικά σταθερή στιγμή στο χρόνο, η συναισθηματική *ορμή* στη κινηματογραφική αλληλουχία των εικόνων είναι η χρονική κίνηση – κάτι που το φέρνει πιο κοντά στη φωνογραφική φωνή. Ενώ μια μεμονωμένη εικόνα μένει ακίνητη, ο ηχογραφημένος ήχος όχι.

Η «παρουσία» στον φευγαλέο της χαρακτήρα έχει αποδειχθεί από καιρό απρόθυμη να συλληφθεί από την επιστημονική έρευνα. Μπροστά στην αδιαπέραστη δυσκολία να ηχογραφούνται πρόσκαιρες πολιτισμικές εκφωνήσεις, οι ανθρωπιστικές σπουδές έχουν ως επί το πλείστον εστιάσει στα γραπτά κείμενα, όπως και οι μουσικοί έχουν εν πολλοίς εστιάσει στις νότες αντί για τον ήχο. Με την εμφάνιση των τεχνολογιών εγγραφής σημάτων όπως της φωτογραφίας, του φω-

νογράφου, του κινηματογράφου, της μαγνητικής ταινίας και πρόσφατα της ψηφιακής ηχογράφησης, όμως, τα τεχνικά μέσα επιτρέπουν την «αρχαιοθέτηση της παρουσίας», έχοντας οδηγήσει σε μια απροσδόκητη διάθεση μικρο-χρονικοτήτων τόσο για εμπειρία όσο και για ανάλυση – χρονικές μετακινήσεις, και χειρισμούς του χρονικού άξονα. Υπάρχουν ορισμένοι τρόποι που προκαλούνται από τα μέσα για την αναδημιουργία της παρουσίας, για «ανα-παρουσίαση» (Sobchack 2011: 323-333), οι οποίοι – ενώ φαινομενικά έχουν ενσωματωθεί ομαλά στην καθημερινή πολιτισμική πρακτική – εξακολουθούν να οδηγούν σε αντιληπτικά σοκ που το πολιτισμικό ασυνείδητο δεν έχει ακόμα πλήρως αφομοιώσει.

Λόγω της μέχρι πρότινος φευγαλέας φύσης του αντικειμένου της, η μελέτη της παρουσίας έχει καταστεί αδιαχώριστη από τη μελέτη των μέσων εγγραφής της, τα οποία ως εκμαγεία σχηματοποιούν την ανθρώπινη εντύπωση της παρουσίας: τα αναλογικά μέσα εγγραφής σήματος και πιο πρόσφατα τα (βάσει-DSP) ψηφιακά μέσα επεξεργασίας σήματος, διαθέτουν μια ειδική δύναμη να αφυπνίζουν την συναισθηματική εμπειρία του χρόνου. Η τεχνολογία ηχογράφησης έκανε για πρώτη φορά εφικτή την αποθήκευση, την επανάληψη, και τον χειρισμό της παρουσίας. Έτσι, μια διαφεύγουσα στιγμή – το φυσικό σήμα – έγινε αντικείμενο που θα μπορούσε να αναπαραχθεί και να αναλυθεί.

Το παραδοσιακό κειμενικό αρχείο έχει τεθεί υπό αμφισβήτηση τεχνολογικά από τα μη-αλφαβητικά μέσα καταγραφής, αρχής γενομένης από την φωτογραφία και τον φωνογράφο, όχι για την απλή «αρχαιοθέτηση» της παρουσίας στη συμβολική της λειτουργία μόνο, αλλά επειδή αποκατέστησε την παρουσία στο συναισθηματικό, βάσει-σήματος επίπεδο της αντίληψης. Οι διαφορετικοί τρόποι αποθήκευσης, δηλαδή, έχουν οδηγήσει σε διαφορετικούς τρόπους αποκατάστασης της παρουσίας τόσο στην ατομική όσο και στη συλλογική μνήμη. Συλλογές από καταγεγραμμένους ήχους και οπτικές εντυπώσεις αναδύονται ταχέως σε ζωτικά αρχεία της πολιτισμικής μνήμης. Με το βλέμμα στους τρόπους που αρχειοθετείται ή/και επιτυγχάνεται η παρουσία, τόσο στην ανθρώπινη νόηση όσο και τα τεχνολογικά μέσα, μια αντίστροφη εκδοχή έρχεται στο προσκήνιο: το φαινόμενο όπου τα μέσα αποθήκευσης να αναδημιουργούν το συναισθημα της παρουσίας στην ανθρώπινη αντίληψη του χρόνου. Με αυτόν τον τρόπο, η ανάλυση στρέφει τον φακό της στο ενδιάμεσο του τεχνολογικού και του φαινομενολογικού πεδίου.

Η έννοια της τεχνο-τραυματικής παρουσίας αναφέρεται στη συγκεκριμένη σύζευξη μεταξύ μαρτυρίας και μέσου, και πιο γενικά στην ανα-παρουσίαση ως το χρονικό εφέ που προκαλείται από τις τεχνολογίες καταγραφής σήματος και επεξεργασίας πληροφοριών. Η βασική υπόθεση είναι ότι η συμβολική ή η τεχνική εγγραφή της τραυματικής χρονικής εμπειρίας όχι μόνο προσκολλάται σε συγκεκρι-

μένες ιστορικές καταστάσεις όπως πόλεμοι ή δυστυχήματα αλλά και θεμελιώνεται εντός της τεχνικότητας των μέσων εξαρχής. Οι μέθοδοι που αναπτύσσονται στις παραδοσιακές σπουδές του τραύματος διαφέρουν από την τεχνο-τραυματική έρευνα που εφαρμόζει η αρχαιολογία των μέσων. Εκεί όπου μελέτες σαν του Τόμας Ελσαέσε (Thomas Elsaesser), *Terror and Trauma*, εστιάζουν στις τραυματικές μνήμες του Ολοκαυτώματος και τις μετα-τραυματικές τους μεταμορφώσεις στα δημόσια επιτελεστικά μέσα (ιδίως στις μεταπολεμικές γερμανικές ταινίες), η προσέγγιση της αρχαιολογίας των μέσων μετατοπίζει την προσοχή σε ένα ακόμη πιο θεμελιώδες επίπεδο λειτουργικότητας, επικεντρωνόμενη στα τραυματικά συναισθήματα ως αδιαμεσολάβητες εκφάνσεις των ίδιων των τεχνολογικών τους προϋποθέσεων. Όταν συζευγνύονται με την ανθρώπινη αίσθηση, οι ηλεκτρονικές και αλγοριθμικές λειτουργίες των μέσων οδηγούν σε συγκεκριμένες χρονικότητες. Από το φωτογραφικό *punctum* του οποίου η συναισθηματική χρονική δεικτικότητα αποτελεί άμεση εκδήλωση των φωτοευαίσθητων χημικών, ή το πολιτισμικό σοκ που προκαλούνταν με τις πρώτες ηχογραφήσεις και τις αναπαραγωγές φωνών με τον φωνογράφο του Έντισον (Edison), στη μοντελοποίηση της ανθρώπινης απώλειας συνείδησης σύμφωνα με το δυαδική μηχανιστική λογική – όπως ονομάστηκε από τον Ζαν Λακάν (Jacques Lacan) – οι τραυματικοί ερεθισμοί των ήδη μορφοποιημένων πολιτισμικών αισθήσεων της χρονικότητας πηγάζουν από την τεχνολογική συνθήκη.

Παραδοσιακή και μεταανθρώπινη κατανόηση του συναισθήματος

Η αρχαιολογία των μέσων περιγράφει μη-λογοθετικές πρακτικές στα πλαίσια του τεχνο-πολιτισμικού αρχείου, ενώ η φαινομενολογία των μέσων αναλύει το πως τα φαινόμενα από διάφορα μέσα εμφανίζονται στον ανθρώπινο γνωστικό μηχανισμό, δηλαδή, στο μυαλό και τις αισθήσεις (βλ. Jakobsen 2010). Ο Ντελέζ (Deleuze) θεωρεί το θυμικό ως το γίνεσθαι μη-ανθρώπινο των ανθρώπων αναγνωρίζοντάς το ακριβώς ως μια τεχνολογική λειτουργία (Angerer 2007: 33). Μια τέτοια θεώρηση είναι πράγματι τεχνο-τραυματική: Ο Μορίς Μπλανσό (Maurice Blanchot) ερμηνεύει το κίνητρο των Σειρήνων στην Οδύσσεια του Ομήρου, στη τραυματική εμπειρία από την ομορφιά της ανθρώπινης φωνής όταν αυτή βγαίνει από τέρατα. Τέτοιου τύπου ηχητικά σήματα και οι σύγχρονες εκδοχές τους (οι τεχνητές φωνές) αποτεινόνται στο ανθρώπινο νευρικό σύστημα απευθείας – μια αίσθηση «που υπάρχει αυτή καθαυτή και αποκαλύπτει μια κατάσταση του γίνεσθαι μη-ανθρώπινο» (Colombat 2001: 216).

Η κυβερνητική υπόθεση της από κοινού αυθεντικότητας της επεξεργασίας σήματος σε ζώα και μηχανές (βλ. Wiener 1948), οδήγησε σε συστήματα ανθρώπου-μηχανής τα οποία επέκτειναν τη λειτουργία του αυτορρυθμιζόμενου ελέγχου των οργανισμών, ώστε να τον προσαρμόσουν σε νέα περιβάλλοντα συμπεριλαμβάνοντας εξωγενή στοιχεία. Αυτό αφορά και τη χρονική σύζευξη ανθρώπων και χρονο-τεχνολογιών. Άπαξ και η ανθρώπινη αίσθηση συν-δεθεί σε ένα τεχνικό μέσο, καθίσταται υποκείμενη στις τεχνολογικές του χρονικότητες. Το προ-χειρός (το χαϊντεγκεριανό *Zuhandenheit*) των νέων τεχνολογιών του χρόνου όχι μόνο διαμορφώνει αλλά και ενεργοποιεί τη χρονική συνείδηση. Αυτή η συναισθηματική χρονικότητα είναι διαφορετικού είδους από τον καλά-προσδιορισμένο λογοθετικό διαχωρισμό μεταξύ παρόντος και παρελθόντος, πραγματικότητας και ιστορίας. Το χρονικό θυμικό συνδέεται με το λακανικό «πραγματικό», όπως μια χρονοπραγματικότητα (temporeality) με την καθαυτή ποιότητα χρόνου της.

Η μικρο-χρονική ορμή

Η υλιστική κατανόηση των συναισθηματικών καθεστώτων σε μεγάλο βαθμό προέρχεται από τη φυσιολογία και την πειραματική ψυχολογία του 19ου αιώνα με την πληθώρα των επιστημονικών και πειραματικών της μετρήσεων στις βαθιά ενσωματωμένες στο σώμα της αντίληψης δυνατότητες. «Με άλλα λόγια, υπάρχει και μια πλευρά της αρχαιολογίας των μέσων στην έννοια του θυμικού» (Parikka 2012: 30).

Από την εμφάνιση της φωτογραφίας (το πρώτο τεχνικό μέσο με τη νεότερη έννοια), η ικανότητα των τεχνολογιών επεξεργασίας σήματος να επηρεάζουν τις αισθήσεις και να ενεργοποιούν την παρουσία, μειώνει την απόσταση που ήταν ανέκαθεν προϋπόθεση της ιστορικής έρευνας προς όφελος της μνημονικής αμεσότητας – του «ηλεκτρικού» σοκ. Οι τεχνολογικά προκληθείσες μικρο-συναισθηματικές στιγμές κλιμακώθηκαν με τη διάρρηξη ανάμεσα στη μηχανική κινηματογράφηση και τις ηλεκτρονικές (αναλογικές) εικόνες: «Στο φιλμ, ο εγκέφαλος δεν “συμπληρώνει” τις εικόνες στην οθόνη – συμπληρώνει την κίνηση μεταξύ των εικόνων. Με την τηλεόραση, ο εγκέφαλος πρέπει να συμπληρώσει (ή να ανακαλέσει) το 99.99 τοις εκατό της εικόνας σε κάθε δεδομένη στιγμή, αφού δεν υπάρχει ποτέ πλήρης εικόνα στην οθόνη» (Schwartz 1974: 16). Η «κάθε δεδομένη στιγμή» έτσι καθίσταται δεδομένα-χρόνου (time-data). Αυτό ανταποκρίνεται στον ορισμό που δίνει η Καρούθ (Caruth) στο τραύμα ως κενό (lacuna, σε αντίθεση με τη φροϋδική «επιθυμία»). Η απουσία μικρο-χρονικοποιείται προς το χρονο-πραγματικό.

«Ενώ η έννοια της καθαυτής πληροφορίας υπαινίσσεται τη δυνατότητα της αποθήκευσης και της ανάκτησης (όπως στην τεχνολογία υπολογιστών), στην τηλεόραση, η αίσθηση αυτής της αποθήκευσης είναι μια κατά βάση ξένη έννοια [...] Οι επαναχρησιμοποιούμενες εικόνες [...] υπονομεύουν την απήχηση του “ζωντανού” και του στιγμιαίου στην οποία στηρίζονται οι ειδήσεις» (Doane 1990: 226).

Δεν είναι ο χρόνος ως γενικός όρος αυτός που επηρεάζει το υποκείμενο· είναι η τυχαιότητα του χρόνου που είναι η μορφή ή καλύτερα η *δύναμη* (dynamis) του συναισθήματος – διαφορετική από τη χωρική διάρκεια. Το συναίσθημα δεν είναι μόνο ένας τρόπος της χρονικής εμπειρίας, αλλά μια ριζοσπαστικά χρονικά-καθοριστική μορφή αίσθησης. Σύμφωνα με τον Μπράιαν Μασούμι (Brian Massumi), το συναίσθημα προηγείται της συνείδησης κατά την ανθρώπινη επεξεργασία-σήματος, όπως διαφαίνεται μέσω του εντοπισμού ενός ηλεκτρικού παλμού στο δέρμα (Barker 2012: 87). Ένα διασπαστικό κενό λαμβάνει χώρα μεταξύ του συναισθήματος και της συνειδητής (στοχαστικής) αντίληψης ενός και του αυτού μικροσυμβάντος, με αποτέλεσμα μια συναισθηματική/ γνωστική ασυμφωνία – η τραυματική χρονο-ορμή. Για τον Μασούμι, το «απών μισό-δευτερόλεπτο» δεν είναι έλλειψη, αλλά πλεονασμός: «Η παρελθοντικότητα ανοίγεται σε ένα μέλλον, αλλά χωρίς ένα παρόν που μπορεί να το μνημονεύσει. Διότι το παρόν χάνεται με το μισό-δευτερόλεπτο που λείπει· περνάει πολύ γρήγορα για να γίνει αντιληπτό· στην πραγματικότητα, πολύ γρήγορα για να έχει συμβεί» (Massumi 1996: 224). Το χρονο-πραγματικό εκδηλώνεται καθαυτό στο χρονικά-καθοριστικό πεδίο. Η συναισθηματική εμπειρία του παροδικού παρόντος και παρελθόντος είναι καταστατική της νεωτερικότητας, η οποία σύμφωνα με τον Σαρλς Μπωντλαίρ (Charles Baudelaire) βιώνεται σαν φευγαλέα, εκρηκτική και ενδεχομενική (βλ. Uricchio 2004: 123) – ακριβώς με τον τρόπο που βρίσκει εφαρμογή και στα ηλεκτρονικά κυκλώματα.

Στο αποσπασματικό του κείμενο *Current of Music*, ο Τέοντορ Αντόρνο (Theodor W. Adorno) περιγράφει την «ραδιοφωνική φωνή», και το έντονο αίσθημα της άμεσης παρουσίας που δημιουργεί. «Μπορεί να κάνει το ραδιοφωνικό συμβάν να φαίνεται πιο παρών ακόμα και από το ζωντανό συμβάν» (Adorno 2006: 120) – μια μορφή υπερ-παρουσίας όπου στην εποχή της ψηφιακής επεξεργασίας σήματος την διαδέχεται ο πραγματικός-χρόνος (real-time): «Αυτό το αίσθημα παρουσίας αναπόφευκτα σημαίνει και ένα αίσθημα αμεσότητας. Δεν υπάρχει κενό και καμία διαμεσολάβηση μεταξύ του χρόνου που κάτι συμβαίνει και του χρόνου που το ακούς» (ό.π.).

Ο Χέρμαν βον Χέλμχολτς (Hermann von Helmholtz) εντόπισε πως ο χρόνος εκτέλεσης (η ταχύτητα διάδοσης) των σημάτων στα κινητήρια νεύρα ενός βατρά-

χου φτάνει τα 24 μέτρα ανά δευτερόλεπτο. Αυτή η ταχύτητα θυμίζει εκείνο το πρόβλημα συγχρονισμού στους ανθρώπους, όπου η τεχνική οπτικοακουστική συγχρονικότητα αποβαίνει ερεθισμός όταν συγκρίνεται με τους φυσικούς χρόνους εκτέλεσης σήματος στην πραγματική φύση (Sander 2008: 292): ένας κεραυνός φαίνεται αμέσως σε σχέση με το άκουσμα της συνοδευόμενης βροντής. Διότι στο χρονικό πεδίο της ανθρώπινης αντίληψης, όπως θα βρει πειραματικά η ψυχολόγος των μέσων Χέρθα Στερμ (Hertha Sturm), η καθημερινή αντίληψη περιλαμβάνει πάντα μια μικρή χρονική καθυστέρηση της απόκρισης, η οποία ενέχει ένα είδος εσωτερικής ομιλίας («subvokales Ansprechen», Sturm 1984: 61), σε αντίθεση με τα ηλεκτρονικά μέσα που εξαναγκάζουν το κοινό τους σε άμεση συναισθηματική προσοχή. Οι άμεσες διεπαφές των μέσων αποστερούν από τους ανθρώπους τη φυσική τους δυνατότητα για μια υστερόχρονη αντίληψη (Sturm 1991: 55). Τι συμβαίνει σε αυτό το μισό-δευτερόλεπτο, τα πάντα ή τίποτα; Η ηλεκτρονική αμεσότητα, το σχεδόν απών μικρο-χρονικό κενό, είναι συγκρίσιμο με τον στοιχειώδη «χρόνο της μη-πραγματικότητας» (Norbert Wiener) στη ψηφιακή εναλλαγή μεταξύ μηδέν και ενός (βλ. Pias 2009). Υπάρχει μη συγχρονικότητα στην επεξεργασία σήματος του χρόνου όσον αφορά τους ανθρώπους από τη μία πλευρά και τις ηλεκτρονικές μηχανές από την άλλη, μια διαφορά στην καθυστέρηση φάσης (phase delay) της μεταφοράς σήματος μεταξύ τεχνολογίας και ανθρώπινης φυσιολογίας. Αλλά ο οιονεί-τεχνολογικός συγχρονισμός μπορεί να εντοπιστεί και στην ανθρώπινη νευροεπεξεργασία, σαν ένα είδος χρονο-μηχανικής. Αυτό που φέρεται να διεγείρεται στον προμετωπιαίο φλοιό του εγκέφαλου είναι η προληπτική δραστηριότητα, η οποία δεν είναι μια απλή αντίδραση σε εισερχόμενες εντυπώσεις, αλλά τείνει χρονο-καθοριστικά στην προσμονή (παρόμοια με τη διαφορά μεταξύ «ζωντανής» (live) και «σε-πραγματικό-χρόνο» (real-time) μετάδοσης σήματος στα επικοινωνιακά μέσα).

Προκαλούμενο-από-τα-(μαζικά)-μέσα «τραύμα»

Ας ορίσουμε το τραύμα στο παρόν πλαίσιο ως το είδος του σοκ στην χρονική εμπειρία που δεν έχει ακόμα ή δε μπορεί να αφομοιωθεί μέσω της όποιας ομαλής απομνημόνευσης, και δε μπορεί να περιληφθεί από τον ιστορικό λόγο (την αφηγηματική σειρά του διαδοχικού χρόνου). Το τραύμα σύμφωνα με τον Σίγκμουντ Φρόυντ (Sigmund Freud) αναφέρεται στις εξωτερικές διεγέρσεις που είναι αρκετά δυνατές ώστε να διασπάσουν την εσωτερική προστασία από τα ερεθίσματα («Reizschutz», Freud 1999: 29). Στο επίπεδο της λεγόμενης «συλλογικής μνήμης»,

τότε, η συμβολική τάξη της ιστορίας καθίσταται ανίκανη να προστατεύσει τον λόγο απέναντι σε χρονικά συναισθήματα που τον ανταγωνίζονται μέσα από τους δικούς τους αφηγηματικούς τους επανακαθορισμούς. Η εμφάνιση των σπουδών τραύματος δεν έχει συσχετιστεί μόνο με την ψυχανάλυση των αρχών του 20ου αιώνα, αλλά και με την ίδια την κουλτούρα των μέσων. Το τραύμα είναι μια από τις βασικές εμπειρίες του τεχνοπολιτισμού, αφού τα χαρακτηριστικά που τον καθορίζουν είναι η διάρρηξη του χρόνου και του χώρου. Επίσης, τα τεχνικά επικοινωνιακά και αποθηκευτικά μέσα χρησιμεύουν πλέον «ως ο κύριος τόπος για την αναπαράσταση, την επιβεβαίωση ή μέχρι πραγματικά και την παραγωγή του τραύματος σε παγκόσμια κλίμακα» (Mousoutzanis 2010: xvii).

Στις σπουδές τραύματος, οι παύσεις και οι διακοπές στην ηχογραφημένη ομιλία αντιμετωπίζονται ως συμπτώματα – συμπτώματα που αναγνωρίζονται πολύ καλύτερα από υπερ-ευαίσθητα και βάσει-DSP λογισμικά ακουστικής ανάλυσης παρά από ανθρώπους ψυχαναλυτές. Από την οπτική της αρχαιολογίας των μέσων, ομιλία και παύσεις αποτελούν ισοδύναμες μορφές σημάτων. «Μια σειρά από τελείες [...] υποδεικνύουν την παύση στην ομιλία» (Anderson 2004: 18). Η *πραγματική* ακούσια μνήμη αρθρώνεται ως τέτοια αρχαιο-λογικά (no speech/ *logos*) από τη σιωπή ως χρονικό διάστημα. Σήμερα – στην εποχή της ψηφιακής ηχογράφησης και επεξεργασίας –, δεν εμφανίζεται πια «θόρυβος» (τραυματικές εισβολές του πραγματικού) στην ηλεκτρονική μουσική (Riis 2012).

«Η ίδια η φύση και η λειτουργία των νέων μέσων αναπαράγουν την εμπειρία του τραύματος, με την έννοια ότι παράγουν νέους τρόπους εμπειρίας του χώρου και του χρόνου που προσομοιάζουν τη δομή του τραύματος [...] Οι σύγχρονες τεχνολογίες μέσων χρησιμεύουν ως ο σημαντικότερος τόπος όπου το σημερινό τραύμα όχι μόνο παρίσταται στη μαρτυρία αλλά στην πραγματικότητα παράγεται και εγγράφεται ως τραυματικό εξαρχής» (Mousoutzanis 2010: 173).

Στη φιλοσοφία της χρονικότητας του Μερλώ-Ποντύ (Merleau-Ponty), ένα συμβάν στον χρόνο *χρειάζεται μια μαρτυρία για να υπάρξει*: δηλαδή, χρειάζεται να επικυρωθεί συναισθηματικά ως μικρο-τραυματική ανα-παρουσίαση του δράματος του εντροπικού παρελθόντος. Το *Alan's Psychedelic Breakfast* των Pink Floyd, ως δημιούργημα του στούντιο, αρχίζει να υπάρχει μόνο τη στιγμή που ο ακροατής ή η ακροάτρια αναπαράγει την ηχογράφηση. «Ακόμα και αν μια ηχογράφηση κυκλοφόρησε 30 χρόνια πριν, θα βρίσκεται εκτός της αντιληπτικής και χρονικής μας σφαίρα μέχρι να φτάσει στα αυτιά και το μυαλό μας» (Dijck 2009: 109). Η καθυστέρηση (μεταφοράς) στην ηχογράφηση (latency) θυμίζει τη διαφορά μεταξύ των διανοητικών χρονικοτήτων και της έννοιας του γραμμικού χρονολογικού χρόνου (της ιστορίας ως αφήγηση) – *μια γνωστική-(«ιστορική»)-συναισθηματική (προκαλούμενη-από-τα-μέσα) δυσαρμονία* (Elsaesser 2007: 198f).

II. Ηχητικοί ερεθισμοί της ανθρώπινης αίσθησης της παρουσίας

Από τις αναλογικές στις ψηφιακές χρονικότητες των ηχητικών μέσων

Με την αρχαιολογική προσέγγιση των μέσων (την εμπειριστατωμένη ανάγνωση της τεχνολογίας με όρους υλισμικού, εγγραφής σήματος και συμβολικού λογισμικού) αναδεικνύεται μια ορισμένη ανακολουθία στην ανάλυση του τραύματος: ο ερεθισμός της χρονολογικής και αυτοβιογραφικής χρονικής τάξης να μειώνεται υπέρ της υποκειμενικής αμεσότητας. Αυτή η αμεσότητα γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στη φωνογραφική ορμή.

Υπάρχει μια στενή αντιστοιχία μεταξύ του μη-αναπαραστάσιμου Λακανικού *πραγματικού* και της φυσιολογίας της φωνής ως φωνογραφική ηχογράφηση. Η απο-σωματοποιημένη φωνή έχει βρεθεί στο επίκεντρο της μηχανικής, ψυχαναλυτικής και ιστοριογραφικής ανάλυσης, ιδιαίτερα ως προς την ικανότητά της να αφυπνίζει μια αίσθηση οξυμένης παρουσίας (σε σύγκριση με τα γραπτά αρχεία). Στο μεγαλύτερο μέρος της δυτικής παράδοσης, η *παρουσία* έχει θεωρηθεί ως αναπόφευκτα φευγαλέα, μια απειροελάχιστα ασύλληπτη χρονική ορμή· η ανθρώπινη φωνή ειδικότερα έχει ενσωματώσει και έχει χρησιμοποιηθεί ως αλληγορία για αυτό το *tempus fugit της εμπειρίας της παρουσίας*. Ένα από τα πρώτα άρθρα εφημερίδας που ανακοίνωνε τη δημιουργία του δίσκου γραμμοφώνου από τον Εμίλ Μπερλινέρ (Emile Berliner), ξεκινούσε με το σχόλιο πως ο μετέωρος λόγος επιτέλους «φυλακίστηκε» από τη νέα τεχνολογία ηχογράφησης καθιστώντας τον όχι μόνο αναπαράξιμο για αισθητικούς ή γραφειοκρατικούς λόγους, αλλά και προσιτό στην επιστημονική ανάλυση της ομιλίας σε ένα μικρο-επίπεδο του σχηματισμού του που – διαφορετικού από τις ανθρώπινες φυσιολογικές επιλογές απομνημόνευσης της υστερόχρονης παρουσίας – μόνο τα μέσα μέτρησης θα μπορούσαν να συλλάβουν, να καταγράψουν και έτσι να καταστήσουν διαχειρίσιμο στον άξονα του χρόνου. Η σκοτεινή πλευρά σε αυτή τη διεύρυνση των ερευνητικών πεδίων όσον αφορά τους ανθρώπους, είναι πως με αυτή τη δυνατότητα επέρχεται η τραυματική εμπειρία του ότι η φωνή διατηρείται σαν ένα απο-σωματοποιημένο συμβάν.

Ήταν σοκ για τη δυτική μεταφυσική ότι το εφέ της παρουσίας μπορεί να προέρχεται από το τεχνολογικό αρχείο και αυτό να επηρεάζει την πολιτισμική σύλληψη του χρόνου. Η δυνατότητα της αυθαίρετης, τεχνητής χειραγώγησης του χρονικού άξονα οδηγεί σε προκαλούμενα-από-τα-μέσα σοκ που συνεχώς αναδιαμορφώνουν την επιστημολογία της παρουσίας, ιδιαίτερα μέσα από τα «ηχητικά» αρχαιακά μέσα.² Σε πολλές συζητήσεις του θυμικού ως αισθητικό-επιστημικό σχήμα

σε ψυχαναλυτικές, χρον(οπραγμα)τικές και τεχνολογικές διαστάσεις, η ηχητική διάσταση λείπει σχεδόν εξολοκλήρου, ευνοώντας το οπτικό τεκμήριο.³ Ο Ρόλαν Μπαρτ (Roland Barthes) έχει αναλύσει την ορμή (*punctum*) στην αντίληψη μιας φωτογραφίας από το παρελθόν, όπως αντιτίθεται στο διανοητικό γνωστικό *studium* που αφορά τη συγκειμενοποίησή της στην ιστορία: Το «αυτό πραγματικά υπήρξε» είναι η συναισθηματική παρουσία του παρελθόντος. Υπάρχει μια στιγμιαία συναισθηματική συνείδηση κατά την προβολή μιας φωτογραφίας (Barthes 1993: 55). Ό,τι σχετίζεται με το οπτικό καθεστώς εδώ, είναι στην ουσία αυτό που ο Μάρσαλ Μακλούαν (Marshall McLuhan) ονόμασε κάποτε «ακουστικό χώρο». Εάν τα αρχεία του οπτικού τεκμηρίου (φωτογραφία, κινηματογραφικά καρέ) αναπαριστούν ένα στατικό αρχείο (ως διάρκεια), η ηχώσφαιρα του ηχογραφημένου ήχου και των ηλεκτρικών κυκλωμάτων υποστηρίζει επεξεργάσιμες χρονικότητες. Και μπορεί η ψηφιοποίηση των πηγών ήχου από το αναλογικό αρχείο να συμβαίνει σχεδόν απαρατήρητα στο επίπεδο της διεπαφής χρήστη (*interface*) και τις καθημερινές πρακτικές των μέσων, είναι όμως ουσιαστικής σημασίας να επιστημόνουμε τη βαθιά διάρρηξη που υποσυνείδητα λαμβάνει χώρα όταν ποιότητες όπως η αναλογική «ζωντανή» (*live*) μετάδοση αντικαθίσταται από την «σε-πραγματικού-χρόνου» (*real-time*). Στην τελευταία περίπτωση, οι υπολογιστικοί μηχανισμοί δημιουργούν υπέρ-μικρά ενδιάμεσα αρχεία που ομοιάζουν με παρουσία, στο στενό χρονικό διάστημα αυτού που από άποψη φυσιολογίας μετράει ως παρουσία. Από τη στιγμή που το δεικτικό σήμα γίνεται ψηφιακά επεξεργάσιμο, η αυθεντικότητά του αμφισβητείται. Σε αυτό το σημείο, η ακουστική, η προφορική ακόμα και η μουσική εμπειρία αποτελούν προνομιακό πεδίο ανάλυσης. Ενώ πρόσφατες έρευνες μας λένε ότι το συγκεκριμένο φωνητικό αλφάβητο του οποίου κάνουμε χρήση σήμερα, εφευρέθηκε για να καταγράψει, να αποθηκεύσει και να μεταδώσει την μουσικότητα της ποιητικής φωνής του Ομήρου (Powell 1991), στις μέρες μας ένα διαφορετικό είδος αλφαβήτου κυριαρχεί στις περισσότερες επεξεργασίες πολιτισμικής επικοινωνίας – ο ψηφιακός κώδικας. Η μετατροπή της ηχογράφησης από αναλογική σε ψηφιακή δεν είναι απλά ένας ακόμη τρόπος πολιτισμικής μνήμης αλλά μια δραματική μεταμόρφωση της ουσίας της. Για τον λόγο αυτό, η αλγοριθμική ανα-παρουσίαση χρειάζεται λεπτομερή διερεύνηση τόσο από τις θεωρίες των μέσων όσο και από τις θεωρίες του πολιτισμού. Κατά ειρωνικό τρόπο, μέσα από τη μετατροπή αναλογικού-σε-ψηφιακού ή τη *δειγματοληψία* (*sampling*), η συμβολική τάξη – πρότερα αναπαριστώμενη από το κειμενικό αλφάβητο – επιστρέφει με μαθηματικές μορφές (τους αλφαριθμητικούς αλγόριθμους), απαιτώντας μια ανανεωμένη γραμματολογία για τη θεωρία και την πρακτική της «αρχαιοθέτησης της παρουσίας.» Η ψηφιοποίηση της αρχαιοθετημένης

παρουσίας όχι μόνο χρίζει μιας προσεκτικής ανάγνωσης του αντίκτυπου που έχει στις μικρο-χρονικές εφαρμογές αλλά ενδεχόμενα μας οδηγεί σε έναν επαναπροσδιορισμό του *Αρχείου σε Κίνηση* καθαυτού (βλ. Røssaak 2010).

Ακουσματικές χρονικότητες των μέσων ως ερεθισμοί παρουσίας

Ένα πρωταρχικός συναισθηματικός ερεθισμός (το φρουϊδικό *Urszene*) της παρουσίας ήταν η στιγμή όπου η ανθρώπινη φωνή, που για πολύ καιρό αναπαριστούσε την κατεξοχήν εφήμερη άρθρωση φωνογραφικά,⁴ μπορούσε να αποθηκευτεί και να αναπαραχθεί ακόμη και μετά τον θάνατο του φωνητικού φορέα. Η εφεύρεση του Έντισον το 1877 επέτρεψε όχι μόνο τη συμβολική καταγραφή (τη φθογγική γραφή με φωνητικό αλφάβητο) αλλά και τη φυσική καταγραφή (το ακουστικό σήμα) της αποσωματοποιημένης μεμονωμένης φωνής. Αυτό είχε ως συνέπεια ένα πολιτισμικό σοκ, το οποίο – αν και σύντομα έγινε μέρος της καθημερινής κουλτούρας κατανάλωσης ήχων – δεν έχει ακόμα αφομοιωθεί στο πολιτισμικό ασυνείδητο. Ό,τι φαίνεται φυσικό σε ένα ζώο (στον διάσημο Nipper, τον σκύλο που ακούει το *His Master's Voice* στη χοάνη του γραμμοφώνου), στους ανθρώπους οδηγεί σε μια τραυματική ασυμφωνία μεταξύ διανοητικής γνώσης (την ιστορικότητα της ηχογράφησης) και νευροφυσιολογικού θυμικού, το οποίο αντιλαμβάνεται τη γραμμοφωνική φωνή ως καθαρή παρουσία (Dolar 2006: 34-57, 58-81).

Στην αρχαιολογία των μέσων, οι έρευνες σε γνήσια προκαλούμενα-από-τα-μέσα τραύματα της αντίληψης παρουσίας επικεντρώνονται στον ακουσματικό ήχο όπως αυτός γίνεται αντιληπτός από μια κρυφή πηγή ήχου. Όσο αυτή δε συμπληρώνεται (ή δε συγχωνεύεται) με μια οπτική αντίληψη όπως π.χ. την ορατή θέα των ηχείων, τότε οδηγεί σε μια ουσιώδη έλλειψη της αίσθησης προέλευσης. Όταν ο Πιερ Σαφέρ (Pierre Schaeffer), ο πατέρας της *musique concrète* στο Παρίσι, όρισε το ακουσματικό (Schaeffer 1966: 91), επαναχρησιμοποίησε έναν όρο που είχε κάποτε χρησιμοποιηθεί για να περιγράψει τη μέθοδο διδασκαλίας του Πυθαγόρα, ο οποίος είχε εστιάσει («είχε ζεστάνει» (heated-up) για να χρησιμοποιήσω τον όρο του Μακλούχαν) (σ)το κανάλι επικοινωνίας του ανθρώπινου ήχου με το να κρύβεται πίσω από ένα πέπλο (ή μέσα σε μια σπηλιά) ενώ μιλούσε. Αυτή η ακουστική καθαρότητα είναι πραγματικά αρχαϊκή με την έννοια της αρχαιολογίας των μέσων: να αφήνεις τη καθαρή αποσωματοποιημένη φωνή να εκπέμπεται ενώ η ανθρώπινη ή μηχανική γεννήτρια ήχου βρίσκεται κρυμμένη. Για τον ακροατή ή την ακροάτρια εκκρεμεί το αν πίσω από το πέπλο βρίσκεται μια ανθρώπινη παρουσία, μια ραδιοφωνική μετάδοση ή ένας δίσκος γραμμοφώνου. Η οπτική απου-

σία της πηγής ήχου δεν αφορά μόνο τον χώρο αλλά εξίσου και τον χρονικό ερεθισμό. Ένα σε-διαρκή-εξέλιξη (ακόμα και αν φαινομενικά εξοικειωμένο) παραδειγματικό σοκ έλαβε χώρα με την εφεύρεση του φωνογράφου (και του τηλεφωνητή): έτσι ξαφνικά, οι φωνές των νεκρών μπορούσαν να ξανακουστούν σε επανάληψη: χρονική ακουσματική. Υπάρχει και μια πρόσθετη μικρο-χρονική διάσταση της ακουσματικής: ο ερεθισμός της αντίληψης να συμβαίνει όταν μια οπτική πηγή εντοπίζεται αλλά δεν είναι συγχρονισμένη με το αντίστοιχο ακουστικό συμβάν, ευρέως γνωστό από τα προβλήματα συγχρονισμού των χειλιών στον ομιλούντα κινηματογράφο. Η ακουστική, η προφορική ακόμα και η μουσική εμπειρία αξίζει μια προνομακία ανάλυση στο πλαίσιο αυτό.

Το ηχο-τραυματικό σοκ

Στην εγγραφή και τη μετάδοση ήχων παρελθόντος, το συναίσθημα της παρουσίας επιτυγχάνεται με την εφαρμογή του σε φυσικές δονήσεις. Αυτό λοιπόν που ήταν μονάχα μια γνωστική ή συμβολική σημειογραφική έννοια, αρχίζει να επηρεάζει απτικά την ανθρώπινη αίσθηση της χρονικής παρουσίας. Η δύναμη των φωνογραφικών μέσων ηχογράφησης να ανα-παρουσιάζουν παρελθούσες επιτελέσεις πηγάζει από αυτήν ακριβώς την υλική εφαρμογή.

Η φροϋδική αναγνώριση του τραύματος αναφέρεται ήδη σε έναν μεγάλο βαθμό στο ακουστικό – τον θόρυβο και τα σήματα. Ενώ η κινηματογραφική και τηλεοπτική εικόνα γίνεται πάντα αντιληπτή ως πλαισιωμένη και έτσι περιορισμένη (σαν ένα είδος παράθεσης/παρένθεσης της πραγματικότητας), το ακουστικό σήμα ποτέ δε μειώνεται αλλά τέμνει απευθείας, ακόμα και επιθετικά το αυτί. Η ραδιοφωνική φωνή δε γίνεται αντιληπτή ως αναπαράσταση της «πραγματικής» (φυσικά παρούσας) φωνής αλλά ως ταυτόσημη με την ανθρώπινη φωνή καθαυτή.

Η φωνογραφική δυνατότητα εγγραφής της (ανθρώπινης) φωνής δεν έχει ακόμα εισαχθεί στη συμβολική τάξη. Η καταγραφή του σήματος και η αναπαγωγή της φωνής δεν είναι ακριβώς αφομοιώσιμα από την υποκειμενική νόηση και, συνεπώς, εκπληρώνουν το κριτήριο του τραύματος, *απέναντι* στο οποίο στέκεται το εγχείρημα της ιστοριογραφικής και αυτοβιογραφικής αφήγησης. Ο όρος του Μπένγιαμιν για τη στιγμιαία κυριολεκτικά τυχαία εμπειρία του χρόνου των μέσων στη νεωτερικότητα είναι το «σοκ», πιο κατάλληλος από την ψυχαναλυτική έννοια του τραύματος. Με τον φωνογράφο του Έντισον, η μοναδικότητα της αύρας της μετέωρης φωνής αντικαταστάθηκε από την επαναληψιμότητά της, που δεν είναι παρά ένας αναβαλλόμενος λογοκεντρισμός (με την ντερριντιανή έννοια).

Για να πείσει το κοινό για την ηχητική πιστότητα της φωνογραφικής αναπαραγωγής της μουσικής, η Edison Company έστησε το 1916 ένα πειραματικό πλατό στο Carnegie Hall της Νέας Υόρκης, τοποθετώντας έναν φωνογράφο από μαόνι μονάχο του στο μέσο της τεράστιας σκηνής. Εν μέσω της αρχικής σιωπής, ένας άντρας με λευκά γάντια βγήκε πίσω από τις κουρτίνες, τοποθέτησε με σοβαρό ύφος ένα δίσκο στο μηχάνημα, το κούρδισε και εξαφανίστηκε. Στη συνέχεια, μια τραγουδίστρια της όπερας άρχισε να τραγουδά μια μελωδία από την Τόσκα του Βέρντι, γέρνοντας τρυφερά με το χέρι στον φωνογράφο.

Ο φωνογράφος άρχισε και αυτός να τραγουδά το «Vissi d' Arte, Vissi d' Amore» από την άκρη των μηχανικών του πνευμόνων, με την ίδια ακριβώς προφορά και ήχο, σταματώντας μέχρι και για να πάρει ανάσα σε συμφωνία με την πριμαντόνα. Ανά στιγμές, η τραγουδίστρια σταματούσε και ο φωνογράφος συνέχιζε τη μελωδία μόνος. Όταν τελείωσε η μηχανική φωνή, η κυρία Ράπολντ (Rappold) τραγούδησε. Για το κοινό, η σαγήνη έγκειτο στο να μαντέψει αν ερμήνευε η κυρία Ράπολντ ή ο φωνογράφος, ή αν τραγουδούσαν μαζί.⁵

Σύμφωνα με άλλη αναφορά του ίδιου έτους από την εφημερίδα *Boston Journal*, «ήταν ουσιαστικά αδύνατο να ξεχωρίσεις τη ζωντανή φωνή της τραγουδίστριας από την αναδημιουργία της στο όργανο» (Thompson 1995: 132, Wicke 2008). Ο χρονο-σειρητισμός του *His Master's Voice*, που δεν είναι παρά η φωνογραφική καταγραφή και αναπαραγωγή του σήματος, δημιουργεί τη ψευδαίσθηση του να είσαι-παρών.

Όσο οι αρχαιακές εγγραφές αποτελούνται από συμβολοσειρές (δηλ. την αλφαβητική γραφή), μια γνωστική απόσταση λίγο πολύ διατηρείται – παρά τις ποιότητες αύρας των χειρόγραφων ή των αυτόγραφων – αφού λαμβάνει χώρα μια πράξη αποκωδικοποίησης που προϋποθέτει τον γνωστικό μηχανισμό. Από τη στιγμή, όμως, που η φωτογραφία και η φωνογραφία – τα πρώτα μηχανικά μέσα με τη σύγχρονη έννοια – έγιναν αντικείμενο του αρχείου, η ικανότητα των τεχνολογιών επεξεργασίας σήματος να επηρεάζουν τις αισθήσεις και να ενεργοποιούν την παρουσία μειώνει την απόσταση, το προαπαιτούμενο της ιστορικής ανάλυσης, υπέρ της μνημονικής αμεσότητας – του ηλεκτρικού σοκ.

Με την παρουσίαση του τηλέγραφου (wire recorder) ως συσκευή αποθήκευσης τηλεφωνικών μηνυμάτων από τον Βάλντεμαρ Πούλσεν (Valdemar Poulsen) στην Παγκόσμια Έκθεση Παρισιού το 1900, η τηλεφωνική γραμμή – που αντιπροσώπευε την υποκειμενικά βιωμένη άμεση μετάδοση της τηλεγραφικής και τηλεφωνικής επικοινωνίας – έγινε ξαφνικά το μέσο εγγραφής για την υστερόχρονη επανάληψη. Από τότε προέκυψε ένας ερεθισμός στην εμπιστοσύνη της παρουσίας στην ηλεκτρική τηλεπικοινωνία.

Το «ζωντανό» διαλύεται στο «σε-πραγματικό-χρόνο»

Η ανθρώπινη αντίληψη επεξεργάζεται στον εγκέφαλο τις φυσιολογικές αισθήσεις, πιο γρήγορα συναισθηματικά παρά γνωστικά (Mial 1995). Οι χρονο-καθοριστικές διαδικασίες που χαρακτηρίζουν τα τεχνολογικά μέσα, βρίσκονται σε συνεργασία με τη χρονική φύση του συναισθήματος (Ernst 2012).

Τα *έκτακτα νέα*, σαν ένα ειδικό χρονικά-καθοριστικό γνώρισμα των ειδησεογραφικών μέσων, αντιπροσωπεύουν αυτό ακριβώς που δεν εμπεριέχεται σε μια ιστοριογραφική (αφηγηματική ή συμβολική) ταξινόμηση της χρονικότητας (Doane 1990: 233). Όμως, είτε αυτά είναι αναλογικά «ζωντανά» είτε ψηφιακά «σε-πραγματικό-χρόνο», οι ανθρώπινες αισθήσεις δε μπορούν να διακρίνουν ανάμεσα στο ποια είναι πραγματικά άμεσα και ποια αναπαραγωγές χωρίς επιπλέον μεταδεδομένα, όταν διαχωρίζονται από τη χρονική τους προέλευση· πρόκειται για έναν πραγματικά χρονο-τραυματικό ερεθισμό, που συνεπάγεται μια γνωστική-συναισθηματική δυσαρμονία μεταξύ του τι συλλαμβάνεται ως ιστορικό και τι γίνεται αντιληπτό ως παρόν.

Η δυνατότητα του αυθαίρετου, τεχνητού χειρισμού του άξονα του χρόνου σχετίζεται με μια πληθώρα μέσων, από τη φωτογραφία στο φωνογράφο και την κινηματογράφηση, μέχρι την ηλεκτρονική ηχογράφηση, τη «ζωντανή» τηλεοπτική μετάδοση και τη βιντεοσκόπηση. Το σοκ που προκαλείται από τα μέσα και που προκύπτει από τέτοιες τεχνολογίες, συνεχώς αναδιαμορφώνει την επιστημολογία του παρόντος και κορυφώνεται στην ψηφιοποίηση της παρουσίας μέσω της άμεσης καταγραφής. Δεν είναι μόνο η αυθεντικότητα του δεικτικού σήματος που διακυβεύεται μόλις υποστεί ψηφιακή επεξεργασία· είναι και η μεταφυσική της παρουσίας που χάνεται εντός της ίδιας τεχνολογικά ταλαντευόμενης χρονικότητας.

III. Η ορμή του «μεσσιανικού» χρόνου

Τεχνο-ηχητικοί ερεθισμοί της παρουσίας (εκτός) της ιστορίας

Η φωνογραφική ηχογράφηση είναι ο «χρόνος-του-Τώρα» (Jetztzeit) του Μπένγιαμιν που συλλαμβάνεται σε βινύλιο ή κασέτα (Pinchevski 2012). Ανεξάρτητα από το αν τα συναισθήματα που προκαλούνται-από-τα-μέσα αναγνωρίζονται (θετικά) ως συμπτώματα του «Μεσσιανικού χρόνου», ή (αρνητικά) ως τραύματα με όρος πολέμου ή γενοκτονίας, βρίσκονται ήδη παγιδευμένα σε έναν λόγο. Η αρ-

χαιολογία των μέσων, από την άλλη μεριά, προσεγγίζει την ακούσια μνήμη εντοπίζοντας το σύμπτωμα στην τεχνολογία καθαυτή.

Όπως συμβαίνει με την επανάληψη μια παλιάς φωνογραφικής ηχογράφησης της φωνής του Καρούσο (Caruso), η φωνογραφική εγγραφή επιτρέπει τη χρονική αναστολή εις βάρος του υλικού και γνωστικού νόμου του μη-αναστρέψιμου της ιστορίας. «Τα νέα μέσα, ως οχήματα που μεταφέρουν τις αισθήσεις και τα σώματά μας στο χωρο-χρονικό συνεχές, μας παρουσιάζουν παλιούς τρόπους εμπειρίας [...] Τα μέσα έτσι κατέχουν τη μεσσιανική δύναμη, με την μπενγιαμινική έννοια του όρου, να αλλάξουν για πάντα το παρελθόν» (Peters 2004: 195).

Η ιστορικιστική εμμονή με την προέλευση είναι ταυτισμένη με τον ήχο με έναν πολύ επικεντρωμένο τρόπο, όπως είναι η περίφημη ανακατασκευή που έκανε ο Πάτρικ Φίστερ (Patrick Feaster) στην «πρώτη ηχογράφηση»⁶ ενός ρεσιτάλ για το γραμμόφωνο μιας μπαλάντας του Σίλερ (Schiller) από τον ίδιο τον Εμίλ Μπερλινέρ (Emile Berliner), (μέσω της οπτικής ανάγνωσης της φωτογραφικής απεικόνισης του εν λόγω δίσκου γραμμοφώνου από εφημερίδα της εποχής, και με επαναμετάφραση της σε φωνητικό σήμα).

Όταν ένας χαραγμένος σε κυλίνδρους κεριών φωνογραφικός ήχος από τα χρόνια του Έντισον ανασχεδιάζεται οπτικο-ψηφιακά, τότε μια πρότερα απρόσιτη ηχογράφηση γίνεται δυνατόν να ξανακουστεί. Παγωμένες φωνές, έγκλειστες σε προ πολλού ξεχασμένα αναλογικά μέσα αποθήκευσης, περιμένουν την ψηφιακή τους απόψυξη. Υπάρχει μήπως κάποιο κρυφό «Μεσσιανικό» μήνυμα στην αρχαιολογία των μέσων; Μια αντίστροφη ανάγνωση θα το απάλασσε από το «Μεσσιανικό» υπέρ των εφέ και των συναισθημάτων της προκαλούμενης-από-τα-μέσα χρονοπραγματικότητας. Αν τολμούσα να κάνω χρήση της λέξης «λύτρωση» για την ίδια αυτή αναζωογόνηση νεκρών ήχων και εικόνων στα μέσα του ανεσταλμένου χρόνου; Αυτό δεν είναι απλώς μια αναφορά στον «Μεσσιανικό» ιστορικό υλισμό του Βάλτερ Μπένγιαμιν, και θα μπορούσαμε να το διατυπώσουμε και αντίστροφα: Η αμήχανη διατύπωση του Μπένγιαμιν λυτρώνεται η ίδια από τα τεχνικά μέσα.

Χρονικές συντομεύσεις: Ηχο-χρονική διάρρηση της ιστορικής απόστασης

Τα ηλεκτρονικά μέσα αποθήκευσης που αφορούν την οπτικοακουστική επανάληψη ενεργοποιούν μια παρουσία του παρελθόντος με το να απευθύνονται στα αντιληπτικά νεύρα του ανθρώπου μέσω σημάτων και όχι μέσω συμβόλων (όπως τα ιστοριογραφικά κείμενα) όπου και απαιτούν αποκωδικοποίηση και απευθύ-

νονται στο γνωστικό νου (όπου πραγματοποιείται η ιστορική μοντελοποίηση). Σε μεγάλο βαθμό, η κρίση της συμβολικής τάξης προκαλείται λόγω της καταγραφής των σημάτων.⁷ Ο τραυματικός χρόνος αναστέλλει τους πολιτισμικά συνήθεις τρόπους της χρονικής τάξης (Elsaesser 2007: 191-207).

Η ηχητική ανάμνηση ενεργοποιείται αυθαίρετα με την τεχνολογική αναπαραγωγή, όπως και η μουσική ηχογράφηση με το πάτημα ενός κουμπιού. Αυτό που συμβαίνει τότε είναι «το επανα-βίωμα ενός συμβάντος που έχει ήδη συμβεί στο γραμμικό χρόνο σα να συνέβαινε τώρα σε επαναλαμβανόμενο ή κυκλικό χρόνο» (Anderson 2004: 17). Όσο πιο πολύ μια τέτοια τεχνικά προκαλούμενη παρουσία είναι ακουσματικά αντιληπτή, τόσο περισσότερο γίνεται αναγκαίο να αποκαλύψουμε τις αφανείς τεχνολογικές συνθήκες για την κριτική ανάλυση τέτοιων χρονικών συναισθημάτων.

Σε αντίθεση με την ανάγνωση κειμενικών αρχείων του παρελθόντος που πρέπει να αποκωδικοποιηθούν γνωστικά (σαν αλφαβητικά σύμβολα και λέξεις), με κάθε ακρόαση μιας αρχαίας ηχογράφησης ένα χάσμα ανοίγει ανάμεσα στην χρονική-συναισθηματική και την ιστοριο-γνωστική αντίληψη. Τα αυτά δεν αντιλαμβάνονται κάτι άλλο από παρουσία ενώ η ιστορική τάξη του χρόνου (ή της φαντασίας) λαμβάνει χώρα αποκλειστικά στο νου. Στο ενδιάμεσο βρίσκεται η κυριολεκτική «αίσθηση» της ιστορίας όπως προσδιορίστηκε από τον Γιόχαν Χουιζίνγκα (Johan Huizinga) για τη μουσική μνήμη· με την έννοια της αρχής (arché), η αρχαιολογία των μέσων επιχειρεί να εξαρθρώσει αυτό το ακουστικό φαντασιακό. Στην αδημοσίευτη θέση του *Die musikalische Situation* (1929), ο Γκάντνερ Στερν (Günther Stern) διαφοροποιεί τον μουσικό *Εγγενή-χρόνο* (Eigenzeit) ως «θύλακα» (enclave) ακόμα και από το σοκ (Erlmann 2010: 325f). Πρόκειται για αυτό το είναι-εκτός-ιστορίας που συσχετίζει τον ενεργό χρόνο των μέσων με την ηχητική χρονικότητα. Η επανάληψη του καταγεγραμμένου ήχου είναι μια Λαϊμπνιτζιακή χρονική πτύχωση στην τεχνολογική της υλικοποίηση, η οποία επιτρέπει την άμεση επαφή μεταξύ συμβάντων που διαχωρίζονται όταν ο ιστορικός χρόνος εκτείνεται σε μια συνεχή γραμμή. Εάν αμφότερες η συναισθηματική και η τραυματική χρονικότητα είναι εξορισμού μη αφηγηματικές, τότε ο χρόνος των μέσων τραυματίζει τον ιστορικό λόγο και το ίδιο το φαντασιακό της ιστορίας.

«Το έσχατο σημείο φυγής θα ήταν το οιονεί-λακανικό ιερό δισκοπότηρο της εγκαθίδρυσης ενός άμεσου μικρο-φυσικού και -χρονικού συνδέσμου ανάμεσα στο πραγματικό και το συμβολικό εις βάρος του φαντασιακού. [...] Μια ολόκληρη υποδομή συνδέσμων και μικρο-κυκλωμάτων δημιουργείται δίπλα και πέρα από την ανθρώπινη ιστορία – μπορεί να θέσει και σε αχρηστία την ιστορία όπως τη ξέρουμε. [...] Οι μεσικές επιστροφές εκτείνονται πέρα από τα επουσιώδη μικρο-κυ-

κλώματα του προηγούμενου αιώνα που συνδέουν πικ-απ με i-pods· πηγαίνουν πίσω χιλιετίες. Και η καλύτερη μιντιακή στιγμή ενός μαντλέν θα μας οδηγήσει πίσω στις Σειρήνες» (Winthrop-Young 2015: 82).

Σημειώσεις

1. «Αυτό το κείμενο έχει κατά βάση προκύψει από ιδέες που αναπτύχθηκαν στο πλαίσιο του κοινού ερευνητικού προγράμματος *Archiving Presence* των πανεπιστημίων Humboldt University Berlin και Hebrew University Jerusalem. Οφείλω ευχαριστίες για τη διανοητική του συμβολή στον συνεργάτη μου Amit Pinchevski.» Το κείμενο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στον συλλογικό τομο, Marie-Luise Angerer, Bernd Bösel και Michaela Ott (επιμ.), *Timing of Affect: Epistemologies, Aesthetics, Politics*. Ζυρίχη και Βερολίνο: Diaphanes. Μετάφραση: Λέανδρος Κυριακόπουλος. (Σημ. Μετφ: Ευχαριστώ θερμά τον Μήτσο Μπιλάλη και τον Μανώλη Πατινιώτη για τις πολύτιμες υποδείξεις τους κατά τη διάρκεια της μετάφρασης).

2. Ο όρος «ηχητικότητα» χρησιμοποιείται εδώ με έναν νεολογιστικό τρόπο ως κατηγορία αντηχητικών αντικειμένων γνώσης, που αναφέρεται σε όλα τα βάσει-χρόνου συμβάντα μέσω των οποίων ως ηλεκτρομηχανική και υψηλά-ηλεκτρονική διεργασία μοιράζονται με τα ακουστικά συμβάντα τη ριζική χρονική της κατάσταση.

3. Σχετικά με την παραμέληση της ακουστικής διάστασης στη μελέτη του συναισθήματος βλ. Angerer, Vom Begehren, σελ. 35.

4. Από την κριτική της γραφής του Πλάτωνα μέχρι την αποδόμηση του δυτικού λογοκεντρισμού στην *Γραμματολογία* του Ζακ Ντεριντά (Jacques Derrida 1998).

5. "Edison Snares Soul of Music," *New York Tribune*, Απρίλιος 29, 1916, σελ. 3.

6. Όπως ανακοινώθηκε στην έκθεση *Ars Electronica* στο Λιντς, Σεπτέμβριος 2013.

7. Για μια κρίσιμη στάση ως προς αυτήν την προοπτική, βλ. Elsaesser, *Terror and Trauma*, σελ. 201.

Αναφορές

Adorno, W. Theodor. 2006. *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Φρανκφούρτη: Suhrkamp Verlag.

Anderson, Ben. 2004. «Recorded Music and Practices of Remembering». *Social and Cultural Geography* 5.1: 3-20.

Angerer, Marie-Luise. 2007. *Vom Begehren nach dem Affekt*. Ζυρίχη και Βερολίνο: Diaphanes.

Barker, Timothy Scott. 2012. *Time and the Digital. Connecting Technology, Aesthetics, and a Process Philosophy of Time*. Ανώβερο: Dartmouth College Press.

Barthes, Roland. 1993. *Camera Lucida*. Λονδίνο: Vintage.

Benjamin, Walter. 1969. *Illuminations*. Νέα Υόρκη: Schocken Books.

Colombat, André Pierre. 2001. «Deleuze and the Three Powers of Literature and Philosophy». Στο *Deleuze and Guattari. Critical Assessments of Leading Philosophers*, 207-222. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.

Derrida, Jacques. 1998. *Grammatology*. Βαλτιμόρη: Johns Hopkins University Press.

- Dijck, José Van. 2009. «Remembering songs through telling stories: Pop music as a resource for memory». Στο *Sound Souvenirs: Audio Technologies, Memory and Social Practices*, 107-199. Άμστερνταμ: Amsterdam University Press.
- Doane, Mary Ann. 1990. «Information, Crisis, Catastrophe». Στο *Logics of Television. Essays in Cultural Criticism*, 222-239. Ιντιανάπολις: Indiana University Press.
- Dolar, Mladen. 2006. *A Voice and Nothing More*. Λονδίνο: MIT Press.
- Elsaesser, Thomas. 2007. *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD*. Βερολίνο: Kulturverlag Kadmos.
- Erlmann, Veit. 2010. *Reason and Resonance. A History of Modern Aurality*. Νέα Υόρκη: Zone Books.
- Ernst, Wolfgang. 2012. *Chronopoetik. Zeitweisen und Zeitgaben technischer Medien*. Βερολίνο: Kulturverlag Kadmos.
- Freud, Sigmund. 1999. *Gesammelte Werke, Vol. XIII*. Λονδίνο και Φρανκφούρτη: Fischer.
- Jakobsen, Kjetil. 2010. «Anarchival Society». Στο *The Archive in Motion. New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*, 127-154. Όσλο: Novus.
- Massumi, Brian. 1996. «The Autonomy of Affect». Στο *Deleuze: A Critical Reader*, 217-239. Μασαχουσέτη και Οξφόρδη: Blackwell.
- Miall, S. David. 1995. «Anticipation and feeling in literary response: A neuro-psychological perspective». *Poetics* 23: 275-298.
- Mousoutzanis, Aris. 2010. «Introduction». Στο *New Media and the Politics of Online Communities*, ix-xix. Φρίλαντ: Inter-Disciplinary Press.
- Mousoutzanis, Aris. 2010. *New Media and the Politics of Online Communities*, 173-180. Φρίλαντ: Inter-Disciplinary Press.
- Parikka, Jussi. 2012. *What is Media Archaeology?* Μάλντεν: Polity Press.
- Peters, John Durham. 2004. «Helmholtz, Edison, and sound history» Στο *Memory Bytes: History, Technology, and Digital Culture*, 177-198. Ντάραμ και Λονδίνο: Duke University Press.
- Pias, Claus. 2009. «Time of Non-Reality. Miszellen zum Thema Zeit und Auflösung». Στο *Zeitkritische Medien*, 267-282. Βερολίνο: Kulturverlag Kadmos.
- Pinchevski, Amit. 2012. «The audiovisual unconsciousness: Media and trauma in the video archive for holocaust testimonies». *Critical Inquiry* 39.1: 142-166.
- Powell, Barry. 1991. *Homer and the Origin of the Greek Alphabet*. Κέμπριτζ: Cambridge University Press.
- Riis, Morten. 2012. *Machine Music. A Media Archaeological Excavation*. Ph.D. thesis, Aarhus University & The Royal Academy of Music Aarhus.
- Røssaak, Eivind (επιμ.). 2010. *The Archive in Motion: New Conceptions of the Archive in Contemporary Thought and New Media Practices*. Ιστανμπούλ και Βοστώνη: Novus Press.
- Sander, Uwe. 2008. «Die "fehlende Halbsekunde"». Στο *Handbuch Medienpädagogik*, 290-293. Βερολίνο και Νέα Υόρκη: Springer.
- Schaeffer, Pierre. 1966. *Traité des Objets Musicaux*. Παρίσι: Seuil.
- Schwartz, Tony. 1974. *The Responsive Chord*. Νέα Υόρκη: Anchor.
- Sturm, Hertha. 1984. «Wahrnehmung und Fernsehen: Die fehlende Halbsekunde. Plädoyer für eine zuschauerfreundliche Mediendramaturgie». *Media Perspektiven* 1: 58-65.
- Sturm, Hertha. 1991. *Fernsehdiiktate. Die Veränderung von Gedanken und Gefühlen. Ergebnisse und Folgerungen für eine rezipientenorientierte Mediendramaturgie*. Γκύτερσλο: Bertelsmann-Stiftung.
- Sobchack, Vivian. 2011. «Afterword. Media Archaeology and Re-presencing the Past». Στο *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, 323-333. Μπέρκλεϋ: University of California Press.
- Thompson, A. Emily. 1995. «Machines, music, and the quest for fidelity: Marketing the Edison phonograph in America 1877-1925». *The Musical Quarterly* 79: 131-171.

- Uricchio, William. 2004. «Storage, simultaneity, and the media technologies of modernity». Στο *Allegories of Communication: Intermedial Concern from Cinema to the Digital*, 123-138. Νιου Μπράνκ: John Libbey Publishing.
- Wicke, Peter. 2008. «Das Sonische in der Musik». *PopScriptum* 10. https://edoc.hu-berlin.de/bitstream/handle/18452/21050/pst10_wicke.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Wiener, Norbert. 1948. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. Μασαχουσέτη: MIT Press.
- Winthrop-Young, Geoffrey. 2015. «Siren recursions». Στο *Kittler Now: Current Perspectives in Kittler Studies*, 71-94. Κέιμπριτζ: Polity Press.