

## Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού

Τόμ. 1, Αρ. 2 (2021)

Χώροι από Ήχο - Χρόνοι της Τεχνικής



### Επιθυμητική-ακρόαση και φετιχισμός της ακρόασης

*François J. Bonnet*

doi: [10.12681/automaton.29878](https://doi.org/10.12681/automaton.29878)

Copyright © 2022, François J. Bonnet



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

### Βιβλιογραφική αναφορά:

Bonnet, F. J. (2022). Επιθυμητική-ακρόαση και φετιχισμός της ακρόασης. *Αυτόματον: Περιοδικό Ψηφιακών Μέσων και Πολιτισμού*, 1(2), 58–87. <https://doi.org/10.12681/automaton.29878>

## Επιθυμητική-ακρόαση και φετιχισμός της ακρόασης<sup>1</sup>

**François J. Bonnet**

### Περίληψη

Για αυτές και αυτούς που αφουγκράζονται τις φωνές των νεκρών, ο συγγραφέας αντλεί την ιδέα ότι η ψευδαίσθηση – την οποία αποφεύγει να ανάγει «ως μια εκδήλωση παθολογίας, είτε υστερική είτε σχιζοφρενική» – δεν είναι παρά «ένας τρόπος ακοής που λειτουργεί με βάση τα ίχνη», και μάλιστα περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη. Η ίδια βασική αρχή περί της διαίσθησης ισχύει και στην μυθοπλαστική ακρόαση. Ή στον φετιχισμό στην ακρόαση· μια έννοια που, από τον Αντόρνο και έκτοτε, έχει μειωθεί σε κλισέ: αλλά εδώ πρόκειται για έναν φετιχισμό που κάθε άλλο παρά παθολογικός είναι. Δηλαδή, ο φετιχισμός είναι στην πραγματικότητα συστατικό της ακρόασης στον βαθμό που η ακρόαση ίσως ουσιαστικά συνεπάγεται την υπερεκτίμηση του ηχητικού. Σε αυτό το άρθρο, βρίσκονται μερικές αξιοσημείωτες ιδέες που ανανεώνουν τον προβληματισμό σχετικά με την αξία: την αξία της ακρόασης, και την αξία στην ακρόαση.

**Λέξεις κλειδιά:** ήχος, ακουστότητα, ακρόαση, επιθυμία, φετιχισμός.

\* Ο François J. Bonnet είναι συνθέτης, παραγωγός (ως Kassel Jaeger) και θεωρητικός, διευθυντής του *Groupe de Recherches Musicales* του Εθνικού Οπτικοακουστικού Ινστιτούτου στο Παρίσι (INA-GRM), και παραγωγός στο National French Radio France Musique, [contact@kasseljaeger.com](mailto:contact@kasseljaeger.com).

## Desiring-Listening and Fetishism of Listening

**François J. Bonnet**

### **Abstract**

From those who lent an ear to the voices of the dead the writer unhesitatingly draws the idea that hallucination – which he avoids reducing “to the manifestation of pathologies, whether hysterical or schizophrenic” – is no more or less “a mode of hearing that functions on the basis of traces” than any other. The same fundamental intuition applies in fiction-listening. Or again in fetishism in hearing, a notion which, since Adorno, has fairly dwindled into cliché: but here it is a matter of a fetishism that is anything but pathological. That is to say, fetishism is in fact constitutive of listening in so far as listening perhaps essentially involves an overvaluation of the sonorous. In this paper, we find some admirable pages which ought to prompt a renewed reflection on value, the value of listening and value in listening.

**Keywords:** sound, audibility, listening, desire, fetishism.

\* François J. Bonnet is a composer, recording artist (as Kassel Jaeger) and theoretician, Director of Groupe de Recherches Musicales of the National Audiovisual Institute (INA-GRM) in Paris, and producer on National French Radio France Musique, [contact@kasseljaeger.com](mailto:contact@kasseljaeger.com).

## Επιθυμητική-ακρόαση

Ο Ρόλαν Μπαρτ (Roland Barthes) λέει ότι η ακρόαση, είναι «τελικά σαν ένα μικρό θέατρο, στη σκηνή του οποίου οι δύο εκείνες σύγχρονες θεότητες, η μια κακή και η άλλη καλή, βρίσκονται αντιμέτωπες: η εξουσία και η επιθυμία» (Barthes 1985: 260). Η επαγωγή του ηχηρού στο ακουστό, η ακουστικοποίηση του ήχου, είναι η ενεργοποίηση ενός καθεστώτος λόγου που έχει τον ήχο ως αντικείμενό του. Το καθεστώς αυτό μπορεί να πάρει μυθολογική ή θρησκευτική μορφή, αλλά μπορεί και να υιοθετήσει μια ορθολογική προσέγγιση που να ξεχωρίζει τον ήχο σαν αντικείμενο γνώσης. Επιπλέον, όπως φαίνεται στις περιπτώσεις του φαινομένου ηλεκτρονικής φωνής του Ροντίβ (Raudive) και του ηλεκτρομαγνητικού αιθέρα του Τέσλα (Tesla), αυτοί οι δύο τύποι λογοθετικότητας (η επιστημονική και η θρησκευτική) μπορούν κάλλιστα να συνυπάρχουν. Επί της ουσίας, ο Μπαρτ χαρακτηρίζει την στόχευση του ήχου – δηλαδή της ακρόασης – ως «θρησκευτική και αποκωδικοποιητική» (ό.π. 250).

Παρόμοια, τα ουσιοκρατικά, φυσικαλιστικά και «αναγωγικά» εγχειρήματα, το κάθε ένα με τον τρόπο του, και χωρίς ακριβώς να το συνειδητοποιούν, έχουν καταδείξει ότι η πραγματική τους κινητήρια δύναμη είναι μια θέληση, μια *επιθυμία*, να συλλάβουν τον ήχο εξολοκλήρου. Είτε αυτό επιτυγχάνεται με το να εξομωθούν τον ήχο με την αισθητηριακή υποκειμενικότητα του ακροατή, με ένα τοπικό φυσικό συμβάν, ή με ένα τυπικό αντικείμενο που προορίζεται για ακρόαση, το διακύβευμα είναι πάντα το ίδιο: να οριστεί και να οροθετηθεί ό,τι καθορίζεται από τον ήχο, και να *αξιοποιηθεί*. Ο στόχος είναι να απεκδυθεί ο ήχος από τον φευγαλέο χαρακτήρα του, να *συλληφθεί* και να *κυριευθεί*. Κάτω από τις λογοθετικές τους επεξεργασίες που επιδιώκουν να κυριεύσουν τον ήχο, όλοι αυτοί είναι τρόποι ακρόασης που ωθούνται από την ίδια επιθυμία για κυριότητα – είναι όλες μορφές *επιθυμητικής-ακρόασης*.

Η επιθυμητική-ακρόαση είναι η ακρόαση που αντιλαμβάνεται στο αντικείμενο που στοχεύει μια συγκεκριμένη υπόσχεση. Αυτή η υπόσχεση είναι ανείπωτη επειδή προάγει τόσο την υλοποίηση του αντικειμένου όσο και την επίτευξη του στόχου, την εκπλήρωση της ακρόασης. Όπως σημειώνει ο Πιερ Κλοσόφκι (Pierre Klossowski 2017: 56),

Το όργανο είναι τόσο αδιαχώριστο από το αντικείμενο που προϋποθέτει, κατασκευάζει και εκμεταλλεύεται, όσο η διαστροφή είναι από την φαντασία που γεννά. Και τα δύο δρουν περιοριστικά στην χρήση των προϊόντων τους. Όποιος ή όποια θέλει το αντικείμενο θέλει το όργανο.

## Ακρόαση ως υπόσχεση απόλαυσης

Πρωταρχικό αντικείμενο κάθε ακρόασης είναι ο ήχος και, πιο συγκεκριμένα, το ακουστό. Το ακουστό είναι ένα δοσμένο-να-ακουστεί· ενσωματώνει ήδη εντός του μια διεύθυνση, και έτσι υποθέτει μια «συνείδηση» προσανατολισμού προς τον ακροατή. Αλλά ο ήχος δεν είναι συνείδηση. Αυτή η «συνείδηση του», αυτή η διεύθυνση, δεν μπορεί να έρχεται από τον ήχο καθαυτό. Απεναντίας, είναι η αντίληψη, η στόχευση, που καθορίζει το τι μπορεί να ακουστεί και τι όχι. Η ακρόαση δεν εξαρτάται από την ακουστότητα του ήχου – παράγει αυτή την ακουστικοποίηση, συγκροτεί τον ήχο ως ένα *ακουστό* (audibilis).

Το αντικείμενο που κατασκευάζει η ακρόαση υποθέτει πάντα μια τομή, πάντα προϋποθέτει ένα κόσκινο που το ορίζει. Βάση αυτού, το αντικείμενο-ήχος οφείλει να γίνει κατανοητό ταυτόχρονα ως αντικείμενο που σχηματίζεται από την ακρόαση – η συνθήκη της ακουστότητας του ήχου – και ως *αντικειμενοτική προβολή* της επιθυμίας της ακρόασης. Η ακρόαση δεν είναι ουδέτερη και απαθής. Είναι πάντα θέληση για ακρόαση, επιθυμία για ακρόαση. Ο ήχος, όπως τον ξέρουμε, είναι πάντα παρών. Η διάκριση που έχουμε καθιερώσει μεταξύ του ηχηρού και του ακουστού έγκειται ακριβώς σε αυτή την άρθρωση, στην ίδια τη θέσμιση αυτής της παρουσίας.

Το ακουστό είναι ήχος σχηματισμένος από ακρόαση, το αποτέλεσμα μιας στόχευσης ή μιας πρόθεσης, μιας δέσμευσης από τη μεριά της ακρόασης. Το ακουστό υπάρχει, ενώ το ηχηρό τελεί σε αναμονή. Το ηχηρό είναι αυτό που φτάνει στο αυτί αλλά δεν το διαπερνά, δεν εντυπώνεται σε αυτό. Είναι αυτό που δεν ακούγεται. Όπως ξέρουμε, το αυτί δεν έχει αντίστοιχο του βλεφάρου – ο ήχος συνεχώς το πλημμυρίζει. Η ακρόαση είναι πάνω από όλα μια αντιληπτική στόχευση, ένα όργανο επιλογής και ταυτοποίησης, είναι η αντιστάθμιση της απουσίας ενός φυσικού φράγματος. Έτσι, η ακρόαση πάντα καθοδηγείται από μια θέληση για άκουσμα, από μια επιθυμία. Κατά μία έννοια, δηλαδή, η ακρόαση είναι ο ίδιος της ο εμπρόθετος φράχτης. Είναι συγχρόνως ακρόαση και πρόθεση να ακούσεις.

Η αντικειμενοποίηση του ήχου πρέπει συνεπώς να θεωρείται ταυτόχρονα ως μέσο και αποτέλεσμα του τρόπου επιθυμίας της διαδικασίας ακρόασης. Αυτή η αντικειμενοποίηση του ήχου τείνει να σταθεροποιεί την εγγενή φευγαλεότητα του, τείνει να του προσδίδει μια απτικότητα, είτε συμβολική είτε μυθική, ή να τον εγκαθιδρύει ως ένα παρατηρήσιμο και μετρήσιμο αντικείμενο γνώσης. Παρόλα αυτά, όμως, τέτοιες διαδικασίες δεν συνιστούν μια «υλιστική» προσέγγιση του ήχου: δεν στοχεύουν στο να καταργήσουν τη δύναμη επίκλησης του ήχου, αλλά στο να πάρουν τον ήχο στην κατοχή τους και να τον αναδιαμορφώσουν για τους δικούς τους σκοπούς και στη βάση της *δικής τους ιστορίας*.

Σε τελική ανάλυση, για οποιοδήποτε αντικείμενο η αρχή της πραγματικότητας μπορεί να μπει σε παρένθεση. *Από τη στιγμή που ένα αντικείμενο χάσει την απτή πρακτική του όψη, μεταφέρεται στο πεδίο των νοητικών πρακτικών. Με λίγα λόγια, πίσω από κάθε πραγματικό αντικείμενο υπάρχει ένα ονειρικό αντικείμενο (Baudrillard 1996: 117).*

Το αντικείμενο-ήχος θεωρούμενο αντικείμενο επιθυμίας παίζει τον ρόλο του ονειρικού αντικειμένου πέρα από την αντίληψη, πέρα από την προθετικότητα – δηλαδή το επίπεδο της πρόθεσης. Το αντικείμενο της επιθυμίας ως ονειρικό αντικείμενο μαρτυρά μια ανώτερη πραγματικότητα που είναι συγκροτητική ως προς αυτό: συνδέεται πάντα με την έλλειψη. Το αντικείμενο είναι ένα σημείο εστίασης (point of fixation) που μηδενίζεται πάνω στην έλλειψη μέσω της αναπαράστασης και της έκφρασης. Το αντικείμενο κυριολεκτικά αντιπροσωπεύει την έλλειψη. Όμως μια τέτοια έλλειψη δεν πρέπει να θεωρηθεί ως ένα σταθερό σημείο, αλλά περισσότερο σαν ένα σύστημα χαμηλής πίεσης, ένας ελκυστής που ωθείται στο κενό.

«Το αυτί δεν είναι γεμάτο ακοή», διαβάζουμε στον *Εκκλησιαστή* και η ακρόαση πάντα εκτείνεται προς τις νέες υποσχέσεις που υποθάλπονται στον ήχο. Κατά μια έννοια, η αντικειμενοποίηση του ήχου είναι μια διασύνδεση μεταξύ αυτού που είναι δοσμένου-να-ακουστεί και ό,τι διαμορφώνεται μέσω αυτού: αυτού που επιθυμούμε να ακούσουμε, ή καλύτερα, αυτού που επιθυμούμε να *ξανακούσουμε*. Γιατί το αντικείμενο συγκροτείται με την *αναγνώριση* πάντα λειτουργεί υπό μορφή απομνημόνευσης, και είναι πάντα αμφίσημο. Είναι το σημείο όπου το πραγματικό, το συμβολικό, και το φανταστικό αρθρώνονται. Ή ακόμα καλύτερα, είναι η συνθήκη δυνατότητας αυτής της άρθρωσης.

Το αντικείμενο-ήχος είναι πραγματοποιημένος-αναπαριστώμενος ήχος που αντιστέκεται στην πραγματική του φευγαλεότητα, που επισύρεται από την επιθυμητική διαδικασία και υπεισέρχεται σε αυτήν: ας μην ξεχνάμε ότι μέσα από την μεσολάβηση της ακρόασης, ο ήχος έχει πάντα υπάρξει μια πηγή ευχαρίστησης, ή *απόλαυσης* (jouissance).

Η απόλαυση δεν είναι μόνο η επίτευξη της αισθησιακής ευχαρίστησης, αλλά είναι και αυτή της χαράς. Δεν πρέπει να περιορίζουμε έτσι την έννοια της επιθυμίας αποκλειστικά στη σεξουαλική σφαίρα (όπως θα ήταν λάθος να προσπαθήσουμε να την απομονώσουμε από αυτήν). Πρέπει να ενστερνισθούμε την επιθυμητική-ακρόαση στο σύνολό της, στην πλήρη της έκταση, δίνοντας σημασία σε κάθε διαβάθμιση της λιβιδινικής της επένδυσης.

Η ακρόαση ως υπόσχεση απόλαυσης μπορεί τότε να τεθεί ως ένας φορέας χαράς, συγχρόνως μέσο και σκοπός. Στο παρακάτω απόσπασμα, ο Χέρμαν Έσσε (Hermann Hesse) περιγράφει μέσα από την εξιστόρηση του χαρακτήρα του,

Πήτερ Κάμεντзинτ (Peter Camenzind), μία από εκείνες τις στιγμές όπου η εμπειρία της ακρόασης συνιστά εμπειρία ευχαρίστησης:

[...] Τραγούδησα με πάθος και απόλαυση μέσα στη βραδινή απεραντοσύνη, σε όλους τους τόνους και τα ημιτόνια. Όταν τελείωσα, ο Ρίχαρντ ήθελε να πει κάτι, αλλά σταμάτησε αμέσως και μου έδειξε τα βουνά, ακούγοντας κατά κει. Από μια μακρινή κορυφή ήρθε απόκριση, σιγανή, μακρόσυρτη και κυματιστή, χαιρετισμός κανενός βοσκού ή ταξιδιώτη, κι εμείς την ακούγαμε σιωπηλοί και χαρούμενοι (Hesse 2003: 52-53).

Το να ακούς σημαίνει πάντα να ακούς κάτι· η ακρόαση υποθέτει, διαμορφώνει, και εξαρτάται από μια σχέση. Η χαρά του να ακούς είναι η χαρά του να βρίσκεσαι-σε-σχέση. Μια τέτοια χαρά στην ακρόαση βιώνει ο χαρακτήρας του Έσσε: μια χαρά που συναντάει στην απολαβή του ανταποκρινόμενου τραγουδιού, την αισθητηριακή επιβεβαίωση του να είσαι συνδεδεμένος με κάποιον, με κάποια ή με κάτι άλλο. Ως ένας από τους δύο όρους της προφορικής επικοινωνίας (ο άλλος είναι η ομιλία), η ακρόαση προϋποθέτει πάντα έναν ισχυρό συσχετικό χαρακτήρα μεταξύ αυτού που ηχεί και αυτού που ακούει. Σε κάθε περίπτωση, προδιαθέτει για μια εμπειρία ενός *συγκεκριμένα* σχεσιακού τύπου. Με αυτήν την έννοια είναι που μπορούμε να πούμε για τον ήχο ότι *μιλάει*.

Αλλά θα πρέπει να αποσαφηνίσουμε με ποιαν έννοια «ο ήχος μιλάει.» Ο μόνος ήχος που μπορεί να «μιλήσει» είναι ο ήχος που στοχεύεται από την ακρόαση· είναι η ακρόαση που *τον κάνει να μιλάει*. Αλλά εδώ, το να κάνεις την ακρόαση να μιλήσει είναι το ίδιο με το να μιλάς. Στην τελική, είναι η ίδια η ακρόαση που εγκαθιδρύει τον ήχο εντός της λογοθετικής εξουσίας. «*Η ακρόαση μιλάει,*» γράφει ο Μπάρτ (1985: 252)· και ίσως, τελικά, να έχει δίκιο.

Η επιθυμητική-ακρόαση θα πρέπει επομένως να αναπαρασταθεί σαν μια ακρόαση που μιλάει για τον ήχο που συλλαμβάνει, αλλά που αναπτύσσει αυτή την *φωνή* εντός ενός *μυθοπλαστικού* αρχείου. Έτσι, μιλάει εξίσου για τον ήχο και τον ακροατή, και φανερώνει την εμφάνιση του ήχου στο ίδιο πεδίο ύπαρξης του ακροατή. *Η μυθοπλασία περιλαμβάνει τον ακροατή εντός του σεναρίου της δικής του αντίληψης.*

Στο κείμενο του Έσσε, ο Κάμεντзинτ φτιάχνει μια μυθοπλασία στη βάση της ακρόασής του, αλλά όχι ακούγοντας κάτι που δεν έχει λάβει χώρα – το τραγούδι που ακούστηκε ως απάντηση πράγματι υπάρχει· κάποιος μακριά στο βουνό έχει *πραγματικά* τραγουδήσει ως απάντηση. Η μυθοπλασία εμφανίζεται όταν ο χαρακτήρας επεξεργάζεται, *μέσα από την ακρόαση*, μια αισθητηριακή ιστορία της οποίας μόνο αυτός γνωρίζει την συναισθηματική σημασία και το σημαίνον πλαίσιο όπου η οπτική του γίνεται κατανοητή. Στο παράδειγμα αυτό, η μυθοπλασία επικαλύπτει την ακρόαση με δύο τρόπους. Ο πρώτος εκδηλώνεται στην εστίαση της ακρόασης,

όπως αυτή εκτείνεται προς την απόκριση αναστέλλοντας κάθε άλλη ακουστική εμπειρία. Πράγματι, ο φίλος του αφηγητή σιωπά όταν ακούει την απόκριση για να την απολαύσει καλύτερα. Με το να αφήνει μόνο έναν ήχο να «μιλάει» την φορά, είναι που η ακρόαση *μυθολογικοποιεί* τη σχέση με το ακουστό, με την έννοια ότι τον κάνει εμπρόθετο. Ο δεύτερος τρόπος μυθοπλασίας κατά την ακρόαση του χαρακτήρα του Έσσε, έγκειται στην προβολή που χειρίζεται πάνω στο αντικείμενο της ακρόασης (με το αντικείμενο εδώ να είναι ταυτόχρονα ο τραγουδιστής, ο «βοσκός» ή «ταξιδιώτης» και το τραγούδι καθαυτό – όπου όλα μαζί σχηματίζουν, στο επίπεδο της ακρόασης, μία και την ίδια οντότητα)· αυτή η προβολή είναι που φανερώνει το ονειρικό αντικείμενο της ακρόασης πέρα από το πραγματικό αντικείμενο.

Στην εύθυμη έξαρση του Κάμεντσιντ μπορούμε να αισθανθούμε πράγματι ότι η ακρόαση ξεχειλίζει κάθε απλή λειτουργία της καταγραφής, της αισθητηριακής σύλληψης. Αυτό που αποκαλύπτεται εδώ είναι ένα άλλο πεπρωμένο της ακρόασης, ένα παράλληλο πεπρωμένο που την καθορίζει ως όργανο επιθυμητικής-παραγωγής. Για ακόμη μια φορά, η ακρόαση δεν μπορεί να εξομοιωθεί με μια καθαρή λειτουργία της γνώσης· σφυρηλατεί μέσα της το *πεπρωμένο* της δικής της επιθυμητικής-διαδικασίας.

Οι πραγματικά ελευθέριοι παραδέχονται πως οι συγκινήσεις που μεταδίδει το όργανο της ακοής ικανοποιούν περισσότερο κι αφήνουν τις πιο ζωντανές εντυπώσεις (de Sade 1966: 218).

Είναι στην αυθεντία μιας τέτοιου τύπου παρατήρησης που οι ακόλαστοι του Πύργου του Σίλινγκ – ο Ντυρσέ, ο Κυρβάλ, ο Δούκας του Μπλανζί και ο Επίσκοπος αδερφός του – για να εξασφαλίσουν την επιτυχία της αποστολής τους, αποφασίζουν να προσλάβουν τέσσερις αφηγητές που θα επιφορτιστούν με το καθήκον να αναφλέγουν τις φαντασίες τους.

Θα μπορούσε κανείς να αντιταχθεί ότι, σε αυτή την περίπτωση, η ακρόαση είναι μόνο μια βάση ή ένα μέσο για την αφήγηση. Θα μπορούσε κανείς να αντιπροτείνει ότι η επιθυμητική-διαδικασία που ως εκ τούτου ενεργοποιείται, επουδενί σχετίζεται με την ακουστική αίσθηση ή καθορίζεται από αυτή, παρά εξαρτάται μόνο από την θέση της στην επικοινωνία, δηλαδή εξαρτάται από μια διανοητική λειτουργία που είναι ανεξάρτητη από την αντίληψη. Για να επιχειρηματολογήσουμε για το αντίθετο μπορούμε να στραφούμε στο παράδειγμα της *Χιονάτης* του Ρόμπερτ Βάλζερ (Robert Walser), στο οποίο διαφαίνεται η ύπαρξη μιας αφηγηματικής τροπικότητας του ήχου. Η Χιονάτη υπαινίσσεται ότι μπορεί να ακούει για τα παιδιαρίσματα της μητέρας της και του κυνηγού από το στόμα του πρίγκιπα, ώστε να μη βασανίζεται από την ωμή *αποκαλυπτική πραγματικότητα* της πράξης. Μέσα από την ακρόαση, την προφορική αφήγηση, η Χιονάτη είναι σε θέση



να αναπαραστήσει για την ίδια μια πιο αόριστη, μια πιο αγνή εικόνα. Αντίστροφα, οι χαρακτήρες του ντε Σαντ είναι σε θέση να φανταστούν και να οργανώσουν τις σκανδαλώδεις ιστορίες που τους διηγούνται σύμφωνα με τη δική τους φαντασία.

Μια ιστορία που λέγεται δεν είναι μια ιστορία που διαβάζεται. Η πρώτη υποθέτει μια κοινότητα. Η προφορικότητα, ή πιο συγκεκριμένα η προφορική μετάδοση, επιβεβαιώνει την ακρόαση ως σχεσιακή διαδικασία. Η αφηγηματική λειτουργία που κινητοποιείται δεν είναι παρά η εκπλήρωση της σχεσιακής μορφής της ακρόασης. Για την ακρίβεια, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η αφηγηματική και η σχεσιακή τροπικότητα, τυπικές της ακρόασης, είναι ένα και το αυτό, αφού συμμετέχουν και οι δύο στην ίδια συνθήκη – όπου η οικειότητα και η μυθοπλασία μπλέκονται αμοιβαία. Τόσο για τη Χιονάτη όσο και για τον Ντυρσέ (αλλά καταστατικά ισχύει και στον Κάμερτσιντ), η ακρόαση είναι ένα όχημα του οποίου οι ιδιαίτερες ιδιότητες προάγουν μια συγκεκριμένη φαντασιακή εκπλήρωση, κάνοντας πραγματικότητα μια φαντασματική αμεσότητα μεταξύ ακρόασης και ήχου (ο οποίος δεν έχει ποτέ ένα καθαρό σημασιολογικό περιεχόμενο που να εσωκλείεται στις ηχητικές δονήσεις, αλλά και ούτε οι ίδιες αυτές δονήσεις σαν καθαρές φαινομενικές ιδιότητες, είναι απελευθερωμένες από κάθε σημασία). Η ακρόαση προβάλλει και συναρμολογεί φαντάσματα και φαντασιακούς κόσμους που εγκαθιδρύονται από μακριά, μόνο για να ενεργοποιηθούν στα οικεία όρια της ακρόασης και του ακροατή.

Το οπτικό επιβεβαιώνει αποστάσεις, θεωρεί εμπόδια. Επιβλέπει τον χώρο. Ο ήχος κινείται μέσα από τα εμπόδια, διαφεύγει, και διαδίδεται για χιλιόμετρα. Ακόμα και ένας απόμακρος ήχος, καθώς συλλαμβάνεται, μπορεί να ακουστεί *ακριβώς μέσα στο αυτί*. Η ακρόαση κάνει πραγματικότητα την οικειότητα με το μακρινό, πραγματοποιεί τον οικείο εναγκαλισμό του απόμακρου. Μπορεί να υπερβεί τον χώρο, ή τουλάχιστον να αλλάξει τη σχέση μας με τον χώρο. Συμφιλιώνει δύο πόλους χωρίς να τους συγχωνεύει, επιφέροντας μια εγγύτητα ή μια οικειότητα που υπερτίθεται σε μια απόσταση ή στην αποστασιοποίηση. Ως εκ τούτου, είναι και το όργανο του μυστικού, της εξομολόγησης. Εδώ ξανά, η ακρόαση μιλάει· μιλάει *όσο τον δυνατόν πιο κοντά*.

Η ευχαρίστηση που αναζητούμε στην ακρόαση είναι η ευχαρίστηση που αναζητάτε για τη δύναμη της ακρόασης να επικαλείται, για μια διασύνδεση μεταξύ του πιο οικείου και του πιο μακρινού, μεταξύ του άγνωστου και του άμεσου, η οποία διαμορφώνει τον εαυτό της, μέσα από αυτό το μπρος-πίσω, σε ένα σήμα υπόσχεσης για απόλαυση.

### Επιθυμητική-ακρόαση

Αυτή η πραγματικότητα της ακρόασης και του ήχου – κατά την οποία αναμειγνύονται τα όρια μεταξύ αισθητού και αισθητηριακού, συμβάντος και φαινομένου, εξωτερικού και οικείου – προσφέρει μια νέα κατανόηση της ακοής, μαρτυρά μια περιεκτικότητα και μια πυκνότητα που η επιστημονική και φιλοσοφική ορθολογικότητα έχει σιωπηρά παραβλέψει, και φέρνει στο προσκήνιο μια υπόγεια αλλά πανταχού παρούσα συνιστώσα του ήχου: τη διάσταση της επιθυμίας.

Μήπως θα έπρεπε να προτείνουμε, λοιπόν, όπως με το παράδειγμα της σκοπικής ενόρμησης, ότι υπάρχει μια *ενόρμηση ακρόασης*; Ο Λακάν ήταν ο πρώτος που σκιαγράφησε την έννοια της επικλητικής ενόρμησης (*pulsion invocante*), η οποία κατανοεί τη φωνή ως αντικείμενό της – ο Φρόντ δεν ανέφερε ποτέ κάτι τέτοιο όταν μιλούσε για τις μερικές ενορμήσεις. Το ιδιαίτερο σε αυτή την ενόρμηση, ως συνέπεια του γεγονότος ότι το αυτί δεν κλείνει ποτέ, είναι ότι πρόκειται για μια «καθαρή είσοδος στον Άλλον ή του Άλλου, και έτσι ένα κενό χωρίς επιστροφή» – και ότι ως εκ τούτου καταλαμβάνει ένα προνομιακό μέρος «πιο κοντά στο ασυνείδητο» (Chraïbi 2005: 129-140).

Η τυπική απεικόνιση της επικλητικής ενόρμησης βρίσκεται στην εμπειρία του Οδυσσέα, όταν ο ίδιος πρόθυμα υποτάσσεται στο ακαταμάχητο τραγούδι των Σειρήνων. Όπως αναφέρει η μυθική παράδοση, μόνο δύο πληρώματα κατάφεραν να ξεφύγουν από αυτές τις γυναίκες-πουλιά: του Οδυσσέα και του Ιάσωνα. Στο κατάντρομα της Αργούς, η σωτηρία ήρθε από τον Ορφέα, ο οποίος τραγουδώντας και παίζοντας τη λύρα του, ανταγωνίστηκε με τη μουσική του τις σαγηνευτικές φωνές τους. Όσο για τον Οδυσσέα και το πλήρωμά του, αυτοί εφάρμοσαν ένα τέχνασμα προκειμένου να αντισταθούν στο κάλεσμα των Σειρήνων, αλλά για να περιέλθουν στον θανάσιμο κίνδυνο να αφεθούν εξολοκλήρου στις φωνές τους: ο πάντα πολυμήχανος Οδυσσέας κατέστρωσε την ιδέα να βουλώσουν όλα τα μέρη του πληρώματος τα αυτιά τους με κερί, εκτός του ίδιου. Θέλοντας να απολαύσει το τραγούδι των Σειρήνων χωρίς να διακινδυνεύσει, διέταξε να αλυσοδεθεί στο κατάρτι, και να αγνοηθούν όλες οι εντολές και οι εκκλήσεις του μέχρι το πλοίο να απομακρυνθεί από το νησί τους.

Σε ένα μικρό κείμενο, ο Φραντς Κάφκα (Franz Kafka) επιφυλακτικός καθώς ήταν για την επιτυχία του εν λόγω τεχνάσματος, αναδιατύπωσε τον μύθο σε μια νέα εκδοχή όπου η θεική φύση του τραγουδιού των Σειρήνων σχετίζεται με την επιθυμία που δύναται να αφυπνίσει, προσδίδοντας έτσι στην επιθυμία καθαυτή μια υπερφυσική, ακαταμάχητη ισχύ:

Για να προφυλαχτεί από τις Σειρήνες, ο Οδυσσέας έφραξε τα αυτιά του με κερί και έβαλε να τον αλυσοδέσουν στο κατάρτι. Κάτι ανάλογο, ασφαλώς,

θα μπορούσαν ανέκαθεν να κάνουν όλοι οι ταξιδιώτες – εκτός από εκείνους που οι Σειρήνες πρόφταναν να τους σαγηνεύσουν από μακριά – ήταν όμως ευρέως γνωστό ότι δεν ωφελούσε. Το τραγούδι των Σειρήνων διαπερνούσε τα πάντα, και το πάθος των σαγηνευμένων δεν ήταν ικανό να σπάσει μόνο αλυσίδες και κατάρτια. Αυτό ο Οδυσσέας δεν το σκέφτηκε, αν και πολύ πιθανόν το είχε ακουστά. Εναπέθεσε τις ελπίδες του σε μια χούφτα κερύ και μια αρμαθιά αλυσίδες, και γεμάτος αθώα χαρά για τα πεινχρά του μέσα, έβαλε πλώρη για τις Σειρήνες (Kafka 1995: 131).

Σύμφωνα με τον Κάφκα, αν ο Οδυσσέας μπόρεσε να αντισταθεί και να επιβιώσει από το τραγούδι των Σειρήνων, ήταν ακριβώς επειδή δεν τραγουδούσαν. Αλλά ο Οδυσσέας μπόρεσε να πείσει τον εαυτό του ότι τραγουδούσαν «και πως μόνο εκείνος δεν τις άκουγε» – εκτός, δηλαδή, εάν «πρόσεξε στ' αλήθεια [...] πως σωπαίνουν οι Σειρήνες, κι όλες αυτές οι προσποιήσεις που αναφέραμε, ήταν κάτι σαν ασπίδα που όρθωσε μπροστά τους και μπροστά στους Θεούς» (ό.π.).

Για τον Κάφκα, η απόλαυση τελικά δεν έγκειται τόσο στη φωνή καθαυτή (οι Σειρήνες δεν τραγουδούν) όσο στην επιθυμία να ακούσουμε – στην ένταση που προηγείται της ακρόασης, που την προδιαθέτει ή ακόμη, όπως στην προκειμένη περίπτωση, που τη φαντασιώνεται. Το αντικείμενο-φωνή, όντας απών, ενεργοποιεί πάραυτα την επικλητική ενόρμηση μέσω της προσμονής της ακρόασης. Αλλά αυτή η απουσία είναι επίσης το σημείο γύρω από το οποίο η ενόρμηση περιστρέφεται: αντί για μια επικλητική ενόρμηση, τώρα γίνεται απλά μια ενόρμηση ακρόασης.

Η ενόρμηση ακρόασης είναι μια καθαρή ένταση προς ένα ακουστικό αντικείμενο που ουσιαστικά είναι μόνο *το μέσο* της ενόρμησης, όχι το πραγματικό της αντικείμενο. Ο ήχος, καθίσταται ένα απλό πρόσχημα, και καταλήγει έτσι να απορροφάται σε μια λαθραία οικονομία όπου υπάρχει περισσότερο για την εξυπηρέτηση μιας επιθυμητικής-παραγωγής παρά *για τον εαυτό του*. Και πάλι εδώ, ο ήχος μειώνεται στην κατάσταση ενός πράγματος, ενός εργαλείου ή ενός λειτουργικού μέρους, του οποίου ο μοναδικός ρόλος έγκειται στο να υπερβαίνεται προς την κατεύθυνση μιας επιθυμητικής-παραγωγής της ακρόασης.

Όμως, αυτή η επιθυμητική-ένταση δεν συντελείται μόνο κατά την εκπλήρωση μιας απόλαυσης όπως είναι αυτή που επιζητούσε ο Οδυσσέας. Η επιθυμητική-παραγωγή που προκύπτει από την ακρόαση δεν είναι απαραίτητα μια υπόσχεση ευχαρίστησης. Δεν έχει εγγενή κατεύθυνση ή προσανατολισμό. Μπορεί να συμβάλει εξίσου το ίδιο στη νευρωτική κατάρρευση του επιθυμητικού-υποκειμένου από την κατάκτηση της ευχαρίστησης. Πράγματι, είναι ο κοινός παρονομαστής και το όργανο μιας ορισμένης απροσδιοριστίας μεταξύ των δύο. Η ακρόαση ως επιθυμία μπορεί να είναι εξίσου βασανιστική, τρομακτική. Μπορεί να γίνει ένας φορέας αγωνίας:

Τέλος, καθώς το στήθος μου κόντευε να σκάσει μη μπορώντας να βγάλει με γρήγορη ταχύτητα τον ζωοδότη αέρα, μισάνοιξαν στο στόμα μου τα χείλη κι έβγαλα μια κραυγή... μια κραυγή τόσο διαπεραστική... που την άκουσα! Τα δεσμά τ' αυτιού μου λύθηκαν μ' έναν απότομο τρόπο, το τύμπανο έτριξε από το σοκ αυτής της ηχητικής μάζας του αέρα που ξέφυγε από μέσα μου, και παρουσιάστηκε ένα καινούργιο φαινόμενο στο καταδικασμένο όργανο από τη φύση. Είχα ακούσει ήχο! Μια πέμπτη αίσθηση αποκαλυπτόταν σε μένα! Και ποια ήταν η χαρά που μπόρεσα να βρω μετά απ' αυτή την ανακάλυψη; Έκτοτε, ο ανθρώπινος ήχος έφτανε στ' αυτιά μου με το συναίσθημα της λύτης που προκαλούσε η συμπίνα για μια τόσο μεγάλη αδικία. Όταν τύχαινε να μου μιλήσει κάποιος, εγώ ξαναθυμόμουν όλα εκείνα που είχα δει μια μέρα, πάνω απ' τις ορατές σφαίρες, και το ξέσπασμα των καταπιγμένων μου συναισθημάτων εκδηλώνονταν μ' ένα ουρλιαχτό διαπεραστικό που ο ήχος του ήταν απαράλλαχτος με κείνο των ομοίων μου! Δεν μπορούσα να του δώσω απάντηση, γιατί στα μαρτύρια που υποβαλλόταν η ανθρώπινη αδυναμία, μέσα σε κείνη την απαίσια θάλασσα της πορφύρας, περνούσαν από μπροστά μου μουγκρίζοντας σαν γδαρμένοι ελέφαντες, και ξύριζαν με τα πύρινα φτερά τους τα πυροκοκκαλιασμένα μου μαλλιά. Αργότερα, όταν γνώρισα περισσότερο την ανθρωπότητα, στο συναίσθημα της συμπίνας προστέθηκε και η κατάφορη οργή μου γι' αυτή την τίγρισα μηριά, πού τ' άσπλαχνα παιδιά της δεν ξέρουν τίποτα άλλο από το άδικο και τη βλαστήμια. Είναι θράσος ψευτιάς, να λένε πώς το κακό σ' αυτούς είναι σπάνια περίπτωση! ... Τώρα τέλειωσε. Πάει πολύς καιρός που έχω ν' απευθύνω σ' άνθρωπο το λόγο. Ώ! εσύ, και μου είναι αδιάφορο ποιος είσαι, όταν κοντά μου βρίσκεσαι, της γλώσσας σου οι χορδές να μην αφήσουν να ξεφύγει ήχος· τ' ασάλευτο λαρύγγι σου να μην προσπαθήσει να ξεπεράσει το αηδόνι· και ποτέ σου μην βαλθείς να με κάνεις να γνωρίσω την ψυχή σου με τη βοήθεια της μιλιάς. Τώρα, τηρείστε θρησκευτική σιγή, πού τίποτα να μην τη διακόψει. Σταυρώστε ταπεινά τα χέρια σας στο στήθος, και χαμηλώστε τα μάτια (Lautreamont 1978: 86-87).

Ο Μαλντορόρ βιώνει το τέλος της κώφωσής του ως κατάρα. Η ακοή τον συνδέει απρόθυμα με όλη την ανθρωπότητα. Περισσότερο από όλα, αυτή η νεοαποκτηθείσα ακοή εκθέτει την ευαισθησία του στην ομιλία των συνομιλητών του, οι οποίοι, για αυτόν, είναι τέτοιοι μόνο κατ' όνομα. Και στη συνέχεια αυτή τον παραπέμπει στη δική του φωνή και στην ομοιότητά της με τις φωνές όλων αυτών των άλλων. Ο Μαλντορόρ φοβάται και απεχθάνεται τη δική του ακοή, γιατί δεν μπορεί να ελέγξει την πρόσβαση σε αυτή – είναι ένα φράγμα ανοιχτό για πάντα, μια υποταγή την οποία βρίσκει παντελώς ανυπόφορη.

Εδώ ο Λωτρεαμόν (Lautreamont) βάζει κυριολεκτικά σε δοκιμασία τη μισαν-

θρωπία του ήρωά του μέσα από τις ίδιες του τις αισθήσεις. Τοποθετεί τον Μάλντορόρ στην αισθητή, ηχηρή εμπειρία της αποστροφής του για τα ανθρώπινα όντα. Ο πιο λεπτός ήχος που εκπέμπει το στόμα του κάθε ανθρώπου είναι αρκετός για να επιφέρει ανυπόφορο πόνο – περισσότερο μέσω αυτού που προκαλεί παρά από αυτό που πραγματικά είναι. Δεν είναι τα ακουστικά χαρακτηριστικά των ήχων καθαυτών που είναι ερεθιστικά, αλλά μάλλον αυτά που *ορίζουν*, και αυτά που ο ήχος *προϋποθέτει*. Και όμως εδώ δεν θα έπρεπε να σκεφτούμε ότι το αρχείο της ακρόασης παρακάμπτεται από αυτή τη μισανθρωπία.

Στην πραγματικότητα υπάρχει μια κατάσταση που προσομοιάζει σε αυτό που περιγράφει εδώ ο Λωτρεαμόν: αποκαλείται *φωνοφοβία* (phono-phobia). Η φωνοφοβία, μια ψυχολογική κατάσταση, πρέπει να διακριθεί από την υπερακουσία (hyperacousia, την ασυνήθιστα αυξημένη ευαισθησία στους ήχους). Αν και είναι σίγουρα μια ακουστική υπερευαίσθησία, η φωνοφοβία δεν επέρχεται από τα φασματικά χαρακτηριστικά των ήχων, αλλά από αυτά που οι ήχοι προκαλούν, από αυτά με τα οποία ταυτίζονται. Είναι μια διαταραχή που επηρεάζει την ακρόαση όχι σε φυσιολογικό επίπεδο, αλλά στο επίπεδο της επικλητικής της λειτουργίας. Είναι μια αρνητική επιβεβαίωση, μια επιβεβαίωση μέσω της άρνησης, αυτής της υπερβολικά φορτισμένης λειτουργίας.

Η ακρόαση και ο ήχος, διέξοδοι των ενορμήσεων αλλά και αγχογενή, ανοίγουν τα δικά τους μονοπάτια στην αυτοκρατορία της επιθυμίας, απελευθερωμένα συγχρόνως από την απτή αντικειμενικότητα στην οποία προσπαθούν τα υποκείμενα να τα διαμορφώσουν, ανοίγονται σε συναισθήματα, φόβους και απολαύσεις.

Αυτή η ακρόαση, γυμνή στους τέσσερις ανέμους των επιθυμιών και των φόβων, οδηγείται «από το ασυνείδητο στο ασυνείδητο, [...] από ένα ομιλών ασυνείδητο σε ένα άλλο που υποτίθεται ότι ακούει» (Barthes 1985: 252). Είναι η ακρόαση «πανικού» του Μάλντορο, η ακρόαση που μιλά – ακόμη και που ουρλιάζει («τα αυτιά μου ούρλιαξαν», θα πει ο Μπατάιγ, Bataille 2001: 31). Επιθυμητική-ακρόαση είναι η ακρόαση που επενδύει τον εαυτό της σε κάθε μέρος, σε κάθε περίπτωση, που διαδίδεται μόνη της· είναι η ακρόαση που ανοίγει «όλες τις μορφές πολυσημίας, υπερπροσδιορισμού, υπέρθεσης [και προκαλεί] τη διάλυση του νόμου που υπαγορεύει την άμεση, και μοναδική ακρόαση» (Barthes 1985: 258).

Η μειωμένη ακρόαση του Σεφέρ (Schaeffer), μια τυπική και μονοφωνική ακρόαση, μοιάζει με το αντεστραμμένο διπλό της πολλαπλής ακρόασης, αυτού του συλλεκτικού αγωγού για μια πολύμορφη επιθυμητική-ροή. Όμως, αυτοί οι δύο τρόποι ακρόασης δεν είναι διαμετρικά αντίθετοι. Διότι δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι η *εποχή* (epoché), η παρένθεση του κόσμου, είναι εξίσου ένα ψυχαναλυτικό πρωτόκολλο που επιδιώκει να εγκαθιδρύσει μια προνομιακή πρόσβαση σε εσωτερικούς κόσμους φαντασίας.

Η άρνηση της αιτιώδους πληροφορίας που μεταφέρεται από τον ήχο, και η μείωση της ακρόασης σε μια καθαρή ηχηρή εκδήλωση, είναι αφαιρέσεις. Το λάθος του Σεφέρ ήταν να πιστεύει ότι πίσω από την αφαίρεση βρίσκουμε μόνο λογική – όταν εκεί, όπως παντού, βρίσκουμε επιπλέον επιθυμία και φαντασία. Έτσι, η μειωμένη ακρόαση δεν μας οδηγεί σε έναν ομοιογενή, λογικό χώρο· διανοίγει έναν αφηρημένο χώρο – δηλαδή, έναν ενδεχόμενα ετερογενή χώρο, αλλά και πάλι έναν επιθυμητικό-χώρο.

Συγκεράζοντας την αντικειμενοποίηση του ήχου και την αποκάλυψη της ακρόασης ως επιθυμητική-ακρόαση, μπορούμε να διακρίνουμε την ύπαρξη άλλων πρωτοκόλλων που δομούν την ακοή, και όπου η επιθυμητική διαδικασία είναι άμεσα ενσωματωμένη με την αντίληψη. Το σύμπλεγμα της ακρόασης και του αντικειμένου, οι σχέσεις που υποθέτει και μέσω των οποίων λειτουργεί, αντηχεί ιδιαίτερα έντονα με ένα συγκεκριμένο από αυτά τα πιθανά πρωτόκολλα: αυτό του φετιχισμού.

## Ακρόαση και φετιχισμός

*Παράκαμψη: Φετίχ, φετιχισμός*

Η λέξη «φετίχ» προέρχεται από την πορτογαλική λέξη *feitico*, που σημαίνει «ξόρκι» ή «γητειά», και η οποία με τη σειρά της προέρχεται από το λατινικό *factitius*, που μας δίνει την Αγγλική λέξη «factitious» και την Γαλλική «factice» (τεχνητό, πλαστό). Ο καθαυτό όρος «φετιχισμός» επινοήθηκε από τον Σαρλ ντε Μπρος (Charles de Brosses) το 1760 για να ορίσει την λατρεία των αντικειμένων που είναι γνωστά ως φετίχ. Για την ακρίβεια, είναι με την εμφάνιση αυτού του όρου που δημιουργείται η διάκριση μεταξύ αντικειμένου και της συμπεριφοράς που σχετίζεται με αυτό.

Ένας γενικός ορισμός του όρου «φετίχ» θα μπορούσε να είναι ο εξής: ένα υλικό αντικείμενο που αναφέρεται σε κάτι άυλο. Αυτός ο ορισμός εκλεπτύνεται περαιτέρω με την παρατήρηση της Σοφί Γκοσλάν (Sophie Gosselin 2003) πως:

‘Ένα αντικείμενο γίνεται «φετίχ» όταν του αποδίδεται από τον άνθρωπο μια δύναμη σημασίας που δεν περιέχει από μόνο του: όταν ο άνθρωπος προβάλει σε ένα αδιάφορο αντικείμενο ένα νόημα που πιστεύεται ότι προέρχεται από το ίδιο το αντικείμενο.

Συνδεδεμένη αρχικά με την ανθρωπολογία όπου χρησιμοποιήθηκε για να ορίσει τους θρησκευτικούς τρόπους σκέψης ορισμένων ανιμιστικών παραδόσεων, η έν-

νοια του φετίχ μεταφέρθηκε σε δύο άλλους τομείς: την οικονομία και τη σεξουαλικότητα.

Στην πολιτική οικονομία, την έννοια του φετίχ εισήγαγε ο Καρλ Μαρξ (Karl Marx) σε ένα από τα προκαταρκτικά τμήματα του *Κεφαλαίου* με τίτλο «Ο φετιχιστικός χαρακτήρας του εμπορεύματος και το μυστικό του.» Και πράγματι, στην οικονομία, ο όρος «φετίχ» θα χρησιμοποιείται έκτοτε μόνο με αναφορά στον Μαρξ. Στον Μαρξ, η έννοια προέρχεται από τις έννοιες *αξία χρήσης* και *ανταλλακτική αξία*, και συγκεκριμένα στο πέρασμα από την μία αξία στην άλλη. Η αξία χρήσης είναι η αξία που δίδεται σε ένα αντικείμενο ως συνάρτηση της χρησιμότητάς του, των αναγκών στις οποίες ανταποκρίνεται· η ανταλλακτική αξία είναι μια αξία «αποσπασμένη» από το αντικείμενο, μια αξία που υπερβαίνει το αντικείμενο, και που εμφανίζεται όταν το αντικείμενο θεωρείται προϊόν εργασίας. Γιατί όλα τα προϊόντα της ανθρώπινης εργασίας έχουν

Την ίδια φαντασματική αντικειμενικότητα· είναι απλά κρυσταλλωμένες ποσότητες ομοιογενούς ανθρώπινης εργασίας, δηλαδή, ανθρώπινης εργατικής δύναμης που καταναλώνεται δίχως να λαμβάνεται υπόψη η μορφή της δαπάνης της. Τα πράγματα αυτά μας δείχνουν ότι για την παραγωγή τους ξοδεύτηκε ανθρώπινη δύναμη, έχουν συσσωρεύσει ανθρώπινη εργασία. Σαν κρύσταλλοι αυτής της κοινωνικής ουσίας, η οποία είναι κοινή σε όλους, οι αξίες είναι αξίες εμπορευμάτων (Marx 1990: 125).

Στις θεωρίες της σεξουαλικότητας, το φετίχ είναι ένα αντικείμενο επιθυμίας που παίζει έναν διαμεσολαβητικό ρόλο μεταξύ του υποκειμένου και του κρυφού αντικειμένου της επιθυμίας του· είναι αντικείμενο επιθυμίας επειδή θέτει το υποκείμενο σε επικοινωνία με το αληθινό αντικείμενο επιθυμίας, ή ίσως καλύτερα, με την ίδια την πραγματικότητα της επιθυμίας.

Ο Ζαν-Μαρτέ Σαρκό (Jean-Martin Charcot) ήταν ο πρώτος που μελέτησε περιπτώσεις σεξουαλικού φετιχισμού. Εκείνη την περίοδο, ο φετιχιστής θεωρούνταν είτε ότι έπασχε από νευρική ασθένεια είτε ότι ήταν τρελός. Μόνο με τον Φρόιντ (Freud) ο σεξουαλικός φετιχισμός καθίσταται πιο περίπλοκος και αρχίζει να διαχέεται στη σεξουαλικότητα ως τέτοια, σε σημείο που να γίνεται αναπόφευκτος. Για τον Φρόιντ, το σεξουαλικό φετίχ αναπτύσσεται μέσω της υποκατάστασης και υπερεκτίμησης του σεξουαλικού αντικειμένου:

Αυτό που αντικαθιστά το σεξουαλικό αντικείμενο είναι ένα μέρος του σώματος (όπως το πόδι ή τα μαλλιά) που είναι κατά βάση ακατάλληλο για σεξουαλικούς σκοπούς, ή ένα άψυχο πράγμα που έχει αποδεδειγμένη σχέση με το πρόσωπο που αντικαθιστά, κατά το δυνατόν με τη σεξουαλικότητα του (π.χ. κάποια ενδύματα ή εσώρουχα). Τέτοια υποκατάστατα δικαιολο-

γνημένα παραβάλλονται με τα φετίχ, στα οποία οι άγριοι έβλεπαν την ενσάρκωση του θεού τους (Freud 1953: 153).

Η σεξουαλική υπερτίμηση είναι το κινητήριο της φετιχιστικής υποκατάστασης, στο μέτρο που η τελευταία «δύσκολα συμβιβάζεται με τον περιορισμό του σεξουαλικού στόχου στην ένωση των κυρίως γεννητικών οργάνων, και καθιστά τις πρακτικές σε άλλα μέρη του σώματος να αναδεικνύονται σε σεξουαλικούς στόχους» (ό.π. 150-151) – όπως εξίσου και τις πρακτικές σε αντικείμενα. Για τον Φρόιντ, λοιπόν, οπουδήποτε υπάρχει απόκλιση από τον σαφή σεξουαλικό στόχο, οσοδήποτε μικρή, υπάρχει φετιχισμός στη σεξουαλικότητα. Ούτως ώστε, από εδώ και στο εξής, κάθε σεξουαλική φαντασίωση, κάθε οργάνωση μιας σεξουαλικής συνάντησης, να ανήκει σε κάποιο βαθμό στον κόσμο του φετίχ.

Αυτή η διερεύνηση των εννοιών φετίχ και φετιχισμός στις διαφορετικές σπουδές όπου πρωτοεμφανίστηκαν, αν και σύντομη, μας δίνει τη δυνατότητα να συνεπάγουμε την υποκείμενη βάση – δηλαδή να σκιαγραφήσουμε τους μηχανισμούς που επενεργούν στον φετιχισμό ανεξάρτητα από τις ιδιαίτερες σπουδές από όπου προέκυψε η έννοια. Με αυτό το συνθετικό πνεύμα, ο Ζαν-Μισέλ Ρεμπέτ (Jean Michel Ribettes) θα καταλήξει στην ακόλουθη, με γενικούς και πολλαπλούς όρους, υπόθεση ενός ορισμού των εννοιών φετίχ και φετιχισμός:

Το φετίχ ορίζεται ως ένα μαγικό αντικείμενο – το ορατό υποκατάστατο ενός αόρατου πνεύματος, μιας απουσίας, μιας έλλειψης – στο οποίο η λατρεία, η αξία, η επιθυμία προσκολλάται: ο φετιχισμός είναι η νοητική διαδικασία που καθορίζει την πίστη, τον πόθο ή τη λίμπιντο πάνω σε αυτό το «μαγικό» αντικείμενο [...] Μπορούμε να δούμε ότι το αρχείο των αξιών που είναι κοινό και στους τρεις φετιχισμούς (θρησκεία, εμπόρευμα, σεξουαλικότητα) είναι πράγματι αυτό της πίστης (Ribettes 1999: xxvi).

Η πίστη, με την ευρύτερη έννοια, είναι το «raison d' être»<sup>2</sup> του φετίχ – με τον ρόλο του φετίχ να μην είναι απλώς η υλοποίηση, η σύνδεση του ανθρώπου με το αντικείμενο της πίστης του, αλλά και η διαιώνισή της. Επομένως, το φετίχ είναι ταυτόχρονα το όργανο διαμεσολάβησης με την πίστη, και η εγγύηση της εγκυρότητας και ύπαρξης της ίδιας αυτής πίστης.

Αξία, επιθυμία, νόημα, θεϊκή αρχή: ένας ημιτελής κατάλογος από πιθανούς όρους που υποδεικνύουν αυτό που το φετίχ αποκρύπτει και αποκαλύπτει, αυτό που αναζητά το υποκείμενο φετιχιστής. Οι διαφορετικοί όροι όμως αντιστοιχούν τελικά σε ποικίλους «θεματικούς χρωματισμούς» που σχετίζονται με διαφορετικούς φετιχισμούς, οι οποίοι από μόνοι τους δεν είναι παρά διαμορφώσεις, παραλλαγές της ίδιας και αυτής διαδικασίας φετιχισμού. Αυτό που η διαδικασία φετιχισμού αποκρύπτει και αποκαλύπτει είναι μια *φόρτιση*. Η φόρτιση είναι αυτή με



την οποία το αντικείμενο που συγκροτείται ως φετίχ, είναι ακριβώς φορτισμένο· είναι αυτό που περιέχει, αυτό που το υποκείμενο φετιχιστής αναζητά και προσπαθεί να επιτύχει μέσω αυτού.

Η διαδικασία φετιχισμού, λοιπόν, είναι πάνω από όλα μια διαδικασία «φόρτισης» που απαιτεί μια «αποφόρτιση» – μια διαδικασία που πάντα επιστρέφει στον εαυτό της, με κάθε εκκένωση (με κάθε φορά που ο φετιχισμός εκφράζεται, ικανοποιείται) να τείνει να ενισχύει τη δύναμη του φετίχ – την ένταση του φορτίου του – παρά τελικά να την εκτονώνει.

Ο φετιχισμός, έτσι, μπορεί να θεωρηθεί γενικά ως μια διαδικασία *μεταφοράς* και *εγγραφής ενός φορτίου σε ένα αντικείμενο*. Το φετίχ που συγκροτείται έτσι, γίνεται στη συνέχεια μια διεπαφή *διαμεσολάβησης* αλλά επίσης και *απόκρυψης*.

### *Το αισθητό και το φετίχ*

Το 1938 ο Τέοντορ Αντόρνο (Theodor W. Adorno) έγραψε το «Περί του χαρακτήρα-φετίχ στη μουσική και της παλινδρόμησης της ακρόασης.» Αν και ο ίδιος ο Αντόρνο δεν ήταν ικανοποιημένος με το κείμενο, το ίδιο θα έπαιζε κομβικό ρόλο για την έναρξη και την ανάπτυξη της θεωρίας του για τα πολιτιστικά «αγαθά»· για πρώτη φορά θα επέτρεπε τη συστηματοποίηση της έννοιας του φετιχισμού σε έναν ολόκληρο πολιτιστικό τομέα, δηλαδή αυτόν που ο Αντόρνο αποκαλεί «σύγχρονη μουσική ζωή» (Adorno 1985: 278). Αυτό που εμφανίζεται για πρώτη φορά με τον Αντόρνο είναι η δυνατότητα να θεωρηθεί ένα άυλο αντικείμενο ως φετίχ, όταν το τελευταίο έχει προηγουμένως καθοριστεί ως ένα απτά υπάρχον αντικείμενο. Είτε ήταν η μπότα στον ψυχοσεξουαλικό φετιχισμό, το είδωλο στην ανθρωπολογία, είτε το κατασκευασμένο προϊόν στα μαρξιστικά οικονομικά, το φετίχ εμπεριείχε πάντα μια προφανή υλικότητα – ήταν πάνω από όλα ένα *πράγμα*.

Στον Αντόρνο, το φετίχ δεν είναι πια ένα αυστηρά υλικό αντικείμενο που αναφέρεται σε κάτι άυλο: μια μουσική μελωδία, για παράδειγμα, μπορεί να διεκδικήσει την κατάσταση του φετίχ. Και μια μελωδία δεν μπορεί να μειωθεί στην καθαρή αισθητή της εκδήλωση, στις καθαρές ακουστικές της ιδιότητες: είναι ένας φορέας από σημεία, αξίες ή αναφορές που είναι ουσιαστικά άυλες.

Εδώ το φετίχ δεν συγκροτείται πλέον γύρω από ένα πράγμα, αλλά γύρω από ένα φαινόμενο· το φετίχ δεν είναι πια ένα αντικείμενο, είναι ένας χαρακτήρας. Ο Αντόρνο όμως παραμένει προσκολλημένος στη μαρξιστική παράδοση, και ο φετιχιστικός χαρακτήρας της μουσικής που σχεδιάζει είναι άμεσος απόγονος του φετιχισμού του εμπορεύματος του Μαρξ. Κατά συνέπεια, έρχεται αντιμέτωπος με τον «διπλό προορισμό» του φετιχισμού, ταυτόχρονα κοινωνιολογικό και «συμπτωματολογικό» (Assoun 1994: 5). Γιατί ο Αντορνικός χαρακτήρας-φετίχ αποδει-

κνύεται πως ευθύνεται συγχρόνως για την κοινωνικοοικονομική του διάσταση ως καθαρό προϊόν του εμπορευματικού καπιταλισμού, και για τις λογικές του συνέπειες, δηλαδή ως φετιχοποιητική διαδικασία που διεισδύει στις βαθιές δομές της ακρόασης.

Στην πραγματικότητα, η ανάλυση του Αντόρνο δίνει έμφαση στις κοινωνικές και οικονομικές πτυχές του φετιχιστικού χαρακτήρα, περιγράφοντας το γίνεσθαι εμπόρευμα των μουσικών έργων – τα οποία έργα «εμπίπτουν ολοκληρωτικά στον κόσμο των εμπορευμάτων, παράγονται για την αγορά, και απευθύνονται στην αγορά» (Adorno 1985: 279). Και όμως κάπου εδώ κι εκεί διατυπώνει έννοιες όπως αυτήν της «παλινδρόμησης της ακρόασης», ή της «ακρόασης του εμπορεύματος», όπου εκθέτει, με τον ελάχιστο δυνατό τρόπο, τις αισθητές επιπτώσεις του μουσικού φετιχισμού για την ίδια την ακρόαση. Με αυτόν τον τρόπο, ο Αντόρνο εγκαινιάζει ένα νέο θέατρο επιχειρήσεων όπου παρεμβαίνει ο φετιχισμός: έναν χώρο που δεν είναι απλά θεωρησιακός ή απλά λιβιδινικός, αλλά είναι ακριβώς ο χώρος του αισθητού.

Έτσι, εάν ο φετιχισμός του εμπορεύματος που εφαρμόζεται στα πολιτιστικά αγαθά παρέχει τις προϋποθέσεις για έναν γενικευμένο φετιχισμό στον τομέα της μουσικής, συγκεκριμένα μέσω της συγκρότησης των μουσικών έργων ως πολιτιστικά εμπορεύματα, τότε επικαλύπτει και αποκρύπτει μια ολόκληρη συλλογή μηχανισμών που κινητοποιούνται κατά τη φετιχοποιητική διαδικασία και οι οποίοι, από την ανίχνευση των αισθήσεων έως την προβολή μιας αξιολογικής κρίσης, μοντελοποιούν την αντίληψη και την αίσθηση, τις ρυθμίζουν και τις υποτάσσουν.

Αυτό που δεν είδε ο Αντόρνο είναι ότι πέρα από τον χαρακτήρα φετίχ στη μουσική – δηλαδή, την έκφραση μιας φετιχιστικής συμπεριφοράς που εξουσιάζει τη «μουσική ζωή» – υπερτίθεται ένας φετιχισμός της ακρόασης, όπου η έκφραση των πεποιθήσεων ευδοκίμει μέσω μιας πρόθεσης ακρόασης που στοχεύει σε έναν αντικειμενοποιημένο, σαν-πράγμα ήχο.

Το φετίχ είναι ένα «ορχηστρικό» αντικείμενο: χρησιμεύει ως υποκατάστατο για το πραγματικό αντικείμενο της επιθυμίας ή της λατρείας. Έχει χρηστικό χαρακτήρα και δεν ορίζεται σε σχέση με τον εαυτό του, αλλά ορίζεται πάντα με λειτουργικούς όρους, με όρους της σχέσης που επιτρέπει να εγκαθιδρύσει με το στοχευόμενο αντικείμενο πέραν αυτού. Το φετίχ *υπάρχει* μόνο στο βαθμό που είναι χρήσιμο. Ενσωματώνει, υλοποιεί, την παρουσία του πραγματικού αντικειμένου της πίστης. Το *ενσαρκώνει* αυτό το αντικείμενο. Η επιλογή του «ενσαρκωμένου» αντικειμένου, αν και είναι θεμελιωδώς αυθαίρετη με την έννοια του Σωσσύρ (Saussur) – δεν υπάρχει χωρίς κίνητρο και δεν εμφανίζεται τυχαία. Αυτό είναι που κάνει τον Μαρσέλ Μωσ (Marcel Mauss) να πει ότι δεν είναι απλά «αυθαίρετο», με την έννοια του πολιτισμικά μη-προσδιορισμένου:

Το αντικείμενο που χρησιμοποιείται ως φετίχ δεν είναι ποτέ ένα αυθαίρετα επιλεγμένο, κοινό αντικείμενο: ορίζεται πάντα από τον κώδικα της μαγείας και της θρησκείας (Mauss 2016: 17).

Η πιθανότητα ενός φετιχισμού των αισθήσεων, της ακρόασης, ρίχνει φως στην ύπαρξη αισθητών φετίχ, ή τουλάχιστον σε έναν χαρακτήρα-φετίχ που είναι εγγενης σε αισθητά αντικείμενα. Λόγω αυτού, και ακολουθώντας την παρατήρηση του Μωσ φαίνεται ξανά ότι, μολονότι το αντικειμενοποιημένο αισθητό μπορεί να θεσμοποιείται αυθαίρετα, εντούτοις είναι καλά προσδιορισμένο και καθορισμένο. Διότι πρέπει με κάποιο τρόπο να διασφαλίζει ότι είναι σε θέση να παίξει το ρόλο του μέσου ή της βάσης. Ο «φετιχοποιημένος» ήχος δεν προέρχεται ποτέ από το πουθενά, και ποτέ χωρίς λόγο.

Όπως έχουμε ήδη παρατηρήσει, το πέρασμα από το ηχηρό στο ακουστό λαμβάνει χώρα αναγκαστικά μέσω κάποιας διαδικασίας, και αυτή η διαδικασία είναι η ακρόαση. Συμβαίνει μέσω της οριοθέτησης του ήχου, της αντικειμενοποίησής του – δηλαδή μέσω της πραγματοποίησης. Όπως και με το φετίχ, ο πραγματοποιημένος, ακουστός ήχος γίνεται μέσο και υποκατάστατο. Ο υποκατάστατος-ήχος είναι ήχος που γίνεται πρόσχημα, «υποχείριο [suppôt]» και μέσο για τη *δύναμη του λόγου*. Ως υποκατάστατο, επιστρατεύεται, διαμορφώνεται και αξιοποιείται με τρόπο τέτοιο ώστε να *εκδηλώνει* τη δύναμη του λόγου.

Αλλά ο ήχος δεν είναι το μόνο στοιχείο στην πράξη της ακρόασης που μπορεί να θεωρηθεί ανάλογο του φετίχ: όπως συμβαίνει συχνά στο φετιχισμό, το υποκείμενο που ακούει, όσο είναι φετιχιστής άλλο τόσο φετιχοποιεί. Το ίδιο το υποκείμενο παράγει κατά μία έννοια τα δικά του αντικείμενα λατρείας. Συνεπώς, ακόμη και αν η υποκατάσταση είναι τελικά πάντα προσανατολισμένη στο «φάντασμα του ήχου», μπορεί να διαθλαστεί σε πολλαπλά, λιγότερο ή περισσότερο απτά αντικείμενα: η επιθυμητική-ακρόαση μπορεί να προβάλλει σε κάποιες φωνές ή σε μουσικούς, σε όργανα που έχουν παρασκευαστεί από επιφανείς οργανοποιούς, σε τεχνικές συσκευές, ή σε συγκεκριμένα ηχητικά μέσα, ή ακόμα και στο ίδιο το αυτί, υποσχέσεις για μια έντονη και αδιαμφισβήτητη ακουστική *απόλαυση*.

Για ακόμη μια φορά, δεν μπορεί να αποτελεί αυτό ερώτημα για το αν αφομοιώνεται η πράξη της ακρόασης στην φετιχιστική παθολογία. Το σημαντικό εδώ είναι να εξετάσουμε το φετιχισμό γενικά (να αναζητήσουμε το υπόστρωμα του, κατά μια έννοια) και να προσδιορίσουμε τις ακριβείς λειτουργίες που εντάσσει στη διαδικασία της ακρόασης.

Αν θεωρήσουμε τον φετιχισμό ως στρατηγική υποκατάστασης και διαμεσολάβησης εντός της επιθυμητικής-παραγωγής, μέσω της οποίας ένα αντικείμενο εκπληρώνει το ρόλο της βάσης και του μέσου για μια πίστη, τότε θα εντοπίσουμε

αμέσως αναλογίες με τον σχηματισμό του ακουστού μέσω της ακρόασης: συγκεκριμένα, η έλευση του ήχου ως φετίχ αντιστοιχεί σε ένα φαντασματικό αρχείο, στο γίνεσθαι-αντικείμενο του ήχου, στην ακουστότητά του.

Το αντικείμενο είναι κεντρικό στον φετιχισμό. Είναι το αντικείμενο που διαμεσολαβεί και αποκρυσταλλώνει τη μεταφορά της σημασιότητας (significance) αυτό που πραγματικά διακυβεύεται στον φετιχισμό. Με αυτή την έννοια (και με αυτή την έννοια μόνο) το φετίχ είναι παρόμοιο με το λακανικό *objet a* ή με το μεταβατικό αντικείμενο του Γουίνικοτ (Winnicott). Ως υποκατάσταση διαμεσολαβεί, αναπαριστά και αντικαθιστά ένα ανέφικτο. Και όπως έχουμε ήδη εξετάσει τέτοιοι μηχανισμοί είναι παρόντες στην πράξη της ακρόασης – ειδικότερα, στο εγχείρημα της μειωμένης ακρόασης του Σεφέρ.

Η μειωμένη ακρόαση δεν είναι μια εστίαση στον ήχο καθαυτό. Είναι μια εστίαση στον ήχο ως αντικείμενο. Η έννοια της εποχής που υιοθετεί ο Σεφέρ δεν είναι απλώς η συνθήκη μιας αιτιώδους ρήξης μεταξύ του ήχου και της πηγής του· είναι εξίσου και ένα άνοιγμα σε έναν φαντασματικό κόσμο. Η εποχή δεν καταργεί ένα καθεστώς πίστης: επανεισάγει το καθεστώς της πίστης.

Η μειωμένη ακρόαση κατα-λαμβάνει τον ήχο μέσω της αντικειμενοποίησής του. Πλέον, ένα αντικείμενο που είναι μέσο μιας φαντασματικής διαδικασίας ανταποκρίνεται στον ορισμό του φετίχ. Αν τελικά δεν υπάρχει μειωμένη ακρόαση, είναι επειδή αυτό στο οποίο η ίδια στοχεύει – ο ήχος – της διαφεύγει, ενώ τροποποιείται από αυτό το γεγονός της στόχευσης, και φετιχοποιείται μέσω της αντικειμενοποίησής του. Ο ήχος, «από μόνος του», δεν είναι ποτέ αντικείμενο ακρόασης, είτε μειωμένος είτε αλλιώς.

Το αντικείμενο δεν είναι η εκπλήρωση της επιθυμητικής-παραγωγής του αισθητού. Είναι το κίνητρο για και το όργανο αυτής της παραγωγής. Πληττεται από τις συνέπειες αυτής, και από μόνο του γίνεται άλλο. Όπως έχει πει ο Βιλιέ ντε λ' Ιλ-Αντάμ (Villiers de Lisle-Adam), «η χρήση που κάνουμε σε ένα πράγμα το επαβαπτίζει και το μεταμορφώνει.»

### Εξυψώσεις

Εάν το φετιχιστικό φως που ρίξαμε στην ακρόαση δεν έχει σκοπό να γίνει κατανοητό από μια παθολογική σκοπιά, δεν θα πρέπει επίσης να θεωρηθεί ως τρόπος για να ακυρωθεί αυτός ή ο άλλος τρόπος ακρόασης υπέρ μιας δήθεν παρθενικής ακρόασης ελεύθερης από κάθε «διαστροφή». Τουναντίον, φαίνεται πως η φετιχιστική εξύψωση του αισθητού μπορεί να είναι η πηγή και ο φορέας των πιο συναρπαστικών εμπειριών:

Δεν είναι ο φετιχισμός μια ευκαιρία για εντάσεις; Δεν επικυρώνει μια αξιόθαύμαστη δύναμη επιπόησης, προσθέτοντας συμβάντα στη λιβιδινική ζώνη που διαφορετικά θα ήταν απλά απίθανα; (Lyotard 1993: 110)

Η σχέση με τις αισθήσεις δεν υποβαθμίζεται απαραίτητα από τον μηχανισμό του φετιχισμού – ένας μηχανισμός, εξάλλου, που δεν αποτελεί «διαστροφή» αυτής της σχέσης. Ο φετιχισμός συμμετέχει στην ανάπτυξη της αίσθησης και μπορεί μέχρι και να αποτελέσει πηγή εξύψωσης. Ωθώντας τον σε σημείο παροξυσμού, βρίσκουμε μια αληθινή εκλέπτυνση στη «κατεργασία» του αισθητού, στην επαύξησή του ή στην επένδυσή του με κάποιο νέο πέπλο ψευδαίσθησης. Το πιο τέλειο παράδειγμα αυτού βρίσκεται στη φαντασία του Ζορίς-Καρλ Υσμάν (Joris-Karl Huysmans), στο μυθιστόρημα *Against Nature*, που περιγράφει τη ζωή ενός πολύ ιδιαίτερου ατόμου, ενός φετιχιστή εστέτ που ωθεί την τέχνη του πλαστού και της ψευδαίσθησης στα πιο μακρινά όρια του παρακμιακού πνεύματος: ένα άκοσμον που αντιστοιχεί στο όνομα του Ντεζ Εσέντ:

Ορίστε, αλατίζοντας και αναμειγνύοντας το νερό του μπάνιου σας, σύμφωνα με τις οδηγίες της Φαρμακοποιίας, θειικό νάτριο, υδροχλωρικό μαγνήσιο και ασβέστιο· παίρνοντας από το καλά κλεισμένο βιδωμένο κάλυμμα, ένα κουβάρι κανναβόσκιο ή ένα μικρό κομμάτι σχοινού που προμηθευτήκατε από εκείνους τους τεράστιους καυστήρες του πλοίου, οι τεράστιες αποθήκες και τα υπόγεια του οποίου μυρίζουν παλάρροιες και λιμάνια της θάλασσας: μυρίζοντας αυτά τα αρώματα που θα κολλάνε μέχρι και στο κανναβόσκιο ή το σχοινί [...] τέλος, ακούγοντας το σφύριγμα του ανέμου να φυσάει κάτω από τις καμάρες της γέφυρας, και τη βοή των λεωφορείων να διασχίζουν το Pont Royal λίγα μέτρα από πάνω, η ψευδαίσθησή του να βρίσκεστε κοντά στη θάλασσα είναι αδιαμφισβήτητη, υπερβολική, απόλυτη (Huysmans 1998).

Η ανάγνωση του Υσμάν και παρατηρώντας τον Ντεζ Εσέντ, φέρνει στο νου εκείνο το απόσπασμα από τον Μπωντλαίρ (Baudelaire), όπως παρατίθεται στον Βάλτερ Μπένγιαμιν (Walter Benjamin):

Θα προτιμούσα να επιστρέψω στο διόραμα, του οποίου η τεράστια και βάνουση μαγεία έχει τη δύναμη να μου επιβάλει μια αυθεντική ψευδαίσθηση. Θα προτιμούσα να πάω στο θέατρο και να απολαύσω με τα μάτια μου το σκηνικό, όπου βρίσκω τα πιο αγαπητά μου όνειρα εκφρασμένα καλλιτεχνικά και τραγικά συγκεντρωμένα! Επειδή είναι ψεύτικα, αυτά τα πράγματα είναι απείρως πιο κοντά στην αλήθεια (Baudelaire 1956: 289).

Αυτό που ο Μπένγιαμιν διακρίνει στον Μπωντλαίρ – και ξεχωρίζει εξίσου το ίδιο και στην περίπτωση του Ντεζ Εσέντ – είναι μια αντιστροφή της αρχής της αυθεν-

τικότητας, η οποία οδηγεί στη διάλυση της αύρας· μια διάλυση που λαμβάνει χώρα ακριβώς στην ίδια την προσπάθεια της αναπαραγωγής της αύρας, της επανάκλησής της με τεχνητά μέσα.

Τόσο στον Ντεζ Εσέντ όσο και στον Μπωντλαίρ, η ιδέα είναι ότι η αίσθηση δεν αποτελεί εγγύηση αυθεντικότητας, ή ότι σε κάθε περίπτωση δεν είναι προορισμένη να χρησιμεύει ως τέτοια· και υπονοείται ότι το αισθητηριακό έργο μπορεί να κατασκευαστεί. Παρόμοια, και οι δύο επιμένουν ότι η προσφυγή στο τεχνούργημα δεν σημαίνει κάποια υποβάθμιση ή εκφυλισμό του ανθρώπινου πνεύματος, αλλά αντίθετα ότι αποτελεί «το διακριτικό χαρακτηριστικό της ανθρώπινης ιδιοφυΐας» (Huysmans 1998: 107).

Η εξύψωση των αισθήσεων έχει ανάγκη από μια τεχνητή διαδικασία. *Δεν μπορεί παρά να προσφύγει σε μια τέτοια διαδικασία.* Επιπλέον, η τεχνητή βελτίωση δεν είναι τίποτε άλλο από την λογοθετική εκκίνηση των επιθυμητικών-εντάσεων· δεν είναι παρά η *αξιοποίηση των φαντασιώσεων, η κινητοποίησή τους.* Και έτσι, η εξύψωση του ήχου μέσω της ακρόασης δεν μπορεί να αντιστοιχεί στη λογοθετική επένδυση της επιθυμητικής-ακρόασης μόνο. Εδώ η ακρόαση προσεγγίζεται σχεδόν κατηγορηματικά ως ένα ευαίσθητο όργανο της απόλαυσης. Δεν πρέπει να θεωρήσουμε ότι η προσφυγή στο τεχνούργημα, στην εκλέπτυνση – δηλαδή στη δύναμη της αναπαράστασης, και τελικά στη δύναμη του λόγου – εγγυάται μόνο διανοητικές απολαύσεις. Απεναντίας, πρόκειται για μια νοητική διεργασία στην υπηρεσία ενός αισθητού ερεθισμού. Ξανά, η αναφορά στον φετιχισμό είναι εδώ γόνιμη. Μας επιτρέπει να λάβουμε υπόψη τον ισχυρό δεσμό μεταξύ της λογοθετικής διεργασίας, της αναπαράστασης, και του σχηματισμού της αισθησιακής ευχαρίστησης. Και αυτή η ευχαρίστηση δεν έχει τίποτα κοινό με μια καθαρά διανοητική απόλαυση. Όπως διακηρύσσει ο Ζωρζ Μπατάιγ (2006: 242): «Προκαλώ κάθε λάτρη της ζωγραφικής να αγαπήσει μια εικόνα όσο ένας φετιχιστής αγαπά ένα παπούτσι».

Η επιθυμία έχει ανάγκη από αντικείμενα, από πρωτόκολλα· και βρίσκει διέξοδο στο τέχνασμα, στην κατασκευή. Ο ήχος είναι ο τόπος από όπου εξορύσσουν οι μηχανισμοί της ακρόασης. Οι ήχοι εξάγονται, μετατρέπονται σε αντικείμενα, περνούν μέσα από την οθόνη, το κόσκινο της αντίληψης. Ταυτοποιούνται, αξιολογούνται, καθορίζονται, ταξινομούνται, επιλέγονται. Δεν πρέπει να παραλείψουμε να αναγνωρίσουμε αυτήν την φίλεργη πλευρά της επιθυμίας:

Ακόμα και αν οι θεοί υπήρξαν οι πρώτοι εμπνευστές της κατασκευής αντικειμένων, δικαιολογώντας έτσι την επιβίωση του κατασκευαστή ενώπιόν τους, από τη στιγμή που η κατασκευή των ειδώλων κρίθηκε άχρηστη, άρχισε μια μακρά άγνοια του κυριολεκτικά εμπορικού χαρακτήρα της ενορμητικής ζωής, δηλαδή η παραγνώριση των μεταμφιέσεων που προκαλεί η παθολογική χρησιμότητα (Klossowski 2017).

Η προσφυγή στη χρησιμότητα, στην εργαλειακή πρακτική, δεν είναι απαθής και νηφάλια. Δεν έχει μια σταθερή, συμπαγής βάση. Είναι σαν ένταση, σαν επέκταση, κάθε μέρος της οποίας ξεχειλίζει από επιθυμητικές-διαδικασίες. Ο Λυστάρ συζητά τη δομή του λόγου, και επιμένει στον τρόπο με τον οποίο οι τροπικότητες της επιθυμίας επενδύουν σε μια συστηματική κατασκευή όπως είναι αυτή της γλώσσας:

Να μην ξεχάσουμε να προσθέσουμε στη γλώσσα και όλα τα κομμάτια του φωνητικού συστήματος, όλους τους ήχους για τους οποίους είναι ικανό. Και επιπλέον, όλο το επιλεκτικό δίκτυο ήχων, δηλαδή το φωνολογικό σύστημα, γιατί και αυτό ανήκει στο λιβιδινικό «σώμα» (Lyotard 1993: 2).

Αν η ακρόαση είναι μια πολύπλοκη μηχανή μέσα στην οποία ιζηματοποιούνται και διαπλέκονται πολυάριθμοι μηχανισμοί που διαχειρίζονται το ακουστικό, τότε δε γίνεται να διέπεται αποκλειστικά από την αδιάλλακτη λογική του αυτόματου. Αν είναι πράγματι μια μηχανή, παραμένει πρώτα από όλα μια επιθυμητική-μηχανή, η οποία προσαρμόζεται, σαρώνεται και ενισχύεται από πολιτισμούς, λόγους, και συναισθήματα.

## Μουσική και αποκρυστάλλωση

Μέσω της οικολογικής του προσέγγισης, ο Σεφέρ δημιουργεί μια αρμονική σχέση με τον ήχο. Η αντίληψή του για τον κόσμο είναι αυτή ενός κόσμου σε τάξη, με την πλέον «αρχαία» έννοια – με την Πυθαγόρειο έννοια, κατά κάποιον τρόπο. Έτσι, το ηχοτοπίο πρέπει εξαρχής να θεωρηθεί ως μια «μουσική» έννοια, όπου με την αρμονία του, προδίδει την πιο ριζοσπαστική του φύση, τις βαθιές καταβολές όλης της γενεαλογίας του.

Η μουσική, όπως κατανοείται στη σύγχρονη εποχή και έκτοτε, δεν είναι τελικά τίποτε άλλο παρά η εποπτεία και η ανάπτυξη αυτής της αρμονικής σχέσης από τον άνθρωπο και της «διάνοιάς» του. Ο Ζυλ Κομπარიέ (Jules Combarieu), στον μάλλον διαλεκτικό ορισμό του για τη μουσική, παρουσιάζει όλο το φάσμα στο οποίο αναπτύσσεται, στοχεύοντας να την εδραιώσει στην αντικειμενική της ύπαρξη, εικάζοντας συγχρόνως όλη την ομολογουμένως ακατανόητη φύση της, την οποία, εντούτοις, προσπαθεί διαρκώς να περιγράψει:

Ο ερμηνευτής και δημιουργός βαθέων ψυχικών συνθηκών, η λεπτεπίλεπτη εκπομπή του νου, η ήπια δύναμη της ηθικής ζωής, είναι ταυτόχρονα αίσθημα και σκέψη. Κατά την επίκληση των ήχων βάζει τη λογική για την ευφύια, μια γλώσσα αγάπης για την καρδιά – μια τέχνη της κατασκευής και

της μορφής για τη φαντασία. Είναι το σημείο συνάντησης του νόμου των αριθμών που κυβερνά τον κόσμο, και της αχαλίνωτης φαντασίας που δημιουργεί το εφικτό. Αν και εγκλωβισμένος από παντού λόγω της σχέσης του με την καθημερινή ζωή, είναι πάραυτα ένα λαμπρό παράδειγμα εκείνου του αυθορμητισμού του λόγου που μπορεί να φτάσει «σε μεγαλύτερα ύψη από ότι η θεολογία ή η φιλοσοφία» (Μπετόβεν) (Combarieu 1910: 2).

Αυτό που πρέπει να κρατήσουμε από τον ορισμό του Κομπαριέ είναι το αρχιτεκτονικό στοιχείο της μουσικής, η κλίση της προς την κατασκευή, αλλά και η ικανότητά της να ανυψώνεται «σε μεγαλύτερα ύψη από τη θεολογία ή τη φιλοσοφία».

Ο Πιερ Σεφέρ διέκρινε το ηχητικό από το μουσικό αντικείμενο στην αποκλειστική βάση ότι το μουσικό αντικείμενο έχει σχεδιαστεί για μουσική. Το ηχητικό αντικείμενο καθίσταται μουσικό όταν ενσωματώνεται σε μια μουσική δομή. Πριν από τον Σεφέρ, ένας μουσικός ήχος έπρεπε να ανταποκρίνεται ικανοποιητικά στα κριτήρια της τονικότητας, του ηχοχρώματος και της διάρκειας. Μετά από τον Σεφέρ, το παραδοσιακό κριτήριο μιας εύκολα αναγνωρίσιμης τονικότητας χάνει οριστικά την εγκυρότητά του. Οι θόρυβοι τώρα καλύπτουν τον χώρο της μουσικής, και γίνονται οι ίδιοι μουσικά αντικείμενα. Η διάκριση μεταξύ μουσικού ήχου και θορύβου, βασισμένη σε μια παράδοση που καθιέρωσε τον ήχο ως θόρυβο με κριτήρια όπως η απουσία αναγνωρίσιμης τονικότητας ή το υπέρμετρο επίπεδο ακουστικής πίεσης, τώρα θολώνεται. Και όμως η μουσική και ο μουσικός ήχος παραμένουν· είναι ο θόρυβος που έχει ενσωματωθεί στο μουσικό και όχι το αντίστροφο.

Ο Κομπαριέ θα γράψει αργότερα ότι «η μουσική είναι η τέχνη του να σκέφτεσαι με ήχους». Αλλά, το να «σκέφτεσαι με ήχους» σημαίνει να προκαλείς τη (μουσική) ακρόαση και να την θέτεις στην υπηρεσία ενός (μουσικού) λόγου. Οπότε, για να είμαστε απόλυτα ακριβείς, η διατύπωση του Κομπαριέ απαιτεί μια ταυτολογική προσθήκη, και να γίνει: «Η μουσική είναι η τέχνη του να σκέφτεσαι με ήχους *μουσικά*.» Στη σύγχρονη εποχή, το πρίσμα της μουσικής συγχωνεύεται και απορροφάται στον αναδυόμενο ορθολογισμό, ο οποίος τη διαμορφώνει, την κάνει να συμμορφώνεται με το ιδανικό, επιβεβαιώνοντας ότι το υψηλό, το θεϊκό, μπορεί να επιτευχθεί μόνο μέσω της λογικής και διατεταγμένης έκφρασης των πραγμάτων.

### Οργανωμένοι ήχοι

Όλοι θα σας πουν ότι δεν είμαι μουσικός. Και αυτό είναι αλήθεια. Από την αρχή της καριέρας μου, με κατέταξα στους φωνομετρογράφους. Η δουλειά μου είναι εντελώς φωνομετρική. Πάρτε το *Fils des Etoiles*, ή το *Morceaux en Forme d'une Poire*, το *En Habit de Cheval* ή το *Sarabandes*. Είναι ολοφάνερο ότι



οι μουσικές ιδέες δεν έπαιξαν κανέναν ρόλο στη σύνθεσή τους. Η επιστήμη είναι ο κυρίαρχος παράγοντας.

Εξάλλου, μου αρέσει πολύ περισσότερο να μετράω έναν ήχο από ό,τι να τον ακούω. Δουλεύω ευχάριστα και με αυτοπεποίθηση με το φωνόμετρο στο χέρι [...]

Νομίζω πως μπορώ να πω ότι η φωνολογία είναι ανώτερη από τη μουσική. Έχει μεγαλύτερη ποικιλία. Η οικονομική ανταπόδοση είναι επίσης μεγαλύτερη· οφείλω την παρουσία μου σε αυτήν. Σε κάθε περίπτωση, με ένα δυναμόφωνο, ακόμη και ένας αρκετά άπειρος φωνομετρολόγος μπορεί εύκολα να σημειώσει περισσότερους ήχους από τον πιο εξειδικευμένο μουσικό στον ίδιο χρόνο, με την ίδια προσπάθεια. Έτσι κατάφερα να γράψω τόσα πολλά. Το μέλλον βρίσκεται στη φωνομετρολογία (Satie 1980: 58).

Ο Έρικ Σατί (Erik Satie) είναι ένας μετρ της ειρωνείας, αλλά μέσα από αυτή την ειρωνεία οι εσωτερικές συγκρούσεις της μουσικής αποκαλύπτονται και επαναλαμβάνονται. Με το να υποστηρίζει ότι δημιουργεί έργα στα οποία «οι μουσικές ιδέες [δεν παίζουν] κανένα ρόλο», εγκαινιάζει την αρχή της ακούσιας σύνθεσης που θα βρούμε αργότερα στον Τζον Κέιτζ (John Cage). Όταν εισάγει τη φιγούρα του συνθέτη-διάνοια, συγκεκριμένα με την μουσική ατμόσφαιρας (*furnishing music*) και το *Vexations* του, ο Σατί συγχρόνως επιτίθεται στην αυστηρότητα της συστηματικής μουσικολογίας. Όπως γράφει ο Ντίντριχ Ντίντεριχσεν (Diedrich Diederichsen) – και αυτό ισχύει ιδιαίτερα στην περίπτωση του *Vexations* – «στον Σατί υπάρχει ήδη ένα παιχνίδι του ηχοχρώματος ως αυτόνομου μετασημείου, εν μέρει σκηνοθετημένο από τη συνθεσιακή κατασκευή» (Diederichsen 2007: 21).

Με το να υποστηρίζει ότι τα έργα του δεν εκφράζουν κάτι, και αυτοαποκαλούμενος ειρωνικά φωνομετρογράφος, ο Σατί επικαλείται το παράδοξο της μουσικότητας: ταυτόχρονα συμβατικό σύστημα και εκφραστικό στοιχείο που απορρέει από την υποκειμενικότητα του συνθέτη – ένα παράδοξο που διέπει τον ακαδημαϊσμό της εποχής, ο οποίος επιδίωκε να συμβιβάσει το κανονιστικό και το εκφραστικό μέσα από την προώθηση μιας μουσικής που ήταν συστημική, οργανωμένη, και επομένως συμβατική, αλλά ταυτόχρονα εκφραστική και ευφυής. Μια τέτοια μουσική εγκαθιδρύεται ως η συστηματοποίηση μιας οπορτουνοιστικής τομής μεταξύ ενός ρομαντικού ουμανισμού και του μοντέρνου ιδεώδους.

Αλλά επί της ουσίας, η μουσική, ως μουσική μήτρα, είναι κάτι περισσότερο από ένα σύστημα – είναι ένα μετασύστημα, ή ένα μετασταθή σύστημα, το οποίο τείνει προς μια πιθανή γενικευμένη μουσικοποίηση όλων των ήχων. Η μουσική

των θορύβων, που εφευρέθηκε από τον Λουίτζι Ρούσολο (Luigi Russolo) και εξορθολογήθηκε από τον Πιερ Σεφέρ, είναι η απόδειξη αυτού: η μουσική έχει την ικανότητα να ενσωματώνει έναν άπειρο αριθμό ήχων. Κάθε ήχος μπορεί να ανέλθει, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, στο επίπεδο του μουσικού ήχου.

Το παράδοξο σε όλο αυτό είναι ότι αυτό το άνοιγμα, αυτή η προσαρμοστικότητα του μουσικού συστήματος, δεν συνοδεύεται πάντα από ενόρμηση για απελευθέρωση του ήχου. Τα κριτήρια της μουσικής εγκυρότητας υπερβαίνουν τα ποιητικά κριτήρια που ανήκουν στον ίδιο τον ήχο. Συμπεριλαμβάνουν τη χρήση του και την ενσωμάτωσή του μέσα στο μουσικό σύστημα, μέσα στον μουσικό λόγο.

Ανέκαθεν η μουσική, και ίσως για καλύτερα, εξελισσόταν μέσω του περιορισμού. Παίρνοντας το παράδειγμα του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού, ο Ντίντεριχσεν καταλήγει στο συμπέρασμα ότι, με λίγες εξαιρέσεις, ακόμη και οι πιο «ελεύθεροι» αυτοσχεδιασμοί είναι δύσκαμπτοι με την έννοια ότι θα πρέπει να ασκούνται από μουσικούς. Αυτή η διαπίστωση τον οδηγεί στο να το παρατηρήσει ότι

Είναι συνεπώς δυνατό να δηλώσουμε ότι η μουσική, ακόμη και η μουσική που έχει απεκδυθεί από την τονικότητα και τη σύνθεση, εξακολουθεί να βρίθεται από τις τόσες πολλές προηγούμενες συνθήκες, ώστε αυτό που χρειαζόμαστε αρχικά είναι μια μουσική πρακτική αποσυναρμολόγησης (της μουσικής) για να κατασκευάσουμε μια αληθινή επικοινωνία, πέρα από τη μουσική (ό.π.: 15-16).

Πρέπει να κατανοήσουμε ότι η μουσική έχει σταδιακά μετατραπεί από *συγκροτητικό* στοιχείο σε *συγκροτούμενο* στοιχείο<sup>3</sup> και ότι, υπό αυτήν την έννοια, εξελίσσεται τώρα ταυτολογικά. Ένας ήχος καθίσταται μουσικός στον βαθμό που είναι ενσωματωμένος σε μια μουσική δομή, πράγμα που σημαίνει ότι ένα σύνολο ήχων μπορεί να προσαρτηθεί στη μουσική και να χαρακτηριστεί ως μουσικό επειδή κάτι από το μουσικό έχει βρεθεί μέσα του – με την ουσία της ίδιας της μουσικότητας να παραμένει αδιαφανής.

Η μουσική είναι εκείνη η διαδικασία ενσωμάτωσης ηχητικών στοιχείων, η οποία ενεργοποιεί μέσω της μουσικής ακρόασης, μια οργανωτική λειτουργία. Έτσι, ακόμη και όταν δεν υπάρχει μια σαφής και ρητή μουσική πρόθεση στην παραγωγή του ήχου, μπορεί κάλλιστα ο ήχος να επανεπενδυθεί εκ των υστέρων μέσω της ακρόασης. Αυτό το είδος επανεπένδυσης της μουσικής πρόθεσης στην ακρόαση είναι που έχει επιτρέψει τους ανθρώπους να μιλούν για «κελάδημα» (birdsong).

Η εν λόγω οργανωτική λειτουργία έχει εκδηλωθεί καιρό τώρα μέσω της μουσικής σημειογραφίας, και συνεχίζει μέχρι και σήμερα. Προφανώς και η σημειογραφία δεν είναι καταστατική της οργανωτικής λειτουργίας του μουσικού· δεν υπάρχει

αμφιβολία όμως ότι δρα ως καταλύτης σε αυτήν, συγκεκριμένα μέσω της ενοποίησης και ομαλοποίησης του μουσικού λεξιλογίου:

Η ιστορία της μουσικής σημειογραφίας είναι αυτή της ολοένα και πιο αυστηρής μαθηματικοποίησης, η οποία αναδεικνύει τη γενικευμένη τυποποίηση των σημείων στο σύστημα της αναπαράστασης. Η παρτιτούρα είναι για τη μουσική ό,τι η γραμμική προοπτική για τη ζωγραφική, [...] μια ρυθμιστική υποκατάσταση που αντιδρά στο αναφερόμενο με το να το υποτάσσει το σε μια κωδικοποιημένη συμβολική λογική (Thevoz 1996: 116).

### *Μετουσιωμένος ήχος και κοσμική αρμονία*

Η μουσική είναι στενά συνδεδεμένη με την ιδέα της τάξης. Αυτή η τάξη μπορεί να προσδιοριστεί κοινωνιολογικά, αλλά μπορεί επίσης να αξιώσει μια καθολική υπόσταση σαν να θεμελιώνεται σε κοσμικούς νόμους. Η καταγωγή της κωδικοποιημένης μουσικής φτάνει μέχρι την αρχαιότητα. Εδράζεται στις αρχές της αρμονίας και τη σχέση αυτών με το ίδιο το σύμπαν – συγκεκριμένα, στην προσπάθεια καθορισμού των μουσικών διαστημάτων κατά αντιστοιχία με τις αποστάσεις μεταξύ των πλανητών:

Εφαρμόζοντας τους όρους που επιστρατεύονται στη μουσική, ο Πυθαγόρας ονομάζει την απόσταση μεταξύ Γης και Σελήνης, έναν τόνο· μεταξύ Σελήνης και Ερμή θεωρεί πως είναι το μισό του διαστήματος αυτού, και περίπου η ίδια από τον Ερμή μέχρι την Αφροδίτη. Από την Αφροδίτη στον Ήλιο είναι ένας τόνος και μισός· από τον Ήλιο στον Άρη είναι ένας τόνος, η ίδια απόσταση που είναι από τη Γη μέχρι τη Σελήνη· από τον Άρη στον Δία είναι μισός τόνος, από τον Δία στον Κρόνο είναι επίσης μισός τόνος, και από εκεί ένας τόνος και μισός ως προς το ζωδιακό. Συνεπώς, υπάρχουν επτά τόνοι, τους οποίους ονομάζει αρμονία διαπασών που είναι ολόκληρος ο κύκλος των νωτών.<sup>4</sup>

Στη βάση αυτής της αρμονίας των σφαιρών, όπου παρόμοια συναντάμε και στον Πλάτωνα (Pelé 2007), μια προνομιακή σχέση μεταξύ του μουσικού και του «συμπαντικού» αναπτύσσεται, η οποία σχέση παράγει τόσο μια λογική προσέγγιση της μουσικής, όσο και την ανάπτυξη ενός λόγου που νομιμοποιεί το μουσικό μέσω της «κοσμικής» του μοίρας. Μια τέτοια αντίληψη της μουσικής είναι που επιτρέπει στον Λάιμπνιτς (Leibniz), για παράδειγμα, να πει ότι «η μουσική είναι μια κρυφή άσκηση στην αριθμητική ενός μυαλού που ασυνείδητα ασχολείται με αριθμούς».<sup>5</sup>

Είναι πράγματι ζήτημα έκφρασης αντιλήψεων ή πεποιθήσεων, και της νομιμοποίησής τους. Η μουσική δεν ήταν ποτέ μια καθαρή μαθηματική εξέλιξη – ή

ήταν σε πολύ σπάνιες περιπτώσεις και μόνο από τον 20<sup>ο</sup> αιώνα και έπειτα. Η μουσική ανέκαθεν συμβιβαζόταν με ένα πρακτικό, αισθητικό υπόλειμμα. Ο πλέον σημαντικός συμβιβασμός έγκειται στην ιδιοσυγκρασία της κλίμακας – την τροποποίηση της αρμονικής τελειότητας προς όφελος μιας ορθότητας που μόνο η υποκειμενική και πολιτισμικά καθορισμένη ακρόαση μπορεί να κρίνει. Θα μπορούσαμε εδώ να σκεφτούμε το *The Well-Tuned Piano* του Λα Μόντε Γιανγκ (La Monte Young), και την εκπληκτική ηχηρότητα του πιάνου που έχει κουρδιστεί μόνο επιτονικά, δηλαδή σύμφωνα με μια καθαρά μαθηματική αρμονική.

Σε αυτό το έργο, ο Γιανγκ υιοθετεί μια διπλή προσέγγιση, έναν μάλλον πρωτότυπο συνδυασμό πρωτοπορίας και μυστικισμού – όχι έναν κοσμικό και υπερβατικό μυστικισμό όπως στον Στόκχαουζεν (Stockhausen), αλλά περισσότερο έναν *αρμονικό* και εμμενή μυστικισμό, με την έννοια ότι ο στόχος της μουσικής του είναι περισσότερο να βιωθεί μια καθολική αρμονική τάξη από μέσα παρά από το να την προκαλέσει:

Ο Θεός δημιούργησε το σώμα ώστε η ψυχή να έρθει στη γη και να σπουδάσει μουσική για να έχει καλύτερη κατανόηση της συμπαντικής δομής. Η μουσική μπορεί να αποτελέσει πρότυπο για την συμπαντική δομή επειδή αντιλαμβανόμαστε τον ήχο ως δόνηση και αν πιστεύετε, όπως εγώ, ότι η δόνηση είναι το κλειδί της συμπαντικής δομής, τότε μπορείτε να καταλάβετε γιατί κάνω αυτή τη δήλωση (Young στο Toop 1995: 178).

Η μουσική δεν είναι ποτέ απομονωμένη. Είναι μέρος ενός συστήματος αξιών και αναπαραστάσεων που αναπτύσσει το κάθε άτομο καθώς βιώνει τον κόσμο και τη σχέση του με αυτόν. Η «μουσικοποιητική» ένταση της ακρόασης λειτουργεί ως επιθυμητική-ένταση – το υποκείμενο ακούει μουσικά αυτό που υπόσχεται να είναι μουσικό. Και έτσι μεταφέρει στον ήχο τις αξίες που αποδίδονται στο μουσικό.

Η μουσική, ως τυποποίηση της επιθυμητικής-ακρόασης, αποκρυσταλλώνει τον ήχο, ο οποίος ταυτόχρονα μετουσιώνεται και τίθεται σε ένταση από το δομικό πλαίσιο μέσα στο οποίο τελικά σταθεροποιείται. Μόλις γίνει μουσικό, το ηχητικό υλικό ανήκει ήδη σε έναν ταξινομημένο κόσμο.

Ακόμα και αν «η επιθυμία δεν δύναται να θεωρηθεί, να γίνει αποδεκτή, κατανοητή, να εσωκλεισθεί σε ονόματα = σε μια νομενκλατούρα» (Lyotard 1993: 20), η νομενκλατούρα και στην ουσία η τάξη, μπορεί σίγουρα να αποτελέσει αντικείμενο επιθυμίας. Γιατί η επιθυμία δεν είναι απαραίτητα μια πνοή ελευθερίας, και πρέπει να έχουμε υπόψη ότι «το να αναπαριστάς σημαίνει επιθυμία, το να βγαίνεις στη σκηνή, να μπαίνεις σε ένα κλουβί, στη φυλακή, σε ένα εργοστάσιο, σε μια οικογένεια, το να εγκλωβίζεσαι, όλα αυτά μπορεί να είναι επιθυμητά» (ό.π.: 12).

## Μυθοποιητική-ακρόαση

Η ακρόαση προκαθορίζεται πάντα από *προθέσεις* που συγχωνεύονται σε αυτήν. Αυτές οι προθέσεις, οι εντάσεις, προσανατολίζουν τη δύναμη της εστίασής της, την ικανότητά της να μετατρέπει αυτό που δεν ακούγεται, το ηχηρό, σε ακουστό. Η ακρόαση, κινητοποιείται από αυτές τις εντάσεις και αφορμάται από αυτές, συγκροτώντας ηχητικά αντικείμενα που τα καθορίζει τυπολογικά ή συμβολικά. Τέτοια αντικείμενα αναγνωρίζουν και συγκροτούν ένα ίχνος ως επιβεβαίωση και συμπλήρωμα του υπάρχοντος ήχου. Ο ήχος κατ' αυτόν τον τρόπο πραγματοποιείται, καθίσταται απτός. Είναι επικαλέσιμος, συγκαλέσιμος, αξιοποιήσιμος. Σαν φετίχ, χρησιμεύει ως μέσο για τις επιθυμητικές εντάσεις που επενδύουν την αντίληψη, υποδουλώνοντας την τελευταία στο να τον καταστήσει όργανο απόλαυσης. Η επιθυμητική διαδικασία δεν ήταν ποτέ η αποδοχή μιας κατάστασης, αλλά η εξασθένησή της, η καταστολή της ή ο αφανισμός της. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο ήχος υποτάσσεται στην επιθυμία όπως ένα ξερό κλαδί στο ρεύμα ενός ποταμού. Προσανατολιζεται, βυθίζεται και ξαναβγαίνει, όλα ως συνάρτηση δυναμικών ενδεχομένων.

Η ακρόαση ποτέ δεν συνδέεται άμεσα με τον ήχο: υπάρχει πάντα ένα πρόσχημα, ένα πλαίσιο, ένας αγωγός, που τον προκαθορίζουν. Είναι το «υποχείριο» ενός λογοθετικού υποστρώματος, η διπλότητα του οποίου συχνά επιφέρει έναν ισχυρισμό περί επιστροφής στον ήχο καθ' αυτόν, όταν στην πραγματικότητα μόνο συγκροτεί τον ήχο σε μια χρηστική σχέση· όταν μόνο παράγει ακρόαση ώστε να ακούσει να λέει λέξεις που η ίδια έχει βάλει στο στόμα της.

Και έτσι η ακρόαση είναι μια μήτρα από μυθοπλασίες, όμως

Η μυθοπλασία δεν είναι η δημιουργία ενός φανταστικού κόσμου που είναι αντίθετος στον πραγματικό. Είναι το έργο που λειτουργεί με διαφωνίες, που αλλάζει τους τρόπους της αισθητής παρουσίας και τις μορφές της έκφρασης αλλάζοντας τα πλαίσια, τις κλίμακες ή τους ρυθμούς: με το να οικοδομεί νέες σχέσεις μεταξύ φαινομένου και πραγματικότητας, του ξεχωριστού και του κοινού, του ορατού και της σημασίας του. Το έργο της αλλάζει τις συντεταγμένες του αναπαριστανόμενου: αλλάζει την αντίληψή μας για τα αισθητά συμβάντα, τον τρόπο που τα συσχετίζουμε με υποκείμενα, τον τρόπο με τον οποίο ο κόσμος μας μετοικίζεται με συμβάντα και μορφές (Ranciere 2008: 72).

Η μυθοποιητική-ακρόαση υποβάλλει το αισθητό στην δύναμη του λόγου, το προσαρμόζει σε μια διαδικασία που δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος· μια διαδικασία η οποία, επιστρέφοντας στον εαυτό της, δημιουργεί έναν διπλό μηχανισμό ενεργοποίησης που λειτουργεί σε δύο ξεχωριστές στιγμές ακρόασης. Επομένως, η μυ-

θοποίηση της ακρόασης αναπτύσσεται με ταυτόχρονα προληπτικό και αναδρομικό τρόπο. Προληπτικά, καταρχήν, ως υπόδειξη του αισθητού, του είδους αυτού που ο Ντεζ Εσέντ ανέβασε στο επίπεδο της τέχνης, προσαρμόζοντας την αντίληψή του εκ των προτέρων, αναθέτοντάς της έναν καθορισμένο άξονα εστίασης. Μια τέτοια στάση αναπτύσσει μια απριόρι διάκριση της αισθητής εμπειρίας, την ντε φάκτο διασκορπίζει και την υποβάλλει στη δύναμη της φαντασίας, στη δύναμη της αναπαράστασης – δηλαδή στη δύναμη του λόγου.

Και μετά αναδρομικά, ως *επαλήθευμένη* ακρόαση: υπάρχει ένα μέρος της ακρόασης που πάντα περιλαμβάνει μια επαλήθευση και μια επικύρωση του εαυτού της. Για άλλη μια φορά, αυτή η επαλήθευση καθορίζεται από την δεξαμενή των προϋφιστάμενων αξιών, των συστημάτων λόγου και των αναπαράστασεων. Και εδώ, για άλλη μια φορά, αυτό που παρατηρούμε και ακροαζόμαστε είναι ένα πραγματοποιημένο, αποκρυσταλλωμένο ακουστό.

### Σημειώσεις

1. Το κείμενο δημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο François J. Bonnet. 2012. *Les Mots et les Sons. Un Archipel Sonore*. Paris: Editions de L'Éclat. Η μετάφραση έγινε από το François J. Bonnet. 2016. *The Order of Sounds: A Sonorous Archipelago*, σελ. 135-162 και 184-193. Φάλμουθ: Urbanomic. Μετάφραση: Λεάνδρος Κυριακόπουλος.

2. Σημ. Μτφ. Λόγος ύπαρξης.

3. Η μουσική παραμένει ένα συγκροτητικό στοιχείο στο βαθμό που παραμένει λειτουργική, δηλ. στον βαθμό που ανταποκρίνεται σε μια από τις λειτουργίες που της έχουν ανατεθεί. Μόλις γίνει αυτόνομη, δηλαδή όταν κάποιος ή κάποια αποφασίσει να την ορίσει όχι μέσω της χρήσης της, αλλά μέσω της φύσης της και αποκτήσει μια ικανότητα αυτο-καθορισμού, τότε γίνεται συγκροτούμενο στοιχείο.

4. Βλ. Pliny the Elder, *Natural History*, βιβλίο 2, κεφ. 20: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Plin.+Nat.+toc>

5. Βλ. Επιστολή προς Christian Goldbach (17 Απριλίου 1712): <http://www.leibniz-translations.com/goldbach1712.htm>

### Αναφορές

Adorno, W. Theodor. 1985. «On the fetish-character in music and the regression of listening». Στο *The Essential Frankfurt School Reader*, 270-299. Νέα Υόρκη: Continuum.

Assoun, Paul-Laurent. 1994. *Le Fetichisme*. Παρίσι: PUF.

Barthes, Roland. 1985. «Listening». Στο *The Responsibility of Forms*. Νέα Υόρκη: Hill and Wang.

Bataille, George. 2001. *Story of the Eye*. Λονδίνο: Penguin Classics.

- Bataille, George. 2006. «The modern spirit and the play of transpositions». Στο *Undercover Surrealism*, 241-243. Κείμενιτιζ: The MIT Press.
- Baudelaire, Charles. 1956. «The Salon of 1859». Στο *The Mirror of Art: Critical Studies by Baudelaire*. Νέα Υόρκη: Doubleday Anchor.
- Baudrillard, Jean. 1996. *The System of Objects*. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Verso.
- Chraïbi, Said. 2005. «Fetichisation de la pulsion invocante en pulsion audio-phonatoire». Στο *Psychologie Clinique 19: Lo Voix Dans la Rencantré Clinique*. Παρίσι: Harmattan.
- Combarieu, Jules. 1919. *Music: Its Laws and Evolution*. Νέα Υόρκη: D. Appleton and Company.
- Comte de Lautréamont. 1978. *Moldoror*. Λονδίνο: Penguin Classics.
- de Sade, Marquis. 1966. *The 120 Days of Sodom*. Νέα Υόρκη: Grove Weidenfeld.
- Diederichsen, Diedrich. 2007. «Entendre la couleur-Le big band de Matthew Herbert». Στο *Argument son-De Britney Spears 6 Helmut Lachenmann: Critique Electraacoustique de la Societe et Autres Essais sur la Musique*. Ντιζόν: Les Presses du Reel.
- Freud, Sigmund. 1953. «Three Essays on Sexuality». Στο *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. vol. VII*. Λονδίνο: The Hogarth Press.
- Gosselin, Sophie. 2003. «Le fetichisme, de Michel de Certeau a Karl Marx». *Atelier Philosophique 5*. [www.apo33.org](http://www.apo33.org).
- Hesse, Hermann. 2003. *Peter Camenzind: A Navel*. Νέα Υόρκη: Picador.
- Huysmans, Joris-Karl. 1998. *Against Nature*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Kafka, Franz. 1995. *The Complete Stories*. Νέα Υόρκη: Schocken Books.
- Lytard, Jean-François. 1993. *Libidinal Economy*. Μπλούμινγκτον: Indiana University Press.
- Marx, Karl. 1990. *Capital Volume I*. Λονδίνο: Penguin Classics.
- Mauss, Marcel. 2016. «Art and myth according to Wilhelm Wundt». Στο *Saints, Heroes, Myths and Rites: Classic Durkheimian Studies of Religion and Society*, 17-38. Λονδίνο και Νέα Υόρκη: Routledge.
- Klossowski, Pierre. 2017. *Living Currency*. Λονδίνο: Bloomsbury.
- Pelé, Gérard. 2007. *Inesthetiques Musicales au XXe Siecle*. Παρίσι: I DEAT-CNRS/ Universite Paris 1/L' Harmattan.
- Ranciere, Jacques. 2008. *Le Spectateur Emancipe*. Παρίσι: La Fabrique.
- Ribettes, Jean Michel. 1999. «Dans le defaut de l'obj et religieuse. Economique et sexuel». Στο *Fetiches & Fetichismes: Catalogue of the Exhibition at Passage de Retz*. Παρίσι: Passage de Retz/Editions Blanche.
- Satie, Eric. 1980. «Memoirs of an amnesiac». Στο *The Writings of Erik Satie*. Λονδίνο: Eulenburg Books.
- Thévoz, Michel. 1996. *Le Miroir infidele*. Παρίσι: Minit.
- Toop, David. 1995. *Ocean of Sound: Aether Talk, Ambient Sound and Imaginary Worlds*. Λονδίνο: Serpent's Tail.