

**ΠΑΝΤΕΙΟΝ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΚΩΝ
ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ**

PANTEION UNIVERSITY OF SOCIAL AND POLITICAL SCIENCES



**ΣΧΟΛΗ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ
ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ (ΠΜΣ)
«ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΙΚΗ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑ»**

ΠΟΛΙΤΙΚΕΣ ΤΟΥ ΑΥΤΟΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ

ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

Βαγγέλης Πούλιος

Αθήνα, 2021

Τριμελής Επιτροπή:

Ειρήνη Αβραμοπούλου, Επίκουρη Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου

(Επιβλέπουσα)

Λεωνίδας Οικονόμου, Αναπληρωτής Καθηγητής Παντείου Πανεπιστημίου

Diana Riboli, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Παντείου Πανεπιστημίου



Copyright © Βαγγέλης Πούλιος, 2021

All rights reserved. Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διπλωματικής εργασίας εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν τη χρήση της διπλωματικής εργασίας για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση της διπλωματικής εργασίας από το Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Πίνακας περιεχομένων

Περίληψη	4
Abstract	5
Προλεγόμενα	6
Κεφάλαιο 1	9
Ένας τόπος που διασχίζει τόπους.....	11
Αυτοσχεδιαστικές απορίες.....	13
Συν-αισθηματικό διάκενο.....	17
Ζητήματα επιτελεσματικότητας.....	21
Κεφάλαιο 2	25
Η ανθρωπολογία του χαμένου	25
Ρουσίλβο	26
Αν-ησυχία	28
Αυτοσχεδιασμός και αντι-αφήγηση	33
Κεφάλαιο 3	38
Η ηχώ του ήχου ή ο ήχος της μνήμης	38
Διεργασίες αντήχησης	41
Περιπέτειες μιας αντωνυμίας	45
Βιβλιογραφία / Δισκογραφία	49

Περίληψη

Η παρούσα εργασία έχει για θέμα της τον μουσικό αυτοσχεδιασμό και επιχειρεί να αναδείξει τις πολιτικές προεκτάσεις του. Αρχικά η εργασία προσεγγίζει θεωρητικά τον αυτοσχεδιασμό στην απορητική του σχέση με τις έννοιες της φόρμας, της ελευθερίας ή της εμπρόθετης δράσης. Επιχειρεί έπειτα να τον τοποθετήσει σε ένα θεωρητικό διάκενο, να επισημάνει αφενός μια απομάκρυνση από φορμαλιστικές θεωρήσεις της μουσικής πράξης ή από πλαίσια αναπαράστασης, σήμανσης και αναγνώρισης καθορισμένα από τις σχέσεις εξουσίας, και να σκιαγραφήσει, αφετέρου, έναν χώρο μεταξύ κανονιστικών σχηματισμών στον οποίο μπορεί να υπάρξει μια διαφορετικού τύπου αναγνώριση. Αυτή η δυνατότητα ανασήμανσης και εκ νέου αναγνώρισης αποτελεί ένα βασικό ερώτημα που διατρέχει την εργασία: ένα άλλο αφορά τον ρόλο που ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να διαδραματίσει στην προσπάθεια των υποκειμένων να διαχειριστούν, μέσω της μουσικής έκφρασης, τις συνθήκες υποκειμενοποίησής τους. Τα παραδείγματα από τα οποία η εργασία αντλεί για να προσεγγίσει αυτά τα ερωτήματα, και να εξετάσει γενικότερα τους τρόπους με τους οποίους ο αυτοσχεδιασμός διαπλέκεται με πολιτικές της φωνής και της μνήμης, είναι δύο: το έργο του Dine Doneff έτσι όπως αυτό συνδιαλέγεται με τη μνήμη των περιθωριοποιήσεων και των αποκλεισμών των σλαβόφωνων κοινοτήτων της βόρειας Ελλάδας· και το παράδειγμα της αφροαμερικανικής αυτοσχεδιαστικής τζαζ, με επίκεντρο το έργο της Matana Roberts, όπου η μαύρη φωνή έχει ιστορικά στραφεί στον αυτοσχεδιασμό για να βρει τρόπους να ακουστεί, μέσα σε ένα πολιτικό και πολιτισμικό συγκείμενο το οποίο συστηματικά προσπαθεί να την ιδιοποιηθεί ή/και να την αποσιωπήσει.

Λέξεις-κλειδιά

Αυτοσχεδιασμός, τζαζ, υποκειμενοποίηση, μνήμη, πολιτικές της φωνής

Abstract

The following thesis focuses on musical improvisation and, more specifically, on its political implications. It begins by discussing improvisation theoretically, in its aporetic relation to notions of form, freedom, or agency. It then tries to place improvisation in a theoretical break: a break away from formalistic conceptions of music-making, or from processes of representation, signification, and identification that bear heavily the mark of power relations; a break also as a place between highly normative structures, a place where resignification and different modes of identification might be enacted. This possibility of resignification is one of the main questions throughout this thesis, as is the role that improvisation can play when subjects attempt, through their musical expressions, to cope with, or resist, the conditions of their subjectification. To approach these questions, and to examine, more broadly, the ways in which improvisation can relate to the politics of voice or memory, the thesis turns to two main examples: the work of Dine Doneff, as it deals specifically with memories of marginalization and exclusion in the context of Slavic-speaking communities in northern Greece, and the example of African American improvisational jazz, centered around the work of Matana Roberts, where black voices have historically turned to improvisation in order to find a breathing space among political and cultural forces that continually try to colonize, appropriate, or effectively mute them.

Keywords

Improvisation, jazz, subjectification, memory, politics of voice

Προλεγόμενα

Η παρούσα εργασία έχει στο κέντρο της συλλογιστικής της τον αυτοσχεδιασμό εφαρμοσμένο στο πεδίο της σύγχρονης μουσικής πρακτικής.¹ Στον πιο γενικό ορισμό του, ο αυτοσχεδιασμός είναι μια μουσική που συμβαίνει στη στιγμή, χωρίς ιδιαίτερες εκ των προτέρων συνεννοήσεις μεταξύ των μουσικών που την επιτελούν – πράγματι μια «σύνθεση σε ενεστώτα χρόνο».²

Μπορεί έτσι να θεωρηθεί μια τέχνη της συνάντησης και του μοιράσματος, ένας τόπος συγκατοίκησης εντός της διαφοράς όχι παρά τη διαφορά, ένας τρόπος που έμπρακτα αμφισβητεί τις συνοριακές ή άλλες αντιστοίχως περιοριστικές διευθετήσεις. Ταυτόχρονα, παρότι τόπος, δηλαδή σκηνικό αλληλεπιδράσεων, ο αυτοσχεδιασμός εκφράζει (και εκφράζεται μέσα από) μια ασταθή συνένωση αμφίσημων σημείων, όντας τόπος εφήμερος και φευγαλέος, ένας τόπος που διασχίζει τόπους, που ελίσσεται μεταξύ διαφορετικών θέσεων (ή μη θέσεων), χωρίς προκαθορισμένο στίγμα και σταθερές συντεταγμένες, αφού στίγμα και συντεταγμένες καθορίζονται διαρκώς, εκ νέου και επιτόπου σε ένα «εδώ και τώρα χωρίς παρουσία» (Derrida 1996, στο McMullen 2014). Ένα ερώτημα που προκύπτει εδώ αφορά αυτή την απουσία της παρουσίας, το πώς ένας τόπος που δεν προλαβαίνει να γίνει τόπος, αφού γίνεται διαρκώς, μπορεί να αποτελέσει το έδαφος ενός «μαζί», μιας ουσιαστικής συν-κατοίκησης· πώς επίσης ένας τέτοιος τόπος, ροϊκός και φευγαλέος, μπορεί να φιλοξενήσει μια καλά συντονισμένη αρχιτεκτονική ήχων, συνηγήσεων και αντηγήσεων, ένα ηχοτοπίο πολλές φορές βεβαρυμμένο από τις πολλαπλές παρουσίες που μοιάζουν εγγεγραμμένες στη μορφολογία, την τονικότητα ή την ακουστική του.

Ως μουσική πρακτική, βέβαια, και δη ως αυτοσχέδια και εν τω γίνεσθαι μουσική πρακτική, ο αυτοσχεδιασμός κινητοποιεί (και κινητοποιείται από) μια ολόκληρη οικονομία αισθημάτων και συν-αισθημάτων, προσδοκιών και προσκολλήσεων. Και στον βαθμό που δοκιμάζεται σε αυτές τις διαρκώς

¹ Δεν αναφέρεται δηλαδή τόσο στην έννοια του αυτοσχεδιασμού όπως τη βρίσκουμε πιο ξεκάθαρα στους παραδοσιακούς μουσικούς τρόπους, αν και προφανώς διάφορες αναλογίες μπορούν να τεθούν σε ισχύ.

² Από το δελτίο Τύπου του αυτοσχεδιαστικού τριό των Orange – Blue – Green για μια πρόσφατη συναυλία του στο Μέγαρο Μουσικής Θεσσαλονίκης. Βλ. εδώ: <https://www.megaron.gr/event/orange-blue-green/>

μεταβαλλόμενες θέσεις (ή μη θέσεις), στο μεταξύ της παρουσίας και της απουσίας, του λόγου και του ά-λογου ή του παρά-λογου, ίσως να αποτελεί ένα προνομιακό πεδίο για να αναζητήσει και να συζητήσει κανείς εκείνο που «αφυπνίζει τη φαντασία απέναντι στο μη λεκτικοποιημένο, στο αδιόρατο και στο ανεπαίσθητο» (Αβραμοπούλου 2018, σ. 20). Αυτό το συν-αίσθημα, το οποίο φαίνεται πως είναι συλλογικό προτού καν γίνει αίσθημα, θα αναζητηθεί στις πολιτικές του προεκτάσεις, αντηχήσεις και συνηχήσεις. Θα αναζητηθεί επίσης σε περιπτώσεις κατά τις οποίες σε όλα αυτά προστίθενται οι δονήσεις μιας ετερόδοξης μνήμης, οι δυνατότητες που ο αυτοσχεδιασμός διανοίγει για το διάφωνο ή το ετερόδοξο, εκείνο που αρνείται την αφομοίωσή του και εμμένει στην ασυμμετρία και τη μη μεταφρασσιμότητά του.

Θα πρέπει επίσης να ειπωθεί εισαγωγικά ότι η αρχική φιλοδοξία της εργασίας ήταν να γίνει πράγματι εθνογραφική, να ασχοληθεί πιθανώς και με άλλα προκείμενα, όπως αυτά θα προέκυπταν από το εθνογραφικό πεδίο (λ.χ. να ασχοληθεί πιο επισταμένως με τη στιγμή της επιτέλεσης, στην καθαυτή στιγμή της αυτοσχεδιαστικής μουσικής πράξης). Ωστόσο, η στιγμή της συγγραφής της συνέπεσε με μια συγκυρία στιγμών καθορισμένων σε μεγάλο βαθμό από τις (ενίοτε ασφυκτικές) πιέσεις, τις επισφάλειες και τις ανασφάλειες που πυροδοτούν ή επιτείνουν οι συνθήκες του εγκλεισμού κι ευρύτερα της πανδημικής κρίσης και της διαχείρισής της. Με την κοινωνική ζωή να περιστέλλεται στις «αναγκαίες μετακινήσεις» και με τους χώρους που φιλοξενούν τον μουσικό αυτοσχεδιασμό στην Αθήνα να παραμένουν πεισματικά κλειστοί, η όποια ιδέα επιτόπιας έρευνας κατέστη απαγορευτική. Έτσι, παίρνοντας κατά γράμμα μια φράση που συχνά εμφανίζεται στη σχετική θεωρία, ότι ο αυτοσχεδιασμός αποτελεί «μια διέξοδο μέσα στο αδιέξοδο [a way out of no way]», η εργασία διήλθε από μια δεύτερη φιλοδοξία, να γίνει η ίδια αυτοσχεδιαστική, να βρει τρόπους για να μεταφέρει στη γραφή το αυτοσχεδιαστικό ethos. Ωστόσο, κι αυτή η φιλοδοξία, για διάφορους λόγους, δεν ευτύχησε να υλοποιηθεί. Απέμεινε όμως μια κάποια αυτοσχεδιαστική αύρα με την οποία προσπάθησα να περιηγηθώ στην αχανή, είναι αλήθεια, βιβλιογραφία που ανοίχτηκε μπροστά μου. Απέμεινε επίσης και η μουσικοφιλική της πρόθεση, κάτι που σε διάφορες φάσεις της έρευνας και της συγγραφής αποτέλεσε τη βασική κινητήρια δύναμη.

Έτσι, το παρακάτω κείμενο δομήθηκε σε τρία μέρη. Στο πρώτο κεφάλαιο επιχειρείται μια θεωρητική προσέγγιση του αυτοσχεδιασμού η οποία φιλοδοξεί να θέσει τον αυτοσχεδιασμό σε μια θεωρητική διασταύρωση μεταξύ της φιλοσοφίας, της

ανθρωπολογίας, της πολιτικής και της μουσικής θεωρίας, προσπαθώντας έτσι να σκιαγραφήσει το συγκεκριμένο θεωρητικό οικοσύστημα στο οποίο μπορούν να αναπτυχθούν τα δύο βασικά παραδείγματα που χρησιμοποιούνται (η προσπάθεια αυτή εμπνέεται και υποβοηθείται από μια αυτοσχεδιαστική σύνθεση με τον εύγλωττο τίτλο «Open Border»). Στο δεύτερο κεφάλαιο αναλύεται το έργο του Dine Doneff έτσι όπως αυτό συνδιαλέγεται με τη μνήμη των περιθωριοποιήσεων και των αποκλεισμών των σλαβόφωνων κοινοτήτων της βόρειας Ελλάδας, ενώ στο τρίτο αναλύεται το παράδειγμα της αφροαμερικανικής αμερικανικής τζαζ, με επίκεντρο το έργο της Matana Roberts, και οι τρόποι με τους οποίους ο αυτοσχεδιασμός αποτέλεσε ένα βασικό εργαλείο και μια βασική μέθοδο στην αναζήτηση της μαύρης φωνής, σε ένα γενικότερο περιβάλλον που έχει επιβάλει την αδρανοποίηση και αποσιώπησή της. Τα δύο αυτά παραδείγματα δρουν, φυσικά, σε αρκετά διαφορετικά ιστορικά και πολιτικά συμφραζόμενα, και ο σκοπός της συμπάρεσής τους στο παρόν κείμενο δεν ήταν η αναγωγή τού ενός στο άλλο. Αντιθέτως, προσπάθησα να αναλύσω το καθένα στο δικό του ιστορικό πλαίσιο και απλώς να σκιαγραφήσω έναν χώρο ή έναν τόπο στον οποίο διασταυρώνεται ο μουσικός αυτοσχεδιασμός με το πεδίο του πολιτικού, με εκείνο της μνήμης ή της μη μνήμης, της φωνής και της αποσιώπησής της. Προσπάθησα δηλαδή να δω και να ακούσω αυτό που ο Richard Elliott ορίζει ως το «φως που μπορεί να ριχτεί –ή τον ήχο που μπορεί να προβληθεί– αν τοποθετήσουμε δίπλα-δίπλα τα προϊόντα φαινομενικά απομακρυσμένων πολιτισμικών κόσμων» (Elliott 2018, σ. 13).

Κεφάλαιο 1

Όπως ειπώθηκε παραπάνω, η παρούσα εργασία έχει στο κέντρο της συλλογιστικής της τον αυτοσχεδιασμό· ωστόσο, προσπαθώντας να σκιαγραφήσω λίγο πιο συγκεκριμένα το πεδίο του ερευνητικού της ενδιαφέροντος, βρέθηκα εξαρχής αντιμέτωπος με μια σημαντική δυσκολία. Αν κάτι μπορεί να ειπωθεί με βεβαιότητα, είναι ότι ο αυτοσχεδιασμός είναι ένα πολύ ετερογενές φαινόμενο,³ μια πρακτική η οποία, καθώς δεν δείχνει προς συγκεκριμένες τροπικότητες, συγκεκριμένα μέσα και συγκεκριμένους σκοπούς, μοιάζει να διαφεύγει από κάθε προσπάθεια ορισμού της.

Και πράγματι, ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να αναλυθεί ως μια προσπάθεια απομάκρυνσης από τις δομές που συγκροτούν το γενικότερο πλαίσιο της δράσης, μια προσπάθεια η οποία, είτε εκ προθέσεως είτε εξ αποτελέσματος, τείνει να αμφισβητεί την ισχύ των ορισμών, των κατηγοριών και των κανονιστικών προτύπων που συνήθως προσδιορίζουν και επικαθορίζουν τη μουσική πράξη. Συνήθως, ο αυτοσχεδιασμός επικαλείται φόρμες χωρίς να τις αναπαράγει, αφήνοντας χώρο στην προσωπική ερμηνεία, την αναδόμηση ή την αποδόμησή τους. Φαίνεται επίσης πως ο αυτοσχεδιασμός συμβαίνει σε μια παράξενη χρονικότητα, καθώς, ελλείψει ενός κειμένου που να καθορίζει τη δράση τους, οι μουσικοί καλούνται να εστιάσουν την προσοχή τους στη στιγμή, να προσανατολιστούν μεταξύ τους μέσα σε μια χρονικότητα που αντί να είναι η πεμπτουσία της ενσώματης παρουσίας φαίνεται περισσότερο να είναι ένα χρονικό διάκενο μεταξύ της «πρόγνωσης του κοντινότερου δυνατού μέλλοντος και της ανάμνησης του κοντινότερου δυνατού παρελθόντος» (Gallope 2015, σ. 147), μια έκφραση της φαντασματικότητας του Jacques Derrida όπου «η παρουσία είναι συναρμοσμένη, ταξιθετημένη, διατεταγμένη, προς τις δύο κατευθύνσεις της απουσίας, προς τη συνάρθρωση εκείνου που δεν είναι πια και εκείνου που δεν είναι ακόμα» (2000, σ. 39). Ενταγμένοι σε μια μουσική ροή η οποία προσεγγίζεται περισσότερο διά της ακρόασης και λιγότερο μέσω της ομιλίας, οι μουσικοί που αυτοσχεδιάζουν πράττουν, δηλαδή αρθρώνουν τις μουσικές τους φράσεις, απαντώντας σε εκείνο που έχει μόλις συμβεί ή ειπωθεί (από τους ίδιους ή τους άλλους αυτοσχεδιαστές) και ταυτόχρονα προεκτείνουντάς το σε πιθανά μέλλοντα.

³ Τόσο ετερογενές που η χρήση του ενικού, «ο αυτοσχεδιασμός» ή «η αυτοσχεδιαστική πρακτική», δεν μπορεί παρά να είναι καταχρηστική και να χρησιμοποιείται μόνο για λόγους ευκολίας.

Το διπλό αυτό διάκενο, μια δυνητική απομάκρυνση από τις δομές και τις φόρμες και ταυτόχρονα μια φαντασματική στιγμή ενός «εδώ και τώρα χωρίς παρουσία» (Derrida 1996b, στο McMullen 2014), έχει εμπνεύσει, όπως είναι αναμενόμενο, πολλές θεωρητικές προσεγγίσεις και πολύ περισσότερες πρακτικές εφαρμογές, οι οποίες έχουν αμφότερες επενδύσει το διάκενο με πολλαπλές σημασίες και προεκτάσεις, πολλαπλά νοήματα και επίπεδα ανάλυσης. Στη βάση του, ωστόσο, ο αυτοσχεδιασμός παραμένει κάτι εξαιρετικά απλό: πιάνουμε τα όργανα και απλώς παίζουμε μουσική, εσύ κι εγώ, δηλαδή εμείς, εδώ και τώρα, σαν να ξεκινούμε μια συζήτηση με μουσικά σχήματα αντί με γλωσσικούς φθόγγους· επίσης, *παίζουμε* μουσική, δηλαδή εστιάζουμε περισσότερο στο ρήμα, στο παιχνίδι που το συγκεκριμένο ρήμα φέρνει στη συζήτηση, παρά στο ουσιαστικό και τα περικλειστα νοήματα που εισάγει, ξεχνούμε δηλαδή όσο το δυνατόν περισσότερο τα όσα ξέρουμε, τα όσα νομίζουμε ότι ξέρουμε ή τα όσα νομίζουμε ότι δεν ξέρουμε, και «μουσικοτροπούμε» πάνω, ή μάλλον μέσα, σε αρμονίες και δυσαρμονίες, μελωδίες και θορύβους. Εδώ η έννοια της μουσικοτροπίας αναφέρεται σε αυτό που ο εθνομουσικολόγος Christopher Small (2010) ονόμασε «musicking», μεταξύ άλλων για να επισημάνει πόσο χρήσιμη και αναγκαία θεωρούσε τη μετάβαση από το ουσιαστικό στο ρήμα, κίνηση η οποία στο παράδειγμα της αφροαμερικανικής τζαζ ερμηνεύεται από τον Nathaniel Mackey (1992) ως απόπειρα απο-αποικιοποίησης της μαύρης μουσικής και εκ νέου ανάληψης της μαυρότητάς της.⁴ Η σημασία μιας τέτοιας κίνησης στην αφροαμερικανική τζαζ θα γίνει σαφέστερη, ελπίζω, στο τρίτο κεφάλαιο.

Σε ό,τι ακολουθεί σε αυτό το κεφάλαιο, θα προσπαθήσω να δώσω ένα περίγραμμα του αυτοσχεδιασμού, αυτού του τ(ρ)όπου ενεργητικής λησμοσύνης του ουσιαστικού, γνωρίζοντας εκ των προτέρων πως η απόπειρα δεν μπορεί εύκολα να ξεφύγει από τη μερικότητα. Ελπίζω όμως παράλληλα πως το περίγραμμα που θα σχηματιστεί θα μπορέσει να εντοπίσει και να υποδείξει μια κάπως συγκεκριμένη, μέσα στην εγγενή της αστάθεια, μουσική και θεωρητική επικράτεια η οποία θα μπορέσει να φιλοξενήσει τα όσα θα ακολουθήσουν.

⁴ Για την κυριαρχική δράση του ουσιαστικού έχει βεβαίως γράψει και ο Jorge Luis Borges, ο οποίος προσπάθησε να φανταστεί μια γλώσσα που δεν προβλέπει ουσιαστικά στο συντακτικό της, μια γλώσσα δηλαδή που αρνείται να περικλείσει τα φαινόμενα μέσα σε σταθερά νοήματα και στην οποία το «ουσιαστικό σχηματίζεται διά της συσσώρευσης των επιθέτων», σπαταλώντας έτσι τα πιο περίφημα ποιήματά της στην περιγραφή μίας και μόνης λέξης (βλ. Borges 2013, και ιδίως σ. 139).

1.1. Ένας τόπος που διασχίζει τόπους

#1

Luigi Ceccarelli, Hamid Drake, Gianni Trovalusci & Ken Vandermark,
«Open Border»⁵

Μια χωρική μεταφορά σε αυτό το σημείο ίσως μπερδέψει τα πράγματα ακόμα περισσότερο· ίσως όμως έτσι, μπερδεύοντάς τα, να μπορέσει να τα θέσει σε μια γόνιμη προοπτική. Άλλωστε, το «Open Border», η σύνθεση αναφοράς σε αυτή την ενότητα, μοιάζει να προσκαλεί μια τέτοια κίνηση, η οποία όχι μόνο μπερδεύει αλλά θέτει και το ερώτημα: πώς θα έμοιαζε μια τοπογραφία του αυτοσχεδιασμού, ένας αυτοσχεδιαστικός τόπος;

Η συγκεκριμένη συνεργασία των τεσσάρων μουσικών έχει ενδιαφέρον αρχικά στον βαθμό που είναι μια μάλλον τυπική, μέσα στην ιδιαιτερότητα της πραγμάτωσής της, αυτοσχεδιαστική συνάντηση στο πλαίσιο της σύγχρονης πειραματικής μουσικής. Μπορεί να περιγραφεί κάπως έτσι: Τέσσερις μουσικοί οι οποίοι προέρχονται από διαφορετικά, αν και συγκοινωνούντα, μουσικά πεδία (οι Drake και Vandermark από το πεδίο της αυτοσχεδιαστικής τζαζ, οι Ceccarelli και Trovalusci από εκείνο της ηλεκτροακουστικής μουσικής) συστήνονται μουσικά ο ένας στον άλλον στη σκηνή ενός διεθνούς φεστιβάλ (στο Φορλί της Ιταλίας, τον Οκτώβριο του 2018) και καλούνται να διαμορφώσουν επιτόπου τους όρους και τις ιδιαίτερες μορφές της συνύπαρξής τους, χωρίς κάποια εκ των προτέρων συνεννόηση να κατευθύνει ρητά τις δράσεις τους – άρα, θεωρητικά, με τους λιγότερους δυνατούς δομικούς περιορισμούς, πέρα φυσικά από εκείνους που υπονοεί, μαζί με τις αντίστοιχες δυνατότητες, η ειδίκευση του καθενός: του Drake στα κρουστά, του Vandermark σε σαξόφωνο και κλαρινέτο, του Ceccarelli στα ηλεκτρονικά και του Trovalusci στο φλάουτο. Η περιγραφή αυτή είναι βέβαια πολύ σχηματική, δίνει όμως μια πρώτη εικόνα του αυτοσχεδιαστικού τόπου ως ενός τόπου συνάντησης με ρευστές συντεταγμένες, ενός τόπου που γίνεται τόπος, διαρκώς και ασταθώς, βασιζόμενος στη

⁵ Ceccarelli, Drake, Trovalusci & Vandermark 2020. Ένα 10λεπτο απόσπασμα από την 35λεπτη αυτοσχεδιαστική σύνθεση είναι διαθέσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=XMiHX1xUqts>.

Ένα άλλο, 3λεπτο, εδώ: <https://vimeo.com/418650702>

διαλογική εγρήγορση των μουσικών που τον συν-κατοικούν και τον συν-διαμορφώνουν.

Πράγματι, ένας τέτοιος τύπος δεν μπορεί παρά να υιοθετεί μια πολιτική ανοιχτών συνόρων (όπως το θέτει και ο τίτλος της σύνθεσης). Αυτή είναι, άλλωστε, και η πιο βασική, ίσως, συνθήκη όλων των αυτοσχεδιαστικών δράσεων: η ανοιχτότητα στο κάλεσμα του άλλου. Στη βάση του, ο αυτοσχεδιασμός είναι απλώς αυτό, ένα παιχνίδι δράσης και αντίδρασης, θέσης και άρσης, ερώτησης και απάντησης, καλέσματος και απόκρισης, call and response. Είναι όμως ταυτόχρονα και μια άσκηση ετοιμότητας απέναντι στην ενδεχομενικότητα, η οποία θέτει τη σταθερότητα τέτοιων διαλεκτικών δίπολων σε σοβαρή δοκιμασία. Διότι ποτέ δεν γίνεται να είμαστε σίγουροι και σίγουρες για την απόκριση του άλλου ή της άλλης, ιδιαίτερα όταν δεν μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα αν το δικό μας ενέργημα ήταν η ερώτηση ή η απάντηση. Ο θεωρητικός και αυτοσχεδιαστής David Borgo περιγράφει εύστοχα έναν τέτοιο μετεωρισμό:

Μια ιδιαίτερη ευχαρίστηση παίζοντας αυτοσχεδιαστική μουσική είναι το να μη γνωρίζεις ακριβώς τη σχέση μεταξύ των σκέψεων και των δράσεών σου [...], όπως επίσης τη σχέση μεταξύ αυτών των δράσεων και εκείνων των άλλων αυτοσχεδιαστών ή αυτοσχεδιαστριών (το έκανες αυτό επειδή εγώ είχα κάνει το άλλο, ή εγώ έκανα αυτό επειδή εσύ είχες κάνει εκείνο;) (2016, σ. 113)

Συνεπώς, τα σύνορα δεν είναι απλώς ανοιχτά, στον βαθμό που τα ανοιχτά σύνορα, παρά την ανοιχτότητά τους, εξακολουθούν να είναι σύνορα και δεν καταλύουν τη σημασία τους, δεν παύουν δηλαδή να οριοθετούν τα δύο σημεία που ενώνουν ή χωρίζουν, ή να επισημαίνουν συγκεκριμένα περάσματα. Στο παράδειγμά μας (και κοντά σε αυτό και σε άλλες μουσικές τροπικότητες για τις οποίες το παράδειγμά μας αποτελεί παράδειγμα), μπορούμε να ακούσουμε τους τέσσερις μουσικούς να τοποθετούν τις μουσικές τους φράσεις όχι μόνο απέναντι αλλά και πλάι, πίσω ή μέσα στις φράσεις του άλλου. Ο αυτοσχεδιαστικός τύπος μοιάζει εδώ να είναι περισσότερο πορώδης από ό,τι ανοιχτός, όπου η έννοια του πορώδους αναφέρεται, όπως στην ανάλυση του Walter Benjamin για το αστικό τοπίο (βλ. Benjamin 1979, σ. 167-176), σε μια «έλλειψη ξεκάθαρων συνόρων» αλλά και σε μια «διάχυση ενός πράγματος σε ένα άλλο» (Gilloch 1996, σ. 25). Όπως και στην παραπάνω περιγραφή του Borgo, σε αυτόν τον αξεδιάλυτο μίτο ερωταπαντήσεων και στην ευχάριστη αβεβαιότητα των

σχέσεων μεταξύ σκέψεων και δράσεων, μια πορώδης τοπογραφία δεν αμφισβητεί μόνο τη σταθερότητα των συνόρων αλλά και τη σταθερότητα του ίδιου του υποκειμένου της δράσης, αν σκεφτούμε το τελευταίο στην απεικόνισή του από τη δυτική μεταφυσική ως το υποκείμενο που σκέφτεται και υπάρχει μέσα στην αυτάρκεια και την αυτοτέλειά του. Αυτή ακριβώς η αυτοτέλεια είναι που τίθεται εν αμφιβόλω από τη «διάχυση» του Benjamin και την αμφισημία του Borgo.

1.2. Αυτοσχεδιαστικές απορίες

Χωρίς να ξέρει πλέον αν η φωνή του είναι πράγματι δική του, το υποκείμενο του αυτοσχεδιασμού εξαρθρώνεται καθώς η φωνή του συναρθρώνεται με τις φωνές των άλλων, φτάνει σε μια μεθόριο της ύπαρξής του και αφήνεται εκεί, ευάλωτο και εκτεθειμένο στο κάλεσμα ή το άγγιγμα του άλλου. Με αυτή την έννοια, ο αυτοσχεδιασμός μάς φέρνει αντιμέτωπους και αντιμέτωπες με μια πρωταρχική τρωτότητα του υποκειμένου, με την οντολογική μας απ-αλλοτρίωση, κατά την οποία, όπως σημειώνει η Judith Butler, «χάνουμε τον εαυτό μας λόγω ενός είδους επαφής με έναν άλλο, επειδή μας συν-κινεί, ακόμη και μας εκπλήσσει ή μας σαστίζει αυτή η συνάντηση με την ετερότητα» (Αθανασίου & Butler 2016, σ. 16). Η αμφισημία, λοιπόν, που εισάγει ο αυτοσχεδιασμός στη σχέση μεταξύ φωνής και υποκειμένου συνιστά μια απώλεια του εαυτού, όσο φευγαλέα κι αν αυτή βιώνεται μέσα σε έναν τόπο ο οποίος δεν προλαβαίνει να διαμορφωθεί επειδή αναδιαμορφώνεται διαρκώς – σε έναν τόπο στον οποίον ο εαυτός εκτίθεται, υποχωρεί και αναδιπλώνεται μέχρι να απολεσθεί εκ νέου. Η αμφισημία συνιστά επίσης «μια βάση της σχεσιακότητας», καθώς και μια ένδειξη ή επίγνωση ότι «δεν κινούμε μόνο εμείς οι ίδιες τον εαυτό μας, αλλά μας κινεί, επίσης, εκείνο που βρίσκεται έξω από εμάς, οι άλλες, καθώς και οτιδήποτε “εξωτερικό” βρίσκεται μέσα μας» (ό.π.). Έτσι, η διαλογική εγρήγορση στην οποία αναφέρθηκα παραπάνω δεν είναι μόνο απαραίτητη για την πλοήγηση στον πορώδη τόπο του αυτοσχεδιασμού· μας εισάγει και σε μια σχεσιακή κατανόηση της εμπρόθετης δράσης, χωρίς, και πάλι, να καταλήγει σε κάποιου είδους ουτοπία του σχεσιακού υποκειμένου, προς την οποία συχνά χειρονομούν διάφορες θεωρήσεις του αυτοσχεδιασμού. Οι Αθανασίου και Butler επιμένουν, στη δική τους διαλογική εγρήγορση του βιβλίου *Απ-αλλοτρίωση*, ότι η απώλεια του εαυτού, η βάση αυτή της σχεσιακότητας, συνδέεται με τις πολλές άλλες μορφές τρωτότητας και αποστέρησης

οι οποίες δεν φέρουν τίποτα το πανηγυρικό ή εγγενώς χειραφετητικό, αντιθέτως συχνά γίνονται ιδιαίτερος βίαιες και τραυματικές.

Είναι μέσα σε μια τέτοια διφυή, απορητική κατανόηση της εξάρθρωσης του εαυτού που προσπαθώ περισσότερο να εγγράψω την αυτοσχεδιαστική πρακτική (παρότι η πιο παιγνιώδης σχεσιακότητα που διαμορφώνεται κατά τη διάρκειά της, ίσως περισσότερο φαινομενολογικής υφής και σχεδόν απτικής μορφής, αποτελεί ομολογουμένως διαρκές και ιδιαίτερο δέλεαρ). Μέσα από αυτή την απορία του αυτοσχεδιαστικού υποκειμένου προκύπτει και ένα βασικό ζητούμενο του παρόντος κειμένου, δηλαδή το εάν και κατά πόσο ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να χρησιμεύσει στα υποκείμενα που υφίστανται δυσμενώς τις συνέπειες των εκάστοτε συσχετισμών εξουσίας στην προσπάθειά τους να διαχειριστούν αυτές τις συνέπειες και τις πολιτικές που τις υπαγορεύουν – πώς δηλαδή ο αυτοσχεδιασμός, ως η ηχητική απεικόνιση μιας πορώδους τοπογραφίας ή ως η μουσική του διάκενου, μπορεί να συνεισφέρει σε αυτό που η Αθανασίου αποκαλεί «αγωνιστική επιτελεστική πολιτική» (ό.π., σ. 202). Το παράδειγμα που θα χρησιμοποιήσω στο δεύτερο κεφάλαιο δείχνει ακριβώς πώς μια αυτοσχεδιαστική επιτέλεση της μνήμης μπορεί να δημιουργήσει μια μορφή αντι-αφήγησης η οποία αντιστέκεται στην αποσιώπησή της.

Προς το παρόν, θα επιμείνω για λίγο ακόμα στο ζήτημα της διαλογικής εγρήγορσης για να αναφερθώ σε μια ακόμη απορητική θέση η οποία φαίνεται να περιπλέκει την ερμηνεία της. Το ζητούμενο εδώ είναι η διατήρηση της εγρήγορσης, πώς δηλαδή ένας αυτοσχεδιασμός καταφέρνει να διατηρεί την αιχμή και την ελευθεριακή του αύρα. Επιστρέφω για λίγο στη σύνθεση αναφοράς του κεφαλαίου, στο «Open Border». Η δράση εκεί ξεκινά με ένα κοφτό και κοφτερό φύσημα του Trovalusci σε έναν μακρύ μεταλλικό σωλήνα, το οποίο σχίζει τη σιωπή περισσότερο απ' ό,τι τη σπάει, και ακολουθείται αμέσως από τον Vandermark και τα δικά του φουσήματα στο κλαρινέτο, σύντομα κι από τους υπολοίπους. Πολύ γρήγορα ο μίτος των ερωταπαντήσεων γίνεται αξεδιάλυτος, ωστόσο η εξέλιξη της δράσης μοιάζει γενικώς να είναι περισσότερο διακοπτική παρά γραμμική ή κυκλική: κάθε φορά που ο διάλογος των τεσσάρων δείχνει να φτάνει σε κάπως πιο στέρεες, πιο σχηματισμένες μορφές, αρχίζει να ξηλώνεται ή και να διακόπτεται μεμιάς, να επιστρέφει για λίγο σε έναν άμορφο μετεωρισμό, προτού αρχίσει και πάλι να διαμορφώνεται εκ νέου – σαν ο αυτοσχεδιαστικός διάλογος να επιδιώκει να διατηρεί την επαφή του με τη σιωπή από την οποία προήλθε. Στο βιβλίο του *The Philosophy of Improvisation*, ο Gary Peters (2009) αναγνωρίζει σε αυτό ακριβώς το σημείο, στην τάση ή ροπή προς τη σιωπή

πριν από την πρώτη νότα, τον βασικό σκοπό του αυτοσχεδιασμού: «Ο σκοπός του αυτοσχεδιασμού», γράφει, «δεν είναι να παράγει έργα, αλλά να παράγει ξεκινήματα» (σ. 37). Είναι επίσης ένας σκοπός ο οποίος εγγράφει τον αυτοσχεδιασμό σε μια «διπλή τραγωδία» (σ. 58).

Ο Peters στέκεται κριτικά απέναντι στη μάλλον κοινή πεποίθηση ότι ο αυτοσχεδιαστικός διάλογος που συνίσταται «στην ακρόαση του άλλου ως καλλιτέχνη» (σ. 56) είναι εκείνος που διατηρεί τον αυτοσχεδιασμό ζωνρό και ανοιχτό. Ενώ αναγνωρίζει ότι αυτού του είδους ο διάλογος είναι πράγματι απαραίτητος, θεωρεί ότι η ανοιχτότητα του αυτοσχεδιασμού εξυπηρετείται καλύτερα όταν ο διάλογος ρέπει προς την «ακρόαση της αλλότητας της ίδιας της τέχνης, της σιωπηλής ετερότητας που προηγείται κάθε διαλόγου» (σ. 57). Συνεχίζει: «Για να είναι επιτυχημένος, ο αυτοσχεδιασμός πρέπει να γίνει ένα είδος καθυστέρησης, μια ασταμάτητη διακοπή της επιθυμίας του έργου να γίνει έργο και να μιλήσει» (σ. 58). Με άλλα λόγια, ο αυτοσχεδιασμός θα πρέπει να είναι διακοπτικός και διαλυτικός, κατά μια έννοια να δρα ενάντια στον εαυτό του, να δημιουργεί μορφές μόνο και μόνο για να τις αφήνει να διαλύονται, ξανά και ξανά, στον άμορφο μετεωρισμό της αρχής, της αρχής πριν από την αρχή, καθώς αυτό που ενδιαφέρει εδώ δεν είναι τόσο το ίδιο το συμβάν του ξεκινήματος, της πρώτης νότας, αλλά περισσότερο ο «ορίζοντας των συμβάντων» (Deleuze & Guattari 1994, σ. 36) απ' όπου η πρώτη νότα αναδύεται για να αρχίσει να μορφοποιεί ένα σύνολο δυνατοτήτων – απ' όπου, δηλαδή, η πρώτη νότα εισάγει τον αυτοσχεδιασμό στο πεδίο της γλώσσας. Ο αυτοσχεδιασμός, λοιπόν, ως διαρκής αγώνας ενάντια στη μετατροπή τού ρήματος σε ουσιαστικό, ως προσπάθεια διατήρησης της μουσικής στο επίπεδο του γίνεσθαι.

Ταυτόχρονα, ο Peters κάνει λόγο και για την «απορία της ελευθερίας» (σ. 21). Για να την εξηγήσει, διακρίνει μεταξύ δύο τύπων ελευθερίας, μιας «θετικής ελευθερίας» (ή «ελευθερίας-να») (σ. 22), ένα είδος πιο τολμηρής, βουλευτικής ελευθερίας το οποίο χρειάζεται για να κάνει την πρώτη νότα να ηχήσει και να αρχίσει να μορφοποιεί αυτό το σύνολο των δυνατοτήτων (ή να διακόψει τον αυτοσχεδιασμό και να τον στείλει ξανά σε ένα κάποιο ξεκίνημα), και μιας «αρνητικής ελευθερίας» (ή «ελευθερίας-από») η οποία εγκαθιδρύει εντός της αυτοσχεδιαστικής συλλογικότητας «ένα καθεστώς μη παρέμβασης» (σ. 22) και εξασφαλίζει «τον αμοιβαίο σεβασμό για τον αυτοσχεδιαστικό χώρο του άλλου» (σ. 53). Η δεύτερη προστατεύει τη συλλογικότητα από τις κυριαρχικές τάσεις της πρώτης, η οποία εδράζεται μάλλον στην ευρηματικότητα κάποιας ατομικότητας και την οποία ο Peters θεωρεί αναγκαία

ώστε ο αυτοσχεδιασμός «να μην κινδυνεύσει να υποχωρήσει σε συγκεκριμένους, αναγνωρίσιμους κανόνες» (σ. 26). Όπως είδαμε αμέσως παραπάνω, και οι δυο μορφές ελευθερίας είναι διαλογικές, απλώς με αρκετά διαφορετική εννοιολόγηση της έννοιας του διαλόγου.

Στην πορεία της πραγμάτωσής του, ωστόσο, ο αυτοσχεδιασμός δεν μπορεί παρά να γίνει έργο, να έχει μια αρχή και να αποκτήσει ένα τέλος, συχνά μάλιστα να γίνει και ένα έργο τέχνης το οποίο ηχογραφείται, χαράσσεται σε έναν δίσκο βινυλίου και ύστερα αναπαράγεται ως μια ήδη τελεσμένη και κάπως ερμητική τροπικότητα.⁶ Με τους όρους του Peters, η «αρνητική ελευθερία» δεν μπορεί παρά να υπερισχύσει σταδιακά της πρώτης, της «θετικής ελευθερίας», δηλαδή ο αυτοσχεδιασμός δεν γίνεται να αποφύγει να χρησιμοποιήσει συγκεκριμένα εργαλεία έκφρασης, να μιλήσει μια κάποια γλώσσα, εντέλει να υποκύψει στην πίεση του ουσιαστικού και η ελευθερία του να πάρει την απορητική μορφή: «η ελευθερία-από την ελευθερία-να» (σ. 22). Αυτή η απορία της ελευθερίας, η εξάσκηση σε μια αδύνατη ελευθερία, δείχνει την αδυνατότητα του αυτοσχεδιασμού να αποφύγει το πεδίο της γλώσσας, και κάνει τον Peters να προστρέξει στον Derrida για να αποφανθεί μαζί του: «πιστεύω στον αυτοσχεδιασμό, παλεύω για τον αυτοσχεδιασμό, αλλά με την πεποίθηση ότι είναι αδύνατος» (στο Peters 2009, σ. 37).⁷

⁶ Κάτι που δεν σημαίνει, ωστόσο, ότι η μορφή του έργου τέχνης είναι απαραίτητως «άψυχη», απλώς και μόνο επειδή η μουσική έχει ήδη τελεστεί. Θα έλεγα, κρίνοντας τουλάχιστον από την προσωπική μου ακροαστική εμπειρία, ότι στις στροφές ενός βινυλίου (ενός CD, ή όποιας άλλης αναπαραγωγικής μορφής) δεν περιστρέφονται μόνο νότες και ήχοι με παγιωμένο νόημα, αλλά και συναισθήματα, ενέργειες, εντάσεις, διαφυγές κλπ, ένα ολόκληρο πεδίο νοημάτων το οποίο συνομιλεί με τις συναισθηματικές προσκολλήσεις του ακροατή ή της ακροάτριας και διαμορφώνει ένα νέο νοηματικό πλαίσιο, πολλές φορές ανεξάρτητο από τις προθέσεις των καλλιτεχνών.

⁷ Εδώ ο Peters αντλεί τη φράση του Derrida από το ντοκιμαντέρ των Kirby Dick και Amy Ziering Kofman, *Derrida* (2003).

1.3. Συν-αισθηματικό διάκενο

Φυσικά, η κριτική στάση του Peters αναφορικά με τη συλλογική δυναμική του αυτοσχεδιασμού βρίσκεται σε μια κάποια ένταση με ένα μεγάλο μέρος της σχετικής βιβλιογραφίας, και ιδιαίτερα με εκείνο που στηρίζεται σε αφηγήσεις αυτοσχεδιαστών και αυτοσχεδιαστριών ή/και στο παράδειγμα της αφροαμερικανικής αυτοσχεδιαστικής τζαζ, όπου συνήθως τονίζεται το κομμάτι της συλλογικής αυτοσχεδιαστικής συνύπαρξης και οι δυνατότητες που αυτή διανοίγει (βλ. ενδεικτικά Wilmer 1977, Heble 2000, Lewis 2007, Monson 2007, Fischlin, Heble & Lipsitz 2013). Προσωπικά, θεωρώ πως η αναζήτηση του Peters κάποιες φορές γίνεται αναζήτηση μιας καθαρολογίας σχετικά με το τι είναι και τι δεν είναι ο αυτοσχεδιασμός, χωρίς να εξετάζει τόσο αυτό που ο αυτοσχεδιασμός κάνει ή μπορεί να κάνει (ακόμα και στις λιγότερο εκπληρωμένες ή εκλεπτυσμένες μορφές του), πώς ή γιατί χρησιμοποιείται, τι είδους συνομιλία μπορεί να ανοίξει με το πεδίο του κοινωνικού ή του πολιτικού. Το παρόν κείμενο ασχολείται περισσότερο με αυτή τη δεύτερη προοπτική. Εξάλλου, αρκετά από τα μουσικά παραδείγματα που επικαλούμαι, μολονότι χρησιμοποιούν αυτοσχεδιαστικές μεθόδους σε διάφορους βαθμούς και με διάφορους τρόπους, ίσως να μην εμπίπτουν *stricto sensu* σε έναν πιο τυπικό ορισμό του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού: ως μια μουσική πράξη που καθορίζεται εξ ολοκλήρου τη στιγμή της επιτέλεσής της (τι σημαίνει, άλλωστε, αυτό το «εξ ολοκλήρου»;

Ωστόσο, η απορία την οποία σημειώνει ο Peters, ο αδύνατος στόχος που θέτει στον αυτοσχεδιασμό να παράγει διαρκώς ξεκινήματα, έχει μια ιδιαίτερη σημασία στην αντιπαραβολή ή συμπαράθεσή της με την απορία που σημειώνουν οι Αθανασίου και Butler. Αμφότερες οι απορίες φαίνεται να εκτρέπουν τη συζήτηση σε μια κάποια είδους πρωταρχικότητα. Προσπαθώντας από τη μεριά μου να δω λίγο πιο καθαρά το διάκενο που φαίνεται να διανοίγει ο αυτοσχεδιασμός, να σκεφτώ μέσα του, να γράψω για αυτό και να το κατοικήσω (όσο και όπως μπορώ), θα ήθελα να ακολουθήσω αυτή την εκτροπή.

Η διαφορά ανάμεσα σε αυτές τις δύο απορίες μοιάζει να είναι αρκετά αντίστοιχη με μια τρίτη, η οποία προέρχεται από τη θεωρητικοποίηση του συν-αισθήματος (*affect*) (στη διάκρισή του από το συναίσθημα [*emotion*]), ως εκείνο το οποίο φαίνεται, πράγματι, να «αφυπνίζει τη φαντασία απέναντι στο μη λεκτικοποιημένο, στο αδιόρατο και στο ανεπαίσθητο» (Αβραμοπούλου 2018, σ. 20).

Ο αυτοσχεδιασμός έχει μια ιδιαίτερη σχέση με αυτό, καθώς είναι μια συνθήκη όπου οι μουσικοί ακολουθούν, όπως συχνά λέγεται, μόνο το ένστικτό τους, ή ενώνονται με τη μουσική «ροή», έννοια που μεταφέρθηκε στη θεωρία του αυτοσχεδιασμού από το έργο του ψυχολόγου Mihaly Csikszentmihalyi (1990) για να αποδώσει την ψυχή τε και σώματι εστίαση της προσοχής των μουσικών στην αυτοσχέδια και επιτόπια μουσική δράση καθεαυτή, εκεί όπου όλα φαίνεται να αποφασίζονται στη στιγμή, με διεργασίες που υπερβαίνουν την έλλογη κρίση. Η Ειρήνη Αβραμοπούλου συνοψίζει το ζητούμενο στην κατάλληλη απορητική του διάσταση: «Πόσο εύκολο είναι να βρεθεί μια γλώσσα που μπορεί να κάνει το συν-αίσθημα να μιλήσει (και να ακουστεί), τη στιγμή που εκείνο έχει την τάση συνεχώς να ορίζεται μέσα από την πολλαπλότητα και τη διαφυγή;» (σ. 11). Θα προσέθετα: Με ποιον, ποια ή με τι τελικά συνομιλούμε στην παραπάνω πρωταρχικότητα;

Ο Chris Stover (2017) γράφει για το συν-αίσθημα στον αυτοσχεδιασμό και, χρησιμοποιώντας μια ντελεζιανή γραμματική, δεν κάνει λόγο ακριβώς για συνομιλία, ούτε βέβαια για γλώσσα, αλλά για «συν-αισθηματικές ανταλλαγές εντάσεων» (σ. 5). Θεωρεί πως η συζήτηση για τον αυτοσχεδιασμό θα πρέπει να ξεκινάει από αυτές τις ανταλλαγές, από έναν «αναδύομενο χώρο [...] όπου η ενδιαμεσότητα που χαρακτηρίζει τη σχέση μεταξύ έκφρασης και περιεχόμενου γίνεται ο συν-αισθηματικός χώρος στον οποίο τα σώματα αλληλεπιδρούν και η ταυτότητα πολλαπλασιάζεται» (σ. 7). Τα σώματα, δε, που αλληλεπιδρούν δεν είναι μόνο εκείνα των μουσικών αλλά και όσα ο Stover αποκαλεί «μουσικά-αντικείμενα-ως-σώματα», δηλαδή «νότες, μοτίβα, ευρύτερες επιτελεστικές δομές ή πρακτικές επιτέλεσης», οι δράσεις των οποίων είναι «ευθέως και μάλλον απαραμείωτα σχετιζόμενες με τις δράσεις των επιτελεστών» (σ. 12-13). Ανθρώπινα σώματα και μουσικά-αντικείμενα-ως-σώματα βρίσκονται σε μια κατάσταση αέναου γίνεσθαι και καθορίζονται κάθε φορά, κάθε στιγμή, με «χειρονομίες κωδικοποίησης και αποκωδικοποίησης, εδαφικοποίησης και απεδαφικοποίησης» (σ. 19) σε μια «διαρκή ρευστότητα αμοιβαίως συναπτόμενων σχέσεων» (σ. 7).

Η σκέψη του Stover βρίσκει ένα σημείο επαφής με εκείνη του Peters, παρότι η τελευταία δεν περιλαμβάνει ευθείες αναφορές στο συν-αίσθημα, και εκκινεί περισσότερο από τον Kant και λιγότερο από τον Deleuze. Αμφότερες όμως εγγράφουν τον αυτοσχεδιασμό σε ένα αέναο γίνεσθαι, σε μια αμορφοποίητη χωροχρονικότητα που μορφοποιείται διαρκώς και εν νέου ενώ επιτελείται. Μια βασική διαφορά ίσως να βρίσκεται στο ότι ο Peters θεωρεί αυτή την εγγραφή περίπου

ως ένα ιδανικό στο οποίο ο αυτοσχεδιασμός οφείλει πάντα να επιστρέφει, ένα ιδανικό παράλα αυτά το οποίο στην πράξη οδηγεί στην αδυνατότητα του ελεύθερου αυτοσχεδιασμού να γίνει αυτό που διακηρύσσει: ελεύθερος. Από την άλλη, ο Stover θεωρεί πως το πεδίο του αυτοσχεδιασμού διαμορφώνεται ακριβώς στο πεδίο αυτό της εμμένειας, στη μήτρα όλων των δυνατοτήτων, ως χώρος του αυτοσχεδιαστικού συμβάντος, εκεί δηλαδή όπου η «συν-αισθηματική, ενεργή συνένωση των σωμάτων συνιστά ένα συμβάν, [...] μια μοναδιαία έκφραση στο πεδίο της εμμένειας» (Stover 2017, σ. 21). Και οι δύο ωστόσο φαίνεται να συμφωνούν πως αυτός ο αμορφοποίητος χωροχρόνος πριν από την πρώτη νότα (είτε αποτελεί αδύνατο ιδανικό είτε αναδυόμενη δυνατότητα) είναι κάτι προ-γλωσσικό, κάτι που υπάρχει πέραν της γλώσσας, σχετικά απρόσβλητο από τις δομές και τις ιεραρχίες της. Συγκεκριμένα, ο Stover ακολουθεί τον Brian Massumi (1995) για να δώσει στον αυτοσχεδιασμό τον χαρακτήρα μιας αλληλουχίας συμβάντων που διαμορφώνει το υποκείμενο του αυτοσχεδιασμού στη συνεχή αλληλεπίδρασή του με τις δράσεις των ανθρώπινων σωμάτων και των μουσικών-αντικειμένων-ως-σωμάτων (σ. 22). Μέσα σε τέτοια συμβάντα, η γλώσσα και οι δομές (μουσικές, κοινωνικές ή πολιτικές) που ετεροπροσδιορίζουν τα υποκείμενα γίνονται κι αυτές εντάσεις και ροές της συν-αισθηματικής αλληλεπίδρασης. Όπως γράφει η Αβραμοπούλου (2018, σ. 19) σχολιάζοντας την προσέγγιση του Massumi, «τα ίδια τα συν-αισθήματα μετατρέπονται σε ολοποιητικές εντάσεις που διαφοροποιούνται από επιστημολογικά ερωτήματα σχετικά με την υποκειμενικότητα, τη γνώση και το ασυνείδητο».

Ομολογουμένως, η σκέψη ότι ο αυτοσχεδιασμός (έστω και στην αδυνατότητα της έκφρασής του) μας φέρνει σε επαφή με αυτό το αμορφοποίητο γίνεσθαι είναι πολύ σαγηνευτική και σίγουρα όχι ακριβώς παραπλανητική, στον βαθμό που ο αυτοσχεδιασμός φαίνεται πράγματι να διαμορφώνει ρευστές και πορώδεις τοπογραφίες, να δρα στα όρια της γλώσσας και της αναπαράστασης, να δημιουργεί ένα διάκενο, ένα περιθώριο διαφυγής, κάποιου είδους πέρασμα. Η ερμηνεία του διάκενου, ωστόσο, ως ένα πεδίο προ-γλωσσικής επικοινωνίας, συνεπώς ως «μια ένταση α-κοινωνική που δεν συνάδει με τη συνείδηση και που δεν μπορεί να γίνει οικεία ή να αναγνωριστεί από τον εαυτό ή το ομιλούν υποκείμενο» (Αβραμοπούλου 2018, σ. 19), δεν μπορεί να μιλήσει για τους τραυματισμούς που επιφέρουν στα άτομα οι διαδικασίες υποκειμενοποίησής τους και, κατ' επέκταση, για τη θεώρηση της αυτοσχεδιαστικής πρακτικής στο πλαίσιο ακριβώς των στρατηγικών που τα υποκείμενα αναπτύσσουν για να διαχειριστούν ή να απαντήσουν σε τέτοιους

τραυματισμούς. Για παράδειγμα, αν δούμε τον αυτοσχεδιασμό στο συγκείμενο της αφροαμερικανικής τζαζ (όπως θα κάνω αναλυτικότερα στο τρίτο κεφάλαιο), τέτοιες α-κοινωνικές εντάσεις δύσκολα μπορούν να συμπεριλάβουν και να εξηγήσουν τους λόγους για τους οποίους οι μαύροι μουσικοί κατέφυγαν στον αυτοσχεδιασμό για να ευθυγραμμίσουν το πιο προοδευτικό κομμάτι της τζαζ με τα αιτήματα του αφροαμερικανικού πολιτικού κινήματος της δεκαετίας του 1960.⁸ Ο George Lewis, τρομπονίστας και συγγραφέας της πληρέστερης ίσως ιστορικής καταγραφής για τη δράση της οργάνωσης AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), ενός αυτοσχεδιαστικού μουσικού κοινού (common) με έδρα το Σικάγο και έντονη κοινωνική απεύθυνση, επισημαίνει ότι μια θεώρηση του αφροαμερικανικού πειραματισμού δεν θα πρέπει να χάνει από την εστίασή της τη «μακρά ιστορία αντίστασης ενάντια στη φίμωση της μαύρης φωνής» (Lewis 2007, σ. 41). Το μουσικό είδος που ονομάστηκε «free jazz» (καταχρηστικά και για τις δύο λέξεις) προέκυψε ακριβώς από την απάντηση των Αφροαμερικανών απέναντι στις περιοριστικές θέσεις υποκειμένου που επιφύλασσε για τους ίδιους το καθεστώς της αντι-μαυρότητας. Όπως σχολιάζουν σχετικά οι Fischlin, Heble & Lipsitz (2013, σ. 36), ο αυτοσχεδιασμός εδώ συνετέλεσε και συντελεί σε «έναν αγώνα για πρόσβαση στην αντιπροσώπευση, τη νομιμοποίηση, την κοινωνική αναγνώριση και τη θεσμική ορατότητα», δείχνοντας προς μια πολιτική-αγωνιστική δυναμική του αυτοσχεδιασμού η οποία απέχει πολύ από το να είναι α-κοινωνική.

Επιστρέφοντας στις απορίες, εκείνη των Αθανασίου και Butler φαίνεται να εναρμονίζεται περισσότερο με την παραπάνω προοπτική. Σε αυτή την απορία, η πρωταρχικότητα η οποία εμφανίζεται με τον εαυτό που εξαρθρώνεται, που απ-αλλοτριώνεται και βγαίνει εκτός εαυτού, είναι απαραμείωτα κοινωνική. Η ίδια η απ-αλλοτρίωσή του εγκαθιδρύει τον εαυτό «ως κοινωνικό, ως παθιασμένο, ως

⁸ Μια αντίστοιχη κίνηση σε έναν πιο σύγχρονο χρόνο (η ευθυγράμμιση της αυτοσχεδιαστικής τζαζ με το κίνημα Occupy, για παράδειγμα, ή με εκείνο του Black Lives Matter) δεν είναι σχηματοποιημένη με τη μορφή μιας αναγνωρίσιμης τάσης, ωστόσο παραδείγματα φυσικά μπορούν να βρεθούν, λ.χ. στο έργο του δημοφιλούς Kamasi Washington ή σε εκείνο του, ενεργού ήδη από τη δεκαετία του 1960, Wadada Leo Smith (για παράδειγμα στον δίσκο με τον εύγλωττο τίτλο *Occupy The World*, 2013). Ένα παράδειγμα πάντως του πώς ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να εγείρει ευρηματικές αντιστάσεις αναφέρεται σε ένα άρθρο του περιοδικού *Vice*, όπου διαβάζουμε για μια ομάδα μουσικών που αυτοσχεδιάζει όσο πιο δυνατά μπορεί προκειμένου να καλύψει τους ήχους διαδηλώσεων της αμερικανικής άκρας δεξιάς (βλ. Andersen 2020).

καθοδηγούμενο δηλαδή από πάθη που δεν μπορεί να θεμελιώσει ή να κατανοήσει απολύτως συνειδητά» (σ. 17). Εδώ ίσως ανοίγεται ένας χώρος για την ερμηνεία ενός συν-αισθήματος το οποίο μοιάζει να αιωρείται ανάμεσα στα σώματα και τις πράξεις τους, σε μια «ροή», πράγματι, η οποία, παρότι δεν είναι ακριβώς έλλογη, φαίνεται να είναι ήδη γλωσσική, με την έννοια ότι αποκτά νόημα καθώς «επανεισέρχεται στον λόγο, συμβολοποιείται και δομεί υποκειμενικότητες» (Αβραμοπούλου 2018, σ. 25). Σε άλλο κείμενό της, η Αβραμοπούλου ερμηνεύει συγκεκριμένα το συν-αίσθημα της ελπίδας ως απορία, ως ευρισκόμενο μεταξύ «μιας μη λεκτικοποιημένης συν-αισθηματικής κατάστασης» και ενός «στερέου συστήματος γνώσης» (2017, σ. 278). Σε ένα τέτοιο ενδιάμεσο ή διάκενο φαίνεται πως αιωρείται ή δονείται το συν-αίσθημα του αυτοσχεδιασμού στην ερμηνευτική που προτείνω· σε μια αντίστοιχη απορητική ελπίδα για μια, εξίσου απορητική, ελευθερία: μια «ενόρμηση ελευθερίας», όπως τη χαρακτηρίζει ο Fred Moten (2003), δηλαδή μια ελπίδα για αποδέσμευση ή απελευθέρωση από τους ετεροκαθορισμούς των δομών και των διαδικασιών υποκειμενοποίησης, η οποία δεν μπορεί παρά να επιτελεί την ίδια της την απαλλοτρίωση, να δρα εντός των περιορισμών των οποίων είναι αποτέλεσμα. Με μια κρίσιμη διαφορά.

1.4. Ζητήματα επιτελεστικότητας

Σε ένα τέτοιο συν-αίσθημα η μνήμη φαίνεται να είναι κεντρικής σημασίας. Ακόμα και σε ένα πρακτικό επίπεδο, η βραχυπρόθεσμη μνήμη μοιάζει απαραίτητη για τους αυτοσχεδιαστές ώστε να διατηρούν μια κάποια συνοχή μεταξύ τους ή να ενισχύουν μια είδους αυτο-αναφορικότητα του αυτοσχεδιασμού, την τάση του δηλαδή να επανέρχεται σε ένα σημείο από το οποίο έχει διέλθει νωρίτερα για να το οδηγήσει σε διαφορετικό δρόμο. Στα παραδείγματα που αναφέρομαι στα επόμενα κεφάλαια, η μνήμη αναφέρεται σε πιο μακροπρόθεσμες και ευρύτερα συλλογικές διεργασίες· το αντίστοιχο συν-αίσθημα μοιάζει να υπάρχει σε δύο επίπεδα: από τη μία να αιωρείται στον αυτοσχεδιαστικό τόπο, όπου οι μουσικοί υλοποιούν συλλογικά και επιτόπου ένα ανοιχτό σχέδιο δράσης, από την άλλη να δονείται μέσα στον ιστορικό χρόνο στον οποίο το ανοιχτό σχέδιο δράσης παραπέμπει. Με αυτό τον τρόπο, με μια αιώρηση και με μια δόνηση, ο αυτοσχεδιασμός που απασχολεί το παρόν κείμενο μοιάζει να θέτει σε κίνηση διαδικασίες αναγνώρισης, βεβαρυμμένες από τις εγκλήσεις του

πολιτικού/ιδεολογικού πεδίου, αλλά και ένα κάποιο περιθώριο για επιτελεστική ανασήμανση.

Σε αντίθεση με την οπτική του Stover, οι φόρμες και οι νόρμες δεν κατανοούνται εδώ απλώς ως εντάσεις μεταξύ εντάσεων στο παιχνίδι του αέναου γίνεσθαι, αλλά ως μηχανισμοί που ταυτόχρονα εγγράφουν τα υποκείμενα στις σχέσεις εξουσίας. Ακόμα και όταν ο αυτοσχεδιασμός δεν αποκτά τόσο έντονα τα χαρακτηριστικά μιας άσκησης ιστορίας (όπως συμβαίνει στα παραδείγματα στα οποία θα αναφερθώ παρακάτω), ο αυτοσχεδιασμός μοιάζει περισσότερο να είναι ένα παιχνίδι εγγραφών και προσκολλήσεων, και λιγότερο ένα παιχνίδι ελεύθερων βουλήσεων – περισσότερο μια «ελευθερία-από» και λιγότερο μια «ελευθερία-να». Ένα παιχνίδι το οποίο ίσως περιπλέκει, αναταράσσει ή διαρρηγνύει αυτό που η Judith Butler ορίζει ως «σκηνή του περιορισμού» αλλά δεν το απαλείφει. Με μια τέτοια κατανόηση, η περίφημη χειρονομία του κιθαρίστα Derek Bailey προς έναν «μη ιδιωματικό αυτοσχεδιασμό» (Bailey 1992), έναν αυτοσχεδιασμό δηλαδή ο οποίος, καθοδηγούμενος από την ιδιαιτερότητα του κυρίαρχου αυτοσχεδιαστικού υποκειμένου, έχει υπερβεί την ανάγκη του να αναφέρεται σε συγκεκριμένα ιδιώματα, καθίσταται το λιγότερο αμφίβολη. Αυτό που υποστηρίζω, αντιθέτως, είναι ότι ο αυτοσχεδιασμός δεν μπορεί παρά να είναι «ιδιωματικός», να μιλάει μια γλώσσα ή ένα σύμπλεγμα γλωσσών, να φέρει μια κάποια ιστορία, χωρίς κάτι τέτοιο να σημαίνει ότι έτσι γίνεται ένα πιστό αντίγραφο του ιδιώματος. Συνομιλώντας για τον αυτοσχεδιασμό με τη συνθέτρια και μουσικολόγο Tracy McMullen, η Butler σημειώνει πως ο αυτοσχεδιασμός «υπάρχει σε σχέση με τους κανόνες, παρότι η σχέση αυτή δεν είναι κονφορμιστική ή υποτακτική» (McMullen & Butler 2016, σ. 25, η έμφαση δική μου). Η Butler εντάσσει, δηλαδή, τον αυτοσχεδιασμό στη θεωρία της επιτελεστικότητας, όπου οι νόρμες και τα πρότυπα αναπαράγονται ή επιτελούνται πάντοτε ατελώς, είτε εν γνώσει των υποκειμένων είτε, κυρίως, εν αγνοία τους. Με μια έννοια, πάντοτε αυτοσχεδιάζουμε, ακόμα και όταν θεωρούμε ότι ακολουθούμε πιστά ένα συγκεκριμένο πρότυπο. Η διαφορά, η κρίσιμη διαφορά (οι αντιστάσεις, οι απομακρύνσεις ή οι αποταυτίσεις που μπορούν να προκύψουν), πηγάζει ακριβώς μέσα από αυτή την ατελή επανάληψη, μέσα από μια ηχώ που διαφοροποιείται από τον ήχο τον οποίον αντανακλά, μέσα από ό,τι θα ορίζαμε, με μια πιο ντεριντιανή διάλεκτο, ως τη «δυνατότητα μιας παράθεσης ή επανάληψης να παρεκκλίνει» (DeGooyer 2019, σ. 43). Η ιδιομορφία της συγκεκριμένης μουσικής τροπικότητας που ονομάζουμε «αυτοσχεδιασμό» ίσως να έγκειται στο ότι δείχνει πιο ξεκάθαρα

αυτή την ατέλεια της επανάληψης, ότι στοχεύει σε αυτή την παρέκκλιση, και ότι «ανοίγει το ερώτημα του περιθωρίου που έχουμε για να δράσουμε σε έναν κόσμο οριοθετημένο από κανόνες», όπως το θέτει η Butler (McMullen & Butler 2016, σ. 25).

Ένα περιθώριο δράσης, λοιπόν, ένα διάκενο και μια αντηχητική δραστηριότητα στην οποία η ηχώ δεν αναδιπλασιάζει απλώς τη φωνή από την οποία προήλθε αλλά εισάγει τη διαφορά, δηλαδή τη δυνατότητα της ηχούς να παρεκκλίνει από τη φωνή, το δικαίωμά της να εμμένει σε αυτή την παρέκκλιση, στην ασυμμετρία της, στην κίνηση ενάντια στη φωνή ή *παρά* τη φωνή, στην κίνηση που φέρνει τη φωνή προ εκπλήξεως.⁹ Ένα διάκενο, με άλλα λόγια, που επισημαίνει τη δυνατότητα του αυτοσχεδιαστικού και αυτοσχεδιαζόμενου υποκειμένου να αντιμιλήσει, να διεκδικήσει να παραμείνει αμετάφραστο ή, ορθότερα, να διεκδικήσει την απομετάφρασή του, δηλαδή την άρση της μετάφρασης που έχει ήδη υποστεί από τη γλώσσα της εξουσίας (βλ. Lezra 2017). Ένα ερώτημα, λοιπόν, που υπάρχει σε ό,τι ακολουθεί αφορά τις δυνατότητες της κατοίκησης ενός τέτοιου διάκενου, ενός κενού μεταξύ ασφυκτικών πλαισίων σήμανσης, καθώς επίσης και το περιθώριο ανασήμανσης που αυτό το διάκενο επιτρέπει ή επισημαίνει.

Όπως ανέφερα και στην αρχή αυτού του κεφαλαίου, η θεώρησή μου για τον αυτοσχεδιασμό δεν μπορεί να υπερβεί τη μερικότητα. Θα πρέπει, ελπίζω, να είναι προφανές μετά τα παραπάνω ότι το παρόν κείμενο δεν έχει σκοπό να ορίσει τον αυτοσχεδιασμό στις διάφορες μορφές του ή να αναρωτηθεί σχετικά με το ποια είναι πιο ελεύθερη από κάποια άλλη. Αν χρειάστηκε να περιηγηθώ στο παραπάνω θεωρητικό οικοσύστημα είναι για να μπορέσω να σκιαγραφήσω καλύτερα την περιοχή που με ενδιαφέρει. Αν αναφέρθηκα στο συν-αίσθημα, για παράδειγμα, το έκανα για να το τοποθετήσω, κατά κάποιον τρόπο, σε στιγμές στις οποίες ο αυτοσχεδιασμός χρησιμοποιεί την ιστορική μνήμη, τα τραύματα και τις οδύνες που αυτή φέρει, να εντοπίσω τη «“φωνογραφική” μνήμη» της, όπως τη χαρακτηρίζει ο Michael Gallope (2015), ακολουθώντας τον Fred Moten (2003), «η οποία μας

⁹ Στη σχέση ανάμεσα στον ήχο και την ηχώ του θα αναφερθώ λίγο πιο αναλυτικά στην πρώτη ενότητα του τρίτου κεφαλαίου.

υπενθυμίζει ότι ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι απλώς μια δημιουργική μοναδικότητα, αλλά μια δομημένη πρακτική που μεσολαβείται από μια αχανή πολλαπλότητα από απόντα ίχνη» (Gallope 2015, σ. 155).

Στα δύο επόμενα κεφάλαια, θα προσπαθήσω να προσεγγίσω αυτό το συν-αίσθημα, τη «φωνογραφική» του μνήμη, με αφορμή το έργο δύο κυρίως μουσικών: του Dine Doneff και της Matana Roberts. Στην πρώτη περίπτωση, η μνήμη έχει να κάνει με τη μνήμη μιας «απαγορευμένης γλώσσας» (Κωστόπουλος 2008), με τον αποκλεισμό της σλαβομακεδονικής ετερότητας από τον ελληνικό εθνικό κορμό ή το εθνικό σώμα, τη μετάφρασή της από την εθνική γλώσσα. Στη δεύτερη, η μνήμη που αφήνεται στην αυτοσχεδιαστική της επιτέλεση αφορά την αφροαμερικανική εμπειρία, την οδυνηρή ιστορία της αναζήτησης της μαύρης φωνής. Και στις δύο περιπτώσεις, η ιστορική μνήμη γίνεται μια αιώρηση αλλά και μια δόνηση η οποία δημιουργεί ρήγματα στην επιφάνεια ενός «κόσμου οριοθετημένου από κανόνες», ρήγματα στους ίδιους τους κανόνες, ή διάκενα στα οποία βρίσκουμε αυτό το περιθώριο δράσης για έναν αυτοσχεδιασμό της ίδιας της μνήμης και των ταυτοτήτων που αναδύονται τραυματισμένες από μέσα της. Εξάλλου, αν πιστέψουμε τον Fred Moten (1994), ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι μόνο αυτό που κάνουμε *πάνω σε* κάτι (λέμε, για παράδειγμα, «αυτοσχεδιάζω πάνω στον τάδε ρυθμό ή στη δείνα μελωδία»), καθώς τα δύο, ο αυτοσχεδιασμός και αυτό το κάτι, δεν παραμένουν ακριβώς διακριτά. Ο αυτοσχεδιασμός είναι περισσότερο μια διαδικασία μετασχηματισμού του ίδιου του κάτι: αυτοσχεδιάζουμε ένα τραγούδι, μια μουσική φόρμα, μια κοινωνική νόρμα, έναν τρόπο οργάνωσης των πραγμάτων, μια αντίληψη του συν-ανήκειν, δηλαδή τα ερμηνεύουμε με τρόπους που θέτουν τα όριά τους σε μια κάποια δοκιμασία, που επιτελούν και ταυτόχρονα επισημαίνουν αυτό το διάκενο. Αυτή τη μετασχηματιστική τροπικότητα προσπαθώ να σκιαγραφήσω και να αναδείξω μέσα στα δύο παραδείγματα που ακολουθούν.

Κεφάλαιο 2

2.1. Η ανθρωπολογία του χαμένου

#2

Dine Doneff, «Lost Anthropology»¹⁰

Ποια θα μπορούσε να είναι η ανθρωπολογία του χαμένου; Ποιο είναι αυτό το χαμένο και πώς έχει καταστεί χαμένο; Τι σημαίνει να ασκείται κανείς σε μια τέτοια ανθρωπολογία και τι ρόλο μπορεί να έχει ο αυτοσχεδιασμός σε αυτή; Για να απαντηθούν ή, καλύτερα, για να ερωτηθούν με τον κατάλληλο τρόπο αυτά τα ερωτήματα, χρειάζεται μάλλον να μπου σε ένα ιστορικό πλαίσιο, σε μια κάποια ιστορική προοπτική.

Ένα νήμα της ιστορίας μπορεί να αναζητηθεί στα τέλη του 19ου αιώνα. Η ιστορία είναι λίγο-πολύ γνωστή. Τουλάχιστον δεν είναι άγνωστη. Οι βαλκανικοί εθνικισμοί ακονίζουν τα μαχαίρια τους, προτού τα στρέψουν εναντίον εαυτών και αλλήλων, οργανώνοντας τις αιματοχυσίες που ονομάζουμε «Μακεδονικό Αγώνα» και «Βαλκανικούς Πολέμους». Στην εποχή που εγκαινιάζεται με το τέλος αυτών, πολλές ρήξεις και ασυνέχειες σηματοδοτούν τις συνέχειες της μακράς διάρκειας, ενώ έννοιες και νοήματα υφίστανται πολυσήμαντες «σημασιολογικές διολισθήσεις», όρο που χρησιμοποιεί ο Loring Danforth (1999) για να αναφερθεί στη διαφοροποίηση των σχέσεων μεταξύ σημαινόντων και σημαινομένων ανάλογα με τις εκάστοτε ισορροπίες ή ανισορροπίες στις σχέσεις εξουσίας.¹¹

Τέτοιες σημασιολογικές διολισθήσεις ήταν μάλλον κανόνας σε έναν κόσμο που άλλαζε ραγδαία. Ο «μακρύς», κατά Hobsbawm, 19ος αιώνας έφτανε στο τέλος του, και στα νότια Βαλκάνια οι πρώην Οθωμανοί υπήκοοι καλούνταν τώρα να γίνουν πολίτες ενός έθνους-κράτους, δηλαδή από μια πολυπολιτισμική και πολύγλωσση κρατική οντότητα να μεταβούν σε μια άλλη που προωθεί ενεργά τον μονοπολιτισμό

¹⁰ Doneff (2013), προσβάσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=lxhccybotiY>

¹¹ Για παράδειγμα, η λέξη «Έλληνας» κατά τον πρώιμο 19ο αιώνα μπορούσε να χρησιμοποιηθεί «για να υποδηλώσει τα μέλη της ορθόδοξης χριστιανικής εμπορικής τάξης αδιακρίτως της “εθνικής προέλευσής” τους ή της γλώσσας που μιλούσαν» (Danforth 1999, σ. 66), κάτι που άλλαξε όταν ιδρύθηκε το εθνικό κράτος των Ελλήνων το 1830, και σταδιακά η συνδήλωση της εθνικής ένταξης ή της εθνικής γλώσσας αντικατέστησε τις προηγούμενες.

και τη μονογλωσσία. Ταυτοχρόνως, η νέα εξουσία έπρεπε να διαμορφώσει τον εθνικό χώρο και τα υποκείμενά της. Αμφότερα τα ζητούμενα, ιδίως αν συνυπολογιστεί η αντίρροπη τάση τους, είναι ικανά να πυροδοτήσουν σοβαρές εντάσεις και, σίγουρα, αρκετές μετατοπίσεις στα νοήματα με τα οποία οι άνθρωποι αναγνωρίζουν τον κόσμο γύρω τους και αναγνωρίζονται από άλλους μέσα σε αυτόν. Λαμβάνοντας υπόψη την εθνοτική, γλωσσική ή θρησκευτική ποικιλία που υπήρχε στην περιοχή, η Καρακασίδου αναγνωρίζει σε αυτή τη διαδικασία τα χαρακτηριστικά της εθνογένεσης (nation-building), μιας διαδικασίας που γενικώς «τείνει να πολιτικοποιεί τον πολιτισμό, ορίζοντας εκ νέου κοινωνικά ζητήματα που κατά κανόνα θεωρούνταν προσωπικά, όπως η εθνοτική ταυτότητα, η γλώσσα, η θρησκεία και η εθνοτική ένταξη, εντός της επικράτειας του εθνικού συμφέροντος» (1993, σ. 5). Με άλλα λόγια, ο εθνικός χώρος και τα εθνικά υποκείμενα έπρεπε να δημιουργηθούν, σχεδόν από την αρχή, στη βάση της κοινής γλώσσας, της κοινής θρησκείας και της κοινής εθνικής ταυτότητας. Το αίτημα για αφομοίωση στον εθνικό κορμό, στο εθνικό σώμα, ήταν στην ουσία ένα αίτημα για εξάλειψη της διαφοράς, ή έστω για τον περιορισμό της στη σφαίρα μιας σχετικά ασφαλούς και σαφώς καθορισμένης ετερότητας. Ήταν ένα αίτημα για ουσιαστική ομοφωνία, για εξάλειψη κάθε άλλης φωνής που θα την αμφισβητούσε, αίτημα που συνοδευόταν με την άρρητη, υπόρρητη ή, από την άλλη, απολύτως ρητή απειλή της αφωνίας, στην περίπτωση που τα υπό δημιουργία εθνικά υποκείμενα επέμεναν στο απαραμείωτο της διαφοράς τους.

2.2. Ρουσίλβο

Το Ρουσίλβο ήταν ένα σλαβόφωνο χωριό της περιοχής, είκοσι τέσσερα χιλιόμετρα δυτικά της πόλης των Βοδενών, σε κοντινή απόσταση από τη λίμνη του Οστρόβου και στη σκιά του όρους Καϊμάκτσαλαν. Το 1926, γνώρισε μια κάπως αυστηρή τροπικότητα της παραπάνω διολίσθησης και, μαζί με πολλούς άλλους τόπους με «ξενικό» όνομα, πήρε μια πιο ελληνοπρεπή ονομασία. Το χωριό μετονομάστηκε σε Ξανθόγεια, ενώ αντιστοίχως τα Βοδενά ονομάστηκαν Έδεσσα, η λίμνη έγινε Βεγορίτιδα, και το όρος έγινε Βόρας – αν και, ως προς το τελευταίο, θα πρέπει να σημειωθεί ότι στην ανεπίσημη ή ημιεπίσημη γλώσσα έχει μέχρι σήμερα παραμείνει αγέρωχο στη «βαρβαροφωνία» του.

Λίγο αργότερα, το καθεστώς Μεταξά χάραξε σύνορα εντός των συνόρων, επιβάλλοντας ένα ασφυκτικό καθεστώς επιτήρησης κατά μήκος της βόρειας μεθορίου της χώρας. Επέβαλλε, δε, έναν νέο κύκλο μετονομασιών, πλέον των ίδιων των κατοίκων και των δυσώνυμων ονομάτων τους: μια που την έλεγαν Βελίκα ονομάστηκε τώρα Πασχαλίνα, μια Ντόνα έγινε Αντωνία (Καρακασίδου 2000, σ. 327), ένας Ντίνε έγινε Κωνσταντίνος κ.ο.κ. Η γλώσσα, δε, των γηγενών κηρύχτηκε ουσιαστικά εκτός νόμου (βλ. Κωστόπουλος 2008), καθώς απλώς και μόνο η εκφορά της στον δημόσιο χώρο επέσυρε κυρώσεις, από διοικητικό πρόστιμο μέχρι μορφές ήπιου βασανισμού, όπως η υποχρεωτική κατάποση ρετσίνολαδου (Καρακασίδου 1993, σ. 3). Η απαγόρευση ακόμα και του απλού γεγονότος της ομιλίας στη μητρική γλώσσα, του ίδιου του ονόματος που οι άνθρωποι είχαν κληρονομήσει από τους προγόνους τους, ήταν μια προφανής προσπάθεια αποκοπής τους από οποιονδήποτε ταυτοτικό προσδιορισμό δεν εμπεριείχε το νόημα που η νέα εξουσία έδινε στην κατηγορία «Έλληνας πολίτης». Μαζί με τη γλώσσα, βεβαίως, απαγορεύτηκαν και οι όποιες πολιτισμικές αποτυπώσεις της: τα πανηγύρια τέθηκαν υπό παρακολούθηση, τα τραγούδια έμειναν χωρίς λόγια, ενώ, μέσα στη γενική φρενίτιδα, ακόμα και μουσικά όργανα μπήκαν στη σφαίρα της εθνικής καχυποψίας.¹²

Λίγα χρόνια μετά, στην ταραχώδη δεκαετία του 1940, πολλοί από τους σλαβόφωνους της Δυτικής Μακεδονίας συντάσσονται με το ΕΑΜ και αργότερα τον Δημοκρατικό Στρατό, όπου τουλάχιστον γίνεται αποδεκτή η ετεροφωνία τους (βλ. Βόγλης 2014, σ. 114-20, 355-7). Στο τέλος της δεκαετίας, πολλοί από τους επιζήσαντες ακολουθούν τη μοίρα της εξορίας, καταφεύγοντας κυρίως στη Σοσιαλιστική Δημοκρατία της Μακεδονίας, η οποία είχε ιδρυθεί το 1944 και στην οποία κατοικούσαν, έτσι κι αλλιώς, πολλοί συγγενείς τους. Ένας επίλογος γράφεται το 1982 με τον νόμο «περί εθνικής αντίστασης», ο οποίος αρνείται τον επαναπατρισμό τους, ως «μη Έλληνες το γένος» (Κωστόπουλος 2008, σ. 298-299). Τα Ξανθόγεια αρχίζουν να ερημώνουν ήδη από τη δεκαετία του 1950, για να εγκαταλειφθούν οριστικά στα μέσα της δεκαετίας του 1980, με τους πρώην κατοίκους

¹² Είναι χαρακτηριστική η αναφορά της Ρόμπου-Λεβίδη (2016, σ. 181) για την απαγόρευση της γκάιντας: «Ο λόγος των ντόπιων αναφέρεται σε περιστατικά κατά τα οποία χωροφύλακες εισέβαλαν στα σπίτια τους τη νύχτα και “έσφαζαν” τις γκάιντές τους».

να έχουν μεταφερθεί είτε στο χωριό Νέα Ξανθόγεια, δύο χιλιόμετρα βορειότερα, είτε σε άλλες πολιτείες, κοντινές ή όχι τόσο.¹³

Η ανθρωπολογία, λοιπόν, του χαμένου πηγάζει από μια τέτοια ιστορική διαδρομή αποκλεισμού και αποσιώπησης. Σημασία όμως δεν έχει τόσο η ανασύσταση αυτής της διαδρομής όσο η επιμονή στην εμπειρία του χαμένου, ερωτήματα όπως: πώς μια τέτοια διαδρομή βιώνεται από τα υποκείμενα που την έχουν περπατήσει (ή που έχουν υποχρεωθεί να την περπατήσουν); τι είδους υποκείμενα διαμορφώνει η μνήμη της; πώς μπορεί αυτή η μνήμη να αποτυπωθεί σε μουσική; ποια γλώσσα θα πρέπει να μιλήσει;

2.3. Αν-ησυχία

#3

Dine Doneff, «Song of the Unquietness»¹⁴

Ο Dine Doneff ή Κώστας Θεοδώρου είναι τέκνο αυτού του τόπου και της ιστορίας του. Αυτοδίδακτος μουσικός σε διάφορα όργανα (κρουστά, κιθάρα, κοντραμπάσο κ.ά.), συνθέτης και αυτοσχεδιαστής, δραστήριος ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1990, κυκλοφορεί το 2010 έναν δίσκο μουσικής αφιερωμένο στον τόπο των προγόνων του. Η 50λεπτη σουίτα με τον συλλογικό τίτλο *Ρουσίλβο* συνδυάζει σύγχρονη μουσική, επιτόπιες καταγραφές από την περιοχή και τους κατοίκους της, κείμενα, μοιρολόγια και ρέκβιεμ, και μεταπλάθει ή μεταφράζει την όλη οδύνη που φέρει μια τέτοια ιστορία σε ό,τι ο Doneff ονομάζει «αφηγηματική εδεσσαϊκή τζαζ». Είναι ακριβώς αυτή η αφηγηματικότητα που κάνει τη συγκεκριμένη μορφή τζαζ να μοιάζει με μια άσκηση μνήμης. Κι εδώ η μνήμη δεν τίθεται με κάποιον ευθύ ή άμεσο τρόπο ενάντια στη λήθη ή τη λησμοσύνη, ακριβώς γιατί είναι από τη λήθη και τη λησμοσύνη απ' όπου ξεκινάει να αρθρώνεται.

Η μνήμη που μεταφέρεται, λοιπόν, είναι μια μνήμη που έχει μάθει να κινείται στα όρια της ακουστότητας, του ακουστικά διανοητού. Είναι η μνήμη ενός

¹³ Σήμερα, σύμφωνα με την απογραφή του 2011, τα Ξανθόγεια έχουν έναν και μοναδικό κάτοικο. Βλ. εδώ: https://www.statistics.gr/documents/20181/1210503/FEK_monimos_rev.pdf/125204a0-726f-46fe-a141-302d9e7a38dc

¹⁴ Doneff (2010), προσβάσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=QITiIWOJlJg>

τόπου κατοικημένου από μια «απαγορευμένη γλώσσα» και, ως εκ τούτου, μια μνήμη που έχει καταστεί εξαρχής μη βιώσιμη και μη κατοικήσιμη – μια μη μνήμη. Οι Hirszowisz, Neyman & Kosicki (2007) χρησιμοποιούν αυτήν ακριβώς την έννοια της μη μνήμης για να συζητήσουν μια ερμηνεία της φροϋδικής απόθησης στο πλαίσιο της θεωρίας του Halbwachs για τη συλλογική μνήμη. Για εκείνες, η «μη μνήμη» περιγράφει «κοινωνικώς σημαντικά κενά στη μνήμη μιας κοινωνίας» (σ. 75), κενά τα οποία δεν οφείλονται σε κάποια παράβλεψη ή αστοχία των μνημονικών μηχανισμών αλλά, αντιθέτως, στην υψηλή αποτελεσματικότητά τους. Στην ανάλυσή τους, τα νεωτερικά έθνη αποτέλεσαν και αποτελούν «τα καλύτερα εργοστάσια παραγωγής της κοινωνικής μνήμης και μη μνήμης» (σ. 77), ρυθμίζοντας το συνεχές μεταξύ μνήμης και λησμοσύνης μέσω μηχανισμών λογοκρισίας, αποσιώπησης ή πανηγυρικών αναφωνήσεων (ο Richard Terdiman συνοψίζει κάπου εκεί δύο βασικές δυσλειτουργίες της μνήμης: είναι είτε «υπερβολικά λίγη» είτε «υπερβολικά πολλή» [1993, σ. 14]). Έτσι, τα μνημονικά κενά μετατρέπονται σε επιλεκτική αμνησία, αποτέλεσμα μιας «μνημοκτονίας» (σ. 76), μιας αποκάθαρσης της συλλογικής μνήμης από όσα στοιχεία δεν εμπίπτουν στην κυρίαρχη ιδεολογική ή πολιτική στρατηγική.

Παρά την εκκένωσή τους, πάντως, τα κενά φαίνεται να απευθύνουν μια μνημονικού τύπου έγκληση για λογαριασμό του κυρίαρχου έθνους-κράτους, μια έγκληση η οποία, αφού έχει απευθυνθεί, απολύτως συμπεριληπτικά στην προκείμενη περίπτωση, στο σύνολο των υπό διαμόρφωση πολιτών, εξειδικεύεται περισσότερο σε όσους και όσες κρίνονται «εθνικά ελλιπείς» – λόγου χάρη, σε αλλόφωνους κάτοικους του συνόρου εντός συνόρων, σε αυτή την παραφωνία της εθνικής ομοφωνίας.

Η ρύθμιση αυτού του συνεχούς μεταξύ μνήμης και λησμοσύνης παίζει προφανώς σημαντικό ρόλο στη συγκρότηση του εθνικού εαυτού και της εθνικής ετερότητας. Η ανάλυση των Hirszowisz, Neyman & Kosicki (η οποία εστιάζει –και εξαντλείται– στο μακροεπίπεδο της εθνικής-κρατικής πολιτικής) είναι χρήσιμη για να υποδείξει τον χώρο της μη μνήμης, όπως και κάποια από τα πολιτικά εργαλεία που χρησιμοποιούνται για τον καθορισμό του. Μοιάζει όμως να προβλέπει δύο μόνο θέσεις μέσα σε αυτό το μνημονικό συνεχές: είτε κάτι λησμονείται και μπαίνει (αργά ή γρήγορα) στην επικράτεια της μη μνήμης είτε αποκαλύπτεται και παίρνει θέση εντός μνήμης. Ξέρουμε όμως από τον Foucault (2011, κεφ. II) ότι η νεωτερική εξουσία δεν εξαντλείται στον κατασταλτικό ρόλο που φαίνεται να της αποδίδει μια τέτοια ανάλυση της μη μνήμης. Έτσι, το ενδιαφέρον θα πρέπει να στραφεί όχι μόνο στην ύπαρξη ή στην ένταση της μνημονικής έγκλησης και στο «κενό μνήμης» που

αναπόφευκτα προκαλεί, αλλά και στο πώς αυτή η έγκληση συγκροτεί τα υποκείμενα τα οποία εγκαλεί, πώς αυτά απαντούν στην εγκληματική προσταγή, τι στρατηγικές αναπτύσσουν για να ξεχάσουν και να απωθήσουν, για να ξεχάσουν χωρίς να απωθήσουν ή για να εξακολουθήσουν να θυμούνται, και τι επιπτώσεις μπορεί να έχουν τέτοιες στρατηγικές στη ζωή τους. Τι σημαίνει, για παράδειγμα, να βρίσκεται κανείς σε ένα τέτοιο μνημονικό κενό, να προέρχεται από αυτό;

Ο ίδιος ο Doneff αναφέρεται σε ένα «υποβόσκον σύνδρομο κατωτερότητας ως προς την καταγωγή»¹⁵ το οποίο είχε αναπτύξει μεγαλώνοντας σε αυτό το ιδιαίτερο γλωσσο-μνημονικό περιβάλλον, με τη «διπλή ταυτότητα» και τα δύο ονόματα, «ένα για “μέσα” [στο σπίτι] και ένα για “έξω”». Δείχνει δηλαδή προς διαδικασίες υποκειμενοποίησης κατά τις οποίες η γραμματική με την οποία διατυπώνεται η μνημονική έγκληση, η γραμματική της εθνικής μνήμης, της πρότυπης μνήμης, εσωτερικεύεται από το υποκείμενο που εγκαλείται. Αποκαλύπτεται έτσι ένα πρωταρχικό σημείο τρωτότητας (βλ. Αθανασίου & Butler 2016), το οποίο επισημαίνει μια απόκλιση από τη γραμματική του προτύπου εγγράφοντας το ετερόφωνο, αποκλίνον υποκείμενο σε ένα συγκεκριμένο πεδίο του διανοητού με όρους έλλειψης και μιας κάποιας αποστέρησης. «Μια σχιζοφρένεια», θα πει ο Doneff παρακάτω, μεταξύ σοβαρού και αστείου, «την οποία κατ’ ανάγκη ζήσαμε και ζούμε ως κανονικότητα». Μια «διατάραξη της ταυτότητας», θα έλεγε ίσως ο Derrida (1996, σ. 14), κατά την οποία ο κυρίαρχος εγκαλεί τα υποκείμενα σε μια γλώσσα, στην εθνική γλώσσα, τη μόνη γλώσσα, ενώ ταυτόχρονα στερεί από αυτά κάθε πιθανότητα μιας πλήρους ιδιοποίησής της, δεδομένου ότι σε κάθε εκφώνημα ή αναθύμηση, «στην ίδια την ουσία της γλώσσας», μοιάζει να είναι ήδη εγγεγραμμένη μια απαγόρευση (σ. 27).

Συνεπώς, το κενό εδώ μοιάζει παραδόξως γεμάτο από μια παρουσία που αναγνωρίζει, επικαθορίζει, προσδιορίζει και υποδεικνύει. Ταυτόχρονα, το κενό θα πρέπει να έχει όντως κενωθεί, να έχει ήδη καταστεί κενό, δηλαδή να έχει (ξε)χάσει τη γραμματική της απαγορευμένης γλώσσας, ή αυτή να έχει υποστεί μια «διαδικασία διαγραφής και αυτο-απαξίωσης» την οποία παρατηρεί η Ρόμπου-Λεβίδη (2016, σ.

¹⁵ Από μια παλαιότερη συζήτηση που είχα μαζί του, δημοσιογραφικού περισσότερο ενδιαφέροντος, δημοσιευμένη σε μουσικό περιοδικό (βλ. Πούλιος 2018). Όλα τα σχετικά παραθέματα έχουν αντληθεί από εκεί, και όχι από άλλες, ανεπίσημες και περισσότερο φιλικές, συνομιλίες που έτυχε να έχουμε κατά καιρούς, τις οποίες συνομιλίες άλλωστε δεν κατέγραφα ποτέ. Ευνοήτως, η κατανόησή μου έχει επηρεαστεί και από τις τελευταίες.

171) μελετώντας χωριά με παρελθόν σλαβοφωνίας στην Ανατολική Μακεδονία.¹⁶ Μια κένωση και μια πλήρωση που εγγράφονται αμφοτέρως με όρους γλώσσας και συμβολικής εξουσίας, αλλά που ορισμένες φορές παίρνουν και πολύ απτά ψυχογεωγραφικά χαρακτηριστικά, ως «επιτηρούμενη ζώνη», ως ένα σύνορο εντός συνόρων.

Επιπλέον, το «μέσα» στο οποίο αναφέρεται ο Doneff, εκεί όπου ο Κώστας μπορεί να ονομάζεται Dine κι εκεί όπου τα «τραγούδια χωρίς λόγια» μπορούν να τραγουδιούνται, έστω και ψιθυριστά, με τους χαμένους τους στίχους, εμφανίζεται περίπου ως ένας θύλακας αυτοπροσδιορισμού και ετεροφωνίας, ένα κράτημα μέσα στο απ-αλλοτριωτικό κενό. Είναι ένα «μέσα» το οποίο μοιάζει να βρίσκεται σε μια παράξενη εξωτερικότητα σε σχέση με τον λόγο της εξουσίας, αφενός αρκετά έξω από αυτόν ώστε οι μετονομασμένοι/ες να μπορούν να αναγνωρίζονται με τους όρους που επιθυμούν αλλά, αφετέρου, αρκετά μέσα του για να είναι σε θέση να διαπιστώνουν, μέσα από τα κλειστά τους παντζούρια,¹⁷ την αδυνατότητα αυτής της εξωτερικότητας, το αναπόδραστο ίχνος της εθνικής παρουσίας. Διότι όσο αληθινός και ζωτικός κι αν είναι αυτός ο θύλακας, ο ίδιος ο ήχος από το κλείσιμο των παντζουριών επισημαίνει και υπογραμμίζει το γεγονός ότι η επιθυμητή αναγνώριση μπορεί να γίνει μόνο εν

¹⁶ Θα πρέπει, βέβαια, να αναφερθεί ότι μεταξύ των σλαβόφωνων της Δυτικής και της Ανατολικής Μακεδονίας έχουν υπάρξει αρκετές διαφοροποιήσεις στη διαχείριση αυτής της έγκλησης και του αιτήματος για αφομοίωση. Διαφοροποιήσεις που εδράζονται σε αρκετούς ιστορικούς παράγοντες, όπως λ.χ. στη στάση τους τη δεκαετία του 1940 σχετικά με τη στήριξη ή την αντιπαλότητα με τις αντάρτικες δυνάμεις του ΕΑΜ και του ΔΣΕ –και στις μετέπειτα επιπτώσεις αυτής της στάσης–, στη θρησκευτική ένταξη (ορθόδοξοι που πρόσκεινται στην Εξαρχία ή στο Πατριαρχείο), ή ακόμα στην εθνοτική σύνθεση των χωριών ή των πόλεων και στον ανταγωνισμό των σλαβόφωνων ντόπιων με τους πρόσφυγες του 1922 (βλ. Κωστόπουλος 2008, Εμπειρικός 2008, Ρόμπου-Λεβίδη 2016). Σε κάθε περίπτωση πάντως, ένα τόσο ευαίσθητο θέμα δεν μπορεί επ' ουδενί να υπαχθεί πλήρως σε δύο συμμαγείς κατηγορίες (οι σλαβόφωνοι της Δυτικής Μακεδονίας από εδώ, και της Ανατολικής από εκεί), καθώς οι στρατηγικές που έχουν αναπτυχθεί και αναπτύσσονται χαρακτηρίζονται από μεγάλη ετερογένεια, εμπεριέχοντας μια πληθώρα τροπικοτήτων μεταξύ σιωπής και μετάφρασης, ταύτισης και αποαύτισης κ.ο.κ. και όντας καθορισμένες από πλήθος διαφοροποιητικών παραγόντων, όπως το φύλο, η τάξη, η προσωπική ή οικογενειακή ιστορία, η θέση στην κοινωνική ιεραρχία, οι φιλοδοξίες ανέλιξης σε αυτή κ.ά.

¹⁷ Κάνω αυτή τη μεταφορά σκεπτόμενος την ιδιαίτερη επιφύλαξη με την οποία μπορούσαν να τραγουδηθούν τα απαγορευμένα τραγούδια. Όπως λέει ο Doneff: «αρκετοί από τους γεροντότερους, οι πιο θαρραλέοι, κράτησαν κάποια από τα τραγούδια ζωντανά, τραγουδώντας τα μόνο εντός σπιτιού και μόνο αφού είχαν βεβαιωθεί πως δεν θα τους ακούσει κάποιο κακό αυτί».

κρυπτό, ψιθυριστά, σχεδόν συνωμοτικά. Ακόμα κι έτσι, όμως, μπορεί να διατηρήσει ενεργό έναν ορίζοντα δυνατοτήτων για μια άλλη αναγνώριση, για μια «αυτοποιητική» κατά την οποία «ο εαυτός αγωνίζεται μέσα και ενάντια στις νόρμες μέσω των οποίων συγκροτείται» (Αθανασίου 2016, σ. 105). Αυτή η ταυτοχρονία τού να βρίσκεται κανείς «μέσα» και «έξω» ή «ενάντια» στις νόρμες έχει συν τοις άλλοις και μια επιτελεστική σημασία η οποία θα γίνει λίγο πιο ξεκάθαρη στη συνέχεια.

Σε τι συνίσταται, όμως, η «αφηγηματική εδεσσαϊκή τζαζ» και πώς αποκρίνεται στη μνημονική έγκληση; Σίγουρα, μετά και τα παραπάνω, η όποια απόκριση δεν μπορεί να προέλθει από άλλη επικράτεια πέρα από εκείνη της μη μνήμης, από το κενό στο οποίο αυτή κατοικεί. Ωστόσο, η ίδια η κατοίκηση του κενού, του χώρου που είναι εξ ορισμού μη κατοικήσιμος, μαζί με την αμφισημία και αμφιθυμία του ήχου από το κλείσιμο του παντζουριού (που ταυτόχρονα επισημαίνει τη δυναμική της εξουσίας και μια σχετική ασφάλεια από τις επιπτώσεις της), μπορεί να κάνουν τα όρια της μη μνήμης κάπως πιο διαπερατά. Υποδεικνύουν μια εναλλακτική ή συμπληρωματική κατανόηση του κενού στην οποία το κενό γίνεται περισσότερο ένα «διάκενο», ένα «διάλειμμα» ή [...] ένας τρόπος “διάνοιξης χώρου”» (Αθανασίου 2016, σ. 108), ένας τρόπος για μια διαφορετική αντίληψη του χώρου, των ορίων μεταξύ μνήμης και μη μνήμης, μεταξύ φωνηματικής εγρήγορσης και σιωπής. Για τον Fred Moten (2003, σ. 47), η έλλειψη ενός τέτοιου διάκενου φαίνεται να προκαλεί τον αναδιπλασιασμό της σιωπής, ασχέτως αν παράγονται φωνηματικά ενεργήματα ή όχι· αντιθέτως, η ρήξη, η διάρρηξη ή η διολίσθηση (σημασιολογική ή άλλη) την οποία φαίνεται να υπονοεί η ίδια η ύπαρξη του διάκενου, ακόμα περισσότερο η κατοίκηση ή ο μετεωρισμός εντός του, μπορεί να δονήσει τη σιωπή με έναν τρόπο που θα παράγει σημασίες και θα «απο-οικειοποιήσει το οικείο» (σ. 3), κάτι που μάλλον αποτελεί προϋπόθεση για την όποια αυτοποιητική.

2.4. Αυτοσχεδιασμός και αντι-αφήγηση

#4

Dine Doneff, «Unbelonging»¹⁸

Πράγματι, η ίδια η απόπειρα εναντίον της μη μνήμης, η δράση μέσα σε ένα κάποιο διάκενο, φαίνεται υπό το φως αυτό ως μια απόπειρα για την εμφάνιση των αποσιωπημένων υποκειμένων, για μια άρση της σιωπής τους, για μια αν-ησυχία, η εκπλήρωση της οποίας (όσο φευγαλέα κι αν είναι) υπενθυμίζει πως όσα καταδικάζονται σε αφωνία από το αίτημα του κυριάρχου λόγου για ομοφωνία δεν σημαίνει απαραίτητως ότι δεν εξακολουθούν να (συν)ομιλούν κι ότι δεν εξακολουθούν να (συν)υπάρχουν. Ως προς αυτό, έχει ένα ενδιαφέρον η ιδιαίτερη συνθήκη στην οποία ο Doneff εντοπίζει μια απαρχή της απόπειράς του για αν-ησυχία:

Η διπλή ταυτότητα, ταυτοχρόνως, προξενούσε ερωτήματα τα οποία ως Κώστας Θεοδώρου προσπάθησα να διερευνήσω. Η επαφή μου με τη μουσική και την τέχνη γενικότερα μου άνοιξε δρόμους. Ταξίδεψα πολύ και στη διαδρομή, μεταξύ άλλων, συνάντησα και κάποιους ανθρώπους με διπλά ονόματα. Η συνασθένεια (αν μου επιτρέπεται ο όρος) με βοήθησε και ήταν η πρώτη φορά που συστήθηκα ως Dine Doneff.

Μια «συνασθένεια», μια κοινότητα της ασθένειας, η οποία μπορεί να εδράζεται σε διαφορετικά χωρικά και ιστορικά συμφραζόμενα αλλά φαίνεται πως έχει παντού παρόμοια συμπτώματα: την υποχρεωτική μετωνυμία, τη μετάφραση της ύπαρξης στην εκάστοτε γλώσσα της εξουσίας, τη «βία της μετάφρασης» όπως την αναφέρει ο Jacques Lezra (2017). Το σημείο ενδιαφέροντος σε μια τέτοια συνασθένεια είναι η συν-ταύτιση σε μια αποκείμενη ταυτότητα (Kristeva 1982), η συν-αίσθηση μιας μνήμης που το εθνικό μνημονικό έχει υποχρεώσει σε αποσιώπηση και μπορεί να αποδεχτεί μόνο μεταφρασμένη στην εθνική γλώσσα, δηλαδή επί της ουσίας αδρανοποιημένη. Υπάρχει όμως και αυτό το πρώτο συνθετικό, το «συν», το μαζί, το από κοινού. Στην ανάλυση της αυτο-ποιητικής που είδαμε παραπάνω, η Αθανασίου προσδιορίζει αυτούς τους αγώνες του εαυτού «μέσα και ενάντια στις νόρμες» ως αγώνες που «διεξάγονται μόνο μέσω των άλλων και μαζί με τους άλλους, με τρόπους

¹⁸ Doneff (2019), προσβάσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=2poIhG96OIU>

οι οποίοι ανοίγουν στους άλλους [...] τους εαυτούς που μένουν εκτός και που υπερβαίνουν τις οντο-επιστημολογικές τυπολογίες του κύριου και κυρίαρχου εαυτού» (Αθανασίου & Butler 2016, σ. 105). Η «αυτο-ποιητική», δηλαδή, δεν δανείζεται τις εκφράσεις ενός νεωτερικού υποκειμένου που χειραφετείται μέσα στην αυτάρκεια και την αυτοτέλειά του. Αντιθέτως, αναγνωρίζεται μέσα στη συνθήκη μιας πρωταρχικής κοινωνικότητας η οποία εδράζεται στο πρωταρχικό σημείο τρωτότητας, εμφανιζόμενο εδώ στο σύμπτωμα του διπλού ονόματος. Δημιουργείται έτσι ένα πεδίο μιας αναγνώρισης στο οποίο οι εαυτοί αναγνωρίζονται αποκαλύπτοντας την ασυμμετρία τους, «αρνούνται τις “παραλείψεις” και τις παραμορφώσεις της επίσημης ιστορίας» και «επιστρέφουν σε χαμένες φωνές» (Medina 2011, σ. 13), ανοίγοντας έτσι μια προοπτική για αυτό που ο Foucault (και μέσω αυτού ο Medina) χαρακτηρίζει «αντι-μνήμη», στην περίπτωση μας για την αντι-μνήμη μιας «απαγορευμένης γλώσσας».

Μια τέτοια αντι-μνήμη είναι εκείνη που διαμορφώνει τη μουσικοτροπία του *Ρουσίλβο*, το οποίο μπορεί να μην είναι τυπικά ένας αυτοσχεδιαστικός δίσκος, με την έννοια ότι δεν επινοήθηκε *in situ* τη στιγμή της ηχογράφησης του, αποτελείται όμως από συνθέσεις ενός αυτοσχεδιαστή, αυτοδίδακτου μουσικού, και σίγουρα παραμένει ευαίσθητο στα όσα συμβαίνουν στο επιτόπιο της επιτέλεσης. Ωστόσο, η περιορισμένη αναγνώριση στην πρώτη φάση της κυκλοφορίας του έργου, οι επανειλημμένες οχλήσεις στον ίδιο τον Doneff (από τις αστυνομικές αρχές ή από υπερεθνικιστικές ομάδες) στις οποίες έχει αναφερθεί δημοσίως,¹⁹ ακόμα και στο γεγονός ότι στην πρώτη κυκλοφορία του δίσκου, στη Θεσσαλονίκη το 2010, υπογράφει τη μουσική ως Κώστας Θεοδώρου και όχι ως Dine Doneff, είναι στοιχεία που δείχνουν ότι το πεδίο αναγνώρισης το οποίο αναφέρθηκε παραπάνω, το πεδίο που επιτρέπει μια διαφορετική αναγνώριση, έχει μια συγκεκριμένη έκταση. Η Αβραμοπούλου (2020) αναγνωρίζει κάτι αντίστοιχο στην ανάλυσή της για το γυναικείο κίνημα της μαντίλας στην Κωνσταντινούπολη. Αξιοποιεί τη διάκριση του Mladen Dolar (2006) μεταξύ της φωνής ως γυμνό εκφώνημα και της φωνής που εκφέρει έναν λόγο και γίνεται έτσι μια σημαίνουσα ομιλία για να εξετάσει κριτικά το κατά πόσο μια φωνή που αρθρώνεται ενάντια στις εγκληματικές προσταγές του

¹⁹ Για παράδειγμα, στη συζήτηση που ακολούθησε την πρώτη παρουσίαση του έργου στην Αθήνα, στη Στέγη του Ιδρύματος Ωνάση την άνοιξη του 2016, μια δημοσιογραφική ανταπόκριση από την οποία μπορείτε να βρείτε στο Πούλιος 2016. Σε τέτοιες οχλήσεις, βέβαια, αναφέρεται και στη συνέντευξη που ανέφερα προηγουμένως (Πούλιος 2018).

κυρίαρχου λόγου μπορεί τελικά να επιφέρει πολιτικό αποτέλεσμα, να εισέλθει στο πεδίο της ακουστότητας, του ακουστικά διανοητού. Η Αβραμοπούλου (2020) θεωρεί τη μετατροπή της φωνής σε σημαίνουσα ομιλία κάτι ιδιαίτερα αμφίβολο, όταν το υποκείμενο καλείται να αρθρώσει αυτή τη φωνή σε ένα νοηματικό πεδίο καθορισμένο ασφυκτικά από τον κυρίαρχο λόγο. Παρότι, τα συμφραζόμενα με την περίπτωση του Doneff είναι αρκετά διαφορετικά, και δεν θα ήθελα να προβώ σε καταχρηστικές αναλογίες, ωστόσο κάνω τη συγκεκριμένη αναφορά γιατί μπορεί να καταδείξει τα όρια της αυτο-ποιητικής, την εμβέλεια της αντι-μνήμης.

Αν, ωστόσο, κάνει κάτι η αντι-μνήμη είναι να δείχνει προς μια ρωγμή στο κυρίαρχο σημασιολογικό πλαίσιο, προς μια δυνατότητα (ακόμα κι αν πρόκειται για μια αδύνατη δυνατότητα) για μια διαφορετική αναγνώριση. Λίγα χρόνια μετά το *Ρουσίλβο*, ο Doneff θα στήσει το πρότζεκτ *Lost Anthropology*, στα πλαίσια του οποίου η «αφηγηματική εδεσσαϊκή τζαζ» θα αφήνεται σε πιο τυπικώς οριζόμενες αυτοσχεδιαστικές συνθήκες, με μια έννοια επιστρέφοντάς τη εκεί απ' όπου προήλθε. Ο Doneff θα μοιραστεί τη σκηνή με διάφορους μουσικούς και θα παίζει, όπως ο ίδιος λέει, το «ίδιο πάντα τραγούδι».²⁰ Θα είναι το ίδιο, το τραγούδι της αν-ησυχίας του, και θα είναι κάθε φορά διαφορετικό, κάθε φορά διαφορετικά ίδιο, εφόσον κάθε φορά θα αφήνεται σε έναν διπλό μετεωρισμό: αφενός σε εκείνο το διάκενο, στον ιδιαίτερο χώρο της αυτοσχεδιαστικής ηχοποιητικής, και αφετέρου στην αντηχητική δραστηριότητα της μνήμης και στην όποια δυνατότητα έχει να δημιουργήσει μια αντι-μνήμη, μια μνήμη που αντι-μιλά.

Κάτι τέτοιο ίσως υπονοεί ότι ο αυτοσχεδιασμός δεν είναι ποτέ μια πλήρως απεδαφικοποιημένη συνθήκη στην οποία τα υποκείμενα απλώς απαλλάσσονται (και, δη, απλώς επιλέγουν να απαλλάσσονται) από τις ιστορικές, πολιτικές ή μουσικές/ηχητικές συνδηλώσεις της διαμόρφωσής τους. Δείχνει επίσης ότι ο αυτοσχεδιασμός έχει ή μπορεί να έχει μια επιτελεστική, ίσως ιζηματική, επίδραση στον καθορισμό του «ιδίου πάντα τραγουδιού», κάνοντάς το κάθε φορά να μοιάζει διαφορετικά ίδιο, και επιτελώντας αυτή την παράδοξη συνθήκη του να βρίσκεται κανείς «μέσα» και ταυτόχρονα «έξω» ή ακόμα και «ενάντια». Η επιτελεστική συνθήκη του Moten (1994), η μετασηματιστική δυνατότητα του αυτοσχεδιασμού στην οποία αναφέρθηκα στο προηγούμενο κεφάλαιο, αυτοσχεδιάζει εδώ την ίδια την

²⁰ Φράση παρμένη από δελτίο Τύπου για εμφανίσεις στην Κύπρο το καλοκαίρι του 2015. Βλ. εδώ:

<https://www.cyprusevents.net/el/events/kostas-theodorou-lost-anthropology-nicosia-2015/>

ταυτότητα, ανοίγοντας το «ίδιο πάντα τραγούδι» σε έναν ορίζοντα ενδεχομενικότητας.

Στην προκείμενη περίπτωση, ένας τέτοιος ορίζοντας οδήγησε τον Doneff στην αποδημία. Το 2017, ο δίσκος *Ρουσίλβο* επανακυκλοφορεί από το Μόναχο, τη φορά αυτή με πιο διεθνή εμβέλεια και με την υπογραφή του Dine Doneff, αντί του Κώστα Θεοδώρου. Με άλλα λόγια, ο Dine που είχε γίνει Κώστας έγινε πάλι Dine, όχι πλέον μέσα στο σπίτι του, σε εκείνον τον θύλακα αυτοπροσδιορισμού, ούτε στον τόπο καταγωγής του, στον οποίον δεν θα μπορούσε παρά να είναι ο Κώστας (καθώς ως Dine παραμένει στην εμβέλεια του μη ακουστού), αλλά όταν πλέον ο Doneff ανέλαβε την ταυτότητα του εμικρέ, ενός υποκειμένου που διασχίζει σύνορα χωρίς ακριβώς να ανήκει πουθενά. Η ταυτότητα αυτή επιτελείται στον δίσκο που ονομάζεται, ίσως όχι τυχαία, *In/Out*, όπου υπάρχει και η σύνθεση αναφοράς αυτής της ενότητας, το «Unbelonging». Ο δίσκος είναι ηχογραφημένος ζωντανά σε μια συναυλία για σόλο αυτοσχεδιαστικό κοντραμπάσο και επιτόπιες καταγραφές από διάφορες ευρωπαϊκές χώρες. Ήχοι πόλης (ένα τραμ που κουδουνίζει, άνθρωποι που μιλούν στο φουαγιέ ενός θεάτρου, μια ανακοίνωση από ένα αεροδρόμιο) οι οποίοι σε κάθε σημείο του δίσκου δημιουργούν την αίσθηση μιας κίνησης αλλά ταυτόχρονα και εκείνη της απόστασης του καταγραφέα από το αντικείμενο της καταγραφής, κι ένα κοντραμπάσο το οποίο διασχίζει αυτή την απόσταση και επιτελεί μουσικές βινιέτες που καταλήγουν στη σύνθεση «Exile», με την οποία δηλώνεται ότι αυτή η άρση του ανήκειν δεν είναι μόνο αποτέλεσμα μιας εμπρόθετης απομάκρυνσης αλλά και μιας συγκεκριμένης αδυνατότητας της αν-ησυχίας να άρει πλήρως τις συνθήκες που την καταδίκασαν στη σιωπή και αργότερα σε μια ιδιότυπη εξορία.

Ίσως, λοιπόν, το συν-αίσθημα του θρήνου που μεταφέρει το *Ρουσίλβο*, το «Ρέκβιεμ»²¹ που περιέχει, να μην εντάσσεται σε μια φροϋδική ανάλυση του τραύματος και των σταδίων επούλωσής του. Υπάρχουν μάλλον πληγές που δεν κλείνουν ποτέ. Και ίσως η «αφηγηματική εδεσσαϊκή τζαζ», αυτός ο ήχος της αν-ησυχίας, να συνηχεί με ό,τι εννοεί ο José Muñoz ως συν-αίσθημα της μελαμψότητας, μιας μελαμψότητας, ωστόσο, που δεν είναι «λευκή ούτε είναι μαύρη, αλλά δεν είναι και το ενδιάμεσό τους» (2018, σ. 341). Είναι μια θέση υποκειμένου, για την ακρίβεια μια καταθλιπτική θέση υποκειμένου (ή η θέση του καταθλιπτικού υποκειμένου), μια ηθική στάση των μειονοτικών υποκειμένων απέναντι στη λευκότητα, η οποία κι αυτή

²¹ Doneff (2010), διαθέσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=qtBXuChdO7M>

δεν ορίζεται με ουσιοκρατικούς όρους αλλά είναι, όπως γράφει ο Muñoz, «μια πολιτισμική λογική που ελέγχει τα αισθήματα και τη συμπεριφορά του έθνους» (σ. 342). Ανάμεσα στην καταφανή θετικότητα του κυρίαρχου εαυτού και την παθολογικοποιημένη θρηνητικότητα της ετερότητας, η καταθλιπτική θέση είναι «μια διαρκής κριτική στάση», όπως σημειώνει σχετικά η Αβραμοπούλου (2018, σ. 32), από την οποία «το υποκείμενο διαπραγματεύεται την πραγματικότητα», χωρίς να «αποφεύγει την απώλεια και την ενοχή» αλλά και χωρίς να υποκύπτει «στην ψευδαισθητική σφαίρα του παρανοειδούς σχιζοειδούς» (Muñoz 2018, σ. 353). Πρόκειται, λοιπόν, για μια αναγνώριση της θέσης, για μια «πολιτική αναγνώριση», όπως επισημαίνει ο Muñoz, η οποία μπορεί να γίνει «ενδυναμωτική και απελευθερωτική», αλλά και μια επανόρθωση, η οποία, ωστόσο, «είναι κάθε άλλο παρά ειδυλλιακή» (ό.π.) για το υποκείμενο, αφού δεν παραβλέπει τους τραυματισμούς της υποκειμενοποίησής του. Αυτή η συν-αισθηματική, κριτική στάση του Muñoz φαίνεται να συμβάλλει αρκετά στην κατανόηση για τις επιστημολογικές κατευθύνσεις της ανθρωπολογίας του χαμένου, στους ήχους της οποίας περιηγήθηκε αυτό το κεφάλαιο.

Κεφάλαιο 3

3.1. Η ηχώ του ήχου ή ο ήχος της μνήμης

Στην παραπάνω συζήτηση για τα όρια της αυτο-ποιητικής στο έργο του Dine Doneff, ανέφερα ακροθιγώς τη διάκριση του Mladen Dolar για τη φωνή ως γυμνό εκφώνημα και τη φωνή ως σημαίνουσα ομιλία. Προτού συνεχίσω με το παράδειγμα της αφροαμερικανικής αυτοσχεδιαστικής τζαζ και το έργο της Matana Roberts, θεωρώ πως είναι χρήσιμο για τα όσα θα ακολουθήσουν να επεκταθώ σε αυτό. Για να το κάνω θα επανέλθω για λίγο στη σύνθεση αναφοράς του πρώτου κεφαλαίου, στο «Open Border», για να αναφερθώ σε ένα στοιχείο από τη δράση του Luigi Ceccarelli, το οποίο θα μας εισάγει στη συγκεκριμένη θεματική και νομίζω ότι συμβάλει στην ερμηνεία της επιτελεστικής ανασήμανσης, της διαφοράς μέσα στην ομοιότητα. Ο Ceccarelli, λοιπόν, έχει μπροστά του έναν υπολογιστή και μια πολυκάναλη κονσόλα η οποία λαμβάνει τα ηχητικά σήματα από τις επιτελέσεις των τριών άλλων αυτοσχεδιαστών, δίνοντάς του παράλληλα τη δυνατότητα να αναλύσει με λεπτομέρεια και να αξιοποιήσει τις χωρικές διαστάσεις του ήχου – από πού έρχεται, πού κατευθύνεται, πού μπορεί να ανακατευθυνθεί. Μέσω αλγορίθμων που τρέχουν σε πραγματικό χρόνο στον υπολογιστή, τα ηχητικά σήματα επιστρέφουν παραμορφωμένα, αλλοιωμένα, ενισχυμένα ή μετατοπισμένα (πάντως σίγουρα διαφοροποιημένα) στο συνολικό ηχοτοπίο και γίνονται έτσι η πρώτη ύλη ενός, θα λέγαμε, «τεχνοδυναμικού» αυτοσχεδιασμού.²² Εδώ, η ηχώ του ήχου φαίνεται παραδόξως να γίνεται η ίδια μια είδους πρωταρχικότητα, να αποκόπτεται ή να αποκολλάται από το ενέργημα του οποίου είναι αντανάκλαση: αντί να αναδιπλασιάζει τη φωνή του εαυτού φαίνεται να παράγει διαφορά, να φέρνει τους τρεις αυτοσχεδιαστές αντιμέτωπους με το ενέργημα που μόλις προηγουμένως είχαν απευθύνει.

Η τάση αυτή της ηχούς προς τη διαφορά φέρνει στο νου τον μύθο του Νάρκισσου και τη σχέση του με τη νόμφη Ηχώ. Η Adriana Cavarero (2005) και ο

²² Μια τέτοια παρατήρηση ανοίγει μια προοπτική για τη θεώρηση του αυτοσχεδιασμού στο πλαίσιο της μετανθρώπινης (posthuman) θεωρίας (της αυτοσχεδιαστικής δράσης ανθρώπων, μηχανών και αλγορίθμων), μια προοπτική η οποία έχει ποικίλες και ενδιαφέρουσες προεκτάσεις και έχει αρχίσει να μελετάται προσεκτικά τα τελευταία χρόνια (βλ. για παράδειγμα Borgo 2016, Landgraf 2018). Είναι μια συζήτηση, ωστόσο, που ξεφεύγει, αρκετά από τις επιδιώξεις του παρόντος κειμένου.

Mladen Dolar (2006), γράφοντας και οι δύο για τις ποικίλες διαστάσεις και θεωρητικές προεκτάσεις της φωνής, αναλύουν τον μύθο μέσα από τη γνωστότερη εκδοχή του, εκείνη του Ρωμαίου ποιητή Οβίδιου. Συνοπτικά, ο μύθος έχει ως εξής: ο Νάρκισσος βρίσκεται στις όχθες ενός ποταμού και κοιτάζει το είδωλο του εαυτού του, το μόνο αντικείμενο του πόθου του, έτσι όπως αυτό καθρεφτίζεται στο νερό. Η Ηχώ τον βλέπει από μακριά και τον ερωτεύεται, πλην όμως δεν μπορεί να εκφράσει ρητά τα αισθήματά της, καθώς έχει καταδικαστεί από τους θεούς σε ένα παράξενο είδος αφωνίας: δεν μπορεί πλέον να εκκινήσει μια δική της ομιλία παρά μόνο να επαναλαμβάνει τα τελευταία λόγια του ενεργήματος κάποιου άλλου. Ωστόσο, παρότι η Ηχώ απλώς αντανakλούσε τα λόγια του Νάρκισσου, «η φωνή που επέστρεφε δεν ήταν η δική του φωνή, παρότι επέστρεφαν όντως τα δικά του λόγια» (Dolar 2006, σ. 40). Για τον Dolar, αυτή η διαφορά, η εμφάνιση μιας αλλότητας μέσα στην αντανάκλαση της φωνής, ήταν αρκετός λόγος ώστε ο Νάρκισσος να απορρίψει το κάλεσμα της Ηχούς και να γίνει ο μύθος μια «αποτυχημένη ιστορία αγάπης»: ο Νάρκισσος «προτιμούσε να πεθάνει παρά να αφήσει τον εαυτό του στον άλλον» (Dolar, ό.π.).

Ο Dolar αναφέρει αυτόν τον μύθο στη ροή μιας συζήτησης στην οποία εμπλέκει, αφενός, τη μεταφυσική της παρουσίας του Derrida (όπου η φωνή εκλαμβάνεται ως μια «καθαρή αυτοπάθεια», ως μια απατηλή ένδειξη της εσωτερικότητας του εαυτού η οποία δεν λαμβάνει υπόψη τα ίχνη που μετατρέπουν την παρουσία αυτού του εαυτού σε ένα σύνολο απουσιών – εντέλει η φωνή θεωρείται ως η «ψευδαίσθηση *par excellence*» [Dolar 2006, σ. 38]), και αφετέρου, τις φωνητικές προεκτάσεις της περίφημης σκηνης του καθρέφτη του Lacan (όπου ο βρεφικός εαυτός, αναγνωρίζοντας το είδωλό του, εισέρχεται στο πεδίο του συμβολικού, δηλαδή υφίσταται μια ενδογενή ρήξη η οποία αναγνωρίζει τον εαυτό και ταυτόχρονα τον μετατρέπει σε αντικείμενο). Στη ροή αυτής της συζήτησης, ο Dolar παραθέτει τον μύθο μεταξύ άλλων παραδειγμάτων που δείχνουν ότι «τη στιγμή κατά την οποία εμφανίζεται μια επιφάνεια που επιστρέφει τη φωνή, η φωνή αποκτά μια δική της αυτονομία και εισέρχεται στη διάσταση του άλλου» (σ. 40). Η φωνή ως «καθαρή αυτοπάθεια» στην ανάλυση του Derrida δεν προβλέπει ένα τέτοιο ενδεχόμενο: «η αποδομητική στροφή τείνει να στερεί τη φωνή από την ανεκρίζωτη αμφισημία της», σημειώνει ο Dolar (σ. 42). Αντίθετα, η λακανική προσέγγιση ακούει στη φωνή που αντηχεί τη φωνή-αντικείμενο, ένα αντικείμενο το οποίο αναπαριστά «την αδυνατότητα επίτευξης της αυτοπάθειας», εισάγοντας έτσι «μια απόσχιση, μια

ρήξη στο μέσον της πλήρους παρουσίας», παρουσιάζοντας εντέλει «ένα κενό το οποίο δεν είναι απλώς μια έλλειψη, ένας κενός χώρος, [αλλά] ένα κενό στο οποίο η φωνή μπορεί να αντηχήσει» (σ. 42).

Για την Cavarero, η φωνή που αντηχεί και αποκτά αυτονομία μπορεί να «απογυμνώσει τον λόγο από τη γλώσσα ως σύστημα σημασιοδότησης» (2005, σ. 167). Εξάλλου, στην ανάλυσή της η Ηχώ δεν επαναλαμβάνει τις λέξεις της φωνής, «επαναλαμβάνει τον ήχο τους» (σ. 166): μια σημαντική διαφορά, αν σκεφτούμε τη διάκριση την οποία επισημαίνουν αμφότεροι οι Dolan και Cavarero μεταξύ σημαίνουσας ομιλίας και φωνής ως απλής υλικότητας. Η σημασία αυτής της διάκρισης φαίνεται από μια στιχομυθία μεταξύ Νάρκισσου και Ηχούς την οποία μεταφέρει η Cavarero (σ. 166) από το λατινικό κείμενο του Οβίδιου. Ο Νάρκισσος λέει: *huc coeamus*, δηλαδή, ας βρεθούμε· η Ηχώ απαντάει: *coeamus*, δηλαδή επαναλαμβάνει το «ας βρεθούμε». Ωστόσο, όπως σχολιάζει η Cavarero, σκέτο το *coeamus*, χωρίς το *huc*, έχει την επιπλέον σημασία της ερωτικής συνεύρεσης, της συνουσίας. Έτσι, η Ηχώ, αυτή η «ακουστική επανάληψη», καταφέρνει, ακριβώς μέσω της επανάληψης, να μην αναπαράγει το σημασιολογικό πεδίο του Νάρκισσου, ούτε απλώς να το αποδιοργανώσει, αλλά να το νοηματοδοτήσει εκ νέου (διά του ήχου, της ά-λογης εκφοράς της φωνής). Αυτή είναι μια εξόχως πολιτική κίνηση, αν λάβουμε υπόψη τις έμφυλες συνδηλώσεις και προεκτάσεις του μύθου, έτσι όπως τις αναδεικνύει η Cavarero· αν λάβουμε υπόψη, για παράδειγμα, ότι για την Ηχώ το σημασιολογικό πεδίο στο οποίο ηχούν τα φωνήματα του Νάρκισσου «δεν είναι οργανωμένο σύμφωνα με τις δικές της προθέσεις» (σ. 167). Η αντηχητική δραστηριότητα φαίνεται έτσι να διανοίγει το περιθώριο εκείνο της δράσης στο οποίο αναφερόταν η Judith Butler, όπως είδαμε στο πρώτο κεφάλαιο, δηλαδή το περιθώριο «που έχουμε για να δράσουμε σε έναν κόσμο οριοθετημένο από κανόνες» (McMullen & Butler 2016, σ. 25). Φαίνεται επίσης πως η ηχώ εκκινεί μια διαδικασία επιτελεστικότητας στην οποία το ίδιο θα είναι πάντα διαφορετικό ή διαφορετικά ίδιο.

Αν ο αυτοσχεδιασμός μπορεί να οριστεί ως η μουσική του διάκενου, ως ένα περιθώριο μιας κάποιας ανασήμανσης, τότε αυτό το διάκενο φαίνεται να συνηχεί αρκετά με το κενό στο οποίο η φωνή μετατρέπεται σε ηχώ. Σχολιάζοντας, άλλωστε, αυτό το κενό, τη χρονική καθυστέρηση μεταξύ φωνήματος και αντήχησης, η Cavarero παρατηρεί πως «κινητοποιεί τον μουσικό ρυθμό της γλώσσας», εισάγοντας έτσι μια μουσικότητα στο πλαίσιο της οποίας η ηχώ ανασύρει και «ανακαλύπτει εκ νέου και αναθυμάται τη δύναμη εκείνη της φωνής που αντηχεί ακόμα μέσα στον

λόγο» (2005, σ. 169), μια δύναμη για την οποία μάλλον θα πρέπει να υποθέσουμε ότι εξασθενεί υπό το βάρος του ιδεολογικού φορτίου του λόγου.

Αντί λοιπόν η ηχώ να ορίζεται στη βάση της ομοιότητάς της με το φώνημα το οποίο αντανακλά, εισάγει τη διαφορά που διασπά την ομοιότητα και δίνει τη δυνατότητα να αρθρωθεί ένας άλλος λόγος, ο λόγος του άλλου ή, πιο συγκεκριμένα, της άλλης. Με μια τέτοιου είδους αντήχηση κατά νου, στην επόμενη ενότητα θα εξετάσω συνοπτικά τη σχέση ανάμεσα στον αυτοσχεδιασμό και την απείθαρχη ηχώ του ήχου στο συγκείμενο της αφροαμερικανικής αυτοσχεδιαστικής τζαζ.

3.2. Διεργασίες αντήχησης

«I cannot be but experimental
Inside Empire»
---Heriberto Yépez (2017, σ. 11)

Στη δική της προσέγγιση στο ζήτημα της ηχούς και στην εισαγωγή της διαφοράς μέσα από ό,τι φαινομενικά είναι η επανάληψη του ιδίου, η Frances Dyson (2014), θεωρητικός των media studies, στέκεται και εκείνη στο κενό που είναι τεχνικά αναγκαίο για να πραγματοποιηθεί αντήχηση· στέκεται επίσης και στην απουσία του. Διαπιστώνει πως όσο και περισσότερο ο κυρίαρχος λόγος στη νεωτερικότητα, και δη στην ύστερη μορφή της, επιχειρεί να καλύψει κάθε πιθανή σπιθαμή δημόσιου αισθητηριακού ή πολιτικού χώρου με προϊόντα της ιδεολογικής του ηγεμονίας. Γράφει: «Η αδιάκοπη φωνή η οποία γεμίζει ασφυκτικά, 24 ώρες τη μέρα, τα μέσα ενημέρωσης αποκλείει την πιθανότητα διαλόγου, ενισχύοντας τις σχέσεις εξουσίας που είναι εγγενείς σε μια φωνή που δεν έχει αντήχηση» (σ. 104). Το κενό εξαλείφεται και η ηχώ καταπνίγεται πριν καν προλάβει να ηχήσει, κι έτσι το αισθητηριακό πεδίο κατακλύζεται από «έναν χείμαρρο μονοτονίας και διδαχών» (σ. 105).

Όλες αυτές οι διερωτήσεις για τη φωνή και την ηχώ έχουν, τουλάχιστον εδώ, μια πολιτική κυρίως σημασία. Μοιάζουν να θέτουν αυτά που η Αθανασίου θεωρεί μάλλον ως τα κατεξοχήν πολιτικά ερωτήματα: «ποιων οι φωνές ακούγονται και ποιων όχι; Ποιες φωνές περιλαμβάνονται στο πεδίο του αισθητού; [...] Πώς παρεμβαίνουμε σ' αυτό το ηγεμονικό πεδίο του διανοητού και του αισθητού;» (Αθανασίου 2016, σ.

125). Τέτοιου είδους ερωτήματα αναδύονται ή μπορούν να αναδυθούν όταν η ιστορική μνήμη αφήνεται στην αυτοσχεδιαστική της επιτέλεση: ερωτήματα ορατότητας και ακουστότητας αλλά και ερωτήματα που αφορούν τη δυνατότητα παρέμβασης ή ανανοηματοδότησης. Έχουν επίσης άμεση συσχέτιση με την αναζήτηση της μαύρης φωνής στο συγκείμενο της αφροαμερικανικής αυτοσχεδιαστικής τζαζ.

Στην ιστορική της προοπτική, η αφροαμερικανική αυτοσχεδιαστική τζαζ επιστρατεύτηκε ως πρακτική σε ένα πεδίο το οποίο ήταν αντίστοιχα αποικισμένο, όπως το κορεσμένο πεδίο που περιέγραψε παραπάνω η Dyson, το πεδίο χωρίς ηχώ. Στα τέλη της δεκαετίας του 1950 και, πιο έντονα, στις αρχές εκείνης του 1960, πολλοί Αφροαμερικανοί μουσικοί διαπίστωναν ότι το πεδίο της τζαζ (μιας μουσικής που έχει τις ρίζες της στα μπλουζ και τα σπιρίτσουαλς, τις κατεξοχήν μαύρες μουσικές εκφράσεις) είχε ιδιοποιηθεί από τη λευκότητα, δηλαδή από μια «στρατηγική ανάπτυξη ισχύος, [...] ένα σύνολο κανονιστικών θέσεων για τις οποίες εκείνο που δεν είναι λευκό μπορεί να θεωρηθεί μη κανονικό» (Fiske 1994, σ. 42, στο Lewis 1996, σ. 100). Μέχρι εκείνο το χρονικό σημείο, η μουσική βιομηχανία, η οποία θα πρέπει μάλλον να θεωρηθεί ως εργαλείο της λευκής ηγεμονίας, είχε καταφέρει να απορροφήσει τους κραδασμούς που είχε δημιουργήσει μια προηγούμενη μουσική επανάσταση των Αφροαμερικανών, εκείνη της λεγόμενης bebop στις αρχές της δεκαετίας του 1940, κατά την οποία η έμφαση στην αυτοσχεδιαστική δεξιοτεχνία μουσικών όπως ο Charlie Parker, ο Dizzy Gillespie ή ο Thelonious Monk διεκδικούσε ένα πεδίο ορατότητας και ακουστότητας για τη μαύρη δημιουργικότητα μακριά από την εξωτικοποίηση της στο πλαίσιο του σουίνγκ κατεστημένου και του ρόλου του μαύρου μουσικού ως διασκεδαστή της λευκής μεσαίας τάξης. Το αίτημα της bebop είχε να κάνει, αφενός, με την αυτοδιάθεση των μαύρων μουσικών και, αφετέρου, με την αμφισβήτηση των καθορισμένων θέσεων υποκειμένων που αυτοί μπορούσαν να αναλάβουν, κάτι που διάνοιξε «νέες δυνατότητες για τη δημιουργία μιας αφροαμερικανικής αυτοσχεδιαστικής μουσικότητας που θα οριζόταν ως ρητά πειραματική» (Lewis 1996, σ. 95). Αίτημα το οποίο επανήλθε σχεδόν αυτούσιο είκοσι χρόνια αργότερα, όταν και η ίδια η bebop είχε μεταμορφωθεί σε ένα «μοντέλο επιτέλεσης από το οποίο ελάχιστες παρεκκλίσεις γινόταν ανεκτές» (Lewis 2007, σ. 27). Όπως σημειώνει ο μουσικολόγος Ajay Heble, ακόμα και για πιο σύγχρονες εποχές, «η “ευυπόληπτη” τζαζ είναι η τζαζ από την οποία έχουν αφαιρεθεί η

μαυρότητα και η φυλετική ιστορία της, μια τζαζ χωρίς τις “λάθος νότες”» (Heble 2000, σ. 10).

Το βήμα μπροστά ήταν και πάλι αυτοσχεδιαστικό και, μαζί με τα αιτήματα της bebop, εμπειρείχε και ένα βήμα προς τα πίσω. Η «νέα μαύρη μουσική», όπως την ονόμασαν οι μουσικοί της, προσπάθησε να ξαναδώσει στην τζαζ τη μαυρότητά της, να την επιστρέψει, σύμφωνα με έναν από τους πρωτεργάτες της, τον Ornette Coleman, «στα όσα αφορούσε η τζαζ στην αρχική της μορφή» (στο Wilmer 1977, σ. 81). Ωστόσο, αυτή η επιστροφή δεν ήταν επιστροφή σε κάποια συγκεκριμένη φόρμα, μια αναβίωση των μπλουζ ή των σπιρίτσουαλς. Όπως σημειώνει ο Daniel Fischlin στον πρόλογο μιας συνέντευξής του με τον τρομπετίστα Wadada Leo Smith, «η μπλουζ επιστημολογία για τον Smith βρίσκεται στην καρδιά της μαύρης εμπειρίας και μετατρέπεται σε αμέτρητες μουσικές ενέργειες στις οποίες ο αυτοσχεδιασμός είναι βασικό συστατικό» (Fischlin 2012, σ. 2).

Ο αυτοσχεδιασμός στο συγκεκριμένο συγκείμενο, όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, δεν επιστρέφει σε μια α-κοινωνική πρωταρχικότητα, αντίθετα εγγράφεται σε μια «μακρά ιστορία αντίστασης ενάντια στη φίμωση της μαύρης φωνής» (Lewis 2007, σ. 41). Αυτό θα πρέπει να το διαβάσουμε όχι μόνο στην προφανή πολιτική του διάσταση, στο πλαίσιο δηλαδή της διεκδίκησης της ακουστότητας της μαύρης φωνής, αλλά επίσης και ως επίκληση μιας μουσικής δράσης από κοινού. Η επιστροφή, η οποία δεν ήταν τόσο επιστροφή όσο ένα ετερογενές σύνολο αφηρημένων αναφορών στις μουσικές ρίζες της μαύρης κουλτούρας, ήταν μια επίκληση σε μια παράδοση συλλογικού τραγουδιού από τα σπιρίτσουαλς των μαύρων εκκλησιών και τα αντιφωνικά μπλουζ ως τα σάουτ και τα χόλερς των φυτειών της δουλείας, όπου οι πολυφωνικές ερωταπαντήσεις, call and response, ήχος και αντήχηση, έδιναν έναν ρυθμό για να βγει η δύσκολη μέρα και εμπέδωναν ένα αίσθημα κοινότητας (μιας κοινότητας εκείνων «που δεν έχουν τίποτα και που, μη έχοντας τίποτα, έχουν τα πάντα» [Moten 2020, χ.σ.]). Τόσο η bebop όσο και η «νέα μαύρη μουσική» έπαιζαν, συνήθως με ξεχωριστή δεξιότητα, πάνω σε μια λεπτή ισορροπία «μεταξύ συλλογικής σοφίας και καλλιτεχνικής ανεξαρτησίας» (Fischlin 2012, σ. 7). Ίσως, όσο φτάνουμε στα τέλη της δεκαετίας του 1960 και η νέα μουσική αρχίζει και αναπτύσσει το πλήρες εύρος της, η ισορροπία αυτή να έγερνε προς την πλευρά της συλλογικής σοφίας, καθώς, όπως σημειώνει ο Lewis, «η εστίαση του μουσικού λόγου άρχισε ξαφνικά να μεταφέρεται από τον ατομικό, αυτόνομο δημιουργό στη συλλογικότητα» (1996, σ. 110). Αυτή η μετατόπιση, σε συνδυασμό με

την επίκληση συγκεκριμένων ιδιωμάτων της μαύρης έκφρασης, ήταν δύο σημαντικές διαφορές μεταξύ αυτού που ο Lewis διακρίνει ως «ευρωλογικό [eurolological]» *avant-garde* (εν αντιθέσει με το «αφρολογικό [afrological]»), στο οποίο κυριαρχούσε μια μοντερνιστική κατανόηση της αποδέσμευσης από τις γνωστές μουσικές φόρμες και η αυτονόμηση της ατομικής ιδιαιτερότητας του εκάστοτε μουσικού. Σε αυτή ακριβώς τη διαφοροποίηση αναφερόταν ο κιθαρίστας Derek Bailey ονομάζοντας την τεχνοτροπία του «μη ιδιοματικό αυτοσχεδιασμό».²³

Ταυτόχρονα, υπήρχε και μια αλλαγή της εστίασης σε ένα άλλο επίπεδο. Ο Zachary Wallmark (2016) γράφει για αυτό που ονομάζει «σαξοφωνική κραυγή», έχοντας στην εστίασή του τη στροφή του John Coltrane προς πιο ριζοσπαστικές και ανιχνευτικές μουσικές φόρμες στα μέσα της δεκαετίας του 1960 – μια στροφή που ερμηνεύτηκε είτε ως μια αυτάρεσκη, «ακόμα και τρελή» (σ. 233) άσκηση ριζοσπαστικού ύφους είτε ως «θεοφανής αποκάλυψη και πνευματική έκσταση» (σ. 233). Το παράδειγμα του Coltrane δεν ήταν βέβαια το μοναδικό. Την ίδια περίπου περίοδο, ένας άλλος σπουδαίος Αφροαμερικανός σαξοφωνίστας, ο Albert Ayler, έλεγε πως οι αυτοσχεδιαστές θα πρέπει «να κινητοποιήσουν τη φαντασία τους προς τον ήχο αντί να εστιάζουν στις νότες» (στο Wilmer 1977, σ. 23), απηχώντας μια σημαντική τάση της νέας μαύρης μουσικής «για την απελευθέρωση του ήχου από τους περιορισμούς της τονικότητας» (Wallmark 2016, σ. 234), και κινητοποιώντας τη διαλεκτική μεταξύ μουσικής και θορύβου, μεταξύ φωνής ως απλής υλικότητας και σημαίνουσας ομιλίας. Ο Moten (2020) προσθέτει κι εκείνη μεταξύ της γλώσσας του προτύπου και της πίζιν ομιλίας, των σπαστών, αυτοσχεδιαστικών αγγλικών που μιλούσαν οι σκλάβοι και αγνοούσαν υπεροπτικά οι αφέντες, οι κάτοχοι της πρότυπης ομιλίας, ως έναν νοηματικό χώρο, τον οποίον οι σκλάβοι μπορούσαν να γεμίσουν με τα δικά τους νοήματα, συνδέοντας έτσι αυτό το γλωσσικό διάκενο με τη γενεαλογία του μαύρου ριζοσπαστισμού.

Η αναζήτηση, λοιπόν, της μαύρης φωνής στο πλαίσιο της ριζοσπαστικής τζαζ μοιάζει να είναι αξεδιάλυτα δεμένη με την αναζήτηση της ηχούς της, με την προσπάθεια εκ νέου νοηματοδότησης ενός αποικισμένου πεδίου. Το τι μπορεί να ακουστεί (και να νοηθεί ως μουσική) και από ποιον και με ποιον τρόπο είναι ένα

²³ Κίνηση πάντως, όχι μόνο του Bailey αλλά και ευρύτερα της «ευρωλογικής» πλευράς του αυτοσχεδιασμού που, κατά τον Lewis (1996), δεν ήταν άμοιρη φυλετικών συνδηλώσεων και μιας προσπάθειας αποσιώπησης των αφροαμερικανικών μουσικών εκφράσεων.

πλέγμα ερωτημάτων που διατρέχει αυτή τη διαδρομή, μαζί με τη διπλή κίνηση που αμφισβητεί τις δομικές ιεραρχίες και ταυτόχρονα επανοικειοποιείται τις ιστορικές, πολιτικές, πολιτισμικές ή αισθητικές προεκτάσεις του συγκεκριμένου πεδίου λόγου. Μια απλή έκφραση όπως «αυτή είναι η μουσική μου» απέκτησε μια επιπλέον, αρκετά ιδιαίτερη, διάσταση.

3.3. Περιπέτειες μιας αντωνυμίας

#5

Matana Roberts, «I am»²⁴

Οι δύο απλούστερες λέξεις όλων των γλωσσών, το πιο απλό δηλωτικό της ταυτότητας: «I am», «εγώ είμαι», «je suis», «io sono». Κι όμως, ορισμένες φορές αυτό το τόσο βασικό ομιλητικό ενέργημα επιβαρύνεται με το πιο επίπονο των νοημάτων, γίνεται το πιο δύσκολο να διατυπωθεί. Επίσης, «εγώ είμαι», σκέτο, χωρίς αντικείμενο, όχι εγώ είμαι «κάτι» ή, έστω, «τίποτα», σαν η έκφραση και μόνο αυτού του φωνήματος να είναι αρκετή για να δηλώσει το κενό από το οποίο προέρχεται, ένα κενό στο οποίο το αντικείμενο που λείπει είναι το ίδιο το υποκείμενο που εκφέρει το «I am», ένα υποκείμενο το οποίο έχει μετατραπεί σε αντικείμενο, στην πιο οδυνηρή κυριολεξία που έχει δώσει στη λέξη η πραγματικότητα της δουλείας. Η ερμηνεία αυτής της αντωνυμίας χωρίς αντικείμενο με τη σπαρακτική κραυγή της Matana Roberts φαίνεται να εισάγει αυτές τις συνδηλώσεις και να την ευθυγραμμίζει με τα όσα αναφέρθηκαν μόλις παραπάνω.

Ο Fred Moten έχει γράψει για αυτή την περίπτωση, κατά κάποιον τρόπο γράφει για αυτή διαρκώς: «Εκεί όπου η κραυγή γίνεται ομιλία που γίνεται τραγούδι [...] εκεί βρίσκεται το ίχνος της καταγωγής μας» (2003, σ. 22). Αρχικά, ακούει την κραυγή όταν διαβάζει την αφήγηση του Frederick Douglass (Αφροαμερικανού πολιτικού και συγγραφέα του 19ου αιώνα) για τη διάβασή του από την «αιματοβαμμένη πύλη», δηλαδή για την πρώτη φορά που, ως μικρό παιδί, συνειδητοποίησε τη θέση του ως υποκείμενο-αντικείμενο στον απάνθρωπο και απανθρωποποιητικό κόσμο της δουλείας. Η σκηνή εδώ είναι καταρχάς ένας ήχος, ο

²⁴ Roberts (2011), προσβάσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=JMC31ZKdn0Y>

ήχος μιας «απαραιτήτως οπτικής επιτέλεσης στη σκηνή της αντικειμενοποίησης» (σ. 1), στη σκηνή δηλαδή της βάνουσης κακοποίησης της θείας Hester από τον κοινό αφέντη τους. Η «επιστροφή στις ρίζες» δύσκολα μπορεί να πάρει πιο δραματικό χαρακτήρα.

Γράφοντας για τη μαύρη γυναικεία φωνή, η Farah Jasmine Griffin (2004) αναγνωρίζει μια παράδοση που «επιχειρεί, ακριβέστερα έχει ανάγκη, να επικοινωνήσει πέρα από τις λέξεις όταν αυτές δεν είναι πλέον ικανές να παράγουν νόημα» (σ. 108). Η κραυγή στο κενό του νοήματος ή, από την άλλη, στο ακριβές κέντρο του. Όπως είδαμε και παραπάνω ο αφροαμερικανικός πειραματισμός ανέτρεξε στο παρελθόν της αφροαμερικανικής εμπειρίας για να επανοικειοποιηθεί και να αποικειοποιήσει τις μουσικές εκφράσεις του, το πνεύμα τους, όχι τόσο το γράμμα τους. Ο ριζοσπαστισμός του, αυτή η «αντίσταση ενάντια στη φίμωση της μαύρης φωνής», δεν στόχευε στη «ρήξη με την ιστορική συνείδηση αλλά περισσότερο στην ανάκτησή της» (Lewis 2007, σ. 41). Η Griffin σημειώνει αυτό το «“φωνητικό σκοτάδι” [...], μια φωνή που αντηχεί την ηχώ από τις φυτείες βαμβακιών και καπνών» (σ. 108). Επισημαίνει όμως παράλληλα και τονίζει ότι η φωνή αυτή, η ηχώ της φωνής που αντηχεί ακόμα και στο πιο βαθύ σκοτάδι, ακόμα και στην απουσία του απαραίτητου για την αντανάκλαση διαστήματος, πέρα από επισήμανση της ευαλωτότητας, «είναι ταυτόχρονα δύναμη» (σ. 109).

Διότι η σύνδεση της κραυγής με τη σκηνή της κακοποίησης της θείας Hester είναι μόνο η μια πλευρά της ιστορίας. Υπάρχει και η άλλη. Στην ίδια αφήγηση του Douglass, ο Moten ακούει την κραυγή να γίνεται τραγούδι, συγκεκριμένα να γίνεται τα τραγούδια εκείνα που αναφέρει ο Douglass ότι τραγουδούσε μια ομάδα σκλάβων περπατώντας στο δάσος, στις λίγες ώρες που μπορούσαν να διαθέσουν στους εαυτούς τους. Όπως γράφει ο Douglass, τα τραγούδια ήταν «περιέργως ενθουσιώδη» και «αποκάλυπταν ταυτοχρόνως την ύψιστη χαρά και τη βαθύτερη θλίψη» (στο Moten 2003, σ. 20). Η Matana Roberts επιμένει στις συνεντεύξεις της ότι η κραυγή, αυτή η σωματοποιημένη ηχώ της αφροαμερικανικής εμπειρίας, δεν μεταφέρει μόνο πόνο, αγωνία και τρόμο· «υπάρχει επίσης και πολλή χαρά μέσα της» (στο Sheridan 2013).

Και πράγματι, η «κραυγή που γίνεται ομιλία που γίνεται τραγούδι», κατά τον Moten, δεν θα μπορούσε να μείνει στον τρόπο. Όπως ανέφερα προηγουμένως, ακόμα και η αναθύμηση των τραγουδιών της φυτείας φαίνεται πως είναι αφορμή για εορτασμό. Κι έτσι, στην εξέλιξή της η κραυγή στο «I am» πράγματι γίνεται ομιλία και πράγματι γίνεται και τραγούδι, με τη φωνή της Roberts να εναλλάσσεται στις τρεις αυτές διαθέσεις. Γίνεται, βέβαια, και μουσική, καθώς το βασικό όργανο της Roberts δεν είναι η φωνή της αλλά το άλτο σαξόφωνο (δηλαδή η φωνή της μέσα από τους χάλκινους σωλήνες του). Και φτάνει μάλιστα να γίνεται ένα σχεδόν ανέμελο τραγούδι, αυτό που ξεκίνησε από τα πιο σκοτεινά σκοτάδια.

Εδώ και δέκα χρόνια, η Matana Roberts έχει αρχίσει να υλοποιεί ένα φιλόδοξο και μακρόπνοο σχέδιο που συνέλαβε στα τέλη της δεκαετίας του 2000. Το εγχείρημα έχει τη γενική ονομασία *Coin Coin* και θα αποκτήσει, σύμφωνα με τον σχεδιασμό, δώδεκα συνέχειες (μέχρι σήμερα έχουν εκδοθεί οι τέσσερις – η σύνθεση «I am» είναι από την πρώτη και η σύνθεση «All Things Beautiful» είναι από την τέταρτη). Αντικείμενό της είναι η αμερικανική ιστορία και πιο συγκεκριμένα η αφροαμερικανική εμπειρία σε αυτή, εξάλλου η γενική ονομασία του πρότζεκτ παραπέμπει σε υπαρκτό πρόσωπο, στη Marie Thérèse Metoyer, μια απελεύθερη σκλάβα που έφτιαξε μια από τις πρώτες ακμάζουσες κοινότητες απελευθέρων ήδη από τα τέλη του 18ου αιώνα, αρκετά χρόνια δηλαδή πριν από τον αμερικανικό εμφύλιο και το επίσημο τέλος της δουλείας.

Ίσως αυτή η σημειολογία να βοηθάει να ακούσουμε καλύτερα και το «All Things Beautiful», το οποίο, παρά την ονομασία του και το παιγνιώδες ύφος των αυτοσχεδιασμών του, αφηγείται μια επίθεση της Ku Klux Klan στο Μέμφις του αμερικανικού Νότου, μέσα από τα μάτια ενός μικρού κοριτσιού που κοιτάει τις λευκές κουκούλες και σκέφτεται το δέντρο στο οποίο είχε πλάσει τόσες ιστορίες μαζί με τη –δολοφονημένη από την ΚΚΚ– μητέρα της.

Στις συνθέσεις της Roberts, το ενδιαφέρον της για την ιστορία διαπλέκεται με το ενδιαφέρον της για τον κόσμο των πνευμάτων, η ιστορία συναντά τη μυθιστορία, κι έτσι σκηνικό μιας ρατσιστικής επίθεσης διαπλέκεται με τον

²⁵ Roberts (2019), προσβάσιμο εδώ: <https://www.youtube.com/watch?v=zjOQ5NkmHCQ>

φανταστικό κόσμο ενός μικρού κοριτσιού, υπερβαίνοντας συμβολικά τους όρους που η φυλετική βία επιχειρεί να επιβάλει. Μια τέτοια κίνηση είναι σημαντική για το έργο της Roberts, καθώς αυτό βασίζεται εν μέρει στην αναδίφησή της σε ιστορικά αρχεία (συμπεριλαμβανομένου και του οικογενειακού της αρχείου) με σκοπό την ανάδυση της μαύρης φωνής, συγκεκριμένα της μαύρης γυναικείας φωνής, από τους αιώνες της αποσιώπησής της. Κάτι τέτοιο μοιάζει να συνηχεί με το εγχείρημα της ιστορικού Saidiya Hartman (2020), η οποία διερωτάται μέσα στο έργο της για τις μεθόδους που μπορεί να χρησιμοποιήσει (ή, ακριβέστερα, για τις μεθόδους που θα πρέπει να εφεύρει) μια ιστορικός του 21ου αιώνα για να μιλήσει για τη γυναικεία αφροαμερικανική παρουσία μέσα από ένα αρχείο που της έχει αφήσει ελάχιστο ή καθόλου χώρο για να εκφράσει η ίδια τον εαυτό της. Μια τέτοια διερώτηση φαίνεται πως κυριαρχεί στο έργο της Roberts, δίνει, θα λέγαμε, τη λύση στον γρίφο της ανωνυμίας χωρίς αντικείμενο.

Στο επίπεδο της επιτέλεσης, ο αυτοσχεδιασμός εμφιλοχωρεί ως αναπόσπαστο κομμάτι στις συνθέσεις της Roberts, στο ανοιχτό πεδίο δράσης που αυτές σημειώνουν, καθώς η σημειογραφία αυτών των συνθέσεων, η κειμενική τους μορφή ή παρτιτούρα, δεν χρησιμοποιεί μουσικούς φθόγγους αλλά σχήματα και χρώματα που οι μουσικοί καλούνται να ερμηνεύσουν, αντί απλώς να αποδώσουν. Ο αυτοσχεδιασμός επισημαίνει ότι η δράση είναι, σε κάθε περίπτωση, συλλογική, και ότι αυτός είναι ίσως ο μόνος τρόπος με τον οποίον μια κραυγή μπορεί τελικά να γίνει τραγούδι και η ηχώ μπορεί να διεκδικήσει από τον κυρίαρχο ήχο τον χώρο που της έχει αρνηθεί, την άρση της αφωνίας της. Κι αυτή είναι μια εξόχως πολιτική κίνηση, καθώς επεμβαίνει ακριβώς στο επίπεδο της ακουστότητας, του ακουστικά διανοητού, αμφισβητώντας τη σταθερότητά του και επιδιώκοντας τη διεύρυνσή του ή ακόμα και την ανατροπή του. Αυτή την πολιτική θέση και κίνηση θέλησα να επισημάνω με τις αυτοσχεδιαστικές τροπικότητες που ανέλυσα στην παρούσα εργασία.

Βιβλιογραφία

- Αβραμοπούλου, Ε., 2017, «Hope as a Performative Affect: Feminist Struggles Against Death and Violence», *Subjectivity* 10, σ. 276-293.
- , 2018, «Εισαγωγή: Πολιτικές εγγραφές του συν-αισθήματος», στο Αβραμοπούλου, Ε., *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό: Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στον σύγχρονο κόσμο*. Αθήνα: Νήσος.
- , 2020, «Αναζητώντας το δικαίωμα στη “φωνή”: Υποκειμενοποίηση, ιδεολογική έγκληση και η συν-αισθηματική γραμματική της ετερότητας μέσα από την αντιπαράθεση για τη μουσουλμανική μαντίλα στην Τουρκία», στο Τσιμπιρίδου, Φ., *Εθνογραφία και καθημερινότητα στην «καθ’ ημάς Ανατολή»*, Αθήνα: Κριτική.
- Αθανασίου, Α., 2016, «Απειθαρχες αντωνυμίες», στο Πανόπουλος, Π. & Ρίκου, Ε. (επιμ.), *Φωνές / Fonés*, Αθήνα: Νήσος
- Αθανασίου, Α. & Butler, J., 2016, *Απ-αλλοτρίωση: Η επιτελεστικότητα στο πολιτικό*, μτφρ. Κιουπκιολής, Α., Αθήνα: Τόπος.
- Andersen, S.S., 2020, «The Jazz Collective Drowning Out Far-Right Rallies with Terrible Music», *Vice*, προσβάσιμο εδώ: https://www.vice.com/en/article/k7q54a/jazz-far-right-denmark-rasmus-paludan?fbclid=IwAR2R6ZNX3ayKdEjrFbBoGWzKNvGPFLzopVqCo0KE1J-HNIeD7dNXQUcN_PU
- Bailey, D., 1992, *Improvisation: Its Nature and Practice in Music*, Νέα Υόρκη: Da Capo Press.
- Benjamin, W., 1979, «Naples», στο *One Way Street & Other Writings*, μτφρ.: Jephcott, E. & Shorter, K., Λονδίνο: NLB.
- Βόγλης, Π., 2014, *Η αδύνατη επανάσταση: Η κοινωνική δυναμική του εμφύλιου πολέμου*, Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Borges, J.L., 2013, «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», στο *Άπαντα τα πεζά I*, μτφρ. Κυριακίδης, Α. Αθήνα: Πατάκης.
- Borgo, D., 2002, «Negotiating Freedom: Values and Practices in Contemporary Improvised Music». *Black Music Research*, Vol. 22, No. 2, Φθινόπωρο, σ. 165-188.

- , 2016 «Openness from Closure: The Puzzle of Interagency in Improvised Music and Neocybernetic Solution», στο Siddall, G., & Waterman, E., (επιμ.), *Negotiated Moments. Improvisation, Sound, and Subjectivity*, Ντάρχαμ & Λονδίνο: Duke University Press.
- Cavarero, A., 2005, *For More than One Voice. Toward a Philosophy of Vocal Expression*, μτφρ.: Kottman, P.A., Στάνφορντ: Stanford University Press.
- Csikszentmihalyi, M., 1990, *Flow: The Psychology of Optimal Experience*
- Danforth, L., 1999 [1995], *Η μακεδονική διαμάχη: Ο εθνικισμός σε έναν υπερεθνικό κόσμο*, μτφρ. Μαρκέτος, Σπ., Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- DeGooyer, S., 2019, «Το δικαίωμα...», στο DeGooyer, S., Hunt, A., Maxwell, L., Μουν, S., *Το δικαίωμα να έχουμε δικαιώματα*, μτφρ.: Πούλιος, Β., Αθήνα: Εκδόσεις του εικοστού πρώτου.
- Deleuze, G. & Guattari, F., *What is Philosophy?*, μτφρ.: Tomlison, H., Burchill, G., Λονδίνο & Νέα Υόρκη: Verso.
- Derrida, J., 1996, *Monolingualism of the Other or the Prosthesis of Origin*, μτφρ. Mensah, P., Στάνφορντ: Stanford University Press.
- , 1996b, «Remarks on Deconstruction and Pragmatism», στο Mouffe, Ch., *Deconstruction and Pragmatism*, Νέα Υόρκη: Routledge.
- , 2000, *Φαντάσματα του Μαρξ: Το κράτος του χρέους, η διεργασία του πένθους και η νέα διεθνής*, μτφρ.: Παπαγιώργης, Κ., Αθήνα: Εκκρεμές.
- Dolar, M., 2006, *A Voice and Nothing More*, Κέιμπριτζ, Λονδίνο: MIT Press.
- Dyson, F., 2014, *The Tone of our Times. Sound, Sense, Economy, and Ecology*, Κέιμπριτζ, Λονδίνο: MIT Press.
- Elliott, R., 2018, *The Sound of Nonsense*, Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Bloomsbury Academic.
- Εμπειρικός, Λ., 2008, «Γλωσσικά όρια και πολιτικά σύνορα στα τραγούδια των Σλαβομακεδόνων στον ελλαδικό χώρο», *Τετράδια* 4, σ. 48-59.
- Fishlin, D., Heble A., Lipsitz, G., 2013, *The Fierce Urgency of Now. Improvisation and the Ethics of Cocreation*. Ντάρχαμ, Λονδίνο: Duke University Press.
- Fishlin, D., 2012, «Improvocracy, or Improvising the Civil Rights Movement in Wadada Leo Smith's *Ten Freedom Summers*», *Critical Studies in*

- Improvisation / Études critiques en improvisation*, Vol. 8, No 1, σ. 1-25.
- Foucault, M., 2011, *Ιστορία της σεξουαλικότητας, τ. 1*, μτφρ. Μπέτζελος, Τ., Αθήνα: Πλέθρον
- Gallope, M., 2015, «Is Improvisation Present?» Στο Lewis, G. E., & Piekut, B. (επιμ.), *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Vol. 1. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Gilloch, G., 1996, *Myth and Metropolis. Walter Benjamin & the City*, Κέιμπριτζ: Polity Press.
- Griffin, F.J., 2004, «When Malindy Sings: A Meditation on Black Women's Vocality», στο O'Meally, R.G., Edwards, B.H. & Griffin, F.J. (επιμ.), *Uptown Conversation: The New Jazz Studies*, Νέα Υόρκη: Columbia University Press.
- Hartman, S., 2020, *Η Αφροδίτη σε δύο πράξεις*, μτφρ. Ιωαννίδης, Α. & Προδρόμου, Γ., Αθήνα: Τοποβόρος.
- Heble, A., 2000, *Landing on the Wrong Note. Jazz. Dissonance, and Critical Practice*. Νέα Υόρκη, Λονδίνο: Routledge.
- Hirszowicz, M., Neyman, E., Kosicki, P., 2007, «The Social Framing of Non-Memory», *International Journal of Sociology*, Vol. 37, No 1, σ. 74-88.
- Καρακασίδου, Α. 2000, *Μακεδονικές ιστορίες και πάθη 1870-1990*
-----, 1993, «Politicizing Culture: Negating Ethnic Identity in Northern Greece», *Journal of Modern Greek Studies*, Vol. 11, No 1, σ. 1-28.
- Kristeva, J., 1982. *Powers of horror: an essay on abjection*. Νέα Υόρκη: Columbia University Press
- Κωστόπουλος, Τ., 2008, *Η απαγορευμένη γλώσσα: Κρατική καταστολή των σλαβικών διαλέκτων στην ελληνική Μακεδονία*. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Landgraf, E., 2018, «Improvisation, Posthumanism, and Agency in Art», *Liminalities: A Journal on Performance Studies*, Vol. 14, No. 1
- Lewis, G. E., 2007, *A Power Stronger than Itself. The AACM and American Experimental Music*, Σικάγο: University of Chicago Press.
- , 1996, «Improvised Music after 1950: Afrological and Eurological Perspectives». *Black Music Research*, Vol. 16, No. 1, Άνοιξη, σ. 91-122.

- Lezra, J., 2017, *Untranslating Machines: A Genealogy for the Ends of Global Thought*, Λονδίνο: Rowman & Littlefield International.
- Mackey, N., 1992, «From Noun to Verb», *Representations*, No 39, σ. 51-70.
- Massumi, B., 1995, «The Autonomy of Affect», *Cultural Critique* 31, σ. 83-109.
- McMullen, T. & Butler, J., 2016, «Improvisation within a Scene of Constraint: An Interview with Judith Butler», στο Siddall, G., & Waterman, E., (επιμ.), *Negotiated Moments. Improvisation, Sound, and Subjectivity*, Ντάρχαμ & Λονδίνο: Duke University Press.
- McMullen, T., 2014, «The Improvisative», στο Lewis, G.E. & Piekut, B., (επιμ.) *The Oxford Handbook of Critical Improvisation Studies*, Οξφόρδη: Oxford Handbooks.
- Medina, J., 2011, «Toward a Foucaultian Epistemology of Resistance: Counter-Memory, Epistemic Friction & Guerilla Pluralism», *Foucault Studies*, No 12, σ. 9-35.
- Monson, I., 2007, *Freedom Sounds: Civil Rights Call out to Jazz and Africa*. Οξφόρδη: Oxford University Press.
- Moten, F., 1994, «Music against the Law of Reading the Future and Rodney King», *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, Vol. 27, No 1, σ. 51-64.
- , 2003, *In the Break. The Aesthetics of Black Radical Tradition*. Μινεάπολις & Λονδίνο: University of Minnesota Press.
- , 2020, «Μαυρότητα και μηδενικότητα: Μυστικισμός στη σάρκα», *Feministika*, μτφρ.: Πούλιος Β., προσβάσιμο εδώ: <http://feministika.net/blackness-and-nothingness/#sdendnoteiisym>
- Muñoz, J.E., 2018, «Νιώθω μελαμψός, νιώθω πεσμένος: Το συν-αίσθημα της Λατίνας, η επιτελεστικότητα της φυλής και η καταθλιπτική θέση», στο Αβραμοπούλου, Ε., *Το συν-αίσθημα στο πολιτικό: Υποκειμενικότητες, εξουσίες και ανισότητες στον σύγχρονο κόσμο*, μτφρ.: Τσιάκαλου, Ο. Αθήνα: Νήσος.
- Peters, G., 2009, *The Philosophy of Improvisation*, Σικάγο & Λονδίνο: University of Chicago Press.
- Πούλιος, Β., 2018, «Dine Doneff Vs. Κώστας Θεοδώρου: Λήθη ηθελημένα αθέλητη», *Anopolis.gr*, προσβάσιμο εδώ:

<https://www.avopolis.gr/articles/165-synentefkseis/international-interviews/63359-dine-doneff-rousilvo-18>

- , 2016, «Κώστας Θεοδώρου/Ρουσίλβο: Ηχόδραμα σαν ιστορία, *Avopolis.gr*, προσβάσιμο εδώ: <https://www.avopolis.gr/live/live-greek/55716-theodorou-rousilvo-stegi>
- Ρόμπου-Λεβίδη, Μ., 2016, *Επιτηρούμενες ζωές: Μουσική, χορός και διαμόρφωση της υποκειμενικότητας στη Μακεδονία*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Sheridan, M., 2013, «Matana Roberts: Creative Defiance», *New Music Box*, προσβάσιμο εδώ: <https://nmbx.newmusicusa.org/matana-roberts-creative-defiance/>
- Small, C., 2010, *Μουσικοτροπώντας. Τα νοήματα της μουσικής πράξης και της ακρόασης*, μτφρ.: Παπασταύρου, Δ. & Λούστας, Σ., Θεσσαλονίκη: Ιανός.
- Stover, C., 2017, «Affect and Improvising Bodies», *Perspectives of New Music*, Vol. 55, No 2, σ. 5-66.
- Terdiman, R., 1993, *Present Past: Modernity and the Memory Crisis*, Ιθάκα & Λονδίνο: Cornell University Press.
- Wallmark, Z., «Theorizing the Saxophonic Scream in Free Jazz Improvisation», στο Siddall, G., & Waterman, E., (επιμ.), *Negotiated Moments. Improvisation, Sound, and Subjectivity*, Ντάρχαμ & Λονδίνο: Duke University Press.
- Wilmer, V., 1977, *As Serious As Your Life. Black Music and the Free Jazz Revolution, 1957-1977*. Λονδίνο: Serpent's Tail.
- Yépez, H., 2017, *Transnational Battle Field*, Όκλαντ: Commune Editions

Δισκογραφία

- Ceccarelli, L., Drake, H., Trovalusci, L., & Vandermark, K., 2020, *Open Border*. Σικάγο: Audiographic Records
- Doneff, D. 2010, «Song of the Unquiteness» & «Requiem», *Ρουσίλβο*, Θεσσαλονίκη: zen einai & Πανοπτικόν [2017, Μόναχο: neRED Music/ECM].
- Doneff, D., 2013, «Lost Anthropology», Ζωντανή εμφάνιση στο Μόναχο (Blackbox, Gasteig).

Doneff, D., 2019, «Unbelonging», *In/Out*, Μόναχο: neRED Music/ECM.

Roberts, M., 2011, «I am», *Coin Coin Chapter One: Gents de Couleur Libres*.
Μόντρεαλ: Constellation.

Roberts, M., 2019, «All Things Beautiful», *Coin Coin Chapter Four: Memphis*.
Μόντρεαλ: Constellation.