

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ

Στο έργο της μετάφρασης, το πιο δύσκολο ίσως πρόβλημα είναι αυτό που θέτουν οι ορολογίες. Στην προκειμένη περίπτωση, η επικίνδυνη λέξη είναι το επίθετο «populaire», που στα γαλλικά σημαίνει «λαϊκό» και «δημοφιλές». Η διπλή αυτή σημασιολογία αποτελεί για την Gayraud ένα λειτουργικό εργαλείο, που υποβάλλει μια υπαινικτική ασάφεια, όπου και όταν αυτή εξυπηρετεί την επιχειρηματολογία της. Στα ελληνικά όμως, οι δυο αυτές λέξεις είναι διαφορετικά φορτισμένες, ιστορικά και πολιτισμικά. Το μεγαλύτερο φορτίο φέρει η λέξη «λαϊκό», ειδικά όσον αφορά τον τομέα της μουσικολογίας.

Στην μετάφραση, η Gayraud επιλέγει να διαχειριστεί το μουσικολογικό υλικό το οποίο πραγματεύεται κάτω από την γενική έννοια της δημοφιλίας. Η συντετμημένη λέξη «ποπ» αγκαλιάζει όλες τις εκφάνσεις αυτής της δημοφιλίας:

Όπως εννοείται στο παρόν βιβλίο, η ποπ καλύπτει αυτό που οι αγγλόφωνες σπουδές αποκαλούν popular music και που θα χαρακτηρίσουμε ως «ηχογραφημένη δημοφιλή μουσική». «Ποπ» δεν είναι μόνο ένα είδος (η ποπ σε αντιδιαστολή με την ροκ), ούτε ένας ιδιαίτερος τύπος μουσικής όπου θα καταχωρίζονταν όλες οι εκφάνσεις της, αλλά μια μορφή, η οποία περιλαμβάνει όλη την ποικιλία των ειδών ηχογραφημένης δημοφιλούς μουσικής, από τα μπλουζ μέχρι την rap και από το chanson μέχρι την hi-energy. Με άλλα λόγια είναι μια διακριτή μουσική τέχνη, η οποία ως μορφή περιλαμβάνει και υπερβαίνει πολλά είδη.

Στην παρούσα μετάφραση λοιπόν κρατάμε την σύντμηση «ποπ», ενώ η λέξη «populaire» αποδίδεται κατά προτεραιότητα ως «δημοφιλής/ές» και μόνο όταν τα συμφραζόμενα το επιβάλλουν μεταφράζουμε σε «λαϊκός/ή/ό».

Παρόμοιο είναι το πρόβλημα που θέτουν οι λέξεις folk, folklore, folkloriste. Η σημασία τους δεν είναι καλώς περιγεγραμμένη στα ελληνικά. Η σκέψη της συγγραφέως ωστόσο αποδίδεται σαφέστερα κρατώντας τους εξελληνισμένους τύπους (φολκλόρ, φολκλοριστής), παρά

αν αποδίδαμε τους όρους με κάποιο από τα ελληνικά τους συνώνυμα.

Ομοίως, ακολουθούμε την Gayraud στην απόδοση του *moderne*, *modernisme*, *modernité*, *moderniste* ως «μοντέρνος/α/ο, μοντερνισμός, μοντερνικότητα, μοντερνιστής/τρια», γιατί φαίνεται ότι επιλέγει επίτηδες και συστηματικά τις συγκεκριμένες λεκτικές μορφές από άλλες ομοειδείς ή συνώνυμες.

Κρατήσαμε την διαφοροποίηση ανάμεσα σε «μορφή» (εξωτερικό φαινόμενο, που συλλαμβάνουν οι αισθήσεις), «φόρμα» (αυτοτελής μορφή ενός καλλιτεχνήματος) και φορμά (παγωμένος τύπος φόρμας), πάντα ανάλογα με τα συμφραζόμενα.

Το κείμενο της Gayraud είναι γεμάτο από αγγλισμούς και ιδιωματοισμούς, οπότε το πνεύμα αυτό διατηρήθηκε στην ελληνική απόδοσή του. Οι ξενόγλωσσες λέξεις και εκφράσεις του πρωτοτύπου δεν μεταφράζονται, αλλά παραμένουν ως έχουν. Αυτό σημαίνει ότι η ροή των ελληνικών διακόπτεται τακτικά από λέξεις με λατινικούς χαρακτήρες, συμπεριλαμβανομένων και των ονομάτων, τα οποία δεν μεταγλωττίζονται. Εξαιρούνται κάποιες λέξεις πολύ συνηθισμένες στην ελληνική τους γραφή. Όταν χρησιμοποιούνται λατινικοί τύποι, όπως «hit», «single», «sample», αυτοί εννοούνται ως άκλιτοι για την ελληνική γλώσσα, και επομένως δεν προστίθεται τελικό «s» στον πληθυντικό.

Η αιτιατική του οριστικού άρθρου στα ελληνικά διατηρεί παντού το τελικό ν. Κατά γενικό λόγο, τα είδη στα οποία γίνεται αναφορά, rock, folk, jazz κ.λπ. αποδίδονται συμβατικά με θηλυκό άρθρο, με την έννοια ότι αποτελούν προσδιορισμούς του ουσιαστικού «μουσική».

Η μετάφραση ακολουθεί το πρωτότυπο όσον αφορά την μορφοποίηση του κειμένου (πλαγιότιτλοι, παραθέματα, εισαγωγικά, πλάγια γράμματα, αρχικά κεφαλαία γράμματα σε ουσιαστικά και τίτλους έργων κ.λπ.).

Οι βιβλιογραφικές παραπομπές αναφέρονται κατά προτεραιότητα στις ελληνικές μεταφράσεις, όπου μπορούσαμε να τις εντοπίσουμε. Αλλιώς οι αναφορές είναι κατά προτεραιότητα αγγλόγλωσσες, διότι είναι πιο εύκολα προσβάσιμες για το ελληνικό κοινό. Χρησιμοποιήσαμε γι' αυτό την αγγλική μετάφραση του βιβλίου, διορθώνοντας ωστόσο παραβλέψεις και αστοχίες όπου υπήρχαν. Φυσικά, όπου δεν υφίσταται μετάφραση της γαλλικής παραπομπής, αυτή παραμένει ως έχει.

Για την σημείωση της βιβλιογραφίας ακολουθήσαμε την πρωτότυπη έκδοση.

Στην μνήμη του André

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΣΗΜΕΙΩΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΗΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ	7
ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ	11
ΕΙΣΑΓΩΓΗ	17
ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑΤΑ	20
ΠΟΠ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ	23
ΚΑΝΑΡΙΝΙ ΣΤΟ ΟΡΥΧΕΙΟ	24
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΡΙΣΗ	29
ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΡΟΠΗ	34
Ο ΠΙΟ ΠΕΡΙΕΡΓΟΣ ΧΛΕΥΑΣΤΗΣ	36
ΑΚΡΑΙΟΣ ΗΑΤΕΡ	40
ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΣ ΕΧΘΡΟΣ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΣ ΣΥΜΜΑΧΟΣ	43
ΠΡΩΤΟ ΜΕΡΟΣ ΦΟΡΜΑ	49
Κεφάλαιο 1:	
Ποπ	51
I. ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΗ ΦΟΡΜΑ	55
ΕΡΓΑ - ΗΧΟΓΡΑΦΗΜΑΤΑ	56
ΑΛΛΑ ΚΑΘΕΣΤΩΤΑ ΠΑΡΑΓΩΓΗΣ	61
ΜΙΑ ΤΕΧΝΗ ΚΕΧΩΡΙΣΜΕΝΩΝ ΗΧΩΝ:	
ΚΑΤΕΣΤΗΜΕΝΟΙ ΗΧΟΙ, ΑΝΑΣΥΣΤΗΜΕΝΟΙ ΗΧΟΙ	67
ΑΝΟΙΧΤΟΙ ΠΟΡΟΙ	68
ΤΑΜΠΟΥ	74
ΜΑΖΙΚΗ ΤΕΧΝΗ	77
II. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΜΟΡΦΗ	83
ΑΣΤΕΡΙΣΜΟΣ	83
ΕΠΑΓΓΕΛΙΑ	88
ΟΥΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΦΙΛΙΑΣ	93
ΚΑΝΟΝΑΣ ΔΗΜΟΦΙΛΙΑΣ	96
ΤΟ ΟΝΕΙΡΟ ΚΑΙ ΟΙ ΣΤΑΧΤΕΣ	98

Κεφάλαιο 2:**Αντι-ποπ**

	102
I. ΔΥΣΤΟΠΙΑ ΤΗΣ ΔΗΜΟΦΙΛΙΑΣ	105
ΤΟ ΠΑΡΤΙ ΤΕΛΕΙΩΣΕ	106
<i>Το ασάλινο λουτρό της διασκέδασης</i>	106
<i>Χάλασε η γιορτή</i>	109
ΦΡΕΝΙΤΙΔΑ	112
<i>Χειραφέτηση</i>	115
<i>Πειθαρχημένος Διόνυσος</i>	118
ΠΟΛΙΤΙΣΤΙΚΗ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ	119
<i>Οξύμωρον</i>	119
<i>Απόσχιση: ρομαντισμός των υποστηρικτών της μαζικής τέχνης</i>	123
<i>Το δημοφιλές ως απαίτημα</i>	125
<i>Jingles (διαφημιστικά ρεφραίν)</i>	127
<i>Σύστημα</i>	129
<i>Ανοχή και goodwill</i>	132
<i>Συνωμοσιολογική ρητορική</i>	134
<i>Η βραχνή φωνή του λύκου</i>	136
<i>Μόλυνση</i>	138
II. ΜΟΝΤΕΡΝΟ Ή ΤΙΠΟΤΕ	139
ΑΠΟΚΛΗΡΟΙ	144
<i>Μη χορεύετε πλέον</i>	148
<i>Περιστολές</i>	151
<i>Απόχρωση</i>	154
<i>Μοντέρνο, ήδη γερασμένο</i>	158
<i>Αντι-συμμαχία</i>	160

Κεφάλαιο 3:**Δίχως σύνθεση - Η σπασμένη φόρμα της ποπ**

ΑΝΤΙΦΑΣΕΙΣ	163
ΑΡΝΗΤΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ	164

ΔΕΥΤΕΡΟ ΜΕΡΟΣ ΦΙΓΟΥΡΕΣ

167

Κεφάλαιο 1:**Το παράδοξο του hillbilly - Ξεριζωμένη αυθεντικότητα**

171

I. ΧΡΟΝΙΚΑ ΠΑΡΑΔΟΞΑ

175

ΠΡΩΤΟΓΕΝΗΣ ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ

175

Old-time music και hillbillies

179

Περιεχόμενα	13
ROMANTIKA REVIVALS	183
ΤΟ ΠΑΡΑΔΟΞΟ ΤΟΥ HILLBILLY	188
II. Η ΔΙΑΜΕΣΟΛΑΒΗΣΗ ΚΑΙ Η ΠΗΓΗ	191
ΑΠΗΧΗΜΑ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ	192
ΑΝΑΠΑΡΑΓΟΜΕΝΗ ΑΥΡΑ	193
ΑΧΛΥΣ ΚΑΠΝΟΥ	196
III. ΞΕΡΙΖΩΜΑΤΑ	199
ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ROOTS	199
ΜΑΚΡΙΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΠΙΤΙ	203
ΞΕΡΙΖΩΜΕΝΟ FOLK	208
ΕΚΕΙ ΚΙ ΕΔΩ	215
IV. ΠΑΓΚΟΣΜΙΟΠΟΙΗΜΕΝΟ COULEUR LOCALE	222
ΕΘΝΟΓΡΑΦΙΚΗ ΠΡΟΣΤΑΣΙΑ ΤΗΣ ΙΔΙΑΙΤΕΡΟΤΗΤΑΣ	223
STRANGE WORLD	226
ΒΙΟΜΗΧΑΝΙΑ COULEUR LOCALE	229
ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΑΥΤΟΝΟΜΗΣΗ	232
ΕΠΙΜΙΞΙΑ - ΙΔΙΟΠΟΙΗΣΗ	237
Κεφάλαιο 2:	
Το ποπ υποκείμενο - Εκδημοκρατισμένο πνεύμα	244
I. ΚΑΤΕΣΤΗΜΕΝΕΣ ΑΤΟΜΙΚΟΤΗΤΕΣ	249
ΕΝΣΑΡΚΩΣΗ	249
<i>Αποενσάρκωση (Jazz-Subjekt)</i>	250
<i>Βύθιση (πεταμένοι σ' αυτόν τον κόσμο)</i>	254
ΙΔΙΑΙΤΕΡΕΣ ΣΥΝΘΗΚΕΣ	259
<i>Η αισθητική αλήθεια της ιδιαιτερότητας</i>	260
<i>Χειραφέτηση</i>	261
<i>Πλούσιοι και φτωχοί (κοινωνική τάξη)</i>	264
<i>Από την νεολαία στην γενιά</i>	267
<i>Φύλο</i>	269
<i>Διατομές</i>	271
<i>Αντιπροσώπευση</i>	276
<i>Οικουμενικότητα (προδοσία)</i>	279
II. ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΚΗ ΙΔΙΟΦΥΪΑ	282
INGENIUM	282
ΧΩΡΙΣ ΜΑΘΗΤΕΙΑ	286
ΑΠΟΤΥΠΩΣΗ ΤΟΥ ΜΟΝΑΔΙΚΟΥ	294
<i>Όλες οι φωνές χωρίς εξαίρεση</i>	295

Φωνητικοί κανόνες	298
Μίμηση - μεταμφίεση	301
Απάτη	302
Αποτυχία της νατουραλιστικής θέσης	303
Το δεύτερο σώμα του ποπ τραγουδιού	305
Ένα ρομπότ που μιμείται έναν άνθρωπο που μιμείται ένα αηδόνι	307
ΕΠΕΛΑΣΗ	310
Αγυρτείες	311
Αποτροπαϊκή ηλιθιότητα	314
III. ΠΕΡΙΣΣΟΤΕΡΟ ΚΑΙ ΛΙΓΟΤΕΡΟ ΑΠΟ ΕΝΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ	317
ΣΟΥΠΕΡ-ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΟ	317
Ανθεκτική άνοδος του σταρ	317
Νεκροκεφαλή	320
Άρνηση της δημοφιλίας	322
Χριστολογία	323
ΠΕΡΑ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΘΟΣ	325
Κεφάλαιο 3:	
Hits και hooks - Εξορθολογισμένη μαγεία	331
I. ΠΟΙΗΤΙΚΗ ΤΟΥ ΣΚΑΛΩΜΑΤΟΣ	337
KEEP IT SIMPLE	338
HOOK	339
ΕΝΑΡΘΡΟΣ ΛΟΓΟΣ	341
ΓΛΩΣΣΟΛΑΛΙΑ	343
II. ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΣΧΕΣΗ	348
ΕΠΙΚΟΙΝΩΝΙΑ	348
ΕΠΑΝΑΦΟΡΑ (ΟΥΡΟΒΟΡΟΣ)	351
ΣΚΟΠΙΜΟΤΗΤΑ ΧΩΡΙΣ ΣΚΟΠΟ	352
ΓΗΤΕΜΑ	355
III. ΦΑΜΠΡΙΚΑ	358
ΤΕΧΝΟΓΝΩΣΙΑ	358
ΕΓΧΕΙΡΙΔΙΟ (ΓΙΑ ΟΛΟΥΣ) ΤΟΥ ΕΥΚΟΛΟΥ HIT	361
ΚΑΤΑΜΕΡΙΣΜΟΣ ΕΡΓΑΣΙΑΣ	363
ΧΕΙΡΟΤΕΧΝΙΑ	366
ΤΥΠΟΠΟΙΗΣΗ	369
STANDARDS	372
ΦΟΡΜΑ	375
ΑΛΛΑΞΑΝ ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΜΟΥ	376

Περιεχόμενα	15
IV. ΚΟΣΜΗΣΗ	379
ΨΕΥΔΟ-ΕΞΑΤΟΜΙΚΕΥΣΕΙΣ	379
ΕΡΜΗΝΕΥΤΕΣ ΚΛΠ.	381
ΕΚΛΕΚΤΙΣΜΟΣ	383
GLAMOUR Ή Η ΤΕΧΝΗ ΤΗΣ ΠΑΧΥΝΣΗΣ	387
ΕΣΩΤΕΡΙΚΗ ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ	391
V. ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟ ΣΥΜΠΛΗΡΩΜΑ	395
ΕΠΙΦΑΝΙΑ ΤΗΣ ΠΑΙΔΙΚΗΣ ΗΛΙΚΙΑΣ	395
ΤΡΕΝΟ ΦΑΝΤΑΣΜΑ	396
«ΟΙΟΝΕΙ-ΗΙΤ» ΚΑΙ «ΗΔΗ-ΠΑΡΑΠΑΝΩ»	397
ΕΝΣΥΝΑΙΣΘΗΣΗ ΓΙΑ ΤΟ ΠΡΑΓΜΟΠΟΙΗΜΕΝΟ	398
Κεφάλαιο 4:	
Ποπ και πρόοδος - Εξιστορημένη αθωότητα	403
MÖDERNE	403
I. ΕΚΤΟΠΟΙ ΜΟΝΤΕΡΝΙΣΜΟΙ	406
ΕΞΥΨΩΣΗ ΣΤΟ ΓΕΝΙΚΟ ΕΠΙΠΕΔΟ ΤΗΣ ΕΠΟΧΗΣ	406
«ΑΔΙΑΝΟΗΤΟ ΠΡΙΝ ΣΥΜΒΕΙ»	408
ΤΕΛΕΟΛΟΓΙΑ	410
ΜΙΑ ΠΑΡΑΔΟΞΗ ΜΕΤΑΦΟΡΑ	412
ΚΥΚΛΟΙ	414
ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΕΚΚΡΕΜΕΣ	415
ΕΙΠΑΤΕ ΠΡΟΟΔΟΣ;	417
II. ΜΟΥΣΙΚΟ ΥΛΙΚΟ	420
ΠΡΩΤΗ ΑΚΡΟΑΣΗ	420
<i>Φόρμα-τραγούδι</i>	421
<i>Τονικότητα</i>	432
<i>Χρώματα και ήχοι</i>	440
ΔΕΥΤΕΡΗ ΑΚΡΟΑΣΗ	450
<i>Υποβαθμισμένη μετάδοση - ο ήχος του ηλεκτρισμού</i>	450
<i>Παίζοντας με ηλεκτρικά φαινόμενα</i>	456
<i>Τεχνική πρόοδος</i>	465
ΤΡΙΤΗ ΑΚΡΟΑΣΗ	473
<i>Οποιαδήποτε μουσική</i>	473
III. ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΠ ΜΟΥΣΙΚΗΣ ΤΕΧΝΗΣ	488
ΛΟΓΙΕΣ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ	489
ΑΡΧΙΠΕΛΑΓΟΣ	492
ΕΠΙΦΑΝΙΑ	493

IV. Η ΕΠΙΣΤΡΟΦΗ ΤΟΥ ΑΡΝΗΤΙΚΟΥ	495
ΑΣΥΜΦΩΝΙΕΣ	496
ΜΙΑ ΜΟΥΣΙΚΗ ΠΟΥ ΔΕΝ ΘΑ ΜΠΟΡΟΥΝ ΝΑ ΜΑΣ ΚΛΕΨΟΥΝ	499
ΑΝΑΒΙΩΤΙΣΜΟΣ	502
ΥΠΕΡΜΝΗΣΙΑ	505
ΑΠΩΛΕΙΑ ΤΗΣ ΑΘΩΟΤΗΤΑΣ	506
ΕΙΛΙΚΡΙΝΕΙΑ Η ΕΙΡΩΝΕΙΑ	512
Η ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ Η ΖΩΗ	517
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑ	524
ΕΥΧΑΡΙΣΤΙΕΣ	536
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΟΝΟΜΑΤΩΝ	538
ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΟΠ ΕΡΓΩΝ	543

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

«Η σοβαρή μελέτη της δημοφιλούς μουσικής δεν είναι υπόθεση των διανοουμένων του συρμού, ή κάποιων Mods και rockers που έγιναν ακαδημαϊκοί. Για όσους καταγίνονται μαζί της, στόχος είναι η απάντηση σε δύο προκλήσεις: η πρώτη αφορά την σύγκλιση σε νοητικό επίπεδο δύο βασικών συνιστωσών της εμπειρίας, της πνευματικής και της συναισθηματικής, και η δεύτερη αφορά το να δώσουμε στον εαυτό μας την ικανότητα να αντιμετωπίσουμε τους φοιτητές που έχουν διδαχτεί την μεν σοβαρή μουσική ως μουσική που αποκλείει κάθε ψυχαγωγία, την δε ψυχαγωγική μουσική ως εγγενώς μη σοβαρή. [...] Ωστόσο το να γίνεται η δημοφιλής μουσική αντικείμενο αστειΐσμού, είναι μεν κατανοητό (όντως μπορεί να είναι κάποτε αστεία), ωστόσο είναι ουσιαστικά αντιδραστικό». (Philip TAGG, «Analysing popular music: theory, method and practice», 1982)

Το να ισχυριστώ ότι η ποπ είναι τέχνη σημαίνει να διακινδυνεύσω να καταχωριστώ στην μεσαία τάξη, και συνεπώς, δεδομένου του ότι η μεσαία τάξη δεν έχει ουσιώδη σύνδεση με τον «ενστικτώδη» δρόμο, κατά κάποιον τρόπο να αποξενωθώ από την ποπ. Κινδυνεύω μάλιστα να κατηγορηθώ για ρατσισμό [...]. Παραμένω καχύποπτος έναντι αυτών που υποστηρίζουν, όπως οι Burchill και Elms, μια καθαρά λειτουργική προσέγγιση της μουσικής – φαίνεται να απολαμβάνουν υπέρ του δέοντος το να υποβαθμίζουν, να περιορίζουν την ικανότητα των πραγμάτων να παράγουν νόημα». (Simon REYNOLDS, *Bring the Noise, 20 Years of Writing about Hip Rock and Hip-Hop*, 2007)

«Όσο λιγότερο αφελής είναι η αισθητική συνείδηση, τόσο υψηλότερος είναι ο βαθμός της αφέλειας» (Theodor W. ADORNO, «Ohne Leitbild», 1966)

Η ποπ δεν είναι γνήσιο τέκνο των Μουσών. Γεννήθηκε από την συνάντηση παραδόσεων τόσο μακρινών όσο και η ανθρώπινη προδιάθεση

για τραγούδι με μια βιομηχανία, την φωνογραφική βιομηχανία, η οποία εδώ και έναν σχεδόν αιώνα της εξασφάλισε τις τεχνικές προϋποθέσεις της εντατικής παραγωγής και διάχυσής της. Πράγματι, στις αρχές του 20ού αιώνα, την πορεία της ποπ όσον αφορά τα έργα, αλλά και τις πρωτογενείς της τάσεις, την όρισαν η ηχογράφηση και οι βιομηχανοποιημένοι τρόποι διανομής. Αυτοί οι δυο παράγοντες συνιστούν μια τεχνική και ιστορική πρόσφυση τόσο βαθιά και γήινη, που ακόμη και το πιο παραδεισένιο τραγούδι των Shangri-Las ή του Brian Wilson δεν μπορεί να αποσπαστεί πλήρως από αυτήν. Χωρίς ραδιόφωνο ή μαγνητοταινία, χωρίς την εμπορική εκβιομηχάνιση αυτών των τεχνολογιών, το «Remember» ή το «'Til I Die» δεν θα υπήρχαν, τα αιώνια τραγούδια του Roy Orbison και οι κρυστάλλινες μελωδίες των Carpenters δεν θα είχαν δει ποτέ το φως της μέρας.

Η ηχογραφημένη δημοφιλής μουσική μοιράζεται ορισμένα χαρακτηριστικά των μεγάλων μηχανοποιημένων τεχνών, όπως ο κινηματογράφος ή η φωτογραφία, παράλληλα με τις οποίες αναπτύχθηκε. Προκειμένου να στοχαστούμε αυτές τις τέχνες, που υπόκεινται σε τεχνική αναπαραγωγιμότητα, είναι ανάγκη να επαναπροσδιορίσουμε την καθατή έννοια του έργου, να αναθεωρήσουμε την κοινότυπη αντίθεση μεταξύ πρωτότυπου και αντίγραφου, να εξετάσουμε τις εντάσεις που προκύπτουν μεταξύ των αισθητικών ιδανικών που διαχέουν τα έργα των τεχνών αυτών και των συνεπειών της κυκλοφορίας τους στην βιομηχανία και την κουλτούρα. Το κάναμε για τον κινηματογράφο, που τον ξεχωρίζουμε από το θέατρο ή σήμερα πλέον από την τηλεοπτική σειρά. Το κάναμε για την φωτογραφία, που διακρίνεται από τις εικαστικές τέχνες. Δεν το κάναμε με τον ίδιο σαφή τρόπο για την ηχογραφημένη εκδοχή της δημοφιλούς μουσικής, ώστε να σκεφτούμε την ιδιαιτερότητα που έχει ως τέχνη, αναλόγως προς τον κινηματογράφο ή την φωτογραφία. Όσον αφορά την ποπ, τις περισσότερες φορές οι διαμεσολαβήσεις της ηχογράφησης και της βιομηχανίας που την διακινεί εμφανίζονται στην καλύτερη περίπτωση ως τυχαίο χαρακτηριστικό, που αφορά την μουσική γενικώς. Στην χειρότερη, αντιμετωπίζονται σαν ένα ψεγάδι, το επαίσχυντο στίγμα μιας μουσικής που έχει πάψει να είναι πλήρως μουσική και έχει συμβιβαστεί με την ιδιότητα του εμπορεύματος, σε σημείο που να ταυτίζεται με τους «ήχους του καπιταλισμού», οι οποίοι μεταμφιέζουν τους βρυχηθμούς του ποταπού καπιταλιστικού θηρίου σε γλυκανάλατα ακούσματα. Η ηχογράφηση και οι συνέπειές

της θεωρείται ότι έχουν υποβαθμίσει πάνω απ' όλα την μουσική, ότι έχουν αλλοιώσει, ότι υποθέτουμε ότι την προφύλασσε από την τυποποίηση στο παρελθόν, και ότι έχουν καταλήξει να παράγουν μαζικά μια καταναλώσιμη μουσική φόρμα, που είναι μεν καθολικά προσβάσιμη, αλλά και καθολικά μέτρια. Αν αντιπαραβάλουμε έναν Beethoven με το τελευταίο διεθνές σουξέ R'n'B, δεν είναι προφανής η έκπτωση;

Αυτό το ψευτοδίλημμα είναι προφανώς ένα σόφισμα, που συνίσταται στην συγκεχυμένη σύγκριση όχι δυο έργων που ανήκουν σε δυο διαφορετικές τέχνες, αλλά μιας οικουμενικής ιδιοφυΐας και ενός ανώνυμου έργου, ενός συνθέτη και ενός είδους. Προκειμένου να το αντικρούσουμε, δεν μπορούμε να αρκεστούμε απλώς σε κάποια πλειοδοσία ευμένειας, που θα εξέπιπτε αυθωρεί σε χλωμή συγκατάβαση έναντι των pop παραγωγών που ακούγονται παντού. Στην πραγματικότητα, είναι απαραίτητο να εμβαθύνουμε την αναζήτηση, να βρούμε τον τρόπο να κατανοήσουμε πώς η ηχογραφημένη δημοφιλής μουσική τον περασμένο αιώνα έδωσε γένεση όχι σε κάποιο υποβαθμισμένο άβαταρ, αλλά σε μια διακριτή άλλη μουσική τέχνη, ακριβώς όπως ο κινηματογράφος ή η φωτογραφία συνέστησαν άλλες τέχνες. Αυτό προϋποθέτει την υπομονή μιας θεωρίας, μιας φιλοσοφικής χειρονομίας που να καθιστά ορατή την μοναδικότητα της pop ως τέχνη, την μορφή της, τις ιδιαίτερες συνθήκες της και τα αισθητικά σχήματα που την συνέχουν.

Αυτή είναι η πρόθεση του παρόντος βιβλίου: να αναδείξει την pop φόρμα, δαπανώντας χρόνο για τις διαμεσολαβήσεις.

Ένα τόσο φιλόδοξο σχέδιο γύρω από ένα τόσο υποτιθέμενα κοινότυπο αντικείμενο μπορεί να προκαλέσει έκπληξη. Πώς εννοούμε όμως το «κοινότυπο»; Και γιατί να προεξοφλήσουμε ότι το κοινότυπο τελεί εκτός της επικράτειας της τέχνης; Αναρίθμητα τραγούδια εποικίζουν τις ζωές μας, μας συγκινούν, ενίοτε μας αναστατώνουν. Έχουμε συνηθίσει να τα αντιμετωπίζουμε σαν υπαρξιακά αξεσουάρ μιας χρήσης, αν και συχνά δαισθανόμαστε ότι μετέχουν σε ένα ενδιαίτημα νοημάτων που υπερβαίνει την συνηθισμένη τους λειτουργία, ανάγοντάς τα σε ένα είδος τέχνης, χωρίς ωστόσο να μπορούμε πάντα να εξηγήσουμε γιατί και πώς.

Για να τελειώνουμε με αυτήν την αβεβαιότητα, η οποία τελικά και πάντα αδικεί την pop, αναλάβαμε να αντιμετωπίσουμε το ζήτημα μετωπικά, και να την μελετήσουμε σοβαρά, στο πραγματικό ύψος της ως τέχνη.

ΠΕΡΙΓΡΑΜΜΑΤΑ

Όπως εννοείται στο παρόν βιβλίο, η ποπ καλύπτει αυτό που οι αγγλόφωνες σπουδές αποκαλούν *popular music* και που θα χαρακτηρίσουμε ως «ηχογραφημένη δημοφιλή μουσική». «Ποπ» δεν είναι μόνο ένα είδος (η *pop*¹ σε αντιδιαστολή με την *rock*²), ούτε ένας ιδιαίτερος τύπος μουσικής όπου θα καταχωρίζονταν όλες οι εκφάνσεις της, αλλά μια φόρμα, η οποία περιλαμβάνει όλη την ποικιλία των ειδών ηχογραφημένης δημοφιλούς μουσικής, από τα blues μέχρι την *gar* και από το *chanson* μέχρι την *hi-energy*. Με άλλα λόγια είναι μια *διακριτή μουσική τέχνη*, η οποία

1. Συμβατικά, προκειμένου να διακριθεί από την ποπ ως φόρμα, η *pop* ως είδος σημειώνεται με πλάγια γράμματα στο πρωτότυπο κείμενο. Στμ. Στην ελληνική μετάφραση σημειώνεται με λατινικά στοιχεία: *pop*.

2. «Η ενέργεια, ο αυθορμητισμός, το πνεύμα αμφισβήτησης, η άρνηση των παραχωρήσεων στο ευρύ κοινό είναι 'rock'. Η αρμονία, η φινέτσα, η ελαφρότητα, η τέχνη του να αγγίζεις την καρδιά με μελωδίες που όλοι μπορούν να σιγοτραγουδήσουν στον δρόμο, είναι 'pop'», γράφει ο Michka ASSAYAS στο *Nouveau Dictionnaire du rock*, λήμμα «Pop», Paris, Robert Laffont, 2014, τ. 2, σ. 208. Από υφολογική άποψη, η *pop* και η *rock* εκλαμβάνονται ως δύο αντίθετοι πόλοι της δημοφιλούς μουσικής, για τους οποίους το πιο τυπικό παράδειγμα αποδίδεται με την κλασική σύγκριση μεταξύ του απότομου και νευρικού ροκά Eddie Cochran και του εκλεπτυσμένου μελωδού Buddy Holly, που φορούσε γυαλιά. Οι «ροκάδες» απεχθάνονται τις εμπορικές σάχλες των «ποπάδων», οι οποίοι με την σειρά τους τους επικρίνουν για την μονολιθικότητά τους. Τα δυο είδη έρχονται έτσι σε αντιπαράθεση, αλλά αυτή συμβαίνει μέσα στην ίδια φόρμα, η οποία έχει την δυνατότητα και να τα συμφιλιώσει: στο τραγούδι «Three Stars», ο Eddie Cochran αποτίει φόρο τιμής στον Buddy Holly ο οποίος πέθανε σε αεροπορικό δυστύχημα έναν χρόνο πριν από τον ίδιο τον Cochran, με έναν τρόπο που είναι *pop*, και μάλιστα σχεδόν γλυκερός. Μάλιστα, κατά την διάρκεια της δεύτερης στροφής ο Cochran ακούγεται να κλαίει. Όταν το 1978 οι Mark Stewart και John Waddington από το Μπρίστολ ονόμασαν το άκρως πολιτικό *post-punk* και *noise* συγκρότημά τους «The Pop Group», η επιλογή τους ήταν φυσικά ειρωνική και υπογράμμιζε την εμμονή με την αντιπαράθεση μεταξύ της υποτιθέμενης αφέλους *pop* και του συνειδητού *punk-rock*. Αυτό το μίγμα γοητείας και απέχθειας των πλέον σαρδόνιων ροκάδων για την *pop* αθωότητα αποκαλύπτει μια τρίτη, ευρύτερη οντότητα: μια αισθητική μορφή που αγκαλιάζει και τα δύο είδη, και τις δύο στάσεις, και που είναι ικανή να χωρέσει την αντίθεσή τους, μια φόρμα που τα υπερβαίνει, και στην οποία ανάγονται όλα τα είδη ηχογραφημένης δημοφιλούς μουσικής ως το κοινό πεδίο όπου εκφράζονται τα αισθητικά και ηθικά τους ζητήματα.

ως φόρμα περιλαμβάνει και υπερβαίνει πολλά είδη. Αυτή η φόρμα είναι αναγνωρίσιμη ήδη στα πρώτα τραγούδια του Tin Pan Alley³ που μεταδίδονται από το ραδιόφωνο στις αρχές του 20ού αιώνα στην Αμερική, αλλά και εκτός αστικού περιβάλλοντος, στις ηχογραφήσεις των τοπικών μουσικών παραδόσεων, από την στιγμή που αυτές δεν εννοούνται πλέον ως τεκμήρια ή αρχαιακό υλικό προς χρήση των φολκλοριστών ή των εθνομουσικολόγων, αλλά ως αυτόνομα μουσικά τεχνουργήματα, που εκδίδονται σε ιδιαίτερα labels. Από αυτήν την άποψη, σε αντίθεση με ό,τι συνηθέστατα υποστηρίζεται λόγω της ταύτισής της με την rock, η οποία είναι μόνο μια υποκατηγορία, η pop υφίσταται πολύ πιο πριν από την δεκαετία του 1950. Αυτή η pop είναι ήδη αναγνωρίσιμη στην μόδα του τσάρλεστον που ακολούθησε τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο, στο hillbilly boogie που έγινε δημοφιλές στα μέσα της δεκαετίας του 1920 στην Αμερική, στο swing και στα τραγούδια crooner της δεκαετίας του 1930, και στην συνέχεια περνάει στο rock'n'roll, το blues-rock και το folk-rock, το τζαμαϊκανό ska και την reggae, το punk, το new wave και το indie, και την πιο πρόσφατη ηλεκτρονική χορευτική μουσική, την techno ή το hip-hop. Υπό το πρίσμα αυτό, η pop υπερβαίνει κατά πολύ αυτό που οι κριτικοί της rock έχουν ορίσει ως την χρυσή εποχή της, δηλαδή την τελειότητα της σύνθεσης, της ερμηνείας και της νοοτροπίας των *sixties* που αποκρυσταλλώθηκε στο τάδε λαμπερό τραγούδι των Beach Boys ή των Kinks, στην τάδε εκπληκτική μπαρόκ διασκευή ενός τραγουδιού των Left Banke ή των Zombies, στην τάδε ουράνια αρμονία της καλιφορνέζικης sunshine pop ή των Σουηδών ABBA. Σε κάθε μία από αυτές τις περιπτώσεις εντοπίζουμε πράγματι την pop ειδικότερα, ως είδος, στο πλαίσιο της ηχογραφημένης δημοφιλούς μουσικής, αλλά η μορφή της pop (την οποία σημειώνουμε ως «ποπ», χωρίς λατινικά γράμματα) είναι ευρύτερη: δεν μπορεί να συμπτυχθεί σε ένα είδος, αλλά τα συ-

3. Tin Pan Alley ήταν το όνομα που δόθηκε στην 28η Δυτική Οδό της Νέας Υόρκης, μεταξύ της Πέμπτης και της Έκτης λεωφόρου, όπου συγκεντρώθηκαν οι μουσικοί εκδότες στα τέλη του 19ου αιώνα, οργανώνοντας το πρώτο γνωστό βιομηχανικό σύστημα παραγωγής δημοφιλούς μουσικής που προοριζόνταν για ευρεία διανομή, κατ' αρχάς μέσω της έκδοσης παρτιτούρων. Το 1892, η παρτιτούρα του τραγουδιού «After the Ball» του Charles Harris πούλησε δύο εκατομμύρια αντίτυπα. Με την ανάπτυξη της φωνογραφικής βιομηχανίας, οι επιτυχίες σύντομα ηχογραφήθηκαν, με τις παραγωγές της Tin Pan Alley να δημιουργούν την δεκαετία του 1920 το πρότυπο της ελαφριάς, λευκής, αστικής ραδιοφωνικής pop.

μπεριλαμβάνει όλα. Περιλαμβάνει δημοφιλή τραγούδια που παίζονται στο ραδιόφωνο, όπως οι διόλου γλυκερές παραδοξότητες του Frank Zappa, οι παραδοσιακές ηχογραφήσεις της δεκαετίας του 1930, καθώς και τα electro-remix του Nusrat Fateh Ali Khan, τα σκληροπορηνικά κομμάτια που είναι συντομότερα των δύο λεπτών, αλλά και τα 20 λεπτά και 48 δευτερόλεπτα του «The Happening World» της Caroline K. Εν τέλει, περιλαμβάνει κάθε είδους παραγωγές που είναι περιθωριακές σε σχέση με τις τυπικές μελωδίες και φόρμες που βρίσκουμε στην κορυφή των charts.

Αυτή η φόρμα μάς είναι οικεία. Ο καθένας μας μπορεί να την ανακαλέσει, μπορούμε να την αναγνωρίσουμε στα διάφορα τραγούδια που ενοικούν στις αναμνήσεις μας, μερικές φορές άθελά μας, σε διάσημες μεγάλες μορφές της ιστορίας της pop ή σε άλλες, πιο διακριτικές. Στην πραγματικότητα είναι πιο μεγάλη από τον μύθο της και από την επιλεκτική ανθολογία των αγαπημένων ιδιοφυϊών της. Χάριν ισορροπίας μεταξύ όλων αυτών των δυνατοτήτων, θα την μελετήσουμε στις μικρές και μεγάλες εκφάνσεις της, χωρίς να επιβάλλουμε μια αισθητική γραμμή που να αντιπαραθέτει την καλή και την κακή pop ή που να ιεραρχεί τα είδη της. Θα αναστείλουμε για λίγο τα γούστα μας, για να ενδιαφερθούμε για την pop που μας αρέσει καθώς και για την pop που μας αρέσει λιγότερο, για την mainstream pop καθώς και για την ανεξάρτητη ή περιθωριακή pop. Θα ασχοληθούμε με την εμπορική pop, καθώς και με την pop που δεν πουλάει, που δεν έχει πουλήσει ποτέ και ούτε θέλει να πουλήσει. Βέβαια, το mainstream, όπου οι μεγάλες επιτυχίες της εποχής σταθεροποιούνται για λίγο, παραμένει η λυδία λίθος για να την εννοήσουμε: εκεί όπου προορίζεται για μαζική κατανάλωση, εκεί ακριβώς η pop φόρμα δοκιμάζεται σε ορισμένα από τα βασικά αισθητικά της ζητήματα, αρχής γενομένης από το ζήτημα της δημοφιλίας. Και πάντως, είτε είναι περισσότερο, είτε λιγότερο δι-αδεδομένη, παραμένει pop. Είναι απαραίτητο να μπορέσουμε να την εννοήσουμε: να καταφέρουμε να εντάξουμε αυτές τις εκκεντρικές εκφάνσεις της στην καθολική της μορφή, χωρίς αυτή η συμπερίληψη να σημαίνει κάτι περισσότερο από την χρήση ενός προβολέα που είναι αναγκαίος για την επαρκή θεώρησή τους.

Σε καμία περίπτωση, ωστόσο, ο μορφολογικός αυτός προσδιορισμός δεν θα είναι μουσικολογικός. Σίγουρα είναι δυνατόν να παρατηρήσουμε «ιδιότυπα» μουσικά σχήματα στα διάφορα είδη της pop,

αλλά θα ήταν κρίμα να αποδώσουμε στην μορφή της ένα *a priori* στεγανό μουσικολογικό περίγραμμα. Στην ηχογραφημένη δημοφιλή μουσική συναντάμε δάνεια από όλες τις μουσικές: είναι φτιαγμένη από υβριδισμούς και σφετερισμούς. Θα μπορούσε κανείς να πει ότι «τρώει από όλα τα παχιά»: εδώ δανείζεται από τον Bach, εκεί από την συγκεκριμένη (concrete) μουσική, αλλού από τον Varèse ή τον Ravi Shankar... Σε τέτοιον βαθμό, που οποιεσδήποτε μουσικολογικές αποστροφές μοιάζουν επισφαλείς και αμφισβητήσιμες σε αυτό το στάδιο. Στην ποπ, όπως και σε άλλες μουσικές μορφές, η καθαυτή μουσική κυκλοφορεί ελεύθερα. Αυτός που θέλει να εγείρει αναχώματα εκεί, θα παρασυρθεί από το ρεύμα.

ΠΟΠ ΚΑΙ ΘΕΩΡΙΑ

Ξέρουμε καλά ότι το εγχείρημά μας μπορεί να φαίνεται ύποπτο στους ένθερμους οπαδούς της ποπ. Από τότε χρειαζόμαστε θεωρητικές έννοιες για να ζήσουμε την ποπ; Ακόμα και το πλέον αυθεντικό βίωμα; Εδώ βαραίνει ακόμα περισσότερο η καχυποψία, που ήδη πλανάται πάνω από κάθε απόπειρα φιλοσοφίας της μουσικής, η οποία με την αφηρημένη γλώσσα της, που είναι αποκομμένη από την ζωή των ήχων, μοιάζει αναπόφευκτα μάταιη. Το να δώσεις στην ποπ το σχήμα του λόγου, της διανόησης, είναι μια χειρονομία καθ' όλα αφύσικη. Σηματοδοτεί την εξημέρωση της αγριότητάς της, την διαφθορά της αθωότητάς της και, το χειρότερο ίσως, τον σφετερισμό της από όλους εκείνους για τους οποίους προορίζεται χωρίς διάκριση και την αποκλειστική διάθεσή της σε λίγους ειδικούς. Είναι σαν να διαψεύδεται η πρωτογενής υπόσχεσή της: άμεση απόλαυση, χωρίς προαπαιτούμενη προσπάθεια, χωρίς μύηση ή στοχασμό. Το να παίρνει κανείς στα σοβαρά την δημοφιλή μουσική δεν προδίδει, όπως έγραψε κάποτε ο Michka Assayas, «την κατά βάση άρρητη και πάνω απ' όλα φευγαλέα φύση του συναισθήματος που κατακλύζει τον ακροατή» όταν την ακούει; Δεν αρνείται «τον θεμελιωδώς επισφαλή και ασταθή χαρακτήρα αυτών των στιγμών, [...] την πρόδηλη ελαφρότητα που συνέχει όλα τα αληθινά θαύματα της δημοφιλούς μουσικής»⁴; Η ποπ δεν εξηγείται, νιώθεται. Γλιστράει μέσα

4. M. ASSAYAS, χρονικό του Απριλίου 1984 για τους Smiths, *Rock & Folk* 207, δη-

από τα δάχτυλα της διάνοιας και της γνώσης. Άγραφη μουσική, α ξεχώριστη από το ηχογράφημα, από την αποτύπωση της στιγμής, παρέχει κατ' εξοχήν μια εμπειρία του εφήμερου. Ενώπιόν της, οι θεωρητικές έννοιες είναι πάντα αδέξιες και καθυστερημένες. Η διανοουμενίστικη ποπ θυμίζει τον πονοκέφαλο μετά από ένα πυρετώδες Σαββατόβραδο, όταν το σώμα έχει πλέον αποβάλει την ευχία του αλκοόλ και τις δονήσεις της πίστας. Ας χορέψουμε λοιπόν! Ας ακούσουμε! Ας μην παγώσουμε την μουσική μέσα σε μια τέτοια απόξενη διαπραγματεύση! Μόνο με βαριά καρδιά ο λάτρης της ποπ θα αποστρέψει το βλέμμα από αυτό που αγαπά για να παρατηρήσει τον εαυτό του να το αγαπά.

Αλλά αυτή η αποστροφή του βλέμματος είναι κάτι που στην πραγματικότητα η ποπ γνωρίζει καλά. Έχει προ πολλού ενσωματώσει την εμπειρία της αποστασιοποίησης από τον εαυτό της, έχει πάψει να είναι για τον εαυτό της η αδιαφανής μορφή μιας ακατανόητης καθαρής μέθης, την οποία είναι αδύνατο να στοχαστεί κανείς. Από την στιγμή που εγγράφεται σε μια ιστορία, σε αισθητικά περιγράμματα, ή έστω σε χειρονομίες, η ποπ στοχάζεται και αναστοχάζεται, βρίσκει μηχανισμούς για να κρυπτογραφεί τις προφανότητές της, αντανakλά μέσα στα έργα της το υποτιθέμενο μυστήριο της αμεσότητάς της. Η εκ-διάνοηση της ποπ μπορεί να είναι επικίνδυνη, αλλά το λάθος είναι ακόμη μεγαλύτερο αν επιμένουμε να την κάνουμε να τραυλίζει ως αμνήμον φαινόμενο, πιο ανέγγυμο από ό,τι όντως είναι, και που αγνοεί τον εαυτό του.

ΚΑΝΑΡΙΝΙ ΣΤΟ ΟΡΥΧΕΙΟ

Στην πραγματικότητα συμβαίνει το αντίθετο, φαίνεται ότι η ποπ διανύει σήμερα ένα είδος υπερμνησίας, που την βυθίζει σε μια παράξενη κρίση και την ωθεί να περιεργαστεί τον εαυτό της. Παρ' όλες τις αμφισβητήσεις, αποδεικνύεται ιδιαίτερα στοχαστική. Η απάντηση σε αυτόν τον προβληματισμό δεν μπορεί να είναι η επιφόρτισή του με έννοιες δυσανάλογα μεγάλες, με την άμεση επινόηση μιας *ποπ φιλοσοφίας* των ευτελών αντικειμένων, αλλά η συνειδητοποίηση ότι η ποπ είναι τέχνη ενσυνείδητα αυτοαναφορική, ακριβώς όπως η λόγια μουσική, η λογο-

τεχνία ή ο κινηματογράφος. Είναι μια τέχνη στοχαστική, για την οποία μπορεί να ειπωθεί ότι σήμερα αντιμετωπίζει θεωρητικά προβλήματα που είναι όλο και πιο δύσκολο να αγνοηθούν, ενώπιον των μειζόνων μετασχηματισμών των τεχνικών και οικονομικών συνθηκών μέσα στις οποίες και μέσα από τις οποίες άνθισε για σχεδόν έναν αιώνα.

Οι σύγχρονες μεταλλαγές της μουσικής εμπειρίας, η έκρηξη των διαθέσιμων μουσικών, η πολυδιάσπαση των μουσικών ρευμάτων, ο έντονος κατακερματισμός των ακροατηρίων, η γήρανση της ιδέας της νεότητας που εισήγαγε η αντικουλτούρα, καθιστούν όλο και λιγότερο έγκυρη την θεώρηση της ποπ και της ιστορίας της την οποία εγκατέστησαν τα κριτικά αφηγήματα που εκπορεύονται από τα αβανγκάρντ ιδεώδη του μοντερνισμού. Η αισθητική ιστορία της ποπ και η μεγάλη Ιστορία, η πρόοδος, μοιάζουν να έχουν πάρει διαζύγιο. Ο κόσμος σήμερα δεν βλέπει τον εαυτό του στην ποπ. Σε αυτήν βλέπουμε μόνο τον κόσμο του χθες, και μάλιστα ό,τι από αυτόν έχει χαθεί. Το «συλλογικό πεπρωμένο της ποπ μουσικής» (για να χρησιμοποιήσω την έκφραση του Pacôme Thiellement⁵) έχει αποσυντεθεί σε μεμονωμένα θραύσματα, που μοιάζουν να έχουν χάσει σε αναγκαιότητα αυτό που κέρδισαν σε πολλαπλότητα. Οι πρώην ένθερμοι υπερασπιστές της, στα πενήντα τους, καταλήγουν πλέον στο συμπέρασμα ότι η ποπ έχει πεθάνει, και είτε προχωρούν, είτε συμβιβάζονται με την νοσταλγία τους. Στο άλλο άκρο του φάσματος, ο γενικός Τύπος την προσεγγίζει ως «πολιτισμικό φαινόμενο» στο απέραντο χωνευτήρι της «ποπ κουλτούρας», όπου συντελούνται οι μεταμορφώσεις της σεξουαλικής και φυλετικής ταυτότητας, με την υποστήριξη των tops Konbini^{6*} και των tweets των επιφανών σταρ. Όταν είσαι στην πρώτη γραμμή, μοιάζει πιο εύγλωττη η αναφορά στον εκπληκτικό αριθμό προβολών ενός βίντεο στο YouTube (όπως αυτό του Gangnam Style το 2012, που ανάγκασε την πλατφόρμα να αλλάξει τον αλγόριθμο καταμέτρησης) ή στην διαμάχη ενός σταρ της αγοράς με την Apple και το Spotify για την αμοιβή των καλλιτεχνών μέσω *streaming*, παρά στην ύπαρξη ενός άλμπουμ που το μόνο που έχει να προσφέρει είναι η μουσική του, όσο αξιόλογη κι αν είναι αυτή. Όλα οδηγούν στην

5. Pacôme THIELLEMENT, «L'homme que la terre vendit. Nirvana», *Pop Yoga*, Paris, Sonatine Éditions, 2014, σ. 239.

6. * Στμ. Πρόκειται για νεανικό γαλλικό ψηφιακό μέσο ενημέρωσης, που χρησιμοποιεί κυρίως τα κοινωνικά δίκτυα.

πεποίθηση ότι σε αυτό κυρίως το επίπεδο η σύγχρονη κατάσταση της ποπ μουσικής προοιωνίζεται κάτι από τον μελλοντικό κόσμο: σε ικανή απόσταση από αισθητικά ζητήματα που έχουν καταστεί συγκυριακά, στο πεδίο της κοινωνικής εργασίας των συντελεστών της και της αναδιανομής του παραγόμενου πλούτου. Εκεί που αποτελούσε το σύμβολο του κινήματος χειραφέτησης της δυτικής νεολαίας, τώρα είναι το πιο χαρακτηριστικό σύμπτωμα των δυσκολιών της παγκόσμιας οικονομίας του πολιτισμού, που η ψηφιοποίηση μικρο-υλικοποίησε. Τραγουδάει ακόμα δυνατά, αλλά είναι σαν το καναρίνι στο ανθρακωρυχείο της παγκόσμιας οικονομίας, λίγο πριν η ανατίναξη σαρώσει τα πάντα. Όπως έχει δείξει ο Jaron Lanier, η μουσική και η βιομηχανία της είναι από τους πρώτους οικονομικούς τομείς που θυσιάζονται προαναγγέλλοντας την γενική διάλυση της οικονομικής σταθερότητας της μεσαίας τάξης⁷.

Και να λοιπόν που η ποπ έπαψε να είναι σύμβολο και έγινε πάνω απ' όλα σύμπτωμα. Ενώ επιβιώνει και μάλιστα πληθύνεται δεχόμενη τον ορό της διαφημιστικής οικονομίας που παίζει το ρόλο του ρέκτη μαϊκήνα, είναι σαν η αισθητική της αλήθεια να έχει χαθεί στο κενό – στις καρδιές εκείνων που την αγαπούν και συνεχίζουν να την ακούνε μανιωδώς. Τι σημαίνει αυτό για την κοινότητα σήμερα; Προσκολλιάμαστε στις παλιές ιδέες της κοινωνικής ανατροπής ή της καινοτομίας, όμως αυτές οι έννοιες δεν αναφέρονται αποκλειστικά στην ποπ, και μάλιστα ξεφτίζουν μέσα στην ποπ. Το πολιτικό κριτήριο της ανατροπής ή το πιο εφηβικό κριτήριο της εξέγερσης, το αισθητικό κριτήριο της καινοτομίας ή της πρωτοπορίας, κανένα από αυτά δεν είναι στην πραγματικότητα δικό της, και αν τα οικειοποιήθηκε, –αυτό βέβαια αφορά ορισμένες μόνο στιγμές της ιστορίας της, χωρίς αυτό να συνεπάγεται και ότι εξέφραζαν την ουσία της (αν και ίσως, για μια γενιά μόνο, έγιναν το καταλληλότερο μέσο γι' αυτό). Αν η ποπ ήταν κάποτε ένα βασίλειο, τώρα είναι ένα βασίλειο σε ατέρμονη κατάρρευση. Στις αρχές του 21ου αιώνα, δεν υπάρχει πλέον ένας παγκόσμιος Βασιλιάς της Ποπ, αλλά μυριάδες μικροί βασιλιάδες και βασίλισσες, που κυβερνούν τις κατακερματισμένες επικράτειες του mainstream. Το underground μοιράζεται τις ίδιες μονοπωλιακές πλατφόρμες με τους πιο προβεβλημένους καλλιτέχνες και είναι τόσο πραγματικό όση αναλογικά και η αδυναμία του στην αγορά. Ως αποτέλεσμα αυτής της κατάρρευσης,

7. Jaron LANIER, *Who Owns the Future?*, New York, Simon and Schuster, 2013.

η μουσική που κάποτε ήταν προσοδοφόρα όταν συναντούσε το κοινό της, δεν αξίζει πλέον τίποτε και κοστίζει ελάχιστα. Μέχρι να πάψει να ενδιαφέρει τον οποιονδήποτε, η pop μουσική εκτελεί πλέον δωρεάν το έργο που της ανατέθηκε ιστορικά: την διασκέδαση των καταναλωτών.

Παραδόξως, στο μέτωπο της καλλιτεχνικής της αναγνώρισης, η προοδευτική νομιμοποίηση της pop στις δημοκρατικές κοινωνίες συμβάλλει σε αυτήν την απώλεια του αισθητικού ορίζοντα. Φυσικά, εξακολουθούν να υφίστανται και οι θιασώτες μιας λόγιας ωδειακής μουσικής, που είναι αγανακτισμένοι με την ασημαντότητά της, αλλά ακούγονται όλο και λιγότερο. Η pop δεν έχει πλέον σχεδόν καθόλου εχθρούς. Έχει θριαμβεύσει πλατιά, έχει ενσωματωθεί στις δομές του πολιτισμού, έχει διεισδύσει στην «κανονική» λειτουργία της κοινωνίας. Μέσα σε αυτήν την ειρηνευτική συνθήκη, η πάλαι ποτέ αισθητική στράτευση της rock κριτικής έχει δώσει την θέση της σε μια γενικευμένη χλιαρή συμπάθεια: σε όλους αρέσει η pop, ή έστω κάποια τραγούδια του συρμού. Και σίγουρα κανείς δεν θα αφιερώσει χρόνο για να την μισήσει ή για να αποδείξει ότι δεν είναι μουσική, ή ακόμη ότι δεν είναι τέχνη⁸. Όσοι το πιστεύουν αυτό είναι οι τελευταίοι παλιομοδίτες και αδαείς, παρά την υψηλή κουλτούρα που ισχυρίζονται ότι κατέχουν. Ένας μεγάλος αριθμός έργων λόγιας μουσικής θεωρίας του 20ού αιώνα περιέχουν μαργαριτάρια χονδροειδούς περιφρόνησης για την μουσική αυτή, η οποία αναγνωρίζεται ως εμπορική μουσική χωρίς αισθητική ουσία, ωστόσο ποτέ δεν συναντάμε εκεί στέρεα επιχειρήματα, λόγω έλλειψης παραδειγμάτων και πραγματικής γνώσης του ρεπερτορίου στον τομέα αυτό⁹. Αλλά κι αυτή ακόμη η

8. Και όμως, αυτό επιχειρείται μερικές φορές σε αντιδραστικούς κύκλους της κριτικής σκέψης. Στην εκπομπή *Répliques* της France Culture στις 9 Νοεμβρίου 2013, με θέμα «Πού οδεύει η σύγχρονη μουσική;», ο Alain Finkielkraut αναφέρθηκε στον *Sgt. Pepper* και δήλωσε ότι «παρά τις μελωδίες και τις εξαιρετικά λεπτές ενορχηστρώσεις, κανείς δεν θα μπορούσε να θεωρήσει ότι αυτοί οι δίσκοι είναι Μουσική». Η μαρτυρία του συνθέτη και πιανίστα Philippe Manoury κατά της ηλεκτροενισχυόμενης μουσικής «η οποία ενέτεινε την παθητική ακρόαση» φανερώνει επίσης τον εξοστρακισμό των ηχογραφημένων δημοφιλών μουσικών εκτός του πεδίου της αισθητικής.

9. Σε μια συνέντευξή του το 2002, ο Pierre Boulez απάντησε στην ερώτηση «Τι γνώμη έχετε για αυτό το 's' [σ.μ. εννοεί τον πληθυντικό αριθμό] που βάζουμε στην μουσική και γι' αυτήν την περίεργη ορολογία που βάζει όλες τις μουσικές, τα τραγούδια, την jazz, την rock, την κλασική και άλλες κάτω από την ίδια επικεφαλίδα;». «Τι θέλετε να σκεφτώ; Ναι, υπάρχουν διαφορετικά μέσα έκφρασης και αυτό είναι απολύτως

περιφρόνηση –αυτή η παρεξήγηση– καταλήγει να παίρνει αποχρώσεις μοιρολατρικής ανοχής.

Μέσα σε αυτό το αισθητικά μαλακό υπογάστριο, είναι ακόμα πιο δύσκολο για την ποπ, συμπεριλαμβανομένων των πιο επαναστατικών και πρωτοποριακών της παρυφών, να παρουσιάζεται ως εχθρός της κοινωνίας –θέση που έχει αναλάβει στο θρυλικό της παρελθόν, ιδιαίτερα από την δεκαετία του 1950 και μετά. Δίχως έναν αναγνωρίσιμο αντίπαλο, απολιθώνεται σιγά σιγά μέσα στην πολιτισμική της ορθότητα. Η ιστορική αύρα του Elvis έχει καταπιεί τις ορδές των πουριτανικών οικογενειακών συλλόγων που έκαναν σταυροφορία ενάντια στο κούνημα των γοφών του, και η Nico με την εμφάνισή της ως εκπεσών άγγελος με μαύρη κάπα και τραγίσιο δέρμα, θα μπορούσε πιθανότατα να κάνει

φυσιολογικό. Αυτό που απεμπολώ, αν μπορώ να το πω έτσι, είναι η επιθυμία ορισμένων να θέσουν όλες τις μουσικές στο ίδιο επίπεδο. Ορισμένες μουσικές είναι καθημερινές, είναι επίκαιρες, ‘ενεστώσες’, όπως τις αποκαλούν, και θα χάσουν κάποτε την επικαιρότητά τους, ενώ άλλες μουσικές είναι μόνιμες και ανθίστανται, είναι μουσικές υψηλού επιπέδου, οι οποίες απαιτούν λίγη περισσότερη προσπάθεια για να αφομοιωθούν. Είναι προφανές ότι αν ανεβάσεις ένα μιούζικαλ στο Broadway, που γίνεται αμέσως η μεγαλύτερη επιτυχία, και δίπλα του τον *Parsifal*, δεν μπορείς να κάνεις μια ισότιμη σύγκριση. Στην μία περίπτωση, έχεις ένα έργο που σε ωθεί να αισθανθείς, να σκεφτείς, στην άλλη έχεις μουσική του *entertainment*, που είναι τέλεια γι’ αυτό που είναι. Υπάρχει μια πολύ χυδαία έκφραση που τα λέει όλα: μην κλάνεις ψηλότερα από τον κόλω σου!» Βλέπουμε σε αυτήν την σύντομη απάντηση ότι, χωρίς άλλη διαπραγμάτευση, η rock ταυτίζεται με «καλλιτέχνες που ακούγονται στο ραδιόφωνο», «συγκινούν τα πλήθη» και «βγάζουν πολλά χρήματα». Ένα κάπως ασαφές και ξεπερασμένο είδος, το μιούζικαλ του Broadway, συγκρίνεται ολιστικά με τον *Parsifal* του Wagner, μιας ιδιοφυΐας που έχει αναγνωριστεί εδώ και πάνω από εκατό χρόνια στην ιστορία της λόγιας μουσικής. Η σύγκριση, αν έχει κάποιο λόγο ύπαρξης, είναι εντελώς αφηρημένη και ανισόρροπη. Τέλος, η έκφραση «ενεστώσες μουσικές», η οποία είναι αρκούτως αμφισβητήσιμη από αισθητική άποψη ως προς τον χαρακτηρισμό της ποπ, χρησιμεύει εδώ στρατηγικά για να της στερήσει το ιστορικό βάθος και να την συνδέσει με την μόδα, με τον φευγαλέο και εμπορικό ρυθμό της πολιτιστικής βιομηχανίας. Τέλος, προκαλεί έκπληξη το γεγονός ότι ο Boulez προβάλλει ως αντιστάθμισμα μια ορισμένη ιδέα του παγιωμένου έργου που αντέχει στον χρόνο όπως ο μπρούτζος: η ρομαντική αξίωση για αιώνια και άχρονα έργα είναι ένας από τους πρώτους στόχους στους οποίους επιτίθεται ο μοντερνισμός του Adorno, με τον οποίο ο Boulez μοιράζεται ορισμένες αρχές. Βλέπε Claude SAMUEL και Pierre BOULEZ, *Éclats* 2002, Paris, *Mémoire du Livre*, 2002, σ. 409.

σήμερα μια τουρνέ σε καθεδρικούς ναούς, χωρίς να προσβληθεί το ποίμνιο.

Η ποπ είναι μέρος του πολιτισμού, η σύντομη ιστορία της αποτελεί κληρονομιά, οι υπερβολές της έχουν γίνει κανόνες. Στο μουσείο που εκθέτει τον Ziggy Stardust, αυτός δεν είναι πια ένας εξωγήινος, αλλά το επιτυχημένο alter ego του David Bowie, στο πλαίσιο της προσωπικής του εξέλιξης. Νομιμοποιημένη, ενσωματωμένη και πιο μελετημένη από ποτέ στο πεδίο της διανόησης, το οποίο κατακτά δυναμικά, η δημοφιλής μουσική έχει χάσει έδαφος ως στάση διαμαρτυρίας. Αλλά ενώ οι αισθητικές περιπέτειές της συνεχίζονται, προς κατευθύνσεις που είναι δύσκολο να κατανοήσει ακόμη και ένας ειδήμων κριτικός, όλα συμβαίνουν ωσάν η κανονικοποιημένη ενσωμάτωσή της στον πολιτισμό να εξαφανίζει το ζητούμενο της τέχνης της. Ζητούμενο που, ομολογουμένως, η όποια νομιμοποίηση καθιστά άτοπο, εφόσον το έρεισμά της είναι να μπορεί να επιμένει κανείς να υμνεί τα ρούχα του γυμνού βασιλιά. Το μουσείο, ωστόσο, εξακολουθεί να είναι μάλλον απρόσφορο γι' αυτήν. Όχι τόσο επειδή η ποπ είναι πολύ ζωντανή ή πολύ επαναστατική, αλλά επειδή, κατά τα φαινόμενα, δεν ξέρουμε ακόμα τι τέχνη είναι πραγματικά: μια κατώτερη «μεγάλη μουσική» ή μια σύγχρονη παραλλαγή του τσίρκου;

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΚΡΙΣΗ

Όσον αφορά το ζήτημα της αισθητικής, η ακαδημαϊκή έρευνα επιδεικνύει προσοχή, αποφεύγοντας μια άστοχη κανονιστικότητα. Ακόμη κι εκεί όπου η ποπ αρχίζει να παίρνει την μερίδα του λέοντος σε διάφορους ακαδημαϊκούς κλάδους¹⁰, φαίνεται ότι σε μεγάλο βαθμό

10. Αυτό αποδεικνύεται από το πεδίο των *popular music studies*, που είναι πια πολύ πλούσιο, μεταξύ των *cultural studies* που υπάρχουν από την δεκαετία του 1970 και των πιο πρόσφατων *sound studies*. Στις πρώτες, όπου τα ποπ αντικείμενα εκπροσωπούνται μαζικά, οι μορφές και τα δίκτυα των δημοφιλών μουσικών δεν μελετώνται μόνο *per se*, αλλά και ως αποκρυστάλλωση ζητημάτων φυλής, φύλου, τάξης και όλων των ενδεχόμενων ψυχο-κοινωνικο-πολιτισμικών διαφοροποιήσεων, οι οποίες είναι ουσιαστικά άρρηκτα συνδεδεμένες με τους ιδιαίτερους τρόπους έκφρασης αυτής της μουσικής τέχνης. Ως σημαντικές αποκαλύψεις μιας ευρύτερης λειτουργίας, σε κοινωνική, τοπική και παγκόσμια κλίμακα, αποτελούν αφορμή για μια συστημική θεώρηση της «ποπ κουλτούρας».

διαχέεται μέσα στην «ποπ κουλτούρα»¹¹. Φυσικά και η ποπ είναι κάτι περισσότερο από μουσική. Εξώφυλλα δίσκων, νοοτροπίες, χορευτικά πάρτι, εφηβικές ομάδες, διαδικτυακά φόρουμ και συλλογές εισιτηρίων συναυλιών: αυτά τα αντικείμενα και οι πρακτικές αποτελούν μέρος της. Η μουσικολογία, η κοινωνιολογία, η ανθρωπολογία, η ακουστική ή η λογοτεχνική ανάλυση προσφέρουν ανάλογα γόνιμα εργαλεία για να την στοχαστούμε¹². Υφασμένη από εικόνες, στάσεις, λόγους, κείμενα, επιτελέσεις και ηχογραφήσεις, η ποπ προσφέρεται για ερμηνεία που επωφελείται από κάθε μία από αυτές τις προοπτικές. Τα κοστούμια του Elvis, τα βίντεο κλιπ του Arhcx Twin, οι μαχητικοί σύλλογοι γύρω από τα γαλλικά punk συγκροτήματα της δεκαετίας του 1980, όλα αυτά ανήκουν αναμφισβήτητα στην ιστορία της ποπ, και μάλιστα

11. Όπως έγραψε η Rosalind Brund το 1992 στον τόμο *Cultural Studies*, «η λαϊκή κουλτούρα αποτελεί σημαντικό μέρος της ιστορικής υλικής πραγματικότητας. Αυτήν την πρόκληση –που αποσκοπεί στην κατανόηση του τι σημαίνει να ‘ζούμε μέσα στην δημοφιλή κουλτούρα’– αντιμετωπίζει η σύγχρονη πολιτισμική ανάλυση» (*Cultural Studies*, επιμ. Lawrence GROSSBERG, Cary NELSON και Paula A. TREICHLER, New York/London, Routledge, 1992, σ. 69). Παράλληλα, όπως γράφει ο κοινωνιολόγος Stéphane Dorin, «οι λαϊκές μουσικές που προέρχονται από την rock παρέχουν ιδιαίτερα πλούσιο ερευνητικό υλικό για την ανάδειξη της πολυπλοκότητας της παραγωγής, της κυκλοφορίας και της υποδοχής των αντικειμένων που προέρχονται από τις πολιτιστικές βιομηχανίες» (Stéphane DORIN, *Sound Factory: musiques et logiques de l'industrialisation*, Bordeaux, Éditions Mélanie Seteun, 2012, σ. 10). Στο άλλο άκρο του θεωρητικού φάσματος, τα έργα των Philip Tagg, Theodore Gracyk ή Christophe Pirene, που αφορούν πιο συγκεκριμένα την μουσική αισθητική, εκείνα του Peter Szendy για τα σουξέ, του Roger Pouivet για την οντολογία της rock ή του Frédéric Bisson για την «rock σκέψη» σηματοδοτούν μια πιο μεμονωμένη προσέγγιση, που δεν εγγράφεται σε μια συλλογική έρευνα επί του θέματος, ελλείψει πρόσφορου ακαδημαϊκού χώρου. Βλ. Christophe PIRENNE, *Une histoire musicale du rock*, Paris, Fayard, 2012, Peter SZENDY, *Tubes: la philosophie dans le juke-box*, Paris, Minuit, 2008, Roger POUIVET, *Philosophie du rock: une ontologie des artefacts et des enregistrements*, Paris, PUF, 2010, Frédéric BISSON, *La Pensée rock*, Paris, Vrin, 2016.

12. Σε τέτοιον βαθμό, όπως παρατήρησε ο Philip Tagg, που «καμιά ολοκληρωμένη εξέταση της ηχογραφημένης δημοφιλούς μουσικής δεν μπορεί να γίνει χωρίς ολιστική προσέγγιση, λαμβάνοντας υπόψη όλους τους παράγοντες που εμπλέκονται στην σύλληψη, την μετάδοση και την πρόσληψή της» (Philip TAGG, “Analysing popular music: theory, method and practice”, *Popular Music*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, σ. 44).

στην αισθητική της ιστορία. Όμως, όπως συμβαίνει και με τα κινήματα της πρωτοπορίας ή τις σουρεαλιστικές ομάδες, αυτά τα στοιχεία, που καθορίζουν τα έργα και την πρόσληψή τους, δεν ταυτίζονται με τα ίδια τα έργα. Όποιος ενδιαφέρεται για τους σουρεαλιστές δεν συγχέει τα έργα τους –ποιήματα, κείμενα, πίνακες– με τις συναντήσεις τους γύρω από τον André Breton στα τέλη της δεκαετίας του 1920 στο Café Cyrano της Place Blanche. Κατά τον ίδιο τρόπο, είναι δυνατόν να παρατηρούμε ποπ φαινόμενα να παίρνουν θεαματικές διαστάσεις σε ένα πολιτισμικό επίπεδο όπου η μουσική δείχνει σχεδόν δευτερεύουσα, αλλά αντικειμενικά δεν υπάρχει ποπ χωρίς μουσική: αν η μουσική εξαφανιστεί, έχουμε να κάνουμε με κάτι άλλο. Αναχωνεύοντάς την υπερβολικά μέσα στις πολιτισμικές επιδράσεις της σε άλλα μέσα, χάνουμε από τα μάτια μας τα έργα –φτιαγμένα από ηχογραφημένη μουσική– στα οποία είναι ουσιαστικά εδραιωμένα τα ενδιαίτηματα της έκφρασής της. Το ποπ τέλμα, ως σύνολο πρακτικών που προκύπτει από την αφομοίωση της κουλτούρας από την καταναλωτική κοινωνία –σύμφωνα με την έννοια που της δίνει η αμερικανική και αγγλική pop art από τα τέλη της δεκαετίας του 1950– καταλήγει να πνίγει τα ψάρια. Για να το πούμε σαφέστερα, η ποπ είναι πρωτίστως φτιαγμένη από τραγούδια, άλμπουμ και ηχογραφήσεις που κυκλοφορούν, όσο πλουραλιστική και διατομεακή κι αν είναι, και όσο κι αν διαφοροποιούνται οι τρόποι διάδοσής της. Είναι αυτά τα τραγούδια, αυτά τα άλμπουμ, τα οποία εξετάζουμε και που είναι πράγματι, σε τελική ανάλυση, τα αντικείμενα αναφοράς στην αισθητική συζήτηση.

Ήμασταν πεπεισμένοι, γράφει ο Αμερικανός τραγουδιστής και συγγραφέας Joe Pernice, ότι όλοι οι έφηβοι της εποχής του Reagan που θεωρούσαν τους Smiths πολύ ασήμαντους, ήταν είτε ψεύτες, είτε ανόητοι, είτε μαλάκες, και δεν είχαν συνειδητοποιήσει πόσο αξιολύπητοι ήταν οι ίδιοι¹³.

Με αυτό το είδος της φαινομενικά ρηχής φόρμουλας, ο θιασώτης της

13. Joe PERNICE, *The Smiths: Meat Is Murder*, New York/London, Continuum, 33 1/3, σ. 45. Μετάφραση της Gayraud. Βλέπε επίσης Julian STRINGER, “So much to answer for: What do The Smiths mean to Manchester”, *Why Pamper Life's Complexities? Essays on the Smiths*, επιμ. Sean Campbell και Colin Culter, Manchester, Manchester University Press, 2010.

ποπ επαναφέρει την παράδοση εντολή του Immanuel Kant για την αισθητική κρίση, η οποία είναι ταυτόχρονα υποκειμενική και οικουμενική: από την στιγμή που αντιλαμβάνομαι κάτι ως όμορφο, «θέλω και απαιτώ» να κάνουν το ίδιο και οι άλλοι. Τελικά, η προσβολή είναι το μέτρο της απαίτησης. Η κρίση, περισσότερο ή λιγότερο επεξεργασμένη ή πειστική, είναι κάτι παραπάνω από μια απλή προτίμηση: ανοίγει τον θεωρητικό χώρο του γούστου, όπου η υποκειμενικότητα δεν εκφράζει μόνο μια ροπή, μια κλίση που δεσμεύει αποκλειστικά τον εαυτό της –όλα τα «μου αρέσει» ή «καλή είναι», που λένε οι άνθρωποι για την μουσική όταν δεν σκέφτονται τίποτα γι' αυτήν–, αλλά υποβάλλει την κρίση στην ανάπτυξη κατάλληλων αισθητικών προτύπων. Διαμορφωμένο από τις προσωπικές περιστάσεις, τις εφηβικές συγκινήσεις, τις αναμνήσεις και την επιθυμία, το ποπ γούστο έχει σίγουρα τόσο λίγη σχέση με την καντιανή ανιδιοτέλεια όση έχουν με την απόλυτη ωραιότητα τα feedbacks, οι βραχνές φωνητικές γραμμές και οι ξεκούρδιστες κιθάρες. Επιπλέον, το ποπ γούστο είναι αδιανόητο χωρίς τις κατηγορίες που ο Kant απέκλεισε ακριβώς προκειμένου να σκεφτεί την εμπειρία αυτής της απόλυτης ωραιότητας¹⁴: τις κατηγορίες του καλού και του αληθινού. Στην πραγματικότητα, κατά την πρόταση του Joe Pernice,

14. Όπως την αντιλαμβάνεται ο Kant, η αισθητική είναι η φιλοσοφική ανάλυση της κρίσης του γούστου, όσον την προϋποθέτουν και την καθιστούν δυνατή. Για τον συγγραφέα της *Κριτικής της κριτικής δύναμης*, η προϋπόθεση γι' αυτό είναι ότι η αισθητική κρίση παραμένει ανιδιοτελής, δηλαδή βασίζεται σε ένα ελεύθερο παιχνίδι της λογικής στο οποίο δεν υπεισέρχεται ούτε το συμφέρον, ούτε η ιδιαίτερη γνώση, ούτε η ηθική κρίση. Από την εποχή του Kant μέχρι την εποχή των Smiths, οι συνθήκες της αισθητικής κρίσης, η ίδια η δομή των δυνατικών κανόνων της, έχουν αλλάξει. Το ιδεώδες του Kant για την «σκοπιμότητα χωρίς σκοπό» καθορίζει μια αισθητική στην οποία το κάλλος λογοδοτεί μόνο στον εαυτό του, και στην οποία οι καλές τέχνες οφείλουν την χάρη τους στον εαυτό τους, σαν να είναι διαχωρισμένες από τα διακυβεύματα με τα οποία τις φορτώνουν ο πολιτισμός, η οικονομία, η κοινωνία. Αντίθετα, ένα ποπ έργο –ίσως περισσότερο από κάθε άλλο– είναι κορεσμένο από τέτοιες διαμεσολαβήσεις, μπλεγμένο σε μια «ετερονομία» που αποκλείει κάθε πιθανότητα καθαρής ανιδιοτελούς εναντίωσης– αν μια τέτοια ανιδιοτέλεια υπήρξε ποτέ στην αισθητική εμπειρία. Στο *The Ideology of Aesthetics* (1990) (Στμ. ελληνική μετάφραση δημοσιεύτηκε το 2006 από τις εκδόσεις Πολύτροπον), ο Terry Eagleton ανέδειξε την ιδιοτελή –δηλαδή κοινωνικά και πολιτισμικά καθορισμένη– κρυφή πλευρά της καντιανής ανιδιοτέλειας. Η αξιοποίηση του νου, που υποτίθεται ότι είναι ικανός να αποσπάται από όλες τις εξω-στοχαστικές σκέψεις, σε βάρος του σώματος, θα ήταν ένα σύμπτωμα ταξικής διάκρισης.

το να περιφρονείς ένα συγκρότημα όπως οι Smiths δεν είναι μόνο η έκφραση μιας γνώμης –που είναι σεβαστή–, είναι άρνηση («ψεύτες») ή καταδικαστέο σφάλμα («ηλίθιο»): με άλλα λόγια, είναι σφάλμα γούστου, και η λέξη «σφάλμα» πρέπει να νοηθεί με όλη την ηθική και επιστημολογική της φόρτιση. Αν υπάρχει μια αισθητική της ποπ, αυτή δεν θα είναι τόσο μια αισθητική της ωραίας μουσικής, όσο μια αισθητική της καλής μουσικής που υψώνεται έναντι της κακής μουσικής¹⁵, ή ακόμη και της αληθινής μουσικής (*real music*) έναντι της ψεύτικης μουσικής. Στον αντίποδα της μαλθακής πολιτισμικής νομιμοποίησης που αναφέρθηκε παραπάνω, η αισθητική εμπειρία της ποπ ανοίγει ένα αγωνιστικό πεδίο όπου εκείνοι που κρίνουν δεν υφίστανται την αντίφαση αλλά την παράγουν απόλυτα.

Η rock κριτική έχει από καιρό εμβαπτιστεί σε αυτήν την προφανότητα, είτε εκτίθεται σε εξειδικευμένα βιβλία και σε σχετικά έντυπα, είτε ξεδιπλώνεται σε συζητήσεις μεταξύ θαυμαστών, με ποικίλους βαθμούς επιχειρηματολογίας. Πρέπει να διαβάσει κανείς τον Nik Cohn για τον Little Richards, τον Peter Guralnick για τον Elvis Presley, τον Michka Assayas για τον Elvis Costello ή τους Joy Division, τον Simon Reynolds

15. «Η κακή μουσική», γράφει ο Simon Frith, «είναι μια απαραίτητη έννοια για την ίδια την μουσική απόλαυση, μας επιτρέπει να καθορίσουμε την δική μας θέση ως ακροατές μέσα σε διαφορετικούς μουσικούς κόσμους. Κατά μια πρώτη έννοια, ένα μουσικά ανεπαρκές τραγούδι θα κριθεί ως κακό: τραγουδημένο από τραγουδιστές που δεν μπορούν να τραγουδήσουν, παιγμένο από μουσικούς που δεν μπορούν να παίξουν, παραγόμενο από παραγωγούς που δεν μπορούν να παράγουν. Κατά μια δεύτερη έννοια, θα θεωρηθούν κακά τα τραγούδια που παρουσιάζουν μια σύγχυση ειδών. Το πιο συνηθισμένο παράδειγμα είναι οι ηθοποιοί ή οι τηλεοπτικοί αστέρες που ηχογραφούν με το τελευταίο στυλ της μόδας. Κατά μια τρίτη έννοια, θα χαρακτηρίσουμε κακά τα τραγούδια με ξεπερασμένα ηχητικά τεχνάσματα, που έχουν χάσει την γοητεία του καινούριου. Τέλος, μπορεί να χαρακτηριστεί κακό ένα τραγούδι με αίσθημα που ηχεί ψεύτικο, δίνοντας την εντύπωση ότι έχει κατασκευαστεί σύμφωνα με τα κρατούντα ραδιοφωνικά πρότυπα. Το έλλειμμα αυθεντικότητας ή/και το κακό γούστο ή/και η βλακεία είναι από τα τυπικά χαρακτηριστικά ενός κακού τραγουδιού. Και το «κακό» είναι μια έννοια-κλειδί εδώ, επειδή υποδηλώνει ότι οι αισθητικές και οι ηθικές κρίσεις συνδέονται. Το να μην αρέσει ένας δίσκος δεν είναι μόνο θέμα γούστου, είναι επίσης θέμα επιχειρημάτων, και τα επιχειρήματα έχουν σημασία (*a matter of argument, and argument that matters*)» (Simon FRITH, “What is bad music?”, *Bad Music: The Music We Love to Hate*, επιμέλεια Christopher J. WASHBURNE και Maiken DERNO, New York, Routledge, 2004, σ. 28.

για το post-punk, τα raves ή την glam rock, κι ακόμα τον Carl Wilson για τις περιπέτειες ενός μελετητή της pop που αφοπλίζεται από την μουσική της Céline Dion¹⁶. Ανάμεσα στην αγορά από την μια πλευρά, όπου όλες οι προτιμήσεις συνυπάρχουν ειρηνικά, επειδή τα τοπ των πωλήσεων δεν εγγυώνται καμία αισθητική αξία, και στις ακαδημαϊκές προσεγγίσεις από την άλλη, που αντιστέκονται σε κάθε κανονικοποίηση, η κριτική που διεκδικεί τα δικαιώματα της υποκειμενικότητας αποτελεί το τελευταίο προπύργιο των ανυποχώρητων αξιώσεων, πιθανώς επειδή δεν αξιολογεί απλώς τα έργα, αλλά τα υπερασπίζεται, τα προτάσσει με θέρμη απέναντι σε έναν φανταστικό ή πραγματικό εχθρό.

ΔΙΑΛΕΚΤΙΚΗ ΡΟΠΗ

Στην αισθητική εμπειρία της pop, υπάρχει αυτή η διαλεκτική ροπή, αυτή η τάση να συλλάβουμε την αξία των έργων μέσα από την αρνητικότητα και διά της αρνητικότητας. Η pop εννόησε τον εαυτό της ως τέχνη όταν στάθηκε απέναντι στους επικριτές της, απέναντι σε όσους άκουγαν σε αυτήν μόνο θόρυβο και όχι μουσική. Για τον Lester Bangs, τον Greil Marcus και τον Simon Reynolds, η κριτική και αισθητική ακρόαση της pop μουσικής οικοδομήθηκε ενάντια στην άγνοια και τις προκαταλήψεις των αμετανόητων υπερασπιστών μιας ορισμένης ιδέας της μουσικής από την οποία αποκλείονται τα feedbacks και τα επαναληπτικά ρυθμικά σχήματα, η επίδραση της τύχης και των σεξουαλικών παρορμήσεων, η καθαυτή βλακεία και η ανωριμότητα. «Κάθε φορά που ακούω ότι ένας νέος ήχος είναι 'άψυχος', 'χωρίς συγκινήσεις', 'σκοτεινός', 'κενός', 'απάνθρωπος', ή απλά ότι 'δεν είναι μουσική', τείνω το ους», έγραφε ο Simon Reynolds το 1985¹⁷. Η καταξίωση της pop ως τέχνης εξαρτάται από εκείνους που αρνούνται να την ακούσουν. Έτι περισσότερο, εξαρτάται από μια ορισμένη επίγνωση του τι είναι σε αυτή μη αυθεντικό, έκνομο από την άποψη των παραδοσιακών κριτηρίων της πλέον ευγενούς και ολοκληρωμένης μορφής μουσικής τέχνης. Ο Serge Gainsbourg, για τον οποίον οι Γάλλοι περήφανα πιστεύουν ότι ήταν ο πρώτος που εξύψωσε

16. Carl WILSON, *Céline Dion's Let's Talk About Love: A Journey to the End of Taste*, New York, Bloomsbury, 2007.

17. Simon REYNOLDS, *Bring the Noise*, London, Faber 2007, σ. xii.

την γαλλική γλώσσα στο cool της αγγλοαμερικανικής ποπ, δεν έπαψε ποτέ να υποστηρίζει ότι το τραγούδι ήταν γι' αυτόν μια ήσων τέχνη, όχι μια *πραγματική* τέχνη. Ο πιο ποπ Γάλλος συνθέτης ήταν ο πιο φιλικός της πολέμιος. Παραδόξως, οι οπαδοί της ποπ δεν εξέλαβαν ποτέ αυτήν την διευκρίνιση ως προσβολή.

Διότι στην ποπ μουσική αρέσει να σκέφτεται κόντρα στον εαυτό της. Έχει μια αντιφατική σχέση με την δική της αναζήτηση της καλλιτεχνικής αλήθειας. Ίσως επειδή γνωρίζει ότι έχει τις ρίζες της σε αυτό που ένα ορισμένο ιδεώδες της αυτόνομης τέχνης θεωρεί ότι είναι εξ ορισμού οι συνθήκες της μη αυθεντικότητας: οι συνθήκες της βιομηχανίας της κατανάλωσης και της επικοινωνίας. Αυτό το αποφασιστικό γεγονός καθιστά την συνειδησή της ευπρόσβλητη από την κριτική που την καταγγέλλει ως εμπορική, ψεύτικη, ακόμη και κακή. Την καθιστά ευαίσθητη στα επιχειρήματα αυτού που θα ονομάσουμε αντι-ποπ – μια αντίληψη της μουσικής, της εμπειρίας της και της συν-μετοχής σε αυτήν, η οποία βρίσκεται στον αντίποδα αυτού που ιδανικά μεταφέρει η ποπ ως δημοφιλής μουσική. Αυτή η φυσική της περιέργεια για ό,τι την υποτιμά ή την αντικρούει δεν είναι αποτέλεσμα κάποιου ιδιότυπου μαζοχισμού, είναι δομική, λειτουργεί ως η αναγκαία αρνητικότητα που καθορίζει την ανάπτυξη των οικείων της αισθητικών προτύπων.

Σε σημείο που αν ένας εχθρός της ποπ σήμερα έμπαινε μπροστά και προκαλούσε: «Αποδείξτε μου ότι αυτή η μουσική είναι κάτι παραπάνω από ένα συνονθύλευμα τεχνασμάτων που προορίζονται για την διαφημιστική βιομηχανία», φαίνεται ότι θα της έκανε χάρη. Προκειμένου να αυτοπροσδιοριστεί, η ποπ φόρμα πρέπει να υπολογίσει αυτό κόντρα στο οποίο συγκροτείται. Δεν είναι ούτε ουδέτερη, ούτε άμορφη, και ο αισθητικός και ανθρωπολογικός της ορίζοντας ανοίγει διαπραγματεύση με τους επιφυλακτικούς. Και να που στην καρδιά του εικοστού αιώνα η ευρωπαϊκή *Kulturkritik* έχει αναδείξει έναν εχθρό μεγάλου διαμετρήματος, έναν επίμονο καταφρονητή της ποπ, την οποία αποκαλεί «τυποποιημένη ελαφρά δημοφιλή μουσική»: τον Theodor W. Adorno.

Με στρατηγική πρόθεση, θεωρήσαμε ότι τα φιλοσοφικά του επιχειρήματα θα μπορούσαν παράδοξως να στηρίξουν τα δικά μας κατά την αναζήτηση της ποπ φόρμας, η οποία αναπτύσσεται με όλη την διαλεκτική της ελαστικότητα.

Ο ΠΙΟ ΠΕΡΙΕΡΓΟΣ ΧΛΕΥΑΣΤΗΣ

Ο Theodor Adorno γεννήθηκε στις 3 Δεκεμβρίου 1903 στην Φρανκφούρτη.

Δεν γνώρισε τον Jay-Z ή την Rihanna. Πέθανε το 1969 χωρίς να έχει ιδέα για την επιτυχία του Michael Jackson ή την καριέρα της Madonna, για το garage house του Chicago και την hedonistic σκηνή του Madchester. Του αποδίδεται ένα επιφώνημα αποτροπιασμού για τον Elvis, ένα τέταρτο φράσης για τους «ολοφυρόμενους οπαδούς» των Beatles και μια σύντομη τηλεοπτική παρέμβαση κατά των πολιτικών αξιώσεων της στρατευμένης folk της Joan Baez. Η ποπ μουσική, όπως εξελίχθηκε τα τελευταία εξήντα χρόνια, σε όλη την στυλιστική της ποικιλία, που περιλαμβάνει μουσικά ρεύματα τόσο διαφορετικά όσο, μεταξύ χιλιάδων άλλων, το rockabilly, την ψυχεδέλεια, το one-drop, το shoegaze ή το gangsta rap, παρέμεινε εντελώς άγνωστη σε αυτόν. Έζησε ωστόσο αρκετά για να γίνει μάρτυρας των πρώτων θρυλικών εκρήξεων της Beatlemania και των ελευθεριακών παρορμήσεων των *protest songs*. Κι ωστόσο εργαζόταν και σε άλλα μέτωπα εκείνη την εποχή: στο μεταφυσικό μέτωπο μιας *αρνητικής διαλεκτικής*, και εξ αυτής στην προσέγγιση των προϋποθέσεων μιας γνώσης που αντιστέκεται στον ιδεαλισμό χωρίς να υποκύπτει στον θετικισμό, και στο μέτωπο μιας ευρείας *αισθητικής θεωρίας* με επίκεντρο την λόγια μουσική, θεωρία που στηρίζεται σε μια ανένδοτη υπεράσπιση του μουσικού μοντερνισμού, και ιδίως αυτού που υλοποίησαν οι Βιεννέζοι Alban Berg, Anton Webern και Arnold Schönberg. Μακριά, πολύ μακριά από αυτό που σήμερα αποκαλούμε «ποπ μουσική»: ένα παγκοσμιοποιημένο φαινόμενο στο οποίο οι μαύρες αμερικανικές επιρροές, τα κατάλοιπα των ευρωπαϊκών παραδόσεων και τα δάνεια από μη δυτικές μουσικές παραδόσεις, από τα αφρικανικά κρουστά μέχρι τα ινδικά σιτάρ, όλα περικλείονται μέσα στους τεχνικούς προσδιορισμούς της ηχογραφημένης μουσικής – ηλεκτρισμός, ενίσχυση, ηχητικός μετασχηματισμός.

Ανένδοτος μοντερνιστής και απόστολος μιας ερμητικής μουσικής πρωτοπορίας, η οποία προβάλλεται ως αποκλειστικό μοντέλο αυθεντικότητας, ο Adorno ήταν απίθανο να εκτιμήσει αυτές τις μουσικές, πόσο μάλλον να τους αναγνωρίσει οποιαδήποτε αισθητική αλήθεια. Ξέρουμε πόσο απεχθανόταν την jazz. Κι όμως, η «ελαφρά δημοφιλής μουσική» τον απασχόλησε, ως αν αντίστιξη στην πολύπλοκη θεωρητι-

κοποίηση που επεφύλαξε στην «υπεύθυνη μουσική». Στην αυγή της δεκαετίας του 1940, ορμώμενος από τις θεωρίες του Walter Benjamin για την τεχνική αναπαραγωγικότητα, επέλεξε, όταν σχεδόν κανένας μουσικολόγος δεν το είχε τολμήσει ακόμη, να διερευνήσει την τύχη αυτής της υβριδικής μορφής φολκλόρ και ηλεκτρισμού, καθημερινής ζωής και βιομηχανίας, η οποία είχε κατακλύσει τα ραδιοκύματα και τα νοικοκυριά που διέθεταν φωνόγραφους από την δεκαετία του 1920, και η οποία φαινόταν να μην έχει άλλο σκοπό από το να διασκεδάσει τον ακροατή, να εκτονώσει τους εργαζόμενους και να πλουτίσει μια ταχέως αναπτυσσόμενη φωνογραφική βιομηχανία. Από κριτική άποψη, ήταν ίσως ο πρώτος που αποτίμησε την καινοτομία του φαινομένου. Αυτή η «ελαφρά δημοφιλής μουσική»¹⁸, όπως την αντιλαμβάνονταν ο ίδιος, η οποία προωθήθηκε και μεταδόθηκε από το ραδιόφωνο στα τέλη της δεκαετίας του 1930, ήταν ένα φαινόμενο εντελώς διαφορετικό από το φολκλόρ ή τις παραδοσιακές λαϊκές μουσικές. Χωρίς καμιά ρομαντική νοσταλγία για το παραδοσιακό λαϊκό ρεπερτόριο, το οποίο οι φολκλωριστές ορθώς αντιπαραβάλλουν στην νέα βιομηχανοποιημένη ελαφρά μουσική, ο Adorno κατανοεί ότι η διαμεσολάβηση της φωνογραφικής βιομηχανίας και, μέσω αυτής, της τεχνικής της ηχογράφησης, δημιουργεί ένα νέο μουσικό φαινόμενο. Η προφορική και εντόπια μετάδοση των μουσικών παραδόσεων αντικαθίσταται από την μαζική διάχυση της ηχογραφημένης και αποεδαφοποιημένης μουσικής. Η ανωνυμία του συνθέτη και η συλλογική πρακτική αντικαθίστανται από την φетиχοποίηση των σταρ. Οι παραδοσιακές φόρμες αντικαθίστανται από τυποποιημένα «φορμά». Στο δοκίμιο του 1938 για τον φетиχισμό στην μουσική και την οπισθοδρόμηση της ακρόασης, καταλήγει στο συμπέρασμα ότι η μουσική μοιράζεται αμετάκλητα σε δύο σφαίρες: η μία είναι σοβαρή, υπεύθυνη, συνδεδεμένη με την συνείδηση και την λόγια γραφή, η άλλη είναι ελαφρά, προορίζεται για διασκέδαση και, γεγονός άνευ προηγουμένου, η επίδρασή της δεκαπλασιάζεται από την πολιτιστική βιομηχανία¹⁹. Η πρώτη είναι το κεντρικό αντικείμενο όλης της αισθητικής του θεωρίας. Η δεύτερη δεν νοείται να διαφύγει

18. Αυτήν την έκφραση χρησιμοποιεί ήδη από το 1938 στο "On The Fetish Character in Music and the Regression of Listening", in J.M. Bernstein (ed.), *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London and New York, Routledge, 1991, σ. 29-60.

19. Αυτόθι, σ. 20-21.

του κριτικού του προβληματισμού: «Πρέπει να δώσουμε μεγάλη προσοχή σε αυτό το άλλο υλικό, το οποίο θεωρείται 'επιπόλαιο', άρα ακίνδυνο, και το οποίο, επειδή αφορά την 'διασκέδαση', συχνά περνά απαρατήρητο»²⁰. Πράγματι, αυτό το «άλλο υλικό», όπως πιστεύει ο Adorno, επηρεάζει την κατάσταση όλης της μουσικής. Το ραδιόφωνο καλεί τον ακροατή να ακούσει τον Beethoven όπως και τον Guy Lombardo (βιολονίστα και αρχιμουσικό, επικεφαλής των Royal Canadians, μιας big band με smooth jazz ύφος στις δεκαετίες του 1920 και 1930) και αντίστροφα: απαιτείται λοιπόν μια κριτική σκέψη που να διδάσκει την διάκριση. Ως δεξιότηχνης της γενικευμένης καχυποψίας απέναντι σε όλες τις πτυχές της συνηθισμένης ζωής στον καπιταλιστικό κόσμο, ο Adorno σπεύδει να αναρωτηθεί: ποια είναι η κοινωνική σημασία των ραδιοφωνικών επιτυχιών; Και τι μαρτυρούν αυτές οι επιτυχίες για την κατάσταση της μουσικής; Δύο χρόνια και μια αμερικανική εξορία αργότερα, όταν το Ινστιτούτο Κοινωνικών Ερευνών με επικεφαλής τον Max Horkheimer κατέφυγε στην Νέα Υόρκη για να γλιτώσει από την χιτλερική Γερμανία, ένα ερευνητικό πρόγραμμα στο Princeton Radio με επικεφαλής τον κοινωνιολόγο Paul Lazarsfeld έδωσε στον Adorno την ευκαιρία να εμβαθύνει στο θέμα. Αποφάσισε να μελετήσει τις επιτυχίες του *swing* και του *sweet* του μοντέρνου αμερικανικού φοιτητικού ραδιοφώνου που ήταν της μόδας μεταξύ 1939 και 1941. Σε μια σειρά από πειράματα και προκαταρκτικές θεωρήσεις, τριάντα δύο τραγούδια εξετάζονται λιγότερο ή περισσότερο λεπτομερώς, ενώ μερικές φορές απλώς αναφέρονται ή απαριθμούνται: το «Alexander's Ragtime Band» του Benny Goodman, του επονομαζόμενου «βασιλιά του *swing*», το «Tiger Rag» που ερμηνεύει ο Duke Ellington, το «La Cucaracha» του Shakey Horton, το «I'm Just a Jitterbug» που τραγουδά η Ella Fitzgerald και το «The Bells of San Raquel» του Καλιφορνέζου Dick Jurgens. Πρόκειται για *swing standards*, μια χορευτική και κάπως χλιαρή παραλλαγή της jazz, που ερμηνεύεται από μεγάλες λευκές ορχήστρες. Βρισκόμαστε ακόμη πολύ μακριά από την κανονική μορφή του rock'n'roll, που μόλις τότε ανατέλλει στον ορίζοντα ως σύνθεση του *swing*, των μαύρων blues και των παραδοσιακών μουσικών που γέννησαν την country western. Όμως τα φορμά –τραγούδια διάρκειας

20. Theodor W. ADORNO, *Current of Music: Elements for a Radio Theory*, ed. R. Hullot-Kentor, Cambridge, Polity, 2009, σ. 278.

περίπου τριών λεπτών, που αναγνωρίζονται ως hits, γίνονται αντικείμενο κατάταξης στα charts και αξιοποιούν τα εφέ της ηχογράφησης—είναι ήδη μέρος της ποπ φόρμας. Αυτό επιβεβαιώνεται και από το γεγονός ότι ο Adorno μελετά ως υφολογικό αντίλογο μια άλλη σειρά τραγουδιών με πιο συναισθηματική διάθεση, πιο ξεκάθαρα διαχωρισμένα από την jazz, τα οποία ανήκουν στο ρεπερτόριο του sweet, τραγούδια των crooners και των επιζώντων του κόσμου της οπερέτας, στο στυλ του «Two in Love» που τραγουδά ο Frank Sinatra ή του «Sylvia» που ερμηνεύει ο Nelson Eddy.

Το υλικό είναι ποικίλο, αλλά σαφώς περιορισμένο, αν σκεφτούμε τι έχει καταστήσει εφικτό η ποπ. Πολύ περισσότερο που ο Adorno μένει στην επιφάνεια του φαινομένου, περιοριζόμενος σε μια κριτική μελέτη των δέκα κορυφαίων γραμμών των charts. Δεν μελετά καθόλου τα gospel ή τα θρησκευτικά τραγούδια που αποτελούν την βάση της αμερικανικής λαϊκής μουσικής. Δεν λέει λέξη για το αμερικανικό παραδοσιακό ρεπερτόριο που ο Alan Lomax και άλλοι ερευνητές του Πανεπιστημίου Fisk πριν από αυτόν άρχισαν να συλλέγουν στις φτωχές περιοχές του αμερικανικού Νότου ήδη από την δεκαετία του 1920. Δεν λέει τίποτε για τις αμέτρητες παραδοσιακές μελωδίες και τα εργατικά τραγούδια με τα οποία θα έρχονταν σε άμεση επαφή οι μελλοντικοί αστέρες του rock'n'roll των στούντιο Sun, όπως οι γόνοι αγροτικών οικογενειών Johnny Cash και Carl Perkins. Τίποτε επίσης για τα *parlor songs* του 19ου αιώνα. Τέλος, δεν υπάρχει καμιά αναφορά στις φυλετικές διακρίσεις των charts, ούτε στην κατάσταση της μαύρης αμερικανικής μουσικής ως αντικείμενο ρατσισμού. Επομένως, όσον αφορά την γενεαλογία των ειδών, την ιστορία τους, ακόμη και την γεωγραφική τους κυκλοφορία, η συμβολή της μελέτης του είναι σχεδόν μηδενική.

Αυτό που ενδιαφέρει τον Adorno σε αυτό το στάδιο δεν είναι η προέλευση, ούτε τα πρωτοποριακά περιθώρια της λαϊκής δημιουργίας, ούτε καν η πολυπλοκότητα των επιρροών και των ειδών σε εξέλιξη, παρά είναι η *δημοφιλία* αυτών των τραγουδιών. Διότι αυτό είναι το κοινό και, κατά την άποψή του, ουσιαστικό χαρακτηριστικό τους: είναι επιτυχίες, σουξέ, standards, τα οποία οι ακροατές *αποστηθίζουν*. Και θέτει την εξής απλή ερώτηση: «Γιατί η δημοφιλής μουσική είναι δημοφιλής;» Η ταυτολογία, φυσικά, κρύβει αβύσσους, στις οποίες θα πρέπει να βουτήξουμε.

ΑΚΡΑΙΟΣ HATER

Από την αναμέτρηση του Adorno με αυτό το ραδιοφωνικό ποπ ρεπερτόριο του τέλους της δεκαετίας του 1930 προέκυψαν περισσότερες από χίλιες σελίδες θεωρητικών παρατηρήσεων και καταστατικών σημειώσεων. Στο σύνολο αυτό, το οποίο βρήκε εκδότη μόνο αποσπασματικά (το σύντομο κείμενο *On Popular Music* εκδόθηκε χωριστά^{21*}), ο Adorno έδωσε τον προσωρινό τίτλο *Current of Music*: το ηλεκτρικό «ρεύμα» του φαινόταν ότι είχε γίνει το καθαυτό υλικό της βιομηχανοποιημένης μουσικής. Γραμμένα απευθείας στα αγγλικά, τα φυλλάδια αυτά ενσωματώθηκαν στα έργα του φιλοσόφου μόνο μετά θάνατον και ο ίδιος δεν ασχολήθηκε ποτέ ξανά με το ζήτημα τόσο συστηματικά. Ήταν μια εποχή που το rock'n'roll δεν υπήρχε ακόμη²², που οι Beatles δεν είχαν συγκροτηθεί, που η αντικουλτούρα δεν είχε αναδυθεί, που δεν είχαν λάβει χώρα δηλαδή καθοριστικά γεγονότα, χωρίς τα οποία η ιστορία και ο μύθος της ποπ χάνουν το βάθος και την ιδιαιτερότητά τους. Αλλά προσπαθώντας να κατανοήσει, στο στοιχειώδες επίπεδο της ακρόασης, γιατί και πώς οι επιτυχίες γίνονται δημοφιλείς, στην διεπαφή μεταξύ της ιδεολογίας του «γούστου» του κοινού και των ψυχοακουστικών ερεθισμάτων ο Adorno εντοπίζει ένα πρόβλημα και επινοεί έννοιες που στην εποχή του *streaming* και του γενικευμένου κατακερματισμού της ακρόασης μπορούν κάλλιστα να είναι και πάλι λειτουργικές.

Η άκαμπτη τυπολογία των ακροατών που αυτός εισηγήθηκε την εποχή του ραδιοφώνου και του δίσκου βινυλίου, βρίσκει μια μοναδική επικαιρότητα στην αναδυόμενη απαίτηση για μια ηθική της ακρόασης μπροστά στο «πληροφοριακό τσουνάμι»²³ που προσφέρει το διαδίκτυο. Είναι προφανές ότι ο Adorno δεν μπορεί να εξηγήσει τον πλούτο

21. * Στμ. Στην παρούσα έκδοση, οι παραπομπές γίνονται στην αγγλική έκδοση του *Current of Music*, εκτός από τις παράγραφους του *On Popular Music* που μετέφρασε ο Φώτης Τερζάκης (Theodor W. ADORNO, «Για την δημοφιλή μουσική», στο *Κοινωνιολογία της Μουσικής*, Αθήνα, Νεφέλη 1997, σ. 165-191).

22. Οι πρώτες εμβληματικές ηχογραφήσεις του Louis Jordan εμφανίστηκαν μόλις το 1943: «Choo Choo Choo Ch'boogie» (1943), «Caldonia Boogie» (1945), «Saturday Night Fish Fry» (1949). Ο Chuck Berry και ο Elvis Presley απέχουν λίγο περισσότερο.

23. Simon REYNOLDS, *Retromania: Pop Culture's Addiction to its Own Past*, London, Faber, 2012, σ. 125.

της ποπ μουσικής αναλύοντας λίγες αρχαϊκές επιτυχίες. Αλλά ενώ τόσοι και τόσοι άλλοι την αδρανοποιούν παγώνοντάς την ως ιστορικό και πολιτισμικό φαινόμενο, ακόμη και όταν συλλέγουν χίλιες και μία γραφικές και συχνά απολαυστικές λεπτομέρειες για να την περιγράψουν, ο Adorno έχει την πρωτοτυπία να την αντιλαμβάνεται ως πρόβλημα, μέσα από ένα υλικό που είναι σίγουρα περιορισμένο, αλλά ικανό να εξασφαλίσει ένα γόνιμο μοντέλο για ορισμένα από τα αισθητικά ζητήματα που τον απασχολούν ως αντικείμενα. Αντιμετωπιζόμενη ως μια *οριακή εμπειρία* για την ίδια την μουσική αισθητική, η ελαφρά δημοφιλής μουσική είναι παραδόξως καλύτερα κατανοητή εδώ απ' ό,τι αλλού –όπου, για παράδειγμα, είναι ανεκτή χωρίς να μελετάται, και όπου εκπλήσσει το γεγονός ότι μπορεί να συζητείται ως τέχνη.

Θα συμφωνήσουμε ότι, την δεκαετία του 1960, είκοσι χρόνια μετά από αυτά τα αμερικανικά πειράματα, η πλουσία εξέλιξη των ποπ μουσικών καθιστά ανεπαρκείς τις αντορνικές αναλύσεις της περιόδου του Princeton. Θα έπρεπε να ξαναθέσουμε τους όρους και να τους φέρουμε αντιμέτωπους με αυτό που πραγματικά έγινε αυτή η μουσική. Πράγμα που ο Adorno στην συνέχεια όχι μόνο δεν πράττει, αλλά αντίθετα ριζοσπαστικοποιεί την θέση του. Στην *Εισαγωγή στην κοινωνιολογία της μουσικής* (1962), σημειώνει με αυστηρότητα σχεδόν αινιγματική:

Μια κριτική κοινωνιολογία της μουσικής θα πρέπει να διερευνήσει λεπτομερώς γιατί σήμερα, σε αντίθεση με εκατό χρόνια πριν, η ελαφρά δημοφιλής μουσική είναι κακή, γιατί πρέπει να είναι ανεξαιρέτως κακή²⁴.

Λίγα χρόνια αργότερα, το 1968, εμφανίζεται στην γερμανική τηλεόραση για να μιλήσει περί του θέματος²⁵. Στριμωγμένος μέσα σε ένα σκού-

24. Theodor W. ADORNO, Introduction to the sociology of music, μεταφρασμένο από τα γερμανικά από τον E.B. Ashton, N. York, The Seabury Press, 1976, σ. 225.

25. Ο συγγραφέας Anthony Burgess, γνωστός για την περιφρόνησή του για τις ποπ μουσικές, πραγματοποιεί μια παρόμοια εμφάνιση στο BBC την ίδια χρονιά. Αλλά η στάση του είναι λιγότερο ριζοσπαστική από εκείνη του Adorno: θεωρεί την ποπ ως μια περιορισμένη μορφή, αξεχώριστη από την αφέλεια της νεολαίας. Δεν θεωρεί την ποπ ως εγγενώς επιζήμια. Επιπλέον, γνώριζε καλύτερα από τον Adorno τις τελευταίες εξελίξεις στην ποπ. Η προσωπική του δισκοθήκη, η οποία τώρα στεγάζεται στο Διεθνές Ίδρυμα Anthony Burgess, περιλαμβάνει, δίπλα σε μια πλειονότητα κλα-

ρο κοστούμι με γραβάτα, διακηρύσσει με υπερβολικούς αλλά αυστηρά επιλεγμένους όρους τον αγώνα του κατά της «ελαφράς δημοφιλούς μουσικής». Την στιγμή που όλος ή σχεδόν όλος ο πλανήτης συγκινείται από την στρατευμένη folk της Joan Baez, ο άνθρωπος αυτός, μπροστά στην βιβλιοθήκη του, καθισμένος στην έδρα του διανοούμενου, εκθέτει σε λίγες φράσεις την μηδαμινότητα αυτού του υποτιθέμενα μαχητικού τραγουδιού:

Στην πραγματικότητα πιστεύω ότι κάθε προσπάθεια να συνδυαστεί η πολιτική διαμαρτυρία με την «δημοφιλή μουσική» – δηλαδή την μουσική της διασκέδασης – είναι καταδικασμένη εκ προοιμίου, για τους εξής λόγους: ολόκληρη η σφαίρα της δημοφιλούς μουσικής, ακόμα και όταν αυτή προσδίδει στον εαυτό της μοντερνιστικά προσχήματα, είναι τόσο άρρηκτα συνδεδεμένη με την παλιά νοοτροπία, με τον καταναλωτισμό και την ανόητη εστίαση στην διασκέδαση, ώστε κάθε προσπάθεια να αντληθεί οποιαδήποτε νέα λειτουργία από αυτήν παραμένει εντελώς επιφανειακή... Και πρέπει να πω ότι θεωρώ αφόρητο το γεγονός ότι κάποιος προβάλλεται με αυτόν τον τρόπο και για οποιονδήποτε λόγο τραγουδάει για το Βιετνάμ με αυτήν την γλυκερή μουσική. Αυτό ακριβώς το τραγούδι, που παίρνει τον τρόπο και τον κάνει, κατά κάποιον τρόπο, καταναλώσιμο, καταλήγει να αποσπά από τον τρόπο τα χαρακτηριστικά που προσαρμόζονται στην κατανάλωση: στην πραγματικότητα το βρίσκω ειλικρινά αφόρητο²⁶.

Οι συναισθηματικά και πολιτικά φορτισμένες τρίλιες της Νεοϋορκέζας τραγουδίστριας πληγώνουν την ευαισθησία του διανοούμενου, ο οποίος αρνείται να υποκύψει σε αυτές, πράγμα για το οποίο θα μπορούσε να θεωρηθεί άκαρδος. Μα ο Adorno θέλει να δείξει στρατηγικά ότι η ψυχρότητα δεν είναι από την πλευρά που νομίζει κανείς ότι είναι. Η εχθρότητά του, αντιθέτως, είναι πλήρης. Με την κατηγορηματική έγκλησή του, που απευθύνεται σε ένα περιορισμένο ακροατήριο σε σύγκριση με εκείνο στο οποίο απευθυνόταν τότε η Joan Baez, ο Theodor W. μοιάζει με *hater* – με αυτήν την φιγούρα που έχει γίνει χα-

σικών δίσκων, δίσκους των Beatles, Fleetwood Mac, Booker T. & the M.G.'s, Count Basie και Oscar Peterson, γρηγοριανά τραγούδια, ακόμη και το *Equinox* του Jean-Michel Jarre.

26. Βλ. το αρχείο YouTube: <<https://youtu.be/Xd7Fhaji8ow>>.

ρακτηριστική της ποπ αντιπαράθεσης, και που είναι ικανή για την πιο φαρμακερή εχθρότητα. Χειρότερα ακόμα: μοιάζει με υπερβάλλοντα *hater*. Εκεί που ο *hater* αντιπαραθέτει σε αυτό που μισεί μιαν άλλη ποπ που αγαπάει, την καλή, την μόνη, την οποία υπερασπίζεται ενάντια στην κακή, ο Adorno στην πραγματικότητα γενικεύει το κατηγορητήριο του για την δημοφιλή μουσική στο σύνολό της, θεωρώντας την «καταδικαστέα εκ προοιμίου». Με μια εχθρότητα που εμφανίζεται ως αντικειμενικά τεκμηριωμένη και πλήρης, χωρίς ειρωνεία ή κακοπιστία, κατασκευάζει το αντικείμενό της ως εχθρό που πρέπει να εξοντωθεί, καθώς είναι πεπεισμένος ότι βρίσκεται ενώπιον δύο σφαιρών, αυτής που υποδέχεται στους κόλπους της την «υπεύθυνη μουσική τέχνη»²⁷, η οποία μάχεται ενάντια σε κάθε μορφή σφετερισμού, και μια άλλη, που συμμαζεύει την διαστρεβλωμένη από την πολιτιστική βιομηχανία μορφή της, την σχεδιασμένη ως αντικείμενο εκμετάλλευσης με μοναδικό στόχο τον πλουτισμό ενός συστήματος εύκολα ικανοποιούμενου με την μετριότητα που παράγει και αναπαράγει σε πλανητική κλίμακα.

ΑΝΤΙΚΕΙΜΕΝΙΚΟΣ ΕΧΘΡΟΣ ΚΑΙ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΙΚΟΣ ΣΥΜΜΑΧΟΣ

Δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει το γεγονός ότι ο Adorno είναι εχθρός των δημοφιλών μουσικών και ως τέτοιος πρέπει να διαβάζεται.

Ολόκληρη η αισθητική του είναι χτισμένη γύρω από έναν στόχο: να τις εγκαταλείψει έξω από την πόρτα του βασιλείου της αυθεντικής τέχνης, χωρίς καμία ελπίδα να τις αφήσει ποτέ να εισέλθουν. Η αντιμετώπιση που επιφυλάσσει στην jazz ως θεωρητικός είναι χαρακτηριστική: αντιλαμβάνεται την jazz ως μια αχρονική μόδα μεταμφιεσμένη σε πρωτοπορία, που εγκλωβίζει τους ερμηνευτές της στην αλλοτρίωση των κοινωνικών τους σωμάτων. Αυτή του η τοποθέτηση προκάλεσε μεγάλη έκπληξη, καθώς όλα δείχνουν ότι η πρωτοπορία της jazz ήταν θέση να μπει σε μουσικό διάλογο με την ατονική νεωτερικότητα, όπως την αντιλαμβάνόταν ο Adorno²⁸. Όμως ποτέ δεν τον έπεισαν οι μοντερνιστικές

27. Και αυτή η έκφραση ανήκει στον Adorno ("The Fetish Character in Music" ό.π., σ. 30).

28. Αυτό είναι που ενθαρρύνει τον Christian B ethune να εντοπίσει στην κριτική του Adorno για την jazz μια μορφή άρνησης, δηλαδή, με την φροϋδική έννοια του όρου,

εκφάνσεις μιας συγκεκριμένης jazz. Στα μάτια του, αντιπροσώπευαν την χειρότερη δυνατή εκδοχή: μια δημοφιλή μουσική που μιμείται την λόγια νεωτερικότητα. Στην πραγματικότητα, η πιθανή συνεννόηση μεταξύ του λόγιου μουσικού ιδεώδους του Adorno και της «δημοφιλούς μουσικής» –στην οποία συγκαταλέγει την jazz– επιβαρύνεται από θεμελιώδεις ανταγωνισμούς, στους οποίους θα επανέλθουμε, ανεξάρτητα από την πολυπλοκότητα της εκτέλεσης της εν λόγω μουσικής. Δεν έχει νόημα λοιπόν να φανταζόμαστε ότι μπορούμε να προσεγγίσουμε τις απαιτήσεις του δίνοντας ένα πριμ νομιμότητας στα πιο σοφιστικέ ποπ είδη ή στις πιο «λόγιες» εκδοχές τους –στο σημείο αυτό οι ρέκτες επικαλούνται συνήθως τον Frank Zappa²⁹, τον John Zorn ή τον Jim O'Rourke. Σίγουρα από πρόκληση, αλλά όχι μόνο, τα λίγα δημοφιλή τραγούδια για τα οποία ο Adorno ομολόγησε μια κάποια αδυναμία, ήταν συχνά πολύ απλά και ανεπιτήδευτα. Ούτως ή άλλως, υπάρχει μια κάποια ματαιοδοξία στο να προσπαθείς να σώσεις την ποπ βασιζόμενος στους πιο λόγιους εκπροσώπους της. Οι συνεισφορές τους αναδεικνύουν ασφαλώς την αντικειμενικά πορώδη φύση των μουσικών πρακτικών –η ποπ νομιμοποιείται να δέχεται στους κόλπους της οποιαδήποτε μουσική και να περιπλέκει την γραφή της προς πολλαπλές κατευθύνσεις–, αλλά το να εναποθέσουμε όλες μας τις ελπίδες σε αυτούς τους λόγιους της ποπ σημαίνει ότι χάνουμε από τα μάτια μας τις καλλιτεχνικές και αισθητικές ιδιαιτερότητες αυτού που πρέπει να διακρίνεται ως *μουσική τέχνη*: αυτή την μορφή της οποίας πρέπει να γίνει κατανοητή όχι η θέση σε μια ιεραρχία που δίνει προτεραιότητα στην πολυπλοκότητα, αλλά η απουσία συγκρισιμότητας με άλλες *μορφές* μουσικών τεχνών.

Εφεξής, αντί να ελπίζουμε στην βοήθεια του Adorno για να σώσουμε μερικούς λόγιους από την κόλαση της ποπ, μήπως έχουμε καλύτερα πράγματα να σκεφτούμε καθιστώντας τους εαυτούς μας κυρίους των κριτικών του επιχειρημάτων, δίνοντάς τους μια φωνή, δυνατή και καθαρή, ενάντια στην ποπ που λαιδορούν; Η ποπ συνείδηση είναι στην πραγ-

μια απόρριψη ψυχαναλυτικής τάξης και όχι μια κριτική απόρριψη πλήρως θεμελιωμένη με επιχειρήματα. Βλ. Christian BÉTHUNE, *Adorno et le jazz : analyse d'un déni esthétique*, Paris, Klincksieck, 2003.

29. Αυτό από μόνο του δεν εξαιρεί σε καμία περίπτωση την μουσική του Frank Zappa από την ποπ φόρμα όπως θα την αντιληφθούμε. Ο Zappa είχε ακόμη και μια πραγματική ποπ επιτυχία με το «Bobby Brown Goes Down» το 1979.

ματικότητα πολύ έμπειρη σε αυτήν την διαλεκτική άσκηση. Με τρόπο τραγικό ή κωμικό, συγκρατημένο ή εμμονικό, σε τραγούδια, νοοτροπίες ή δηλώσεις, από τον Hank Williams μέχρι τον Kurt Cobain, από τον Johnny Rotten μέχρι τον Kanye West, η ποπ αφηγείται την ιστορία της λύτρωσης και της πτώσης της, της πίστης και των προδοσιών της, των βαθέν αντιφάσεων της. Την στιγμή ακριβώς που ο Adorno εντοπίζει τις θεμελιώδεις αντιφάσεις της δημοφιλούς μουσικής, η αντικειμενική εχθρότητά του είναι μάλλον μια υποκειμενική συμμαχία με την κριτική σχέση που η ποπ μουσική έχει από καιρό εδραιώσει με τον εαυτό της.

Το στοίχημα είναι σίγουρα παράδοξο, αλλά ο Adorno, ο αντικειμενικός εχθρός των ελαφρών δημοφιλών μουσικών, θα μπορούσε κάλλιστα να αποδειχθεί ο υποκειμενικός σύμμαχος του ρέκτη που προσπαθεί να τις κατανοήσει.

Οι κριτικοί έχουν επισημάνει αυτό το παράδοξο εδώ και δεκαετίες:

Πιθανώς κανένας ορισμός του punk δεν είναι αρκετά ευρύς για να συμπεριλάβει τον Theodor Adorno, έγραφε ο Greil Marcus το 1989, [αλλά] το punk μπορεί να εντοπιστεί ανάμεσα σε κάθε γραμμή των *Minima Moralia*³⁰.

Πιο πρόσφατα, με τον Diedrich Diederichsen στην Γερμανία ή τον Benoît Sabatier στην Γαλλία, η προχωρημένη ποπ κριτική ανακαλύπτει ξανά την σημασία των αντιπόπ παρατηρήσεων του Adorno μόλις αντιμετωπίζει τις δομικές αντιφάσεις μιας τέχνης που διαμορφώνει η βιομηχανία³¹. Ακολουθώντας αυτές τις αναλύσεις, το παρόν βιβλίο αποδέχεται

30. «Ως μουσικόφιλος», συνεχίζει ο Marcus, «μισούσε την jazz, παραλίγο να πνιγεί όταν άκουσε για πρώτη φορά τον Elvis Presley, και χωρίς αμφιβολία θα ταύτιζε τους Sex Pistols με μια επιστροφή της Νύχτας των Κρυστάλλων, αν δεν είχε την τύχη να πεθάνει το 1969. Κι όμως, το punk μπορεί να βρεθεί ανάμεσα σε κάθε γραμμή του *Minima Moralia*: η μiasματική αηδία του για το τι είχε γίνει ο δυτικός πολιτισμός στο τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου ήταν, το 1977, το υλικό εκατοντάδων τραγουδιών και συνθημάτων. Αν όλα τα συναισθήματα που περιέχονται στους δίσκους των Sex Pistols συνοψίζονται στην απόσταση μεταξύ ενός άδειου βλέμματος και μιας σαρδόνιας γκριμάτσας, στο βιβλίο του Adorno όλα τα συναισθήματα συμπιέζονται μεταξύ κατάρτας και λύπησης», Greil MARCUS, *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century*, London, Faber, 2001, σ. 67–68.

31. Βλ. την ανάλυση του κριτικού Benoît Sabatier στο *Nous sommes jeunes, Nous sommes fiers*, Paris, Hachette Littérature, 2007, σ. 373. Από το Sexbeat (1985), ο κρι-

αυτήν την γόνιμη εχθρότητα. Πιο συγκεκριμένα, επιδιώκει να καταστήσει την εχθρική κριτική του Adorno το συστατικό αρνητικό στοιχείο που δεν μπορεί να λείπει από καμία αισθητική της ποπ φόρμας.

Γιατί; Επειδή αυτή η αρνητικότητα βρίσκεται στο επίκεντρο του συνειδητού ορισμού της, όπου η αυθεντικότητα έχει νόημα μόνο όταν κατακτάται έναντι της υπόκωφης μη αυθεντικότητας του αποεδαφοποιημένου φολκλόρ, το οποίο τροφοδοτεί με πνεύμα τον πάσα ένα, αυτής της εκλογικευμένης μαγείας όπου τα επιφάνια προκύπτουν από την εντατική μετάδοση, αυτής της μουσικής τέχνης που επιβεβαιώνει διαρκώς τον νεωτερισμό της παρότι υπακούει σε κύκλους αναβιώσεων. Ο λάτρης της ποπ είναι ο πρώτος που το αναγνωρίζει αυτό. Είδε, έκρινε και αγάπησε συγχρόνως το επίπλαστο που μεταμφιέζεται σε φυσικότητα, τους αστέρες που μεταμορφώνονται σε καρικατούρες αυθεντικών ατόμων, τους «νεωτερισμούς» που είναι τόσο οικείοι. Η ποπ είναι φορτωμένη με αυτές τις αντιφάσεις που συμμετέχουν στον ορισμό της. Αναπαραγώγιμη τέχνη, εκτός εδάφους, υποκείμενη στην προβληματική κρίση της πλειοψηφίας και εμποτισμένη με διαφημιστικά διακυβεύματα, είναι η τέχνη της οποίας η ελπίδα για αισθητική υπέρβαση εγκλωβίζεται αενάως στον πραγματοποιημένο κόσμο. Όταν ο Adorno την χαρακτηρίζει τόσο εξωφρενικά «κακή», μπορεί τελικά να μας ανοίγει την «πρόσβαση σε αυτήν την παράξενη τέχνη»³², της

τικός Diedrich Diederichsen τονίζει τις «παραγωγικές αδικίες» του Adorno για την ποπ. Το έργο του *Über Pop-Musik* (2014) εγκαθιδρύει έναν διαρκή διάλογο με τον θεωρητικό της μουσικής τυποποίησης και το «υποκείμενο της jazz». Τέλος, μπορούμε να αναφέρουμε μερικά από τα πολυάριθμα έργα των πολιτισμικών σπουδών των δεκαετιών του 1990 και 2000 που έχουν επαναξιολογήσει τις περισσότερες από τις θέσεις του Adorno για την μουσική, ενώ ταυτόχρονα του ασκούν κριτική: Gary ZABEL, "Adorno on music: a reconsideration", *The Musical Times* 130/1754 (1989), σσ. 198-201, Theodore GRACYK, *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, Duke University Press, 1996, Lee B. BROWN, "Adorno's case against Popular Music", *Aesthetics: A Reader in Philosophy of the Arts*, επιμέλεια David GOLDBLATT και Lee B. BROWN, Upper Saddle River, Pearson/Prentice Hall, 2005, σσ. 378-385.

32. Για να παραφράσουμε τον Philippe Lacoue-Labarthe για την jazz: «Ο Adorno, ο μόνος φιλόσοφος με κάποιο κύρος που ασχολήθηκε με αυτήν, είναι επίσης ο μόνος που, υπό την προϋπόθεση ότι θα εντοπίσουμε το μη σκεπτόμενο που βρίσκεται στο πιο μυστικό επίκεντρο της σκέψης του, μας ανοίγει την πρόσβαση σε αυτήν την παράξενη τέχνη», Philippe LACOUÉ-LABARTHE, «Remarque sur Adorno et le jazz

οποίας το μοναδικό περιεχόμενο δεν έχουμε προσπαθήσει να συλλάβουμε.

Όπως σημειώνει ο Esteban Buch, ζούμε σε μια εποχή όπου ο επαυπροσδιορισμός της ιεραρχίας μεταξύ του λόγιου και του λαϊκού «εννοώντας την ως χάσμα μεταξύ της τέχνης και του εμπορίου, έχει καταστεί ιδεολογικά ακατάληπτος και μεθοδολογικά απαράδεκτος»³³. Αν πρόκειται όντως να διακρίνουμε την ποπ ως μουσική τέχνη, ως αντίστιξη στην μοντερνιστική αντίληψη της λόγιας μουσικής τέχνης που σχηματοποίησε ο Adorno, δεν είναι για να συστήσουμε την νιοστή παρωχημένη ιεραρχία των τεχνών. Αντίθετα, θα θέλαμε να δημιουργήσουμε μια διάκριση που να είναι αρκετά συνεκτική ώστε να την κατανοήσουμε στην αχανή φύση της, εμείς για τους οποίους η ποπ είναι κάτι περισσότερο από ένα καταναλωτικό αγαθό, είναι μια από τις σημαντικότερες μορφές της σύγχρονης ανθρωπίνης έκφρασης.

*

Ο Adorno είχε δίκιο. Η ποπ δεν είναι μια γαλήνια μορφή, μαστίζεται από αντιφάσεις που ενίοτε είναι ιλιγγιώδεις. Πρέπει να δείξουμε ακριβώς το γιατί.

Ο Adorno είχε εν ίση μοίρα άδικο. Υποτίμησε την αυτοσυνειδησία της ποπ, την παραγωγική της ικανότητα για αναστοχασμό. Ωστόσο, καθώς ξεδιπλώνουμε τον συλλογισμό που αυτή φέρει, κάτι στην οργή του Adorno συνεχίζει να μας μιλάει, ωσάν το νόημα της ποπ φόρμας να εξαρτάται ακριβώς από αυτήν. Θα μπορούσαμε να αποκρούσουμε τα εχθρικά επιχειρήματά του, να τα καταχωρίσουμε οριστικά στο πεδίο των ξεπερασμένων ιδεών, αλλά η διαλεκτική εμπειρία της αντιπαράθεσης γύρω από την ποπ μάς προτρέπει μάλλον σε μian άλλη μέθοδο: μια μέθοδο που θα φτάσει μέχρι τα όρια του μίσους του και θα αντλήσει νέες αλήθειες από την κριτική του στο ψευδές.

(D'un désart obscur)», *Rue Descartes* 10 (1994), σ. 140-141.

33. Esteban BUCH, «Peter Szendy, *Tubes. La Philosophie dans le juke-box*», κριτική παρουσίαση, *Volume!* 7/1 (2010), σ. 281-282.