

Back to Black

1

Στις αρχές της προηγούμενης δεκαετίας, η Βρετανική μουσική βιομηχανία βρισκόταν σε τέλμα. Οι δισκογραφικές εταιρείες συνέχιζαν ουσιαστικά να τρέφονται από τα πτώματα της πανκ και της ρέγγε, καθώς οι διάφορες ψευδοκαινοτομίες των δεκαετιών του '80 και του '90 αποδεικνύονταν ανεπαρκείς και εφήμερες. Στο μεταξύ, από την άλλη πλευρά του Ατλαντικού πλήθαιναν οι φωνές που σιγοψιθύριζαν ότι το χιπ-χοπ (το πιο κερδοφόρο μουσικό είδος της τελευταίας εικοσαετίας) είναι νεκρό. Ακόμα χειρότερα, τα ποπ σκουπίδια που παράγονταν μαζικά από τα διάφορα μουσικά ριάλιτι είχαν αρχίσει να προκαλούν πλήξη στο μπουχτισμένο καταναλωτικό κοινό. Σε μια συνέντευξή του στο μουσικό περιοδικό *HitQuarters*, ο Darcus Beese (υποδιευθυντής της δισκογραφικής εταιρείας *Island*) διέθετε αρκετή επιχειρηματική διαύγεια για να διαπιστώσει ότι «το κοινό διψάει για ένα αυθεντικό μουσικό ταλέντο».

Την περίοδο εκείνη, η 19χρονη Έιμι Γουάινχαουζ είχε στείλει (μέσω του τραγουδιστή και φίλου της Tyler James) κάποιες demo ηχογραφήσεις για ακρόαση σε διάφορες δισκογραφικές εταιρείες οι οποίες, ωστόσο, πιστές στην παράδοση της δυσκαμψίας που χαρακτηρίζει την εταιρική γραφειοκρατία, διατηρούσαν αρχικά κλεισμένο στα συρτάρια τους το προφανές ταλέντο της ως ένα καλά κρυμμένο μυστικό. Όταν, τελικά, οι αντιπρόσωποι της EMI και της Virgin προσπάθησαν να προσεγγίσουν την Έιμι για να εξασφαλίσουν την υπογραφή της, τα αφεντικά της Universal/Island έσπευσαν να της προσφέρουν το πολυπόθητο συμβόλαιο. Σχεδόν δέκα χρόνια αργότερα, μπορεί να ειπωθεί ότι, υπογράφοντας εκείνο το συμβόλαιο, η Έιμι υπέγραφε ουσιαστικά τη θανατική της καταδίκη.

2

«Η κουλτούρα μπορεί να οριστεί ως το σύνολο των μέσων με τα οποία μια κοινωνία αναστοχάζεται, δείχνεται στον εαυτό της και, επομένως, αποφασίζει σχετικά με τη χρήση της διαθέσιμης υπεραξίας της.»⁽¹⁾

Με την πλήρη ενσωμάτωσή τους στην εμπορευματική οικονομία, η τέχνη και η επιστήμη (ως βασικές μορφές που ενσαρκώνουν την κουλτούρα στην κοινωνική ζωή) έπαψαν να αποτελούν εκδηλώσεις αναστοχασμού με τις οποίες μια κοινωνία καθορίζει τους θεμελιώδεις σκοπούς της και υποβιβάστηκαν σε απλά μέσα για την επίτευξη ενός δεδομένου, μοναδικού σκοπού – του κέρδους. Καταργώντας ολοκληρωτικά την αυτονομία της τέχνης και της επιστήμης, ο σύγχρονος καπιταλισμός έγινε έτσι μια κοινωνία χωρίς κουλτούρα.

Στο πεδίο της μουσικής έκφρασης, ο θάνατος της τέχνης επικυρώθηκε από το αδιέξοδο στο οποίο βρέθηκε η ροκ μουσική στα μέσα της δεκαετίας του '70. Το φανταχτερό στυλ του glam rock και η τεχνική-συνθετική πολυπλοκότητα του progressive rock αντανάκλασαν μια απεγνωσμένη προσπάθεια να διατηρηθεί με τεχνητά μέσα ζωντανή η ετοιμοθάνατη ροκ μουσική. Η προσωρινή αναζωογόνηση των κερδών που επιτεύχθηκε χάρη στο πανκ και τη ρέγγε υπό την υψηλή καθοδήγηση

⁽¹⁾ Γκυ Ντεμπόρ – Πιερ Κανζέρ, Προκαταρκτικές Παρατηρήσεις για τον Καθορισμό ενός Ενιαίου Επαναστατικού Προγράμματος.

του πρωτοποριακού κεφαλαίου (όπως συνέβη π.χ. με την προώθηση των Sex Pistols από τον πρώην φιλοκαταστασιακό μάνατζερ Μάλκολμ Μακ Λάρεν) και του σοσιαλδημοκρατικού κράτους (όπως συνέβη με την αφομοίωση της ρέγγε από το Εθνικό Λαϊκό Κόμμα της Τζαμάικα) δεν ήταν παρά ένα σύντομο διάλειμμα σε μια προδιαγεγραμμένη πορεία αποσύνθεσης. Πολύ σύντομα, τα αφεντικά της μουσικής βιομηχανίας βρέθηκαν να αναζητούν μάταια τον “νέο Ντύλαν” και τους “νέους Στόουνς” με τους οποίους έπρεπε επειγόντως να επενδύσουν μουσικά τις εικόνες από τις καινούριες ταραχές που ξεσπούσαν στο Μπρίξτον.

Από τότε μέχρι σήμερα, το αδιέξοδο αυτό δεν έπαψε να επιβεβαιώνεται. Αντιμέτωπες με την οριστική χρεοκοπία του rock and roll, οι δισκογραφικές εταιρείες μπορούσαν τουλάχιστον να κεφαλαιοποιήσουν το θάνατό του για να γεμίσουν τα ταμεία τους. Για το σκοπό αυτό, αρκέστηκαν στη συνεχή ανανέωση προσώπων και στην ανακύκλωση παλιών μουσικών ειδών που επαναπροωθούνταν υπό το πέπλο ασήμαντων νεωτερισμών (new wave, post punk, indie rock, Britpop κ.λπ.).

Σε αυτό το περιβάλλον παρακμής, η νοσταλγική προτίμηση της Έιμι για τη “ρετρό” soul, την τζαζ και τα μπλουζ του ’50 και του ’60 (δηλαδή για μουσικά είδη που είχαν ενσωματώσει προθεαματικές μορφές μουσικής έκφρασης από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα) δεν αποτελούσε σοβαρό πρόβλημα για τους διευθυντές της Island. Αντιθέτως, μπορούσε να προβληθεί ως σημείο αφετηρίας για μια “ποιοτική αναζωογόνηση” της βρετανικής μουσικής σκηνής. Στο κάτω-κάτω, το “φαινόμενο Γουάινχαουζ” θα μπορούσε να διευρυνθεί αργότερα για να συμπεριλάβει και άλλα λιγότερο ή περισσότερο “αυθεντικά ταλέντα” που θα πλασάρονταν για να επιβεβαιώσουν τη “στροφή προς την ποιότητα” και να τονώσουν την εθνική υπερηφάνεια των Βρετανών καταναλωτών.

3

«Έπρεπε να ταπεινωθώ ολοκληρωτικά για να γίνω αυτό που ήταν οι Beatles. Είναι κάτι για το οποίο αισθάνομαι πίκρα σήμερα. Δεν το γνώριζα, δεν το προέβλεψα. Συνέβη λίγο-λίγο, σταδιακά, μέχρι να με περικυκλώσει αυτή η απόλυτη τρέλα και να αρχίσω να κάνω αυτό ακριβώς που δεν ήθελα με ανθρώπους που δεν μπορούσα να υποφέρω – ανθρώπους τους οποίους μισούσα όταν ήμουν δέκα χρονών.»

(Τζων Λένον)

Ο ποπ σταρ είναι ένας ειδικευμένος εργάτης που παράγει υπεραξία για το μουσικό κεφάλαιο υπό συνθήκες ακραίας αλλοτρίωσης. Αποξενώνεται σταδιακά από τη διαδικασία και το προϊόν της παραγωγής του (που ελέγχονται κατά ολοένα μεγαλύτερο βαθμό από τις δισκογραφικές εταιρείες), αποξενώνεται από τον περίγυρο των θαυμαστών του (στους οποίους οφείλει μια αφοσίωση εξίσου αφηρημένη με την αφοσίωση που είναι υποχρεωμένος να δείχνει μέσα από το απομακρυσμένο παλάτι του ένας βασιλιάς προς τους υπηκόους του) και καταλήγει, αναπόφευκτα, ξένος προς τον ίδιο του τον εαυτό.

Στις δεκαετίες του ’60 και του ’70, ο ποπ σταρ μπορούσε ακόμα να θεωρείται ως μια εκκεντρική, ιδιότυπη φιγούρα στις βιομηχανικές κοινωνίες της Δύσης. Ο μαζικός βιομηχανικός εργάτης διέθετε εκείνες τις μορφές οργάνωσης που του επέτρεπαν να αντιπαρατίθεται συλλογικά στις απαιτήσεις του κεφαλαίου και, επομένως, δε συμμεριζόταν ούτε κατανοούσε πλήρως την ακραία απομόνωση του νεοφανούς ροκ

σταρ. Ο θάνατος της Τζάνις Τζόπλιν ή του Τζίμι Χέντριξ το 1970 μπορούσε ακόμα να προκαλεί έκπληξη και αμηχανία στο ευρύτερο κοινό των θαυμαστών τους – μολονότι, ασφαλώς, οι μνημένοι είχαν αναγνωρίσει ήδη από πολύ νωρίτερα τις συνθήκες της αθλιότητας που οδηγούσαν, κυριολεκτικά και μεταφορικά, τη χίππικη ιδεολογία στο θάνατο.

Στις δεκαετίες που ακολούθησαν, η παρουσία του ποπ σταρ έγινε *αντικειμενικά* πιο οικεία στις δυτικές καπιταλιστικές κοινωνίες. Η μεγέθυνση του τριτογενούς τομέα (που διαδέχτηκε το μοντέλο της μαζικής εργοστασιακής παραγωγής) και η συνακόλουθη αποκέντρωση της παραγωγικής διαδικασίας, το ‘outsourcing’ και το ‘downsizing’ οδήγησαν στην ουσιαστική διάλυση των (ήδη αφομοιωμένων από τη σοσιαλδημοκρατία) παραδοσιακών μορφών εργατικής οργάνωσης και αποδυνάμωσαν τη θέση των νέων μισθωτών, υπαλληλικών στρωμάτων απέναντι στο κεφάλαιο. Καθώς η παρατεταμένη καπιταλιστική κρίση συνέχιζε να τροφοδοτεί τη γενικευμένη ανασφάλεια και η βαθιά ύφεση του επαναστατικού κινήματος ενέτεινε το αίσθημα μιας ζωής χωρίς νόημα, οι αυτοκαταστροφικές συμπεριφορές (χρήση ναρκωτικών, αυτοκτονίες κ.λπ.) έπαψαν να αποτελούν “πρόνόμιο” των μουσικών αστέρων και εκδημοκρατίστηκαν. Ο ποπ σταρ και ο “μεταβιομηχανικός” εργάτης-θαυμαστής του άρχισαν να προσεγγίζουν περισσότερο ο ένας τον άλλον εξαιτίας των κοινών συνθηκών απομόνωσης και απόγνωσης που τους επέβαλλε ο νέος καπιταλιστικός καταμερισμός της εργασίας ⁽²⁾.

Σήμερα, το κεφάλαιο δε ζητάει από τον εργάτη – είτε πρόκειται για έναν υπάλληλο σε κατάσταση πληροφορικής, για μια σερβιτόρα σε καφετέρια ή για έναν μουσικό αστέρα – να του πουλήσει απλώς το χρόνο του έναντι μιας χρηματικής αμοιβής αλλά, πολύ περισσότερο, απαιτεί από τον εργάτη να παράγει και να πουλάει αδιάκοπα μια ορισμένη *εικόνα του εαυτού* του. Ο υπάλληλος στο “Πλαίσιο” πρέπει να τρέξει αμέσως – υπό το άγρυπνο βλέμμα του προϊσταμένου του – πρόθυμος και χαμογελαστός για να εξυπηρετήσει τον πελάτη που μπαίνει στο κατάστημα. Η σερβιτόρα στην καφετέρια “Crazy Horse” πρέπει να είναι “επαρκώς διαχυτική” με τους πελάτες, σύμφωνα με τις σχετικές υποδείξεις του αφεντικού της και υπό την άμεση απειλή της απόλυσης. Παρόμοια, ο ποπ σταρ στις δημόσιες εμφανίσεις του πρέπει να επιδεικνύει συνεχώς την αφοσίωσή του στους πελάτες-θαυμαστές του, όπως ορίζουν οι δεσμεύσεις που έχει αναλάβει από το συμβόλαιό του με τη δισκογραφική εταιρεία.

4

Η Έιμι ήταν μια ελάχιστη παραγωγική εργάτρια. Το διάστημα τριών ετών που μεσολάβησε ανάμεσα στην κυκλοφορία των δύο πρώτων (και τελευταίων) δίσκων της ήταν ήδη μια αρκετά μεγάλη περίοδος απραξίας και, οπωσδήποτε, υποδείκνυε έναν χαμηλό ρυθμό παραγωγικότητας που δεν ανταποκρινόταν στις απαιτήσεις της εργοδότης εταιρείας. Το 2008, τα αφεντικά της *Universal* την πίεζαν ήδη για την κυκλοφορία νέου υλικού. Τον Ιούλιο του 2010, η Έιμι δήλωσε σε μια ελάχιστη πειστική (και πιθανότατα υπαγορευμένη) συνέντευξη ότι το νέο της άλμπουμ θα είχε κυκλοφορήσει μέχρι τον Ιούλιο του 2011. Ήταν μια ακόμα δέσμευση που δεν

⁽²⁾ Οι μεγάλες εισοδηματικές διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στον ποπ σταρ και την πλειονότητα των θαυμαστών του δεν αναιρεί την εγκυρότητα αυτής της παρατήρησης από ποιοτική άποψη. Πρέπει να είναι σαφές ότι αυτό το κείμενο δεν αποτελεί κοινωνιολογικό δοκίμιο.

επρόκειτο να τηρηθεί καθώς, λίγους μήνες αργότερα, η δισκογραφική εταιρεία της ανακοίνωσε τη διοργάνωση μιας Ευρωπαϊκής περιοδείας για το καλοκαίρι του 2011.

Τα συμπτώματα απειθαρχίας ήταν ακόμα εμφανέστερα πάνω στη σκηνή. Σε αντιδιαστολή με την οφειλόμενη προσποιητή αφοσίωση προς το κοινό, η Έιμι δε δίσταζε να δείχνει την περιφρόνησή της απέναντι στο κανιβαλικό πλήθος των καταναλωτών που συνέρρεαν στους συναυλιακούς χώρους για να παρακολουθήσουν τις εμφανίσεις της. Το Νοέμβρη του 2007, η εμφάνισή της στο Birmingham (με την οποία εγκαινίαζε μια 17-ήμερη συναυλιακή περιοδεία) σηματοδεύτηκε από τις αποδοκιμασίες των θεατών, οι οποίοι έκριναν ότι το εμπόρευμα-Γουάινχαουζ που είχαν αγοράσει δεν ανταποκρινόταν επαρκώς στις αυτοδίκαιες απαιτήσεις τους. Αφού πρώτα ξέσπασε σε δάκρυα, η Έιμι κατόρθωσε να ανταποδώσει λούζοντας με βρισιές το εμβρόντητο ακροατήριό της – μια αμυντική τακτική που επρόκειτο να χρησιμοποιήσει ξανά και ξανά τα επόμενα χρόνια. Το Μάη του 2009, καθώς αδυνατούσε να θυμηθεί τους στίχους των τραγουδιών της κατά τη διάρκεια μιας συναυλίας στη Saint Lucia, εξήγησε στους θεατές ότι “βαριόταν” υπερβολικά και αποχώρησε από τη σκηνή στη μέση ενός τραγουδιού. Στο τελευταίο παρόμοιο περιστατικό που συνέβη στο Βελιγράδι στις 18 Ιουνίου 2011, το σκηνικό της συναυλίας δε διέφερε από μια Ρωμαϊκή αρένα. Οι μπράβοι της δισκογραφικής εταιρείας – ως εκτελεστικά όργανα των σύγχρονων Ρωμαίων αρχόντων – ανάγκασαν με τη βία την Έιμι να παραμείνει στη σκηνή για να την κατασπαράξουν τα θηρία-θεατές που, βλέποντάς την να βρίσκεται και πάλι εκτός εαυτού, ξέσπασαν σε ουρλιαχτά αποδοκιμασίας ⁽³⁾.

Τα παραδείγματα αυτά δε δείχνουν απλώς μια κατάσταση μανιοκατάθλιψης αλλά αναδεικνύουν με σαφήνεια τα αίτια αυτής της κατάστασης. Η Έιμι ασφυκτιούσε μέσα στο κανονιστικό πλαίσιο συμπεριφορών που της επέβαλλε το μουσικό θέαμα και αναζητούσε τρόπους διαφυγής. Το Γενάρη του 2009, ανακοίνωσε τη δημιουργία της δικής της δισκογραφικής εταιρείας (*Lioness Records*). Λίγο αργότερα, συμμετείχε η ίδια στην ερμηνεία μερικών τραγουδιών που συμπεριλήφθηκαν στον πρώτο δίσκο της εταιρείας της. Η τελευταία δημόσια εμφάνισή της έγινε στις 20 Ιουλίου 2011 (τρεις μέρες πριν το θάνατό της) στο Λονδίνο, όταν ανέβηκε απροειδοποίητα στη σκηνή για να συνοδεύσει φωνητικά το συγκρότημα της 13χρονης βαφτισιμιάς της Donne Bromfield. Από τις παραπάνω επισημάνσεις γίνεται σαφές ότι – πέρα από τις συχνές αυτοκαταστροφικές παλινδρομήσεις της – η Έιμι επιδίωκε να ξεφύγει από τον κλοιό του μουσικού κεφαλαίου και όχι να συνεχίσει μοιρολατρικά μια διαδρομή που την οδηγούσε στην πνευματική, ψυχολογική και φυσική εξόντωση.

Ο θάνατος της Έιμι πρέπει να γίνει κατανοητός ως οριακή στιγμή ενός αδυσώπητου καθημερινού πολέμου και όχι ως η “αναμενόμενη”, “λογική” – σχεδόν φυσική! – κατάληξη της σύντομης πορείας που χάραξε μια “ανεξήγητα διαταραγμένη” προσωπικότητα, όπως έσπευσαν να διαπιστώσουν οι δημοσιογράφοι-απολογητές του μουσικού θεάματος. Ο θάνατός της είναι εξίσου παράλογος και αφύσικος με την καταστροφική κυριαρχία του εμπορεύματος πάνω στις δημιουργικές ικανότητες του ανθρώπου.

⁽³⁾ Το Μάη του 2008, μια δημοσκόπηση του περιοδικού Marketing ανέδειξε την Έιμι ως το δεύτερο πιο μισητό πρόσωπο στο Ηνωμένο Βασίλειο – μια διάκριση ελάχιστα τιμητική για οποιονδήποτε ποπ σταρ.

Η πενιχρή δισκογραφική παραγωγή της Έιμι, η συστηματική απειθαρχία που επιδείκνυε στις δημόσιες εμφανίσεις της (με αποκορύφωμα τη ματαίωση της περιοδείας της το καλοκαίρι του 2011, η οποία προκάλεσε σίγουρα ζημιές πολλών εκατομμυρίων λιρών στους διοργανωτές) και η σαφής πρόθεσή της να αποδεσμευθεί από τις πολυεθνικές δισκογραφικές εταιρείες ήταν ένας συνδυασμός λαθών που δε θα μπορούσε ποτέ να της συγχωρήσει το μουσικό κεφάλαιο. Χωρίς να εξυφαίνεται εδώ κάποια θεωρία συνωμοσίας – αλλά, ταυτόχρονα, επισημαίνοντας ότι οι συνθήκες του θανάτου της παραμένουν μέχρι σήμερα “αδιευκρίνιστες” – μπορεί να υποστηριχθεί βάσιμα ότι τα χρηματικά κέρδη που απέδωσε ο θάνατός της στις δισκογραφικές εταιρείες ήταν μεγαλύτερα από τα αναμενόμενα κέρδη που θα τους απέδιδε η μελλοντική ζωντανή εργασία της.⁽⁴⁾

5

Μπορεί κανείς να προσπεράσει βιαστικά την περίπτωση της Έιμι και να απορρίψει περιφρονητικά τη θλίψη που προκάλεσε ο θάνατός της, υποστηρίζοντας ότι αποτελεί απλώς ένα ακόμα αφελές θύμα που πίστεψε στις υποσχέσεις του μουσικού θεάματος. Η άποψη αυτή είναι ανεπαρκής, διότι υποκύπτει στον πανταχού παρόντα πειρασμό του (συχρότατα “επαναστατικού”) κυνισμού. Στην πραγματικότητα, ο κυνισμός – αυτή η μαζική φιλοσοφία της εποχής μας – δεν ανήκε ποτέ στο οπλοστάσιο της επανάστασης. Ο κυνισμός πραγματοποιεί το άτομο και, ακολούθως, γελοιοποιεί ένα γεγονός (που συνδέεται με αυτό το άτομο) προκειμένου να αποφύγει την ερμηνεία του. Ο κυνισμός παραμένει δύσπιστος απέναντι στις επιμέρους υποσχέσεις του θεάματος αλλά αποφεύγει να απορρίψει το ίδιο το θέαμα.⁽⁵⁾

Η θέση του ποπ σταρ δε διαφέρει ποιοτικά από τη θέση του σημερινού μισθωτού εργάτη στην τριτογενοποιημένη παραγωγική διαδικασία. Ο καπιταλιστικός καταμερισμός της εργασίας επιβάλλει την απομόνωση σε όλες τις όψεις της παραγωγής και της κοινωνικής αναπαραγωγής. Αυτό το κοινό καθεστώς απομόνωσης (και το αίσθημα απόγνωσης που το συνοδεύει, οδηγώντας συχνά στο φρικάρισμα και στην αυτοκαταστροφή όχι πια μόνο τον μουσικό αστέρα αλλά οποιοδήποτε μέλος της καταπιεσμένης μάζας) υποστασιοποιεί την αντικειμενική συνάφεια ανάμεσα στον ποπ σταρ και τους θαυμαστές του, εξηγώντας έτσι την *αληθινή* θλίψη για το θάνατο της Έιμι⁽⁶⁾. Η θλίψη γεννάει την ανάγκη για το ξεπέρασμά της με την αποκατάσταση μιας κοινής εμπειρίας, με την άρση της απομόνωσης και την επανασύνδεση που επιθυμούν οι θεατές τόσο με την ίδια την Έιμι όσο και μεταξύ τους. Η επικερδής αξιοποίηση του θανάτου της από το μουσικό κεφάλαιο θεμελιώνεται ακριβώς σε αυτή την *αληθινή* επιθυμία, καθώς «η γοητεία της μαζικής κατανάλωσης δε

⁽⁴⁾ Αμέσως μετά το θάνατο της Έιμι, μια ανακοίνωση της *Microsoft* στο Twitter ενημέρωνε το κοινό ότι το “*Back to Black*” ήταν άμεσα διαθέσιμο για ηλεκτρονική αγορά. Παρά τις αντιδράσεις που υπήρξαν γι’ αυτή την “ασεβή” ανακοίνωση, οι ηλεκτρονικές πωλήσεις του άλμπουμ εκτοξεύτηκαν αμέσως στο Νοούμερο 2 των iTunes. Καθώς οι δίσκοι της άρχισαν να αγοράζονται και πάλι με εντυπωσιακούς ρυθμούς, το “*Back to Black*” ανέβηκε ξανά στο Νοούμερο 9 του *Billboard*.

⁽⁵⁾ Αντίθετα, ο μηδενισμός απορρίπτει ριζικά το θέαμα (μαζί με όλες τις υποσχέσεις του) αλλά παραμένει εγκλωβισμένος μέσα σε μια παγωμένη, αντι-ιστορική άρνηση που αποτελεί αναγκαία συνθήκη για την επιβίωσή του. Η επανάσταση υπερβαίνει (καταργεί και πραγματώνει) το μηδενισμό, αναγνωρίζοντας και εκπληρώνοντας τη δυνατότητα του ατομικού και κοινωνικού μετασχηματισμού. Μηδενιστές, άλλο ένα βήμα για να γίνετε επαναστάτες!

⁽⁶⁾ Η θλίψη αυτή είναι, πιθανότατα, πιο αληθινή από τη μαζική υστερία που προκάλεσε το 1980 ο θάνατος του Λένον – μια υστερία η οποία βασίστηκε εν πολλοίς στην εικόνα του “αγνού, ρομαντικού επαναστάτη” που ο ίδιος ο Λένον διαφύλαξε προσεκτικά για τον εαυτό του στη διάρκεια της ζωής του.

στηρίζεται στην επιβολή ψευδών αναγκών αλλά στη διαστρέβλωση και εκμετάλλευση πραγματικών αναγκών»⁽⁷⁾. Αλλά η εμπορευματική σχέση (η αγορά ενός δίσκου) αποτυγχάνει να εκπληρώσει την επιθυμία των θεατών για την αποκατάσταση της χαμένης κοινότητας, καθώς παραμένει μια «μονόδρομη σχέση με το ίδιο το κέντρο που συντηρεί την απομόνωσή τους. Το θέαμα συνενώνει το διαχωρισμένο, αλλά το συνενώνει ως διαχωρισμένο»⁽⁸⁾. Ο θρήνος που μεσολαβείται από το εμπόρευμα παύει να είναι καθαρτήριο. Ο πόνος εξακολουθεί να είναι παρών, μολονότι θάβεται κάτω από τόνους κατανάλωσης. Η ζωή συνεχίζεται περικυκλωμένη από την ίδια θλίψη, μέχρι να εξαλειφθούν οι κοινωνικές αιτίες που την γέννησαν· μέχρι να γίνει η ευτυχία μας εκδίκηση για κάθε παράλογο θάνατο που προκάλεσε η αλλοτριωμένη κοινωνία.

X.M.

Αύγουστος 2011

⁽⁷⁾ Χανς Μάγκνους Εντσενσμπεργκερ, Για μια Θεωρία των Μέσων Επικοινωνίας.

⁽⁸⁾ Γκυ Ντεμπόρ, Η Κοινωνία του Θεάματος, # 29.