

Η μουσική παιδαγωγική μετά τον Adorno

Θεοχάρης Ράπτης

Επίκουρος Καθηγητής, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων
charisraptis@yahoo.com

Η εργασία εστιάζει σε κείμενα του Theodor Adorno, που θέτουν στο επίκεντρό τους τη μουσική παιδαγωγική και εξετάζει το διάλογο που διεξήχθη τις δεκαετίες μετά την πτώση του ναζιστικού καθεστώτος στον κύκλο των μουσικοπαιδαγωγών, κυρίως στη Γερμανία. Ο διάλογος αυτός, που δεν είναι τόσο γνωστός όσο τα κείμενα του φιλοσόφου για τη μουσική, άφησε ένα καθοριστικό αποτύπωμα στις μουσικοπαιδαγωγικές εξελίξεις της Γερμανίας. Οι περισσότερες απόψεις του για τη φύση του μουσικού έργου, για τη σημασία της συμμετοχής στην ομάδα, για τη δημοφιλή μουσική φαντάζουν σήμερα σε μεγάλο βαθμό ανεπίκαιρες. Το «μετά» λοιπόν του τίτλου της εισήγησης δείχνει να αναφέρεται πρωτίστως σε κάτι που ξεπεράστηκε και ανήκει οριστικά στο παρελθόν. Ωστόσο η όλη συζήτηση ανανοηματοδοτείται μέσα από ένα άλλο «μετά», αυτό για τη δυνατότητα ύπαρξης τέχνης «μετά το Auschwitz», όπως το έθεσε ο ίδιος ο Adorno. Μέσα από μια τέτοια θεώρηση αναδύεται ο βαθύτατα κοινωνικός ρόλος της τέχνης και της εκπαίδευσης, αλλά και η σημασία των απόψεων του Adorno σήμερα, κυρίως εξαιτίας των πολλών δυνατοτήτων χρήσης της μουσικής στις μέρες μας ως εργαλείου χειραγώγησης.

Λέξεις κλειδιά: Κοινωνιολογία και μουσική παιδαγωγική, φιλοσοφία της μουσικής αγωγής, μουσική και χειραγώγηση

Music education after Adorno

Theocharis Raptis

Assistant Professor, University of Ioannina
charisraptis@yahoo.com

In every discussion about the relationship of music with sociology, the work of Theodor Adorno is of crucial importance. The title of this paper appertains to the work of Tia De Nora “After Adorno. Rethinking Music Sociology” (2003) and explores Adorno’s texts, especially in the 1950s, which focus on musical pedagogy, and the debate that took place in the years after the fall of the Nazi regime in the music educational field mainly in Germany. This debate, which is not as well known as the musical texts of the philosopher, left a decisive imprint on music educational developments in Germany for many years. Most of his views on the nature of the musical work, on the role of the amateur musician, on the importance of being a member of a group, on the bodily aspects of music or on popular music seem to be unfamiliar in the related discussions today. However, placing the whole discussion in the wider philosophical context of Adorno’s thought and also in the specific historical context in which it took place, different aspects come to light that allow a more timely perception and interpretation.

Keywords: Sociology and music education, philosophy of music education, music and manipulation

Εισαγωγή

Σε κάθε συζήτηση για την κοινωνική διάσταση της μουσικής, γίνεται αυτομάτως αναφορά στο έργο του γερμανού φιλοσόφου, κοινωνιολόγου και μουσικολόγου Theodor Adorno. Στο πλαίσιο αυτής της συζήτησης σταθμός θεωρείται το βιβλίο της Tia DeNora *After Adorno. Rethinking Music Sociology* (2003). Ενώ όμως έχει γίνει εκτενής συζήτηση για τις απόψεις του Adorno για τη μουσική και τη σχέση της με την κοινωνία, φαίνεται να μην υπάρχει σήμερα ένας αντίστοιχος διάλογος για τις απόψεις του που θέτουν στο επίκεντρο τη μουσική παιδαγωγική. Οι απόψεις αυτές του Adorno τροφοδότησαν στο παρελθόν μια έντονη συζήτηση στους χώρους της μουσικής παιδαγωγικής στη Γερμανία.

Το κύριο ερώτημα στη σημερινή εισήγηση αφορά αυτό το «μετά» στον τίτλο της. Θα μπορούσε δηλαδή να ερμηνευτεί ως αναφορά σε κάτι το οποίο συνέβη στο παρελθόν και το οποίο πλέον θεωρείται ξεπερασμένο ή σε κάτι που συνεχίζει ή θα έπρεπε να συνεχίζει να επηρεάζει εξελίξεις και σκέψεις γύρω από τη μουσική αγωγή. Μια προσπάθεια ερμηνείας με επίκεντρο έναν χρονικό σύνδεσμο θέτει συνήθως ως βάση δόμησης την ίδια την ιστορία.

Προσεγγίζοντας το κείμενο *Θέσεις εναντίον της μουσικοπαιδαγωγικής μουσικής* (*Thesen gegen die musikpädagogische Musik*)

Το χρονικό επίκεντρο των όσων εξετάζονται εδώ εντοπίζεται στη δεκαετία του '50, περίοδο κατά την οποία ο Adorno στρέφει το ενδιαφέρον του στη μουσική αγωγή. Ο ίδιος δεν ήταν μουσικοπαιδαγωγός. Τα πρώτα ψήγματα της σκέψης του για τη μουσική αγωγή εντοπίζονται ήδη στη δεκαετία του '30 (Vogt, 2011), ωστόσο οι θέσεις του αναπτύσσονται πιο συστηματικά στο έργο του *Διαφωνίες: η μουσική στον διοικούμενο κόσμο* (*Dissonanzen: Die Musik in der verwalteten Welt*) (Adorno, 1980), αλλά και σε μια σειρά ραδιοφωνικών συζητήσεων που καταγράφηκαν και κυκλοφόρησαν με κάποια ακόμη κείμενα υπό τον τίτλο *Αγωγή προς την ωριμότητα* (*Erziehung zur Mündigkeit*) (Adorno, 1971· Kertz-Welzel, 2005). Θα επικεντρωθούμε στο κείμενο *Θέσεις εναντίον της μουσικοπαιδαγωγικής μουσικής* (*Thesen gegen die musikpädagogische Musik*), το οποίο εμπεριέχεται στην πρώτη από τις εκδόσεις που αναφέρθηκαν και αποτελεί ουσιαστικά καταγραφή των απόψεων που πρωτοδιατύπωσε ο Αντόρνο σε μια συζήτηση σε ημερίδα στο Ινστιτούτο για τη Νέα Μουσική και τη Μουσική Αγωγή στο Darmstadt. Στη συζήτηση αυτή τον είχε προσκαλέσει ο μουσικοπαιδαγωγός Erich Doflein το 1952 και επαναλήφθηκε το 1954 στο ίδιο πλαίσιο, όπου διατυπώθηκαν πιο συστηματικά οι συγκεκριμένες απόψεις. Οι θέσεις αυτές του Adorno εκδόθηκαν το 1954 στο περιοδικό *Junge Musik*, χωρίς μάλιστα τη συγκατάθεσή του, όπως γράφει ο ίδιος στον πρόλογο της τρίτης έκδοσης των *Dissonanzen* (Adorno, 1980, σελ. 10).

Στη συνέχεια παρουσιάζουμε συνοπτικά τις *θέσεις* του Adorno (1980, σσ. 437-440):

- Η αποξένωση των ανθρώπων έχει τη βάση της σε κοινωνικούς και οικονομικούς παράγοντες και είναι αδύνατον μια κατάσταση που οφείλεται σε πραγματικές οικονομικές συνθήκες να εξαλειφθεί μέσω της βούλησης για μια αισθητική

κοινότητα. Κάθε τέτοια προσπάθεια εξάλειψης αυτής της κατάστασης είναι αποτέλεσμα ολιστικών προσεγγίσεων μιας αγωγής που υπόσχεται να αναμορφώσει ολόκληρη την κοινωνία. «Όποιος το υποστηρίζει είναι τυφλωμένος από την εξειδίκευση, την οποία ο ίδιος με τη νοσταλγία του για την ‘κοινότητα’ θέλει να αποτρέψει».

- Η μουσική του κινήματος νεολαίας (Jugendmusik) και η κοινοτική μουσική (Gemeinschaftsmusik)¹ στρέφουν τις καλλιτεχνικές παραγωγικές δυνάμεις αυθαίρετα προς τα πίσω. Πρόκειται για αισθητική οπισθοδρόμηση που δε λαμβάνει υπόψη της τις κατακτήσεις σε επίπεδο μουσικής διαφοροποίησης, χρήσης των μέσων και υποκειμενικής έκφρασης.
- Μια κοινότητα για χάρη της κοινότητας, δεν αποτελεί σε καμιά περίπτωση ιδανικό. Γράφει ο Adorno: «Το να αναδεικνύεται η συνύπαρξη ως τέτοια σε σκοπό δείχνει ότι έχει ξεχαστεί το περιεχόμενο της κοινότητας, μια ρύθμιση του κόσμου που θα σέβεται την ανθρώπινη αξιοπρέπεια». Αυτή ακριβώς η νοοτροπία της κοινότητας ως αυτοσκοπού εμπεριέχει την τάση καταπίεσης του ατόμου, ενώ πραγματική κοινότητα μπορεί να είναι μόνο αυτή των ελεύθερων ανθρώπων.
- Ο ιστορικισμός της κοινοτικής μουσικής αφήνει να φανεί ότι αυτή δεν είναι ουσιαστική και ειλικρινής. Ο αισθητικός ιστορικισμός της μουσικής του κινήματος νεολαίας είναι ένας δείκτης της ψευδαισθήσεώς της. Όπως γράφει σχετικά και ο Vogt (2011) «η ιστορία ακινητοποιείται τεχνηέντως και σε αυτή τη μορφή είναι αναληθής» (σελ. 6).
- Η παιδαγωγική μουσική, δηλαδή μια μουσική για να διαμορφώνει ανθρώπους, μπορεί να είναι αποδεκτή στο βαθμό που αυτές οι συνθέσεις με παιδαγωγικούς σκοπούς, με τις δικές τους δυνάμεις είναι κάτι περισσότερο από αυτό. Αντιθέτως άσχημη και ψεύτικη είναι η παιδαγωγική μουσική μέσα από ιδεολογική αυτονόμηση, ο φαρισαϊσμός με τον οποίο οι αναγκαίοι περιορισμοί παρουσιάζονται ως υψηλό ήθος. «Στη μουσικοπαιδαγωγική μουσική, [...] εισάγονται κρυφά τα μέσα στη θέση των σκοπών».
- Είναι λάθος να ισχυρίζεται κάποιος, βασιζόμενος στη σχέση της μουσικής του μεσαίωνα και του μπαρόκ με το στοιχείο της συλλογικότητας, ότι η συλλογικότητα στη μουσική ως τέτοια εγγυάται μια μορφή θρησκευτικότητας. Η συλλογικότητα στη μουσική του Μεσαίωνα οφείλεται στη συνεκτικότητα που παρείχε η θρησκεία, και όχι το αντίθετο.

¹ Πρόκειται για μουσικά κινήματα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, με κύρια χαρακτηριστικά την ερασιτεχνική ενασχόληση με τη μουσική, τη στροφή προς τη λαϊκή μουσική παράδοση, τη χρήση πιο εύκολων τεχνικά μουσικών οργάνων, την ομαδικότητα και την έμφαση στην επαφή με τη φύση. Βλ. σχετικά και στο επόμενο κεφάλαιο.

- Η μουσικοπαιδαγωγική μουσική είναι παρακλάδι του κινήματος νεολαίας και η αύρα της είναι αυτή του όρου «μουζικάντης», του αστού μεταμφιεσμένου σε αοιδό στον δρόμο. Ο «μουζικάντης» ως σύμβολο του νεανικού μουσικού κινήματος είναι εξίσου μια ιστορικά παρωχημένη και κοινωνικά ανίσχυρη φιγούρα.
- Στο χώρο της μουσικοπαιδαγωγικής μουσικής δεν δίνεται βαρύτητα στη συνθετική υπευθυνότητα, που αγγίζει την κάθε λεπτομέρεια του έργου, καθώς αυτή απορρίπτεται για χάρη μιας πράξης που υποστηρίζεται ένθερμα. Δίνεται προτεραιότητα στην τυφλή δραστηριότητα. Έτσι η εστίαση μετατοπίζεται από τη σύνθεση στην εκτέλεση και αποδεκτό γίνεται ό,τι μπορεί να παιχτεί από ερασιτέχνες μουσικούς. Σημαντικότερο είναι το να παίζει κάποιος κάτι στο μουσικό όργανο και όχι το τι παίζει. Οι εκπρόσωποι του κινήματος προτιμούν τη σιγουριά της μουσικοπαιδαγωγικής μουσικής και δεν έχουν την περιέργεια και το θάρρος να ανοιχτούν σε κάτι διαφορετικό.
- Η κριτική για τον «μουζικάντη» και τη μουσική του δεν αφορά μόνο την προχιτλερική περίοδο, αλλά και την αντίστοιχη μουσική στην εποχή του, καθώς δεν ξεπερνά το επίπεδο της απλοϊκότητας και δεν εμφανίζει καλλιτεχνικές αξιώσεις.

Πριν και μετά τις θέσεις του Adorno

Όπως είπαμε η ερμηνεία τού «μετά» επιβάλλει αναπόφευκτα μια εξέταση με βάση και την ιστορία. Για να γίνουν λοιπόν καλύτερα κατανοητές οι θέσεις του Adorno, αξίζει μια πολύ σύντομη αναφορά σε ό,τι προηγήθηκε. Κύριος στόχος της κριτικής του Adorno υπήρξαν κάποια κινήματα που καθόρισαν την πνευματική ζωή της Γερμανίας κατά τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, που επιβίωσαν εν μέρει ή μεταλλάχθηκαν κατά τη διάρκεια του ναζιστικού καθεστώτος, αλλά μετά την λήξη του συνέχισαν με κάποιον τρόπο να καθορίζουν τη μουσική αγωγή στη χώρα. Εδώ γίνεται αναφορά στο μουσικό κίνημα νεολαίας, το οποίο αποτελούσε παρακλάδι του κινήματος νεολαίας, που υπήρξε έκφραση αντίδρασης ενάντια στις σύγχρονες μορφές ζωής, στον αστικό τρόπο ζωής, στην εκβιομηχάνιση, στο διανοητικισμό. Όσον αφορά την αγωγή, ο Adorno έστρεψε τα βέλη του ενάντια στη λεγόμενη «μουσώδη αγωγή», (musische Erziehung), μια γενικότερη καλλιτεχνική και αισθητική εκπαίδευση που επεδίωκε την αναβίωση μιας ένωσης των τεχνών, κατά το πρότυπο της αρχαίας Ελλάδας. Βέβαια η μουσώδης αγωγή βρήκε το φανατικότερο υποστηρικτή της στο πρόσωπο του Ernst Krieck, ο οποίος σε μια πλήρη παρερμηνεία των απόψεων του Πλάτωνα μετέτρεψε την αγωγή σε προπαγανδιστικό μηχανισμό του ναζιστικού καθεστώτος (Hojer, 1997).

Περνάμε στη συνέχεια στο «μετά», στον αντίκτυπο δηλαδή που είχαν οι συγκεκριμένες απόψεις του Adorno. Αρχικά θα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι οι θέσεις του αποτέλεσαν την αιτία για να ξεκινήσει μια μεγάλη συζήτηση στη Γερμανία, τόσο για τον ρόλο που η μουσική αγωγή έπαιξε κατά τη διάρκεια του Ναζισμού, όσο και για τον ρόλο που θα έπρεπε να παίζει στο μέλλον. Στον φορτισμένο και έντονο

διάλογο με εκπροσώπους της μουσικής αγωγή, οι απόψεις του Adorno μάλλον δεν έγιναν κατανοητές και συχνά παρερμηνεύτηκαν. Ίσως ως σημαντικότερη στιγμή αυτού του διαλόγου καταγράφεται η αλληλογραφία του Adorno με τον Erich Doflein (Jacob, 2006· Vogt, 2006). Ο ίδιος ο Adorno αναφέρει ότι ο Doflein υπήρξε ο μόνος που προσπάθησε να απαντήσει με επιχειρήματα στις θέσεις του, ενώ οι περισσότεροι απλώς υποστήριζαν ότι ο Adorno δε γνώριζε σε βάθος το μουσικό κίνημα νεολαίας (Adorno, 1980).

Για μια μεγάλη μερίδα μουσικοπαιδαγωγών δεν υπήρξε καμία ανάγκη αυτοκριτικής, καθώς θεωρούσαν ότι οι μουσικοπαιδαγωγικές επιλογές που έκαναν δεν είχαν κάποια σχέση με τα όσα συνέβησαν στα προηγούμενα χρόνια και άρα θα μπορούσαν απλώς να συνεχίσουν από εκεί που είχαν μείνει (Gieseler, 1986). Τα χρόνια του εθνικοσοσιαλισμού θεωρήθηκαν όχι ως συνέχεια ή εξέλιξη μιας τάσης που είχε ξεκινήσει από πριν, όχι ως κάτι εν μέρει συγγενικό προς κάτι που προϋπήρχε, αλλά ως μια βίαιη διακοπή του, που έπρεπε τώρα να αποκατασταθεί. Οι εκπρόσωποι του μουσικού κινήματος νεολαίας και της μουσώδους αγωγής αρνούνται κάθε σχέση τους με το ναζισμό. Αντιθέτως μάλιστα, αυτοπροσδιορίζονται ως το μέσο για την αντιμετώπιση των εγκλημάτων της εποχής, συνεχίζοντας με τη χρήση ενός απaráλλαχτου σε σχέση με πριν λεξιλογίου (Vogt, 2011). Βέβαια, ο Adorno επιστρέφοντας στη Γερμανία από τις ΗΠΑ, εντοπίζει γενικότερα αυτή τη στάση αποποίησης κάθε ευθύνης για το τι είχε συμβεί. Χαρακτηριστικό είναι το απόσπασμα από την αλληλογραφία του με τον Thomas Mann. Γράφει λοιπόν ο Adorno το 1949 «[...] εκτός από δύο-τρεις αχρείους παλαιάς πάστας, που δίνουν τη συγκινητική εντύπωση της μαριονέτας, δεν είδα μέχρι τώρα ούτε έναν ναζί, και μάλιστα όχι απλώς υπό την ειρωνική έννοια ότι κανένας δε θέλει να παραδεχτεί αυτή την ιδιότητα, αλλά υπό την πιο τρομακτική: ότι πιστεύουν πως δεν υπήρξαν ναζί·[...]» (Adorno & Mann, 2009, σελ. 58).

Υπήρξε ωστόσο και μια άλλη ομάδα μουσικοπαιδαγωγών που σταδιακά μέσα από τη σκληρή κριτική που άσκησε ο Adorno κατανόησαν και το μεγάλο μερίδιο της δικής τους ευθύνης, προχώρησαν σε αυτοκριτική και έθεσαν νέους στόχους για τη μελλοντική εξέλιξη της μουσικής παιδαγωγικής ως επιστήμης και ως πράξης. Τα βασικότερα σημεία της αυτοκριτικής τους και της στροφής τους σε νέες κατευθύνσεις σχετίζονται κυρίως με τον επαναπροσδιορισμό της στάσης τους απέναντι στο κίνημα της «μουσώδους αγωγής» (musische Erziehung) (Gieseler, 1986).

Θα μπορούσαμε ίσως να σκιαγραφήσουμε τις επιπτώσεις ενός τόσο έντονου διαλόγου προς δύο κατευθύνσεις, μια στο επίπεδο της πράξης και μια στο επίπεδο της θεωρίας. Στο επίπεδο της πράξης είναι δύσκολο να διακρίνει κάποιος το άμεσο αποτύπωμα ενός διαλόγου που συχνά δεν γινόταν κατανοητός από τους ίδιους τους μουσικοπαιδαγωγούς. Μπορεί ωστόσο να γίνει λόγος για την κριτική και τις επακόλουθες αλλαγές στα ιδεολογικά περιεχόμενα των σχολικών εγχειριδίων και των βιβλίων με τραγούδια, την εδραίωση της απαίτησης για ώριμους ακροατές, ένα γενικότερο προσανατολισμό προς το μουσικό έργο τέχνης και την επεξεργασία της ιστορίας του επιστημονικού κλάδου της μουσικής παιδαγωγικής (Vogt, 2011). Ακόμη, σημαντικό θα πρέπει να θεωρηθεί το αίτημα του Adorno η αληθινή μουσική παιδαγωγική να βασίζεται στην κατανόηση αυτού που είναι δεσμευτικό για την καλλιτεχνική μουσική της εποχής του. Άλλες συγκεκριμένες προτάσεις του Adorno

για τη μουσική αγωγή είναι μια μορφή ακρόασης μουσικής από τους μαθητές με στοχευμένη καθοδήγηση και η ενίσχυση της κατανόησης της μουσικής και της φαντασίας τους (Adorno, 1980). Ακόμη και αν δεν μπορεί να γίνει λόγος για ουσιαστική και βαθιά πρόσληψη στο χώρο της μουσικής παιδαγωγικής, τουλάχιστον σε ένα επίπεδο με πιο πρακτική κατεύθυνση, η κριτική του Adorno έφερε στη μουσικοπαιδαγωγική συζήτηση κάτι «νέο στην ατμόσφαιρα» σύμφωνα με την έκφραση του Walter Gieseher, εισήγαγε ένα κριτικό φιλοσοφικό βλέμμα και κατέρριψε κοινότυπα κλισέ που κυκλοφορούσαν μεταμφιεσμένα ως φιλοσοφία (Gieseher, 1986, σελ. 198).

Στο επίπεδο της θεωρίας της επιστήμης, εκτός από την επεξεργασία της ιστορίας του επιστημονικού κλάδου που ήδη επισημάνθηκε, μπορεί να γίνει λόγος για μια πανσπερμία θέσεων και ρευμάτων στη μουσική παιδαγωγική. Τα γεγονότα που έλαβαν χώρα κατά το πρώτο μισό του 20ού αιώνα, αλλά και η κριτική του Adorno και η δύναμη αυτής της κριτικής απελευθέρωσε φυγόκεντρες δυνάμεις δημιουργώντας μια θεωρητική εξακτίνωση προς πολλές κατευθύνσεις. Η Brigitta Helmolz προσπαθεί να παρουσιάσει αυτές τις κατευθύνσεις (1996), ενώ υπήρξαν και αξιολογικές προσπάθειες για μια συστηματική ταξινόμηση και διάρθρωση όλων αυτών των ρευμάτων σε κάποια ευρύτερα σχήματα, με πιο αξιόλογη κατά τη γνώμη μου αυτή της Elvira Panaiotidi (2014). Η κριτική του Adorno μοιάζει περισσότερο με μια δύναμη που ωθεί προς πολλές κατευθύνσεις, παρά με τον πόλο που θα μπορούσε να λειτουργήσει ως βάση διαμόρφωσης μιας θετικής αντιπρότασης για τη μουσική παιδαγωγική. Χαρακτηριστικός είναι άλλωστε και ο τρόπος πρόσληψης της θεωρίας του Adorno από τους στοχαστές της μουσικής παιδαγωγικής εκτός Γερμανίας, στο πλαίσιο της λεγόμενης κριτικής μουσικής παιδαγωγικής. Έτσι ενώ τα κείμενα του Adorno εμφανίζονται εκτενώς στην προτεινόμενη βιβλιογραφία του Mayday Group για την κριτική μουσική παιδαγωγική (maydaygroup.org), ο Regelski στο έργο του φαίνεται να παρακάμπτει τον Adorno, χρησιμοποιώντας ως θεωρητική βάση το έργο άλλων εκπροσώπων της κριτικής φιλοσοφίας, κυρίως του Habermas (Regelski, 2005).

Ποτέ ξανά Auschwitz

Οι θέσεις αυτές του Adorno δύσκολα αφήνουν χώρο για τη δημιουργία μιας θετικής θεωρητικής βάσης για τη μουσική παιδαγωγική. Αυτό οφείλεται προφανώς στο γενικότερο χαρακτήρα της φιλοσοφικής θεώρησης του Adorno και ιδιαιτέρως στην αρνητική διαλεκτική του. Ο Adorno στη θέση του εγελιανού σχήματος Θέση – Αντίθεση – Σύνθεση, προτείνει το Θέση – Αντίθεση – Μη Σύνθεση, αντιπαραθέτει δηλαδή στη θετική άρνηση του Hegel τη δική του αρνητική άρνηση (negative Negation) (Λογοπάτη-Τόμπρα, 2010). Η αρνητική διαλεκτική όμως δε θα μπορούσε να αποτελέσει το έδαφος για τη διαμόρφωση μιας ολοκληρωμένης μουσικοπαιδαγωγικής πρότασης. Οι παιδαγωγικές αρχές γενικά μπορεί να βασίζονται είτε σε μια ιδεολογική αρχή, η οποία όμως συχνά δεν τίθεται στον έλεγχο της εμπειρίας και της πράξης, είτε να προκύπτουν από την ίδια την πραγματικότητα, με τον κίνδυνο όμως να εγκλωβίζονται σε αυτή (Vogt, 2011). Ο Adorno προβάλλει μια θεμελιώδη παιδαγωγική αρχή η οποία έχει την απαίτηση θεωρητικής εδραίωσης,

αλλά ταυτοχρόνως λαμβάνει υπόψη της την ιστορική πραγματικότητα. Όμως με βάση την αρνητική διαλεκτική το πρόταγμά του μπορεί να είναι μόνο αρνητικό και έτσι διατυπώνεται ως εξής: «Να μην επαναληφθεί το Άουσβιτς». Η προτεραιότητα του συγκεκριμένου αιτήματος έναντι κάθε άλλου δε χρειάζεται να δικαιολογηθεί. Η αξιωματικότητα με την οποία τίθεται η βασική αυτή αρχή οφείλεται στην ίδια τη φύση του γεγονότος. «Το να το δικαιολογήσεις θα ήταν τόσο τερατώδες ενόψει της τερατώδους που έλαβε χώρα» επισημαίνει ο Adorno (1977, σελ. 674).

Ο Adorno με βάση την ιστορική εμπειρία στηρίζει στην παιδαγωγική τον αγώνα του ενάντια στη βαρβαρότητα, ταυτοχρόνως όμως της αφαιρεί το φαινομενικώς σίγουρο έδαφος, από το οποίο θα μπορούσαν να προκύψουν θετικές δυνατότητες πράξης. (Vogt, 2011). Η συζήτηση λοιπόν για τη μουσική αγωγή μετά τον Adorno, βλέπουμε ότι καθορίζεται από την τρομακτική εμπειρία του Auschwitz. Στο δοκίμιό του *Η αγωγή μετά το Auschwitz (Erziehung nach Auschwitz)* ο Adorno θέτει ερωτήματα για το μέλλον της αγωγής γενικότερα (1977b), ενώ είναι γνωστή και η αγωνία του για τις προοπτικές της τέχνης μετά το Auschwitz (1977a). Βρισκόμαστε ίσως στο σημείο κλειδί της όλης συζήτησης. Το Auschwitz από τη στιγμή που συνέβη αφήνει ανοιχτό το ενδεχόμενο επανάληψης, πολύ δε περισσότερο αφού οι προϋποθέσεις του συνεχίζουν να υφίστανται. Όλη η κριτική και οι θέσεις του Adorno για τη μουσική αγωγή, αποτελούν την προσπάθεια απάντησης στο ερώτημα για τις προοπτικές μετά το Auschwitz, τόσο της τέχνης, όσο και της αγωγής, με στόχο ακριβώς τη μη επανάληψη.

Ασφαλώς οι τρόποι που ο Adorno προτείνει ώστε η μουσική αγωγή να συμβάλλει προς τον στόχο αυτό σχετίζονται γενικότερα και με το ποια θεωρεί ότι πρέπει να είναι η θέση της μουσικής στην κοινωνία. Στόχος της μουσικής δεν είναι να αρέσει, αλλά να λέει την αλήθεια και αυτό ακριβώς καθορίζει σε μεγάλο βαθμό τη σκέψη του φιλοσόφου για το ρόλο της τέχνης στη σύγχρονη κοινωνία. Η τέχνη σε καμιά περίπτωση δεν πρέπει να επικαλύπτει τις αντιφάσεις και τον πόνο της εποχής, γιατί με τον τρόπο αυτό συντελεί στη διαιώνισή τους. Ο πόνος αποτελεί «απόδειξη της αντικειμενικότητας που βαραίνει το υποκείμενο στην αρνητικότητα της βίας που του ασκεί [...]» (Τσέτσος, 2012, σελ. 191). Η τέχνη μπορεί να αποκαλύπτει με τα δικά της μέσα, με την ίδια της τη μορφή, τις αντινομίες του σύγχρονου κόσμου. Αλλά και στα γραπτά του για την αγωγή, ο Adorno τονίζει τον κίνδυνο από τη μόρφωση που μεταβάλλεται σε κοινωνικοποιημένη ημιμόρφωση, σε μια «απανταχού παρουσία του αλλοτριωμένου πνεύματος» (1990, σελ. 26). Στο κείμενο του αυτό για τη θεωρία της ημιμόρφωσης ο Adorno εντοπίζει μια αντιστοιχία ανάμεσα στο δάσκαλο και τον καλλιτέχνη-μουσικό, καθώς ελλοχεύει ο κίνδυνος να υιοθετηθεί μια γλώσσα τετριμμένη και εύπεπτη από τον πρώτο, ή στοιχεία διασκεδαστικά και ευχάριστα από τον δεύτερο, ώστε τελικά το πνευματικό έργο να μεταβάλλεται σε εμπόρευμα.

Θα ήθελα εδώ να επισημάνω ότι οι απόψεις αυτές του Adorno δεν αποτέλεσαν ένα περιθωριακό επεισόδιο αλλά κεντρικό άξονα της όλης συζήτησης της γερμανικής διανόησης για την επεξεργασία του ιστορικού παρελθόντος. Αναφέρομαι πολύ σύντομα στην επίδραση αυτών των απόψεων σε δύο νομπελίστες γερμανούς συγγραφείς, τον Thomas Mann και τον Günter Grass, που σε διαφορετικές εποχές κυριάρχησαν με το λόγο τους στον τρόπο που η Γερμανία αντιμετώπισε το παρελθόν της. Ο Mann στο έργο του *Δόκτωρ Φάουστους (Doktor Faustus)* τοποθετεί ως κεντρικό του ήρωα τον μουσικό Adrian Leverkühn και βρίσκεται σε στενή

επικοινωνία με τον Adorno, τον οποίο συμβουλευεται διαρκώς για μουσικολογικά θέματα (2013). Η επίδραση των απόψεων του Adorno υπήρξε καθοριστική. Ο δεύτερος είναι ο Grass, ο οποίος μεταξύ άλλων εκδίδει το 1991, σαφώς επηρεασμένος από τον Adorno, το δοκίμιο *Γράφοντας μετά το Άουσβιτς (Schreiben nach Auschwitz)*. Σχετικά με το ερώτημα του Adorno για το πώς είναι δυνατό να γράφει κανείς μετά το Auschwitz, ο Grass αναρωτιέται μήπως τελικά το ερώτημα τίθεται στη δική του εποχή «[...]μόνο και μόνο για να συντελέσει στην τελετουργία του συγκλονισμού μας» (Grass, 2005, σελ. 16). Οι απόψεις λοιπόν του Adorno για τη μουσική αγωγή και το ρόλο της μουσικής στη γενικότερη επεξεργασία του ιστορικού παρελθόντος φαίνεται ότι αποτελούν διαχρονικά μέρος της σχετικής συζήτησης στη Γερμανία.

Η μουσική αγωγή ως εύθραυστο διαλεκτικό εγχείρημα

Μεταφέροντας λοιπόν το πρόταγμα του Adorno για μη επανάληψη του Auschwitz ως αποτέλεσμα της Αρνητικής Διαλεκτικής του, θα μπορούσαμε να το ερμηνεύσουμε στο χώρο της μουσικής αγωγής ως το εύθραυστο εγχείρημα ανάδυσης μιας ιδιαίτερης σχέσης μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, μεταξύ προσώπου και κοινωνίας, μεταξύ επιμέρους και όλου, που πραγματώνεται ως αισθητική εμπειρία χωρίς όμως να επιτρέπει μια τελεσίδικη απόφαση υπέρ της μιας ή της άλλης πλευράς, αλλά διατηρώντας συνεχώς ζωντανή την ανάγκη αναστοχασμού και εγρήγορσης, έτσι ώστε να καθίσταται αδύνατη κάθε μορφή παγιοποίησης και στασιμότητας.

Ο Adorno στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* εντοπίζει το στοιχείο της μουσικής στις ομηρικές σειρήνες και μιλά για την απόλαυση που ο άνθρωπος της εποχής του, της εποχής της τεχνολογικής εξέλιξης και προόδου, ως άλλος Οδυσσέας θυσιάζει για να προχωρήσει. Ο Adorno αισθάνεται ταυτοχρόνως την αρχαϊκή γοητεία που ασκούν οι Σειρήνες με τη μουσική τους, αλλά διαγιγνώσκει και την πανουργία του Οδυσσέα. Ο Οδυσσέας «τεντώνει τα αυτιά του προς το τραγούδι της απόλαυσης και ματαιώνει την ίδια και τον θάνατο» γράφει ο Adorno (Χορκχάιμερ & Αντόρνο, 1996, σελ. 112). Ο Κοσμάς Ψυχοπαίδης επισημαίνει πως «πρόκειται για την ιστορία της πραγματοποίησης των νεωτερικών εξορθολογισμένων σχέσεων μέσω της πειθάρχησης και της χαλιναγώγησης των ορμών, της διαρκούς ακύρωσης της πλήρωσης αυτού που οι άνθρωποι πράγματι ποθούν» (1996, σελ. 422).

Αυτό το εύθραυστο διαλεκτικό εγχείρημα στο χώρο της αισθητικής και μουσικής αγωγής θα μπορούσε να αποκαλύπτει και το κοινωνικό του σύστημα, ιδίως όπως διαμορφώνονται οι συνθήκες στο σημερινό κόσμο. Έχουν γραφτεί αρκετά σχετικά με την αδιαφοροποίητη παρουσίαση φαινομένων όπως η πολιτισμική βιομηχανία, ο φασισμός και ο αντισημιτισμός στη *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* του Adorno. Ο Ψυχοπαίδης την ερμηνεύει ως «έξαρση του κοινού τους χαρακτηριστικού: της σχηματικής σκέψης, της αδιαφοροποίητης μαζικότητας, της άλογης χρήσης της τεχνικής και της θεμελίωσης στο εγωιστικό οικονομικό πράττειν» (1996, σελ. 446). Και υπογραμμίζει: «Πίσω από αυτό το έλλειμμα διαφοροποίησης κρύβεται μια προειδοποίηση μπροστά στον διαρκώς υπαρκτό κίνδυνο παλινδρόμησης από την κανονική ζωή στη φασιστική βία που μπορεί κάθε στιγμή να φανερωθεί κάτω από το λεπτό κέλυφος της κανονικής ζωής» (1996, σελ. 446).

Πιστεύω πως οι τελευταίες εξελίξεις σε παγκόσμιο επίπεδο καταδεικνύουν πόσο ρευστά μπορεί να είναι τα όρια μεταξύ δημοκρατικής κανονικότητας και φασιστικής βίας και πόσο για παράδειγμα οι τεχνολογίες στο χώρο της πληροφόρησης και της επικοινωνίας, μπορούν να λειτουργούν απελευθερωτικά, αλλά και να υπονομεύουν την ελευθερία και τη δημοκρατία. Αλλά και στο δικό μας χώρο, στο χώρο της μουσικής, οι δυνατότητες της τεχνολογίας προσφέρουν ένα άπειρο επιλογών, που πριν δύο δεκαετίες ήταν αδιανόητες. Και όμως, το άπειρο των επιλογών οδηγεί συχνά σε μια αδυναμία επιλογής που υποκαθίσταται τελικά από επιλογές άλλων, που μπορεί να ορίζονται αλγοριθμικά από μηχανές που όμως από κάποιον προγραμματίζονται. Η φιλοσοφική σκέψη του Adorno μπορεί να αποτελεί για το σημερινό μουσικοπαιδαγωγό μια διαρκή αφύπνιση και ενίσχυση του κριτικού αναστοχασμού του πάνω στις εξελίξεις της εποχής αλλά και πάνω στο έργο του.

Καταλήγοντας λοιπόν σε σχέση με το αρχικό μας ερώτημα για το «μετά τον Adorno», για την επικαιρότητα δηλ. των απόψεών του για τη μουσική αγωγή στην εποχή μας, είδαμε ότι αυτό εξαρτάται άμεσα από ένα άλλο «μετά», από αυτό που ορίζεται από την εφιαλτική εμπειρία του Auschwitz. Στο πλαίσιο αυτής της οπτικής, ο Adorno παραμένει επίκαιρος, καθώς το μετά το Auschwitz αφορά το τώρα μας και πιθανώς το κάθε τώρα στο μέλλον.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Adorno, W. T. (1971). *Erziehung zur Mündigkeit. Vorträge und Gespräche mit Hellmut Becker* (Ed. by Gerd Kadelbach). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, W. T. (1977a). Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften. In R. Tiedemann (Ed.), *Gesammelte Schriften, 10.1* (pp. 11–30). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, W. T. (1977b). Erziehung nach Auschwitz. In R. Tiedemann (Ed.), *Gesammelte Schriften, 10.2* (pp. 674–690). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, W. T. (1980). Dissonanzen. Musik in der verwalteten Welt. In R. Tiedemann (Ed.), *Gesammelte Schriften, 14* (2nd Edition). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Adorno, W. T. (2006). *Αρνητική Διαλεκτική*. (Μτφρ. – σημ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, W. T. (1990). *Θεωρία της ημιμόρφωσης* (Εισ και μτφρ: Λ Αναγνώστου). 2^η έκδοση. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Adorno, W. T., & Mann, T. (2009). *Theodor W. Adorno – Thomas Man. Αλληλογραφία 1943-1955*. Επιμ. Christoph Gödde – Thomas Sprecher. (Μτφρ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- DeNora, T. (2003). *After Adorno. Rethinking Music Sociology*. Cambridge: University Press.
- Gieseler, W. (1986). Orientierung am musikalischen Kunstwerk oder: Musik als Ernstfall. In Hans Christina Schmidt (Ed.), *Handbuch der Musikpädagogik. Geschichte der Musik* (Bd. 1) (pp. 174–214).
- Grass, G. (2005). *Γράφοντας μετά το Άουσβιτς* (Μτφρ. N. Eideneier). Θεσσαλονίκη: University Studio Press.
- Helmholz, B. (1996). *Musikdidaktische Konzeptionen in Deutschland nach 1945*. Essen: Die blaue Eule.
- Hoyer, E. (1997). *Nationalsozialismus und Pädagogik. Umfeld und Entwicklung der Pädagogik Ernst Kriecks*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Horkheimer, M., & Adorno, W. T. (1996) *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (Μτφρ. Λ. Αναγνώστου). Αθήνα: νήσος.

- Jacob, A. (2006). Einleitung. Der Briefwechsel Adorno-Doflein: Zwei Perspektiven auf das westdeutsche Musikleben der Nachkriegszeit. In *Theodor W. Adorno - Erich Doflein: Briefwechsel* (pp. 15–59). Olms: Beck im Internet.
- Kertz-Welzel, A. (2005). The Pied Piper of Hamelin: Adorno on Music Education. *Research Studies in Music Education*, 25, 1–12.
- Λογοπάτη-Τόμπρα, Χ. (2010). *Η αισθητική θεωρία και η φιλοσοφία της μουσικής του Adorno στον 20ον αιώνα*. Αθήνα: Παπαρηγορίου-Νάκας.
- Mann, T. (2013). *Δόκτωρ Φάουστους. Η ζωή του Γερμανού μουσουργού Αντριαν Λέβερκνυ εξιστορημένη από ένα φίλο* (Μτφρ. Θ. Παρασκευόπουλος). Αθήνα: Πόλις.
- maydaygroup.org. *Critical Theory and Music Education. An Evolving Bibliography*.
<http://www.maydaygroup.org/resources/bibliographies/critical-theory-and-music-education/#.XE84zVwzbIU>
- Panaiotidi, E. (2014). Paradigmen in der Musikpädagogik. In S. Kornmesser & G. Schurz (Eds.), *Die multiparadigmatische Struktur der Wissenschaften* (pp. 145–179).
- Regelski, T. (2005). *Critical Theory and Praxis: Professionalizing Music Education*. Retrieved in <http://maydaygroup.org/wp-content/uploads/2014/08/Regelski-Critical-Theory.pdf>
- Τσέτσος, Μ. (2012). *Η μουσική στη νεότερη φιλοσοφία. Από τον Κάντ στον Αντόρνο*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια
- Vogt, J. (2011). *Musikpädagogik nach 1945*. Retrieved in https://www.academia.edu/899552/Musik%C3%A4dagogik_nach_1945
- Vogt, J. (2006): *Über die Schwierigkeiten, im Hause des Henkers vom Strick zu reden. Zum Briefwechsel Theodor W. Adorno - Erich Doflein*. Retrieved in <http://www.zfkm.org/06-adorno-doflein.pdf>
- Ψυχοπαίδης, Κ. (1996) Επίμετρο. Στο Μ. Χορκχάμπερ & Τ. Β. Αντόρνο. *Διαλεκτική του Διαφωτισμού* (σσ. 411–455). Αθήνα: νήσος.