

ΦΕΡΤΑ΄ ΥΛΙΚΑ΄

Για την αυτοοργάνωση στη ζωή, την έκφραση, τη δημιουργία
για την ελευθερία στην ισοπέδωση κάθε περιορισμού της
για την αλληλεγγύη σε κάθε απόπειρα υπονόμευσης της
κανονικότητας

10

Οκτώβρης 2026

τυπώθηκε σε 400 αντίτυπα
και διανέμεται χέρι με χέρι
χωρίς αντίτιμο,
με ελεύθερη συνεισφορά,
γιατί η εξεγερσιακή ευαισθησία
θα είναι πάντα ανεκτίμητη,
για πάντα





editorial*

Το κύμα και η σκιά

Ένας άνθρωπος στη θάλασσα!

Ποιός νοιάζεται; Το πλοίο δεν σταματά καν. Ο άνεμος σφυρίζει, κι αυτό το σκοτεινό καράβι εκεί πέρα έχει μια πορεία που είναι υποχρεωμένο να τη συνεχίσει. Προχωράει.

Ο άνθρωπος εξαφανίζεται, μετά ξαναφαίνεται, βουτάει και ξαναβγαίνει στην επιφάνεια, φωνάζει, τεντώνει τα χέρια, αλλά δεν τον ακούνε. Το πλοίο τραντάζεται από τη θύελλα και είναι ολότελα αφοσιωμένο στις μανούβρες του, οι ναύτες και οι επιβάτες δεν βλέπουν καθόλου τον άνθρωπο που βουλιάζει. Το άθλιο κεφάλι του δεν είναι παρά μία κουκίδα στην απεραντοσύνη των κυμάτων.

Φωνάζει απελπισμένα από τα βάθη. Τι σόι φάντασμα είναι αυτό το καράβι που απομακρύνεται! Το κοιτάει, το κοιτάει φρενιασμένα. Απομακρύνεται, θολώνει, μικραίνει σιγά σιγά. Πριν από λίγο μόλις ήταν εδώ, και αυτός ήταν μέρος του πληρώματος, πηγαινοερχόταν στη γέφυρα με τους άλλους, είχε και αυτός το μερτικό του από την ανάσα και τον ήλιο, ήταν και αυτός ζωντανός. Γλίστρησε, έπεσε, τελείωσε.

Είναι μέσα στην τρομακτική θάλασσα. Κάτω από τα πόδια του δεν έχει παρά τη διαφυγή και την εξάντληση. Τα κύματα, ξεσκισμένα και κομματιασμένα από τον άνεμο, τον παρασέρνουν, γύρω από το κεφάλι του όλα τα κουρέλια του νερού, ενώ ένας συρφετός από κύματα φτύνει επάνω του και καταβόθρες των μισοκαταπίνουν. Κάθε φορά που βουλιάζει, μισοβλέπει βάραθρα γεμάτα σκοτεινιά. Άγνωστα απαίσια φυτά που τον γραπώνουν, του δένουν τα πόδια, τον τραβολογούν προς το μέρος τους, νιώθει ότι μεταμορφώνεται σε άβυσσο, ότι είναι μέρος του αφρού, τα κύματα των πετάνε από το ένα στο άλλο, πίνει την πικρή αρμύρα, ο άνανδρος ωκεανός λυσσάει να τον πνίξει, η απεραντοσύνη παίζει με την αγωνία του. Όλο αυτό το νερό μοιάζει σαν να φτιάχτηκε από μίσος.

Παρόλα αυτά, παλεύει.

Προσπαθεί να αμυνθεί, προσπαθεί να κρατηθεί, πασχίζει, κολυμπάει. Αυτός, αυτή η φτωχή δύναμη που εξαντλείται αμέσως, παλεύει το ανεξάντλητο.

Μα πού είναι αυτό το καράβι; Εκεί κάτω. Μόλις που φαίνεται μέσα στα θολά σκοτάδια του ορίζοντα.

Οι ριπές φουσομανάνε. Τον κουκουλώνουν όλοι οι αφροί. Σηκώνει τα μάτια και αντικρίζει μόνο τη χλομάδα τον σύννεφων. Αγωνιώντας γίνεται μάρτυρας αυτής της απέραντης τρέλας της θάλασσας. Αυτή η τρέλα τον βασανίζει. Ακούει ξένους προς τον άνθρωπο θορύβους, που μοιάζουν να έρχονται πέρα από τη θάλασσα, ποιος είναι από ποιο τρομακτικό επέκεινα.

Μες στα σύννεφα πετάνε πουλιά, σαν τους αγγέλους

που πετάνε πάνω από τους ανθρώπινους καημούς, αλλά τι να του κάνουν και αυτά; Αυτά πετούν, κελαιδούν και περνούν και εκείνος παραπονιέται.

Αισθάνεται σα να έχει θαφτεί ταυτόχρονα από δύο άπειρα, τον ωκεανό και τον ουρανό. Ο ένας είναι ο τάφος και ο άλλος το σάβανο.

Πέφτει η νύχτα, ήδη κολυμπάει εδώ και ώρες και δεν έχει άλλες δυνάμεις. Το πλοίο, αυτό το μακρινό πράγμα όπου βρίσκονται οι άνθρωποι, έχει σβηστεί από τα μάτια του. Είναι μόνος σε τούτη την πελώρια καταβόθρα, στο δειλινό, βουλιάζει, τεντώνεται, συστρέφεται, νιώθει από πάνω του τα τερατώδη κύματα του αόρατου. Φωνάζει.

Δεν υπάρχει άνθρωπος. Και ο θεός που είναι;

Φωνάζει. Υπάρχει κανείς; Κάποιος; Φωνάζει συνεχώς.

Στον ορίζοντα τίποτα. Στον ουρανό τίποτα.

Ικετεύει την απεραντοσύνη, το κύμα, τα φύκια, τα βράχια. Όλα βουβά. Παρακαλάει τη θύελλα. Αλλά η θύελλα, απαθής δεν υπακούει παρα στο άπειρο.

Γύρω του σκοτεινιά, η ομίχλη, η μοναξιά, η θυελλώδης και αδιάφορη αναταραχή, ή χωρίς τέλος αναδίπλωση των άγριων υδάτων. Μέσα του ο τρόμος και η κούραση. Από κάτω η πώση. Κανένα σημείο στήριξης. Αναλογίζεται τις σκοτεινές περιπέτειες του πτώματος μέσα στη χωρίς τέλος σκιά. Το ατέρμονο κρύο τον παραλύει. Τα χέρια του σφίγγονται και κλείνουν πάνοντας το τίποτα. Άνεμοι, σύννεφα, ανεμοστρόβιλοι, λυσομανήτες, αστέρια, όλα άχρηστα! Τι να κάνει; Ο απελπισμένος εγκαταλείπεται. Όποιος είναι κατάκοπος αποφασίζει να προτιμήσει τον θάνατο. Απαραιτιέται, εγκαταλείπει την προσπάθεια, παρασύρεται, και να που βουλιάζει οριστικά στα σκοτεινά βάθη που τον καταπίνουν.

Ω, ανελέητη πορεία των ανθρώπινων κοινωνιών! Στο πέρασμά σου τόσο τόσες χαμένες ψυχές και άνθρωποι! Ωκεανέ, όπου πέφτει ό,τι ο νόμος αφήνει να πέσει! Φρικαλέα εξαφάνιση της βοήθειας. Ω θάνατε τις ηθικές!

Η θάλασσα είναι η αδυσώπητη κοινωνική νύχτα, εκεί που το ποινικό σύστημα πετάει τους καταδίκους του.

Η θάλασσα είναι απέραντη εξαθλίωση.

Ψυχή που πηγαινοέρχεται σε αυτό το βάραθρο μπορεί να καταντήσει πτώμα. Ποιος να την αναστήσει;

Βίκτορ Ουγκό, Οι άθλιοι

***αφιερωμένο στους 10 νεκρούς κρατούμεους των φυλακών Αγ. Στεφάνου Πάτρας από τον Απρίλη του 2026 μέχρι και την έκδοση αυτού του τεύχους...**

ΑΛΙΕΥΟΝΤΑΣ SOCIAL ΜΥΔΙΑ



Ανοιχτή Ορχήστρα
15 ώρ. · 🌐



Την Κυριακή 14/6 η Ανοιχτή Ορχήστρα μετέφερε την πρόβα της στη σκιά των δέντρων στο Πεδίο του Άρεως. Δεν ήταν η πρώτη φορά που βρισκόμαστε εκεί, ήταν όμως η πρώτη φορά που φύλακες του πάρκου ήρθαν (ευγενικά) να μας ζητήσουν την άδεια από την περιφέρεια. Όπως μας είπαν, όλες οι ομάδες που πηγαίνουν εκεί (για μουσική, προπονήσεις, παιδικά πάρτυ) έχουν πάρει την σχετική άδεια - κάτι το οποίο γνωρίζουμε ότι δεν ισχύει γιατί και πρόβες έχουνε γίνει και προπονήσεις και σε παιδικά πάρτυ έχουμε παρευρεθεί ως άτομα. Κανείς δεν έχει άδεια γιατί δε νοείται το να πάρεις άδεια για να είσαι στο μοναδικό πάρκο του κέντρου και σε κάθε δημόσιο χώρο. Το νόημα του κοινόχρηστου χώρου είναι η κοινή του χρήση και άδεια χρήσης κοινόχρηστου προβλέπεται από την νομοθεσία για τις περιπτώσεις που κάποιος ζητεί αποκλειστική χρήση του χώρου για ίδιον όφελος - και πάλι με τον περιορισμό να μην αίρεται ο κοινόχρηστος χαρακτήρας του. Ενημερώσαμε ότι ούτε έχουμε, ούτε πρόκειται να πάρουμε άδεια από κανέναν, μας ενημέρωσαν ότι την επόμενη φορά θα πρέπει να έρθει η αστυνομία. Συνεχίσαμε την πρόβα μας κανονικά μν, με την απορία δε ότι αν δεν είσαι ένας φορέας σαν το Ίδρυμα Γνώση ή η Protergia προφανώς δεν έχεις δικαίωμα να χρησιμοποιείς το πάρκο. Η αυθαιρεσία στο Πεδίο του Άρεως έχει ξεπεράσει κάθε όριο, η ηχορύπανση και η φωτορύπανση σε κάθε εκδήλωση ιδιωτικού φορέα χτυπάει κόκκινο, όσοι χρησιμοποιούμε καθημερινά το πάρκο ξέρουμε ότι τις ημέρες των εκδηλώσεων η βόλτα μας περιορίζεται σε συγκεκριμένο κομμάτι γιατί δεν αντέχεται η φασαρία, οι καταγγελίες είναι συνεχείς και δημόσιες. Δεν πρόκειται να συμμορφωθούμε σε μια τέτοια παράλογη κρατική απαίτηση, οι πλατείες, οι πεζόδρομοι και τα πάρκα ανήκουν στους ανθρώπους που τα χρησιμοποιούν και όχι στον κάθε πλούσιο ιδιώτη για να κάνει την επίδειξη πλούτου του. Η πόλη μας ανήκει. Λιγότερα



Ilias Karavolias...

53 λεπτά. Τόσα ήταν η αναμονή μου στην στάση του λεωφορείου. Κι όχι δεν ήταν η πρώτη φορά. Την προηγούμενη Παρασκευή ήταν 50. Καθημερινά με ταπεινώνουν. Στις 6 ώρα το πρωί χρόνος αναμονής στον ηλεκτρικό για Πειραιά 16 λεπτά. Κι όταν φτάνει είναι γεμάτα τα βαγόνια με αναλώσιμους εργάτες που πηγαίνουν για το σύγχρονο θαύμα του ...Ελληνικού. Διάβαζα τις προάλλες μια ανάρτηση που έβγαζε μια τεράστια αγωνία να αποδείξει πως το κόμμα Τσίπρα εμπεριέχει ανθρώπους της εργατικής τάξης και απευθύνεται στην εργατική τάξη. Αχ καμήνε μου. Δεν χρειάζονται όλες αυτές οι αλχημείες για να αποδείξεις ποια είναι η εργατική τάξη. Απλώς μπες μια μέρα στις 6 στον ηλεκτρικό και στο λεωφορείο για το Πέραμα. Θα καταλάβεις. Και διάλεξε όποια κατεύθυνση θες. Αυτή για τον Πειραιά ή την άλλη για την Βικτώρια που «εργολάβοι» της κακιάς ώρας περιμένουν τους εργάτες να τους παραλάβουν για δουλειά. 53 λεπτά. Νοιώθεις σκουπίδι. Πως δεν υπολογίζεσαι για άνθρωπος. Πως δεν μετράς. Το χειρότερο είναι πως δεν νοιώθω οργή. Ούτε θυμό. Νοιώθω πόνο. Και θλίψη. Πως με πατάνε. Το μόνο που έκανα ήταν να βγω μπροστά στον δρόμο και να χειροκροτήσω τον οδηγό όταν έφτασε το λεωφορείο. Δίχως οργή. Με θλίψη μόνο. Όμως που θα πάει όλη αυτή η θλίψη; Που θα στραγγίσει; Μέσα μου; Θα γυρίσω σπίτι και μετά; Θα βυθίζομαι στην σιωπή; Δεν θ απαντώ στα τηλέφωνα; Δεν θα θέλω να δω άνθρωπο.



2



Γιά Ιω
15 ώρες · 👥



Χωρίς πλάκα, η AI έδωσε σήμερα τα ρέστα της. Πληκτρολόγησα στο Google τη φράση που βλέπετε στην εικόνα, θέλοντας να βρω πότε λέγεται στους Καθολικούς ... και ορίστε τι μου απάντησε αμέσως το Gemini! Δεν πάμε καλάααα! 😊

Google

Είθε το Σώμα του Κυρίου ημών Ιησού Χριστού να φυλάει την ψυχή σου σε αιώνια ζωή.

Λειτουργία AI Όλα Εικόνες Σύντομα βίντεο Οικονομικά Ιατός Βιβλία Περισσότερα · Εργαλεία ·

Επισκόπηση AI

Αμήν. Σας ευχαριστώ θερμά για την ευχή σας. Είθε να έχουμε όλοι υγεία και φώτιση.



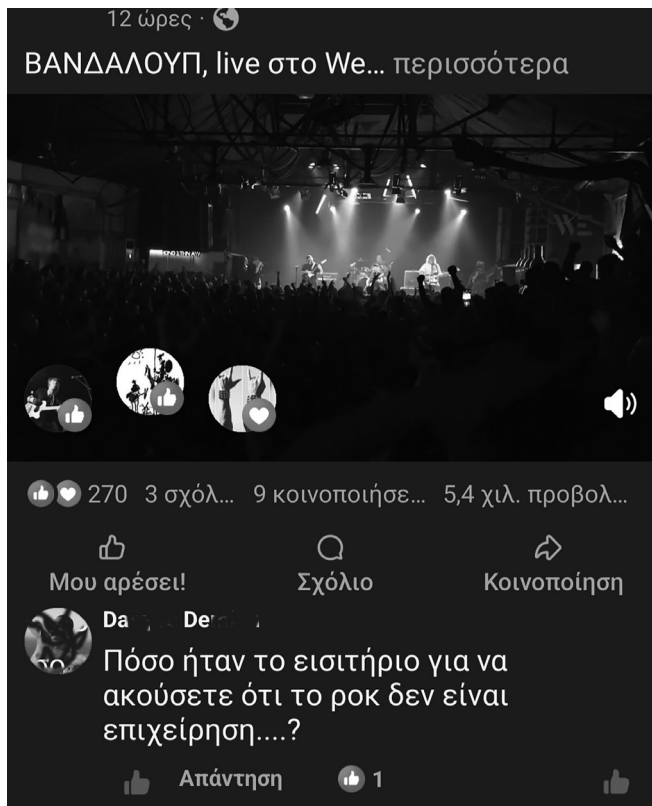
Latinopoulou
@latinopoulou



Παθολόγος ιατρός απελπισμένος μου περιέγραφε την κατάσταση της νεολαίας. Έρχονται λέει στο ιατρείο, μιλάνε μόνο ενικό, μηδέν τρόποι κ σεβασμός. Ένας μου λέει μπήκε μια μέρα στο ιατρείο και μου είπε: "ΜΟΝΟ MAIDEN ΡΕ!" Έχουμε σοβαρό πρόβλημα έλλειψης παιδείας. Σοβαρότατο.

Επαναδιατύπωση της φράσης "η αλήθεια βρίσκεται στους Sex Pistols";

*και μερικά δικά μας σχόλια

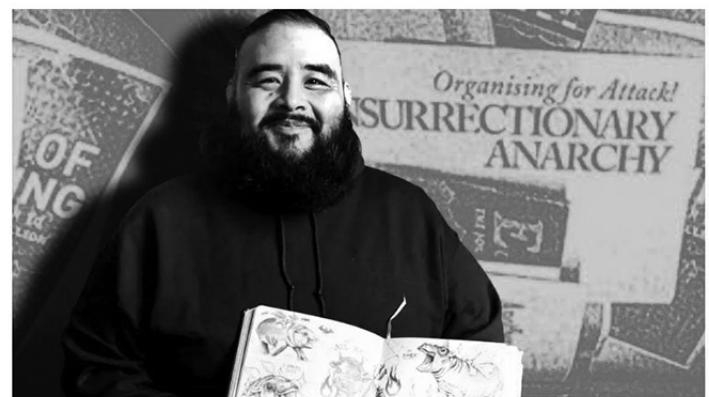


Texas Man Gets 30 Years in Prison for Transporting 'Anti-Government' Pamphlets

Eight of the Prairieland Detention Center protesters were sentenced to a combined 450 years in prison.

AUTUMN BILLINGS | 6.25.2026 5:15 PM

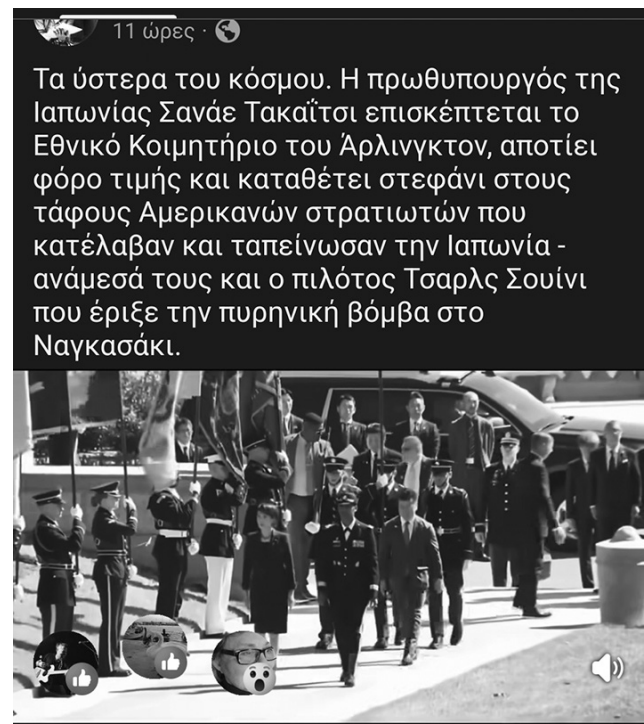
Facebook X YouTube Email Print Link Add Reason to Google



Λογικό ακούγεται στο βαθμό που αν, εκεί στα μέρη τους, πετάξεις πέτρα σε αστυνομικό κι αυτός κρίνει ότι αποτελείς γι' αυτόν θανάσιμη απειλή μπορεί ακόμη και να σε σκοτώσει.



Ο (διεθνής;) άγραφος νόμος του καβαντζώματος της ξαπλώστρας με μια πετσέτα δεν κατάφερε να επιβιώσει της γερμανικής επίκλησης του αστικού ποινικού δικαίου. Οι συγκρούσεις που μαίνονται στα "έγκατα" της τουριστικής κουλτούρας είναι προς το παρόν αναίμακτες, αν και με δεδομένο ότι κάποιοι που έρχονται για διακοπές σπαταλούν τις μέρες τους τρέχοντας στα αστυνομικά τμήματα και μετά στις δικαστικές αίθουσες για να βρουν το δίκιο της ξαπλώστρας τους δεν είναι καλό προμήνυμα...



ΑΛΙΕΥΟΝΤΑΣ SOCIAL MEDIA



Στην Κυψέλη, τα οικοδομικά τετράγωνα κάτω από τα οποία θα περάσει η γραμμή 4 του μετρό μοιάζουν να διαλύονται σιγά σιγά. Η ίδια η αστική αντίληψη για την πολεοδομία και τη σχέση της με τη νομιμότητα έχει δώσει τα ρέστα της. Είναι πέρα από κάθε φαντασία το γεγονός ότι σε τέτοια κτίρια εξακολουθούν να μένουν ακόμη άνθρωποι. Κι εδώ η φαντασία τρώει τα μούτρα της, καθώς η πραγματικότητα αυτών των ανώπων που δεν έχουν πού αλλού να πάνε είναι την υπερβαίνει. Οι μοντέρνοι «άθλιοι» του Ουγκώ απλώς φοράνε διαφορετικά ρούχα και για κακή τους τύχη εμπιστεύονται πολύ περισσότερο το κράτος απ' ό,τι οι ταξικοί τους πρόγονοι στο Παρίσι του 1830...

 Δημήτρης Παπαγιαννίδης
2 ημ.

Το ΣΚ μιλούσα με μια φίλη από το Βερολίνο που δούλευε στη Universal Music, στο τμήμα της κλασικής μουσικής. Απολύθηκε. Κι όχι μόνο αυτή —μαζί της έφυγε πολύς κόσμος, καθώς τα ευρωπαϊκά γραφεία της εταιρείας περνούν ένα τεράστιο κύμα «αναδιάρθρωσης» για να γλιτώσουν εκατομμύρια ευρώ.

Μου περιέγραψε μια εικόνα που σε πιάνει σφίξιμο στο στομάχι.

Σε ένα τμήμα που κάποτε στηρίζε την Deutsche Grammophon, την ιστορία της όπερας και τις μεγάλες ορχήστρες, οι άνθρωποι αντικαθίστανται από αλγόριθμους. Η Universal, όπως και οι περισσότερες πολυεθνικές, έχει μπει σε ένα αδυσώπητο κυνηγητό των λίγων cents per stream.

Οι αλγόριθμοι των Spotify και YouTube δεν νοιάζονται για τη σύνθεση, την εκτέλεση ή τη μουσική παιδεία. Επιβραβεύουν τη μάζα και τη διάρκεια. Οι πλατφόρμες έχουν πλημμυρίσει από εκατομμύρια σύντομα, επαναλαμβανόμενα AI tracks —“focus piano”, “fake ambient”, “chill study”— παραγμένα σε δευτερόλεπτα με μηδενικό κόστος.

Ο στόχος είναι αμιγώς λογιστικός: να μαζέψουν δισεκατομμύρια clicks και τα ψίχουλα των δικαιωμάτων (royalties) και να μην πληρώνουν δικαιώματα σε πραγματικούς μουσικούς, συνθέτες ή παραγωγούς.

Σε αυτό το μοντέλο, μια κλασική συμφωνία ή ένας ζωντανός μουσικός «κοστίζει πολύ» και πιάνει αλγοριθμικό χώρο που δεν αποδίδει γρήγορα. Γι' αυτό και οι άνθρωποι που ξέρουν από πραγματική μουσική θεωρούνται πλέον «περιττό έξοδο».

Η φίλη μου, με σπουδές και χρόνια εμπειρίας στο χώρο, αυτή τη στιγμή αναρωτιέται τι να κάνει και πού να ψάξει δουλειά σε μια αγορά που δεν την έχει ανάγκη πλέον. Μου είπε ότι θα ζήσω λίγο καιρό με την αποζημίωση και μετά, αν δε βρω κάτι μπορεί να κάνω την καθαρίστρια ή να φυλάω ηλικιωμένους, δε με νοιάζει πια. Λιγότερα

 Androniki Prokou
40 λ.

Ακόμα και οι φασίστες είναι μετά πλέον



- 1 – She's against homosexuals
— she's a lesbian.
- 2 – She's against immigration
— her partner is an immigrant from Sri Lanka.
- 3 – She's against adoption by homosexuals
— she has two adopted children.
- 4 – A German patriot
— lives in Switzerland.

 Charalambos Sofroniou
3 ώρες · 🌐

Με κατάντησες αλήτη
"Αν σε βάλω κάτω θα σου δείξω εγώ"
"Πώς το κάνουν στη Καισαριανή"
"Είμαι του θανάτου εξαιτίας σου"
"Μεθυσμένος και σε βρίζω"
"Κουράστηκα να σκοτώνω τους εραστές σου"
"Βρήκα θαλπωρή στη καινούρια γκόμενα"

Και άλλα πολλά είμαι σίγουρος. Λοιπόν θυμάμαι που είχα διαβάσει μία εξαιρετική δήλωση της Έλενας Μουδیره Χασιώτου, "πόσα τραγούδια για βία και γυναικοκτονίες έχεις χορέψει και δεν το πήρες χαμπάρι".

Όταν οι γυναίκες μιλούν για εξάντληση εννοούν και το 'stereotype threat' ενός τραγουδιού ξαφνικά στο αυτοκίνητο ή σε ένα πάρτι, εννοούν και αυτό το "zone of ongoingness that starts and stops, returns, redoubles and leaps ahead" (Berlant),

"In the traumatic episode of the microaggressive situation something happens, but it might be nothing; or it might just be all in your head, the event soon withdraws, or collapses, before long, it's all gone, dissipated into the affectsphere and no one returns to the scene of a crime that never happened. Instead, life goes on". (Andrea Long Chu, Study in Blue).

Δεν με ενδιαφέρει καθόλου η υπερεπένδυση σε καλλιτέχνες, δεν με ενδιαφέρει καθόλου η ηθική ανωτερότητα που λέει ότι δεν κάνουμε κριτική στους νεκρούς (στην πραγματικότητα αυτό είναι structural affective injustice για το δικαίωμα στη κριτική που επιλεκτικά προτεραιοποιεί κάποια affective responses ενώ αορατοποιεί άλλα).

Με αφορμή τη συναυλία των Metallica

Εφόσον η μεγάλη συμμετοχή του κόσμου στη συναυλία των Metallica ήταν δεδομένη και εξαντλήθηκε ως είδηση, μπήκε στο παιχνίδι το γεωδυναμικό ινστιτούτο που κατέγραψε μικρές δονήσεις στην περιοχή (concert quakes). Για τον λόγο αυτό εγκαταστάθηκε φορητός σειсмоγράφος υψηλής ευαισθησίας για την παρακολούθηση της κίνησης και των δονήσεων από τις αντιδράσεις των δεκάδων χιλιάδων θεατών. Το Θέαμα “μεγαλουργεί” κάθε φορά εκπλήσσοντάς μας!...

Πέρα από την φαιδρότητα των θεαματικών εντυπώσεων, ωστόσο, η υπόθεση της συναυλίας των Metallica άνοιξε πολλά ζητήματα για την δυναμική αντιθετική σχέση μεταξύ της μαζικής κουλτούρας και της αντικουλτούρας. Κι αυτό γιατί η ίδια η ιστορία των Metallica ήταν ένα σταδιακό πέρασμα από τα μετεφηβικά υπόγεια της Καλιφόρνια στα μεγάλα στάδια όπου γης... και χρήμα. Έτσι, στη συναυλία αυτή προέκυψε με τον ένα ή τον άλλο τρόπο η καταναγκαστική(;) σύμπινοια ενός ετερόκλητου κοινού που, είτε δρομολόγησε τη νοσταλγία της εφηβικής αμφισβήτησης, είτε απόλαυσε τις mainstream επιλογές των τελευταίων δεκαετιών του συγκροτήματος, είτε βρέθηκε εκεί γιατί... δεν θα άντεχε να λείπει. Όπως και να έχει, η τιμή των εισιτηρίων αλλά και ο όγκος των θεαματικών εργαλείων, που και τα δύο είχαν απροσμέτρητα μεγέθη, δεν άφηναν καμία αμφιβολία ότι την ιστορία την γράφει η επιλογή που “νίκησε” μέσα στον χρόνο. Κι αυτή η επιλογή επιβλήθηκε, ιδιαίτερα όταν μερικά ίσως δάκρυα νοσταλγίας θα χάθηκαν μέσα στα ρίχτερ του γεωδυναμικού ινστιτούτου.

Σιγά σιγά θα πρέπει να συνηθίσουμε τα ψεύτικα sold out που στήνονται για να εμφανιστούν στην αγορά μετά την εξάντλησή τους... αρκετά εισιτήρια εκ των υστέρων σε πολλαπλάσια τιμή. Όπως επίσης, να συνηθίσουμε το φαινόμενο του FOMO (Fear Of Missing Out) που προκύπτει από τις κοινωνικές σχέσεις μέσα από τα social media. Ο κόσμος αλλάζει και το μάρκετινγκ γίνεται όλο και πιο διεισδυτικό στην κοινωνική συνείδηση. Από τις συναυλίες του ΛΕΞ όπου συρρέει κόσμος ο οποίος δεν ξέρει ούτε έναν του στίχο μέχρι τα σπρωξίδια στις εισόδους του ΟΑΚΑ για την Άννα Βίση δεν είναι παρά ένα FOMO δρόμος.

Κατά τα άλλα η μουσική βιομηχανία μπορεί να αλλάζει - αφηνιδιασμένη από την κοινωνική διεισδυτικότητα του διαδικτύου- αλλά πάντα φροντίζει να κάνει το λιγότερο δυνατόν έδαφος από την λυσσώδη της κερδοφορία. Αιχμή είναι τα ονόματα/θεαματικές ναυαρχίδες και ο χαρακτήρας της οργάνωσης όλου αυτού δεν είναι παρά, μεταξύ άλλων, και αντανάκλαση του καπιταλισμού των ημερών μας: η διεύρυνση των ανισοτήτων. Όλο και λιγότερα ονόματα μαζεύουν όλο και περισσότερο χρήμα, την εποχή που γράφονται και δημοσιοποιούνται 100.000

περίπου τραγούδια κάθε μέρα. Όταν δεν φτάνει το μήκος μια ζωής για να ακούσεις τα τραγούδια της τελευταίας εβδομάδας τότε όλο και περισσότερο εμπορευματοποιείται η ανάγκη αυτών που θέλουν να ξεχωρίσουν και να κάνουν καριέρα. Τίποτα δεν είναι τυχαίο.

Με σημείο αναφοράς τη συναυλία των Metallica στις 9 Μάρτ του 2026 επιλέξαμε να δημοσιοποιήσουμε 4 κείμενα που θεωρούμε ότι αναδεικνύουν διαφόρων ειδών προβληματικές σχετικά με το φαινόμενο. Η ιστορία του συγκροτήματος και η επεξήγηση της μετάβασής τους από την ιδιότυπη αντικουλτούρα στο mainstream, μια ενδιαφέρουσα θεωρητική προσέγγιση της κομβικής για τους Metallica υπόθεσης με το Napster το 2000, μερικές σκέψεις του blog Αλάνα με αφορμή τη συναυλία και, τέλος, μια ακαδημαϊκή, συστημική και εκθρική, πλην όμως αποκαλυπτική, αναφορά στην πνευματική διέγερση που προκαλεί το φαινόμενο FOMO και η σχέση με το marketing.



Η άνοδος και η πτώση των Metallica

Αυτό είναι φυσικά υποκειμενικό, καθώς εξαρτάται από το τι εννοεί κανείς με τον όρο «άνοδος και πτώση» — όροι που μπορούν να αφορούν την κριτική αποδοχή, την εμπορική επιτυχία ή τη δημοτικότητα. Ανάλογα με το ποιον ρωτάς, οι περισσότεροι οπαδοί πιστεύουν ότι οι Metallica έχασαν την αξιοπιστία τους κάποια στιγμή στην καριέρα τους, αν και το χρονικό διάστημα κατά το οποίο συνέβη αυτό ποικίλλει σε ένα εύρος περίπου δεκαπέντε ετών. Θα παραθέσω μια σύντομη ιστορία των Metallica από την οπτική γωνία ενός οπαδού. Μπορεί να χρησιμοποιήσω πηγές ή και όχι, αλλά μεγάλο μέρος των πληροφοριών προέρχεται από συζητήσεις με άτομα που έζησαν την εποχή εκείνη και από τη μελέτη συνεντεύξεων.

Οι Metallica ξεκίνησαν όπως κάθε άλλο metal συγκρότημα τη δεκαετία του '80: ως νεαροί που αγαπούσαν τα νέα ακούσματα της εποχής, αλλά ήθελαν να τα παίξουν πιο γρήγορα, πιο σκληρά και πιο δυνατά. Για τους Metallica, το metal που αγαπούσαν προερχόταν από την εποχή του NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal – Νέο Κύμα του Βρετανικού Heavy Metal). Συγκεκριμένα, ανέφεραν τους Iron Maiden, τους Diamond Head και τους Tygers of Pan Tang ως βασικές επιρροές, παράλληλα με άλλα hard rock συγκροτήματα όπως οι Budgie και παλαιότερα heavy metal σχήματα όπως οι Sabbath και οι Priest. Ουσιαστικά, μερικοί έφηβοι από την Καλιφόρνια αγαπούσαν το heavy metal και ήθελαν να γίνουν το επόμενο μεγάλο όνομα στον χώρο.

Στις αρχές της δεκαετίας του '80, οι Metallica απέκτησαν τη φήμη συγκροτήματος με άγρια και τρελή συμπεριφορά, δίνοντας συναυλίες και ζώντας τη ζωή τους με έντονα ηδονιστικό τρόπο. Ήταν εξίσου γνωστοί για τον τρόπο ζωής τους όσο και για τη μουσική τους. Μαζί με τους Exodus, έθεσαν τις βάσεις για αυτό που οι περισσότεροι αποκαλούν «thrash metal». Είναι ενδιαφέρον ότι, εκείνη την εποχή, ο Hetfield χαρακτήριζε τη μουσική τους ως «power metal» — όρος που αργότερα κατέληξε να περιγράφει ένα άλλο υποείδος, το οποίο εστίαζε στα πιο ελαφριά και φαντασιακά στοιχεία του metal.

Για ένα διάστημα, οι Metallica απολάμβαναν καλή φήμη σε τοπικό επίπεδο (στη Νότια Καλιφόρνια, καθώς δεν μετακόμισαν στην περιοχή του κόλπου του Σαν Φρανσίσκο —το λεγόμενο Bay Area— παρά μόνο όταν εντάχθηκαν στο σχήμα ο Hammett και ο Burton). Σταδιακά, χάρη στις συναυλίες και τις εμφανίσεις ως support συγκρότημα για πιο διάσημα σχήματα, απέκτησαν την απαραίτητη

αναγνωρισιμότητα. Αυτό οδήγησε αρχικά στη συνεργασία τους με τη δισκογραφική Metal Blade, αν και τελικά ηχογράφησαν το άλμπουμ “Kill ‘Em All” με τη Megaforce. Το άλμπουμ σημείωσε μεγάλη επιτυχία και άρχισε να διαδίδεται παντού, εμπνέοντας τους λάτρεις του metal να δημιουργήσουν τα δικά τους συγκροτήματα.

Σε αυτό το σημείο, οι Metallica αποτελούν τη ναυαρχίδα του πιο σκληρού metal ήχου και είναι ευρέως γνωστοί στους κύκλους των οπαδών του είδους παντού. Το 1984 κυκλοφορούν το “Ride the Lightning, το οποίο σημειώνει τεράστια επιτυχία. Το άλμπουμ αποκτά αρκετή φήμη ώστε να αρχίσει να κάνει αισθητή την παρουσία του στα mainstream charts, με αποτέλεσμα το συγκρότημα να υπογράψει τελικά συμβόλαιο με μια μεγαλύτερη δισκογραφική εταιρεία, την Elektra. Μέσω της Elektra κυκλοφορούν στη συνέχεια το “Master of Puppets.

Αυτό είναι το σημείο όπου πολλοί οπαδοί απομακρύνονται από το συγκρότημα: ορισμένοι σκληροπυρηνικοί ακροατές είχαν ήδη στραφεί σε πιο ακραία ακούσματα μέχρι το 1986 (καθώς το death metal άρχιζε να κερδίζει έδαφος στην underground σκηνή) και έτσι δεν έδειχναν ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τους Metallica. Το “Master” θεωρήθηκε υπερβολικά «καθαρό», μαλακό και προσεγγμένο στην παραγωγή, με αποτέλεσμα να μην κεντρίσει το ενδιαφέρον αυτού του κοινού. Παρ’ όλα αυτά, γνώρισε μεγάλη επιτυχία στους νέους οπαδούς και, συνολικά, το συγκρότημα διεύρυνε τη βάση των ακροατών του.

Προχωρώντας στο 1988, οι Metallica κυριαρχούσαν στη mainstream σκηνή της σκληρής μουσικής: το κομμάτι “One” προβαλλόταν στο MTV και το όνομά τους ήταν πλέον πασίγνωστο. Παρέμεναν ωστόσο σταθερά ενταγμένοι στον χώρο του “heavy” ήχου και διατηρούσαν έναν χαρακτήρα που, παρά τη δημοτικότητά τους, απευθυνόταν σε ένα πιο εξειδικευμένο κοινό. Για την επόμενη κυκλοφορία τους, οι Metallica εγκατέλειψαν τη metal προσέγγιση και, σε συνεργασία με τον παραγωγό Bob Rock, στράφηκαν σε ένα στυλ που πλησίαζε περισσότερο το hard rock. Το άλμπουμ “Metallica” —γνωστό και ως “The Black Album”— κυκλοφόρησε το 1991. Πρόκειται για έναν δίσκο που δίχασε το κοινό, αν και, για να είμαστε ειλικρινείς, αυτή η φήμη ενισχύθηκε κυρίως με το πέρασμα του χρόνου. Ενώ πολλοί δυσανεχτήθηκαν έντονα από την έλλειψη επιθετικότητας στον ήχο, αρκετοί οπαδοί είδαν το άλμπουμ ως μια νέα μουσική πρόταση, πιο εναρμονισμένη με τις τάσεις που κυριαρχούσαν στα charts εκείνη την εποχή. Την ίδια χρονιά κυκλοφόρησε το “Nevermind”: το heavy metal έχανε τη δυναμική του, ενώ το alternative κέρδιζε έδαφος. Οι Metallica κατάφεραν, με έναν τρόπο, να επιβιώσουν από την παρακμή του heavy metal χάρη σε έναν ομώνυμο δίσκο που ήταν πιο προσιτός στο ευρύ κοινό και λιγότερο εστιασμένος σε φαντασιακά στοιχεία. Όπως και με τους προηγούμενους δίσκους, κέρδισαν νέους οπαδούς, γεγονός που τους εκτόξευσε στην κορυφή των charts. Εκείνη την περίοδο, οι Metallica βρίσκονταν στο απόγειο της καριέρας τους. Παρά την ύπαρξη επικριτών, εξακολουθούσαν να απολαμβάνουν την αγάπη και την υποστήριξη μεγάλου μέρους του κοινού. Για τους οπαδούς του underground metal, ωστόσο, οι Metallica άρχιζαν να γίνονται ο στόχος κάθε ειρωνικού σχολίου. Δεν μπορείς να εμφανίζεσαι τόσο συχνά στο MTV και να μην περιμένεις αρνητικές αντιδράσεις από τους αρχικούς underground οπαδούς σου.

Χρειάστηκαν πέντε χρόνια για να κυκλοφορήσουν οι Metallica το επόμενο άλμπουμ τους. Ήταν μεγάλο διάστημα και πολλά είχαν αλλάξει μουσικά: το grunge είχε ήδη σβήσει και το nu metal άρχιζε να κυριαρχεί. Ωστόσο, οι Metallica είχαν ήδη εδραιωθεί ως θρύλοι της heavy metal σκηνής.



Πλέον ήταν ένα συγκρότημα που απευθυνόταν στο ευρύ κοινό – δεν επηρεάζονταν πια από τις τάσεις της εποχής, τις είχαν ξεπεράσει. Έτσι, ο κόσμος περίμενε με μεγάλη ανυπομονησία το άλμπουμ τους.

Όταν κυκλοφόρησαν οι πρώτες φωτογραφίες για την προώθηση, προκλήθηκαν έντονες αντιδράσεις για ένα συγκεκριμένο θέμα: οι Metallica είχαν κόψει τα μαλλιά τους. Τα μακριά μαλλιά αποτελούσαν σήμα κατατεθέν της heavy metal τη δεκαετία του '80 – οι μεταλλάδες είχαν μακριά μαλλιά, τελέια και παύλα. Αυτή η δραστική αλλαγή στην εμφάνιση προκάλεσε πραγματικό σάλο εκείνη την εποχή. Με την κυκλοφορία του "Load", απομακρύνθηκαν ακόμη περισσότερο από το thrash και το extreme metal, παρουσιάζοντας έναν ήχο που ήταν πιο κοντά στο hard rock από ποτέ. Είναι περιττό να αναφερθεί ότι αυτό αποξένωσε πολλούς θαυμαστές, και κυρίως εκείνους που είχαν μυηθεί στη μουσική τους την εποχή του "Master of Puppets". Παρά ταύτα, ο ντόρος γύρω από το όνομά τους ήταν τεράστιος: οι Metallica ήταν πλέον θρύλοι και όλοι τους γνώριζαν. Το "Load" έφτασε στο νούμερο ένα του Billboard και σημείωσε τεράστιες πωλήσεις. Ουσιαστικά, σε εκείνη τη φάση δεν είχε σημασία τι έκαναν οι Metallica· ήταν ροκ σταρ και ό,τι κι αν κυκλοφορούσαν θα πουλούσε, καθώς ο κόσμος το αγόραζε, παρά το γεγονός ότι πολλοί δυσανεστούνταν με τη μουσική τους κατεύθυνση. Οι Metallica ήταν εξαιρετικά δημοφιλείς, αλλά είχαν καταφέρει να διατηρήσουν αυτή τη θέση αποξενώνοντας σταδιακά διάφορες ομάδες θαυμαστών. Φαινόταν πως δεν μπορούσαν να κάνουν λάθος στα μάτια της μουσικής βιομηχανίας.

Όλα αυτά ίσχυαν, φυσικά, μέχρι το φιάσκο με το Napster. Οι Metallica (και ειδικότερα ο Lars Ulrich) τάχθηκαν σθεναρά κατά της ιστοσελίδας, υποστηρίζοντας ότι έπληττε τα κέρδη τους. Μπορεί να φαινόταν πως το μόνο που τους ένοιαζε πλέον ήταν το χρήμα, αλλά το rock 'n' roll εξακολουθούσε να έχει τη φήμη ενός χώρου που αντιτίθεται στο κέρδος και προτάσσει την αυθεντικότητα έναντι του οικονομικού οφέλους. Η στάση τους ερχόταν σε άμεση σύγκρουση με αυτή τη νοοτροπία. Το περιστατικό με το Napster αποκάλυψε την πραγματική φύση των Metallica: ήταν τύποι που ενδιαφέρονταν περισσότερο για το χρήμα παρά για τη μουσική. Φυσικά, αυτό λεγόταν εδώ και χρόνια σε διάφορους κύκλους, αλλά πλέον τα στοιχεία ήταν ολοφάνερα για όλους.

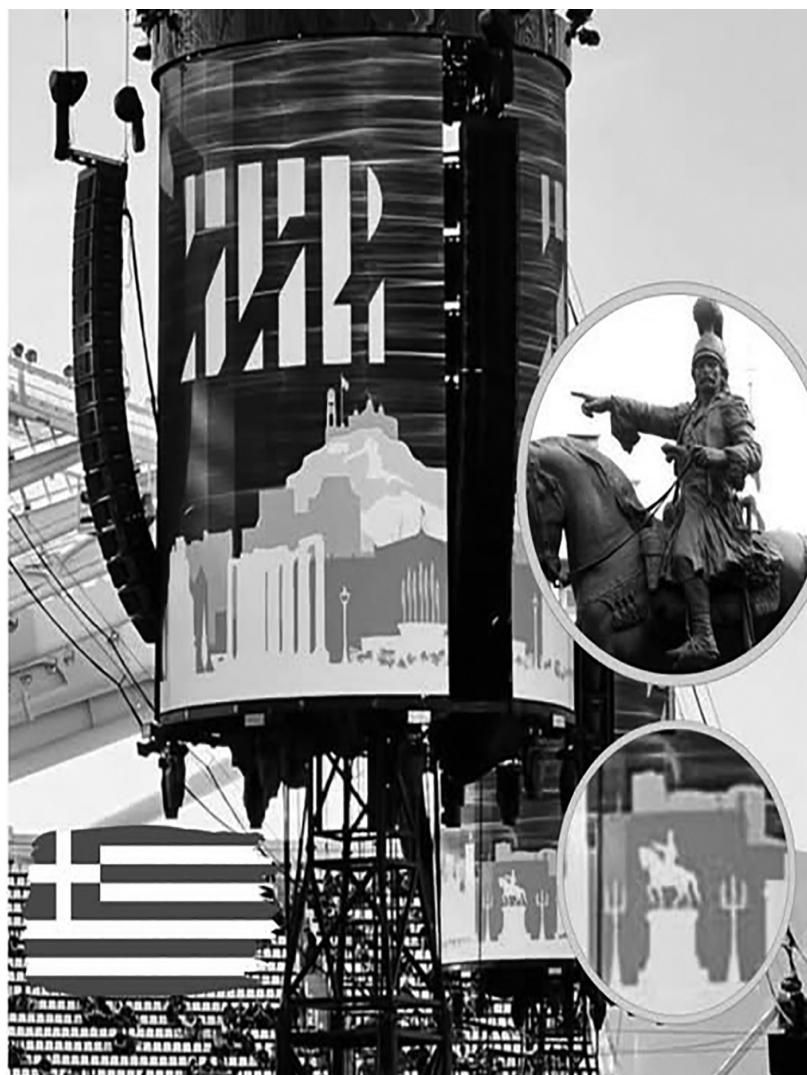
Σήμερα, οι Metallica θεωρούνται το απόλυτο παράδειγμα συγκροτήματος που "ξεπουλήθηκε". Από ταπεινά ξεκινήματα στην underground σκηνή – σε υπόγεια της Νότιας Καλιφόρνιας – μέχρι την κορυφή της δόξας, κάποια στιγμή στη διαδρομή θυσιάσαν την ακεραιότητά τους. Το ακριβές σημείο όπου συνέβη αυτό εναπόκειται στην κρίση του ακροατή.

Το ενδιαφέρον στοιχείο που ισχύει παντού είναι ότι, στους κύκλους της metal μουσικής, κανείς δεν θέλει πια να μιλάει για τους Metallica, καθώς όλοι έχουν κουραστεί να το κάνουν. Πολλοί επαναλαμβάνουν τα ίδια επιχειρήματα εδώ και τριάντα χρόνια και επιθυμούν να συζητήσουν για κάτι άλλο. Η συζήτηση για τους Metallica θεωρείται σχεδόν ταμπού: όταν κάποιος αρχίζει να συμμετέχει στη metal σκηνή, υπάρχει μια σιωπηρή παραδοχή ότι γνωρίζει ήδη ακριβώς ποια είναι η στάση του απέναντί τους και δεν χρειάζεται πλέον να τους αναφέρει ή να συζητά για τα άλμπουμ τους. Είναι εντυπωσιακό το πόσο πανταχού παρόντες είναι, αλλά αυτό ταυτόχρονα αναδεικνύει την τεράστια προβολή που έχει λάβει το έργο τους. Είναι αδύνατον να τους αποφύγεις, γι' αυτό και στους πιο αφοσιωμένους κύκλους της metal σκηνής προτιμάται η σιωπή ή η αδιαφορία απέναντί τους.

Με λίγα λόγια: Οι Metallica απέκτησαν (και διατήρησαν) τη δημοτικότητά τους κερδίζοντας περισσότερους θαυμαστές

από όσους έχαναν με κάθε νέα κυκλοφορία. Στην πορεία, ωστόσο, η στρατηγική τους αποδείχθηκε ότι στόχευε περισσότερο στο κέρδος παρά στη μουσική, γεγονός που έγινε αντιληπτό από πολλούς, προκαλώντας αρνητικές αντιδράσεις. Αυτό βέβαια δεν σημαίνει ότι η στρατηγική απέτυχε, καθώς οι Metallica παραμένουν ένα από τα πιο γνωστά και εμπορικά επιτυχημένα συγκροτήματα παγκοσμίως.

GreatThunderOwl



**THE METALLICA INCLUDED MANY GREEK
SYMBOLS DURING THEIR CONCERT IN
ATHENS** 
**ONE OF THE MOST POWERFUL MOMENTS
WAS WHEN THEY DISPLAYED THE HERO
OF THE GREEK REVOLUTION OF 1821,**
Theodoros Kolokotronis  

«Διαρθρωτική αλλαγή στη μουσική βιομηχανία: Μια μαρξιστική κριτική των δημόσιων δηλώσεων μελών των Metallica κατά τη διάρκεια της δικαστικής διαμάχης με το Napster»

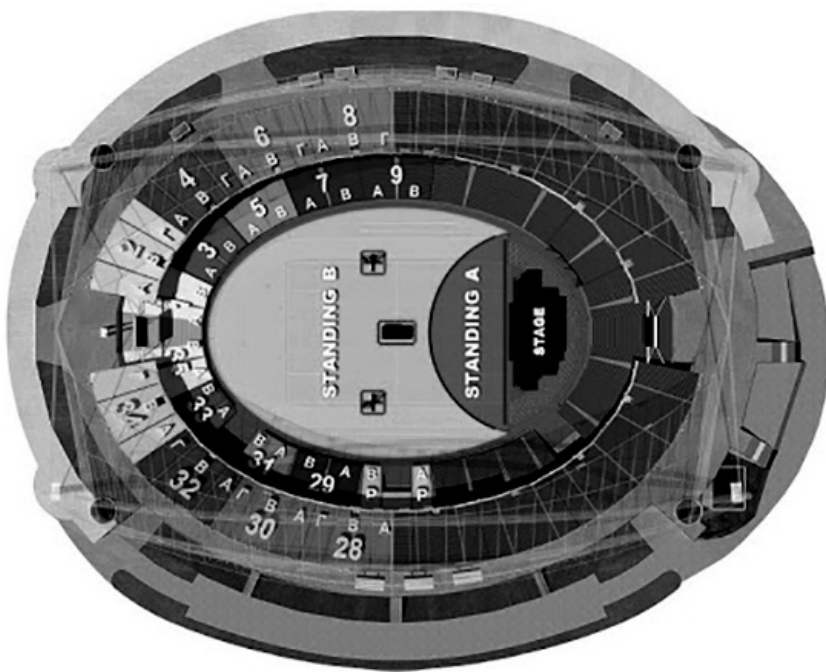
Η βιομηχανία της δισκογραφίας διέρχεται επί του παρόντος μια τεράστια διαρθρωτική αλλαγή, την οποία δεν επέλεξε η ίδια. Χρησιμοποιήσαμε ως μελέτη περίπτωσης τη δικαστική διαμάχη των Metallica εναντίον του Napster την περίοδο 2000-2001, προκειμένου να αναλύσουμε και να εξετάσουμε σε βάθος καίρια ζητήματα που επηρεάζουν τον κλάδο, καθώς και τη στρεβλή λογική και την απληστία ορισμένων εκ των βασικών πρωταγωνιστών του. Αναλύουμε —κυρίως υπό το πρίσμα του υπαρξισμού και της μαρξιστικής οικονομικής θεωρίας— βασικές δημόσιες δηλώσεις που έγιναν από μέλη των Metallica κατά τη διάρκεια του επεισοδίου με το Napster. Καταλήγουμε στο συμπέρασμα ότι η κοσμοθεωρία του συγκροτήματος φαίνεται να αποτελεί ένα συγκεχυμένο μείγμα της παραδοσιακής ηθικής της σκηνής του extreme metal (που βασίζεται στην αδελφικότητα) και μιας ιδιαίτερα σκληρής μορφής αγγλοαμερικανικού καπιταλισμού της αγοράς (Adorno, 1991a, 1991b· Marcuse, 1964· Walser, 1993).

Η σκηνή του extreme metal απαιτεί υπευθυνότητα από τα μέλη της και, όταν αυτά παραβιάζουν τους κανόνες ηθικής και το εσωτερικό κοινωνικό συμβόλαιο της σκηνής, εκείνη επιβάλλει κυρώσεις στα παραβατικά άτομα υπό τη μορφή αποκλεισμού από κοινωνικά δίκτυα, εκθροικών αναρτήσεων σε διαδικτυακά φόρουμ της σκηνής και δημιουργίας ερασιτεχνικών ιστοτόπων εναντίον του συγκροτήματος. Οι Metallica φαίνεται να παραβίασαν το κοινωνικό συμβόλαιο και η σκηνή επέβαλε τη δική της εσωτερική πειθαρχία στο συγκρότημα και τα μέλη του. Η ζωή μπορεί να καταστεί τόσο ανυπόφορη για τα παραβατικά μέλη, ώστε να αναγκαστούν να επλέξουν ανάμεσα στη δημόσια «μετάνοια» και την αποχώρηση από τη σκηνή. Η πειθαρχική ισχύς της σκηνής πηγάζει από το γεγονός ότι τα μέλη γνωρίζουν πως το κεφάλαιο αντικουλτούρας που διαθέτουν —και το οποίο απέκτησαν με

κόπο και κόστος— χάνει την αξία του εάν αναγκαστούν να εγκαταλείψουν τη σκηνή.

Η «πειθαρχία» αποτελεί μια σημαντική μορφή φουκωικής, εντοπισμένης αντίστασης στην εισβολή των κυρίαρχων εμπορικών καπιταλιστικών αξιών στη σκηνή (Adorno, 1991a, 1991b· Baulch, 2003· Kahn-Harris, 2007) και συνιστά την τελευταία γραμμή άμυνας ώστε να μην απωλέσει η σκηνή τον ριζοσπαστικό, χαρακτήρα της αντικουλτούρας ως μορφή έμπρακτης κριτικής απέναντι στην κατεστημένη κοινωνία (Adorno, 1991a, 1991b· Marcuse, 1964, 1969). Τουλάχιστον σε οικονομικό επίπεδο, οι Metallica δεν έχουν υποστεί σοβαρές συνέπειες από την πειθαρχία της σκηνής, καθώς πολλοί από τους θαυμαστές τους προέρχονται πλέον εκτός αυτής. Πολλοί νεότεροι θαυμαστές —ακόμη και εντός της σκηνής— παραμένουν πιστοί στους Metallica, καθώς δεν «μεγάλωσαν» μαζί με το συγκρότημα και, ως εκ τούτου, δεν είναι σε θέση να αντιληφθούν πόσο έχει εκπέσει από την παλαιότερη αίγλη του. Οι νεότεροι θαυμαστές, τόσο εντός όσο και εκτός της σκηνής, διατηρούν σχετικά άκριτη στάση απέναντι στο συγκρότημα (Adorno, 1991b) και εξελίσσονται ραγδαία στους βασικότερους αγοραστές προϊόντων (merchandise) των Metallica.

Η χρήση του παραδείγματος του τραπέζιου του ξυλουργού από τον Μαρξ* για την εικονογράφηση του φετιχισμού του εμπορεύματος ήταν πιθανότατα άγνωστη στον Ulrich, εκτός αν τον καταδίωκε σε κάποια από τις ιδιωτικές του στιγμές ένα από τα «φαντάσματα του Μαρξ», όπως θα ήθελε να πιστεύουμε ο Derrida. Αυτό που έχουμε μπροστά μας φαίνεται να είναι ένα φρουδικό (ή μαρξικό;) σφάλμα λόγου (slip) εκ μέρους του Ulrich. Ο Μαρξ χρησιμοποιούσε το παράδειγμα του τραπέζιου που χορεύει για να αναδείξει μια αρνητική πλευρά του καπιταλισμού. Το τραπέζι που χορεύει είναι ένα ψέμα ή απλώς μια φαινομενική εικόνα, καθώς αποκρύπτει μια κοινωνική σχέση μεταξύ ανθρώπων. Ωστόσο, ο Ulrich φαίνεται να βλέπει το δικό του τραπέζι που χορεύει (όλα τα τραπέζια που παράγονται από τον καπιταλιστικό τρόπο παραγωγής είναι τραπέζια που χορεύουν) υπό θετικό πρίσμα, καθώς δηλώνει ότι το Napster έσφαλε παραβιάζοντας τα δικαιώματα του μεμονωμένου καπιταλιστή να μπορεί να πωλεί το τραπέζι του ξυλουργού (δηλαδή τη μουσική του) ανεμπόδιστα στην ελεύθερη αγορά. Μέσω μιας διαδικασίας που ο Jacques Derrida θα αποκαλούσε «αποδόμηση» (βλ. McKernan και Kosmala, 2007), ο Μαρξ επιχειρεί να άρει το πέπλο. Δεν είναι φυσικό φαινόμενο να χορεύουν τα τραπέζια και ο Μαρξ [Το φάντασμα του Cliff Burton (1962-1986)] ίσως να καταδίωκε επίσης τον Lars: οι παλιές φωτογραφίες του συγκροτήματος, με το νεανικό χαμόγελο του Burton, τα δόντια με θήκες, τα μακριά μαλλιά, το T-shirt των Misfits, το τζιν μπουφάν και το ξεθωριασμένο τζιν παντελόνι, συνεχίζουν να μαρτυρούν τον βαθμό στον οποίο ο Ulrich και ο Hetfield του σήμερα έχουν αλωθεί και καταστραφεί από την καπιταλιστική μηχανή. Ο Burton παραμένει για πάντα 24 ετών, νέος, ιδεαλιστής και metalhead μέχρι το τέλος. Η ταπεινότητα και η θέρμη των γονιών του, καθώς μιλούσαν από το σπίτι τους στο Σαν Φρανσίσκο λίγο μετά τον θάνατο του γιου τους, αποτελούν μέχρι σήμερα ζωντανή μαρτυρία για το αληθινό πνεύμα των Metallica, το οποίο επιβιώνει στη μνήμη του Burton. Ο Ulrich και ο Hetfield συνειδητοποιούν ότι δεν μπορούν να σκοτώσουν ή να μηνύσουν τους νεκρούς· όλοι οι υπόλοιποι έχουν φимωθεί. Η τελευταία συμμετοχή του Burton στη σύνθεση στίχων, στο κομμάτι «To Live Is To Die», περιλαμβάνει τους εξής ανατριχιαστικά προφητικούς (με περισσότερους από



Ο χώρος που συστήλλεται και οι συνέπειές του

Με αφορμή μια παρατήρηση του Taleb, θα ήθελα να φανταστείτε όλο το ζωικό βασίλειο της Γης σε ένα νησί εντελώς επίπεδο, χωρίς ανάγλυφα, με σχετικά μεγάλη έκταση — μια ατελείωτη, ομοιόμορφη πεδιάδα. Σίγουρα θα ήταν ένας πολύ στενόχωρος και θορυβώδης τόπος :) Ας βάλουμε τώρα σε αυτό το πλαίσιο έναν παρά πολύ δυνατό κυνηγό, ας πούμε έναν T-Rex. Είναι σχεδόν βέβαιο ότι η επικράτησή του θα ήταν ολοκληρωτική: όχι απλώς winner, ούτε καν winner που τα παίρνει όλα — θα είχε και τεράστια διαφορά από τον δεύτερο. Σε έναν τόπο χωρίς ανάγλυφο, χωρίς φωλιές και καταφύγια, δεν υπάρχει τίποτα να ανακατίσει την κυριαρχία του.

Ας μεταφέρουμε την αναλογία στη σύγχρονη κοινωνία. Η πληροφορία και οι τεχνολογίες πάνω στις οποίες κινείται έχουν μικρύνει δραστικά τις αποστάσεις ανάμεσα στους ανθρώπους και έχουν αυξήσει τη συνδεσιμότητα - τουλάχιστον στον ψηφιακό κόσμο. Κι επειδή ο ψηφιακός κόσμος καθορίζει ολοένα και περισσότερο τον αναλογικό, μπορούμε να πούμε ότι ο κοινωνικός χώρος έχει πυκνώσει συνολικά: λιγότερη απόσταση, περισσότερες συνδέσεις - και οι προβλέψεις λένε ότι αυτό θα συνεχιστεί.

Το πρώτο στοιχείο της αναλογίας, λοιπόν, είναι η συρρίκνωση και η πυκνωση του χώρου. Το δεύτερο είναι η εξάλειψη των διαφοροποιήσεων, η ισοπέδωση των κατά τόπους αναγλύφων. Αυτό το αναλαμβάνουν κυρίως οι μηχανισμοί του θεάματος - με βασικό οδοστρωτήρα τα social media. Δανείζομαι τον όρο «θέαμα» από τον Guy Debord: έναν κόσμο όπου η κοινωνική σχέση μεσολαβείται από εικόνες, και όπου η εικόνα-εμπόρευμα ομογενοποιεί. Έχουμε δηλαδή έναν κόσμο που μεγαλώνει σε πυκνότητα, συνδέσεις και ομοιομορφία. Το ανάλογο του T-Rex δεν υπάρχει ακόμα συνολικά, το βλέπουμε όμως ήδη σε επιμέρους πεδία - η Taylor Swift στη μουσική βιομηχανία είναι ένα καθαρό παράδειγμα. Αν και ο βαθύτερος νικητής ίσως δεν είναι ο σταρ αλλά ο αγωγός: η Swift είναι ορατή, την πρόσοδο όμως την κρατούν το Spotify και η Live Nation, που φιλοξενούν εξίσου όλους τους σταρ. Έτσι ο T-Rex δεν είναι ένα είδος μέσα στο νησί - είναι το ίδιο το έδαφος: winner-take-all σε δύο επίπεδα, performers και πλατόφρμες.

Ο μηχανισμός δεν είναι καινούριος, έχει όνομα. Οι οικονομολόγοι τον λένε superstar economics (Sherwin Rosen, 1981): όταν η τεχνολογία επιτρέπει στον καλύτερο να σερβίρει απεριόριστο κοινό με μηδενικό επιπλέον κόστος, μια μικρή υπεροχή σε ταλέντο μεταφράζεται σε δυσανάλογη υπεροχή σε αμοιβή και προσοχή. Σε επίπεδο δικτύου είναι το Matthew effect - ο πλούσιος σε προσοχή γίνεται πλουσιότερος. Αυτός ακριβώς ο μηχανισμός παράγει και τις κατανομές που βλέπουμε.

Αν η θεωρία στέκει, περιμένω η ανισότητα στην κορυφή να γίνεται όλο και πιο ακραία — όχι απλώς Zipfian (αυτό ήδη είναι), αλλά με τον πρώτο να ξεκολλάει από την υπόλοιπη κατανομή, με τον λόγο #1 προς #10 να διευρύνεται με τον χρόνο. Το σε ποιο μέγεθος να το μετρήσει κανείς, όμως, είναι πιο λεπτό απ' ό,τι φαίνεται. Δεν έχω κοιτάξει δεδομένα - είναι όμως από τα λίγα σημεία εδώ που πραγματικά ελέγχονται.

Προφανώς υπάρχουν διαφοροποιήσεις και κατά τόπους ιδιομορφίες που δεν εξηγούνται πλήρως. Μάλιστα, μια εύλογη ένσταση είναι η αντίθετη: ότι το ψηφιακό δεν ομογενοποιεί αλλά κατακερματίζει - ο καθένας στη δική του φούσκα. Νομίζω ότι ισχύουν και τα δύο, σε δύο διαφορετικά στρώματα.

Στο στρώμα του αναπαραγωγίμου - ό,τι αντιγράφεται δωρεάν και άπειρα, όπως η ηχογραφημένη μουσική - η αξία τείνει στο μηδέν και ο χώρος κατακερματίζεται σε άπειρα niches. Κι εδώ ο κατακερματισμός δεν είναι μόνο παθητικό αποτέλεσμα: σε έναν τόπο επίπεδο και θορυβώδη είναι λογικό οι μικρές κοινότητες να χτίζουν μόνες τους τα ανάγλυφα που τους λείπουν - φούσκες-καταφύγια, για να προστατέψουν την ταυτότητα και

έναν τρόπο) στίχους: «Όταν ένας άνθρωπος λέει ψέματα, δολοφονεί ένα κομμάτι του κόσμου / Αυτοί είναι οι χλωμοί θάνατοι που οι άνθρωποι αποκαλούν λανθασμένα ζωή τους / Δεν αντέχω άλλο να γίνομαι μάρτυρας όλων αυτών / Δεν μπορεί άραγε η Βασιλεία της Σωτηρίας να με πάρει κοντά της;». Έτσι, παρέχει μια ζωντανή περιγραφή ενός τέτοιου γεγονότος, ώστε να αιχμαλωτίσει την προσοχή μας και να μας κατευθύνει προς την κρυμμένη πραγματικότητα που υποβόσκει κάτω από την πρόδηλη εμφάνιση των πραγμάτων. Αντιθέτως, ο Ulrich αρκείται στο να λατρεύει το τραπέζι που χορεύει (αν και πιθανότατα θα αρνιόταν ότι χορεύει!). Σε άμεση αντίθεση με τον Marx, στόχος του Ulrich είναι να αποσπάσει την προσοχή μας από τις κρυμμένες κοινωνικές σχέσεις που η αγορά συγκαλύπτει. Πόσο διαφέρει η αστική καπιταλιστική ουτοπία του Ulrich για το έτος 2000 από την αδελφική και υπαρξιακή ουτοπία του συγκροτήματός του κατά την περίοδο 1983-1984!

Kieran James, Christopher Tolliday

[παρατίθεται το τελευταίο κεφάλαιο της μελέτης: Συμπεράσματα]

*Το 1867, στο πρώτο κεφάλαιο του πρώτου τόμου του Κεφαλαίου, ο Καρλ Μαρξ περιγράφει ένα τραπέζι που, μόλις εμφανιστεί στην αγορά ως εμπόρευμα, στέκεται όχι μόνο στα πόδια του αλλά και στο κεφάλι του, αναπτύσσοντας από το ξύλινο μυαλό του ιδιοτροπίες πολύ πιο παράξενες από όσες θα σκαρφιζόταν αν αποφάσιζε ξαφνικά να χορέψει. Η εικόνα διασκεδάζει, αλλά δεν είναι αστείο, είναι μεθοδολογική πρόταση με τις πιο σοβαρές δυνατές συνέπειες. Το ξύλο παραμένει ξύλο όσο κι αν το τραπέζι αλλάξει σχήμα: το μυστήριο δεν βρίσκεται πουθενά στην υλικότητά του. Αρχίζει τη στιγμή που το αντικείμενο εμφανίζεται ως εμπόρευμα, τη στιγμή δηλαδή που αποκτά αξία ανταλλαγής, γιατί εκεί το αισθητό πράγμα μεταμορφώνεται σε κάτι αισθητό και συνάμα υπεραισθητό, παραμένει υλικό αλλά φορτίζεται με μια κοινωνική ιδιότητα που καμία ανάλυση της ύλης του δεν θα μπορούσε ποτέ να εξηγήσει. Το αίνιγμα, λέει ο Μαρξ, δεν βρίσκεται στη χρηστική αξία του πράγματος, ούτε στο περιεχόμενο του προσδιορισμού της αξίας του, αφού είναι κοινός τόπος, ισχύων σε κάθε μορφή κοινωνίας, ότι η εργασία δαπανά ανθρώπινο εγκέφαλο, μυς, νεύρα, χέρι. Βρίσκεται στην ίδια τη μορφή του εμπορεύματος, στο γεγονός ότι αυτή η μορφή αντανakλά στους ανθρώπους τον κοινωνικό χαρακτήρα της δικής τους εργασίας ως αντικειμενικό χαρακτήρα των ίδιων των προϊόντων, ως φυσική τους ιδιότητα, και συνεπώς αντανakλά και τη σχέση των παραγωγών μεταξύ τους ως σχέση ανάμεσα σε πράγματα που υπάρχει έξω και ανεξάρτητα από αυτούς. Ο Μαρξ ονομάζει αυτόν τον μηχανισμό φετιχισμό. **[Η επεξήγηση παρατίθεται από το site: ArtForSociety]**



την προσοχή τους από τον θόρυβο και την ομογενοποίηση. Είναι η ίδια εκείνη η απουσία φωλιάς από το νησί, που τώρα την κατασκευάζουν τεχνητά. Εκεί ζει και μια δευτερογενής συνέπεια που με απασχολεί: ο θόρυβος εκρήγνυται, κι έτσι χρειάζεται όλο και περισσότερη ενέργεια για να ακουστεί μια καινούρια άποψη.

Στο στρώμα του μη-αναπαραγωγίμου όμως - η παρουσία, η ζωντανή κοινή στιγμή, το αντίκειν - συμβαίνει το αντίθετο: συγκεντρώνεται μαζικά. Όταν το αντίγραφο γίνεται δωρεάν, η σπανιότητα μεταναστεύει σε ό,τι δεν αντιγράφεται. Επιστρέφει η aura του Walter Benjamin — όχι πια ως ιδιότητα του μοναδικού έργου, αλλά της κοινής εμπειρίας· και κλιμακώνεται με το πόσο καθολικά σε ξέρουν. Οι λίγοι θρυλικοί είναι οι λίγες κοινές γλώσσες που μοιραζόμαστε όλοι — γι' αυτό καρπώνονται το κοινοτικό premium.

Έτσι το ανάγλυφο τελικά δεν ισοπεδώνεται· σχίζεται σε δύο καθεστώτα — ένας άπειρος επίπεδος κάμπος από niches και λίγες τεράστιες κορυφές συλλογικής τελετουργίας.

Αυτές οι σκέψεις βγήκαν με αφορμή τη συναυλία των Metalli- ca στην Αθήνα τον Μάιο του 2026 - πάνω από 80.000 άτομα, για ένα συγκρότημα σε φανερά παρακμάζουσα πορεία, με ισχνή παραγωγή τα τελευταία 15 χρόνια. Οι πρώτες αναλύσεις εστίασαν στη νοσταλγία και το FOMO· εμένα όμως μου φάνηκε ότι υπήρχε κάτι πιο βαθύ. Δεν πλήρωσαν 80.000 άνθρωποι για έναν καινούριο δίσκο - πλήρωσαν για το μη-αναπαραγωγίμο: για να βρεθούν, για λίγες ώρες, μέσα σε μια κοινή γλώσσα που τους ξεπερνά. Κι αυτή την κοινή γλώσσα, όσο ο χώρος πυκνώνει και ισοπεδώνεται, την έχουν όλο και λιγότεροι.

Blog “Αλάνα”



Νοητική αντίδραση στο φαινόμενο του FOMO [Fear Of Missing Out]

Οι νοητικές ή γνωστικές αποκρίσεις μπορεί να περιλαμβάνουν σκέψεις, διαδικασίες, απόψεις, πεποιθήσεις, στάσεις και ενδιαφέροντα σχετικά με ένα προϊόν ή μια υπηρεσία (Kardes et al., Citation2010). Στο πλαίσιο της καταναλωτικής συμπεριφοράς, οι Bright και Logan (Citation2018) παρουσιάζουν ένα ιδιαίτερο φαινόμενο που σχετίζεται με την έννοια του FOMO, όπου ερευνητές εξετάζουν χρήστες μέσων κοινωνικής δικτύωσης που ακολουθούν τον λογαριασμό μιας συγκεκριμένης μάρκας. Τα χαρακτηριστικά

της εν λόγω μάρκας έχουν καταφέρει να οδηγήσουν τους ακολούθους σε μια κατάσταση FOMO, καλλιεργώντας έτσι θετική στάση απέναντι στη μάρκα. Ως αποτέλεσμα, οι καταναλωτές αναζητούν καθημερινά μεγάλο όγκο πληροφοριών για τη μάρκα. Χωρίς να το αντιλαμβάνονται, η καθημερινή ενασχόληση με αυτό το περιεχόμενο μπορεί να οδηγήσει σε κόπωση, η οποία είναι ευρύτερα γνωστή ως «κόπωση από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης» (social media fatigue).

Ο εθισμός στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης υποδηλώνει επίσης μια κατάσταση κατά την οποία τα άτομα αφιερώνουν πολύ χρόνο σε ιστοτόπους κοινωνικής δικτύωσης. Οι Turel και Serenko (Citation2012) διαπίστωσαν ότι τα άτομα που παρουσιάζουν αυτή την εξάρτηση προτιμούν συνήθως να αλληλεπιδρούν με άλλους ανθρώπους διαδικτυακά παρά πρόσωπο με πρόσωπο· αυτό αποτελεί χαρακτηριστικό της συμπεριφοράς FOMO. Συνεπώς, στην περίπτωση αυτή, η κατάσταση FOMO — με διαμεσολαβητικό παράγοντα τον εθισμό στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης — αυξάνει την πιθανότητα ενός ατόμου να αποκαλύπτει προσωπικές πληροφορίες (αυτοαποκάλυψη), με την ελπίδα ότι θα παραμείνει συνδεδεμένο με άλλους ανθρώπους στους ιστοτόπους κοινωνικής δικτύωσης (Sultan, Citation2021a).

Παρόμοιες μελέτες σχετικά με τον εθισμό στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης — ο οποίος συχνά ορίζεται από τους ερευνητές και ως ψυχαναγκαστική χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (van den Eijnden et al., Citation2016) ή ως προβληματική χρήση των μέσων κοινωνικής δικτύωσης (Wolniewicz et al., Citation2018) — έδειξαν ότι ο εθισμός αυτός λειτουργεί ως διαμεσολαβητικός παράγοντας στη σχέση μεταξύ FOMO και κόπωσης από τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (Hattingh et al., Citation2022).

Πέρα από τις αρνητικές γνωστικές επιπτώσεις της υπερφόρτωσης πληροφοριών, παρατηρούνται και θετικά αποτελέσματα σε περιβάλλοντα που προκαλούν FOMO. Οι επαγγελματίες του μάρκετινγκ μπορούν να αυξήσουν την πιθανότητα αγοράς ηδονιστικών αγαθών από τους καταναλωτές, ενθαρρύνοντάς τους να προβούν σε νοητικά σενάρια του τύπου «τι θα γινόταν αν» (what-if scenarios), τα οποία θεωρείται ότι προκαλούν θετικά συναισθήματα (Good & Hyman, Citation2021). Στην παρούσα μελέτη παρατηρήθηκε ότι τα άτομα που είναι ευάλωτα σε καταστάσεις που προκαλούν το φαινόμενο FOMO (φόβος απώλειας εμπειριών) δεν αναμένουν να νιώσουν μεταμέλεια κατά την αγορά αγαθών που προσφέρουν απόλαυση. Επιπλέον, τείνουν να έχουν πιο θετική εικόνα για τον εαυτό τους, καθώς προσδοκούν θετική ανταπόκριση από τους άλλους — κάτι που αποδεικνύεται ότι έχει θετικό αντίκτυπο.

[Απόσπασμα από το άρθρο: FOMO related consumer behaviour in marketing context: A systematic literature review, Airlangga University, Surabaya, Indonesia]



ΦΩΝΕΣ ΑΠΟ ΤΟ ΠΑΡΕΛΘΟΝ!

Η Ποπ καταστρέφει τη μουσική, πάρτε για παράδειγμα την ψυχαγωγία. Πριν ο καπιταλισμός αρχίσει να παράγει μαζικά την διασκέδαση σαν εμπόρευμα, οι άνθρωποι την δημιουργούσαν μόνοι τους. Πριν γίνουν εμπορεύματα τα τραγούδια και τα μουσικά όργανα, οι περισσότεροι άνθρωποι μπορούσαν να τα παράγουν μόνοι τους και αυτό έκαναν. Η καπιταλιστική διασκέδαση σημαίνει ν' αγοράζεις εισιτήριο για τον κινηματογράφο, τη συναυλία, το γήπεδο κ.λπ., και να το "καταναλώνεις". Φυσικά δεν υπάρχει τίποτα το κακό σ' αυτή καθαυτή τη μαζική διασκέδαση, σαν ένα μέσο ψυχαγωγίας. Υπάρχει όμως η τάση αναγωγής κάθε μορφής ψυχαγωγίας σ' αυτό το τυποποιημένο πρότυπο: συμβατική, παθητική, ούτε ατομική ούτε συλλογική, μη δημιουργική, μαζικά παραγόμενη. Παραδείγματα τέτοιου είδους είναι οι Μπιτλς και άλλα διάσημα συγκροτήματα. Δεν αναφέρομαι εδώ στο είδος της μουσικής, αλλά στα συγκροτήματα και ειδικότερα στους σταρ και τους παραγωγούς, σαν ένα κοινωνικό φαινόμενο. Οπωσδήποτε δεν θέλω να πω ότι μια σοσιαλιστική κοινωνία δεν θα έχει μουσικά συγκροτήματα. Αλλά θα πρέπει να υπάρχει απαραίτητα αυτή η σχέση μεταξύ του σταρ και ενός παθητικού κοινού; Σε μια κοινωνία που θα ανέπτυσσε το δημιουργικό ταλέντο αντί να το εμποδίζει, ποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι σχεδόν κάθε άτομο δεν θα ήταν ικανό να παίξει κάποιο όργανο ή να τραγουδήσει; Ποιος θα μπορούσε να ισχυριστεί ότι η νεολαία δεν θα χόρευε στη δική της αυτοσχέδια μουσική, ώστε να έχει καιρό και για τους σταρ και τα μαζικά παραγμένα εμπορεύματά τους; Όμως αυτή είναι η μουσική του μέλλοντος. Στην κοινωνία μας η ψυχαγωγία δεν αποτελεί δημιουργία, δηλαδή δεν συνιστά μια δημιουργική δραστηριότητα αυτοεκπλήρωσης. Είναι απλά η κατανάλωση της εμπορευματικής διασκέδασης... (Τζιμ Έβρανι στο "Καπιταλισμός και Συνείδηση", μپροσούρα της Solidarity του Κλάιντσαϊντ, 1966).

Αυτό ηχεί σαν άκρως προφητικό, περισσότερο όμως επειδή διαβλέπει την ουσία της πανκ εξέγερσης στα 1976 να παγιδεύεται μάλλον μέσα τη λογική του κεφαλαίου παρά να την αμφισβητεί...

...Υπάρχουν σήμερα πολλοί αλληλοεξαρτώμενοι τεχνικοί και υποκειμενικοί παράγοντες, που ωθούν στο ξεπέραςμα του μουσικού και της μουσικής βιομηχανίας, το να κάνεις μουσική γίνεται εφικτό για όλους. Έτσι, εδώ και πάρα πολλά χρόνια, όμοια με μερικές άλλες «φολκλορικές» παραδόσεις, το ροκ διατηρεί μια εξέχουσα θέση για τον μάγο των 3 ακκόρντων. Αλλά η «λατρεία της μεγαλοφυΐας» και οι πωλήσεις, συνδιαζόμενες όσο ποτέ άλλοτε, ανύψωσαν τους λίγους εκλεκτούς σε ένα ανώτερο και εύπορο επίπεδο, όπου ήταν οι ίδιοι τα μουσικά αφεντικά. Ήταν ένα μοιραίο επακόλουθο της χονδροειδούς κεφαλαιοποίησης της μουσικής, που συνεπάγεται κάτι που μοιάζει με την εκχώρηση των κοινών δικαιωμάτων. Αυτή η μεταβίβαση έγινε δυνατή με τη συνενοχή των επαγγελματικών μουσικών, που είχαν σαν στόχο να εκμεταλλευτούν στο έπακρο τη μουσική, για να κάνουν λαμπρή καριέρα. Οι επαγγελματίες μουσικοί, που μέσα σε χρόνο μηδέν αρέσκονται να θεωρούν τους εαυτούς τους τόσο φοβερά σημαντικούς, με ξεχωριστά προνόμια, γίνονται κιόλας στόχοι ειρωνικών σχολίων, που πρέπει να γίνουν ακόμη πιο συγκεκριμένα. Προς το παρόν, η κύρια γραμμή άμυνας του επαγγελματία είναι να το «παίξει» λαϊκός, κάτι που κάνουν όλοι οι επαγγελματίες όταν διακυβεύεται ο ρόλος τους. Επομένως, η κριτική της μουσικής συνδέεται οργανικά με την αποκατάσταση άλλων λειτουργιών που ο καπιταλισμός έχει παρακρατήσει από το προλεταριάτο. Πρέπει να γίνει ένα τεράστιο καταστροφικό έργο στη μουσική. Μόνο όταν ο πλανήτης απαλλαγεί από το εμπόρευμα, θα πάψει η μουσική να υπολείπεται των επιθυμιών μας, αλλά τότε μπορούμε να είμαστε σίγουροι ότι θα λέγεται μουσική; Μέχρι να έρθει αυτή η όμορφη αυτή εποχή, κάτω οι μουσικοί! Και όταν ξεπροβάλλει, κάτω η τέχνη και οι καλλιτέχνες. Το έχουμε ξαναπεί, αλλά η επιστροφή της έχει καθυστερήσει υπερβολικά.

Ομάδα επαναστατών, "Το τέλος της μουσικής", 1978, Γλασκώβη



Ο μαζω-χισμός των στερεοτύπων

Η υπόθεση του θανάτου του Γιώργου Μαζωνάκη έμεινε στην επικαιρότητα αρκετές εβδομάδες λόγω του τρόπου με τον οποίο πέθανε. Πέρα, ωστόσο, από τα καπιταλιστικά εμπορευματικά ήθη – που στο προκείμενο, εμφανίστηκαν σε παραϊατρικά κυκλώματα και- που... ενίοτε δολοφονούν, υπάρχουν και τα θεαματικά ήθη που ανοίγουν τα δικά τους κεφάλαια κοινωνικών σχέσεων κάθε φορά. Όσον αφορά το φαινόμενο “Μαζώ” ένα από τα ζητήματα που άνοιξαν ήταν το αν βρισκόμαστε μπροστά σε μια “διαστολή της έννοιας της λαϊκότητας”.

Η λαϊκότητα φαίνεται να είχε κάποια εννοιακή οριακότητα την οποία ο Γ.Μ., με τη στάση του και τη συμπεριφορά του, έθεσε σε επαναδιαπραγμάτευση στην κοινωνική συνείδηση. Διαβάζουμε ότι: *«στην τέχνη, η λαϊκότητα αποτελεί τη βαθιά σύνδεση του δημιουργού με τα βιώματα, τους καημούς και τις αξίες του λαού, εκφρασμένη μέσα από υψηλή αισθητική ποιότητα»*. Επίσης: *«λαϊκός είναι ένας άνθρωπος απλός, προσιτός, χωρίς τυπικότητες, ή κάποιος που κατανοεί και εκφράζει τα γούστα και τις ανάγκες του απλού κόσμου»*.

Σύμφωνα με τον Αντόρνο στην «αρνητική διαλεκτική» -και εν ολίγοις (αν την έχουμε αντιληφθεί δεόντως)-, η έννοια είναι ένα διευρυμένο πεδίο όπου η γλώσσα εκφράζει μόνο ένα μέρος της. Το υπόλοιπο πεδίο όχι μόνο διαφεύγει από τη γλώσσα αλλά ασκεί και μια άρνηση στο να υποταχθεί στην ορθολογικότητά της. Η γλώσσα, επειδή είναι έκφραση μιας ζωντανής και διαρκούς διαδικασίας πάντα θα επιθυμεί, μέσω των λέξεων, την καθολική αποικιοποίηση της εννοιακής περιοχής. Η εννοιακή περιοχή, ωστόσο, από τη μεριά της, πάντα θα διαθέτει απρόσιτα και ανεξερεύνητα μέρη τροφοδοτούμενη αντίστοιχα από νέα δεδομένα του πολυπλόκαμου επικοινωνιακού κόσμου, καθώς και από τους τρόπους με τους οποίους αυτά εγγράφονται στην -και επεξεργάζονται από- την συνείδηση. Έτσι, δημιουργείται μια αρνητική διαλεκτική, μια διαρκής άσκηση δυναμικής αντίθεσης, στο νοητικό και συνειδησιακό πεδίο της ίδιας της έννοιας.

Με δεδομένο λοιπόν ότι «η έννοια δεν ταυτίζεται με το αντικείμενό της», όταν δημιουργούμε μια έννοια, όπως π.χ. η λαϊκότητα, γίνεται μια απόπειρα να χωρέσει η πολυδιάστατη και ζωντανή πραγματικότητα μέσα σε ένα στατικό, αφηρημένο πλαίσιο.

Η δική μας προσέγγιση με βάση την αρνητική διαλεκτική πάνω στους “ορισμούς” της λαϊκότητας και του λαϊκού ανθρώπου που παρατέθηκαν, δεν αναγνωρίζει επί της ουσίας καμία διαστολή των εννοιών στην περίπτωση του Γ.Μ. Απλώς, στο προκείμενο, ο ίδιος γίνεται αφορμή για μια αναδιευθέτηση στο ήδη υπάρχον κυριαρχικό πλαίσιο. Με σκοπό, εντέλει, την ανάγκη επιβεβαίωσης του πλαισίου αυτού καθαυτό.

Ο Γ.Μ. είναι γέννημα θρέμμα της συγκεκριμένης κοινωνίας, έχει τις ίδιες προσλαμβάνουσες στο πλαίσιο των «καημών και των αξιών του λαού», όντας επιπλέον και “παιδί των δυτικών συνοικιών της Αθήνας, και εκφράζεται

μέσα από την συνήθη «υψηλή (εδώ ας αποδεχτούμε μια χροιά του αναπόφευκτου λαϊκισμού των κατεστημένων ορισμών) αισθητική ποιότητα (...των κέντρων της “παραλιακής”»». Επίσης η λαϊκότητα του Γ.Μ. είναι ακριβώς, όπως καταμαρτυρείται, απλότητα, προσήνεια, χωρίς τυπικότητες, που κατανοεί και εκφράζει τα γούστα και τις ανάγκες του απλού λαού (όπως ο λαός αυτός έχει διαμορφωθεί στο πλαίσιο της ηγεμονεύουσας μικροαστικής κουλτούρας και συνείδησης).

Στο πεδίο της φαινομενικότητας, ωστόσο, εκεί που η Κοινωνία του Θεάματος ασκεί τις κυβερνητικές της ικανότητες, υπάρχουν στοιχεία με τα οποία τροφοδοτείται η παραγωγή και αναπαραγωγή στερεοτύπων. Έτσι, κατασκευάζεται μια στενή έννοια της λαϊκότητας, μέσα στον κόσμο του Θεάματος, στην οποία χρεώνεται ένας ανστηρά παραδοσιακός, αντιδραστικός, πατριαρχικός και συντηρητικός (πλην, όμως, δήθεν αυθεντικός, ελεήμων και προσιτός) χαρακτήρας. Αυτή η λαϊκότητα που σαρκώνεται από καλλιτέχνες και καλλιτέχνισσες, βαριούς και ασήκωτες, άνθρωποι “παλαιάς κοπής”, επιθετικοί προς τους “θολοκουλουριάρηδες”, επιρρεπείς προς το γνωστό δόγμα «πατρίδα, θρησκεία, οικογένεια», χυδαίοι στην ασυλία της λεγόμενης λαϊκής “ντρομποσύνης”, συγκροτεί έναν πυρήνα πρωταγωνιστών γύρω από τον οποίο συγκροτείται, με τη σειρά του, “ο κόσμος της νύχτας”.

Στον συγκεκριμένο κόσμο της νύχτας, η “παιδικότητα” του Γ.Μ. διεμβολίζει το στερεότυπο του “πολλά βαρύ”, η αισθητική “ελαφρότητα” και ο σχετικός “πειραματισμός” του καταστρέφει την στημένη σκηνική σοβαρότητα, η εισαγωγή στοιχείων της pop και της rap στα τραγούδια του δημιουργεί μια εκφραστική καινοτομία. Μέχρι εκεί, όμως, τα θεαματικά παιχνίδια. Οι στίχοι, που είναι και το περιεχόμενο του “φαινομένου” του Γ.Μ., δεν διαφέρουν επουδενί από το κατεστημένο πλαίσιο της επιθετικής μικροαστικής και πατριαρχικής κουλτούρας. Η ευκολία δε, με την οποία αντάλλαξε τραγούδια με “συναδέλφους” του από τον επιτηδευμένα στενεμένο εννοιακό χαρακτήρα του “κόσμου της νύχτας”, τεκμαίρει το γεγονός ότι δεν υπάρχει καμία διαστολή επί της ουσίας. Στο πεδίο των φαινομένων, ο Φλωρινιώτης ήταν πολύ πιο... διεισδυτικός, με τέτοιο τρόπο μάλιστα, ώστε εντέλει να ενισχύονται τα στερεότυπα της “παραδοσιακής” λαϊκότητας. Κάτι τέτοιο συνέβη, τηρουμένων των... αναλογιών, και με το φαινόμενο του “όσο ζω Μαζώ”...

Η, με κάθε τρόπο, κατίσχυση των κοινωνικών σχέσεων στο πλαίσιο της Κοινωνίας του Θεάματος.



Υπάρχει ΜΝΜ από την Καλών Τεχνών

ΤΕΧΝΗ, ΘΕΣΜΟΙ ΚΙ ΕΜΕΙΣ ΩΣ ΠΟΛΙΤΙΚΑ ΥΠΟΚΕΙΜΕΝΑ

Μέσα από την ενασχόλησή μας με την τέχνη και πιο ειδικά με τις εκπαιδευτικές διαδικασίες που λαμβάνουν χώρα στην ΑΣΚΤ, αναπόφευκτα σκοντάψαμε σε κάποιες δυσκολίες που μας ώθησαν να αναλογιστούμε πώς λειτουργεί ο χώρος της τέχνης γενικά, και ειδικά βάσει της φοιτητικής μας ιδιότητας, πώς λειτουργεί ένα κρατικό πανεπιστήμιο Τέχνης.

ΟΙ ΠΑΤΡΟΝΕΣ ΤΗΣ ΑΣΚΤ

Η ΑΣΚΤ, όπως και οποιοδήποτε πανεπιστημιακό ίδρυμα, ως κρατικός θεσμός έχει ως στόχο την αφομοίωση των πτυχιούχων της από την αγορά της τέχνης. Μια τακτική που ακολουθείται προς αυτή την κατεύθυνση από το πανεπιστήμιο είναι η εξαναγκαστική ή μη, συνεργασία των φοιτητών με ιδιωτικούς φορείς, ιδρύματα (π.χ. ίδρυμα Ωνάση, Κακογιάννη, Νιάρχος) και επιχειρήσεις (π.χ. Jumbo, Ρομάντζο, ΔΕΗ, Bios) υποσχόμενη την προώθηση τους στον χώρο της τέχνης. Όταν η καλλιτεχνική δημιουργία συγχέεται τόσο άμεσα με την οικονομία, προκαλείται εκ των πραγμάτων ένα ανταγωνιστικό κλίμα το οποίο ισοπεδώνει την οποιαδήποτε προσπάθεια συντροφικότητας, αλληλεγγύης και συνεργατικότητας μεταξύ των φοιτητών, ενώ προτεραιοποιεί ξεκάθαρα την εμπορευματοποίησή τους και την προώθησή τους στην αγορά. Με αυτόν τον τρόπο τα φοιτητά καθίστανται ανήμπορα να ανταποκριθούν στις άπαστες προσδοκίες της αγοράς της τέχνης, φτάνοντας σε έναν ατέρμονο βρόχο. Το αποτέλεσμα είναι να αποστραγγίζεται η οποιαδήποτε διάθεση για δημιουργία και συλλογικοποίηση αφού πλέον τα φοιτητά έχουν μετατραπεί σε μηχανές παραγωγής για να θρέψουν το ακόρταγο καλλιτεχνικό εμπόριο.

ΙΔΙΩΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗ ΤΗΣ ΑΣΚΤ

Η ίδια η σχολή βασίζει την λειτουργία της σε χορηγίες και χρηματοδοτήσεις που δέχεται από επιχειρήσεις και ιδιωτικούς φορείς. Ο λόγος δεν είναι μόνο η χαμηλή χρηματοδότηση από το κράτος, αλλά και η εγκαθίδρυση σχέσεων μεταξύ των συμβαλλομένων μερών της εκάστοτε συμφωνίας (εξασφάλιση εκθέσεων-προσωπικών διαφημίσεων καλλιτεχνών-καθηγητών) εντός του ακαδημαϊκού πλαισίου. Ένα παράδειγμα αποτελεί η βιβλιοθήκη της σχολής η οποία είναι χορηγία του ιδρύματος Σταύρος Νιάρχος και οι επινοικιάσεις χώρων για γυρίσματα διαφημίσεων, ταινιών, βίντεο-κλίπ κ.α. Επίσης όταν η χρηματοδότηση ενός ιδρύματος έρχεται από το ιδιωτικό κεφάλαιο, αναπόφευκτα ο κεφαλαιούχος αποκτά και μια θέση κύρους που είτε επηρεάζει είτε καθορίζει αποφάσεις σχετικά με τη λειτουργία, το εκπαιδευτικό πρόγραμμα, τους διδάσκοντες της σχολής κτλ. Κραυγαλέα αντίθεση με τη χρήση χώρων της σχολής κατόπιν οικονομικής δοσοληψίας είναι η δυνατότητα χρήσης των ιδίων χώρων από τα ίδια τα φοιτητά. Παράδειγμα η αίθουσα Κεσσανλή, η οποία παρ'όλο που ανήκει στην σχολή σπάνια παραχωρείται στα φοιτητά. Έτσι, συχνά δίδεται σε ιδιώτες και επιχειρήσεις, στεγάζοντας εκθέσεις, διαγωνισμούς και μπουρζουά εκδηλώσεις.

“ΚΑΚΕΣ” ΤΕΧΝΕΣ

Στο ίδιο πνεύμα, η σχολή προτεραιοποιεί συγκεκριμένες μορφές τέχνης και υπονομεύει άλλες, δημιουργώντας ένα δίπολο μεταξύ των “καλών” και των υπολοίπων, “εφαρμοσμένων” τεχνών, (όπως εικονογράφηση, γραφιστικά, tattoo, κοσμηματοποιία κλπ.) οι οποίες αντιμετωπίζονται ως κατώτερες και απαξιώνονται. Για τις δεύτερες θεωρείται πως δεν υπάρχει χώρος μέσα σε ένα πανεπιστήμιο καλών τεχνών και μπορούν μονάχα να αποκτήσουν κύρος μέσω της θεωρητικής τους πλαισίωσης και της συμμόρφωσής τους με την αγορά. Μία αγορά η οποία κάθε άλλο παρά προσβάσιμη είναι και λειτουργεί κεκλεισμένων των θυρών σε εκθέσεις και δημοπρασίες, απευθυνόμενη σε μία πολιτισμική και οικονομική ελίτ. Με αυτόν τον τρόπο, η σχολή προάγει ένα διαχρονικό μοντέλο λειτουργίας της τέχνης, το οποίο μοναδικό στόχο έχει την εξυπηρέτηση των συμφερόντων της κυρίαρχης τάξης. Στη σύγχρονη εποχή αυτό μπορεί να μεταφραστεί σε ξέπλυμα των χρημάτων μεγαλοαστών και την προβολή τους ως φορείς πολιτισμού.

ΜΑΤΣΑ ΛΑΤΤΕ ΚΑΙ ΞΕΠΛΥΜΑΤΑ

Όταν μια επιχείρηση επιλέγει να προωθεί ένα προφίλ που φαίνεται να στηρίζει ευάλωτες κοινωνικές ομάδες ή να παρουσιάζεται ως προστάτης πολιτισμικών αγαθών χωρίς εμπράκτως να προστατεύει αυτές τις ομάδες, με απώτερο σκοπό αποκλειστικά τη διαφήμισή της και την αποκόμιση κερδών, τότε μιλάμε για washing. Είναι γεγονός πως διάφοροι χώροι και θεσμοί τέχνης, όπως το ΕΜΣΤ, το ίδρυμα Σταύρος Νιάρχος, το ίδρυμα Ωνάση κ.α. εκθέτουν στο κοινό έργα με τη μάσκα της ευαισθητοποίησης σε ζητήματα όπως η κλιματική αλλαγή, ο πόλεμος, η εκμετάλλευση των ζώων (Why look at animals), η έμφυλη βία και διακρίσεις (What if women ruled the world), η ταξική ανισότητα και η μετανάστευση. Την ίδια λογική ακολουθούν και μικρότερες επιχειρήσεις “queer and dog friendly” της χιπστεροκουλτούρας, οι οποίες σταδιακά πολλαπλασιάζονται και γεμίζουν το σύγχρονο αστικό τοπίο με Art and wine, μαθήματα κεραμικής, κουλ στίκερς και μάτσα λάττε. Στην πράξη, βέβαια, κανένα από τα παραπάνω δεν είναι έμπρακτα αλληλεγγυο προς καμία καταπιεσμένη συστημικά μειονότητα, καθώς αυτοσκοπός όλων τους είναι το κέρδος στη νεοφιλελεύθερη αγορά. Ένα από τα αποτελέσματα που στην πράξη επιτυγχάνουν τέτοια εγχειρήματα, με σημαντική συμβολή των καλλιτεχνών, είναι ο εξευγενισμός περιοχών που πριν ήταν στο περιθώριο με άνοδο ενοικίων, γενικότερου κόστους ζωής και εκτοπισμό των χαμηλότερων οικονομικά τάξεων βλ. Μεταξουργείο, Κυψέλη, Εξάρχεια κ.α. Επιπρόσθετα, θεωρώντας ότι η κάθε καταπίεση σε οποιαδήποτε περιθωριοποιημένη ομάδα προέρχεται από την εξουσία, ένα έργο που εκτίθεται στο πλαίσιο κάποιου θεσμού δεν μπορεί εκ των πραγμάτων ποτέ να έχει αντίκτυπο ενάντια στην εκάστοτε εξουσία. Η φαινομενικά “πολιτικοποιημένη” τέχνη που





εκτίθεται σε όλους αυτούς τους χώρους, λοιπόν, δεν είναι τίποτα άλλο παρά ένα εργαλείο του συστήματος για να μεταμφιέζεται σε ένα ανεπτυγμένο - κατά τα Δυτικά πρότυπα -, εναλλακτικό, και φιλικό προς όλες τις μειονότητες περιβάλλον για τον σύγχρονο πολίτη του κόσμου.

ΤΑΞΙΚΟΙ ΦΡΑΓΜΟΙ ΚΑΙ “ΔΗΜΟΣΙΑ” ΕΚΠΑΙΔΕΥΣΗ

Σε ό,τι αφορά την εισαγωγή μας στην ΑΣΚΤ, όσο και στη φοίτησή μας σε αυτήν, ερχόμαστε αντιμέτωπα με ταξικούς αποκλεισμούς. Το καταλαβαίνουμε νωρίς, από την κατάργηση εικαστικών μαθημάτων στα λύκεια σε μια χώρα που υποτίθεται ότι είναι το λίκνο του πολιτισμού της Ευρώπης. Εκτός του ότι η εξόφθαλμη σύνδεση όλης της εκπαίδευσης με την αγορά προάγει την εκμάθηση των απαραίτητων γι’ αυτήν γνωστικών αντικειμένων, οποιοδήποτε μάθημα αξιολογείται ως μη επικερδές, αποκλείεται από το πρόγραμμα του Υπουργείου Παιδείας. Ως αποτέλεσμα προκύπτει ο περιορισμός ποικίλων ερεθισμάτων στα μαθητά (εικαστικά, μουσική, παραστατικές τέχνες, λατινικά, κοινωνιολογία) και άρα η έλλειψη ολόπλευρης ανάπτυξης της προσωπικότητας των υποκειμένων, τα οποία εναρμονίζονται απόλυτα με τα ζητούμενα του συστήματος. Το σύστημα, έτσι κι αλλιώς, δε θα έδινε ποτέ τις βάσεις για την αμφισβήτησή του και συνεπώς ακόμα και η προσθήκη αυτών των μαθημάτων θα γινόταν με θεσμικά διαμορφωμένο τρόπο. Όμως η επαφή με πολλαπλά ερεθίσματα εκ των οποίων και η τέχνη δίνει σίγουρα την ώθηση προς την αμφισβήτηση του συστήματος. Για όποιο άτομο θέλει να έχει μία ευκαιρία εισαγωγής σε μία σχολή καλών τεχνών, η προετοιμασία του που είναι απόλυτα αναγκαία μπορεί να λάβει χώρα μόνο σε ιδιωτικά φροντιστήρια. Τα φροντιστήρια αυτά υπάρχουν κυρίως σε αστικά κέντρα με πολύ υψηλά δίδακτρα και προφανώς χωρίς παροχή υλικών, μια επιπρόσθετη οικονομική επιβάρυνση για τα υποψήφια σπουδαστά. Η δημόσια δωρεάν παιδεία εκ των πραγμάτων δεν είναι δωρεάν, εφόσον για να συνεχίσουμε να μαθητεύουμε/σπουδάζουμε καταβάλλουμε συνεχή και δυσβάσταχτο αγώνα για να καλύψουμε τα συνοδά έξοδα. Μέσα στη δική μας υποστελεχωμένη σχολή, με απλήρωτους διδάσκοντες, με εργαστήρια που είτε κλείνουν είτε συγχωνεύονται με άλλα, με τους τοίχους και τα ταβάνια να καταρρέουν, δεν παρέχονται στα φοιτητά ούτε τα βασικότερα υλικά/μέσα ενώ ταυτόχρονα πολύ συχνά απαιτούνται από εκείνα υλικά/μέσα πολυτελείας για το εκάστοτε πρότζεκτ που ο εκάστοτε απολιτικός καθηγητής έβγαλε απ’ το κεφάλι του.

ΤΕΧΝΗΤΗ ΝΟΗΜΟΣΥΝΗ

Μέσα σε αυτή την απόλυτη εργαλειοποίηση της τέχνης στον βωμό του κέρδους, βρισκόμαστε αντιμέτωπα και με τον κολοσσό διαφθοράς και απαξίωσης, τις εταιρίες ΑΙ (artificial intelligence). Πιο συγκεκριμένα, το generative ΑΙ αντλεί διαδικτυακό υλικό καλλιτεχνών παγκοσμίως και ξερνάει ένα συνοθύλευμα που δεν αναγνωρίζει κανένα από τα άτομα των οποίων ξεδιάντροπα παραβίασε τα προσωπικά τους δεδομένα και τις δημιουργίες τους. Ως εκ τούτου, το σύγχρονο θεσμικό μοντέλο τέχνης, που συνυφαίνεται άρρηκτα με τη γρήγορη παραγωγή φετιχοποιώντας την “καινοτομία”, προωθεί έργα εξ ολοκλήρου παραγόμενα από τεχνητή

νοημοσύνη. Ακολουθώντας το ίδιο πρότυπο, καθηγητές σε σχολές όπως την ΑΣΚΤ κατευθύνουν τα φοιτητά στην χρήση του για την μελέτη τους και τη δημιουργική τους διαδικασία, με σκοπό την προώθηση τους στην αγορά της τέχνης. Σε αυτή τη συνθήκη υποβόσκει το συμφέρον των εταιριών, που για την αυτοσυντήρηση τους κατασκευάζουν υποκείμενα και συνειδήσεις σύμφωνα με τις απαιτήσεις του συστήματος, διαιωνίζοντάς το· για να μην αναφέρουμε το περιβαλλοντικό αντίκτυπο, την εργαλειοποίηση δεδομένων, την παρακολούθηση από τα πάνω, τη βιομηχανία πολέμου, τα deepfakes κ.α..

ΚΡΑΤΟΣ, ΚΕΦΑΛΑΙΟ vs ΑΥΤΟΟΡΓΑΝΩΜΕΝΗ ΤΕΧΝΗ

Αμφισβητώντας το γεγονός ότι η τέχνη πραγματώνεται μόνο εντός του θεσμού, προτάσσουμε την αυτοοργάνωση ως μέσο, για να δημιουργούμε και να επικοινωνούμε σε ένα περιβάλλον συλλογικής φροντίδας. Η αυτοοργανωμένη τέχνη αποτελεί μια εθελούσια μορφή εργασίας η οποία έρχεται σε αντίθεση με την τέχνη που εργαλειοποιείται από τα πάνω και έχει ως βάση την ιδιοτέλεια και την συσσώρευση κεφαλαίου. Η τέχνη όπως και η περίθαλψη, η μόρφωση κ.α. συνιστούν απαραίτητα αγαθά και θα έπρεπε να αποτελούν ανοιχτές διαδικασίες συνδιαμόρφωσης. Σε αυτό το πλαίσιο, βέβαια, η σχολή αρέσκεται να παρουσιάζεται ως αριστερόστροφη με κοινωνικές ανησυχίες ενώ σε δεύτερο επίπεδο καλλιεργεί μια νον πολιτικά θέση, αποστασιοποιημένη εντελώς απ’ την ελληνική και παγκόσμια πραγματικότητα. Συνοψίζοντας, διασχίζοντας αυτό το ναρκοπέδιο θεσμών, κράτους, κεφαλαίου και γενικότερα εξουσίας, θεωρούμε πως είναι αναγκαίο να γίνει μια ανοιχτή συζήτηση για την ενασχόλησή μας με την τέχνη, τους θεσμούς, και την σχέση μας με αυτά ως πολιτικοποιημένες ατομικότητες.

ΤΕΧΝΗ ΜΕ ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ ΑΡΝΗΣΗ ΚΑΙ ΒΙΑ ΜΠΟΥΡΛΩΤΟ
ΣΤΑ ΥΠΟΥΡΓΕΙΑ, ΕΛΕΥΘΕΡΗ ΠΑΙΔΕΙΑ
ΟΥΤΕ ΦΑΣΙΣΜΟΣ, ΟΥΤΕ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ ΚΑΤΩ Ο
ΚΡΑΤΙΣΜΟΣ, ΖΗΤΩ Η ΑΝΑΡΧΙΑ

ΜΣ2026

Αναρχικά Φοιτητά ΑΣΚΤ

anarxikafoititaaskt@espiv.net



***[Στις 7 Μάρτ καλέστηκε ανοιχτή συζήτηση στον κήπο της ΑΣΚΤ από τα Αναρχικά Φοιτητά ΑΣΚΤ με θέμα τις θέσεις που κατατίθενται στο παραπάνω κείμενο, όπως επίσης τους προβληματισμούς και τα ενδεχόμενα ερωτήματα που προκύπτουν από αυτό. Η συζήτηση άνοιξε προς όλες τις κατευθύνσεις αγγίζοντας όλες τις πτυχές της υπόθεσης Τέχνη και Εξέγερση, Επανάσταση, Αμφισβήτηση, Κριτική και Άρνηση στο εδώ και τώρα, μέσα κι έξω από τις σχολές, χωρίς προφανώς να εξαντληθούν. Δημιουργήθηκε μια παρακαταθήκη και μια προοπτική] Φερτά Υλικά**

Η μουσική στα ναζιστικά γκέτο και στρατόπεδα

Μετά την άνοδό του στην εξουσία, το ναζιστικό καθεστώς άρχισε να δημιουργεί ένα εκτεταμένο δίκτυο κέντρων εγκλεισμού διαφόρων κατηγοριών. Κατά τη διάρκεια της δωδεκαετούς ναζιστικής κυριαρχίας, εκατομμύρια άνδρες, γυναίκες και παιδιά, προερχόμενοι από τα πιο ποικίλα εθνοτικά και εθνικά περιβάλλοντα, εγκλείστηκαν σε διάφορα στρατόπεδα για πολιτικούς, θρησκευτικούς, εθνοτικούς, κοινωνικούς και ιδεολογικούς λόγους. Οι χώροι εγκλεισμού ποίκιλλαν από φυλακές έως στρατόπεδα εργασίας και στρατόπεδα μετεγκατάστασης, από στρατόπεδα περιορισμού έως στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας και σωφρονιστικά στρατόπεδα, καθώς και από ειδικά στρατόπεδα έως γκέτο και στρατόπεδα συγκέντρωσης. Για τα παιδιά και τους νέους δημιουργήθηκαν τα λεγόμενα κέντρα φροντίδας για παιδιά αλλοδαπών, στρατόπεδα γερμανοποίησης και στρατόπεδα κράτησης νέων. Οι αιχμάλωτοι εχθρικοί στρατιώτες κρατούνταν σε στρατόπεδα αιχμαλώτων πολέμου. Άλλοι πάλι χώροι και στρατόπεδα, όπως τα στρατόπεδα εξόντωσης, είχαν ως αποκλειστικό σκοπό τη μαζική θανάτωση ανθρώπων.

Είναι πιθανό να υπήρχε κάποια μορφή μουσικής στα περισσότερα από τα περίπου 10.000 ναζιστικά στρατόπεδα. Η διάκριση μεταξύ τους δεν υποβαθμίζει τη σημασία τους· αντίθετα, αποτελεί μια αναγκαία ιστορική διαφοροποίηση, την οποία συχνά τονίζουν οι επιζώντες. Στα απομνημονεύματά του με τίτλο “Schreiben oder Leben (Λογοτεχνία ή Ζωή)”, ο Jorge Semprín επισημαίνει ότι “το ουσιώδες στοιχείο” όλων των ναζιστικών στρατοπέδων ήταν “το ίδιο”. Αυτό ήταν η καθημερινή ρουτίνα, ο ρυθμός της εργασίας, η πείνα, η στέρψη ύπνου, η αδιάκοπη παρενόχληση και ο σαδισμός εκ μέρους των SS, η παράνοια των παλαιότερων κρατουμένων, οι αιματηρές συγκρούσεις για τον έλεγχο των ελάχιστων ψηγμάτων εσωτερικής εξουσίας.

Ωστόσο, ο ίδιος γράφει επίσης ότι «οι εκτοπισμένοι ήταν υποκείμενοι στις ειδικές συνθήκες του εκάστοτε στρατοπέδου». Συνοπτικά, ο τύπος του στρατοπέδου και η ιδιαίτερη ιστορία του καθόριζαν όχι μόνο τις πιθανότητες επιβίωσης των κρατουμένων, αλλά και τη δυνατότητά τους να συμμετέχουν σε πολιτιστικές δραστηριότητες.

Η δημόσια αντίληψη για τη μουσική στα στρατόπεδα συνδέεται κυρίως με τα τραγούδια των γκέτο στη γλώσσα γίντις και με τη μουσική από το Τερέζιενσταντ. Το Τερέζιενσταντ δεν πρέπει να κατατάσσεται στην κατηγορία των στρατοπέδων συγκέντρωσης, όπως συχνά πιστεύεται. Αντιθέτως, η επίσημη ένταξή του το κατατάσσει στην κατηγορία των ναζιστικών γκέτο της Ανατολικής Ευρώπης. Αυτά δημιουργούνταν σε κατοικημένες περιοχές (όπου ζούσαν Εβραίοι) και όχι ως στρατόπεδα με στρατώνες, ενώ η εσωτερική τους λειτουργία ρυθμιζόταν από την αστυνομία του γκέτο και τα Judenröte (Εβραϊκά Συμβούλια). Παρόλο που υπάγονταν στα SS, τα Judenröte διέθεταν σχετικά μεγαλύτερη επιρροή από τα όργανα αυτοδιοίκησης των κρατουμένων στα στρατόπεδα συγκέντρωσης. Η μουσική δραστηριότητα στα στρατόπεδα συγκέντρωσης διεξαγόταν υπό ακραίες συνθήκες εγκλεισμού, ενώ, συνολικά, τα γκέτο προσέφεραν ένα πιο “ευνοϊκό” περιβάλλον. Μάλιστα, το γεγονός ότι τα SS χρησιμοποιούσαν το Τερέζιενσταντ ως “στρατόπεδο-βιτρίνα για τη διεθνή κοινή γνώμη βελτίωσε περαιτέρω τις συνθήκες για τη μουσική. Τόσο ποσοτικά όσο και ποιοτικά, η μουσική στο Τερέζιενσταντ κατείχε ξεχωριστή θέση στο ναζιστικό σύστημα στρατοπέδων.

Ωστόσο, ο ίδιος γράφει επίσης ότι «οι εκτοπισμένοι ήταν υποκείμενοι στις ειδικές συνθήκες του εκάστοτε στρατοπέδου». Συνοπτικά, ο τύπος του στρατοπέδου και η ιδιαίτερη ιστορία του καθόριζαν όχι μόνο τις

πιθανότητες επιβίωσης των κρατουμένων, αλλά και την ελευθερία τους να συμμετέχουν σε πολιτιστικές δραστηριότητες.

Αποδείξεις γι' αυτό βρίσκουμε όχι μόνο στις μαρτυρίες αυτοπτών μαρτύρων, αλλά και στα πολυάριθμα προγράμματα συναυλιών, τις αφίσες, τα εισιτήρια, τα σχέδια των κρατουμένων και τις συνθέσεις που έχουν διασωθεί. Από το Τερέζιενσταντ (Theresienstadt) προέκυψαν η όπερα του Viktor Ullmann "Der Kaiser von Atlantis oder der Tod dankt ab" (Ο Αυτοκράτορας της Ατλαντίδας ή Ο Θάνατος Παραιτείται) και η παιδική όπερα του Hans Krasa "Brundibar", η οποία παρουσιάστηκε 55 φορές στο Τερέζιενσταντ. Τα έργα αυτά έχουν παρουσιαστεί σε όλο τον κόσμο και έχουν καταστεί αντιπροσωπευτικά δείγματα της μουσικής που διώχθηκε και μισήθηκε από τους Ναζί. Η επιτυχία τους οδήγησε σε αυξημένη ζήτηση για άλλες συνθέσεις και συνθέτες από τα στρατόπεδα. Όλα αυτά προσέδωσαν στη μουσική του Τερέζιενσταντ μια ιδιαίτερη αύρα μυστηρίου. Αυτό ενέχει τον κίνδυνο να επισκιαστούν όχι μόνο οι πραγματικές συνθήκες υπό τις οποίες γινόταν μουσική στο Τερέζιενσταντ, αλλά και οι συνθήκες παραγωγής μουσικής σε άλλους τύπους ναζιστικών στρατοπέδων.

Μια πλούσια πολιτιστική ζωή οργανώθηκε επίσης από τους κρατούμενους σε άλλα τμήματα του συστήματος ναζιστικών στρατοπέδων. Στο στρατόπεδο εγκλεισμού του Gurs στη νότια Γαλλία, για παράδειγμα, σολίστ, σύνολα μουσικής δωματίου, χορωδίες και μια μικρή ορχήστρα εμφανίζονταν σε συναυλίες, παραστάσεις καμπαρέ, βραδιές ψυχαγωγίας και άλλες εκδηλώσεις. Αντίστοιχα, στο ολλανδικό στρατόπεδο διαμετακόμισης Westerbork υπήρχαν πολυάριθμες χορωδίες, μια "kamporkest" (ορχήστρα στρατοπέδου) με 30 έως 40 μουσικούς, ένα καφέ με μουσική ψυχαγωγίας, καθώς και εμφανίσεις σολίστ και σχημάτων μουσικής δωματίου,

συναυλίες και παραστάσεις καμπαρέ. Πολλά ειρωνικά και προκλητικά γερμανικά τραγούδια καμπαρέ γράφτηκαν για τις παραστάσεις του λεγόμενου "Bühne Lager Westerbork" (Θέατρο του Στρατοπέδου Westerbork). Τέτοιου είδους κριτική ήταν εφικτή επειδή ο διοικητής του στρατοπέδου καθόταν τακτικά ανάμεσα στο κοινό και απολάμβανε αυτή την ελαφρότητα ως παντοδύναμος προστάτης των τεχνών, για χάρη του οποίου έπρεπε να εμφανίζονται αυτοί οι φυλακισμένοι αστέρες του καμπαρέ και των επιθεωρήσεων.

Στο γκέτο της Βαρσοβίας, στην Πολωνία, δίνονταν συναυλίες από συμφωνική ορχήστρα που αριθμούσε έως και 80 μουσικούς. Πραγματοποιούνταν επίσης βραδιές μουσικής δωματίου, θεάματα ποικίλης ύλης (βαριετέ), εμφανίσεις χορωδιών, παραστάσεις σε καφέ, εβραϊκά "Singspiele" (μουσικές κωμωδίες) και θρησκευτικές συναυλίες σε συναγωγές. Ανάλογες εκδηλώσεις λάμβαναν χώρα και στα γκέτο του Λοτζ (Πολωνία) και του Βίλνιους (Λιθουανία). Στο Λοτζ, οι συμφωνικές συναυλίες και οι επιθεωρήσεις συγκαταλέγονταν στις πιο αξιόλογες εκδηλώσεις, ενώ στο Βίλνιους ξεχώριζαν οι παραστάσεις του θεάτρου του γκέτο. Καθώς και τα τρία αυτά γκέτο της Ανατολικής Ευρώπης υπήρξαν παλαιότερα κέντρα εβραϊκού πολιτισμού, ήταν ήδη γνωστά για τους συγγραφείς, τους ποιητές και τους δημιουργούς τραγουδιών τους. Οι εγκλειστοί μπορούσαν να αντλήσουν στοιχεία από αυτές τις παραδόσεις προκειμένου να διατηρήσουν την πολιτισμική τους ταυτότητα. Στον τομέα της σύνθεσης τραγουδιών, μερικές από τις πιο εξέχουσες μορφές ήταν ο Shmerke Kaczerginski στο Βίλνιους, ο Mordechai Gebirtig — ο οποίος δολοφονήθηκε στην Κρακοβία — και ο Hirsh Glick, ο οποίος καταγόταν από το Βίλνιους αλλά μεταφέρθηκε σε διάφορα στρατόπεδα. Τα τραγούδια που γράφτηκαν σε αυτά τα ναζιστικά γκέτο αποτέλεσαν μια μοναδική μορφή εβραϊκού τραγουδιού, ενώ πολλά από αυτά μεταφέρθηκαν εκτός της περιοχής, σε άλλα γκέτο και στρατόπεδα. Ορισμένα εξελίχθηκαν σε τραγούδια της αντίστασης που παραμένουν δημοφιλή έως σήμερα, όπως το «Zog nit keyn mol» («Μην πεις ποτέ») του Glick, το οποίο



Φωτογραφία από την ταινία "Τερεζίν", 2024

καθιερώθηκε ως ο ύμνος των Εβραίων παρτιζάνων.

Είτε από προσωπική επιθυμία είτε κατόπιν εντολής των δεσμοφυλάκων τους, οι κρατούμενοι ερμήνευαν μουσική και σε άλλα στρατόπεδα ή σε άλλες κατηγορίες στρατοπέδων, όπως για παράδειγμα σε σωφρονιστικά στρατόπεδα και στρατόπεδα καταναγκαστικής εργασίας. Ωστόσο, ελάχιστη έρευνα έχει διεξαχθεί σχετικά με το θέμα αυτό. Ακόμη και στα στρατόπεδα εξόντωσης, όπου η ζωή των κρατουμένων διαρκούσε μόνο όσο τους χρειάζονταν τα SS, οι συναυλίες και οι ορχήστρες των στρατοπέδων δεν αποτελούσαν άγνωστο φαινόμενο. Όμως, χωρίς να ληφθούν υπόψη το ιστορικό πλαίσιο και η συγκεκριμένη κατηγορία στρατοπέδου, είναι αδύνατο να κατανοήσουμε τον μεταβαλλόμενο βαθμό ελευθερίας που διέθεταν οι κρατούμενοι και, κατά συνέπεια, την εξέλιξη των μουσικών δραστηριοτήτων σε κάθε συγκεκριμένο στρατόπεδο. Συνολικά, η μουσική ήταν παρούσα τόσο στις ακραίες συνθήκες των στρατοπέδων συγκέντρωσης και εξόντωσης όσο και σε άλλα στρατόπεδα, όπου οι συνθήκες ευνοούσαν περισσότερο την ανάπτυξη μιας διαφοροποιημένης πολιτιστικής ζωής. Η καθοριστική διαφορά έγκειται στη χρήση της μουσικής. Στο Τερέζιενσταντ και στα ναζιστικά γκέτο, για παράδειγμα, η ενασχόληση με τη μουσική ήταν κατά κύριο λόγο πρωτοβουλία των ίδιων των κρατουμένων και σπάνια αποτελούσε αποτέλεσμα άμεσης εντολής των θυτών. Αντιθέτως, στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και εξόντωσης, η μουσική κατείχε πάντα μια αμφίσημη θέση. Εκεί, λειτουργούσε αφενός ως μέσο επιβίωσης για τους κρατουμένους και αφετέρου ως εργαλείο τρόμου στα χέρια των SS. Ήταν σύνηθες το προσωπικό του στρατοπέδου να αξιοποιεί τους μουσικούς-κρατουμένους για δικούς του σκοπούς και να χρησιμοποιεί σκόπιμα τη μουσική προκειμένου να



Φωτογραφία από το στρατόπεδο Τερεζίν

κάμψει περαιτέρω το ηθικό των κρατουμένων, επιβάλλοντας την αποπολιτισμική υποβάθμιση και την απανθρωποποίηση μέσω της αναγκαστικής μουσικής ενασχόλησης. Πρόκειται για μια πτυχή που συχνά λησμονείται. Διότι στα στρατόπεδα συγκέντρωσης και εξόντωσης, η μουσική ταλαντευόταν ανάμεσα στη χρήση της ως θεμιτής στρατηγικής επιβίωσης και αναγκαίας διεξόδου για τα θύματα, και στην ιδιοποίηση και κατάχρησή της από τους θύτες.

Guido Fackler

από το site Music and the HOLOCAUST

Φωτογραφία από την ταινία "Τερεζίν", 2024



Ο ΦΑΣΙΣΜΟΣ ΤΗΣ ΜΟΡΦΗΣ ΩΣ ΜΟΡΦΗ ΤΟΥ ΦΑΣΙΣΜΟΥ

1
Ζούμε σε δίσεκτους καιρούς. Σε καιρούς που τρέφονται από τη σύγχυση ενώ πρεσβεύουν ανεπιτήδευτη απλοϊκότητα. Μέσα από μια βίαιη πολιτισμική απαίτηση «λέξεις και πράξεις» γίνονται θύματα της ανελέητης ανάγκης για «αλλαγή». Αλλαγή στις έννοιες των λέξεων, αλλαγή στην ερμηνεία και την κατανόηση των πράξεων. Κι ο φασισμός γίνεται τετριμμένος, γίνεται μια κοινωνική συνήθεια μαζί με όλες τις συμπαρομαρτούντες του έννοιες αλλά και με το ξεχειλωμά του σε τέτοιο βαθμό ώστε να αμβλύνεται η επικίνδυνη δυναμική του. Λέξεις όπως «στρατόπεδα συγκέντρωσης μεταναστών» γλιστράνε στο καθημερινό λεξιλόγιο σα βασικές κοινοτοπίες συνοδευόμενες από ένα πλειοδοτικό μισάνθρωπο χαμόγελο. Πράξεις όπως οι πορείες και οι διαδηλώσεις μετατρέπονται σε «φασισμό» που κλείνει τους δρόμους.

2
Έχει γίνει αντιληπτό ότι δεν έχουμε να κάνουμε με ένα ιδιότυπο φαινόμενο και κάποιους φυσικούς του φορείς, με κάποιους γραφικούς καραφλούς και λάτρεις των περιορισμένων διανοητικών οριζώντων. Έχουμε να κάνουμε με ένα κοινωνικό φαινόμενο που έχει ήδη θεσμοποιήσει την κοινωνική του διάχυση χωρίς να υποστεί ούτε στο ελάχιστο τα μισανθρωπικά του χαρακτηριστικά. Οι μηχανισμοί κοινωνικής διάχυσης του φασισμού δεν είναι ούτε τυχαίοι, ούτε αφελείς, ούτε διακριτά εκτεθειμένοι στη θέσμιση της καθημερινότητας. Ο φασισμός πρέπει να γίνεται διακριτός σε κάθε κύτταρο της νοητικής συγκρότησης, σε κάθε μόριο της καθημερινής υλικότητας, να διαχωρίζεται, να στήνεται απέναντι στη συνείδησή μας και να εκτελείται πάραυτα. Πρόκειται για μια διαρκή και σε επαγρύπνηση διαδικασία που δεν υπόκειται σε απλές εφαρμογές κλειστών θεωριών και ιδεολογικών συνταγών. Σε αυτούς τους δίσεκτους καιρούς είναι καθήκον μας να εκτρέψουμε παντελώς τη λεωφόρο του Αυτονόητου.

3
Στο πλαίσιο αυτού του καθήκοντος και σε ό,τι μας αφορά, ως εγχείρημα που επιδιώκει την «πολιτικοποίηση της τέχνης», πρέπει να γίνει κατανοητός με σαφήνεια ο τρόπος με τον οποίο αντιλαμβανόμαστε την ριζοσπαστικοποίηση της πράξης μας σε δυναμική αντίθεση τόσο με την «αισθητική του φασισμού» όσο και την αγαστή του σχέση με την κυρίαρχη «καπιταλιστική διαχείριση της τέχνης». Τα εισαγωγικά στις φράσεις σημαίνουν ότι πρόκειται ακριβώς για τα πεδία της απαιτούμενης επεξήγησης.

4
Από τις αρχές του 20ου αιώνα ήταν αδιαμφισβήτητη η παρακμή της τέχνης του αστικού πολιτισμού, η οποία είχε σαρωθεί από τον κυνισμό της εμπορευματικής επικυριαρχίας, από την επέλαση της μαζικής κουλτούρας, του θετικισμού και του τεχνολογιοκεντρισμού. Οι κινήσεις των ντανταϊστών και των σουρεαλιστών δεν ήταν παρά κινήσεις ριζοσπαστικής αποκατάστασης της όποιας αυθεντικότητας στην ανθρώπινη δημιουργικότητα που, όμως, χάθηκαν μέσα στη γραφικότητα

ως μποέμ πλευρά της κυρίαρχης αστικής προσέγγισης. Αλλά απέναντι στην «πολιτικοποίηση της τέχνης» που επιχειρήθηκε από τις αισθητικές πρωτοπορίες του μεσοπολέμου αντιπαράταχθηκε η «αισθητικοποίηση της πολιτικής» από μεριάς του φασισμού. Κέντρο του έργου γίνεται ο ηγέτης και οι υπήκοοι βλέπουν τον κόσμο μέσα από τα δικά του μάτια (χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η ταινία «Δύναμη της Θέλησης» της Λένι Ρίφενσταλ). Το αισθητικό αποτέλεσμα αποκτά ένα είδος αυτονομίας της μορφής ώστε η φετιχοποίησή της να αποκρύπτει το ουσιαστικό περιεχόμενο. Η αισθητική μορφή γίνεται αυτοσκοπός. Αυτή η «αισθητικοποίηση», ωστόσο, δεν συγγενεύει μόνο με τον φασισμό αλλά ως ευρύτερη έννοια έρχεται να ερμηνεύσει την εμπορευματική αγορά της «τέχνης». Η «τέχνη για την τέχνη» μπορεί να είχε άλλα κίνητρα όταν δημιουργήθηκε ως αναχωματική τάση στα μηχανικά αναπαραγωγικά εργαλεία του καπιταλισμού (να κρατήσει μακριά την «τέχνη» από την βιομηχανοποίησή της) αλλά κωνεύτηκε από έναν «μεταμοντερνισμό» της εκθεσιακής αγοράς και της ισοπεδωτικής μαζικής κουλτούρας. Η σχέση φασισμού και καπιταλισμού αναγνωρίζεται με σαφήνεια στον διαχωρισμό μορφής και περιεχομένου και την φετιχοποίηση της μορφής.

5
Η δική μας απόπειρα «πολιτικοποίησης της τέχνης» διεκδικεί την αδιάσπαστη ενότητα μορφής και περιεχομένου, αναδιατάσσει και αυτοδιαχειρίζεται τους όρους παραγωγής του έργου καθώς και των κοινωνικών του χρήσεων. Αυτή η «πολιτικοποίηση της τέχνης» δεν αφορά μια στρατευμένη τέχνη που εξυπηρετεί κομματικές παραγγελίες, δεν εργαλειοποιεί μορφή και περιεχόμενο σύμφωνα με τις ανάγκες μιας κεντρικής πολιτικής στρατηγικής, δεν είναι υπηρέτρια κανενός επιτελείου και καμίας ιδεολογίας. Δεν πρόκειται για μια απλώς ανταγωνιστική σχέση προς το Υπάρχον. Δεν αναγνωρίζουμε τους εαυτούς μας αποκλείοντας τα εξουσιαστικά χαρακτηριστικά. Δημιουργούμε ένα καινούργιο τοπίο συναντήσεων, ανασυγκρότησης λόγου και πράξης χωρίς να υποστέλλουμε στο παραμικρό την αποφασιστικότητά μας να καταστρέψουμε ό,τι παράγει εκμετάλλευση και καταπίεση. Η καταστροφή δεν είναι αυτοπραγμάτωση (η καταστροφή της μορφής του Υπάρχοντος, δηλαδή μια ενδεχόμενη επαναφορά από το παράθυρο της «αισθητικοποίησης» που βγάλαμε από την πόρτα) αλλά επακόλουθο της υπεράσπισης των περιεχομένων που πρεσβεύουμε. Σε αυτήν την προσπάθεια είμαστε απολύτως εκτεθειμένοι. Κι αυτή μας η έκθεση δεν έχει να κάνει με τον ξορκισμό της καταστολής αλλά με την έγκληση κάθε ριζοσπαστικής κριτικής.

Κείμενο του συγκροτήματος **Ζωή Τάχα** [2012-2018] το οποίο μοιράστηκε στην αντιφασιστική συναυλία που έγινε στον Πευκόνα Αγ. Αναργύρων στις 22/6/2013



Οι δοσίλογοι "καλλιτέχνες" της χούντας ή χαιρετίσματα από το "καλλιτεχνικό" απυρόβλητο

Η πρώτη επέτειος του πραξικοπήματος της 21ης Απρίλη γιορτάστηκε με ειδική φιάστα στο Παναθηναϊκό Στάδιο.

Ήταν εκεί όλοι οι προσκυνημένοι καλλιτέχνες προκαλώντας θλίψη στην όποια κοινή, αντιδικτατορική, γνώμη.

Οι συγκεκριμένοι καλλιτέχνες ισχυρίστηκαν ότι φοβήθηκαν, εκβιάστηκαν ή εξασφάλιζαν έτσι τα στοιχειώδη προς το ζην... την ίδια στιγμή που γέμιζαν οι φυλακές με αντιστεκόμενους. Επιλογές κι επιλογές...

Παρουσιαστής του προγράμματος εκείνης της φιάστας στο Παναθηναϊκό Στάδιο ήταν ο γνωστός τότε παρουσιαστής Γιώργος Οικονομίδης.

Διευθυντές της ορχήστρας του Εθνικού Ιδρύματος Ραδιοφωνίας οι κ.κ. Γιώργος Κατσαρός, Κώστας Κλάβας, Τάκης Αθηναίος, Τάκης Μωράκης και Ανδρέας Χατζηναποστόλου.

Τραγουδιστές και ηθοποιοί που έπαιξαν σε εθνικοκουντικά σκετς: Ρένα Βλαχοπούλου, Φώτης Δήμας, Μαρινέλλα, Γιάννης Βογιατζής, Κώστα Βουτσάς, Γιάννης Πουλόπουλος, Νινή Τζάνετ, Νίκος Σταυρίδης, Ντίνος Ηλιόπουλος, Σώτος Παναγόπουλος, Τρίο Γκρέκο, Νάντια Κωνσταντοπούλου, Ρένα Ντορ, Τζένη Βάνου, Σταμάτης Κόκοτας, Βίκυ Μοσχολιού, Τώνης Μαρούδας, Γιώργος Ζαμπέτας. Και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης.

Σε επιστολή του ο Μίκης Θεοδωράκης προς τον Μπιθικώτση, η οποία δημοσιεύτηκε στο όργανο της χούντας "Ελεύθερος Κόσμος" στις 16 Νοεμβρίου 1967, ο συνθέτης έγραψε:

«Γρηγόρη,

Διάβασα με κατάπληξη ότι πρόκειται να τραγουδήσεις στα "Δειλινά" τον "Ύμνο της Επανάστασης". Νομίζω ότι είσαι αρκετά μεγάλος για να καταλαβαίνεις τι πρόκειται να κάνεις. Πόσες ευθύνες επωμίζεσαι και σε τι σοβαρούς κινδύνους μπαίνεις. Κάθισε σπíti σου με αξιοπρέπεια. Μην γκρεμίζεις με μια κλωτσιά αυτό που χτίσαμε μαζί τόσα χρόνια. Μην ακούς τους κερδοσκόπους και τους προσκυνημένους. Μην ρίχνεις στο βούρκο το όνομά σου και το όνομα των παιδιών σου, που σε λίγο θα ντρέπονται για σένα. Κάνε τον άρρωστο. Φύγε για το εξωτερικό. Εκεί μπορείς ν' αρχίσεις μια καινούργια καριέρα. Η Μελίνα σε περιμένει. Γιατί αν εσύ ο Μπιθικώτσης, το πρωτοπαλίκarlo του Θεοδωράκη, γίνεις επίσημος τραγουδιστής της Δικτατορίας τραγουδώντας αυτό

το άθλιο κατασκεύασμα θα πρέπει να ξέρεις ότι θα γίνεις ο πιο αχάριστος και τιποτένιος προδότης που γέννησε ο Λαός μας. Στο όνομα της φιλίας μας και για χάρη της γυναίκας σου, των παιδιών σου και όλων των αμέτρητων φίλων μας, σε ικετεύω να μ' ακούσεις για τελευταία φορά. Μετά την Πέμπτη θα είναι αργά. Πάρα πολύ αργά.

Μίκης Θεοδωράκης
Αθήναι, Ιούλιος 1967».

Ο τραγουδιστής της "Ρωμιοσύνης" και του "Άξιον Εστί", εκτός από Ρίτσο και Ελύτη, ωστόσο, είχε ήδη τραγουδήσει κα Ηλία Καραμανέα, κονφερασιέ και σικουργό του "ύμνου" της δικτατορίας, σε μουσική του αρχιμουσικού Α. Ρεμούνδου. Την Πέμπτη 13 Ιουλίου 1967 σε μια καλλιτεχνική βραδιά υπό την αιγίδα του Κεντρικού Ραδιοφωνικού Σταθμού Ενόπλων Δυνάμεων, στο κέντρο Δειλινά της Γλυφάδας, η Βίκυ Μοσχολιού και ο Γρηγόρης Μπιθικώτσης τραγούδησαν, σε πρώτη εκτέλεση, τον ύμνο της δικτατορίας:

«Μέσα στ' Απρίλη τη γιορτή,
το μέλλον χτίζει η νιότη
αγκαλιασμένη, δυνατή,
μ' εργάτη, αγρότη, φοιτητή
και πρώτο το στρατιώτη...».



Οι καλλιτέχνες που τραγούδησαν τον ύμνο της χούντας





«Ξέρω ότι η Μελίνα Μερκούρη δεν χώνευε και δεν ήθελε να βλέπει μπροστά της τη Ρένα Βλαχοπούλου. Καθόλου δεν την ήθελε. Κάτι είχε γίνει και είχε ονομάσει, δεν θυμάμαι πώς, η Ρένα την Μελίνα και η Μελίνα την είπε ότι είσαι παλιохουντικά. Η Βλαχοπούλου ήταν πάρα πολύ δεξιά.

Δεν ήθελε να βλέπει και τους Ηλιόπουλο, Κωνσταντάρα και Παντελή Ζερβό η Μελίνα. Ο Λάμπρος Κωνσταντάρας ήταν βασιλικός και πολύ φίλος με τον δημοσιογράφο Σάββα Κωνσταντόπουλο (σ.σ. της χουντικής εφημερίδας Ελεύθερος Κόσμος) από την περίοδο της Κατοχής. Ο Ηλιόπουλος ήταν πάρα πολύ δεξιός, όπως και ο Ζερβός. Μεταξύ μας όμως είχαμε πολύ καλές σχέσεις και δεν κοιτούσαμε αν ο ένας είναι κομμουνιστής ή δεξιός. Αυτά δεν τα κοιτούσαμε εμείς τότε. Εμείς κάναμε ωραίο και αληθινό έργο. Να με τον Λάμπρο, παράδειγμα, ιδεολογικά ήμασταν αντίθετοι, με αγαπούσε όμως και τον αγαπούσα πάρα πολύ.

Ο Διονύσης Παπαγιαννόπουλος μετά το 1967 όποτε τον έβλεπα στα γυρίσματα ή συναντιόμασταν έξω έλεγε συνέχεια: «επιτέλους φύγανε οι κερατάδες και βρήκαμε την ψυχία μας». Κερατάδες έλεγε όλους τους πολιτικούς. Αυτός μαζί με τον Γιάννη Γκιωνάκη ήτανε κάργα χουντικοί και οι δυο τους.

Τεράστιο ταλέντο, μεγάλη μορφή, ιστορία ολόκληρη ήταν ο Γιώργος Οικονομίδης. Ο Γιώργος βοήθησε πάρα πολλούς ηθοποιούς. Έπεσε σε δυσμένεια μετά επειδή ήταν χουντικός. Σε δυσμένεια όχι από εμάς. Ο Καραμανλής τον κυνήγησε πολύ και το Πασόκ τον ισοπέδωσε τελείως. Στις φιέστες που έκανε το στρατιωτικό καθεστώς της 21ης Απριλίου συμμετείχανε οι πάντες, χωρίς να τους πιάσει κανένας. Ο Σταυρίδης ήταν από τους πρώτους που πήγε στις φιέστες. Αυτό το θυμάμαι καλά. Η Μοσχολιού τραγουδούσε τον ύμνο της 21ης Απριλίου σε κάθε επέτειο. Ο Μπιθικώτσης δεν μιλούσε για πολλά χρόνια με τον Μίκη Θεοδωράκη, είχανε παρεξηγηθεί πολύ οι δυο τους για την χούντα. Λεφτά έβγαλα με τη χούντα. Ντρέπομαι που το λέω, αλλά αυτή είναι η αλήθεια».

Γιάννης Βόγλης, συνέντευξη στην εθνικιστική κυπριακή εφημερίδα "Η Μάχη" 30 Απριλίου 2016

Ο Φώτης Λήμας είναι μια σπουδαία αλλά παραγνωρισμένη φωνή τού ελληνικού τραγουδιού. Ερμήνευσε πρώτος το "Αν σ' αρνηθώ αγάπη μου". Συμμετείχε με 4 κομμάτια στην "Οδό Ονείρων" του Χατζηδάκη (1962) αλλά και στον δίσκο "Η Αθήνα τραγουδά Χατζηδάκη" (1965). Ανεπανάληπτη έμεινε η πρώτη εκτέλεση του "Έρημος μες' στην ερημιά" (του Σταύρου Κουγιουμτζή, 1965), κομμάτι που ξανατραγουδύσε -εμφανώς κατώτερα- ο Γιώργος Νταλάρας στον δίσκο "Όταν ανθίζουν πασχαλιές" (1971). Εν τω μεταξύ το καλοκαίρι του '68 κυκλοφορεί κι ένα ακόμη δισκάκι (όχι σε ευρεία κλίμακα), προπαγανδιστικό να το πούμε, για τις ανάγκες του δικτατορικού καθεστώτος, που περιείχε τα κομμάτια "Το νέον σύνταγμα της 29ης Σεπτεμβρίου 1968" και "21η Απριλίου 1967. Το δεύτερο τραγούδι θα έμενε στην ιστορία ως ο "ύμνος της χούντας". Και τα δύο αυτά... παρατράγουδα θα τα απέδιδε, στην δισκογραφία, ο Φώτης Λήμας με τη συνοδεία χορωδίας. Οι στίχοι και των δύο ανήκαν στον Γιώργο Οικονομίδη, ενώ οι μουσικές στο πρώτο ήταν του Γιάννη Κασρινού και στο δεύτερο, στον «ύμνο», ήταν του Γιώργου Κατσαρού (αυτά τα ονόματα είναι αναγραμμένα στις ετικέτες του μικρού δίσκου). Μετά την πώση τής χούντας, ο Φώτης Λήμας δεν δέχτηκε να παραστήσει τον "ανανήψαντα" ή να προσπαθήσει να δικαιολογηθεί για τα φιλοδικτατορικά του αισθήματα. Προτίμησε να εγκαταλείψει το τραγούδι και να εξαφανιστεί.

Από το site της **+τεχνίας-**



«Έχουμε καταλάβει το κτίριο (παλιό Μποδοσάκειο-Φρειδερίκειο) που στεγαζόταν παλιά το 3ο Δημοτικό Σχολείο (Ιερά Οδός και Μεγάλου Αλεξάνδρου). Το κτίριο αυτό ανήκει στο δημόσιο και ήταν εγκαταλειμμένο 4 χρόνια, βρισκόταν σε άθλια κατάσταση συν ότι αποτελούσε εστία μόλυνσης για την περιοχή»

Με αυτόν τον τρόπο ξεκινούσε η πρώτη ανακοίνωση της κατάληψης στις αρχές του Νοέμβρη 1981. Πρόκειται για την κατάληψη του Μποδοσάκειου-Φρειδερίκειου κτιρίου όπου μέχρι το 1977 στεγαζόταν το 3ο δημοτικό σχολείο Αιγάλεω, απέναντι ακριβώς από την είσοδο του Μπαρουτάδικου επί της Ιεράς Οδού. Η κατάληψη διήρκεσε δύο περίπου μήνες, τον Νοέμβρη και τον Δεκέμβρη του 1981, μέχρι που τα συνεργεία του Δήμου υλοποίησαν απόφαση της τοπικής εξουσίας να κατεδαφιστεί το κτίριο για να πάρει τη θέση του το σημερινό μικρό παρκάκι-παιδική χαρά. Το εγχείρημα αυτό, δεν αποτέλεσε παρά μια ακόμη ψηφίδα σε ένα ψηφιδωτό αντίστοιχων εγχειρημάτων. Την ίδια ακριβώς περίοδο υπήρχαν καταλήψεις σε κτίριο της οδού Βαλτετσίου στα Εξάρχεια, στο κτήμα Δρακοπούλου στα Πατήσια, στη Βίλλα Στέλλα στο Ν. Ηράκλειο και, στη Θεσσαλονίκη, στα κτίρια του Ερυθρού Σταυρού και της πρώην Σχολής Κωφάλων.

Υπήρχαν δύο σημαντικές ιστορικές παράμετροι που ενεργοποίησαν αυτές τις πρώτες καταλήψεις δημόσιων κτιρίων με τον συγκεκριμένο χαρακτήρα στην Ελλάδα. Η πρώτη είχε να κάνει με το ευρωπαϊκό κίνημα των καταλήψεων την συγκεκριμένη περίοδο. Το κίνημα των καταλήψεων είχε ξεκινήσει την δεκαετία του 1960 με σημείο αναφοράς την Ολλανδία και τις δεκάδες καταλήψεις δημοσίων κτιρίων με σκοπό την στέγαση. Ο Μάνς του 1968 στη συνέχεια πυροδότησε μια σειρά από ανατρεπτικές πολιτικές προταγματικές από τις οποίες μία τάση εκφράστηκε με το κίνημα των καταλήψεων και κορυφώθηκε προς τα τέλη της δεκαετίας του 1970. Αδιαμφισβήτητα, εκείνη την περίοδο το Βερολίνο αποτέλεσε την ευρωπαϊκή μητρόπολη των καταλήψεων. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε ότι την 12η Δεκέμβρη 1980 μια παράνομη έξωση πραγματοποιήθηκε από την αστυνομία στην περιοχή του Kreuzberg και προκάλεσε ταραχές στους δρόμους που κράτησαν μέχρι το πρωί της επόμενης μέρας. Τους μήνες που ακολούθησαν, σχεδόν καθημερινά νέα σπίτια καταλαμβάνονταν φτάνοντας στην κορύφωση το καλοκαίρι του 1981 όταν είχαν καταληφθεί περίπου 165 σπίτια.

Επρόκειτο, επομένως, για μια διαδικασία που, λόγω της κούντας στην Ελλάδα, προσεγγίστηκε από το εγκώριο εναντιωματικό κίνημα από ένα σημείο και μετά και άρχισε να παράγεται ο απαραίτητος συγκρωτισμός από τις αρχές του 1981. Είναι τον Μάη του 1981 που το Χριστιανοδημοκρατικό κόμμα κερδίζει τις εκλογές στην Γερμανία και δρομολογεί την κατασταλτική τακτική της «μηδενικής ανοχής» ενάντια σε διαδηλώσεις και δράσεις τέτοιες, όπως οι καταλήψεις. Το κύμα καταστολής έφτασε στο δυσάρεστο αποκορύφωμά της στις 22 Σεπτεμβρίου 1981, όταν ο Klaus-Jürgen Rattay, ένας 18χρονος καταληψίας, προσπαθώντας να ξεφύγει από την αστυνομία, χτύπησε και σκοτώθηκε από ένα λεωφορείο του Οργανισμού Μεταφορών του Βερολίνου. Όλα αυτά τα γεγονότα έφεραν στον αφρό του ελληνικού εναντιωματικού κινήματος την πρακτική των καταλήψεων ως πολιτική και κοινωνική αναγκαιότητα.

Η δεύτερη χρονική συγκυρία είχε να κάνει με την άνοδο του Πασόκ στην κεντρική εξουσία τον Οκτώβρη του 1981. Δεν ήταν

μόνο σύσσωμο το αριστερό κίνημα της εποχής εκείνης που συνθηκολόγησε με τη νέα σοσιαλδημοκρατική διαχείριση αλλά ήταν και μεγάλο μέρος της εξωκοινοβουλευτικής αριστεράς όπως επίσης και μέρος του αντιεξουσιαστικού χώρου που αποφάσισαν εκκευρία με την «αλλαγή». Είναι γεγονός ότι έναν μόλις μήνα μετά την ανακήρυξη της «αντιδεξιάς αλλαγής», δεν έμεναν περιθώρια αμφισβήτησης στην κοινωνική συνείδηση επί των δρομολογούμενων κεντρικών επιλογών της νέας πολιτικής διαχείρισης. Οι πρώτες αλλαγές που έγιναν σχεδόν αμέσως ήταν εντυπωσιακές γιατί αφορούσαν την φαινομενολογία της κυριαρχίας. Δεν ήταν τυχαίο που την επομένη της εκλογικής νίκης του Πασόκ το κρατικό ραδιόφωνο έπαιζε Θεοδωράκη και Σαββόπουλο ολημερίς και ολονυχτίς. Αποτελούσε μια ανέξοδη κίνηση με μεγάλα κέρδη στην ταλαιπωρημένη από τον δεξιό αυταρχισμό πλειοψηφία της ελληνικής κοινωνίας. Την ίδια στιγμή δρομολογούταν ένας ανελέητος καπιταλιστικός εκσυγχρονισμός τόσο σε οικονομικό όσο και σε πολιτικό επίπεδο. Μέσα σε αυτή την συγκυρία οι καταληψίες επέλεξαν σε ένα γενικό πλαίσιο, χωρίς απαραίτητα να έχουν κάποια διαδικασία συνδιαμόρφωσης, να επενδύσουν στην ίδια τη μοριακότητα των κοινωνικών σχέσεων. Εκεί που η αλλοτρίωση δεν γνωρίζει φαινομενικότητες αλλά παράγει τις κεφαλαιοκρατικές σταθερές της εκμετάλλευσης, καταπίεσης, μιζέριας, δυστυχίας και εξαθλίωσης.

Αυτό δεν σημαίνει ότι οι καταλήψεις αυτές αποτέλεσαν νησίδες αυτοκάθαρσης από την ίδια την αλλοτρίωση την οποία πολεμούσαν. Οι διαφορές συνήθως ήταν πολλές και, ειδικά για την κατάληψη στο Αιγάλεω, οι διαφορές αυτές, όπως και ο προβληματικός τρόπος διευθέτησής τους, αποτέλεσαν και την αιτία που φυλλορρόπησε το εγχείρημα. Φυλλορρόπησε σε τέτοιο βαθμό που εντέλει επιτράπηκε σε εργάτες του δήμου συνεπικουρούμενους από... αριστερούς πα «αγανακτισμένους πολίτες» να κατεδαφίσουν το κτίριο για να βάλουν στη θέση του μια έρημη έκτοτε μικρή πλατεία. Τίποτε όμως δεν ακυρώνει την σπουδαιότητα της ίδιας της απόπειρας ριζοσπαστών συντοπιτών μας της περιόδου εκείνης να μην συνθηκολογήσουν με την εξουσία σε κάθε της μορφή και να διεμβολίσουν τις συμβάσεις μιας αλλοτριωμένης καθημερινής ζωής.

Η τακτική της γερμανικής δεξιάς για την καταστολή των καταλήψεων ήταν: «Έρευνες σε σπίτια πραγματοποιούνται με το πρόσχημα ότι δεν υπάρχει καμία ανοχή «σε παράνομους χώρους για εγκληματίες». Οι έρευνες χρησιμοποιούνταν είτε για να καταστρέφονται τα σπίτια με τέτοιο τρόπο που γινόντουσαν μη βιώσιμα, ή απλά για να εκδιωχθούν άμεσα οι καταληψίες. Δεν υπήρχε κανένας ενδοιασμός από την ελληνική σοσιαλδημοκρατία και τα αριστερά της δεκανίκια να οικειοποιηθούν άμεσα την τακτική αυτή και να πράξουν ανάλογα.

Θεωρούμε ιστορικό μας καθήκον να παραθέσουμε τον ίδιο τον λόγο των καταληψιών όπως αυτός αποτυπώθηκε στις διαρκείς τους ανακοινώσεις. Αποτελούν αδιάσειστα τεκμήρια μιας αποκλεισμένης από την κυρίαρχη αφήγηση ιστορικότητας και μιας αιχμής στη συνέχεια των πολιτικών και κοινωνικών αγώνων στην περιοχή.



ΑΝΑΚΟΙΝΩΣΗ Νο 1 ΑΠ' ΤΗΝ ΚΑΤΑΛΗΨΗ ΤΟΥ ΑΙΓΑΛΕΩ

Έχουμε καταλάβει τό κτίριο (πάλιό Μποδοσάκειο-Φρειδερίκειο) πού στεγαζόταν παλιά τό 3ο Δημ. Σχολείο (Ίερά Όδός καί Μεγ. Άλεξάνδρου). Τό κτίριο αυτό άνήκει στό δημόσιο καί ήταν εγκαταλειμένο 4 χρόνια, βρισκόταν σέ άθλια κατάσταση σύν ότι άποτελοῦσε έστία μόλυνσης γιά τήν περιοχή.

Προχωρούμε στίς έπισκευές τοῦ κτιρίου καί στό νά διαμορφώσουμε τούς χώρους ὥστε νά μπορούμε νά πραγματοποιήσουμε τίς έπιθυμίες γιά τίς ὁποῖες τό καταλάβαμε. (Στήν προσπάθειά μας αὐτή υπογραμμίζουμε τήν ένεργό ἀλληλεγγύη τῶν γειτόνων.)

Μέ τήν κατάληψη έπιδιώκουμε:

1) Τή δημιουργία ενός αὐτοδιοευθυνόμενου χώρου μέσ' ἀπ' τόν ὁποῖο θά ἔχουμε τή δυνατότητα νά δημιουργοῦμε συλλογικά, διατηρώντας σάν ἄτομα τήν ιδιαιτερότητα καί αὐτονομία τοῦ καθένα. Αὐτό έκφράζει τή διάθεσή μας ν' ἀπεγκλωβιστοῦμε ἀπ' τά στέκια (καφενεῖα, ταβέρνες, μπιλιάρδα, pubs) πού ἀποτελοῦν τούς κύριους μηχανισμούς στήν ένσωματική προσπάθεια τοῦ κράτους ένάντια στή νεολαία. Ξέρουμε καί τό ὅτι ἔχουμε νιώσει καλά ὅτι στούς χώρους πού κυριαρχεῖ τό ἐμπόρευμα, εἴτε-μᾶς προσφέρουν ἐμπορεύματα, εἴτε μᾶς ἀντιμετωπίζουν σάν τέτοια. Έτσι οἱ σχέσεις εἶναι ψεύτικες κι ἐμπορευματικές μέ ἀποτέλεσμα τήν τυποποίηση σέ πρότυπα συμπεριφορᾶς καί ρόλους, τή μοναξιά, τή μιζέρια καί τήν ἀποξένωση. Γι' αὐτούς τούς λόγους νοιαζόμαστε νά βελτιώσουμε ποιοτικά τούς ὁρους ζωῆς μας ἔξω ἀπ' τά ἐμπορευματικά ἀδιέξοδα. Στίς λίγες μέρες τῆς κατάληψης ἀπ' τίς δραστηριότητες ἤδη ἔχει ἀρχίσει νά διαφαίνεται μιᾶ πρακτική ἀποτελεσματικότητα καί μιᾶ γνωριμία μεταξύ μας σέ διαφορετική βάση.

2) Ἡ κατάληψη δέν ἔρχεται νά λύσει τό στεγαστικό μας πρόβλημα, ἀλλά περιστασιακά μποροῦν νά μένουν καί ἄτομα πού ἔχουν πρόβλημα στέγης καί ταυτόχρονα συμμετέχουν ένεργά στή λειτουργία τῆς κατάληψης.

3) Μέσα ἀπ' τήν προσπάθεια νά οἰκειοποιηθοῦμε εγκαταλειμένους χώρους καί νά τοῦς μετατρέψουμε ὥστε νά ἱκανοποιοῦν οὐσιαστικές ἀνάγκες μας έκφράζουμε τήν κοινωνική μας δυναμική στήν προοπτική μιᾶς αὐτοδιοευθυνόμενης καί ἀντιεξουσιαστικής κοινωνίας, ὅπου ὅλοι οἱ χώροι θά ἀνήκουν καί θά διευθύνονται ἀπ' ὅλους ὅσους ὑπάρχουν καί λειτουργοῦν μέσα σ' αὐτούς. Έτσι ἡ πράξη τῆς κατάληψης εἶναι μιᾶ πράξη-ἀρνήσης πού μᾶς δίνει τή δυνατότητα γιά μιᾶ ἐμπραχτή κριτική στήν ἐμπορευματική κοινωνία. Ἀρχικά ἐπιζητοῦμε τήν ἀνάπτυξη τῆς αὐτόνομης πληροφόρησης (έντυπα, ραδιοσταθμός, κλπ.) ἀπέναντι στήν ὁργανωμένη διαστρέβλωση τῶν κρατικῶν καί κομματικῶν μέσων ἐνημέρωσης.

Διαφοροποιούμε ἀπ' αὐτούς (τύπος-πολιτικός κόσμος) πού προκαθορισμένα τῆς προσάπτουν τόν τίτλο "πολιτιστικό κέντρο". Έκφράζουμε τήν ἀντίθεσή μας στήν ταύτιση τοῦ λόγου τῆς κατάληψης μέ τήν ἀκαμπη λειτουργία καί τόν ἀστυνομικό χαρακτήρα τῶν λεγόμενων "πολιτιστικῶν στεκιῶν" γιατί τά θεωροῦμε τά κατ' ἐξοχήν ὄργανα πού πλάσσουν μέ ἐντεχνη καί καλυμμένη ἀντιδραστικότητα τό καθολικό ψέμα τῆς ἐξουσίας. Ἀντιτάσσουμε στό "πολιτιστικό" σύστημα ἀξιών (ἀξιών τοῦ καπιταλισμοῦ) πού μεθοδεύει τήν ὑποταγή, τήν αὐτοδιοευθυνόμενη δραστηριότητα, ἐλεύθερα ἐμπνευσμένη σάν τή διαδικασία γιά τήν ἀπελευθέρωση τῆς ζωῆς.

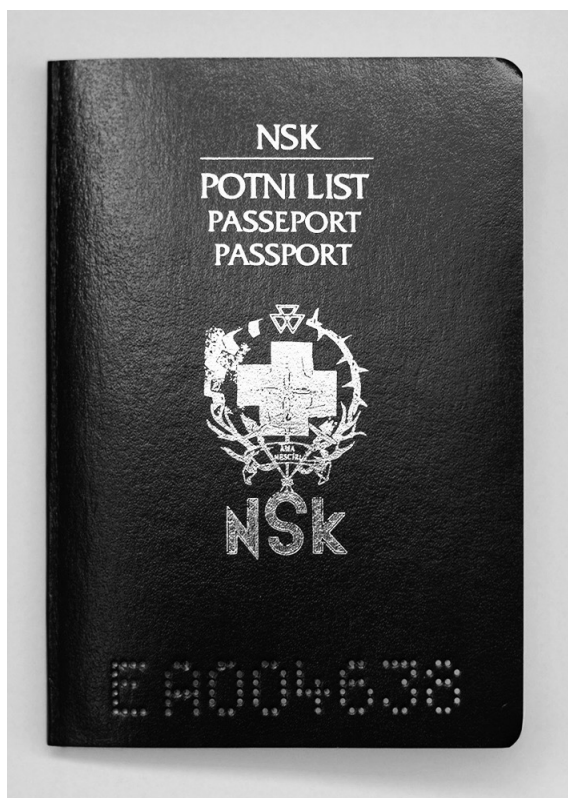
Όσον ἀφορᾷ τό θέμα τῶν ναρκωτικῶν ὀρίζουμε ἀμετάκλητα ὅτι δέν ἐπιτρέπεται σάν καθαρός λόγος αὐτοάμυνας τῆς κατάληψης ἡ ἐμπορία καί ἡ χρήση ναρκωτικῶν, ὅπως καί ὁποιοδήποτε ἄλλου ἐμπορεύματος.

Τέλος, γιά τήν πραγμάτωση τῶν ἐπιθυμιῶν μας, λαμβάνουμε ὑπόψη ὅτι οἱ κατελιημένοι χώροι ἀντανακλοῦν τίς ἀντιθέσεις τῆς κοινωνίας γι' αὐτό θά ἐπιμένουμε στή λειτουργία ὁργανωτικῶν σχέσεων σέ ἀντι-ἱεραρχική βάση, γεγονός πού θά διασφαλίζει τήν πρακτική μας συνοχή.

Εἴμαστε ἀποφασισμένοι νά ὑπερασπιστοῦμε αὐτό τό χώρο τῆς κατάληψης προωθώντας ταυτόχρονα τή γενίκευση καί τήν επέκταση τῶν καταλήψεων.

ΣΥΝΕΛΕΥΣΗ ΤΗΣ ΚΑΤΑΛΗΨΗΣ

NSK STATE



Μπορεί μια κοινότητα δημιουργών να ιδρύσει δικό της κράτος;

Η διάλυση της Γιουγκοσλαβίας που άρχισε το 1991 απελευθέρωσε πολλές αντιδραστικές δυνάμεις βασισμένες κυρίως στον εθνικισμό, το ρατσισμό και τη θρησκεία. Μεταξύ των 15 «εθνοτικών ομάδων» που βρέθηκαν στη δίνη αιματηρών συγκρούσεων για μια «καθαρή» εδαφική προβολή των χαρακτηριστικών τους ήταν και οι Σλοβένοι. Με δεδομένο ότι στην Σλοβενία συναντιούνται σλαβικές, γερμανικές, ρομανικές και φινουσυγγρικές γλωσσικές και πολιτιστικές ομάδες, μπορεί να γίνει αντιληπτό ότι πρόκειται για ένα ιδιότυπο πολιτισμικό σταυροδρόμι.

Δεν είναι τυχαίο, ωστόσο, ότι στη Σλοβενία ενάντια στις αντιδραστικές δυνάμεις που πυροδότησαν μισάνθρωπα γεγονότα αναπτύχθηκαν εγχειρήματα βασισμένα στην αμφισβήτηση, την κριτική και την άρνηση αυτής της σκοτεινής νομοτέλειας. Τρία από αυτά, η μουσική ομάδα **Laibach**, η εικαστική ομάδα **IRWIN** και το θεατρικό σχήμα **Scipion Nasice Sisters**, είχαν ιδρύσει ήδη από το 1984 το

NSK [Neye Slovenische Kunst – Νέα Σλοβένικη Τέχνη], ένα «πρωτοποριακό πολιτικό και καλλιτεχνικό κίνημα». Η καλλιτεχνική τους μέθοδος συνδύαζε αισθητικές από ολοκληρωτικά καθεστώτα και ιστορικά κινήματα (όπως ο κονστρουκτιβισμός), σατιρίζοντας τους μηχανισμούς της εξουσίας και της ιδεολογίας.

Το 1992 οι ομάδες αυτές προχώρησαν στην ίδρυση ενός αφηρημένου «**Κράτους του NSK**», ενός «κράτους εν χρόνω» χωρίς εδαφικά σύνορα, το οποίο εξέδιδε τα δικά του διαβατήρια και λειτουργούσε ως μια συμβολική παγκόσμια κοινότητα. Και από αυτό το σημείο ξεκινάει ένα εγχείρημα που διαμορφωνόταν διαρκώς σε διαλεκτική σχέση με την εκάστοτε ιστορική συγκυρία. **Η εμπροή από τους νιανταϊστές αλλά και τους καταστασιακούς οδήγησε σε μια προσομοίωση των αποδομητικών προταγμάτων με αμφιλεγόμενα, ωστόσο, χαρακτηριστικά και αυτοσχεδιαστικές προοπτικές.**

Το κράτος ως ολική περφόρμανς

Μία από τις καίριες παραγωγικές δυνάμεις που καθοδηγούν τα πρότζεκτ του NSK είναι η συλλογική εμπροσύνη ή το ομαδικό πνεύμα που επέτρεψε σε μια μικρή ομάδα ατόμων να σχεδιάσουν και να πραγματοποιήσουν εγχειρήματα τόσο μεγάλα όσο η δημιουργία ενός δυνητικού [Virtual] κράτους. Συζητώντας την τάση του ολοκληρωτισμού να αγνοεί ή να διαστρεβλώνει επιστημονικά δεδομένα με κίνητρα ιδεολογικά, περιγράφεται «η εξωφρενική πεποίθηση ότι η σιδερένια λογική της ιδεολογίας υπερβαίνει τους νόμους της φυσικής πραγματικότητας». Το NSK χρησιμοποίησε την επίφαση μιας τέτοιας αλαζονείας για να ιδρύσει ένα αναδρομικά κατασκευασμένο, μη εδαφικό, μη





Βαρσοβία, 1998

ηγεμονικό κρατικό σχηματισμό. Εφόσον η παρουσίασή του ως ολοκληρωτικού του δίνει την άνεση να ενεργεί αυτό τον τρόπο, δεν υπάρχει κανένας λόγος να μην αναπτυχθεί ο κρατισμός του NSK σε όλες τις λογικές (ή παράλογες) συνεπαγωγές του. Το πρότζεκτ αγνοεί παντελώς τους νόμους της πολιτικής, δίνοντας θέση σε ένα κράτος χωρίς μόνιμο έδαφος που οικειοποιείται την αλαζονεία του ολοκληρωτισμού εκτρέποντάς την σε μια μορφή πολιτιστική, μακριά από τις πολιτικές δυνάμεις που, ενδεχομένως, θα ήθελαν να το κατακραστούν. Αυτή η διαδικασία απηχεί την έννοια της εδαφικοποίησης που οι Leibach ενδέχεται να βίωσαν ή να επέβαλαν εντός τους σλοβενικού πολιτικού χώρου, κι επίσης αποτελεί έκφραση πολιτικών πραγματικοτήτων που έγιναν αισθητές με ιδιαίτερα οξύ τρόπο στη Σλοβενία και τη Γιουγκοσλαβία.

Τα μέλη και οι συνεργάτες του NSK ενίοτε ταξιδεύουν με διπλωματικά διαβατήρια φτιαγμένα από τους ίδιους, όμως, πολύ πριν από τις εκδηλώσεις για την πρώην πρεσβεία και το προξενείο που ίδρυσαν, είχαν αποκτήσει τον αέρα της διεθνούς πολιτικής ικανότητας. Αυτό ήταν ιδιαίτερα προφανές στις ομιλίες που εκφωνήθηκαν στις δράσεις τους. Η μορφή των προπαγανδιστικών δραστηριοτήτων του NSK και η δομή του «οργανογράμματος» θυμίζουν το ολοκληρωτικό κράτος. Η οικειοποίηση και κατασκευή κρατικών μηχανισμών ίσως φαίνεται παρανοϊκή ή αλαζονική, όμως αντιπροσωπεύει μια υπερβατική διατάραξη των πολιτικών κανόνων. Εκτός από τους τόπους πολιτιστικών συναντήσεων και τους εκθεσιακούς χώρους, το NSK έχει, επίσης, ιδρύσει προσωρινές «πρεσβείες» και «προξενεία» σε ιδιωτικά διαμερίσματα (η Πρεσβεία του NSK στη Μόσχα, 1992), δωμάτια ξενοδοχείων (Φλωρεντία, 1993) και με πιο θεαματικό (αλλά και πιο σύγχρονο) τρόπο στην κουζίνα της οικογενείας ενός ιδιοκτήτη γκαλερί (Umag, 1994). Σε εάν επίπεδο αυτές οι δράσεις μοιάζουν να χλευάζουν την εγγενή εκζήτηση των διπλωματικών γραφείων, αλλά και προσομοιάζουν σε παιγνιώδεις προσπάθειες να προσγειωθεί το κράτος του NSK στις σύγχρονες πραγματικότητες.

Η τοποθεσία δείχνει ότι το κράτος του NSK δεν είναι παγιωμένο σε κάποια ιδιαίτερη θέση ή σε συμβατικές έννοιες του τι υποδηλώνει ένα «κράτος». Υλοποιείται και αποϋλοποιείται ανάλογα με τη θέληση των μελών του και οι συγκαρινές εκδηλώσεις του εκφράζουν το γεγονός ότι το NSK παρέχει την ιδιότητα του κράτους που δεν βασίζεται σε μια εδαφικότητα αλλά στο μυαλό, και του οποίου τα σύνορα είναι ρευστά, αφού ακολουθούν τις κινήσεις και τις αλλαγές του συμβολικού και φυσικού του σώματος.

Το κίνητρο

Πολλοί Σλοβένοι είχαν βιώσει μια αλλοτριωτική ασυνέχεια μεταξύ «κράτους» (γενικά μιας οντότητας εχθρικής ή απορριπτικής ως προς την κουλτούρα τους) και «έθνους». Αυτός ο παράγοντας ήταν κεντρικός ως προς την ανάγκη να δημιουργήσουν φαντασιακούς χώρους (των οποίων το βασικό παράδειγμα είναι το NSK) και να διατηρήσουν την ταυτότητά τους μέσω της πολιτισμικής κατασκευής. Η εμφάνιση των νέων μετασοσιαλιστικών κρατών και οι χαοτικές περιστάσεις της θεμελίωσής τους συγκροτούν το πολιτικό συμφραζόμενο του κράτους του NSK. Το NSK όφειλε να επαναπροσδιορίσει τις σχέσεις του όχι απλώς με το νέο κράτος της Σλοβενίας αλλά, επίσης, με το κράτος εν γένει. Γι' αυτό στις θέσεις τους διατυπώνεται: «τα εδαφικά σύνορα του κράτους του NSK με κανένα τρόπο δεν μπορούν να εξισωθούν με τα εδαφικά σύνορα του υπαρκτού κράτους από το οποίο προέρχεται το NSK». Όμως ο σλοβενικός παράγοντας εξακολουθεί να επηρεάζει την ανάπτυξη του κράτους του NSK. Τα δύο νέα κράτη δημιούργησαν ένα νέο παράδειγμα διακρατικών σχέσεων το 1994, όταν η Σλοβενία επισήμως προσφέρθηκε να αναγνωρίσει το κράτος του NSK.

Τα διαβατήρια του NSK

Η συγχώνευση, από μέρους του NSK, των αισθητικών και κρατικών μορφών υλοποιείται στα διαβατήρια, τις σφραγίδες και τα εμβλήματα που αποτελούν τα έργα τέχνης αυτής της νέας αισθητικής. Ακόμη κι αυτά όμως είναι επαναλήψεις ποικίλων εμβληματικών εικόνων του NSK, αφομοιωμένων αναδρομικά στην αφήγηση του νέου κράτους για να δώσουν περισσότερο την εντύπωση ότι η ανάπτυξή τους ήταν η μόνη λογική κατάληξη, παρά το ότι ήταν προϊόν μιας πολυπλοκότερης αλληλεπίδρασης αιτίας και αποτελέσματος.

Απώτερο παράδειγμα αυτής της διαδικασίας είναι το διαβατήριο του NSK, μια αυθεντική προσομοίωση του συμβόλου της «δεδομένης» (εθνικής) κρατικής ταυτότητας ενός ατόμου. Η ευθύνη όσο αφορά τη χρήση των διαβατηρίων του NSK βαρύνει τους φέροντες. Μπορούν να χρησιμοποιηθούν ως πραγματικά ταξιδιωτικά έγγραφα ή να φυλαχθούν ως έργα τέχνης, όμως ο βαθμός ομοιότητάς



Σαράγεβο, 1995

τους με τα «πραγματικά» διαβατήρια υποκινεί προς τη χρήση τους (ιδίως όσους θεωρούν τη δεδομένη υπηκοότητά τους προβληματική ή άβολη). Τα διαβατήρια, κατασκευασμένα σύμφωνα με τις διεθνείς προδιαγραφές, περιγράφονται ως έγγραφα «ανατρεπτικής φύσεως και μοναδικής αξίας». Διαθέτουν αρκετά συμβολικά νοήματα. Είναι η τελική κωδικοποίηση της κρατικής αισθητικής του NSK και της καλλιτεχνικής εφαρμογής διαδικασιών που, φυσιολογικά, μονοπωλούν οι κρατικές αρχές. Επίσης, αντιπροσωπεύουν μια υλοποίηση της ουσίας όλων των έργων του NSK, τα οποία επεξεργάζονται κρατικά μοτίβα και αποτελούν συγχρόνως αισθητικά χειροτεχνήματα και πολιτικά έγγραφα. Η «ανατρεπτικότητα» τους έγκειται όχι μόνο στη συμβολική οικειοποίηση της κρατικής εξουσίας αλλά και στις εν δυνάμει χρήσεις τους.

Η πιο άμεση εκδήλωση της δυναμικής τους συνέβη κατά τη διάρκεια της δράσης του NSK, Država Sarajevo, το 1995. Το Εθνικό Θέατρο στο Σεράγεβο ανακηρύχθηκε έδαφος του κράτους του NSK για μια διήμερη εκδήλωση που συνδύαζε δύο παραστάσεις των Laibach, μια έκθεση και ομιλίες. Κατά τη διάρκεια της εκδήλωσης, εκτός από τα κανονικά διαβατήρια, εκδόθηκε από το NSK ένα αριθμός διπλωματικών διαβατηρίων. Αυτά τα έγγραφα, που εν συνεχεία χρησιμοποιήθηκαν από αρκετά άτομα για να εγκαταλείψουν το Σεράγεβο, παίζουν με τον πολλαπλασιασμό των νέων κρατών στην Ευρώπη μετά το 1989, ένα συγκεκριμένο που παρέχει κάλυψη για την εμφάνιση ακόμη ενός νέου κράτους. Η ομοιότητα των διαβατηρίων με τα αυθεντικά και το «διπλωματικό» τους status αποδείχθηκε ότι απέτρεπαν την αυστηρή εξέτασή τους από υπαλλήλους μη εξοικειωμένους με το κράτος του NSK και τα διαβατήριά του.

Η φιλοσοφία

Όσον αφορά τους Laibach, ο Žižek ισχυρίστηκε κάποτε ότι το βαθύτερο μήνυμά τους ήταν το «Θέλουμε περισσότερη



Θεσσαλονίκη, 2004

αλλοτρίωση» - με άλλα λόγια, ότι το συγκρότημα εξέφραζε και χρησιμοποιούσε τη δική του αλλοτρίωση για να πετύχει να διαχωριστεί από το συμβιβασμένο περιβάλλον του (και, μάλιστα, για να απομακρύνει αυτό το περιβάλλον από τον εαυτό του). Η αποστολή «της διερεύνησης της σχέσης ανάμεσα στην τέχνη και την ιδεολογία» συνεπαγόταν τη διερεύνηση και υπερνίκηση της κατάστασης αλλοτρίωσης και των δύο, στο πλαίσιο της μετατιποϊκής Γιουγκοσλαβίας αλλά και πέρα απ' αυτήν. Τώρα, αντιδρώντας στη τάση του πανκ να απολαμβάνει την αλλοτρίωση καθεαυτήν, το NSK επιστράτευσε την ίδια του την αλλοτρίωση, καθώς και υλικά που είναι από μόνα του αλλοτριωτικά, για να υπερβεί την αλλοτρίωση, επιχειρώντας να οριοθετήσει έναν ουτοπικό χώρο εν εξελίξει. Οι Laibach από τη μεριά τους χρησιμοποίησαν αλλοτριωτικές και καταπιεστικές εικόνες, ήχους, λέξεις και τεχνικές με σκοπό να «αποκαλύψουν και να ανακεφαλαιώσουν» ορισμένες σύγχρονες πραγματικότητες. Αυτή η διαδικασία της διαλυτικής υπερταύτισης [over-identifi-



cation] ενέχει την ανάδειξη καταπεσμένων και προβληματικών στοιχείων με μορφές διαστρεβλωμένες και υπερνισχυμένες, με απώτερο σκοπό τη διαφυγή απ' αυτά.

Οι τεχνικές του NSK μπορούν, σε ένα επίπεδο, να θεωρηθούν αναπόφευκτες, υπό την έννοια ότι μερικές φορές φαίνονταν προκαθορισμένες μηχανικά. Λειτουργούσαν, όμως, και ως αυθόρμητες, διαισθητικές αντιδράσεις εκτόνωσης των ατόμων που εμπλέκονταν σ' αυτές, απέναντι στις ιδιόρρυθμες και αντιφατικές συνθήκες εντός των οποίων ζούσαν. Η οικονομική παρακμή, οι ψυχροπολεμικές εντάσεις, η υποβαθμισμένη δημοφιλής κουλτούρα και η πανταχού παρούσα ιδεολογία συγχωνεύονταν σε μια σειρά καθεστώτων που δομούσαν το περιβάλλον του NSK και δημιουργούσαν μια επιτακτική ανάγκη να ξεπεραστεί και να διερευνηθεί η αλλοτρίωση που προκαλούσαν αυτές οι συνθήκες. Η ανταπόκριση του NSK ήταν εν μέρει διαισθητική, εν μέρει παιγνιώδης, εν μέρει ωμή κι εν μέρει συστηματική, ενώ ο συνδυασμός αυτών των τεχνικών ήταν μαχητικός και στρατευμένος. Ο βαθμός απήκησης του NSK παρήγε τις δικές της αποσυνθετικές και αντιφατικές επιπτώσεις αλλά, με όρους Laibach, παρέμεινε «μπερδεμένη στο δίκτυ του χρόνου».

Παρότι το NSK έχει χρησιμοποιήσει σύμβολα του παρωχημένου κομματικού συστήματος με παιγνιώδη και – για πολλούς – ασεβή τρόπο, κανένα από αυτά δεν έχει θριαμβευτικό χαρακτήρα. Η στάση του NSK είναι θεμελιωδώς παράδοξη κι αμφίσημη. Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι οι παρεμβάσεις του αδυνάτιζαν και υποβάθμιζαν τη συμβολική αποτελεσματικότητα της κυρίαρχης ιδεολογίας, όμως, πολύ περισσότερο, ασκούσαν κριτική στο σύστημα χρησιμοποιώντας την ίδια του τη ρητορική και τα σύμβολα, πράγμα που το έκανε ευάλωτο στο νόμο των ακούσιων συνεπειών.

Πέρα από τα αλλοτριωμένα στοιχεία της πραγματικότητας, τα έργα του NSK διαπνέονται από έναν «νέο συντηρητισμό», ο οποίος φαίνεται να δίνει έμφαση στην κλασικιστική αισθητική και τις αιώνιες αξίες. Στο σύγχρονο συγκεκριμένο, κάτι τέτοιο είναι από μόνο του προκλητικό, ιδιαίτερα όταν θίγει το ταμπού που αφορά την τέχνη του ολοκληρωτισμού. Στο έργο του NSK, υπάρχουν ρομαντικά, βουκολικά, ουτοπικά στοιχεία του είδους που χρησιμοποιούσαν (ή καταχράστηκαν) και ο ναζισμός και ο σταλινισμός, μαζί με πολύ πιο σύγχρονες και σύνθετες στρατηγικές. Παρά αυτές τις αμφισημίες, υπάρχουν στιγμές στα έργα του NSK και στο συλλογικό έργο State in Time [Κράτος στο Χρόνο] που χαρακτηρίζονται από ρομαντισμό και τάσεις φυγής. Αυτές οι αντιφατικές στιγμές αποκαλύπτουν έναν ιδεαλισμό που το NSK αρνείται να καταστείλει προκειμένου να συμπλεύσει με τη μόδα ή με κάποια αρχή συνέπειας.

Οι Laibach για παράδειγμα εμπλέκονται σε έναν παιγνιάρικο ή προκλητικό χορό ή φλερτάρισμα με μια σειρά από καθεστώτα και διαδικασίες, ο οποίος δεν “ολοκληρώνεται” ποτέ. Ουσιαστικά, οι Laibach ποτέ δεν καταλήγουν ούτε εντάσσονται σε οποιοδήποτε στρατόπεδο εκτός από το δικό τους... Εμφανίζεται ένας δικασμός ο οποίος μερικές φορές υποδεικνύει ότι οι Laibach αγαπούν ιδιαίτερα αυτό που αποκρηύσσουν, και αντίστροφα... Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι εξαιτίας αυτού του δικασμού, η χρήση από το NSK της όποιας ιδιαίτερης τάσης ή τεχνοτροπίας δεν υπαινίσσεται ούτε αποδοχή ούτε απόρριψη, απλώς το γεγονός ότι αυτό που χρησιμοποιείται έχει κάποια σημασία (συχνά απαραίτητη προηγουμένως) ή συνεισφέρει στο ευρύτερο εγχείρημα.

Η θέση

Όπως διαβάζουμε στο NSK information bulletin: «**Το κράτος του NSK αρνείται στις ιδρυτικές του πράξεις τις κατηγορίες της (περιορισμένης) εδαφικότητας, την αρχή των εθνικών συνόρων, και υποστηρίζει το νόμο της διεθνικότητας.**»

Σήμερα

Το κράτος του NSK διαθέτει χιλιάδες εγγεγραμμένους πολίτες από κάθε ήπειρο. Η ιθαγένεια είναι προσβάσιμη σε οποιονδήποτε ταυτίζεται με τις ιδρυτικές του αρχές, ανεξαρτήτως εθνικότητας, θρησκείας, φύλου ή φυλής.

Για να αποκτήσετε το διαβατήριο του εικονικού κράτους NSK State in Time και να γίνετε επίσημα «πολίτης του πρώτου παγκόσμιου κράτους του Σύμπαντος», η διαδικασία γίνεται πλέον εξ ολοκλήρου ψηφιακά και ταχυδρομικά μέσω του επίσημου γραφείου διαβατηρίων της κολεκτίβας στη Σλοβενία.

Το διαβατήριο κοστίζει 32,00 ευρώ.

Τα συμπεράσματα δικά σας

[Το υλικό έχει αντληθεί από το συλλογικό έργο: «**Το πολιτικό στη σύγχρονη εποχή**» (2008) στο κεφάλαιο “**NSK: Τέχνη του Κράτους**” (Alexei Monroe)]



Αθήνα, 2009

Πρόκειται για την πρώτη εκδοτική απόπειρα της Αυτοοργανωμένης Βιβλιοθήκης Νότιας Εύβοιας που βρίσκεται στο Αλιβέρι.

Στην υγεία των λίγων,
που ξέρουν να περπατάνε,
δίχως να γέρνουν παθητικά
το σώμα προς τα εμπρός.
Εκείνων που δε συνήθισαν ποτέ
κι όσων δεν «πήγαν με το ρεύμα»
ούτε «ακολούθησαν τη ροή του ποταμού».
Για τους φίλους μου,
που δεν τους αρέσει η ασφαλτος
και προτιμάνε τα σύννεφα για δρόμο.
Αλλά και τους άγνωστους
που ζουν σε σπίτια χωρίς ταβάνι,
μην τυχόν τούς ξεφύγει
κανένα πεφταστέρι ...
Για τους εραστές,
που ξυπνούν αγκαλιά ξεσκεπάστοι
και τα παιδιά που τρέχουν
μέχρι να τους κοπεί η ανάσα.
Γι' αυτούς που μέσα σε βάρκες
γυρεύουν τόπο, ελπίζοντας,
κι όσους τούς λεν τρελούς,
που ακόμη μπορούν και στραπατσάρονται,
πέφτοντας με φόρα στην αγάπη.
Για όλους εμάς,
που δε μας αρέσει ο χαρτοπόλεμος,
γιατί «μας χαλάει» το β' συνθετικό.
Στην υγεία όσων δεν έχουν
ούτε ένα πράγμα στην κατοχή τους,
τίποτα δικό τους δεν έχουν,
μα συγκρόνως τους ανήκουν τα πάντα,
– ο κόσμος όλος τούς ανήκει.
Στην τελική, για κάτι τύπους
σαν κι εσένα -κι εμένα-
που ακόμα ανατριχιάζουμε
με τα ίδια τραγούδια.
Στην υγεία των λίγων!

ΜΕΣΗΜΕΡΙ ΤΟΥ ΑΥΓΟΥΣΤΟΥ

Δεν ξέρω αν μου αρέσουν
τα αυγουσιάτικα μεσημέρια.
Νιώθω μια νοσταλγία
για κάτι που μου διαφεύγει.
Μια ανάγκη να αφαιρέσω το θήτα
από τη λέξη "θέρος"
και να μείνει μονάχα ο έρωτας.
Ο ήλιος ζωντανεύει τα χρώματα
στις απλωμένες μπουγάδες

και κουλουριάζει τις γάτες
στις ψάθινες καρέκλες.
Αφελείς, μα πιο όμορφοι από ποτέ,
οι άνθρωποι νανουρίζονται προσωρινά
μες στην αδιασάλευτη ελαφρότητα
των καλοκαιρινών ονείρων τους.
Ένα καυτό αεράκι χορεύει στα στάχια,
ανασαλεύοντας τα χρυσά κορμιά τους.
Η ζέστη αποπνικτική,
μοιάζει με σκέψη που θέλεις να διώξεις.
Καθώς αδειάζω από το μαγικό μου
μισή πρέζα ήλιου
και κάμποσους κόκκους άμμου,
οι σταγόνες του ντους
κάνουν μακροβούτι μέχρι το σαγόνι μου.
Στο σαλόνι
ο δίσκος ταλαντεύεται
πάνω στο παλιό πικάπ,
στριμώχνοντας τις νότες σ' ένα βαλσάκι
που φτάνει ως το απέναντι πεζοδρόμιο.
Οι εργάτες στις σκαλωσιές
ιδρώνουν τον κόπο
ενός ακόμη μεροκάματου
και οι κοπέλες, αποκαμωμένες,
ανεμίζουν τα νυχτικά τους
μπροστά στους ανεμιστήρες.
Κανέναν δεν αφήνει ανέγγιχτο
τούτη η αμφίσημη ώρα.
Απ' το παράθυρο
χαζεύω τα παιδιά κάτω στη θάλασσα.
Συγαγωνίζονται ποιο θα κρατήσει περισσότερη ώρα
την αναπνοή του
κάτω από το νερό.
Λες από 'κει να μας μένει μετέπειτα
το χούι της ατέρμονης αντοχής
στη σκληρότητα της ζωής;

ΕΡΩΜΑΙ

Το αλλόκοτο φέρεσμά σου έρωμαι.
Τα ανακατεμένα σου μαλλιά
όταν ξυπνάς το πρωί
και τις γκριμάτσες που κάνεις,
καθώς δένεις τα κορδόνια σου.
Τις ασύλληπτες γραμμές
που σχεδιάζουν ολογράφως το πρόσωπό σου.
Το σκισμένο τζιν που φορούσες στη συναυλία του
Iggy
και το σχήμα που αφήνουν τα δάχτυλά σου στο
σαπούνι.
Φιλοστοργώ τις αγωνίες σου τα βράδια.
Τα τσιγάρα που άφησες στη μέση
γιατί κάπου έπρεπε να πας.

Το κόκκινο που ρέει,
 όταν πέφτεις και ματώνουν τα γόνατά σου.
 Τις φθαρμένες λέξεις που δεν πρόλαβες να γράψεις
 συμμερίζομαι.
 Τα ακατάληπτα δίφθογγα που χρησιμοποιείς.
 Κάποιο κόμμα ή τελεία που ξέχασες να βάλεις.
 Εισπνέω την άνοιξη που γελάς στα μπροστινά σου δόντια.
 Το μονοσύλλαβο «ζω» που προφέρεις -όλο νόημα-
 κι όσα παράλογα φαντάζεσαι τις νύχτες,
 κρυφά από τους άλλους.
 Μα, πιο πολύ τη φωτιά σου επιθυμώ.
 Εκείνη τη θερμή σου που μυρίζει χώμα μετά τη βροχή.
 Και το δίκιο σου το ραγισμένα, που σε βγάζει στους
 δρόμους.
 Στους δρόμους που φλέγονται από την έξαψη του
 πρωινού,
 γεμίζοντας πορτοκαλί φως
 το ασπρόμαυρο φιλμ της ζωής.

[Γιατί
 εγώ
 Ξέρω
 παντού
 να βρίσκω
 Το Φως
 κι ας
 απλώνετε
 Εσείς
 επιδεικτικά
 τα σκοτάδια σας
 Πάνω
 στα
 πάλλευκα
 Όμειρά
 Μας]

ΕΧΩ ΕΝΑ ΣΩΡΟ ΕΙΚΟΝΕΣ

Έχω ένα σωρό εικόνες
 στο κεφάλι μου
 στοιβαγμένες,
 σαν την ανάγκη
 των ανθρώπων
 στα συσσίτια
 εν καιρώ πολέμου.
 Και κάθε που ζητάνε
 να βγουν,
 τις κάνω λέξεις
 και τις χαρίζω
 στους φίλους μου.
 Αναιδείς
 Τομηρές,
 Λυτρωτικές.
 Γραμμένες πάντα με ΚΕΦΑΛΑΙΑ
 Γιατί τα πεζά εγώ, ξέρεις,
 τ'αποφεύγω.
 Ρομαντικά μανιφέστα
 Απελπισμένα κατηγορώ.
 Τίποτα σπουδαίο,
 μη νομίζεις,
 κάτι σαν γοερή
 εκτύπωση των σκέψεων
 δες το...
 Έτσι,
 Να 'χαμε να λέγαμε
 πως τάχα μου
 η ζωή είναι όμορφη
 κι εμείς ξέρουμε να τη ζούμε.

Σκέφτηκες άραγε
 πώς τα όνειρα
 εναι φτιαγμένα
 από ουρανό
 για να μην έχουν
 όρια;





**ΦΕΡΤΑΎ
ΥΛΙΚΑ**

fertaylika.org

για επαφή:

fertaylika@gmail.com