

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Αν παραβάλουμε όσα μας απασχόλησαν συλλογικά τους τελευταίους μήνες και τα περιεχόμενα αυτού του τεύχους θα δούμε ότι ορισμένες έννοιες επιμένουν να ξεχωρίζουν. Θέτουν, με την περιγραφική τους δύναμη, ορισμένα ερωτήματα, που είναι, βέβαια, περισσότερο αναγνωριστικά ενός πεδίου παρά προγραμματικά.

Να μία σχηματική τους διατύπωση: Πώς θα συνδυαστεί η θεωρία της αλλοτρίωσης με την καθημερινότητα; Πώς θα αποκτήσει η καθημερινότητα τη δύναμη της ανατρεπτικής ερμηνείας; Πώς θα αποσταχθεί αυτή η ερμηνεία από την παράδοση της επαναστατικής σκέψης και δράσης; Τέλος, πώς θα μπορέσουμε να εκτιμήσουμε, όχι τη χειμαρρώδη ορμή ενός αμείλικτου χρόνου ή τις εκατομμύρια τυφλές λάμπεις της ψευδαίσθησης, μα το νόημα των στιγμών παρουσίας;

Δεν πρόκειται για φιλοσοφική άσκηση, μάλλον για κίνηση προετοιμασίας. Ας προσέξουμε μία-μία με τη σειρά τις έννοιες που τελικά μας προσφέρει η ιστορία της συνείδησης: μόνον από το μείγμα τους γεννιέται η δυνητική τους εκρηκτικότητα. Η αλλοτρίωση από μόνη της (μπορεί να) είναι μια απλή ψυχαναλυτική ή κοινωνιολογική κατηγορία. Η καθημερινότητα είναι ο ασφαλέστερος δείκτης των ρυθμών της κατανάλωσης για τις βιομηχανίες πληροφόρησης και διαφήμισης. Η ιστορία ως ιστορία της αντίστασης και της αντεξουσίας έχει από καιρό μπει στα μουσεία - πράγμα που γίνεται και την ώρα ακόμη που αυτή συμβαίνει. Η στιγμή παρουσίας, αν απομονωθεί, οδηγεί, είτε στην πορνογραφία των θρησκειών είτε στον απομονωτισμό της τοξικοεξάρτησης.

Στα τελευταία εκατόν πενήντα χρόνια, η αλλοτρίωση ως κατηγορία ανάλυσης συνδέθηκε με τις διαλεκτικές πολλών θεωριών για την κοινωνία, που συχνά, διαφέρουν μεταξύ τους μέχρις αντιπαλότητας. Γιατί σήμερα μας αφορά ακόμη; Πόσο χρήσιμος είναι σήμερα ο ορισμός της; Η έννοια έλκει καταρχάς από την εγελιανή παράδοση: αφορά στην ειλογικευτική εκείνη απόσταση από το αντικείμενο που το Πνεύμα θεσπίζει κατά τη διαλεκτική του κίνηση. Κατόπιν φορτίζεται από τη μαρξική αλλοτρίωση του εργαζόμενου από το άμεσο προϊόν της εργασίας του. Εκτείνεται παραπέρα στην αλλοτρίωση ως αίσθηση απουσίας από τους χώρους και τους χρόνους της καθημερινής ζωής που γεννούν οι μηχανισμοί του θεάματος. Είναι όμως, πάλι, μόνον ένα άθροισμα, ένας συνδυασμός όλων των παραπάνω;

Στηριζόμαστε σε δύο τουλάχιστον προϋποθέσεις. Αφενός ότι ο άνθρωπος που είναι αλλοτριωμένος από τον εαυτό του παράγει -συγχρόνως με τα εμπορεύματα- και τον ίδιο στη μορφή της πραγματοποίησης, άρα στόχος του είναι και η συνειδητή υπέρβαση αυτής της πραγματοποίησης. Αφετέρου ότι η συναίσθηση της αλλοτρίωσης συχνά διαπερνάται από τη νοσταλγία. Νοσταλγία για κάποια οικειότητα, συλλογικότητα, δικαιοσύνη, φαντασία (το Βουνό της Αλήθειας -σελ. 52- υπήρξε ένα τέτοιο -νοσταλγικό- παράδειγμα). Που μπορεί να μετουσιωθεί σε ανατροπή της σχέσης με την εργασία και τον ελεύθερο χρόνο, της σχέσης με τις ιδεολογικές εξουσίες, σε ξεπέραςμα της αδυναμίας να ορθώσει η συνείδηση μια ελπίδα ανταγωνιστική στον ψυχικό καταναγκασμό της καθημερινότητας (Πλατεία Αχειροποιήτου, σελ. 6). Κοινός, λοιπόν, τόπος συνάντησης η αίσθηση ότι είμαστε ξένοι, αμήχανοι κάτοικοι της ιστορίας, αταίριαστοι φίλοι των στιγμών (Γράμμα από πολύ κοντά, σελ. 48). Ότι θα μπορούσε να μην είναι έτσι. Από την άλλη, ότι γνωρίζουμε -κατά στιγμές- ότι ο εχθρός μπορεί να περιγραφεί.

Στιγμή

Πώς ορίζεται μία στιγμή, οποιασδήποτε διάρκειας; Ποιοι είναι οι παράγοντες που την προκαλούν ή τη βιώνουν; (Ερωτηματολόγιο, σελ. 16) Η στιγμή δεν μιλά ούτε για την ατομική επένεργεια στο περιβάλλον, ούτε για την ατομική πρόσληψη εξωτερικών παραγόντων που δρουν μεμονωμένα και ανεξάρτητα. Στην πραγμάτωση μίας στιγμής

συναντιούνται πολλά γεγονότα μαζί, αφού το υποκείμενο έχει αναγκαστικά ενωθεί με το αντικείμενό του.

Ας θυμηθούμε μια στιγμή. Μπορούμε να βγούμε έξω από τη στιγμή και να κρίνουμε το μέρος εκείνο του εαυτού μας που βίωσε τη στιγμή ως αλληλεπίδραση πολλών υποκειμένων. Η στιγμή είναι κατηγορία του χρόνου και του χώρου και συνθέτει το υποκείμενο που την εκπέμπει και εκείνο που την προσλαμβάνει: Δεν τραυματίζει την αποφασιστικότητα του υποκειμένου, αφού δεν το διασπά σε μεταμοντέρνες πολλαπλές αντανάκλασεις, ούτε όμως το φυλακίζει στη στεγανή μοναξιά του εαυτού του. Στην πραγματικότητα, η στιγμή παρουσίας είναι ο ιδανικός τόπος συνάντησης (σελ. 44).

Πολιτική;

Με ποιους τρόπους μπορούμε να διαχειριστούμε τις ευκαιρίες απόσπασης χώρων και χρόνων από την κυριαρχία; Πόσο σημαντικά είναι τα ζητήματα της οργάνωσης του συλλογικού αντικαπιταλιστικού προτάγματος της, τεχνητής ίσως και αφηρημένης, παράδοσης "από το Σηάτλ μέχρι τη Γένοβα"; (Τα οδοφράγματα ανοίγουν δρόμους, σελ. 30, Πάντα ξένοι στις χώρες των αφεντικών, σελ. 36) Πόσο κοινό είναι το όνειρο, κυρίως, όμως, πόσο κοινή είναι η πρακτική κριτική που στεγάζει την παλιά Αριστερά, τους νέους οικολόγους, το αντιεξουσιαστικό/αναρχικό και αυτόνομο κίνημα του ευρωπαϊκού '80 και τις εκατοντάδες τοπικές ή μονοθεματικές πολιτικές πρωτοβουλίες; Πόσο χρήσιμο, ενδιαφέρον ή αναπόφευκτο είναι να συγκροτηθεί συμβολικά μια ακαθόριστα "αντικαπιταλιστική" μάζα ή μια "νέα πολυσυλλεκτικότητα";

(Ήταν μια παράγραφος χωρίς τελείες, μόνον ερωτηματικά)

Καθημερινότητα

Ο "δημιουργικός καταναλωτής" σίγουρα γνωρίζει αρκετά τόσο για την καθημερινότητα, όσο και για τις στιγμές. (σημείωμα για την ιστορία της πολιτικοποίησης της καθημερινότητας, σελ. 20) Είναι εκπαιδευμένος να κρίνει, δηλαδή να συγκρίνει μεταξύ τους και να διαλέγει εμπορεύματα, όχι την κοινωνική σχέση-εμπόρευμα. Ενδιαφέρεται να ποιοτικοποιήσει το ρυθμό της ζωής και να καθορίσει -να επανοικειοποιηθεί δια της κατανάλωσης- όσα περισσότερα μπορεί. Ο δημιουργικός καταναλωτής-μονάδα του μάνατζμεντ, καθορίζεται ομαδικά (ως target group, κατηγορία γούστου και αναγκών, μειοψηφία ή μειονότητα) και δρα ατομικά. Η μόνη πολιτική αξία που μπορεί να έχει η καθημερινότητα ως όρος, ως πεδίο δράσης και ανάλυσης θα απορρέει από μια αντίστροφη κίνηση: μία πορεία συγκρούσεων από την προσωπική απόφαση να υπερβεί κανείς τις στιγμές αλλοτρίωσης προς τη συλλογική πραγμάτωση της απόφασης. Η διαχείριση της καθημερινότητας να λειτουργήσει ως το αντίστροφο του μάνατζμεντ.

ΠΛΑΤΕΙΑ ΑΧΕΡΟΠΟΙΗΤΟΥ 14 ΟΚΤΩΒΡΙΟΥ 2000

τσιγγάνες ξεκουράζονται στα παγκάκια κι αλκοολικοί στην παιδική χαρά ένας γέρος μόνος μετανάστες σαν τα γυμνά δέντρα που δεν έχουν εγκαταλείψει τα πουλιά παλιά τα πρωινά της κυριακής άντρες και γυναίκες από τις φιλιππίνες έπαιρναν άδεια άδειαζαν τα δωμάτια υπηρεσίας και μαζεύονταν εδώ μια αόρατη παροιμία έτρωγαν χάμπουργκερ στο απέναντι γωνιακό sammy's και γελούσαν για όλη τη βδομάδα που πέρασε δίπλα στις βλοσυρές προτομές των μακεδονομάχων τους σκονισμένους θάμνους μαδημένο γρασίδι ξεφλουδισμένα παγκάκια αφρόντιστη φιλόξενη πλατεία διώχνει τους ατσαλάκωτους και συντριβάνι υπερεκχείλιση των συντριμμένων θροϊίζουν τα πουλιά (από παλαιότερη "καθημερινή" καταγραφή για την πλατεία)

σύντομη περιγραφή

Η δεύτερη γιορτή δρόμου που οργανώθηκε από την Ομάδα για την Καθημερινότητα και την Πόλη στην πλατεία Αχειροποιήτου ήταν μια μοναδική ευκαιρία να επιβεβαιώσουμε συναισθήματα και να διατυπώσουμε τις ενστάσεις μας. Η δεύτερη φορά μας έκανε πιο ώριμους για να πάμε ένα βήμα παραπέρα, να διεκδικήσουμε κάτι περισσότερο, να απαιτήσουμε περισσότερα, να αντιμετωπίσουμε τα δυσκολότερα. Το κατά πόσο το καταφέραμε είναι συζητήσιμο.

Μια περιγραφή των γεγονότων κρίνεται μάλλον απαραίτητη. Η πορεία που προηγήθηκε, πολύχρωμη, εικωφαντική και συχνά χορευτική, άφησε αντικρουόμενες εντυπώσεις: Χαρά και κέφι στους συμμετέχοντες, έκπληξη, αμηχανία και πιθανόν σύγχυση στους παρατηρητές. Τι είναι αυτό το πολύβουο πλήθος, που απαιτεί μόνο την απελευθέρωση των φυλακισμένων καταναλωτών; Οικολόγοι, χίπυδες, άλλο, δε γνωρίζω, δεν απαντώ;

Καταλήγοντας στην πλατεία, ο κόσμος παρέμεινε εκεί, αφού έτσι κι αλλιώς δεν υπήρχε άλλη δυνατότητα, ούτε και διατυπώθηκε η ανάγκη να υπάρξει, και το πάρτι σε λίγο άρχισε, με αρκετό κέφι είναι η αλήθεια. Συνθήματα γραφτήκαν πάνω στα πλακάκια, σχέδια, χρώματα, δίνοντας έτσι την ευκαιρία σε ένα πλήθος ανθρώπων να εξομολογηθεί δημόσια, να διαμαρτυρηθεί, να ζωγραφίσει ή απλά να περάσει ευχάριστα την ώρα του. Η μεταστροφή που επιχειρήθηκε στα αγάλματα των "ηρώων" ήταν μια ευφυής πράξη. Φωτογραφίες και σύντομα "ξερά" βιογραφικά τοποθετήθηκαν στις προτομές, φωτογραφίες και βιογραφικά καθημερινών ανθρώπων, που έχασαν τη ζωή τους είτε σε εργατικά ατυχήματα είτε από "τυχαίες" εκπυρσοκροτήσεις. Άνθρωποι που ποτέ δεν θα είχαν την τύχη να τύχουν της δημόσιας αναγνώρισης, που ο θάνατός τους θεωρήθηκε μια καθαρά ιδιωτική περίπτωση, όπως άλλωστε και η ζωή τους. Η επίσημη ιστορία δεν τους κατέγραψε, μόνο οι μικρές καθημερινές ιστορίες, οι μνήμες των συντρόφων τους, των φίλων και των συγγενών τους άφησαν ένα κομμάτι τους για αυτούς. Η ανισότητα πρέπει να διαιωνίζεται, τα σήματα να είναι προσεχτικά τοποθετημένα ώστε να σημαίνουν αυτό που η κυριαρχία επιζητεί και να μην αφήνουν καμία ρωγμή, δημιουργώντας ένα πολύ συγκεκριμένο μοντέλο ηρωικότητας.

Το συντριβάνι γέμισε πολύχρωμες φουσκάλες, δείγμα του τι μπορεί να κάνει η ιδιωτική πρωτοβουλία. Εξάλλου ο χαρακτήρας do it yourself ήταν παντού ξεκάθαρος, με συνεχείς αυξομειώσεις της δημιουργικότητας και της ανίας.

Απομένουν βέβαια τα σημαντικότερα προβλήματα, τα προβλήματα ουσίας. Ποιοι άνθρωποι ήταν εκεί και τι κάνανε; Τι σημαίνει μια εκδήλωση τύπου reclaim the streets σε μια πόλη σαν τη Θεσσαλονίκη, και τι μπόρεσε να δημιουργήσει; Τι κάνουμε με μια πλατεία, σε έναν κεντρικό χώρο της πόλης, που μπορούμε να ανακτήσουμε για μεγάλο χρονικό διάστημα; Μπορούμε να θέσουμε τα προβλήματα της πόλης και της καθημερινότητας με τρόπους που δεν εξαντλούνται στη χαρά και το παιχνίδι;

Το ξενοδοχείο των ξένων παρουσίασε μία έκθεση πορτραίτων δημάρχων της Θεσσαλονίκης και μια προβολή slides με θέμα "καθημερινότητα και γιορτή".

δήμαρχοι

"η διαφάνεια ως στοιχείο της εικόνας
είναι το αντίθετο των pixels"

Τα pixels και η εμφάνιση των πορτραίτων σε ένα παγκάκι δηλώνουν υποβιβασμό του νοήματος, ορατότητα των πάντων. Δε μένει κανένα μυστικό, κανένα βάθος, καμία αλήθεια. Όλα είναι εκεί, φανερά στην κενότητά τους και στην έλλειψη καινότητας. Όλα ίδια και απaráλλαχτα, σαν η ιστορία να μην έχει περάσει. Επτά δήμαρχοι της Θεσσαλονίκης, παρουσιασμένοι σε μια υπαίθρια σκηνή, ευπρόσιτοι στον καθένα και με μια συγκεκριμένη τιμή. Λαϊκό θέαμα με τη λάμπα και το μπερντέ, όπως πρέπει. Οι παππούδες να περνούν και να θυμούνται, οι νεότεροι να γελούν και να μην αναγνωρίζουν. Η αποξένωση από τους τοπικούς "άρχοντες" ήταν εκεί, σ' αυτά τα pixels. Τόσο έντονα, τόσο έντονα. εικόνες και λέξεις

Οι εικόνες και οι λέξεις εναλλάσσονταν ανάλογα με τις αυξομειώσεις της ταχύτητας και της χαράς κάθε φορά που τις έβλεπες να πέφτουν στο πανί. Ικανοποίηση και η πτώση όταν η μουσική άλλαζε, οι διαφωνίες για το πού το πάμε και τι κάνουμε με όλα αυτά, άλλαξαν. Και η καταγραφή των εικόνων που γινόταν για δεύτερη φορά εικόνες, ξαναέμπαιναν στο φακό από τον οποίο έβγαιναν. Καλύτερο ή χειρότερο; Πάντως πολύ διαφορετικό και αυτό ξεχάστηκε. Ξεχάστηκε η καταγραφή που είχε σκοπό να διαρκέσει, όχι όμως και η στιγμή. Η μνήμη αποδείχτηκε πολύ πιο αξιόπιστη. Και η εικόνα. Η χαρά τού να ανακαλύπτεις κάθε φορά κάτι. Ο Φρίντριχ με τον άνθρωπο που αντί για το κοινό κοιτούσε την πλατεία. Ο Τέρνερ με τα τοπία του μέσα στον αστικό ιστό. Και το συντριβάνι να αλλάζει χρώματα και να γεμίζει μπουρμπουλήθρες. Το skip έκανε πολλά πράγματα για εμάς εκείνη την ημέρα.

εδώ, έστω μόνο λέξεις

Η προβολή των slides με θέμα "καθημερινότητα και γιορτή" περιλάμβανε 14 εικαστικά έργα και 22 αποσπάσματα - λευκά γράμματα πάνω στη μαύρη σελίδα:

Η επαναληπτικότητα, η έλλειψη νοήματος, ο χαμένος χρόνος κυριαρχούν στην εργασία, καταλαμβάνουν το σύνολο της καθημερινότητας. Το παράδοξο είναι ότι αντιμετωπίζονται σαν ατομικά προβλήματα.

[Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ
Καλόγερος δίπλα στη θάλασσα]

Το καθημερινό κυριαρχείται από την τυφλότητα του βιώματος. Τα μονοπάτια των δυνατοτήτων μοιάζουν κλειστά. Τίποτα δεν είναι όπως θα μπορούσε.

[Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ
Μοναχικό δέντρο]

Η πόλη
Βρωμάει και υπνωτίζει
Οχυρώνεται και περιθωριοποιεί
Ορίζει ζώνες ισχύος - επιρροής
Η πόλη κηρύσσει τον πόλεμο.
[Πωλ Σεζάν
Η Λίμνη του Ανεσί]

Οι άνθρωποι δεν ζουν ορθά ή λανθασμένα, αλλά με έναν τρόπο που τους διαφεύγει.
(Γκυ Ντεμπόρ)

Στη λεία επιφάνεια του καθημερινού η μνήμη γλιστράει και χάνεται.
[Κλωντ Μονέ
Φθινόπωρο στην Αργεντέιγ]

Μας εξαπατούν οι επιθυμίες μας, μας λείπει ο χρόνος, ο θάνατος γελάει με τις έγνοιες μας.
(Λεονάρντο ντα Βίντσι)
[Γιόχαν Κρίστιαν Κλάουζεν Νταλ
Σπουδή Συννέφων]

Μια επανάσταση αρχίζει όταν οι άνθρωποι δεν αντέχουν την καθημερινότητα. Μόνο τότε.
Όσο μπορούν να ζουν το καθημερινό οι παλιές σχέσεις αναπαράγονται.
(Ανρύ Λεφέβρ)
[Εμίλ Νόλντε
Τροπικός ήλιος]

Πορεύομαι στις επιλογές, τις αποφάσεις, τις προσωπικές και καθημερινές ευθύνες μαζί με
κείνους που ψάχνουν το βορειοδυτικό πέραςμα για το Άλλού, χωρίς ν' αποκαρδιώνονται
από τις διαδοχικές αποτυχίες και ήττες.
(Ρενάτο Κούρτσιο)
[Καρλ Ρότμαν
Δήλος]

Να ορίσουμε το χρόνο μέσα από τη συλλογική δράση, μέσα από την ανταλλαγή που θα
κορυφωθεί στην πράξη της γιορτής.

Σάββατο βράδυ στην πόλη. Η λάμψη στα μάτια είναι η τηλεσίδικη -αλλά ανεκτέλεστη
ακόμα- καταδίκη της μισθωτής εργασίας.
[Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ
Ορεινό τοπίο με ποτάμι το βράδυ]

Από την επιβίωση της αφηρημένης εργασίας μέχρι τη βίωση της συγκεκριμένης γιορτής η
διαδρομή καθρεφτίζει τις στιγμές.
[Καρλ Μπλέχεν
Βράχοι Κιμωλίας στο Rugen]

Η χαρά της καταστροφής είναι η χαρά της δημιουργίας.
(Μιχαήλ Μπακούνιν)

Ξέρει άραγε το μυστικό ν' αλλάξει τη ζωή; (...) να ξαναβρώ το κλειδί της αρχαίας γιορτής.
Το χάρισμα είν' αυτό το κλειδί.
(Αρθούρος Ρεμπώ)
[Αρνολντ Μπέκλιν
Το Νησί των νεκρών (3)]

Ας εργαστούμε για τη γιορτή όσο σκληρά μπορούμε ν' αγαπήσουμε.
[Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ
Θάλασσα από πάγο]

Το καρναβάλι του μέλλοντος
Οι ανατροπές του σήμερα.
[Καρλ Γκούσταβ Κάρους
Εσπερινά σύννεφα πάνω από την οροσειρά Riesen]

Υπάρχουν στιγμές πυράκνθοι που ανοίγουν
Τα βήματά μας αιωνίως χορεύοντας

Δυναμώστε ελεύθερα την ένταση του χρόνου.
[Βενσάν βαν Γκόχ
Ροδακινιές στο Κρώ]

Κάτω απ' το πεζοδρόμιο χαμογελάει η παραλία.

Στην κορυφή της αντίληψης η δημιουργία του επιθυμητού.

Όλη η ξηρά θα ξαναγίνει θάλασσα.
(Γάσος Χατζητάτσης)
[Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ
Καλόγερος δίπλα στη θάλασσα]

Αίνιγμα είναι ό,τι καθαρό αναβλύζει.
(Φρίντριχ Χαίλντελιν)

Η γιορτή είναι ο ανοιχτός ορίζοντας των επιθυμιών μας. Η προετοιμασία τελειώνει στη γύμνια.
[Κάσπαρ Ντάβιντ Φρίντριχ
Ορεινό τοπίο με ποτάμι το πρωί]

σαν επίλογος

Η εκτεταμένη χρήση αποσπασμάτων στο λόγο του ξενοδοχείου απαιτεί ίσως κάποιες διευκρινίσεις, αφού δεν πρόκειται για ζήτημα στυλ, αλλά ουσίας.

Συχνά τα θαύσματα είναι ο τρόπος που έχουν τα θαύματα -οι εκρήξεις ζωής που βιώνονται σαν καλοκαιρι- να γίνονται ρήσεις. Κάποτε είναι ο τρόπος να μιλά η αβεβαιότητα. Η αβεβαιότητα όμως αυτή -για τη δική μας λέω, κι ας μη νομίσει κανείς ότι δεν γνωρίζουμε καλά τι και πώς μας πληγώνει- είναι ταυτόχρονα αδυναμία και δύναμη. Αφού μας ξεβολεύει από τη σιγουριά παλιών απαντήσεων και οδηγεί στη συνειδητή αναζήτηση μιας νέας γλώσσας, μιας πολιτικοποίησης της καθημερινής ζωής που υπερβαίνει τη διαχωρισμένη πολιτική. Σ' αυτή την προσπάθεια αναγνωρίζουμε αστερισμούς "προγόνων" μας και οικειοποιούμαστε αποσπάσματα, μες στα οποία λάμπουν η αγωνία και ο πλούτος των επιθυμιών, η απελευθερωτική συνείδηση του χρόνου, οι δύσκολοι δρόμοι της συλλογικής μεταμόρφωσης της καθημερινότητας.

Εξάλλου, το θέμα της συγκεκριμένης προβολής υπαγόρευσε και το ύφος της. Αν υπάρχει σήμερα ένας τόπος όπου τέμνονται η καθημερινότητα και η γιορτή, αυτός δεν μπορεί παρά να εκφραστεί αποσπασματικά.

Κι ακόμη: Το απόσπασμα δείχνει την παρέμβαση του θανάτου στο έργο. Καταστρέφοντάς το του αφαιρεί το στίγμα της φαινομενικότητας, είπε ο Adorno.

Το ερωτηματολόγιο, όταν απαντήθηκε, απαντήθηκε με μια σοβαρότητα που θα έπρεπε να φέρνει αμηχανία. Έχουμε συνηθίσει τον κυνισμό ως ρητορικό επίτευγμα των lifestyle δημοσιογράφων, γι' αυτό δεν μας επέτρεψε η κατάσταση ούτε να τον εμπιστευθούμε για την περιγραφή υποθέσεων προσωπικών, ούτε να του αναθέσουμε δημόσια καθήκοντα. Ο πρώτος, επιφανειακός, ρητορικός λόγος, που δεν μπορούσε ν' απαντηθεί ευθέως κι ελαφρά το ερωτηματολόγιο, ήταν ότι η γλώσσα που θα μιλήσει για την αλλοτρίωση και το ξεπέρασμά της πρέπει να νιώθει όχι άσπιλη, μα αναγεννημένη από μια πράξη καθαρότερη από τα επιχειρήματά της. Με την ξερή μορφή που έχει ένα οποιοδήποτε ερωτηματολόγιο, πρέπει να μιλήσει κανείς για την αλλοτρίωση μεμονωμένα, να της δώσει ένα όνομα, να την αντιμετωπίσει στα όρια του ποσοτικού. Πρέπει να κατανείμει τις στιγμές στην καθημερινότητα ή στο πεδίο της γενικότητας. Αφετέρου, μέσ' απ' αυτήν την διαχειριστική προσέγγιση πρέπει κανείς να φανταστεί την υπέρβαση για να την εντοπίσει. Αν ο εχθρός είναι εσωτερικευμένος ή αφηρημένος, κατά πόσο είναι αναπόφευκτος, κατά πόσο είναι είδωλο των δικών μας διαθέσεων, πόσο έχει διαχυθεί σ' αυτό που αντιλαμβανόμαστε ως αντικειμενικές συνθήκες, και αντίστροφα, πόσο ενισχύεται από τη δική μας, προσωπική παραίτηση και αδυναμία;

Η αλλοτρίωση αποτελεί ήδη μια περιγραφή που τείνει προς ένα ξεπέρασμα. Περιγράφει κάτι από το οποίο έχει λάβει μια απόσταση, με στόχο όμως να το υπερβεί και να το οικειοποιηθεί με άλλη, ποιοτικά εξελιγμένη μορφή. Ήταν, λοιπόν, πιο λογικό, απ' ό,τι ήταν αναμενόμενο να μην δοθούν πλήρεις απαντήσεις στο "ερωτηματολόγιο", τώρα και σε εισαγωγικά. Το δημοσιεύουμε. Σας καλούμε να το απαντήσετε, για πρώτη ή για δεύτερη φορά. Σαν τεστ εγκυμοσύνης - λέμε να το ξανακάνουμε, για κάποιον καιρό συνεχώς.

ΣΤΙΓΜΕΣ ΑΛΛΟΤΡΙΩΣΗΣ

Στο πεδίο της μισθωτής εργασίας τα πράγματα είναι ίσως ξεκάθαρα ήδη από τον περασμένο αιώνα. Ο εργάτης αλλοτριώνεται επειδή δεν ελέγχει ούτε την οργάνωση της παραγωγής ούτε το τελικό προϊόν της εργασίας του. Συνολικά όμως, στο φάσμα της σύγχρονης καθημερινής ζωής, αν η αλλοτρίωση είναι "η πολλαπλή εμπειρία της δυσκολίας να πραγματοποιηθεί το δυνατό", τότε:

1. ποιες στιγμές αλλοτρίωσης αναγνωρίζετε στην καθημερινότητά σας;
2. πώς αντιδράτε σ' αυτές;

ΣΤΙΓΜΕΣ ΠΑΡΟΥΣΙΑΣ

Στιγμή "παρουσίας" είναι μια στιγμή ακαθόριστης διάρκειας, που παρουσιάζεται σαν ευκαιρία: είναι η σωστή στιγμή, τότε που η αλλοτρίωση είτε φαίνεται να μπορεί να ξεπεραστεί είτε να μην έχει πια σημασία. Είναι η στιγμή που, με προσωπικούς ή συλλογικούς όρους, παραπέμπει στην κατανόηση, την αίσθηση ή την οργάνωση των κοινωνικών σχέσεων όπως θα θέλαμε να είναι.

3. ποιες στιγμές "παρουσίας" αναγνωρίζετε στην καθημερινότητά σας;
4. πώς πιστεύετε ότι θα μπορούσαν να αναπαράγονται και να εντείνονται;

Ο «ΔΗΜΙΟΥΡΓΙΚΟΣ ΚΑΤΑΝΑΛΩΤΗΣ» ΣΗΜΕΙΩΜΑ ΓΙΑ ΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΠΟΛΙΤΙΚΟΠΟΙΗΣΗΣ ΤΗΣ ΚΑΘΗΜΕΡΙΝΟΤΗΤΑΣ

I.

Στην ακαδημαϊκή κριτική είναι διαδεδομένη -και βολική- η άποψη ότι όσα έγραψαν ο Λούκατς και ο Χάιντεγκερ για την καθημερινότητα, με απορριπτικό και υποτιμητικό τόνο, ανατράπηκαν από την παράδοση που θέσπισε ο Λεφέβρ, κατόπιν η Καταστασιακή Διεθνής και μετά ο Ρολάν Μπαρτ, ο Ντε Σερτώ και οι εισηγητές των πανεπιστημιακών "πολιτιστικών σπουδών".

Πράγματι, αμέσως μετά τη Ρωσική Επανάσταση και παρακινημένος από την ανάπτυξη της ψυχανάλυσης, ο Λούκατς αναγκάστηκε να ξανασκεφτεί την εξίσωση που είχε περιγράψει με λίγη δόση ρομαντικής ανίας, του καθημερινού (Alltagleben) με την μη αυθεντική εμπειρία: Η σοβιετική πολιτική και η ψυχανάλυση ουσιαστικά εκκοσμικεύουν την ανθρώπινη συνείδηση κι έτσι απομυστικοποιούν την καθημερινή ζωή και την καθιστούν πρωτεύον πεδίο έρευνας της συνείδησης. Όπως η ψυχανάλυση στηρίχθηκε στην καθημερινή, "τετριμμένη" και μέχρι τότε ασήμαντη προφορική ομιλία για να ερευνήσει εκ βαθέων παθολογικά φαινόμενα (βλ. την Ερμηνεία των Ονείρων και την Ψυχοπαθολογία της Καθημερινής Ζωής του Φρόυντ, 1900 και 1901 αντίστοιχα), η σοβιετική πολιτική αντίστοιχα για πρώτη φορά κατάφερε να σπάσει το σύνδεσμο ανάμεσα στη συλλογική εμπειρία των κυριαρχούμενων και στο θρησκευτικό και πολιτισμικό φαταλισμό. Αξιοποίησε, δηλαδή, την καθημερινότητα των υπηκόων της.

Η Δεύτερη Διεθνής, που σταδιακά αποριζοσπαστικοποίησε το εργατικό κίνημα και κατάργησε τη διαλεκτική επαναστατική σκέψη, ωθεί το δυτικό (τον αντιολοκληρωτικό) μαρξισμό να δώσει ανατρεπτικό περιεχόμενο στην καθημερινότητα. Οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες προσπαθούν να κάνουν ένα παρόμοιο βήμα, να εντάξουν δηλαδή την αυθεντική εμπειρία στην καθημερινότητα, ενάντια στο αστικό καλλιτεχνικό κατεστημένο που κρατά διαχωρισμένες την τέχνη και την καθημερινή ζωή. Έρχονται στο προσκήνιο, για την αντισταλινική παράδοση της μαρξικής διανόησης στην Ευρώπη, τα (φιλοσοφικά) γραπτά του πρώιμου Μαρξ, όπου η καθημερινότητα ήδη παίζει κρίσιμο ρόλο, αφού υποστηρίζουν ότι και στην καθημερινότητα εξυφαίνεται τόσο η αντίσταση στους θεσμούς όσο και η αλλοτριωτική λειτουργία των σχέσεων παραγωγής.

Είναι σημαντικό, λοιπόν, να λάβουμε υπόψιν ότι ο μαρξισμός μετά το 1917 αντιμετώπιζε ένα ξεκάθαρο δίλημμα. Έπρεπε είτε να μετατραπεί εξολοκλήρου σε θετική επιστήμη είτε να επιστρέψει στην εγελιανή διαλεκτική. Η σύνδεση με τον Χέγκελ σηματοδοτεί την αποκατάσταση της σχέσης του μαρξισμού με τη φιλοσοφία της συνείδησης. Γενικά, η διαμόρφωση του όρου είναι α ξεχώριστη από την ευφορική επανερμηνεία του μαρξισμού ως πρακτικής θεωρίας στις αρχές της δεκαετίας του '20. Πρόκειται για τις απαρχές της διαμόρφωσης του μαρξισμού ως κριτικής του πολιτισμού. Η καθημερινότητα, παρόλο που δεν αναφέρεται στα πιλοτικά κείμενα του Κορς (Μαρξισμός και Φιλοσοφία, 1923) και του Λούκατς (Ιστορία και Ταξική Συνείδηση, 1923 και Λένιν, 1924), αποτελεί τη φαινομενολογική βάση της νέας επαναστατικής εποχής.

Μ' αυτήν τη σύνδεση μπορούμε να καταλάβουμε πώς η συνείδηση αναγνωρίζει την αλλοτρίωσή της και χρησιμοποιεί την αναγνώριση ως μέσο υπέρβασης. Η καθημερινότητα δεν είναι ούτε αυθεντική, ούτε μη-αυθεντική εμπειρία για την Ιστορία και Ταξική Συνείδηση. Είναι ένα χωροχρονικό σύστημα συγκρούσεων μέσα στο οποίο οι αντιφάσεις της ταξικής κοινωνίας παρέχουν τη βάση της ιστορικής και κοινωνικής συνειδητοποίησης.

II.

Η σύνδεση, λοιπόν, από τον Λούκατς, του ζητήματος της καθημερινής ζωής με την εγελιανή θεωρία της αλλοτρίωσης, παρέσχε στο μαρξισμό τη δυνατότητα να συνδέσει τον κανονιστικό του χαρακτήρα με μια θεωρία της συνείδησης και των επικαθορισμών της

αστικής κουλτούρας. Έκτοτε, η κριτική στον καπιταλισμό μέσ' από τη φιλοσοφία της πράξης, είτε στα γραπτά του Λεφέβρ στη Γαλλία (Διαλεκτικός Υλισμός 1940, γραμμένο στα 1934-35) και του Γκράμσι από τη φυλακή στην Ιταλία στις αρχές της δεκαετίας του '30, είτε του Μπένγιαμιν στη Γερμανία στα τέλη της δεκαετίας του '20 και τις αρχές του '30, καθιερώθηκε ως η κατεξοχήν αντισταλινική θεωρία.

Αν ο Λούκατς, όμως, λύνει το πρόβλημα της διαμεσολάβησης μέσω μιας ιδεαλιστικής κομματικής συνείδησης, ο Λεφέβρ επιμένει στις συγκεκριμένες, απτές και αντιφατικές, καθημερινές συνθήκες της διαμεσολάβησης. Μ' άλλα λόγια, βλέπει την αφηρημένη οικουμενικότητα του ιστορικά προσδιορισμένου είναι, ως κάτι που πάντοτε πραγματοποιείται εν μέρει σε αλλοτριωμένες, καθημερινές συνθήκες. Ο Λεφέβρ βέβαια, μιλά για τη θεωρία της καθημερινότητας αργά, μετά το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Μιλά για τη συνένωση της διαλεκτικής μεθόδου μ' έναν βαθύ υλισμό. Δεν υπερασπίζεται όμως απλά τη Γερμανική Ιδεολογία του Μαρξ, δεν σταματά σε μια κριτική της πραγματοποίησης σε φιλοσοφικό επίπεδο, μα προχωρά σε μια σύγχρονη κριτική ερμηνευτική: Λέει πως το πιο πεζό, καθημερινό αντικείμενο ενέχει πολλές σχέσεις και υποθέσεις. Μ' άλλα λόγια, ο Λεφέβρ επανασυνδέει την εγελιανή-μαρξική αναδημιουργία της κίνησης του πραγματικού με την αλλοτριωμένη οικουμενικότητα της καθημερινής ζωής. Έτσι δημιουργεί μια νέα μαρξική κοινωνιολογία.

Όπως ο Κορς, ο Λούκατς και ο Λεφέβρ, έτσι και ο Γκράμσι στρέφεται προς την εγελιανή διαλεκτική για να συνενώσει πολιτική και οικονομία, πολιτική και κουλτούρα σ' ένα ιστορικό αφήγημα του καπιταλισμού. Η διαφορά του Γκράμσι είναι ότι δίνει ιδιαίτερη έμφαση στη συνείδηση και στην απτή πραγματικότητα. Αν όμως το βάρος των πολιτικών συνθηκών οδηγεί τον Κορς, τον Λούκατς και άλλους σε διάφορες μορφές βολονταρισμού και φιλοσοφικού ιδεαλισμού, η ανάλυση της συνείδησης των επιπτώσεων της εμπορευματικής παραγωγής και της νεωτερικότητας παρέχει τα θεωρητικά εργαλεία για μια νέα κριτική ερμηνεία του καθημερινού. Αν η φιλοσοφία της πράξης επανενώνει τη δυναμική της ταξικής συνείδησης με το χρόνο και το χώρο στον καπιταλισμό, ο Βάλτερ Μπένγιαμιν και ο όψιμος Λεφέβρ αναπτύσσουν μια ανάλυση του νεωτερικού χώρου και χρόνου.

Τόσο ο Μάρτιν Χάιντεγκερ (στο Είναι και Χρόνος, γραμμένο στα 1927), όσο και ο Μπένγιαμιν (βλ. τον 11ο τόμο των συγκεντρωμένων Γραπτών του, Φρανκφούρτη 1977) έλαβαν υπόψιν την κριτική του χώρου και του χρόνου της νεωτερικότητας. Παρόλο που ο Χάιντεγκερ έβλεπε την καθημερινότητα σαν υποχώρηση στη μη αυθεντικότητα του παρόντος, ο Μπένγιαμιν επέμενε στην κατά Λούκατς εγγενή κριτική της καθημερινότητας. Και οι δύο, βέβαια, έτρεφαν μια αντιπάθεια προς τις έννοιες της γραμμικότητας του χρόνου. Υπάρχει, λοιπόν, μια ρήξη στη φιλοσοφία της πράξης. Ο Μπένγιαμιν γεφυρώνει την τελευταία θέση του Μαρξ για τον Φόιερμπαχ, όπου γίνεται μια διάκριση μεταξύ πράξης και φιλοσοφίας, δράσης και ερμηνείας. Εγκαθιδρύει μια πολιτική της ερμηνείας. Το περιεχόμενο της φαινομενολογίας της καθημερινής καπιταλιστικής εμπειρίας γίνεται ο χώρος της πολιτικής κριτικής και της αισθητικής παρέμβασης. Η καθημερινότητα ξεινά την πορεία της ως θεωρία της πραγματοποίησης και προχωρά στην αντιφατική επικαιρότητα της εμπορευματοποιημένης εμπειρίας.

Πρόκειται ουσιαστικά για μια αντιστροφή της χάιντεγκεριανής θέσης σύμφωνα με την οποία η καθημερινότητα εκφράζει τη μη αυθεντικότητα της δημόσιας σφαίρας. Για τον Μπένγιαμιν, εκεί που ο Χάιντεγκερ έβλεπε την υποταγή τού είναι-μαζί-με-τον-άλλον στο είναι-για-τον-άλλον, υπήρχε ένα πεδίο μοιρασμένης γνώσης, όπου το είναι-για-τον-άλλον και η κοινωνική συνείδηση μπορούν να δημιουργηθούν και να επεκταθούν: Οι τεχνολογικά επαναλαμβανόμενες και μηχανικές μορφές του καθημερινού καθορίζονται από τη δυνατότητα που παρέχουν για κοινωνική σύνδεση και συγγένεια. (Π.χ. η φαινομενολογική επέκταση του Πραγματικού μέσω φωτογραφίας και κινηματογράφου αναπτύσσει τις ερμηνευτικές λειτουργίες του παραγωγού και του θεατή και το υποσυνείδητο περιεχόμενο της ανάγνωσης και της θέασης.)

Ο Μπένγιαμιν δεν θεωρητικοποιεί τόσο την κατηγορία της καθημερινότητας. Γι' αυτόν, το καθημερινό είναι περισσότερο ένα δεδομένο τοπίο ανάλυσης της σύγχρονης τεχνολογικής και βιομηχανικής εμπειρίας. Ωστόσο, σε κάποια σημεία εστιάζει συγκεκριμένα στην καθημερινότητα που έχει ένα περιεχόμενο κριτικό ως προς τις λειτουργίες των έργων τέχνης. Σε μία συνέντευξη για μία μοσχοβίτικη εφημερίδα το 1926, ο Μπένγιαμιν είχε πει: Στην ΕΣΣΔ, η τέχνη εξυπηρετεί τη βιομηχανία και την καθημερινή ζωή. Εννοούσε, βέβαια, ότι στον καπιταλισμό η τέχνη εξαρτάται από την εργοδοσία και από την αγορά. Η αίσθηση μάλιστα της καθημερινότητας που είναι απελευθερωμένη από την πραγματοποίηση τον ώθησε να δηλώσει ότι η ιδιωτική ζωή είχε καταργηθεί.

Έχουν μελετηθεί εκτενώς οι σχέσεις της σκέψης του Μπένγιαμιν για την καθημερινότητα με τα γραπτά του προντουκτιβιστή συγγραφέα Σεργκίι Τρετιακόφ. Στους κύκλους των προντουκτιβιστών, η έννοια της καθημερινότητας πρωτοστατούσε, ειδικά μάλιστα στα γραπτά του Μπόρις Αρβατόφ (που δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο Τέχνη και Παραγωγή το 1972). Η σκέψη του Αρβατόφ επηρέασε βαθιά τον Τρότσκι στην πολιτικοποίηση της κουλτούρας (βλ. Προβλήματα της Ζωής, 1923, επανέκδοση 1972 με τον τίτλο Προβλήματα της Καθημερινής Ζωής). Για τον Αρβατόφ, η αστική κουλτούρα μπορεί μόνο να διακοσμήσει και να υποκαταστήσει το πραγματικό. Δεν μπορεί όμως να το οργανώσει. Γι' αυτό και η τέχνη έχει εξοριστεί από τη γενική κοινωνική πράξη. Η προντουκτιβιστική τέχνη, από την άλλη, για τον Αρβατόφ, καταργεί το φетиχισμό της αστικής τέχνης προτάσσοντας τη μεταμόρφωση της τέχνης σε επιστημονική έρευνα.

III.

Ο Λεφέβρ και κατόπιν οι Καταστασιακοί επιμένουν να πολιτικοποιούν την καθημερινότητα. Για πρώτη φορά διατυπώνουν, με διαφορετικούς τρόπους, τη θέση ότι παραγωγή και κατανάλωση είναι μέρος της διαδικασίας συσσώρευσης κεφαλαίου και άρα η αλλοτρίωση του υποκειμένου δεν μπορεί να διαχωρίζει την ανθρώπινη πράξη και συνείδηση από τις συνθήκες πραγμάτωσής της. Η καθημερινότητα θεωρείται το πεδίο της αλλοτρίωσης, αλλά ταυτόχρονα και αυτό της αντίστασης. Εκεί όπου το κεφάλαιο διοικεί την ατομικότητα και την επανάληψη, εκεί μπορεί να γεννηθεί η ταξική πάλη και η κοινωνική ανατροπή. Μετά τον Αρβατόφ, το επόμενο επαναστατικό κείμενο για την καθημερινότητα θα γραφτεί λοιπόν πολύ αργότερα, το 1967, από τον Ραούλ Βανεγκέμ. Στα ελληνικά μεταφράστηκε με τον τίτλο Επανάσταση της Καθημερινής Ζωής.

Ο Βανεγκέμ -και ο Ντεμπόρ της Κοινωνίας του Θεάματος (επίσης 1967)- εντάσσουν την καθημερινότητα σε μια παράδοση διαφορετική κι από τον Λεφέβρ: στην παράδοση των εργατικών συμβουλίων και του προλεταριακού αναρχισμού. Ασκούν αμείλικτη κριτική στη σταλινική, την τροτσικιστική και τη σοσιαλδημοκρατική πολιτική χρήση της καθημερινής ζωής από το '30 έως το '60 που περιγράφηκαν παραπάνω. Κι αυτό γιατί διαισθάνθηκαν τη στροφή που σήμερα έχει ήδη ολοκληρώσει την πορεία της κι έχει φτάσει να εξυμνεί το "δημιουργικό καταναλωτή" ως το μοναδικό συνειδητό υποκείμενο της μεταμοντέρνας μαζικής φιλελεύθερης ιδεολογίας.

Η στροφή στις δεκαετίες του '40 και του '50 στη χρήση της έννοιας της καθημερινότητας, κυρίως στη Γερμανία και τη Γαλλία, ξεκινά με μια γενικότερη πολιτικοποίηση της καθημερινής ζωής. Η καθημερινή ζωή ήταν άλλωστε στο στόχαστρο του εκσυγχρονισμού (ανοικοδόμηση, ανάπτυξη αυτοκινητοβιομηχανίας, δημιουργία προδιαγραφών οικιακής κουλτούρας) που εκπορεύτηκε από το κράτος και τους επενδυτές στις δύο χώρες. Μεγάλο ρόλο στην επεξεργασία και τη διάδοση της θεωρητικής συζήτησης για την καθημερινότητα έπαιξαν η ισχυρή αντιαμερικανική και αντικυβερνητική Αριστερά, μέσα και γύρω από το σταλινικό ΚΚ Γαλλίας, καθώς και η ισχυρή στήριξη των κοινωνικών επιστημών στα πανεπιστήμια (του στρουκτουραλισμού και των Annales).

Αν Η Κριτική της Καθημερινής Ζωής (1947) του Λεφέβρ εξέφραζε τη μετατόπιση του ενδιαφέροντος, κατά τις δεκαετίες του '20 και του '30, από τις οικονομικές σχέσεις προς την

κουλτούρα και την ιδεολογία, οι Μυθολογίες του Ρολάν Μπαρτ (1957) και Η Ατέρμονη Συνομιλία του Μωρίς Μπλανσό (1959) αναδεικνύουν το νόημα που ενυπάρχει στην ασημαντότητα των καθημερινών γεγονότων, προετοιμάζοντας το έδαφος για ένα επιστημονικό πεδίο που έτυχε γερών εκδοτικών και εκπαιδευτικών επιχορηγήσεων μέχρι και τη δεκαετία του '90. Ο Μπαρτ εγκαθιδρύει μια εκ βάθρων σημειολόγηση καθημερινών μηνυμάτων και ο Μπλανσό θεωρεί την καθημερινότητα το πεδίο όπου ο άνθρωπος μπορεί να ξαναγίνει ο αυθόρμητος εαυτός του: "τίποτα δεν συμβαίνει. αυτό είναι το καθημερινό", λέει χαρακτηριστικά ο Μπλανσό. Τα έργα αυτά θυμίζουν σίγουρα Λεφέβρ στον αντιστρουκτουραλισμό τους, όχι όμως και στην παντελή αδιαφορία τους για την καθημερινότητα ως πεδίο αντίστασης και οραματικής αναζήτησης.

Το 1974, ο Μισέλ ντε Σερτό γράφει την Επινόηση της Καθημερινότητας: Πρακτικές Οδηγίες, όπου προσπαθεί να αντιστρέψει την έννοια του παθητικού καταναλωτή που είχε επικρατήσει στην πανεπιστημιακή κοινωνιολογία του '50 και στη Σχολή της Φρανκφούρτης. Το έργο του ντε Σερτό συμβολίζει μια ολόκληρη κίνηση της θεσμικής σκέψης, σύμφωνα με την οποία ο καταναλωτής πολιτιστικών προϊόντων είναι δημιουργικός κι έχει κρίση, επηρεάζει μάλιστα καθοριστικά το προϊόν που προσλαμβάνει και καταναλώνει. Η κριτική της βιομηχανίας του θεάματος και της πληροφορίας μέσω του σημειολογικού αντάρτικου, οι τακτικές της εκτροπής-οικειοποίησης που είχε κληροδοτήσει στην πολιτική συνείδηση η παράδοση των κινημάτων του '50 και του '60, για τον ντε Σερτό και τις νέες, τότε, πολιτιστικές σπουδές, δίνουν τη θέση τους στο χόμπυ της εκφραστικής σημείωσης, στην ποίηση του καθημερινού, στην απελευθέρωση από την καθημερινή ωμότητα μέσω της προσωπικής επανερμηνείας της αλλοτρίωσης. Ο "δημιουργικός καταναλωτής" αναγνωρίζει την πολιτική διάσταση στις πρακτικές π.χ. της διακόσμησης, της μαγειρικής, της ανάγνωσης, εκφυλίζοντας την ερμηνευτική διάθεση του Μπένγιαμιν. Η κριτική του λαμβάνει χώρα εντός των συμβολικών χώρων και χρόνων του καπιταλισμού, ως μια αυτοβιογραφική αφηγηματική εκδοχή τους. Ο κριτικός της αλλοτρίωσης του Λούκατς έχει ήδη, στα μέσα της δεκαετίας του '70, μετατραπεί σ' έναν "δημιουργικό σημειολόγο", που βρίσκεται σε διαρκή και ανοιχτό διάλογο με τις συνθήκες της αλλοτρίωσής του. Κάθε αντίσταση στις συνέπειες της πραγματοποίησης, στις δομές της αλλοτρίωσης, στις καπιταλιστικές σχέσεις, κάθε αιχμή παραγωγής πολιτικής συνείδησης στην καθημερινότητα έχουν εξοριστεί.

Η ασυνεχής αυτή παράδοση της χρήσης της καθημερινότητας διανοίγει ορισμένες προοπτικές. Από τη μια πλευρά: μια καθημερινότητα που μοιάζει με δημοσιογραφική ανθρωπολογία, ένα σύστημα διαφοροποίησης στο επίπεδο των πολιτικών αναπαραστάσεων, ένα πανηγύρι αποδεικτής πολυπλοκότητας και αγώνα για τις κατά καιρούς εμπνευσμένες διεκδικήσεις του "δημιουργικού καταναλωτή". Από την άλλη: τα ίχνη μιας καθημερινότητας-σύγκρουσης, ενός πεδίου όπου εκφράζονται υλικά -αλλά και δυνητικά υπερβαίνονται- η αλλοτρίωση και η αδικία.

Συμβουλευτήκαμε τα κείμενα:

Τζον Ρόμπερτς, The Philosophy of praxis and the fate of cultural studies, στο περιοδικό Radical Philosophy, αρ. 98, Νοέμβριος-Δεκέμβριος 1999.

Κριστίν Ρος, Fast Cars, Clean Bodies: Decolonization and the Reordering of French Culture, MIT Press, Κάιμπριτζ, Μασσ. 1995.

Λυν Γιάμπερτ (επιμ.) The Art of the Everyday. The Quotidian in Postwar French Culture, New York University Press, Νέα Υόρκη 1997.

Άντριου Μπέντζαμιν και Πήτερ Όζμπορν, (επιμ.) Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience, Routledge, Λονδίνο 1994.

ΠΑΝΤΑ ΞΕΝΟΙ ΣΤΙΣ ΧΩΡΕΣ ΤΩΝ ΑΦΕΝΤΙΚΩΝ

Στις 11 Μαΐου έγινε με πρωτοβουλία του ξενοδοχείου των ξένων στην κατάληψη Μαύρη Γάτα παρουσίαση του βιβλίου της Ελένης Μάνος Zu Hamburg in der "Fremde"? - Eine Kritik der Griechischen Emigrations-ideologie (Στο Αμβούργο, στα "ξένα"; - Μια κριτική της ελληνικής ιδεολογίας της μετανάστευσης), που κυκλοφόρησε τον Ιανουάριο του 2001 από τις γερμανικές εκδόσεις V.S.A. Η συγκεκριμένη συνάντηση αποτέλεσε μία καλή αφορμή συζήτησης για το ζήτημα της μετανάστευσης (ή καλύτερα για μερικές όψεις του).

Στο βιβλίο της η Ελένη Μάνος επιχειρεί μία κοινωνιολογική εξέταση της ελληνικής μεταναστευτικής παρουσίας στη Γερμανία. Αναφέρεται στο πρόβλημα καθορισμού και ταυτότητας των Ελλήνων μεταναστών, στη διαφοροποίηση της κοινωνικής τους θέσης στον τόπο υποδοχής σε σχέση με τον τόπο προέλευσης, στην ταύτισή τους με τα εθνικά ιδεολογήματα και τον ελληνοκεντρισμό, ανεξάρτητα από την πολιτική τους προέλευση και στράτευση, και στον ανταγωνισμό μεταξύ κρατών - εκκλησίας που μεταφέρθηκε και στο εσωτερικό των ελληνικών μεταναστευτικών κοινοτήτων. Η Ελένη Μάνος αμφισβητεί το ρόλο των εθνικών παραδόσεων στη ζωή και τη λειτουργία των ελληνικών κοινοτήτων της Γερμανίας, η κυριαρχία των οποίων εμπόδισε την ταξική συνειδητοποίηση και δράση των μεταναστών, οδηγώντας συχνά σε αντίθετες προεκτάσεις, όπως ο εθνικισμός και ο ρατσισμός.

Αν και η ιστορία των οικονομικών μεταναστών είναι πολύ παλιά, όπως φαίνεται και από τα παραδείγματα των ελληνικών κοινοτήτων που παρουσίασε η Ελένη, η μαζική χρήση των μεταναστών ως φτηνού εργατικού δυναμικού για την ανάπτυξη του καπιταλισμού είναι σχετικά πρόσφατη. Ειδικά στην Ευρώπη η εισαγωγή φθηνών εργατικών χεριών αρχίζει ουσιαστικά με το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, όταν η Γερμανία μετέφερε εκατομμύρια ξένους εργάτες για να καλύψουν τα κενά της βιομηχανικής και αγροτικής παραγωγής που είχε δημιουργήσει η μαζική επιστράτευση. Το ίδιο φαινόμενο συνεχίστηκε μεταπολεμικά σε όλες τις δυτικοευρωπαϊκές χώρες (έμμεσα όμως και σε κράτη του ανατολικού μπλοκ). Τις πρώτες μεταπολεμικές δεκαετίες η εισαγωγή μεταναστών στη Δύση έγινε με τρόπο οργανωμένο, ακολουθώντας τις ανάγκες της αναπτυσσόμενης καπιταλιστικής παραγωγής στους τόπους υποδοχής. Παρά το γεγονός ότι οι μετανάστες μαζί με τους "ντόπιους" προλετάριους ήταν οι κινητήριες δυνάμεις του μαζικού εργοστασίου και της οικονομικής άνθησης, οι δύο αυτές κοινωνικές φιγούρες σε ελάχιστες στιγμές συναντήθηκαν. Η διαίρεσή τους αποτέλεσε όρο της κυριαρχίας των αφεντικών.

Η σύγχρονη μετανάστευση σπάνια προκαλείται από κάποιον κρατικό σχεδιασμό. Συνήθως το κράτος προσπαθεί εκ των υστέρων να διαχειριστεί την κατάσταση. Η εξάντληση των πληθυσμών των πρώην αποικιών, που αφήνονται έξω από την παγκόσμια καπιταλιστική αναδιάρθρωση (με την έλλειψη επενδύσεων και τη ληστρική απλώς απομύζηση των πρώτων υλών τους), και η διάλυση του μοντέλου του "υπαρκτού σοσιαλισμού" οδηγούν στο νέο μεταναστευτικό ρεύμα, που στερείται της ορθολογικής διαχείρισης της προηγούμενης οργανωμένης εργατομετανάστευσης και είναι ανεξέλεγκτο: κύματα απεγνωσμένων προλετάρων καταφεύγουν στη Δύση, πρόθυμοι να παρέχουν οποιαδήποτε υπηρεσία, προκειμένου να γλυτώσουν από την πείνα, τη στέρηση και τους τοπικούς πολέμους.

Ταυτόχρονα, η κατάρρευση του "οικονομικού θαύματος" της μεταπολεμικής εποχής και του σοσιαλδημοκρατικού κράτους πρόνοιας ανέτρεψε τη θέση μεγάλου μέρους από τους, μέχρι πρότινος, μαζικούς εργάτες, μετατρέποντάς τους σε ελαστικούς εργαζόμενους, χωρίς σοβαρά προνόμια στο χώρο της εργασίας, ευάλωτους σε οποιαδήποτε απόφαση των αφεντικών τους, χωρίς την ασφάλεια της μαζικής ταξικής οργάνωσης, που στάθηκε ανίκανη να αντιμετωπίσει τις εξελίξεις και να προασπίσει τα συμφέροντα των μελών της. Έτσι, η κοινωνική σύγχυση στον σύγχρονο καπιταλιστικό κόσμο επεκτάθηκε σε όλα τα στρώματα των εργαζομένων, ντόπιων και μεταναστών: Διακρίνουμε πλέον τους απογόνους του "μαζικού εργάτη", με περιορισμένα δικαιώματα και με το διαρκή φόβο υποβάθμισης της

οικονομικής τους κατάστασης -τους μετανάστες δεύτερης ή τρίτης γενιάς, ορισμένοι από τους οποίους κατάφεραν να ξεπεράσουν εν μέρει τα προβλήματά τους στη χώρα υποδοχής και να αναβαθμιστούν κοινωνικά, ενώ άλλοι εξακολούθησαν να μετακινούνται προκειμένου να επιβιώσουν-, τους νέους μετανάστες, συνήθως παράνομους, σχεδόν πάντα ανασφάλιστους, χωρίς κανένα εργασιακό δικαίωμα και καμία δυνατότητα διεκδίκησης καλύτερων οικονομικών και κοινωνικών συνθηκών, και τους σύγχρονους ελαστικούς εργαζόμενους, που εξυπηρετούν διαφορετικές βαθμίδες των αναγκών της οικονομίας, χωρίς σοβαρά εργασιακά δικαιώματα, με άλλα λόγια τους δυνάμει νέους "εσωτερικούς μετανάστες", "ξένους" με την έννοια ότι ολοένα στερούνται τις δυνατότητες διεκδίκησης των κοινωνικών τους δικαιωμάτων, εξαιτίας του χαρακτήρα της εργασίας τους. Πρόκειται για μία "συνάντηση" της μεταναστευτικής οικονομίας με την οικονομία της ελαστικής εργασίας. Όχι όμως, όχι προς το παρόν, για μία κοινωνική συνάντηση μεταναστών και ελαστικών εργαζομένων.

Πέρα όμως από τις εξελίξεις στο χώρο της οικονομίας, η θέση των μεταναστών στον τόπο υποδοχής, οι μεταξύ τους σχέσεις και οι επαφές ή συναντήσεις τους με τους ντόπιους, προλετάριους και μη, καθορίζονται και από ισχυρά πολιτιστικά και ιδεολογικά δεδομένα. Στην περίπτωση των Ελλήνων μεταναστών στη Γερμανία, για παράδειγμα, ο ελληνοκεντρισμός, η προσκόλληση στις εθνικές παραδόσεις, και ο μύθος της επιστροφής στην πατρίδα, που καλλιεργήθηκαν έντεχνα τόσο από τα αριστερά όσο και από τα δεξιά ελληνικά κόμματα, καθόρισαν σε μεγάλο βαθμό την προβληματική ενσωμάτωσή τους στον τόπο εγκατάστασης και τη συμμετοχή τους στα εκεί κοινωνικά και πολιτικά δρώμενα. Η αδυναμία -ή η άρνηση- της ένταξής τους στη γερμανική κοινωνία, με αξιοπρεπείς γι' αυτούς όρους, οφείλεται όχι μόνο στις επιλογές του γερμανικού κεφαλαίου και στη ρατσιστική πολιτική του γερμανικού κράτους, αλλά και στα ιδεολογήματα που αυτοί υιοθέτησαν ή μετέφεραν από την Ελλάδα. Οι ανισότητες, οι διακρίσεις και η καταπίεση στο εσωτερικό των μεταναστευτικών κοινοτήτων βασίστηκαν ακριβώς στη μεταφορά των σχετικών προτύπων από τη "μητέρα πατρίδα". Οι διαφοροποιήσεις, βέβαια, δεν έλλειψαν, ιδιαίτερα στο πεδίο της πολιτικής. Άλλωστε, οι Έλληνες μετανάστες εγκατέλειπαν μία χώρα διχασμένη μετά τον εμφύλιο πόλεμο, και ήταν λογικό να μεταφέρουν μαζί τους αυτό το διχασμό. Ωστόσο, η ταυτότητά τους στη Γερμανία, ή στα άλλα κέντρα υποδοχής μεταναστών, δεν καθορίστηκε τόσο από αυτές τις πολιτικές διαφοροποιήσεις όσο από την εθνικότητά τους. Το αποτέλεσμα ήταν ότι οι Έλληνες μετανάστες καθυστέρησαν να ενταχθούν στο εργατικό ή στα κοινωνικά κινήματα, και απομονώθηκαν γύρω από την υπεράσπιση της εθνικής τους ταυτότητας. Είναι χαρακτηριστικό για το ελληνικό παράδειγμα ότι η πολιτική της αριστεράς έδινε προτεραιότητα στον αγώνα για τη "δημοκρατική αλλαγή" στην πατρίδα και όχι στη διεκδίκηση των δικαιωμάτων τους στο νέο τόπο εγκατάστασης, συμβάλλοντας μ' αυτόν τον τρόπο στους απρόσκοπτους χειρισμούς του γερμανικού κεφαλαίου.

Δεν είναι παράξενο ότι παρόμοια φαινόμενα συναντούμε και σήμερα, στην περίπτωση των Αλβανών, για παράδειγμα, μεταναστών στην Ελλάδα. Η οργάνωσή τους γίνεται (όταν γίνεται) και εδώ με εθνικά κριτήρια, η ταξική συνείδηση απουσιάζει εντελώς (γεγονός που βέβαια εξηγείται αν σκεφτούμε το πολιτικό παρελθόν της Αλβανίας, αλλά και τη γενικότερη έλλειψη ταξικής συνείδησης στη σημερινή ελληνική κοινωνία), η απομόνωση ακόμα και από τις υπόλοιπες εθνικές ομάδες μεταναστών κυριαρχεί. Γεννιούνται, λοιπόν, δύο ερωτήματα: Μπορεί ο ξένος μετανάστης στην Ελλάδα να υπερβεί την ταύτισή του με τις εθνικές του παραδόσεις, και ταυτόχρονα να επιβιώσει ως διαφορετικός; Ποια είναι σήμερα τα ιδεολογικά δεδομένα που επιτρέπουν τη συνάντηση ντόπιων και ξένων προλεταρίων;

Επανερχόμαστε, έτσι, στο ζήτημα της σύνδεσης των αναγκών μας, στο ζήτημα δηλαδή της κοινωνικής αλληλεγγύης. Η αλληλεγγύη προς τους ξένους μετανάστες τείνει να αποκτήσει έναν απόλυτα φιλανθρωπικό χαρακτήρα, μέσω των αντιρατσιστικών πρωτοβουλιών. Οι

προσπάθειες αυτές ούτε είναι πάντα αξιολογησιμές, ούτε στερούνται πρακτικής σημασίας. Μπορούν όμως να οδηγήσουν σε μία πραγματική συνάντηση "ξένων" και "ντόπιων"; Ποιο είναι το όφελος του "εξωτερικού" ή "εσωτερικού" μετανάστη από μία φιλανθρωπική προσέγγιση του ζητήματος, όταν αυτή δεν καταφέρει να αντιμετωπίσει συνολικά το πρόβλημα της οικονομικής εκμετάλλευσης, της κοινωνικής απομόνωσης ή απαξίωσης; Όταν, μ' άλλα λόγια, δεν καταφέρει να αντιμετωπίσει την αποξένωση από τις ανάγκες και τις επιθυμίες μας, την ολοκληρωτική αλλοτρίωση της καθημερινής μας ζωής; Δεν υπάρχουν εύκολες απαντήσεις. Έτσι κι αλλιώς, όταν δεν υπάρχει κοινή συνείδηση των αναγκών και των δυνατοτήτων μας, η συνάντηση είναι αδύνατη, κι αυτό δεν αφορά μόνο τις δυνητικές σχέσεις μεταναστών και ντόπιων, αλλά διατρέχει όλο το φάσμα της κοινωνικής δράσης. Η επιθυμία της συνάντησης, η συνείδηση δηλαδή ότι ανήκουμε στο ίδιο, μαχόμενο είδος, κατακτιέται μόνο στην πράξη, μόνο δηλαδή όταν δεν κάθεται κανείς με σταυρωμένα τα χέρια.

ΙΔΑΝΙΚΟΙ ΤΟΠΟΙ ΓΙΑ ΣΥΝΑΝΤΗΣΕΙΣ

1.

Στην άκρη της "σκιάλας" στην Περαία. Η "σκάλα" δεν είναι παρά ένας τσιμεντένιος διάδρομος που εισχωρεί με κατεύθυνση βορειοδυτική στη θάλασσα. Όταν την περπατάς γίνεται βέλος.

Μέχρι να φτάσεις, ακούς μονάχα τον ήχο των κυμάτων, ανοίγει απάνω σου ο θόλος του ουρανού, νιώθεις να βαδίζεις πάνω στα νερά και, μάλιστα, ακριβώς επειδή είσαι άνθρωπος. Δεν προφέρεται μολυσμένη η θάλασσα. για σένα, μια στιγμή, υπάρχει μόνο ο κόσμος κι η ελευθερία περήφανη του χρόνου των ανθρώπων.

Άμα είναι μέρα, βλέπεις την πόλη σου ν' ασπρίζει στο βάθος πέρα δεξιά, κι αριστερά την έξοδο στο πέλαγος. Κι αν έχει πέσει η νύχτα, πράγμα συχνά απαραίτητο για τέτοιες συναντήσεις, η "σκάλα" σβήνει ανεβαίνοντας μέχρι τον ορίζοντα, τόσο που δύσκολα διακρίνεις αν σε περιμένει κανείς στην άκρη. Η θάλασσα σαν προσμονή αυξάνεται εντός σου.

Σαν επιστρέφεις όμως, είν' ανάγκη να γυρίζεις διπλός. Το βέλος τώρα δείχνει αντίθετα, τη μάταιη φαντασμαγορία της ακτής παγίδα για παιδιά, κι όλα τα φώτα της πραγματικότητας σε σημαδεύουν σα φθαρμένα δευτερόλεπτα, πλησιάζουν - απειλητικά, αν δε σού 'μαθε ο δρόμος τι θα πει αγάπη.

2.

Στην οδό Αγάπης: ένα θλιβερό αδιέξοδο στενό στο κέντρο του λαβύρινθου της πόλης. Ένα μικρό ποτάμι τη σκίζει στα δυο: στη μια πλευρά μία σχολή χορού, στην άλλη μια εκκλησία.

(Προϋπόθεση μιας ψυχοφέλιμης συνάντησης αποτελεί, βέβαια, η καταρχήν αναγνώριση εκ μέρους σας της οδυνηρής διάσπασης σώματος και πνεύματος, όπως αποτυπώνεται στο εν λόγω πεδίο, διάσπαση η οποία τονίζεται από την ενότητα των διαχωρισμένων εξουσιών - εν προκειμένω μιας πνευματικής εξουσίας και της χαρούμενης μετατροπής του σώματος σε εμπόρευμα-φetiχ.)

Καθώς, για να φθάσετε στην οδό Αγάπης, είστε αναγκασμένοι να διασχίσετε τον κάθετο προς αυτήν δρόμο, αφιερωμένο εις ανάμνησιν πολεμικών κατορθωμάτων, δεν είναι άσκοπο να αναρωτηθείτε αν πατήρ πάντων πόλεμος, γεγονός που ίσως σας οδηγήσει σε δεύτερες σκέψεις για το ποτάμι κ.λπ. - γι' αυτό έχει επιπλέον σημασία να είστε στη συνάντηση ωραίοι, δηλαδή στην ώρα σας.

3.

Σ' ένα παγκάκι της πλατείας Άθωνος, προετοιμάζοντας τη συνάντηση, είναι γραμμένο με καίρια πικρά απαραίτητη ΟΛΟΙ ΔΙΑΦΟΡΕΤΙΚΟΙ ΟΛΟΙ ΞΕΝΟΙ. παραδίπλα ονόματα, ημερομηνίες, L.F.E., εφηβικά για πάντα, που ξέρεις πως θα σκορπίσουν στην πρώτη μπόρα κι όμως, πάλι, μοιάζουν να είναι οι κρυφοί οδοδείκτες που σε φέραν μέχρι εδώ.

Η πλατεία είναι κυκλική, με επτά ομόκεντρους κύκλους και στη μέση μια λυπημένη λιγνή μανόλια, δέντρο της γνώσης και της άρνησης. Μόνη αυτή, ανάλαφρα σηκώνει την πλατεία και την κρατά μετέωρη, πάνω απ' τον βάλλο μιας σακατεμένης μνήμης, όλο παράγκες, λαμαρίνες, καθημερινές δοσοληψίες με δαγκωμένα κέρματα, σα γραφική αναπαράσταση της στέρησης. Αυτή και ο ελάχιστος αέρας των φύλλων της, χρησιμοδοτώντας θραύσματα μέλλοντος χρόνου, συγκρατούν μετατοπισμένο το σκηνικό να μην καταρρεύσει. Ανοίγουν στην επικείμενη συνάντηση.

Στέκομαι μόνος κι ακουμπώ στο συντριβάνι. πετούνε λάβα και δροσιά τα εφτά του μάτια. Τριγύρω στα στενά κόσμος πολύς συγκεντρωμένος, τρώνε, πίνουν, πασχίζουν μιαν αμήχανη κοινωνικότητα, ξεχνούν. Δε φανερώνεται κανείς. Άδεια η πλατεία. Και πλάνοντας να συλλογιστώ πόσοι οι δίκαιοι και συνειδητοί της θνητότητας που την αξιώνονται, επαίξανε τα μάτια μου στα χέρια μου οπού ήτανε απιθωμένα στο φιλιατρό. Κι εχανογέλασα, ότι εστάθη ο χρόνος κάθετος και πλήρης, κι ήτανε ώρα -όπως έπρεπε στον τόπο- να δώσω ονόματα.

Κι όπως δεν υπάρχει ούτε μια πινακίδα με τ' όνομα της πλατείας, και τ' όνομα που την αποκαλούν δηλώνει μια κίβδηλη και δούλα έννοια του χρόνου, την μετονομάζω Πλατεία του Κήπου Ίσως - κι έτσι μπορώ να περιμένω.

ΓΡΑΜΜΑ ΑΠΟ ΠΟΛΥ ΚΟΝΤΑ ΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ ΣΤΗΝ ΟΙΚΙΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η ΟΙΚΙΟΤΗΤΑ ΣΤΟ ΠΕΡΑΣΜΑ

1. υπάρχει καιρός να σταθείς και καιρός να περπατήσεις
 - 1.1 η αναγκαιότητα της περιπλάνησης στους δρόμους που διαβαίνει καθημερινά ο περαστικός εμφανίζεται εκεί που το πέραςμα έχει αποδυναμωθεί σε στέρεες επαναλαμβανόμενες τροχιές
 - 1.2 η οικειοποίηση των αστικών χώρων μέσα από την περιπλάνηση μεταθέτει το υποκείμενο-περαστικός από την κινούμενη άμμο των μηχανικών μετακινήσεων στο βίωμα της διαδρομής
 - 1.3 ο περαστικός κρατάει αποστάσεις από τα αντικείμενα του χώρου 1.4 δεν τα θεωρεί μία εκ των προτέρων δεδομένη πραγματικότητα
"όσο μεγαλύτερο είναι το πράγμα ή το γεγονός τόσο μεγαλύτερη απόσταση πρέπει να δημιουργήσετε. οι αδύνατοι κάνουν σημειωτόν επιτόπου και περιμένουν να περάσει το γεγονός για να το αποτυπώσουν. οι δυνατοί τρέχουν μπροστά και σέρνουν πίσω τους το χρόνο που έχουν ήδη συλλάβει" μαγιακόφσκι
 - 1.5 αυτά αντιθέτως λειτουργούν ως περιβάλλον μέσα στο οποίο θα εισάγει και θα ανασυστήσει το δικό του πέραςμα
 - 1.6 η δράση του περαστικού γίνεται θέατρο μέσα στο οποίο ο ίδιος λειτουργεί αμφίσημα τότε ως ηθοποιός και τότε ως σκηνοθέτης
2. υπάρχει καιρός για να γκρεμίσεις και καιρός για να χτίσεις
 - 2.1 ο περαστικός κυκλοφορεί μέσα σε διαφορετικές ατμόσφαιρες οι οποίες συνδέονται και χωρίζονται μάλλον τυχαία, ενώ παράλληλα υποστηρίζονται από το μονότονο βουητό του διαχωρισμού ένα ζευγάρι ανυποψίαστο για την παρούσα καταγραφή έξω από ένα κατάστημα ειδών οικιακής χρήσης, τη στιγμή ακριβώς που δίπλα τους ένας ρακένδυτος κλωτσάει έναν κάδο απορριμάτων
 - 2.2 ο μηχανισμός της σύνδεσης μιας σειράς από παράλληλα απρόβλεπτα συμβάντα που δεν μπορούν να οριοθετηθούν έχει άμεση συνάφεια με τη διαδικασία της παρατήρησης το ζευγάρι ψάχνει λύσεις για το στήσιμο του νοικοκυριού του, το ζευγάρι δεν έχει τίποτα καλύτερο να κάνει, το ζευγάρι απειλείται, το ζευγάρι δεν είναι ζευγάρι κτλ, κτλ
 - 2.3 η ματιά του περαστικού δεν αποτελεί εγγύηση μιας αντικειμενικής πρόσληψης των εξωτερικών ερεθισμάτων ο ρακένδυτος καταριέται τις ατυχίες της ζωής που τον εξαναγκάζουν στην επαιτεία, ο ρακένδυτος τα πήρε με το ζευγάρι, ο ρακένδυτος γλεντάει την ακτημοσύνη του, ο ρακένδυτος είναι ένας άμπλουτος εκκεντρικός κτλ, κτλ
 - 2.4 ο περαστικός ούτε ερμηνεύει, ούτε υποθέτει
 - 2.5 αντιθέτως προκαλεί μια δραστηριότητα που υπονομεύει κάθε συμπέρασμα για την τοποθέτηση των υποκειμένων δύο κυρίες κουβεντιάζουν για συνταγές μαγειρικής η μία φορτάει μπλουζάκι με τις μέριλιν του warhol
 - 2.6 με αφετηρία τη διάρρηξη της αλυσίδας των συμβάντων ο περαστικός διερευνά κάθε ενδεχόμενο που προβάλλεται μέσα στις αντίστοιχες συντεταγμένες του χώρου και του χρόνου στην οδό ρηγίλλης, έξω από τα γραφεία της νέας δημοκρατίας, στελέχη του κόμματος μιλούν και χειρονομούν έντονα ο περαστικός πλησιάζει και σταματούν ο περαστικός απομακρύνεται και συνεχίζουν
3. υπάρχει καιρός να σιωπάς και καιρός για να μιλήσεις
 - 3.1 η περιπλάνηση δεν ανήκει στη σφαίρα των τεχνών και των επιστημών, αλλά στη σφαίρα της κοινωνικής ζωής "γιατί να αναζητά ο άνθρωπος αυτό που τον ξεπερνά, ενώ αγνοεί αυτό που του είναι χρήσιμο στη ζωή τις μέρες που βρίσκεται ξένος στη γη μέσα στο χρόνο που περνά σαν σιιά;"
 - 3.2 αυτό που έχει σημασία δεν είναι η αφήγηση
 - 3.3 το πέραςμά του το ίδιο καταγράφεται στην παγκόσμια ιστορία της κυκλοφορίας στην οδό β.σοφίας κλειστά κυκλώματα παρακολούθησης σε πρεσβείες και τράπεζες

3.4 ο περαστικός αναπτύσσοντας τα δικά του αισθητήρια ξεπερνάει το επίπεδο της διανοητικής συμμετοχής στις ροές και τις εντάσεις της πόλης

4. υπάρχει καιρός να αποχωριστείς και καιρός για να σμίξεις

4.1 ο περαστικός μεταστρέφει τη βούληση για επίσκεψη σε τόλμη για συνεύρεση

4.2 παραφράζοντας τον λεφέβρο, ο περαστικός σκέφτεται την απόλυτη γιορτή ή την απόλυτη απόλαυση ή την απόλυτη εμπειρία ή άλλες αδυνατότητες, κι αυτές οι αδυνατότητες βρίσκονται στην καρδιά των δυνατοτήτων που πραγματοποιεί ανάμεσα στα ερείπια

4.3 αναζητά την απευθείας συνάντηση με άλλους περαστικούς, μ' αυτούς που συνήθως δεν βρίσκεται 4.4 τη στιγμή που ο περαστικός επαναθέτει το ερώτημα του υποκειμένου την ίδια στιγμή δεν υπάρχουν απαντήσεις "καιρός είναι να σφίξω τα φρένα του οίστρου μου και να σταματήσω μια στιγμή στη μέση... σωστό είναι να ξαναρίχνουμε μια ματιά στη διαδρομή που έχουμε κάνει" λωτρεαμόν και γυρίζω μονάχος τα βράδια στα σκοτάδια αθήνα ιούνιος

MONTE VERITA

Η τοπογραφία των κινημάτων του εικοστού αιώνα σπάνια ξεπερνά τα όρια του αστικού τοπίου και οι εξιστορήσεις των προσπαθειών ξεπεράσματος της τέχνης, που ξετυλίγουν τον εικοστό αιώνα προς τα πίσω, συνήθως σταματούν στο νταντά. Σ' ένα λόφο στην Ελβετία στις αρχές του αιώνα μια μικρή ομάδα ανθρώπων προσπαθεί να πραγματώσει στην καθημερινότητά της μια ουτοπική μεταρρύθμιση της ζωής. Το εγχείρημα αυτό προσελκύει, μεταξύ άλλων, κάποια από τα ανήσυχα πνεύματα της εποχής. Κυκλοφορούν ιδέες, κάποιες απ' αυτές ριζοσπαστικές, που γνώρισαν πολλαπλές αναβιώσεις με ποικίλα πολιτικά πρόσημα στον εικοστό αιώνα. Ειρωνικά, σχεδόν, δείγματα αυτής της ποικιλίας μας δίνει η παραμονή στο λόφο γύρω στα 1905 του συγγραφέα Έριχ Μύζαμ από τη μια και του ζωγράφου Fidus από την άλλη. Ο γερμανός αναρχικός Έριχ Μύζαμ (συγγραφέας της μπροσούρας "Ασκόνα", που έδωσε στο Monte Verita μια σταθερή θέση στη γερμανόφωνη αναρχική βιβλιογραφία), λίγα χρόνια αργότερα, το 1918, κηρύσσει στο Μόναχο την επανάσταση και τη Δημοκρατία των Συμβουλίων της Βαυαρίας, δυο μέρες πριν τον Λίμπκνεχτ στο Βερολίνο, και πεθαίνει στα 1934 σε στρατόπεδο συγκέντρωσης. Αντίθετα ο Fidus, ατομικιστής, φανατικός γυμνιστής και χορτοφάγος, θα αναγνωρίσει τελικά τη λύτρωση από τον καπιταλισμό στο κίνημα του ναζισμού! Το παρακάτω κείμενο "Monte Verita, Βουνό της Αλήθειας" αποτελεί μια περιγραφική εισαγωγή στην ιστορία του λόφου. Δημοσιεύτηκε στο τεύχος 116 (Νοεμ./Δεκ. 1991) του περιοδικού Kunstforum που είχε θέμα "Περί της ουτοπίας μιας συλλογικής τέχνης".

Χρονικό

(Βασισμένο στο χρονικό που παρατίθεται στην έκδοση του 1982 του βιβλίου "Ασκόνα" του Έριχ Μύζαμ)

1870-1875 Παραμονή του Μ. Μπακούνιν στην περιοχή του Τεσσίν, στο Λοκάρνο. Αναρίθμητες επαφές με ελβετούς και ιταλούς αναρχικούς.

1900 Μια ομάδα "μεταρρυθμιστών της ζωής", κυρίως απ' τη Γερμανία, ιδρύουν τον Χορτοφαγικό Συνεταιρισμό Monte Verita πάνω από το ψαροχώρι της Ασκόνας.

1904 Ιδρύεται στην περιοχή επαγγελματικό σανατόριο που παραμένει εν λειτουργία για πέντε χρόνια. Την ίδια χρονιά επισκέπτεται το Monte Verita ο γιατρός Ραφαέλ Φρίντεμπεργκ. Αργότερα θα εγκατασταθεί μόνιμα στην Ασκόνα, όπου θα τον επισκέπτονται οι φίλοι, σύντροφοι και ασθενείς του: Π.Κροπότιν, Μ. Νέτλαου, Κ. Κάουτσκι κ. ά.

1906 Ο ψυχίατρος Otto Gross σχεδιάζει την ίδρυση μιας Ανώτατης Σχολής για την Απελευθέρωση του Ανθρώπου. Όλο και περισσότεροι καλλιτέχνες, ζωγράφοι, συγγραφείς και μποέμ επισκέπτονται το Monte Verita.

1913 Ιδρύεται η Σχολή των Τεχνών. Κατά τη διάρκεια του πρώτου παγκοσμίου πολέμου συναντιούνται στο Monte Verita πολλοί εξόριστοι.

1920 Η Ασκόνα γίνεται τόπος διαμονής πολλών καλλιτεχνών. Αντίθετα, οι ιδρυτές του Monte Verita μεταναστεύουν στη Βραζιλία. Ο αρχικός οικισμός εγκαταλείπεται.

1924 Επαναλειτουργία του Monte Verita με σύγχρονες ξενοδοχειακές εγκαταστάσεις.

1926 Ένας βαρώνος και μαικήνας μετατρέπει σταδιακά το βουνό σε εκθεσιακό χώρο.

1950 κ.ε. Η Ασκόνα καθιερώνεται ως τόπος διακοπών και αναψυχής.

1978 Η έκθεση του Ζέεμαν για την ιστορία του βουνού παρουσιάζεται στο Βερολίνο, τη Ζυρίχη, τη Βιέννη, το Μόναχο και την Ασκόνα και προσελκύει πολλούς θεατές.

1980 Κάτω από ένα πομπώδες ξενοδοχείο δημιουργείται στην Casa Anatta το μουσείο Monte Verita. Κάποιες από τις παλιές κατοικίες χρησιμοποιούνται ξανά. Ο τόπος έχει μετατραπεί σε εξωτικό πάρκο.

2000 Διεθνές συνέδριο στην Ασκόνα για τα 100 χρόνια του Monte Verita με τίτλο "Αλήθεια με Αναστολή".

JONE SCHERF

Monte Verita. Βουνό της Αλήθειας

Για περισσότερο από ένα τέταρτο του αιώνα ένας λόφος στο Τεσσίν υπήρξε το σημείο συνάντησης των πιο ακραίων χαρακτήρων της εποχής: προσέλκυσε από ακροαριστερούς θεωρητικούς της επανάστασης έως εσωτεριστές διορθωτές του κόσμου, από ελιτιστές μποέμ μέχρι καλλιτέχνες με πρωτο-φασιστικές τάσεις.

Σαν σύννεφο αιωρούνταν το "Βουνό της αλήθειας" πάνω από την Ασκόνα, μια παραδεισένια περιοχή στις όχθες της λίμνης Maggiore στη νότια Ελβετία, που σήμερα είναι πολυτελές παραθεριστικό θέρετρο. Εκεί όπου κάποτε ήταν ο λόφος με το μοναστήρι Monescia, απλώνεται μια δασική έκταση με καστανιές, φοίνικες και τροπικά φυτά. Σήμερα βρίσκονται διασκορπισμένα το ξενοδοχείο Semiramis και οι καλύβες, όπου κάποτε έμεναν οι μοντεβεριτανοί. Στην Ασκόνα τους έλεγαν και "Balabiott": οι γυμνοί. Εδώ δημιουργήθηκε γύρω στα 1900, στο στυλ του Ροβινσώνα Κρούσου, μια αποικία από καλύβες, που θυμίζουν την αρχιτεκτονική των κτισμάτων των πρώτων εποίκων της Αμερικής. Κι αυτό γιατί, ήδη από τον 19ο αιώνα, στην Ευρώπη το μοντέλο των οικιστικών συνεταιρισμών είχε αποκτήσει τη δική του τελετουργία και αισθητική - επρόκειτο για μια πραγματική λατρεία των αποικιακών καλυβών, από τότε που το βιβλίο του Χένρυ Ντέιβιντ Θορώ Ουόλντεν ή η ζωή στα δάση (1854) έγινε το σύμβολο του Νέου Κόσμου.

Σ' αυτόν τον γεωγραφικό και κλιματικό μικροπαράδεισο του Monte Verita, του οποίου οι "μοναδικές γεωλογικές ιδιότητες" οφείλονται σε μια "μαγνητική ανωμαλία",¹ δημιουργήθηκε, από το γύρισμα του αιώνα ως τις αρχές του δευτέρου παγκοσμίου πολέμου, ένας "καλλιτεχνικός παράδεισος" για βορειοευρωπαίους στον ευρωπαϊκό Νότο. Την εποχή εκείνη δοκιμάστηκε, υλοποιήθηκε και διοχετεύτηκε μία τεράστια δυναμική ουτοπιών, νέων τρόπων σχεδιασμού της ζωής και ολοκληρωμένων προσπάθειών ερμηνείας του κόσμου, που άσκησε ευρεία κοινωνική έλξη και συνέβαλε στη μετατροπή του Monte Verita -που ιδρύθηκε αρχικά ως "Ατομικιστικός Συνεταιρισμός", σανατόριο και πάγκο κούρας και αναψυχής- σε συνολικό έργο τέχνης (Gesamtkunstwerk).

Ανάμεσα στις αποικίες καλλιτεχνών, που δημιουργήθηκαν γύρω στα 1900, όπως για παράδειγμα το Worpswede στο Teufelsmoor της Βρέμης,² η αποικία καλλιτεχνών του Monte Verita κατέχει μια ξεχωριστή θέση, λόγω της πολυπλοκότητας των ουτοπιών που πραγματώθηκαν εκεί. Σύμφωνα με τον Χάραλντ Ζέεμαν (Harald Szeeman), το σύνολο των ουτοπικών οραμάτων που δοκιμάστηκαν εκεί αντιστοιχεί με τη λατρεία της πολύστηθης θεάς Αρτέμιδος της Εφέσου. Οι πολλαπλοί μαστοί της, σε σχήμα αυγών, συμβολίζουν ο καθένας από μια ουτοπία του Monte Verita - φανταστείτε μια πολύστηθη εικόνα, από το χώρο της σχετικής μυθολογίας, γεμάτη φαντασία και πνευματική γονιμότητα. Γιατί τα στήθη της (Le mammelle della verita) φέρουν τα ονόματα των βιωμένων ουτοπιών στην Ασκόνα, που ήταν ταυτόχρονα και απαντήσεις στα προβλήματα της εποχής εκείνης:

Mammella I: Αναρχία

Mammella II: Μεταρρύθμιση της ζωής

Mammella III: Ψυχή: Σεξουαλική Επανάσταση και Μελέτη της Μυθολογίας

Mammella IV: Τέχνες.³

Οι τέχνες αποτελούσαν τμήμα της ουτοπίας "Μεταρρύθμιση της ζωής". Η Mammella I και η Mammella IV αποτελούσαν μία σύνθεση. Η "Μεταρρύθμιση της ζωής" σήμαινε έναν "τρίτο δρόμο" μεταξύ καπιταλισμού και κομμουνισμού. Σε μια μη-εθνική, συνεταιριστική μορφή κοινωνίας το άτομο θα μπορούσε να αναπτυχθεί ελεύθερα. Η "Μεταρρύθμιση της ζωής" αποτελούνταν από τα εξής τμήματα: νεωτερική εκπαίδευση, υγιεινή διατροφή, φυσιοθεραπεία, ατομική κατοικία, ένδυση με άνετα ρούχα, κι ακόμη, νέα ορθογραφία. Άλλα θέματα ήταν η θέση της γυναίκας στην κοινωνία του μέλλοντος, η απελευθέρωση των γυναικών, ο μυστικός ελευθεροτεκτονισμός, τα νέα κοινωνικά ρεύματα, η τέχνη, οι παραδοσιακοί χοροί και οι λατρευτικοί χοροί πολιτισμών παλαιότερων εποχών και

πολιτισμών εκτός Ευρώπης. Η "Μεταρρύθμιση της ζωής" αξίωνε όχι μόνο τη μεταρρύθμιση της ατομικής ζωής, αλλά και τη συγκρότηση της ζωής σε κοινότητα. Μια μεταρρύθμιση βιωμένη ατομικά από τον καθένα ξεχωριστά θα είχε σαν αποτέλεσμα και μια καλύτερη ανθρωπότητα. Η Ίντα Χόφμαν, συνιδρύτρια του "Ατομικιστικού Συνεταιρισμού", έγραφε το 1906 στη μπροσούρα της Monte Verita, Αλήθεια χωρίς στεγανά: "Το Monte Verita δεν είναι ίδρυμα φυσιοθεραπείας με τη συνηθισμένη έννοια του όρου, αλλά, πολύ περισσότερο, ένα σχολείο για μια ανώτερη ζωή, ένας χώρος για την ανάπτυξη και τη συγκέντρωση διεγερμένων γνώσεων και διεγερμένης συνείδησης [...], γονιμοποιημένος από τις ηλιαχτίδες της συνολικής Γνώσης, που αποκαλύπτεται μέσα μας".⁴

Σ' αυτό το εσωτεριστικό-ψυχολογικό πλαίσιο της διεύρυνσης της συνείδησης ανήκει και η ίδρυση της "Σχολής Τεχνών του Ατομικιστικού Συνεταιρισμού του Monte Verita" στα 1913. Το πρόγραμμα του σχολείου αποτελούσε τμήμα της εναλλακτικής, παιδαγωγικής "Μεταρρύθμισης της ζωής". Σ' αυτήν την άποψη βασιζόταν και το κάλεσμα του σχολείου προς νέους μαθητές: "Το σχολείο διευθύνεται με νεωτερικές μεθόδους εκπαίδευσης και διδασκαλίας. [...] Ο μαθητής εισάγεται σε όλες τις μορφές έκφρασης του ανθρωπίνου πνεύματος. [...] Ξυπνάει μέσα του το ενδιαφέρον για μια καλλιτεχνική δημιουργία, που σφύζει από ζωντάνια. Έτσι ο μαθητής αποφεύγει να αυξήσει τα έργα τέχνης χωρίς καμιά αξία και χρήση, που είναι το θλιβερό αποτέλεσμα της μονόπλευρης, ειδικευμένης καλλιτεχνικής εκπαίδευσης".⁵

Οι μαθητές σπούδαζαν στη φύση, στο φως και στον αέρα, την τέχνη της κίνησης, των ήχων, του λόγου και των μορφών. Όποιος ήθελε να μάθει τη σύνθεση ενός "έργου τέχνης του λόγου", έπρεπε να παρακολουθήσει ασκήσεις φωνητικής, απαγγελίας και παρουσίας στο μάθημα "Τέχνη του Λόγου". Η προσφορά μαθημάτων ήταν πολυπληθής: το μάθημα της "Τέχνης των Μορφών" συμπεριλάμβανε αρχιτεκτονική, χειροτεχνία, αρχιτεκτονική κήπων, οικονομία, μαγειρική, υφαντική, υποδηματοποιία, ραπτική, εμπορία έργων τέχνης και ζωγραφική.

Στο Monte Verita δεν εξετάστηκαν καθόλου θεωρητικά ζητήματα αισθητικής, ούτε γράφτηκαν κείμενα ή μανιφέστα για την τέχνη. Η Ίντα Χόφμαν στην μπροσούρα της Monte Verita, Αλήθεια χωρίς στεγανά εκφράζεται μεμονωμένα για θέματα τέχνης. Λοικώς κυρίως κριτική στην κυρίαρχη τέχνη της εποχής της: "Είναι τέχνη π.χ. μια νεκρή φύση; Δεν απεικονίζει απλώς τη σημερινή χρήση της τέχνης, αφού δεν είναι παρά ένα τεχνητό συνονθύλευμα διαφόρων αντικειμένων, τοποθετημένων σε μια συγκεκριμένη διάταξη, υπολογισμένο ώστε να έχει παραδεκτό ευνοϊκό αποτέλεσμα;" Η Ίντα Χόφμαν απο τη μια πίστευε στη "διάνοια του καλλιτέχνη", ήταν δηλαδή δέσμια της αντίληψης του 19ου αιώνα για τη λατρεία της ιδιοφυΐας, κι απ' την άλλη υποστήριζε τη θέση της πρωτοπορίας της εποχής, πως "σε κάθε άνθρωπο κρύβονται δυνατότητες που δεν μπορεί να υποψιαστεί, προς κάθε κατεύθυνση". Το κριτήριο της καλλιτεχνικής ποιότητας έχει εκπληρωθεί, "όταν έχουν δοθεί στα χρηστικά αντικείμενα και στα κτίσματα, τόσο στο εξωτερικό όσο και στο εσωτερικό τους, εξαρχής τέτοια μορφή, χρώμα και στάση, ώστε να ανταποκρίνονται στο προσωπικό γούστο του δημιουργού τους". Στο κέντρο της ελάχιστης στοχαστικής αντίληψης της για την τέχνη βρίσκεται το ιδανικό μιας τέχνης "που δημιουργείται ελεύθερα, χωρίς οικονομικές δοσοληψίες και που δεν είναι μαζικό προϊόν". Ο τελικός στόχος είναι το συνολικό έργο τέχνης (Gesamtkunstwerk) και όχι το μοναδικό έργο τέχνης ως μεμονωμένη "νεκρή φύση": "... [η τέχνη] θα αποικούσε κάτι μαγικό και θα επιδρούσε κι η ίδια μαγικά, μόνο αν μεταφερόταν στην καθημερινή ζωή των ανθρώπων, αν έπαυε να λειτουργεί ως αντικείμενο πολυτελείας για κατοικίες, ως αντικείμενο πρώτης, δεύτερης ή τρίτης κατηγορίας, ανάλογα με τις συνθήκες διαβίωσης των κατοίκων, εξυπηρετώντας τη συγκάλυψη λαθών και υποκαθιστώντας το κενό".⁶

Τούτη η σύνθεση ζωής και τέχνης εκδηλωνόταν χαρακτηριστικά στο ετήσιο καλοκαιρινό φεστιβάλ, που δελέασε τα μεγάλα ονόματα της τέχνης του χορού: τον Rudolf von Laban, τη Mary Wigman, τον Ernst Mohr, την Katia Wulff, τον Αλεξάντερ Ζαχάροφ, την

Clothilde von Derp και την Ισιδώρα Ντάνιαν. Πρότυπο ήταν το φεστιβάλ του Μπαϊρόιτ και οι λατρευτικές εκδηλώσεις προς τιμήν του Ρίχαρντ Βάγκνερ. Ένας άνθρωπος της εποχής εκείνης θυμάται: "Η συγκεφαλαίωση όλων των τεχνών και του μη κατανομαζόμενου Πνεύματος, που αιωρείται σαν σύμβολο της ζωής, εξέφραζε θριαμβευτικά αυτό [το ίδιο το Πνεύμα] μέσω μιας χαρισματικής συγχώνευσης κίνησης, μουσικής, χρωμάτων, ρυθμού και έκστασης με ένα τοπίο, που τραγουδάει κι αυτό μαζί, και με μια φυσική ατμόσφαιρα".⁷ Ο Janos Frecot ονόμασε τον "μέχρι λιποθυμίας εκστατικό χορό" έναν "ίλιγγο φυσικότητας", στον οποίο ο άνθρωπος λατρεύει το σώμα του σαν θρησκευτικό είδωλο.

Οι παραστάσεις ανοιχτού θεάτρου στη φύση θεωρούνταν η ύψιστη μορφή τέχνης, στην οποία συγχωνεύονταν ο ομαδικός χορός έκφρασης, το "χορωδιακό παιχνίδι" και η τέχνη του λόγου και της κίνησης. Όσοι συμμετείχαν στη Σχολή της Τέχνης προετοιμάζαν όλα τα απαραίτητα: την ύφανση των υφασμάτων, το ράψιμο των κοστούμιών και την κατασκευή των σανδαλιών. Ο "Χορός στη Φύση" περιλάμβανε και την περιποίηση κήπων, αλλά και το ιδανικό μιας ζωής σε αρμονία με τη φύση, με ηλιοθεραπεία και ανεμόλουτρα, καθώς και χορτοφαγική διατροφή. Το γεγονός αυτό υπήρξε αφορμή για την περιπαιχτική παρατήρηση του Έριχ Μύζαμ, πως το Monte Verita είναι ένα "Σαλατόριο".

Το καλοκαιρινό φεστιβάλ έγινε διάσημο. Το 1917 το Σχολείο των Τεχνών, στα πλαίσια του διεθνούς συνεδρίου για μια "Νέα Στάση Ζωής" παρουσίασε το χορόδραμα "Άσμα στον Ήλιο" του Otto Borngraeber. Ο Rudolf von Laban, διευθυντής της σχολής, σκηνοθέτησε ένα "συρτό χορό στη φύση", επενδεδυμένο με μαγεία και μύθους. Η χορογραφία είναι χαρακτηριστικό δείγμα της πνευματικής αύρας που επικρατούσε στο Monte Verita, αλλά και της αντίληψης για το "συνολικό έργο τέχνης". Η σκηνοθεσία του Laban συμπεριλάμβανε όλο το φάσμα των εσωτεριστικών-μυστικιστικών συναισθημάτων και κιτς φαντασιώσεων:

"Σ' ένα λιβάδι πάνω στο βουνό είχε στηθεί με πέτρες μια εστία φωτιάς. Στο σκηνικό αυτό παρουσιάστηκε η εισαγωγική πράξη του έργου "Ο χορός του δύνοντος ήλιου". Στον αποχαιρετιστήριο χορό προς τον ήλιο μαζεύτηκαν γύρω από τη φωτιά γυναίκες και παιδιά από το ακροατήριο. Ο λεπτός καπνός που ανέβαινε κατακόρυφα αναταρασσόταν διαρκώς από τις ομάδες που εφορμούσαν. Λίγο πριν τα μεσάνυχτα άρχισε το δεύτερο μέρος του έργου, "Οι δαίμονες της νύχτας". Μια ομάδα χορευτών με τύμπανα, ταμ-ταμ και φλογέρες συγκέντρωσε τους θεατές, ενώ πυρσοί και φανάρια φώτιζαν ένα μονοπάτι προς μια βουνοκορφή. Έπειτα παρουσιάστηκε μια ομάδα χορευτών μεταμφιεσμένων. Οι μάσκες τους ήταν μεγάλες, φτιαγμένες από κλαδιά και χόρτα και σκέπαζαν ολόκληρο το σώμα. Οι ολόσωμες αυτές μάσκες κρύβανε εικόνες μαγισσών και τεράτων, τις οποίες οι χορευτές αποκαλύπταν μέσα σε άγριους χορούς και μετά έβαζαν φωτιά στις μεταμφιέσεις τους. Στις έξι το πρωί εμφανίστηκε ο ανατέλλων ήλιος, που πύρωσε τις μεταμφιέσεις των χορευτών. Ο συρτός χορός της "ημέρας που ξυπνά", σύμβολο του πρωινού άστρου, διέλυσε τα σκοτεινά φαντάσματα. ⁸

Οι καλλιτέχνες του κινήματος για την "Μεταρρύθμιση της ζωής" στο Monte Verita θεωρούσαν τους εαυτούς τους "Νέους Ανθρώπους". Ο ζωγράφος Fidus (ψευδώνυμο του Hugo Hoepfner, 1868-1948) και ο δάσκαλός του Karl Wilhelm Diefenbach αποδέχονταν την αισθητική ιδέα της ολότητας, σύμφωνα με την οποία τα πάντα είναι ένα "ψυχανέμισμα", μια "φωτεινή ψυχή". Ο Fidus εγκωμίαζε τον γυμνό άνθρωπο, ο οποίος ζώντας σ' έναν μη-ιστορικό παράδεισο, βίωνε τον εαυτό του ως "καθαρή φύση". Γι' αυτό και ο χαρακτηρισμός του έργου του ως "Γιούγκεντστιλ" δεν είναι απόλυτα σωστός. Ο Fidus αντιλαμβάνονταν το σύνολο του έργου του πολύ περισσότερο ως "αισθητική έκφραση μιας προσευχής στο φως". Στο πλαίσιο αυτό σχεδίασε ναούς θεοσοφίας, λατρείας του γυμνού, χορού, μουσικής, λατρείας της φωτιάς και της γης. Όλα έπρεπε να είναι "καταπληκτικές αναπαραστάσεις της ενιαίας βίωσης των συναισθημάτων". Ο ναός-ατελιέ που σχεδίασε για το Monte Verita δεν χτίστηκε ποτέ. Το έργο του Fidus, σαν σύλληψη, είναι, σύμφωνα με τους βιογράφους του Frecot/Geist/Krebs,⁹ η εικονογράφηση μιας πρωτο-φασιστικής διδαχής σωτηρίας, και

κατέληξε το 1937, σύμφωνα με τα λόγια του ίδιου του Fidus, να χαρακτηριστεί "πνευματικός πρόδρομος του Τρίτου Ράιχ". Ο ίδιος ο Χίτλερ μάλιστα είχε στην κατοχή του τον πίνακα "Pax Vobisum". Η ειρωνία των γεγονότων θέλησε όμως οι Ναζί να αρνηθούν στον Fidus να γίνει μέλος του κόμματος, γιατί θεωρούσαν την τέχνη του "εκφυλισμένη" και "ιις παραλλαγή της Βόρειας τέχνης".

Σ' αυτήν την πρώτη φάση του Monte Verita, από το 1900 ως το 1920, δεν υπήρξε κάποια εξειδικευμένη θεωρία της τέχνης ή κάποια γενικά παραδεκτή αντίληψη για την τέχνη. Η τέχνη ήταν συνδεδεμένη με την γενική "Μεταρρύθμιση της ζωής" κι έτσι αποτελούσε τμήμα όλων των ουτοπιών. Αυτές κινούνταν γύρω από δύο πόλους: τον πόλο της κοινωνικής δράσης για μια αταξική κοινωνία, που υποστήριζαν κυρίως οι αναρχικοί Μιχαήλ Μπακούνιν και Έριχ Μύζαμ, και τον άλλο πόλο γύρω από την πραγματοποίηση του ατομικού Εγώ. Το Monte Verita δεν ήταν μια αποικία καλλιτεχνών με την έννοια της Ακαδημίας Καλών Τεχνών, αλλά ούτε και ένα ίδρυμα για "genie-brut", ακατέργαστες ιδιοφυίες, όπως φοβόταν ο Έριχ Μύζαμ.

Το Monte Verita και η περιοχή του Τεσσίν ήταν σημείο συνάντησης των μποέμ. "Εγκληματίες, περιπλανώμενοι, πόρνες και καλλιτέχνες - αυτοί είναι οι μποέμ, που δείχνουν τον δρόμο προς ένα νέο πολιτισμό", διακηρύσσει ο Έριχ Μύζαμ στη μπροσούρα του για την Ασκόνα. Στη δική του ουτοπία της Ασκόνα, εκείνη του κοινωνικά εξεγερμένου, παρουσιάζει το λούμπεν προλεταριάτο ως τους ανθρώπους με το "ισχυρό εγωϊστικό συναίσθημα" και ως "πρώιμους αγωνιστές για μία, από όλες τις πλευρές, πιο καλή, πιο ελεύθερη, πιο όμορφη ζωή". Ένας σύγχρονός του παρατηρητής, ο Emil Szittya, περιγράφει το 1923 στο κείμενό του "Το δωμάτιο με τα περιεργά", τους ανθρώπους του Monte Verita ως "τσακισμένους από τη ζωή ονειροπόλους", "τρελούς", "λυτρωτές του κόσμου", "ποιητές και ζωγράφους". Εδώ ζούσαν, μεταξύ άλλων, η μποέμ συγγραφέας Franziska Graefin zu Reventlow (1909-1918), οι καλλιτέχνες Arthur Segal (1916-1920), Marianne von Werfkin (1918-1938), Alexey von Jawlensky (1918-1922), οι ντανταϊστές Χούγκο Μπαλ (Hugo Ball), Έμμου Χέννιγκς (Emmy Hennings), Χανς Αρπ (Hans Arp), Χανς Ρίχτερ (Hans Richter), ο Πάουλ Κλέε (Paul Klee), ο Τζέιμς Τζόυς (James Joyce) και ο Ράινερ Μαρία Ρίλκε (Rainer Maria Rilke).

Οι αξίες στο Monte Verita άλλαξαν για πρώτη φορά το 1924, ενώ η Ίντα Χόφμαν, ο Henry Oedenkoven και οι χορτοφάγοι είχαν ήδη εγκαταλείψει το βουνό το 1920. Οι ουτοπίες του Monte Verita, ενός κοινωνικού κράτους χωρίς κεντρική εξουσία, χάθηκαν μέσα στην πολυτέλεια των νέων καπιταλιστών. Τον ιστορικό κύκλο Τρελοί-Καλλιτέχνες-Συλλέκτες ολοκλήρωσε ο μαικήνας της τέχνης, συλλέκτης και βιομήχανος βαρώνος von der Heydt. Σα νέος ιδιοκτήτης του Monte Verita δημιούργησε το 1928 ένα υπέροχο ξενοδοχείο, κομψό και πολυτελές, άνετο και σύγχρονο - σε έντονη αντίθεση προς τις καλύβες της πρώτης φάσης, που ήταν φως και αέρας. Στο ξενοδοχείο αυτό φιλοξενήθηκε η πλούσια συλλογή έργων τέχνης του βαρώνου, που σήμερα μπορεί να δει κανείς στο μουσείο Ritberg στη Ζυρίχη. Ενώ η Ίντα Χόφμαν λίγα χρόνια πριν, εξεγερμένη ενάντια στον καπιταλισμό, έκανε πράξη στην Casa Anatta το ιδεώδες των τοίχων χωρίς καμιά διακόσμηση, τώρα προστίθενταν μεμονωμένα έργα τέχνης στο πολυτελές περιβάλλον, σαν όμορφα εξαρτήματα. Εξωτικά συλλεκτικά τρόπαια ζούσαν τη δική τους σιωπηλή ζωή, όπως στην εποχή των "αυλών". Η εποχή που η αρχιτεκτονική, το θέατρο, ο χορός και οι πλαστικές τέχνες αποτελούσαν έναν προμαχώνα ενάντια στην κυρίαρχη μορφή κοινωνίας, είχε περάσει ανεπιστρεπτί. Από δω και πέρα στο βουνό φιλοξενούνταν το τζετ-σέτ, ενώ στο χωριό Ασκόνα ζούσαν οι καλλιτέχνες. Ανάμεσά τους και τα "επτά αστέρια" της ομάδας καλλιτεχνών "Η Μεγάλη Άρχις": Walter Helbig, Ernst Frick, Albert Kohler, Gordon Mc Couch, Otto Niemeyer, Otto van Rees και Marianne von Werfkin. Ξεκίνησαν για πρώτη φορά το 1924 με διεθνείς ομαδικές εκθέσεις. Εντούτοις, δούλευαν ο καθένας ξεχωριστά και απλά παρουσίαζαν τη δουλειά τους στις εκθέσεις ομαδικά, σαν "αστερισμός".

Η ελπίδα να γίνει το Monte Verita τόπος πολιτικής κίνησης είχε καταρρεύσει. Ειδικά στις δεκαετίες του '20 και του '30, διάφοροι σνομπ έρχονταν εδώ για να διοργανώσουν τις δικές τους γιορτές. Παράλληλα, την εποχή αυτή, σε κέντρο πολιτικής δραστηριότητας είχε εξελιχθεί το Barkenhoff, με την αποικία καλλιτεχνών Worpswede στην πόλη της Βρέμης, γεγονός που προοικαλεί έκπληξη, αν συγκρίνει κανείς την ιστορική εξέλιξη των δύο καλλιτεχνικών αποικιών. Διότι το Worpswede, ενώ είχε ιδρυθεί το 1884 από "αγάπη προς την πατρίδα", εξελίχθηκε χάρη στον Heinrich Vogeler, κομμουνιστή και μέλος των Συμβουλίων Εργατών και Στρατιωτών, στο σχολείο εργατών του Barkenhoff. Ακόμη και τα θέματα των έργων τέχνης στο Barkenhoff ήταν αφιερωμένα στον αγώνα για το σοσιαλισμό, όπως για παράδειγμα οι τοιχογραφίες του Vogeler, που δημιουργήθηκαν μεταξύ 1920-1926 και καταστράφηκαν αργότερα από τους Ναζί. Το 1923 ο Vogeler παρέδωσε το Barkenhoff στο ταμείο αλληλεγγύης "Ερυθρά Βοήθεια" σαν εστία για τα παιδιά όσων διώκονταν για την πολιτική τους δράση. Εδώ υπήρξε μια αλληλεπίδραση μεταξύ καλλιτεχνικής εργασίας και πολιτικής δράσης.

Αντίθετα, το Monte Verita ήταν ουτοπία στο επίπεδο της πρόθεσης περισσότερο παρά της πραγμάτωσης. Ήταν ένας τόπος πνευματικών δυνάμεων, που ενέπνεαν, χωρίς να μετατρέπονται άμεσα σε πράξη. Γι' αυτό και οι καλλιτέχνες του Bauhaus θεωρούσαν το χωριό Ασκόνα, το Monte Verita και ολόκληρη την περιοχή του Τεσσίν "δεξιάς απόκλισης". Άλλοι επισκέπτες, ουσιαστικά τουρίστες στην Ασκόνα, ήταν: ο Walter Gropius, ο Laszlo Moholy-Nagy (1927), ο Georg Muche, ο Max Bill (που σχεδίασε το Αρχιτεκτονικό Βιβλίο της Ασκόνα, Ζυρίχη 1934), ο Herbert Bayer, ο Marcel Breuer (1927), ο Xanthi Schawinski, ο Richard Oelze κι ο Oskar Schlemmer. Από την αλληλογραφία των μηνών Αυγούστου-Σεπτεμβρίου του 1927 μεταξύ του Oskar Schlemmer και του Otto Meyer-Amden φαίνεται πως το Τεσσίν σήμαινε για τους καλλιτέχνες του Bauhaus έναν "αντίπαλο κόσμο", "μια δεξιόστροφη εξέγερση", "μια τάση αντινεωτερική, αταβιστική", ένα "αντι-Bauhaus".¹²

Η εποχή των ουτοπιών είχε παρέλθει οριστικά. Όμως το Τεσσίν, με το ρομαντικά όμορφο τοπίο του, εξακολουθούσε να αποτελεί μια φυγή από την μεγαλούπολη στη δεκαετία του '30 για τους εξπρεσιονιστές, όσο και τους ελβετούς καλλιτέχνες. Ο Χέρμαν Έσσε, που έκανε το 1907 κούρα αποτοξίνωσης από το αλκοόλ στο Monte Verita, αποκαλούσε το Τεσσίν Χονολουλού - έναν εξωτικό παράδεισο, όπως υπήρξε το νησί της Ταϊτής στη Νότια Θάλασσα για το ζωγράφο Πωλ Γκωγκέν το 1891. Ο Γκωγκέν δραπέτευσε από τον πολιτισμό για να γίνει "άλλος άνθρωπος" στον τροπικό "άλλο κόσμο". Το Monte Verita του 1900 συμβόλιζε για πολλούς καλλιτέχνες τον υποτιθέμενο επίγειο παράδεισο στην Ευρώπη. Το 1934 οι πύλες του κήπου της Εδέμ έκλεισαν οριστικά. Η αποικία Monte Verita θεωρούνταν ακόμη και στην Ελβετία τμήμα της "εβραίο-τεκτονικής παγκόσμιας συνομωσίας". Η καλλιτεχνική αποικία είχε έτσι μια ανάλογη πορεία μ' εκείνη του Barkenhoff στο Worpswede: εστία καλλιτεχνών στην δεκαετία του '20, τόπος εξορίας εμιγνέδων κατά τη διάρκεια της κυριαρχίας των Ναζί στη Γερμανία, κατέληξε να καταβυθιστεί στην τετριμμένη καθημερινότητα ενός "λαϊκότροπου τουριστικού χωριού" (Χάραλντ Ζέεμαν).

Στο λόφο με τους φοίνικες, πάνω από το χωριό Ασκόνα, υπάρχει όμως μέχρι σήμερα κάτι που μας επιτρέπει να διαισθανθούμε την ατμόσφαιρα που κυριαρχούσε τότε: αυτό το ιερό όρος, το "πνευματικό τρίγωνο των Βερμούδων", κονσερβοποιήθηκε ως προστατευόμενος "πολιτιστικός χώρος" από τον Χάραλντ Ζέεμαν. Από το 1981 λειτουργεί στο μουσείο Casa Anatta (Anatta σημαίνει ψυχή) το "Μουσείο υπό έγκληση" του Ζέεμαν: η έκθεση "Monte Verita, τοπική ανθρωπολογία - συνεισφορά στην εκ νέου ανακάλυψη μιας νεωτερικής μυστικής τοπογραφίας" έχει σαν θέμα την ιστορία του βουνού και των περιεργών κατοίκων του. Στην έκθεση αυτή, βασισμένη σε 600 βίους ανδρών και γυναικών, που αντικατοπτρίζουν ταυτόχρονα 600 ουτοπικές ιδανικές παραστάσεις παραδείσου, περιγράφεται το εύρος με το οποίο εμφανίζεται και εξαφανίζεται, μέσα στην ιστορική εξέλιξη και την μυθολογία του

ατομικισμού, σαν ένας κομήςτης και σαν κοινωνικό φαινόμενο της εποχής, το συνολικό έργο τέχνης του Monte Verita.

Σημειώσεις

- 1 Dr. Joerg Hansen, Ufficio geologico cantonale, Bellinzona, αναφέρεται στο X. Ζέεμαν, Monte Verita (βλ. [3]), σελ. 6.
- 2 Gerhard Wietek, Deutsche Kuenstlerkolonien und Kuenstlerorte, Μόναχο 1976.
- 3 Harald Szeeman (επιμ.), Monte Verita, Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, Μιλάνο 1978 (κατάλογος έκθεσης).
- 4 Ida Hofmann-Oedenkoven, Monte Verita, Wahrheit ohne Dichtung, Lorch 1906.
- 5 Διαφημιστικό της "Σχολής των τεχνών", στο [3], σελ. 128.
- 6 Ida Hofmann, σύμφωνα με τον Theo Kneubuehler, στο [3], σελ. 140.
- 7 Jakob Flach, ιδρυτής του θεάτρου μαριονετών στην Ασκόνα, 1960, στο [3], σελ. 130.
- 8 Rudolf von Laban, Ein Leben fuer den Tanz. Errinerungen, Δρέσδη 1935. Αναφέρεται από τον Edmund Stadler στο [3], σελ. 130.
- 9 Frecot / Geist / Krebs, Fidus, Μόναχο 1972.
- 10 Helmut Kreuzer, Die Boheme, Στουτγκάρδη 1968/71.
- 11 Oskar Schlemmer, Briefe und Tagebuecher, Μόναχο 1958.
- 12 Erich Muehsam, Ascona, Λοιχόρνο 1905. Αναφέρεται από τον Ulrich Linse στο [3], σελ. 34.

Το παρακάτω κείμενο προσκαλεί στην έκθεση έργων της Μαρίας-Ηλέκτρας, που θα διαρκέσει από τις 28 Ιουνίου μέχρι τις 8 Ιουλίου 2001 στην κατάληψη Μαύρη Γάτα.

Στην έκθεση αυτή παρουσιάζονται κάποια σχέδια της Μαρίας-Ηλέκτρας Ζογλοπίτου (1970-1997) από τα εκατοντάδες που άφησε στα ντοσιέ της, σε σπίτια φίλων και στις μνήμες πολλών από μας. Είναι ελάχιστα εποικοδομητικό να μιλά κανείς για "την τεχνική των κόμικς στην Ελλάδα" ή για τις "νέες γυναίκες καλλιτέχνιδες" σε σχέση με την παραγωγή του εικαστικού της υλικού. Οι κατηγορίες αυτές μας φαίνονται παραπλανητικές και μάλλον δεν ενδιέφεραν και την ίδια καθόλου.

Γιατί κάθε αναφορά στα σχέδια, τα κόμικς και τις αφίσες της, άλλοτε με την υπογραφή της, άλλοτε όχι, δεν μπορεί να διαχωριστεί από την, αυτονόητη για τη Μαρία, συμμετοχή της σε ένα ευρύ δίκτυο ανθρώπων στη Θεσσαλονίκη της δεκαετίας του '90. Θα θέλαμε να τιμήσουμε τη μνήμη μιας φίλης αγαπητής και ταυτόχρονα μιας προσωπικότητας με συνειδητή συμβολή σ' ό,τι μπορεί κανείς από μακριά -και με την έννοια της χρονικής απόστασης- να ονομάσει "αυτόνομη ελευθεριακή κουλτούρα". Στο ύψος της σίγουρα αναγνωρίζει κανείς μορφολογικές και αφηγηματικές τάσεις της εικονογράφησης και των κόμικς της Ευρώπης του '80: Πασιέντζα και Μπιλάλ τα πιο πρόσφορα παραδείγματα εικαστικών προγόνων για πολλούς. Οι τρόποι ωστόσο που επέλεξε να επικοινωνεί, να αξιοποιεί τις δεξιότητές της, διαμορφώθηκαν μέσ' από τα αυτοδιαχειριζόμενα εγχειρήματα και τις οραματικές συζητήσεις της κατάληψης της Πανδώρας, των ράδιο Κιβωτός και ράδιο Ουτοπία, του στεκιού της Φιλοσοφικής, των πρωτοβουλιών αλληλεγγύης και διοργάνωσης ανεξάρτητων εκδηλώσεων. Η ευαισθησία και η νευρική της είναι για πάντα συνυφασμένες μ' εκείνη την υπόθεση. Που -όσο μας αξίζει και τη συνεχίζουμε- είναι και δική μας υπόθεση.

Το τεύχος κυκλοφόρησε στη Θεσσαλονίκη τον Ιούνιο του 2001.