



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Η ΕΓΧΩΡΙΑ ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΧΙΠ ΧΟΠ ΣΚΗΝΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΝΕΑΝΙΚΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΩΝ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΓΕΝΙΑΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΩΝ

Λαμπρινή Στύλιου

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

ΒΑΝ ΜΠΟΥΥΣΧΟΤΕΝ ΡΙΚΗ (Επιβλέπτουσα)

Ομότιμος Καθηγήτρια, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΠΑΠΑΗΛΙΑ ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

ΒΟΛΟΣ, 2017



ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΕΣΣΑΛΙΑΣ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ, ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑΣ ΚΑΙ
ΚΟΙΝΩΝΙΚΗΣ ΑΝΘΡΩΠΟΛΟΓΙΑΣ

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΗ ΔΙΑΤΡΙΒΗ

Η ΕΓΧΩΡΙΑ ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΧΙΠ ΧΟΠ ΣΚΗΝΗ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

ΖΗΤΗΜΑΤΑ ΝΕΑΝΙΚΗΣ ΚΟΥΛΤΟΥΡΑΣ ΚΑΙ ΤΑΥΤΟΤΗΤΩΝ ΤΗΣ ΔΕΥΤΕΡΗΣ ΓΕΝΙΑΣ ΜΕΤΑΝΑΣΤΩΝ

Λαμπρινή Στύλιου

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή

ΒΑΝ ΜΠΟΥΥΣΧΟΤΕΝ ΡΙΚΗ (Επιβλέπτουσα)

Ομότιμος Καθηγήτρια, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΠΑΠΑΗΛΙΑ ΠΗΝΕΛΟΠΗ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΓΙΑΝΝΑΚΟΠΟΥΛΟΣ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ

Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Κοινωνικής Ανθρωπολογίας και Ιστορίας, Πανεπιστήμιο Αιγαίου

Μέλη επαμελούς επιτροπής

ΕΥΤΥΧΙΑ ΒΟΥΤΥΡΑ

Καθηγήτρια, Τμήμα Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Μακεδονίας

ΛΙΝΑ ΒΕΝΤΟΥΡΑ

Καθηγήτρια, Τμήμα Κοινωνικής και Εκπαιδευτικής Πολιτικής, Πανεπιστήμιο Πελοποννήσου

ΙΩΑΝΝΑ ΛΑΛΙΩΤΟΥ

Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΔΑΦΝΗ ΤΡΑΓΑΚΗ

Επικουρη Καθηγήτρια, Τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας, Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας

ΒΟΛΟΣ, 2017

Copyright © Λαμπρινή Στύλιου, 2017

Με επιφύλαξη παντός δικαιώματος. All rights reserved.

Απαγορεύεται η αντιγραφή, αποθήκευση και διανομή της παρούσας διατριβής, εξ ολοκλήρου ή τμήματος αυτής, για εμπορικό σκοπό. Επιτρέπεται η ανατύπωση, αποθήκευση και διανομή για σκοπό μη κερδοσκοπικό, εκπαιδευτικής ή ερευνητικής φύσης, υπό την προϋπόθεση να αναφέρεται η πηγή προέλευσης και να διατηρείται το παρόν μήνυμα. Ερωτήματα που αφορούν την χρήση της διατριβής για κερδοσκοπικό σκοπό πρέπει να απευθύνονται προς τον συγγραφέα.

Η έγκριση διδακτορικής διατριβής από το Πανεπιστήμιο Θεσσαλίας δεν δηλώνει αποδοχή των γνώμων του συγγραφέα.

Ευχαριστίες

Η συγκεκριμένη διδακτορική διατριβή είναι αποτέλεσμα μιας μακράς και επίπονης διαδρομής με πολλά εμπόδια, παύσεις και επανενάρξεις, και με έντονα συναισθήματα κόπωσης, απόγνωσης, ματαιότητας και αποθάρρυνσης ως προς την ολοκλήρωση της. Υπήρξαν πολλές στιγμές, μέχρι και λίγο πριν το τέλος, που αδυνατούσα να δω το 'φως στο τούνελ', και που όλα έμοιαζαν ένα μπερδεμένο κουβάρι, απίθανο να ξεμπερδευτεί και να «πλέξει» μια αφήγηση. Ευτυχώς, στο δύσκολο αυτό ταξίδι αξιώθηκα να έχω δίπλα μου συνοδοιπόρους που πίστεψαν σε εμένα περισσότερο από ότι εγώ στον εαυτό μου και που συνέβαλαν καθοριστικά στην ολοκλήρωση αυτού του εγχειρήματος.

Η επιβλέπουσα καθηγήτρια μου, Ρίκη Βαν Μπούσχοτεν, από την οποία αγάπησα την κοινωνική ανθρωπολογία, ήταν το σταθερό και διαρκές στήριγμα σε όλη αυτή την προσπάθεια. Εμπιστεύτηκε τις δυνατότητες μου, παρά και πέρα από τις όποιες αντιξοότητες, προσφέροντας μου, εκτός από τις πολύτιμες γνώσεις και τις εύστοχες παρατηρήσεις της, μια ζεστή αγκαλιά, άλλοτε 'μητρική' άλλοτε 'φιλική', αλλά πάντα γενναιόδωρη και ανιδιοτελής. Την ευχαριστώ μέσα από τα βάθη της καρδιάς μου, για την αμέριστη συμπαράσταση και βοήθεια όλα αυτά τα χρόνια, για την τεράστια υπομονή και στήριξή της, ψυχολογική και πρακτική, για όλες τις κουβέντες, τα καφεδάκια και τα τσίπουρα που μοιραστήκαμε στις πιο ευχάριστες αλλά και στις πιο δύσκολες στιγμές όλης αυτής της διαδρομής. Η καθηγήτρια μου, Πηνελόπη Παπαηλία, αποτέλεσε εξίσου σημαντικό πρόσωπο σε όλη την πανεπιστημιακή μου πορεία και μέχρι και την ολοκλήρωση αυτής της διατριβής. Ως μέλος της τριμελούς συμβουλευτικής επιτροπής έκανε πολλά περισσότερα από όσα ίσως της αναλογούσαν, με διαρκή και ουσιαστική παρουσία σε όλα τα στάδια της συγκεκριμένης διατριβής. Τα σχόλια και οι παρατηρήσεις της αποτέλεσαν για μένα πηγή έμπνευσης σε όλη την ερευνητική και συγγραφική διαδικασία, άλλοτε φωτίζοντας νέες οπτικές του ερευνητικού υλικού και άλλοτε αναδεικνύοντας θεωρητικά θέσεις του κειμένου που «πάλευαν» να εκφραστούν και να πάρουν μορφή. Περισσότερο από όλα την ευχαριστώ για την συναισθηματική της στήριξη όσα χρόνια γνωριζόμαστε, για την βοήθεια της όποτε την χρειάστηκα και με πολλαπλούς τρόπους και για την πίστη της σε εμένα, ακόμη κι αν κάποιες φορές δεν στάθηκα αντάξια αυτής. Και οι δύο, η Ρίκη και η Πηνελόπη, συνέβαλαν τα μέγιστα στην ολοκλήρωση της παρούσας διατριβής, ως εξαιρετες ακαδημαϊκοί επιστήμονες αλλά και ως αληθινές δασκάλες που ήταν παρούσες με όλους τους τρόπους σε αυτό το δύσκολο εγχείρημα μαθητείας. Εύχομαι σε κάθε υποψήφιο/α διδάκτορα να συναντήσει την ίδια αφοσίωση και συμπαράσταση από τους καθηγητές του. Επίσης, θερμά ευχαριστώ και το τρίτο μέλος της συμβουλευτικής επιτροπής, τον καθηγητή Κώστα Γιαννακόπουλο. Υπήρξε πάντα πρόθυμος να βοηθήσει όποτε τον χρειάστηκα, προσφέροντας γενναιόδωρα την στήριξη και την συμπαράσταση του και συμβάλλοντας, καθοριστικά σε κάποιες στιγμές, στην συνέχιση και εν τέλει στην ολοκλήρωση της συγκεκριμένης διατριβής.

Θέλω να ευχαριστήσω όλους τους Chainsat, πρωταγωνιστές αυτής της έρευνας, που με εμπιστεύτηκαν και μοιράστηκαν μαζί μου τόσες πολλές βραδιές και στιγμές της ζωής τους. Τους εύχομαι να καταφέρουν όσα φαντάστηκαν και ονειρεύτηκαν πολλά βράδια σε αυτή την μικρή «παραλία» της Αθήνας, σε όποιο μέρος επέλεξαν ή αναγκάστηκαν να βρίσκονται σήμερα. Από το ξεκίνημα του ερευνητικού μου ενδιαφέροντος για την αλβανική

μετανάστευση, γνώρισα πολλές και πολλούς όμορφους ανθρώπους από αυτή την χώρα σε Βόλο, Αθήνα και Αλβανία. Μιλήσαμε, γλεντήσαμε, κουβεντιάσαμε, χαρήκαμε και λυπηθήκαμε, ταξιδέψαμε, με φιλοξένησαν σπίτι τους, με δίδαξαν την γλώσσα τους και τους δίδαξα την δική μου, γίναμε φίλοι. Τους ευχαριστώ όλους πολύ και τον καθένα ξεχωριστά που με άφησαν να ακούσω, να αισθανθώ και να βιώσω κομμάτια της ζωής τους και που με βοήθησαν πολλαπλώς όλα αυτά τα χρόνια.

Το γράψιμο μιας διδακτορικής διατριβής, όπως ξέρει καλά όποιος έχει ολοκληρώσει αυτό το στάδιο, είναι μια μοναδική εκπαιδευτική αλλά και συναισθηματική διαδικασία. Για κάποιον που βιώνει αυτή την περιπέτεια, πολύτιμο στήριγμα και οικογένεια γίνονται τα άτομα που μοιράζονται και αντέχουν αυτή την πίεση και την ευμετάβλητη και ιδιосуγκρασιακή συμπεριφορά και διάθεση που την συνοδεύει. Έτσι, με τον κίνδυνο να ξεχάσω κάποιους, θα ήθελα να ευχαριστήσω φίλες και φίλους που ήταν και είναι πάντα κοντά μου, για την βοήθεια, την ενθάρρυνση, την υπομονή, τις συζητήσεις, τα γλέντια και τους καφέδες, τις αγκαλιές, τα μοιράσματα. Νίκη, Σοφία, Αλεξάνδρα, Josef, Γιώργο, Γιάννη, Μήτσο, Αμαλία ευχαριστώ για όλα!

Θέλω επίσης να ευχαριστήσω ιδιαιτέρως, παρότι δυστυχώς δεν πρόλαβαν να δουν το τέλος αυτής της διατριβής, την κυρία Γεωργία Γκαβά και τον κύριο Λευτέρη Γκαβά που με φιλοξένησαν στο σπίτι τους σε ένα δύσκολο ξεκίνημα αυτής της ερευνητικής διαδικασίας στην Αθήνα, και μου πρόσφεραν απλόχερα την φροντίδα και την ζεστασιά τους. Σας θυμάμαι πάντοτε με αγάπη και σας ευγνωμονώ.

Τέλος, δεν υπάρχουν λόγια για να ευχαριστήσω τους γονείς μου και τον αδερφό μου για την πρακτική και ψυχολογική υποστήριξη τους όλα αυτά τα χρόνια, για την ενθάρρυνση και την πίστη τους σε εμένα και κυρίως για την άνευ όρων αγάπη τους και την υπομονή τους, ακόμη κι απέναντι σε επιλογές που δεν τους ήταν πάντα εύκολο να κατανοήσουν. Τους ευχαριστώ γιατί με έκαναν πάντα να νιώθω ότι θα είναι εκεί, ακόμη κι αν τα πράγματα δεν πάνε καλά, και τους ευγνωμονώ γιατί με κάνουν να μην ξεχνάω ποια είναι τα σημαντικά και τα σπουδαία.

2017, Λαμπρινή Στύλιου

Περίληψη

Η παρούσα διδακτορική διατριβή εξετάζει την κατασκευή, άρθρωση και διαχείριση ταυτοτήτων και υποκειμενικότητων ανάμεσα σε νεαρούς Αλβανικής καταγωγής που ζουν στην Αθήνα και παράγουν ραπ μουσική. Η έρευνα εστιάζει στο παράδειγμα ενός συγκεκριμένου ραπ σχήματος και στα σχέδια, τις επιθυμίες, τις στρατηγικές και τις αφηγήσεις - μουσικές και μη - των νεαρών ανδρών που το συγκροτούν, επιδιώκοντας μια ανάγνωση της 'δεύτερης γενιάς' που κινείται πέρα από δείκτες ένταξης, εκπαιδευτικής ενσωμάτωσης και κοινωνικής κινητικότητας. Από τις αρχές της δεκαετίας του '90 η Ελλάδα άρχισε να δέχεται αυξημένες ροές μεταναστών, με το μεγαλύτερο ποσοστό αυτών να προέρχονται από την γειτονική χώρα της Αλβανία. Την ίδια δεκαετία, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Αλβανία, σημειώνονται οι πρώτες απόπειρες οικειοποίησης της ραπ μουσικής και χιπ χοπ κουλτούρας από νεαρούς που μιμούμενοι τους Αφρο-Αμερικανούς συνομηλικούς τους, ραπάρουν στην μητρική τους γλώσσα. Τις τελευταίες δύο περίπου δεκαετίες λαμβάνει χώρα ένα δυναμικό ρεύμα οικειοποίησης της μουσικής αυτής έκφρασης από νέους και νέες σε όλο τον κόσμο. Στο ταξίδι της αυτό μεταλλάσσεται γλωσσικά και μουσικά αντανακλώντας κάθε φορά εντόπιες κατηγορίες και χαρακτηριστικά, ενώ συμβολισμοί, έννοιες και ιδεολογικά σχήματα που παραδοσιακά συγκροτούν τον αξιακό κώδικα της χιπ χοπ κουλτούρας επενδύονται με νέα νοήματα. Είναι γεγονός ότι σε πολλές περιπτώσεις το ραπ αφήγημα μεταναστών γίνεται έκφραση θυμού και διαμαρτυρίας για τις συνθήκες ρατσισμού, άνισης μεταχείρισης και αποκλεισμών που συχνά βιώνουν στις χώρες υποδοχής, ή/και υπεράσπισης της εθνοτικής τους ταυτότητας σε συνθήκες μετανάστευσης. Ωστόσο, η στερεοτυπική σχεδόν εστίαση πολλών μελετών στην αντίχνευση μόνο τέτοιων νοημάτων, θεωρώ ότι αποκλείει την ανάδειξη εναλλακτικών

ιστοριών και λόγων ‘αντίστασης’, καθώς και διαδικασιών διαμόρφωσης νέων θέσεων υποκειμένου που εγγράφονται στις ραπ επιτελέσεις μεταναστών. Η παρούσα διατριβή μελετά εθνογραφικά στίχους, ήχους, λόγους και διαδρομές μιας συγκεκριμένης ραπ συλλογικότητας με σκοπό να κατανοήσει τους σύνθετους τρόπους με τους οποίους τα μέλη της παράγουν νέα πεδία κοινωνικής κριτικής με βάση τα πολλαπλά πλαίσια στα οποία ενεργούν, και τα οποία δεν ορίζονται μόνο από τη δυαδική σχέση των μεταναστών με τη χώρα υποδοχής. Αν για τους πρώτους εκφραστές της χιπ χοπ κουλτούρας, το ραπ αφήγημα τους εκτυλισσόταν με φόντο τις συνθήκες που επικρατούσαν στα γκέτο της Νέας Υόρκης την εποχή της αποβιομηχάνισης, το ραπ αφήγημα των πληροφορητών μου εντάσσεται και συνομιλεί διαρκώς με το σύγχρονο κοινωνικό-πολιτικό τοπίο της Αλβανίας όπως αυτό διαμορφώθηκε στην μετά το 1990 εποχή. Οι υποκειμενικότητες που συγκροτούν ως μετανάστες στην Ελλάδα και σχηματοποιούνται επιτελεστικά και λογοθετικά στη ραπ μουσική τους, υποστηρίζω ότι παράγονται στα πλαίσια αυτής της διεθνικής συνθήκης.

Περιεχόμενα

ΕΙΣΑΓΩΓΗ	3
Μεταναστευτική εμπειρία πέρα από την «ένταξη».....	3
Αλβανικό χιπ χοπ στην Ελλάδα.....	13
Μεθοδολογία	19
Η διάρθρωση των κεφαλαίων.....	33
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1	37
ΑΛΒΑΝΙΚΟ ΧΙΠ ΧΟΠ MADE IN ATHENS: INTRO BEAT	37
Στον «τόπο του εγκλήματος»	37
Μια μουσική συλλογικότητα γεννιέται	40
Διαμορφώνοντας τη σκηνή: Αλβανικό ραπ στην Ελλάδα.....	47
Τα πρόσωπα και οι διαδρομές τους	55
Κοινές εμπειρίες, βιώματα, συναισθήματα	76
Επίλογος	79
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2	81
ΜΟΥΣΙΚΗ, ΤΟΠΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΟ. ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΤΟΠΟΥΣ.	81
Μετανάστες και το δικαίωμα στην πόλη.....	83
The Hood: Το χωρικό αφήγημα της ραπ κουλτούρας	86
<i>Në Athinë në Pangrat</i> : Νεαροί μετανάστες στις γειτονιές της Αθήνας.....	89
Ο δρόμος: κινητικότητα και αυθεντικότητα.....	99
Το στούντιο ως τεχνολογία τοπο-θέτησης.....	102
Da New Chain Live!.....	108
Συναυλία στο Σύνταγμα: μουσικές επιτελέσεις ως διεκδικήσεις της πόλης.....	113
Εθνοτικές περιχαράξεις: Η περίπτωση των «Αλβανικών βραδιών»	119
Αντί επιλόγου: Επιστροφή ή συνέχεια;	127
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3	130
«ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΕΝΙΑ» ΚΑΙ «ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ» ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: ΛΟΓΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΝΕΟΛΑΙΑ» ΚΑΙ ΡΑΠ ΑΝΤΙ-ΛΟΓΟΙ	130
Η αλβανική «κοινότητα» στην Ελλάδα: ιστορικό διαμόρφωσης και εξέλιξης	132
Η «δεύτερη γενιά»	141
«Δεύτερη γενιά» αλβανικής καταγωγής.....	149

Η «άλλη» νεολαία, η αλήτικη νεολαία.....	159
Το ραπ ως νέο αλβανικό καλλιτεχνικό προϊόν σε πολυπολιτισμικά αφηγήματα	167
Επίλογος	176
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4	180
SHQIPERI O NENA IME/ Ω ΑΛΒΑΝΙΑ, ΜΗΤΕΡΑ ΜΟΥ! ΛΟΓΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ	180
«Ηρθε η στιγμή να μιλήσουμε λίγο για την πατρίδα μας»	186
«Μίλα αλβανικά»: γλώσσα, εθνική ταυτότητα και κοσμοπολιτισμός	194
Αναπαραστάσεις για την πατρίδα.....	198
«Ω Αλβανία, μητέρα μου»: στίχοι του παρελθόντος υπό νέες συνθέσεις και νοήματα..	203
«Lëviz mo la!»: κινητικότητα, μετανάστευση και νέες μορφές υποκειμενικότητας	210
ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ	217
Αντί επιλόγου.....	228
ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	230

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μεταναστευτική εμπειρία πέρα από την «ένταξη»

Το 2017, και ύστερα από όσα έχουν συμβεί στο προσφυγικό πεδίο τα τελευταία σχεδόν δύο χρόνια, μια διατριβή για μετανάστες Αλβανικής καταγωγής ίσως μοιάζει κοινωνικά ανεπίκαιρη και εκτός ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος. Ωστόσο, οι τρομοκρατικές επιθέσεις πέρσι σε Γαλλία και Βέλγιο, έρχονται να υπενθυμίσουν ότι η εμπειρία της μετανάστευσης είτε ως πραγματικό βίωμα είτε ως μνήμη και ταυτότητα είναι ισχυρή και σύνθετη για τα υποκείμενα που την φέρουν, και σίγουρα το κοινωνικό της αποτύπωμα δεν εξαφανίζεται όταν τα φώτα των μέσων μαζικής ενημέρωσης στραφούν αλλού ή όταν αυτοί οι «άλλοι» μοιάζουν πια «οικείοι», «ενταγμένοι» ή «ακίνδυνοι» από πολλές απόψεις.

Όταν κατέθετα την πρόταση για την εκπόνηση αυτής της διατριβής είχα ήδη συμπληρώσει έξι με επτά χρόνια σπουδών και έρευνας σε ζητήματα μετανάστευσης, σε προπτυχιακό και μεταπτυχιακό επίπεδο. Την ίδια περίοδο ολοκληρωνόταν το ερευνητικό πρόγραμμα GAME (Gendered Aspects of Migration in South Eastern Europe) στο οποίο είχα συμμετάσχει, και το οποίο εκπονούνταν από το τμήμα Ιστορίας, Αρχαιολογίας και Κοινωνικής Ανθρωπολογίας του Πανεπιστημίου Θεσσαλίας. Η έρευνα πολύ γενικά αφορούσε σε μετανάστες από την Αλβανία και τη Βουλγαρία που ζούσαν και εργάζονταν στην πόλη του Βόλου. Στη διάρκεια αυτού του προγράμματος και στα πλαίσια μιας διαγενεακής προσέγγισης που είχαμε υιοθετήσει, γνώρισα και μίλησα με αρκετούς νέους και νέες από την Αλβανία, άτομα δηλαδή που είχαν έρθει στην Ελλάδα πριν από την ενηλικίωση τους, κατά την εφηβεία ή σε παιδική ηλικία. Αυτό που διαπίστωσα ήταν πρώτον ότι υπήρχε μια δυσκολία στα άτομα αυτά να αφηγηθούν τις εμπειρίες τους ή να

μιλήσουν για ζητήματα που εγώ έθετα στα πλαίσια της έρευνας με έναν τρόπο που να παράγει «περιεκτικά» νοήματα, και δεύτερον τη μεγάλη απήχηση που είχε η μουσική χιπ χοπ σε άτομα αυτής της ηλικίας. Ύστερα από μια πρώτη έρευνα κυρίως στο διαδίκτυο, ανακάλυψα ένα πλήθος από νέους αλβανικής καταγωγής που ζουν στην Ελλάδα και ασχολούνται μ' αυτό το είδος μουσικής. Αντίστοιχα, στην Αλβανία την ίδια περίοδο το χιπ χοπ γνώριζε τεράστια απήχηση. Δεδομένου λοιπόν ότι με ενδιέφερε η νέα γενιά ανθρώπων αλβανικής καταγωγής που μεγαλώνει στην Ελλάδα, σκέφτηκα ότι η προσέγγιση τους μέσα από κάτι που φαίνεται να αφορά τους ίδιους σε τόσο μεγάλο βαθμό και που αποτελεί σε ένα βαθμό μια «γλώσσα», έναν ιδιαίτερο τρόπο έκφρασης που έχουν επιλέξει, θα βοηθούσε στην προσέγγιση κοινωνικών και πολιτικών ζητημάτων σχετικών με την μετανάστευση, τα οποία αποτελούσαν σημαντικό κομμάτι των ακαδημαϊκών μου ενδιαφερόντων.

Επιπλέον με ιντρίγκαρε το γεγονός ότι ακόμα και η ίδια η επιλογή του θέματος μετατόπιζε τη συζήτηση από θέματα που σε μια βασική βιβλιογραφία θεωρούνται «μεταναστευτικά», όπως εργασίας, νομιμότητας/ιδιότητας του πολίτη, ένταξης, εκπαίδευσης, και με έναν τρόπο αναγνώριζε στους νέους αυτούς το δικαίωμα να υπάρχουν και με άλλες ιδιότητες πέρα από αυτές του «εργάτη», παράνομου/νόμιμου, αποκλεισμένου/ενταγμένου, «δεύτερης γενιάς» και ούτω καθεξής. Η έκπληξη, γέλιο, απορία, αμφισβήτηση και ειρωνεία που εκλάμβανα τις περισσότερες φορές ως αντίδραση στο άκουσμα του θέματος της διατριβής – Αλβανοί ράπερ στην Αθήνα – ενίσχυε περισσότερο την πεποίθησή μου για την αναγκαιότητα μιας τέτοιας οπτικής.

Την δεκαετία του 1990, και ενώ η Ελλάδα μετατρέποταν από χώρα κυρίως αποστολής σε χώρα άφιξης μεταναστών, η συζήτηση για την δεύτερη γενιά του μεταπολεμικού κύματος μετανάστευσης στην Ευρώπη και την Αμερική βρισκόταν στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Οι μελέτες αυτές εστίαζαν στην δεύτερη γενιά μεταναστών

προκειμένου να εξετάσουν τις πορείες «ένταξης» των επί μέρους εθνοτικών ομάδων στις «νέες πατρίδες» που κατοίκησαν και, κατ' επέκταση, και τις διαφορετικές κατά τύπους πολιτικές που ακολουθήθηκαν από την μεριά των κρατών και των τοπικών κοινωνιών (Crul & Vermeulen 2003: 965). Ειδικότερα στην Αμερική, στα μέσα της δεκαετίας του 1990 ξεκίνησε μια θεωρητική συζήτηση γύρω από ζητήματα ένταξης, η οποία κατέληξε σε μια προσπάθεια σύγκρισης του «παλιού» (μεταπολεμικού) και «νέου» κύματος μετανάστευσης ως προς τη διαδικασία ένταξης που ακολουθήθηκε ή που πρόκειται να ακολουθηθεί αντίστοιχα, και τις διαφορές που ενέχονται στις δύο περιπτώσεις. Προκειμένου αυτή η σύγκριση να είναι εφικτή έπρεπε να παρουσιαστούν «μετρήσιμα» αποτελέσματα σε σχέση με τη διαδικασία «ένταξης» συγκεκριμένων εθνοτικών ομάδων, που να αφορούν κυρίως στο προφίλ των εκπροσώπων της δεύτερης γενιάς μεταναστών. Το ειδικό τεύχος του αμερικανικού περιοδικού *International Migration Review* (1997:31) με θέμα τη δεύτερη γενιά μεταναστών στην Αμερική αποτυπώνει μέρος της συζήτησης που προέκυψε.

Πιο συγκεκριμένα δύο κυρίαρχα ρεύματα σκέψης αναπτύχθηκαν. Οι εκπρόσωποι του πρώτου ρεύματος (Gans 1992, Portes 1996, Portes & Rumbaut 2001, Min 1999) θεωρούν ότι οι διαφορές ανάμεσα στα δύο ρεύματα μετανάστευσης είναι πολλές λόγω διαφορετικών συνθηκών και πλαισίου - οικονομικού, πολιτισμικού, κοινωνικού – τόσο στις χώρες καταγωγής όσο και υποδοχής. Πιστεύουν ότι οι μετανάστες των σύγχρονων ρευμάτων είναι πιο δύσκολο να ακολουθήσουν τη διαδικασία «ένταξης» του μεταπολεμικού ρεύματος και τελικά να ενσωματωθούν στην αμερικάνικη κοινωνία – γεγονός δεδομένο σύμφωνα με τους δείκτες κοινωνικό-οικονομικής κινητικότητας της δεύτερης γενιάς. Στην αντίπερα όχθη, ιστορικοί και κοινωνικοί επιστήμονες με έμφαση στην διαχρονική διάσταση του φαινομένου, (Foner 2000, Perlmann & Waldinger 1997, Waldinger & Perlmann 1998) τονίζουν περισσότερο τις ομοιότητες που τα δύο ρεύματα

μετανάστευσης παρουσιάζουν, προβληματοποιώντας τα εργαλεία εξέτασης του πλαισίου μετανάστευσης και της πορείας «ένταξης» του μεταπολεμικού κύματος μεταναστών.

Χωρίς να μπω εδώ σε λεπτομέρειες σχετικά με τα επιχειρήματα που καθεμία από τις πλευρές προβάλλει, αυτό που έχει σημασία είναι ότι η έννοια της «ένταξης» αναδεικνύεται σε κεντρική προβληματική της όλης συζήτησης και βασική οπτική μέσα από την οποία εξετάζεται η παρουσία και πορεία μιας ομογενοποιημένης αναγκαστικά δεύτερης γενιάς μεταναστών στις κοινωνίες υποδοχής. Επιπλέον, τα δεδομένα που κυρίως χρησιμοποιούνται ως δείκτες αξιολόγησης του βαθμού ένταξης των εθνοτικών ομάδων στις κοινωνίες υποδοχής αφορούν κατά κύριο λόγο την κινητικότητα τους στον τομέα της εργασίας και της εκπαίδευσης πάντα σε σύγκριση με τον «ντόπιο» πληθυσμό, αυτό δηλαδή που στην βιβλιογραφία και στις εκθέσεις χάραξης πολιτικών για την μετανάστευση αποδίδεται ως «structural integration». Η ίδια συζήτηση, με περίπου παρόμοιους όρους, μεταφέρθηκε και στην Ευρώπη και έτσι προς το τέλος της δεκαετίας του 1990 ξεκίνησαν οι πρώτες έρευνες για την δεύτερη γενιά μεταναστών του μεταπολεμικού ρεύματος μετανάστευσης, προκειμένου να εκτιμηθεί η πορεία ένταξης τους σε σχέση και με τις πολιτικές μετανάστευσης που υιοθετήθηκαν από τις διάφορες χώρες. Ένα νέο τεύχος του *International Migration Review* (2003: 37) συγκέντρωνε κάποια από τα αποτελέσματα αυτών των ερευνών που αφορούσαν εκπροσώπους της δεύτερης γενιάς μεταναστών διάφορων εθνοτικών ομάδων και σε διαφορετικές Ευρωπαϊκές χώρες.

Στις μελέτες αυτές, παράλληλα με την έννοια της ένταξης σε επίπεδο δομών, συχνά εξετάζεται και η έννοια της πολιτισμικής αφομοίωσης (acculturation).¹ Ο όρος δηλώνει το βαθμό υιοθέτησης και οικειοποίησης από τους μετανάστες της κουλτούρας της χώρας υποδοχής στην οποία εγκαθίστανται και κατοικούν. Είναι φανερό ότι η προσέγγιση μ'

¹ Για μια εκτεταμένη κριτική του όρου βλέπε Alba και Nee 1997.

αυτούς τους όρους καθίσταται εκτός από απλουστευτική και ουσιοκρατική, ξεπερασμένη και χωρίς νόημα στο σύγχρονο τοπίο. Η ανθρωπολογία έχει συμβάλλει ιδιαίτερα στην συζήτηση που προβληματοποιεί και καταργεί την στατική και ομογενοποιημένη θεώρηση πολιτισμικών συστημάτων, τονίζοντας την ανάγκη να σκεφτόμαστε με πιο ανοιχτούς και ρευστούς όρους, οι οποίοι μπορούν να περιγράψουν την συνεχή διαδικασία παραγωγής και κατάργησης συνόρων, τοπικοτήτων και «πολιτισμών» που βιώνουμε.

Αναδεικνύοντας την προβληματική αυτή σύνδεση μεταξύ πολιτισμικής ταυτότητας και τόπου, οι ανθρωπολόγοι Akhil Gupta και James Ferguson στο κλασικό πια έργο τους, τονίζουν ότι θα πρέπει να εξετάσουμε πώς να διαχειριστούμε την πολιτισμική διαφορά, εγκαταλείποντας ταυτόχρονα παραδεδομένες ιδέες σε σχέση με μια έννοια του πολιτισμού άμεσα συσχετισμένη με τοπικότητες (Gupta & Ferguson, 2002: 66). Αντίθετα, είναι σημαντικό να ερευνήσουμε τις διαδικασίες παραγωγής της διαφορετικότητας σε έναν κόσμο που αποτελείται από κοινωνικά, πολιτισμικά και οικονομικά αλληλένδετους και αλληλεξαρτώμενους χώρους. Το παραπάνω αποκτά ιδιαίτερο νόημα όταν εξετάζουμε ζητήματα κουλτούρας και ταυτότητας σε σχέση με μεταναστευτικούς πληθυσμούς και σε ένα παγκοσμιοποιημένο και διασπορικό πλαίσιο.

Ωστόσο αν και ζούμε σε έναν κόσμο όπου όλο και περισσότερο βιώνουμε την διαφορετικότητα και ένα είδος κοσμοπολιτισμού, έννοιες που απασχολούν και την διεθνή ακαδημαϊκή βιβλιογραφία, στην περίπτωση συζητήσεων γύρω από τη νέα γενιά μεταναστών αλλά και σε συζητήσεις γύρω από τη χάραξη πολιτικής, οι νέοι παρουσιάζονται συνεχώς ως υποκείμενα-προς-ένταξη. Οι συζητήσεις αυτές – που αφορούν κυρίως στο πεδίο της πολιτικής και του δημόσιου λόγου - βασίζονται συνήθως σε συγκεκριμένες εννοιολογήσεις της ταυτότητας, στις οποίες καθοριστική παράμετρος τόσο της ταυτότητας όσο και του ανήκειν εξακολουθεί να θεωρείται το εθνικό στοιχείο, άμεσα

συνδεδεμένο με έναν συγκεκριμένο τόπο. Σε μια τέτοιου είδους προσέγγιση αυτό που θεωρείται δεδομένο είναι κατ' αρχήν η ταύτιση εθνοτικής ομάδας και συγκεκριμένης πολιτισμικής και κοινωνικής ταυτότητας. Επιπλέον θεωρείται δεδομένη η ύπαρξη ενός μοναδικού πολιτισμικού πλαισίου τόσο στην χώρα υποδοχής όσο και στη χώρα καταγωγής. Τέλος, όλο αυτό παρουσιάζεται ως μία γραμμική πορεία από ένα κλειστό σχήμα αναφοράς σε ένα άλλο, χωρίς το ένα ή το άλλο άκρο να τίθενται υπό αμφισβήτηση ή διαπραγμάτευση, χωρίς να λαμβάνονται υπ' όψη άλλου είδους επιρροές που ξεπερνούν το εθνικό και το εθνοτικό, και χωρίς κυρίως να αναγνωρίζουν την ενεργό δράση των ίδιων των υποκειμένων.

Ωστόσο, τέτοιοι ισχυρισμοί είναι προβληματικοί καθώς υπεραπλουστεύουν σύνθετες διαδικασίες όπως η κατασκευή ταυτοτήτων και υποκειμενικότητων. Θεωρώντας τις μεταναστευτικές ταυτότητες συνεχώς υπό διαπραγμάτευση μας επιτρέπει να σκεφτόμαστε πέρα από διχοτομίες και έννοιες που η μία θεωρείται ότι αποκλείει την άλλη όπως «τοπικός» και «διεθνικός». Αντίθετα μας επιτρέπει να αναγνωρίσουμε τους μετανάστες ως ενεργά υποκείμενα που μπορούν να διαμορφώσουν πολλαπλούς δεσμούς και ταυτότητες (Ehrkamp 2005: 348), και να εστιάσουμε στους μοναδικούς τρόπους με τους οποίους αυτό συμβαίνει σε κάθε περίπτωση.

Θα πρέπει να σκεφτόμαστε ότι ειδικά στο σύγχρονο μεταναστευτικό πλαίσιο, τα υποκείμενα κατασκευάζουν και ανακατασκευάζουν την πολιτισμική τους ταυτότητα μέσα από μια διαδικασία όπου σχήματα του τύπου για παράδειγμα «ή (π. χ Έλληνας)...ή (π. χ Αλβανός)» απορρίπτονται και καταργούνται. Αντίθετα είναι πιο πιθανό στη διαδικασία διαμόρφωσης ταυτοτήτων να ανακύπτουν σχήματα του τύπου «και...και...και...». Έτσι, όπως πολλοί υποστηρίζουν, οι μετανάστες που βιώνουν μια τέτοια κατάσταση, παρουσιάζουν μια μοναδική υποκειμενικότητα, μία τρίτη θέση όπου καταργούνται οι

διχοτομίες. Αυτή η υποκειμενικότητα είναι γενικά γνωστή ως «τρίτος πολιτισμός» ή «τρίτος χώρος» από ακαδημαϊκούς όπως οι Homi Bhabha (1990), Stuart Hall (1994), Paul Gilroy (1987), Mike Featherstone (1994). Ο «τρίτος πολιτισμός» είναι ένα bricolage στο οποίο στοιχεία διαφορετικών πολιτισμικών παραδόσεων, πηγών και ρητορικής συνεχώς διαπλέκονται και αντιτίθενται το ένα στο άλλο. Αυτή η διαδικασία πολιτισμικού bricolage θεωρείται ότι οδηγεί στην ανάδυση ισχυρών υποκειμενικοτήτων. Η έννοια του «τρίτου πολιτισμού» αναφέρεται στην ύπαρξη ενός ξεχωριστού χώρου όπου διασπορικά υποκείμενα, κοσμοπολίτες και υβριδικά υποκείμενα κατοικούν.

Αν και οι άνθρωποι πάντα κινούνταν ανάμεσα σε διαφορετικές χώρες, πρόσφατα αυτές οι κινήσεις έχουν γίνει πολύ πιο σύνθετες, έτσι ώστε να θεωρείται ότι ένα καινούριο κοινωνικό πεδίο αναδύεται. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο, ένας αυξανόμενος αριθμός ανθρώπων θεωρείται ότι βιώνουν μια διπλή ζωή: μιλάνε δύο γλώσσες, έχουν σπίτι σε δύο χώρες και διατηρούν συχνές επαφές και σχέσεις που διαπερνούν τα εθνικά σύνορα. Αυτό που χαρακτηρίζει αυτή τη νέα διεθνικότητα είναι η ένταση αυτών των ανταλλαγών και σχέσεων και οι νέοι τρόποι αλληλεπίδρασης κυρίως λόγω της ανάπτυξης νέων τεχνολογιών επικοινωνίας. Ένα πολύ σημαντικό στοιχείο που τονίζει ο Vertovec (1998) και που συνδέεται με τη νέα διεθνικότητα είναι ένα είδος συνείδησης ή εμπειριών που συνδέει τους ανθρώπους σε δίκτυα που χαρακτηρίζονται από διπλούς ή πολλαπλούς τρόπους αυτοπροσδιορισμού. Θεωρεί ότι αυτή η ανάδυση της πολύ-τοπικότητας εντείνει την επιθυμία κάποιου να συνδέσει τον εαυτό του με εκείνους που μοιράζονται το ίδιο υπόβαθρο. Πιστεύει δε ότι αυτοί οι διεθνικοί δεσμοί μπορούν να διατηρηθούν μέσω πολιτισμικών προϊόντων (δημιουργημάτων) και μιας κοινής φαντασίωσης. Αυτού του είδους η πολιτισμική παραγωγή μοιάζει να είναι ιδιαίτερα συχνή ανάμεσα σε νεαρούς μετανάστες δευτέρης γενιάς, οι οποίοι συγκροτούν την ταυτότητά τους βάση πολλαπλών

παραδόσεων και πολιτισμικών επιδράσεων. Ο ρόλος των διεθνών μέσων και των συναφών τεχνολογιών είναι ιδιαίτερα σημαντικός σ' αυτή τη διαδικασία (Brouwer 2006: 1155)

Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει ίσως να δούμε και την παραγωγή χιπ χοπ μουσικής από πολλούς νεαρούς μετανάστες δεύτερης γενιάς. Το χιπ χοπ θεωρείται μια μορφή νεανικής κουλτούρας που επιτρέπει στους νέους εθνοτικών ομάδων να συγκροτήσουν τις ταυτότητές τους χρησιμοποιώντας ένα παγκόσμιο διεθνικό κεφάλαιο, και να εντάξουν τους εαυτούς τους ως κομμάτι μιας νεολαίας που παράγει και καταναλώνει είδη δημοφιλούς (popular) κουλτούρας σε ένα παγκόσμιο και διεθνικό δίκτυο. Η χιπ χοπ μουσική έχει χαρακτηριστεί ως μουσική σε σχέση με το «από πού είμαι» ενώ όπως παρόμοια έχει υποστηρίξει ο Yan «μέσω της χιπ χοπ μουσικής προσπαθούμε να ανακαλύψουμε ποιοί είμαστε.» (Mitchell 2001: 7). Σε αυτό θα μπορούσαμε να προσθέσουμε ότι εκτός από μια μουσική για το από πού είμαστε το χιπ χοπ είναι ταυτόχρονα και μια μουσική για το πού ζούμε. Στην περίπτωση της οικειοποίησης αυτού του μουσικού είδους από νεαρούς μετανάστες το χιπ χοπ συχνά αποτελεί έναν «χώρο», ο οποίος δηλώνει και επιβεβαιώνει και τις δύο πλευρές της ταυτότητάς τους - από πού είμαστε και πού ζούμε - αλλά και μια προσπάθεια υπονόμησης αυτών μέσω μιας μουσικής που κινείται πέρα από αυστηρά οροθετημένες, στεγανοποιημένες και ουσιοκρατικές αντιλήψεις των ταυτοτήτων. Το χιπ χοπ έχει εξελιχθεί σε ένα προϊόν πρόσμιξης διαφορετικών στοιχείων το οποίο διαφοροποιείται ανάλογα με τα κοινωνικό-οικονομικά, πολιτικά και γεωγραφικά πλαίσια στα οποία εντάσσεται., αλλά και που μπορεί να ενσωματώνει και να αντανακλά μουσικά και λογοθετικά αυτές τις διαφοροποιήσεις.

Για παράδειγμα η έρευνα του Ayan Kaya για νέους τούρκικης καταγωγής που ζουν στην Γερμανία, δείχνει πώς οι νεαροί αυτοί μετανάστες δεύτερης γενιάς μέσω της διαδικασίας παραγωγής χιπ χοπ μουσικής συνδυάζουν στοιχεία της εθνότητάς τους με αυτά

της τοπικής κατάστασης την οποία βιώνουν και πώς αυτή η διαδικασία πολιτισμικής παραγωγής συνιστά με αυτό τον τρόπο μία μορφή αντί-λογου στους λόγους που αρθρώνονται για αυτούς σε πολλαπλά επίπεδα - θεσμικό, πολιτικό και κοινωνικό. Παράλληλα, θεωρεί ότι τους προσφέρει έναν κοινό κώδικα επικοινωνίας και μία αίσθηση συλλογικότητας και ανήκειν (2002: 46). Υιοθετώντας την χιπ χοπ νεανική κουλτούρα αποκτούν τη δυνατότητα να ξεφύγουν απ' τα στενά όρια που στερεοτυπικά ως εθνότητα τους έχουν τεθεί και να ενταχθούν στο κυρίαρχο ρεύμα μιας παγκόσμιας χιπ χοπ κουλτούρας. Κατά μία έννοια, είναι μια προσπάθεια να παράξουν το δικό τους κοινωνικό, πολιτισμικό και πολιτικό χώρο.

Στο ίδιο πλαίσιο, και η ανθρωπολόγος Ayse Çağlar (2001) μιλώντας για τους Τούρκους μετανάστες δεύτερης γενιάς στη Γερμανία που παράγουν και καταναλώνουν χιπ χοπ μουσική, υποστηρίζει ότι μέσα απ' αυτό τον τρόπο έκφρασης και πολιτισμικής παραγωγής προσπαθούν να βρουν μια θέση στην κοινωνία γενικά, υιοθετώντας και προβάλλοντας μια ταυτότητα που δεν βασίζεται αποκλειστικά και μόνο στην έννοια της εθνοτικής κουλτούρας. Σ' αυτή την αναζήτηση ταυτότητας που να στηρίζεται σε άλλες βάσεις, υποστηρίζει ότι ο ορισμός του ανήκειν με βάση την πόλη κατοικίας κάποιου - στην περίπτωση της το Βερολίνο - και όχι τόσο τη «Γερμανικότητα», την «Τουρκικότητα» ή κάποιου είδους μείξη των δύο έχει αρχίσει να προβάλλει ως εναλλακτική. (Çağlar 2001: 609). Πιστεύει ότι με αυτό τον τρόπο στοιχεία που θεωρούνται ως δεδομένα για τον αυτοπροσδιορισμό κάποιου, για παράδειγμα το εθνοτικό ή εθνικό, τίθενται υπό αμφισβήτηση και νέες μορφές ανήκειν και συμμετοχής στη Γερμανική κοινωνική ζωή προβάλλονται και πραγματώνονται από τους νεαρούς μετανάστες. Επομένως, η μελέτη της επιτέλεσης χιπ χοπ μουσικής από νεαρούς μετανάστες μας δίνει την δυνατότητα να

προβληματιστούμε σχετικά με κυρίαρχες αντιλήψεις σύνδεσης τοπικότητας, εθνικών και εθνοτικών χαρακτηριστικών και ταυτοτήτων.

Η παραγωγή μουσικής καθώς και άλλες μορφές ποπ κουλτούρας αποτελούν ένα ιδιαίτερο πεδίο για τη συγκρότηση συλλογικής ταυτότητας ενώ διαμορφώνουν και αντανακλούν κυρίαρχες και υποτελείς κοινωνικές και πολιτισμικές σχέσεις. Σε μερικές περιπτώσεις μάλιστα η μουσική μπορεί να λειτουργήσει ως κοινωνική δύναμη που αποσκοπεί στο μετασχηματισμό του υπάρχοντος κοινωνικού συστήματος. Όπως αναφέρει η Rose «το ραπ είναι μια σύγχρονη σκηνή για το θέατρο των αδυνάμων. Σε αυτή τη σκηνή, οι ράπερ αναστρέφουν τις ιεραρχίες που βασίζονται στην ιδιότητα, αφηγούνται εναλλακτικές ιστορίες επαφής με την αστυνομία και την εκπαιδευτική διαδικασία και παριστάνουν επαφές με κυρίαρχες ομάδες όπου το κρυμμένο σενάριο ανατρέπει/υπονομεύει το δημόσιο, κυρίαρχο σενάριο» (Rose, 1994b: 101) Απ' αυτή την άποψη έχει ενδιαφέρον να δούμε πώς η μεταναστευτική νεολαία –και συγκεκριμένα η αλβανική - χρησιμοποιεί μία αναδύομενη παγκόσμια μορφή κουλτούρας για να αναπτύξει τη δική της αντι-ηγεμονική έκφραση. Ποιο είναι το περιεχόμενο ενός τέτοιου λόγου, με ποιους όρους αρθρώνεται και κυρίως τι είναι αυτό που εκλαμβάνεται ως «ηγεμονικό» και απέναντι στο οποίο παράγουν υποκειμενικότητες που το υπονομεύουν;

Επιπλέον, σε όλο τον κόσμο η ραπ μουσική και η χιπ χοπ κουλτούρα έχουν γίνει εργαλεία για την επαναδιαχείριση της τοπικής ταυτότητας. Παρ' ότι έχει αναπτυχθεί σε ένα παγκόσμιο ποπ μουσικό ιδίωμα εξακολουθεί να στρέφει την προσοχή και να εκφράζει, τόσο μέσα από τη σύνθεση της μουσικής όσο και από τους στίχους, τις τοπικές ιδιαιτερότητες. Ο Simon Firth στο δοκίμιο του *Music and Identity* (1996) επεσήμανε ωστόσο την πλάνη που εμπεριέχει το να εξετάζουμε τη μουσική ως μια άμεση αντανάκλαση της ταυτότητας ή του τόπου. Αντίθετα, υποστήριξε ότι οι μουσικές πρακτικές

θα πρέπει να ερμηνευτούν ως διαδικασίες μέσω των οποίων η ταυτότητα φαντασιώνεται με ενεργό τρόπο, δημιουργείται και κατασκευάζεται. (Mitchell 2001: 32) Ή, όπως το έθεσε ο Martin Stokes (1994: 4), «Η μουσική και ο χορός...δεν ‘αντανακλούν’ απλώς. Αντίθετα παρέχουν το μέσο μέσω του οποίου ιεραρχίες γύρω από τον ‘τόπο’ τίθενται υπό διαπραγμάτευση και αναπλάθονται». Έτσι, θα μπορούσε κανείς να υποστηρίξει ότι μέσα από τη μελέτη του συγκεκριμένου είδους μουσικής μπορούμε να εξετάσουμε αν και με ποιο τρόπο η παραγωγή και κατανάλωση αυτού του μουσικού ιδιώματος παρέχει στους νεαρούς μετανάστες της δεύτερης γενιάς την ευκαιρία και τη δυνατότητα να επαναδιαπραγματευτούν ζητήματα ορισμού ταυτοτήτων, να συνδεθούν με τα διεθνικά ρεύματα νεανικής κουλτούρας και να συνδεθούν με ένα κόσμο που όλο και περισσότερο φανταζόμαστε ως «παγκόσμιο».

Αλβανικό χιπ χοπ στην Ελλάδα

Το 2005 το ελληνικό περιοδικό Max φιλοξενούσε στο τεύχος του Μαΐου πολυσέλιδο άρθρο με τίτλο «Hip Hop Made in Tirana» και υπότιτλο «Αλβανικό Hip Hop στην Ελλάδα». Ο δημοσιογράφος σημείωνε μεταξύ άλλων στο άρθρο του «*Ο νεαρός Αλβανός έχει ξεπεράσει το μούδιασμα των πρώτων χρόνων ξενιτιάς και πλέον μιλάει με τον ίδιο τρόπο που μίλησαν και άλλοι το '70. Με χιπ χοπ*». Βρισκόμαστε λίγα χρόνια μετά τη δεκαετία του '90 που αποτέλεσε τη «χρυσή εποχή» της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής, όταν ονόματα όπως οι FFC, οι Active Member, οι ZN και οι TerrorXCrew σύστηναν στο ελληνικό κοινό το ήδη πετυχημένο αфро-αμερικάνικο μουσικό είδος μέσα από ελληνικές ρίμες. Την ίδια δεκαετία παράλληλα με την άνθιση της χιπ χοπ σκηνής, η Ελλάδα υποδέχεται μαζικά το κύμα των μεταναστών που εγκατέλειψαν τις γειτονικές χώρες μετά

την κατάρρευση των «σοσιαλιστικών» καθεστώτων στις αρχές της ίδιας δεκαετίας. Αρκετά χρόνια αργότερα, το 2011, και ενώ η πρώτη εκείνη φάση τόσο της χιπ χοπ σκηνής όσο και της μετανάστευσης στην Ελλάδα έχει κάνει τον κύκλο της, με την πρώτη να γνωρίζει μια νέα άνθηση υπό διαφορετικές συνθήκες και μορφή και τη δεύτερη να γεννά συνεχώς νέα ζητήματα και ρητορικές, το ένθετο της Ελευθεροτυπίας με αφορμή την *Παγκόσμια Ημέρα για την Εξάλειψη των Φυλετικών Διακρίσεων* κυκλοφορεί με πρωτοσέλιδο και βασικό άρθρο με τίτλο «Το ραπ των μεταναστών. ΡΑΠισμα στο Ρατσισμό», σημειώνοντας «μετανάστες δεύτερης γενιάς, μέσα από το χιπ χοπ, τραγουδούν για όσα τους ενοχλούν και για εκείνα που ελπίζουν». Στην πρώτη περίπτωση ο αλβανός μετανάστης που κάνει ραπ μουσική παρουσιάζεται ως εξωτικό φαινόμενο, στη δεύτερη περίπτωση τονίζεται η αυτονόητη σύνδεση των μεταναστών δεύτερης γενιάς με ένα μουσικό είδος που ιστορικά έχει ταυτιστεί με το περιθώριο και την αντίσταση και έχει χαρακτηριστεί ως «η γλώσσα των αδυνάτων». Η προσέγγιση και στις δύο περιπτώσεις νομίζω αδικεί τα ίδια τα υποκείμενα στερώντας τους άλλες ταυτότητες και ιδιότητες πέρα από τη μεταναστευτική (με ό,τι νόημα ή ποιότητα της αποδίδεται σε κάθε περίπτωση) και ταυτόχρονα παραβλέπει τις τοπικές και διεθνικές εκείνες συνθήκες που ευνόησαν την οικειοποίηση και δημοτικότητα του συγκεκριμένου μουσικού είδους.

Τα λέω όλα αυτά εδώ, εξαιτίας μάλλον μιας προσωπικής ανάγκης αναστοχασμού της αρχικής μου επιλογής ή και προσέγγισης του θέματος, που συνδεόταν πάντα με μια αμηχανία και δυσκολία να ξεπεράσω τον παραπάνω δυϊσμό στην προσπάθεια να απαντήσω στο ερώτημα που είτε εγώ η ίδια ή άλλοι μου έθεταν συχνά πυκνά: «γιατί χιπ χοπ από Αλβανούς μετανάστες;». Είχα στο μυαλό μου ότι το γιατί αυτό, το γιατί της οικειοποίησης δηλαδή από μεγάλο μέρος νεαρών Αλβανών που ζουν στην Ελλάδα του συγκεκριμένου μουσικού είδους, δε μπορούσε παρά να συνδέεται κεντρικά με όλες τις υπόλοιπες

θεματικές που με απασχολούσαν και να νομιμοποιεί με κάποιο τρόπο και την επιλογή του συγκεκριμένου θέματος απ την πλευρά μου. Σήμερα, η απάντηση η οποία διαμορφώνεται δεν αφορά μόνο σε Αλβανούς ή μόνο σε μετανάστες αλλά συνδέεται κυρίως με ηλικιακές κατηγορίες, κοινωνικές, πολιτικές και οικονομικές συνθήκες - που ορίζουν τρόπους ζωής και σκέψης - το σύγχρονο αστικό τοπίο, μια παγκόσμια βιομηχανία μουσικής και lifestyle, και μια τεχνολογία επικοινωνίας και παραγωγής ήχου εύκολη και προσβάσιμη στους περισσότερους.

Στη βιβλιογραφία που αφορά στην αλβανική μετανάστευση στην Ελλάδα, αλλά και στο δημόσιο λόγο έχει περίπου εδραιωθεί η εικόνα μιας «πρώτης γενιάς» μεταναστών που ήρθαν στη χώρα μαζί με την πρώτη μετακομμουνιστική φάση, από το 1990 έως το 1993, όταν και χαλάρωσαν οι συνοριακοί έλεγχοι, και σε μια δεύτερη φάση μετά το 1997, ως επακόλουθο της χρεοκοπίας του αλβανικού άτυπου επενδυτικού συστήματος και της έκρυθμης κατάστασης που προκάλεσε. Η «δεύτερη γενιά» υποτίθεται ότι αποτελείται από παιδιά των προηγούμενων που τους ακολούθησαν σε μικρή ηλικία ή γεννήθηκαν εδώ, και που εμπειρικά διαφοροποιούνται σημαντικά από τους γονείς τους, με τη συμμετοχή τους στο εκπαιδευτικό σύστημα της Ελλάδας να διαμορφώνει νέα πεδία σχέσεων και δράσης. Η εθνοτική αυτή ομάδα που υπήρξε αποδέκτης έντονων ρατσιστικών συμπεριφορών και στοχοποιήθηκε ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στον δημόσιο λόγο, θεωρείται σήμερα και σε αντιδιαστολή ακριβώς αυτού του γεγονότος μία από τις καλύτερα «ενταγμένες» στην ελληνική κοινωνία. Στην αποτίμηση αυτή, σημαντικό ρόλο παίζει η πορεία της αλβανικής «δεύτερης γενιάς» στην εκπαίδευση που γενικά χαρακτηρίζεται επιτυχημένη, με υψηλές επιδόσεις στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Η εικόνα αυτή, εκτός του ότι ούτε βασίζεται στα πραγματικά στοιχεία ούτε επαληθεύεται από αυτά όπως θα δείξω στο κεφάλαιο 3 της παρούσας διατριβής, αφήνει εκτός ένα μεγάλο μέρος νέων

αλβανικής καταγωγής που είτε ήρθαν ως παιδιά στην Ελλάδα μετά το 2000, βιώνοντας στην Αλβανία μια δύσκολη περίοδο «μετάβασης», ή/και δεν πέρασαν από το χώρο της εκπαίδευσης αλλά από τις ίδιες συνθήκες εργασίας με τους γονείς τους. Παρότι ηλικιακά λοιπόν ανήκουν στην ίδια κατηγορία με όσους χαρακτηρίζονται «δεύτερη γενιά» μεταναστών, βιωματικά δεν ταυτίζονται με αυτούς, αναδεικνύοντας την προβληματική χρήση τέτοιων γενικευτικών κατηγοριών ανάλυσης.

Οι απόπειρες οικειοποίησης της ραπ μουσικής και χιπ χοπ κουλτούρας από νεαρούς Αλβανούς, που μιμούμενοι τους Αφρο-Αμερικανούς συνομηλίκους τους, ραπάρουν στην μητρική τους γλώσσα, εντάσσεται σε ένα ένα δυναμικό ρεύμα οικειοποίησης της χιπ χοπ μουσικής έκφρασης που λαμβάνει χώρα τις τελευταίες δύο περίπου δεκαετίες από νέους και νέες σε όλο τον κόσμο: από την Γαλλία και τη Γερμανία μέχρι την Ιαπωνία, τη Νέα Ζηλανδία και χώρες της Λατινικής Αμερικής. Στο ταξίδι της αυτό μεταλλάσσεται γλωσσικά και μουσικά αντανακλώντας κάθε φορά εντόπιες κατηγορίες και χαρακτηριστικά, ενώ συμβολισμοί, έννοιες και ιδεολογικά σχήματα που παραδοσιακά συγκροτούν τον αξιακό κώδικα της χιπ χοπ κουλτούρας επενδύονται με νέα νοήματα.

Το χιπ χοπ είναι ένα μουσικό είδος που αναπτύχθηκε ως μέρος της χιπ χοπ κουλτούρας η οποία συνοπτικά συμπυκνώνεται στα εξής στοιχεία: «deejaying» ή «turntabling»², «rapping»³ το οποίο επίσης είναι γνωστό ως «MCing», graffiti,

² Ένας disc jockey, γνωστός επίσης ως DJ (ή deejay), είναι κάποιος που επιλέγει και παίζει ηχογραφημένη μουσική για κοινό. Υπάρχουν διάφορες κατηγορίες disc jockey. Στο χιπ χοπ οι disc jockeys επιλέγουν και παίζουν μουσική χρησιμοποιώντας διαφορετικά turntables (περιστρεφόμενους δίσκους), συνήθως υποστηρίζοντας (συνοδεύοντας) έναν ή περισσότερους MCs, και μπορούν να ακολουθούν και την τεχνική του scratching (γρατσουνίσματος) προκειμένου να δημιουργήσουν κρουστικούς ήχους.

³ Το rapping (επίσης γνωστό ως emceeing, MCing, spitting (bars), ή απλά rhyming (ομοιοκαταληξία)) αναφέρεται σε «ομιλούντες ή τραγουδιστούς ομοιοκατάληκτους στίχους» ("Rapping" definition, 2009, *The American Heritage Dictionary of the English Language, Fourth Edition*, Houghton Mifflin Company, Dictionary.reference.com). Το rapping μπορεί να γίνεται με τη συνοδεία ενός συγκεκριμένου ρυθμού ή και χωρίς συνοδεία.

breakdancing και beatboxing⁴. Το deejaying, το rapping και το beatboxing αναφέρονται καθαρά στο μουσικό κομμάτι. Αν και ο όρος ραπ είναι μάλλον ο πιο σωστός για να αναφερθείς μεμονωμένα στο συγκεκριμένο μουσικό είδος, οι δύο όροι – ραπ και χιπ χοπ – συχνά χρησιμοποιούνται ως συνώνυμα, με το δεύτερο βέβαια να δηλώνει ευρύτερα μία συγκεκριμένη ιδεολογία και τρόπο σκέψης.

Η χιπ χοπ μουσική γεννήθηκε στο Νότιο Bronx της Νέας Υόρκης τη δεκαετία του 1970 από τους dee-jays, οι οποίοι δημιούργησαν ρυθμικούς χτύπους με τη χρήση των «looping breaks» (μικρά κομμάτια τραγουδιού τα οποία μέσα από την επανάληψη τόνιζαν ένα κρουστικό σχήμα) στους περιστρεφόμενους δίσκους δύο πικάπ. Η τεχνική αυτή είναι ευρέως γνωστή ως «sampling». Αυτή η μελωδία συνοδεύτηκε αργότερα από το ραπ, ένα ρυθμικό στυλ τραγουδιού ή ποίησης, το οποίο γραφόταν και τραγουδιόταν σε 16/μετρο. Οι ράπερ έγραφαν, απομνημόνευαν ή αυτοσχεδίαζαν στίχους και παρουσίαζαν τα κομμάτια τους είτε χωρίς συνοδεία μουσικής ή με τη συνοδεία ενός ρυθμού που δημιουργούνταν από το μουσικό παραγωγό. Σήμερα, λόγω της εξέλιξης της τεχνολογίας και της εύκολης πρόσβασης και χρήσης λογισμικών προγραμμάτων παραγωγής ήχου, ο ρόλος του dj στην χιπ χοπ μουσική έχει ατονήσει ενώ η δημιουργία και τελική επεξεργασία του ήχου (μουσικής παραγωγής) που χρησιμοποιούν οι ράπερ γίνεται εξ' ολοκλήρου στον υπολογιστή, στην συνέχεια εγγράφεται σε ψηφιακή μορφή και αναπαράγεται σε κάθε εμφάνιση του ράπερ σε κοινό για να συνοδεύσει την επί τόπου εκφορά των στίχων του.

Η ραπ μουσική ως έκφραση της χιπ χοπ κουλτούρας έχει ιστορικά εκλάβει χαρακτηριστικά «αντισυμβατικότητας», με μια ουσία ανατρεπτική και επαναστατική που εγγράφεται σε μηνύματα αντίστασης και αντί-λογου απέναντι σε ηγεμονικά συστήματα και

⁴ Το beatboxing θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ένα είδος «φωνητικού κρουστού». Αυτό σημαίνει ότι κάποιος χρησιμοποιώντας το στόμα, τα χείλη, τη γλώσσα και τη φωνή του παράγει ρυθμό και μουσική με βασικό χαρακτηριστικό τους χτύπους ντράμς.

αναπαραστάσεις. Εξαιτίας αυτού του πρόσημου αλλά και λόγω των ευκολιών που παρέχει ως είδος, πολύ συχνά υιοθετείται από μετανάστες και παιδιά μεταναστών σε διάφορες χώρες ως μέσο δημιουργικής έκφρασης και αφήγησης των εμπειριών τους. Είναι γεγονός ότι σε πολλές περιπτώσεις το ραπ αφήγημα μεταναστών γίνεται έκφραση θυμού και διαμαρτυρίας για τις συνθήκες ρατσισμού, άνισης μεταχείρισης και αποκλεισμών που συχνά βιώνουν στις χώρες υποδοχής, ή/και υπεράσπισης της εθνοτικής τους ταυτότητας σε συνθήκες μετανάστευσης. Ωστόσο, η στερεοτυπική σχεδόν εστίαση πολλών μελετών στην ανίχνευση μόνο τέτοιων νοημάτων, θεωρώ ότι αποκλείει την ανάδειξη εναλλακτικών ιστοριών και λόγων «αντίστασης», καθώς και διαδικασιών διαμόρφωσης νέων θέσεων υποκειμένου που εγγράφονται στις ραπ επιτελέσεις μεταναστών.

Ακόμη κι αν η ραπ μουσική χαρακτηρίζεται ως «από την φύση της» αντισυστημική και αντιστασιακή, θα πρέπει κάθε φορά να αναζητούμε το περιεχόμενο και τα χαρακτηριστικά αυτού του «συστήματος» για όσους την οικειοποιούνται καθώς και τη μορφή της αντίστασης που επιχειρούν να παράξουν: απέναντι σε ποιον και γιατί. Στο πλαίσιο αυτό, η παρούσα διατριβή μελετά εθνογραφικά στίχους, ήχους, λόγους και διαδρομές μιας συγκεκριμένης ραπ συλλογικότητας με σκοπό να κατανοήσει τους σύνθετους τρόπους με τους οποίους τα μέλη της παράγουν νέα πεδία κοινωνικής κριτικής με βάση τα πολλαπλά πλαίσια στα οποία ενεργούν, και τα οποία δεν ορίζονται μόνο από τη δυαδική σχέση των μεταναστών με τη χώρα υποδοχής. Έτσι, αν για τους πρώτους εκφραστές της χιπ χοπ κουλτούρας, το ραπ αφήγημα τους εκτυλισσόταν με φόντο τις συνθήκες που επικρατούσαν στα γκέτο της Νέας Υόρκης την εποχή της αποβιομηχάνισης, το ραπ αφήγημα των πληροφορητών μου όπως θα δείξω εντάσσεται και συνομιλεί διαρκώς με το σύγχρονο κοινωνικό-πολιτικό τοπίο της Αλβανίας όπως αυτό διαμορφώθηκε στην μετά το 1990 εποχή, και στο οποίο εντάσσονται και οι συνθήκες μετανάστευσης των

πληροφορητών μου. Οι υποκειμενικότητες που συγκροτούν ως μετανάστες στην Ελλάδα και σχηματοποιούνται επιτελεστικά και λογοθετικά στη ραπ μουσική τους, υποστηρίζω ότι παράγονται στα πλαίσια αυτής της διεθνικής συνθήκης.

Μεθοδολογία

Στη διάρκεια της συγκρότησης της ερευνητικής πρότασης για τη διδακτορική διατριβή, πρόθεση μου ήταν να μελετήσω αυτό που στον τίτλο αποδίδεται με τον όρο «αλβανική χιπ χοπ σκηνή στην Ελλάδα» και αφορά σε νεαρούς κυρίως άνδρες με καταγωγή από την Αλβανία που ζουν στην Ελλάδα και παράγουν χιπ χοπ - αλλιώς ραπ - μουσική. Το επίθετο αλβανική, αν και αναφέρεται κυρίως στην καταγωγή των εκφραστών του είδους, στην συντριπτική πλειονότητα των περιπτώσεων ταυτίζεται και με τη γλώσσα στην οποία γράφουν και εκφέρουν τους στίχους των κομματιών τους. Ο όρος «σκηνή» εμφανίστηκε στη βιβλιογραφία που αφορούσε μελέτες για τη μουσική στις αρχές του 1990 (Straw 1991) για να περιγράψει μια συλλογικότητα από καλλιτέχνες, κοινό (fans) και έναν υποστηρικτικό μηχανισμό που από κοινού συμβάλλουν στη δημιουργία μουσικής και στην αναπαραγωγή της. Ο Straw ορίζει την μουσική σκηνή όχι ως μια σταθερή, χωρικά εντοπισμένη κοινότητα, αλλά ως έναν πολιτισμικό χώρο στον οποίο συνυπάρχουν μια ποικιλία πρακτικών γύρω από και σε σχέση με την μουσική και ο οποίος επομένως περιλαμβάνει όχι μόνο άτομα - μουσικούς και ακροατές - αλλά και χώρους, ηχογραφήσεις, περιοδικά, ιστοσελίδες και τα σχετικά (Straw 1991: 273).

Υπ' αυτούς τους όρους, η χαρτογράφηση και μελέτη ενός τέτοιου «χώρου» αποδεικνύεται εξαιρετικά δύσκολη. Η ραπ μουσική είναι ένα είδος που δεν χρειάζεται εξειδικευμένες μουσικές γνώσεις για την παραγωγή του, ούτε ακριβό υλικό και

τεχνολογικό εξοπλισμό για κάποιον που θέλει να πειραματιστεί με το είδος. Ειδικότερα σήμερα, η πρόσβαση σε τεχνολογίες παραγωγής, ηχογράφησης και επεξεργασίας ήχου που έχει γίνει ακόμη πιο εύκολη μέσω του διαδικτύου, έχει αυξήσει τον αριθμό όσων αυτοσχεδιάζουν με ραπ ρίμες που ηχογραφούν μπροστά στον υπολογιστή του σπιτιού τους, και στην συνέχεια «δημοσιοποιούν» τα κομμάτια αυτά στο YouTube κανάλι τους αποσκοπώντας σε «likes» και αναγνωρισιμότητα. Όλοι αυτοί μπορεί να αυτοχαρακτηρίζονται ως ράπερ, ακόμη κι αν έχουν ηχογραφήσει ελάχιστα κομμάτια ή η σχέση τους με το είδος είναι εντελώς αποσπασματική και συγκυριακή. Το γεγονός αυτό κάνει εξαιρετικά δύσκολο τον ορισμό ενός «πεδίου» που να αφορά σε νέους αλβανικής καταγωγής που ασχολούνται με ραπ μουσική. Η δυσκολία αυτή με οδήγησε στην απόφαση να εστιάσω είτε σε ένα άτομο - που κάπως η ίδια η σκηνή θα αναδείκνυε ως «εκπρόσωπο», «the big name» - ή σε κάποια χιπ χοπ συλλογικότητα – κάτι που σύμφωνα με τους όρους οργάνωσης και συγκρότησης της χιπ χοπ σκηνης μάλλον θα είχε περισσότερο νόημα.

Η παγκόσμια χιπ χοπ σκηνή τείνει να οργανώνεται γύρω από τέτοιες συλλογικότητες που συνήθως αποκαλούνται με την αγγλική λέξη family και οι οποίες συμπράττουν στις μουσικές τους εμφανίσεις αλλά και συνεργάζονται στην παραγωγή των μουσικών κομματιών και άλμπουμ τους. Το γεγονός αυτό συνδέεται με την γέννηση της χιπ χοπ μουσικής στα γκέτο της Νέας Υόρκης, σε συνθήκες όπου τέτοιου είδους συσσωματώσεις ήταν απαραίτητες ως τρόπος προστασίας απέναντι σε αντίπαλες ομάδες και σε ένα περιβάλλον βίαιο και εχθρικό. Ο Chuck D, ράπερ και μέλος των Public Enemy - ενός από τα πιο γνωστά γκρουπ σε διεθνές επίπεδο - έχει πει ότι οι σχηματισμοί αυτοί προέκυψαν αρχικά ως αναγκαία απάντηση στις κατακερματιστικές επιπτώσεις του καπιταλισμού: «ο μόνος τρόπος να υπάρξεις μέσα σ' αυτή τη μούχλα (καλούπι) είναι ότι πρέπει να σχηματίσεις μία 'συμμορία' ή μια ομάδα για να μπορέσεις να διαπεράσεις αυτή

τη δομή, αυτό το εμπόδιο, αυτή την τόσο ισχυρή όπως το ατσάλι δομή που κανένα άτομο δε μπορεί να σπάσει.» (Eure and Spady 1991: 330, στο Forman 2000: 71) Στα πλαίσια της διαμόρφωσης της χιπ χοπ κουλτούρας, λοιπόν, η συσσωμάτωση αυτή παρουσιάζεται ως η θεμελιώδης κοινωνική μονάδα που συνδέει την πράξη του ραπ και την ομάδα παραγωγής της, σχηματίζοντας μια συλλογική ταυτότητα στα πλαίσια της οποίας εκτυλίσσεται η δημιουργική διαδικασία. Στην εξέλιξη του είδους και στην προσαρμογή του στις νέες συνθήκες εκτός γκέτο, τέτοιου είδους ραπ συλλογικότητες μοιράζονται συνήθως μια κοινή οπτική για το στυλ της μουσικής που παράγουν, για τις επιλογές και τη δράση τους ως προς τη μουσική, αλλά και ως προς τον τρόπο ζωής και θεώρησης του κόσμου συνολικά. Οι δεσμοί που αναπτύσσονται εντός της διευρυμένης αυτής «οικογένειας» είναι δεσμοί εκτίμησης, αναγνώρισης, αλληλοβοήθειας, στήριξης, αδερφικής αγάπης και βιώνονται ως πολύ ισχυροί. Στην παγκόσμια σκηνή, η χιπ χοπ «οικογένειά» κάποιου είναι το σημείο αναφοράς του στον χώρο, ενώ τα μέλη της συντρέχουν το ένα το άλλο τόσο καλλιτεχνικά όσο και προσωπικά. Συνήθως πέρα από μια καλλιτεχνική σχέση, η ίδια η family συνιστά μια παρέα σε προσωπικό επίπεδο και μπορεί να είναι η βάση για να ξεκινήσει και μια καλλιτεχνική συνεργασία. Σημαντική προϋπόθεση για όλα αυτά είναι ο σεβασμός (respect) του ενός για τον άλλο, όχι μόνο με όρους καλλιτεχνικούς, δηλαδή για τη δουλειά του, αλλά και με όρους προσωπικότητας. Ένας ράπερ μπορεί να ηχογραφήσει κομμάτια και να κάνει εμφανίσεις είτε ως μονάδα, είτε με το γκρουπ (crew) και την διευρυμένη «οικογένεια» στην οποία ανήκει ή και με μεμονωμένα μέλη αυτών. Επίσης μπορεί να κάνει συμμετοχές σε κομμάτια άλλων ράπερ, «φίλων» και ανθρώπων που εκτιμά (respect) σε προσωπικό και καλλιτεχνικό επίπεδο, πράξη που ουσιαστικά αποτελεί την έμπρακτη απόδειξη αυτού.

Ως μελέτη περίπτωσης για τη συγκεκριμένη διατριβή επιλέχθηκε η ραπ συλλογικότητα που αυτοπροσδιορίζεται με το όνομα *Da New Chain* (Η Νέα Αλυσίδα),

αποτελούμενη στη βασική της δομή από έξι άντρες αλβανικής καταγωγής που την περίοδο που ξεκίνησα την έρευνα κατοικούσαν στην πόλη της Αθήνας⁵. Σημαντικό ρόλο στην επιλογή αυτή έπαιξε το γεγονός ότι σχεδόν ταυτόχρονα με την γνωριμία μας τον Νοέμβριο του 2009, οι Da New Chain είχαν αρχίσει να διαμορφώνουν ένα δικό τους στούντιο ηχογράφησης, το οποίο εκτός από την παραγωγή, μίξη και ηχογράφηση των δικών του κομματιών και άλμπουμ θα προσέφερε αμειβόμενες υπηρεσίες και σε άλλους ράπερ που θα ήθελαν να ηχογραφήσουν τα δικά τους κομμάτια ή να αγοράσουν μουσικές παραγωγές. Το στούντιο γίνεται για τους ίδιους ο τόπος εδραίωσης της παρουσίας τους στη ραπ σκηνή και πυροδοτεί μια εντατική παραγωγή κομματιών και άλμπουμ. Τα δύο αυτά στοιχεία, της ύπαρξης ενός σταθερού χωρικού σημείου πολύ βοηθητικού για την έρευνα και μιας συνεχούς παραγωγής και συνεπούς σχέσης με την ραπ μουσική, υπήρξαν από τους βασικούς λόγους επιλογής της συγκεκριμένης συλλογικότητας ως το κεντρικό παράδειγμα μελέτης για την έρευνα μου. Η επιλογή αυτή, λοιπόν, δεν βασίστηκε σε κριτήρια «καλλιτεχνικά» - «καλού» ράπερ, επιτυχημένου και αναγνωρίσιμου σε ένα ευρύ κοινό ή παρουσίας με όρους επαγγελματικούς στην μουσική βιομηχανία. Αντίθετα, αυτό που με ενδιέφερε περισσότερο ήταν τα κοινωνικά χαρακτηριστικά αυτής της ομάδας νέων, έτσι όπως αυτά εκφράζονταν στους λόγους και τις επιλογές τους, αναδεικνύοντας τα κενά στην μέχρι τώρα βιβλιογραφία για την αλβανική νεολαία στην Ελλάδα –την αλβανική «δεύτερη γενιά» - και φωτίζοντας νέες οπτικές και ερμηνείες.

⁵ Το ιστορικό της συγκρότησης και η φυσιογνωμία της συγκεκριμένης συλλογικότητας, όπως επίσης και βιογραφικά στοιχεία των μελών της και βασικών υποκειμένων της έρευνας περιγράφονται στο κεφάλαιο 1.

Μέχρι τα τέλη του 2011, οπότε και το στούντιο στην Αθήνα έκλεισε, καθένας από τους Chainsat⁶ είχε κυκλοφορήσει από μια ολοκληρωμένη δουλειά (album), ενώ συλλογικά η ομάδα είχε ηχογραφήσει τρία cd. Τα ατομικά άλμπουμ είχαν ανέβει ως τέτοια στο YouTube κανάλι της ομάδας, ενώ τα τρία cd είχαν επιπλέον «κοπεί» και σε περιορισμένα αντίτυπα που δόθηκαν σε φίλους και γνωστούς είτε δωρεάν είτε έναντι συμβολικού αντιτίμου. Παράλληλα δεκάδες άλλα κομμάτια είχαν ηχογραφηθεί μεμονωμένα, από τους ίδιους τους Chainsat ή από συμπράξεις με άλλους ράπερ, και τα οποία δημοσιεύονταν στην συνέχεια στο διαδίκτυο. Ο όγκος ήταν τόσο μεγάλος που πολλές φορές ήταν δύσκολο να παρακολουθήσω όλη αυτή την παραγωγή.

Συνολικά, μελέτησα τους στίχους από όλες τις ολοκληρωμένες δουλειές και τα cd των Chainsat, καθώς και από ένα δείγμα μεμονωμένων κομματιών, που αφορούσαν είτε σε συνεργασίες τους με άλλους ράπερ, είτε σε κομμάτια που είχαν ηχογραφηθεί στο στούντιο είτε σε χαρακτηριστικά δείγματα δουλειάς άλλων εκπροσώπων της «αλβανικής χιπ χοπ σκηνής στην Ελλάδα» που είχαν προηγηθεί των Chainsat και θεωρούνταν πρωτεργάτες της σκηνής.⁷ Πολύ βοηθητικό στάθηκε το γεγονός ότι, σε αρκετά κομμάτια υπήρχαν στο YouTube αναρτημένοι και οι στίχοι και έτσι ήταν πιο εύκολο να επιβεβαιώσω τη ορθότητα όσων άκουγα και να κατανοήσω τα νοήματα. Πάντα, βέβαια κατέφευγα στους ίδιους τους Chainsat, ρωτώντας τους για λέξεις και εκφράσεις που το νόημα τους έμοιαζε άγνωστο ή περίπλοκο. Οι συζητήσεις αυτές ήταν πολύ χρήσιμες και πλούσιες σε πληροφορία, εμπλουτίζοντας το πεδίο των νοημάτων σημαντικά και βοηθώντας να κατανοήσω σταδιακά τον κωδικοποιημένο τρόπο και το προσωπικό στυλ γραφής του καθενός. Ιδιαίτερα επίσης χρήσιμη αναδείχθηκε η επιλογή να ζητήσω από κάποιους να μεταφέρουν σε χαρτί τις ρίμες

⁶ Λέξη που χρησιμοποιούν για να αναφερθούν στον εαυτό τους ως μέλη της ομάδας, κυριολεκτικά «οι της Chain».

⁷ Για περισσότερες λεπτομέρειες βλέπε κεφάλαιο 1.

των κομματιών τους και να επιχειρήσουν μια πρώτη μετάφραση τους στα ελληνικά. Στο πλαίσιο αυτό, είχαμε την ευκαιρία να συζητήσουμε τόσο για τους λόγους και τα νοήματα που παράγονταν στους στίχους, όσο και για τις ίδιες τις συνθήκες έμπνευσης και γραφής τους.

Το εθνογραφικό υλικό αυτής της έρευνας δεν αντλεί φυσικά μόνο από τα ίδια τα ραπ κομμάτια και τους στίχους τους, αλλά και από λόγους και πρακτικές που διαμορφώθηκαν και έλαβαν χώρα σε διαφορετικά πεδία στα πλαίσια της Da New Chain φάσης. Για σχεδόν δυο χρόνια (τέλη του 2009 μέχρι και αρχές του 2012) εκτός από το να πηγαίνω στο στούντιο και να διατηρώ μια καλή επαφή μαζί τους συμμετείχα και σε άλλες δραστηριότητες όπως, κυρίως, συναυλίες και ζωντανές εμφανίσεις σε πλατείες, φεστιβάλ, ανοιχτούς χώρους και κλαμπ, σε παραγωγή βίντεοκλιπ, συνεντεύξεις σε ραδιόφωνο, παρακολούθηση της δράσης τους στο διαδίκτυο και της παρουσίας τους στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης. Στο ίδιο διάστημα συνομίλησα με αρκετούς ανθρώπους που σχετίζονταν με κάποιο τρόπο με τους ίδιους τους Chainsat, με τους χώρους στους οποίους έκαναν εμφανίσεις, με την χιπ χοπ μουσική σκηνή γενικά είτε αλβανόφωνη είτε ελληνόφωνη, με την «αλβανική κοινότητα» στην Ελλάδα, ενώ πραγματοποίησα και επιλεκτικά ηχογραφημένες συνεντεύξεις με κάποιους και κάποιες από αυτούς. Συνεντεύξεις πραγματοποίησα, φυσικά, και με τους βασικούς πληροφορητές μου, τα μέλη της Da New Chain. Οι συνεντεύξεις αυτές έλαβαν χώρα με όλους σχεδόν προς το τέλος της έρευνας. Η επιλογή αυτή ήταν συνειδητή σχεδόν από την αρχή. Είχα αποφασίσει πως αν τελικά έκανα κάποιου τύπου ημιδομημένες συνεντεύξεις μαζί τους με παράλληλη ηχογράφηση, αυτό θα έπρεπε να συμβεί όταν πια θα είχε προηγηθεί ένα ικανοποιητικό διάστημα γνωριμίας και εξοικείωσης μαζί τους και η σχέση εμπιστοσύνης μεταξύ μας θα ήταν ισχυρή. Επιπλέον, δεδομένου ότι τις περισσότερες φορές οι χώροι και οι συνθήκες

στις οποίες βρισκόμασταν – στο στούντιο εν μέσω ηχογράφησης, σε κλαμπ, συναυλίες και χώρους διασκέδασης με πολύ κόσμο και δυνατή μουσική- δεν ευνοούσαν συζητήσεις και πολλές ερωτήσεις από την μεριά μου, οι συνεντεύξεις προσέφεραν ένα πιο οριοθετημένο πλαίσιο για να τεθούν σκέψεις και ερωτήματα χωρίς τον κίνδυνο να κατηγορηθώ ότι τους «την σπάω» ή «χαλάω τη φάση», όπως μου έλεγαν συχνά. Σχεδόν με όλους οι συνεντεύξεις έγιναν είτε λίγο πριν είτε μετά το κλείσιμο του στούντιο στην Αθήνα και την «μεταφορά» του στην Αλβανία, γινόμενες συμβολικά με αυτόν τον τρόπο κομμάτι αυτής της μετάβασης για την Da New Chain φάση, αλλά και για τους ίδιους τους Chainsat ξεχωριστά. Επίσης, δύο από τις συνεντεύξεις πραγματοποιήθηκαν στην Αλβανία: η μία με τον Blego, μέλος των Chainsat, που στην διάρκεια της έρευνας συνελήφθη για παράνομη παραμονή στην Ελλάδα και απελάθηκε και η άλλη με τον Τάνι, έναν από τους τρεις που μετά και το κλείσιμο του στούντιο αποφάσισαν να επιστρέψουν στην Αλβανία.

Όπως ήδη έχει γίνει σαφές, η «γεωγραφία» της συγκεκριμένης έρευνας άλλαξε διαρκώς, ακολουθώντας τις διαδρομές των υποκειμένων και επιβεβαιώνοντας στην πράξη μια μόνιμη κατάσταση ρευστότητας. Το χαρακτηριστικό αυτό που για τα υποκείμενα της έρευνας συνδέεται τόσο με την ηλικία όσο και με το μεταναστευτικό τους προφίλ, ενισχύθηκε ακόμη περισσότερο από τις νέες συνθήκες που διαμορφώθηκαν λόγω της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα. Οι αλλαγές αυτές που συνοδεύτηκαν και από αλλαγές θέσης στον χώρο, επέβαλλαν το πλαίσιο διεξαγωγής της παρούσας εθνογραφίας. Έτσι, στην διάρκεια των δύο περίπου χρόνων της έρευνας για την παρούσα διατριβή, ταξίδεψα τρεις φορές στην Αλβανία. Η πρώτη ήταν τον Ιούλιο του 2011, όταν ταξίδεψα με λεωφορείο μαζί με δύο από τους Chainsat από την Αθήνα στην αλβανική πόλη Permet, για να συμμετάσχουν σε συναυλία σε τοπικό κλαμπ. Μείναμε μόνο μία μέρα εκεί και στην

συνέχεια επιστρέψαμε με τον ίδιο τρόπο στην Αθήνα⁸. Την δεύτερη φορά επισκέφθηκα την Αλβανία τον Σεπτέμβριο του 2011, και έμεινα συνολικά περίπου ένα μήνα. Τις πρώτες δύο εβδομάδες επισκέφθηκα την πόλη Vlorë, στην οποία από τις αρχές περίπου του 2011 είχε επιστρέψει και ζούσε ο Blero μαζί με την σύντροφο του. Εκεί είχε ανοίξει ένα καινούριο στούντιο ηχογράφησης και παραγωγής μουσικής, ενώ παράλληλα δούλευε σε έναν τοπικό τηλεοπτικό σταθμό ως ηχολήπτης. Το υπόλοιπο διάστημα βρέθηκα στα Τίρανα όπου παρακολούθησα εντατικά μαθήματα εκμάθησης της αλβανικής γλώσσας στο Πανεπιστήμιο των Τιράνων. Ζώντας στην πόλη, έστω και για αυτό το μικρό διάστημα, βοήθησε σημαντικά να σχηματίσω μια εικόνα για την σύγχρονη κοινωνική και πολιτική πραγματικότητα της Αλβανίας καθώς και την παρουσία, τους τρόπους διασκέδασης και τους ρυθμούς ζωής των νέων εκεί. Η τελευταία φορά που βρέθηκα στην Αλβανία, και συγκεκριμένα στην πόλη των Τιράνων, ήταν τον Μάιο του 2012, και έμεινα για μια εβδομάδα. Στο ταξίδι αυτό είχα την ευκαιρία να συναντήσω τον Andy και τον Doza, που ζούσαν πια εκεί, να επισκεφθώ το νέο τους στούντιο, να δω πώς βίωναν την νέα αυτή συνθήκη και την σχέση τους με την «πατρίδα», όχι πια ως μακρινού τόπου αλλά ως τόπου κατοικίας τους. Από τα Τίρανα, επισκέφθηκα για μια μέρα ξανά την πόλη Vlorë, αυτή τη φορά για να συναντήσω και να μιλήσω με τον Τάνι, επίσης είχε επιστρέψει τους τελευταίους μήνες στην Αλβανία.

Το εθνογραφικό υλικό αυτής της έρευνας αντλεί από όλα αυτά τα διαφορετικά πεδία και δεν αφορά απλά στους στίχους των κομματιών. Έτσι παρότι το ραπ ως είδος είναι κατά βάση λογοκεντρικό, η συγκεκριμένη έρευνα και ανάλυση επιχειρεί να κινηθεί πέρα από μια τέτοιου είδους προσέγγιση, αναζητώντας και μελετώντας επίσης πρακτικές, επιθυμίες, συναισθήματα και σιωπές και ακολουθώντας τις διαδρομές, τις προσδοκίες, τις

⁸ Για την σημασία αυτού του ταξιδιού στην έρευνα θα μιλήσω πιο κάτω.

μνήμες και τις αλληγορίες που πλάθουν οι νέοι αυτοί μέσα από τις περιπέτειες τους στην και με αφορμή την ραπ μουσική. Στόχος μου είναι να αναδείξω το πως τελικά η ραπ επιτελεσματικότητα γίνεται μια διαδικασία για τους νέους αυτούς να ορίσουν ή να βρουν «την θέση τους στον κόσμο» και να διαχειριστούν τις πολλαπλές ταυτότητες και κατηγορίες ανήκειν, και μια διαδικασία σύνθεσης σχέσεων, ιδεών και εμπειριών που αφορούν και κινούνται σε ένα τοπικό, διεθνικό και παγκόσμιο χώρο.

Όταν επέλεξα το συγκεκριμένο θέμα της διατριβής, δεν φανταζόμουν ούτε είχα υπολογίσει τις ιδιαιτερότητες και δυσκολίες της επιτόπιας έρευνας. Οι δυσκολίες αυτές εντοπίζονταν κυρίως στην διαφορά ηλικίας και φύλου, όπως και στην γλώσσα επικοινωνίας. Σε σχέση με τα δύο πρώτα ζητήματα, αν και είχα συνείδηση ότι η ραπ μουσική είναι ένα είδος που οικειοποιείται από άνδρες κυρίως νεαρής ηλικίας δεν μπορούσα να φανταστώ πόσο αμήχανο και κάποιες φορές δύσκολο διαχειρίσιμο θα ήταν να βρεθώ μόνη μου σε ένα χώρο που υπήρχαν μόνο ή κατά συντριπτική πλειοψηφία άνδρες πολύ μικρότεροι σε ηλικία από μένα, ακόμη και περισσότερο από 10 χρόνια. Ένας λόγος είναι ότι σίγουρα τόσο το φύλο όσο και η ηλικία δεν είναι απόλυτες κατηγορίες και ο τρόπος που βιώνονται ή ορίζονται είναι πάντα σε σχέση. Έτσι, ήταν σχεδόν αδύνατο να μην νιώσω τη «διαφορετικότητα» που όριζε το φύλο και η ηλικία μου όταν, για παράδειγμα, βρισκόμουν στο στούντιο μόνη με τους Chainsat και τους φίλους τους που είχαν έρθει για να αράξουν και να καπνίσουν μαζί, όταν εμφανιζόμουν επίσης μόνη σε κλαμπ του κέντρου και εισέπραττα τα περίεργα βλέμματα τόσο του πορτιέρη όσο και των θαμώνων του μαγαζιού, όταν περπατούσα με τους Chainsat και fan τους – νεαρά αγόρια-στους δρόμους της Πρεμετής - μιας μικρής αλβανικής πόλης - λίγο πριν την έναρξη του live τους εκεί.

Όταν ξεκίνησα την έρευνα είχα βέβαια υπόψη μου ότι εκτός από λιγοστές περιπτώσεις νεαρών Αλβανών στην Ελλάδα που έγραφαν ρίμες στα ελληνικά – ή μάλλον και στα ελληνικά⁹ – η πλειονότητα αυτών ράπαρε στην αλβανική γλώσσα. Σίγουρα λοιπόν η εκμάθηση της αλβανικής γλώσσας θα ήταν απαραίτητη προκειμένου να μπορέσω να μεταφράσω και να κατανοήσω τις ρίμες των κομματιών και τα νοήματα τους. Δεν είχα ωστόσο, φανταστεί την έκταση χρήσης της αλβανικής γλώσσας από τους νέους αυτούς στην καθημερινότητα τους, στην επικοινωνία μεταξύ τους καθώς και με συνομηλίκους τους και με όσους υποστήριζαν και ακολουθούσαν την μουσική τους. Εσφαλμένα προφανώς, θεωρούσα ότι ακόμη περισσότερο από την μεγαλύτερη γενιά μεταναστών από την Αλβανία, οι νέοι αυτής της γενιάς θα χρησιμοποιούσαν κυρίως την ελληνική γλώσσα, με τις απαραίτητες εναλλαγές ανάμεσα στους δύο γλωσσικούς κώδικες ανάλογα με το περιβάλλον στο οποίο βρίσκονταν. Η πραγματικότητα που αντιμετώπισα ήταν διαφορετική. Οι Chainsat χρησιμοποιούσαν σχεδόν αποκλειστικά την αλβανική γλώσσα σε όλες τις μεταξύ τους συνομιλίες καθώς και σε αυτές με συμπατριώτες τους. Το γεγονός ότι κάποιοι από αυτούς δεν είχαν παρακολουθήσει το ελληνικό σχολείο και άρα αισθάνονταν ανασφαλείς με την ελληνική γλώσσα ήταν ένας από τους λόγους που επέβαλλε αυτήν την επιλογή. Ένας δεύτερος σχετίζεται με την ενασχόληση με την ραπ μουσική και την «γραφή» ρίμας στην αλβανική γλώσσα. Όπως χαρακτηριστικά είχε σημειώσει ο Andy σε μια κουβέντα μας, η συχνότητα χρήσης της αλβανικής γλώσσας καθώς και η ευχέρεια χρήσης αυτής είχε βελτιωθεί από όταν άρχισε να ασχολείται με το ραπ, ενώ γράφοντας ρίμες στα αλβανικά είχε συμβάλλει στο να εμπλουτίσει σημαντικά το λεξιλόγιο του. Από

⁹ Κυρίως αυτοί που ανήκαν σε μικτά ραπ σχήματα αποτελούμενα από νέους ελληνικής και αλβανικής καταγωγής, ή ακόμη και νέους από άλλες εθνικότητες.

την άλλη η χρήση της ελληνικής γλώσσας είχε περιοριστεί σημαντικά, ενώ ένιωθε περισσότερο ανασφαλής με τη χρήση της.

Αν και είχα ήδη ξεκινήσει μαθήματα αλβανικών ακόμη και πριν την αρχή της έρευνας, δεν ήταν καθόλου εύκολο να μπορώ να παρακολουθώ συζητήσεις που λάμβαναν χώρα στο στούντιο και που πολλές φορές διεξάγονταν σε μια ιδιότυπη αργκό, χωρίς κανόνες, με αρκετές κωδικοποιημένες εκφράσεις (ένα είδος *lingo* των ίδιων) ή ακόμη και λάθη, αποτέλεσμα της προφορικής γνώσης της γλώσσας καθώς και της μίξης με κανόνες ή εκφράσεις από την ελληνική γλώσσα.¹⁰ Η δυσκολία κατανόησης μεγάλωνε σε περιβάλλοντα που υπήρχε δυνατή μουσική, όπως σε κλαμπ και νυχτερινά μαγαζιά, όπου ήταν σαφώς δύσκολο να παρακολουθήσω οποιαδήποτε επικοινωνία, πολύ δε περισσότερο στα αλβανικά. Πέρασε έτσι ένα μεγάλο διάστημα που βρισκόμουν στο στούντιο χωρίς να καταλαβαίνω απόλυτα όσα λέγονταν εκεί, και χωρίς να υπάρχει από την μεριά των Chainsat κάποια διάθεση να αλλάξουν οι «κανόνες» επικοινωνίας λόγω της παρουσίας μου εκεί. Όπως σε όλη την διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας, ήταν σαφές ότι έπρεπε να βρω τρόπους να υπάρξω στην δική τους «φάση» και να την κατανοήσω, χωρίς να παρεμβαίνω και χωρίς κυρίως να ρωτάω πολλά (ιδιαίτερα πολλά «γιατί»). «Έτσι είναι η φάση, πρέπει να τη νιώσεις», μου είχε πει κάποτε ο Αρογκάντι, «δεν γίνεται αλλιώς να καταλάβεις ό,τι και να σου πω.» Όσες φορές αισθανόμουν την ίδια αμηχανία και ανασφάλεια με τη γλώσσα, σκεφτόμουν το σχόλιο των Chainsat όταν στη δήλωσή τους ότι τους αρέσουν κάποιοι εκπρόσωποι του γαλλόφωνου ραπ, εγώ ρώτησα τι είναι αυτό που

¹⁰ Πολλές φορές, για παράδειγμα, που είχε τύχει να ζητήσω από φίλους και φίλες Αλβανούς την μετάφραση κάποιας έκφρασης ή λέξης στα αλβανικά που δεν καταλάβαινα, μου είχαν απαντήσει πως δεν υπάρχει τέτοια λέξη ή έκφραση στα αλβανικά, αλλά αποτελεί μετάφραση από τα ελληνικά ή το νόημα της αντλεί από εκεί.

τους αρέσει αφού δεν κατανοούν τη γαλλική γλώσσα για να μου απαντήσουν: «Δεν χρειάζεται να ξέρεις την γλώσσα, το νιώθεις τι λέει ο άλλος, νιώθεις το συναίσθημα.»

Με τον ίδιο τρόπο, ακόμη κι αν κάποιες στιγμές δεν καταλάβαινα όσα λεγόταν, προσπαθούσα να είμαι παρούσα και να παρατηρώ κινήσεις, χειρονομίες, γέλια, εκφράσεις προσώπου, τον τρόπο που οι Chainsat κινούνταν στον χώρο, που καθόταν όλοι μαζί να γράψουν ρίμες για ένα κομμάτι, πώς εκφράζονταν σωματικά τη στιγμή της ηχογράφησης ενός κομματιού μόνοι τους σε έναν κλειστό θάλαμο και μπροστά σε ένα μικρόφωνο, πώς επιτελούσαν τους εαυτούς τους πάνω στη σκηνή, ποιοι τους επισκέπτονταν στο στούντιο και τι είδους σχέσεις αναπτύσσονταν εκεί, με ποιους τρόπους διατηρούσαν επαφές με fans και άλλους ράπερ μέσω του διαδικτύου. Και, κυρίως, προσπαθούσα να δηλώνω την ενσώματη παρουσία μου, ακόμη και σιωπηλή, στο στούντιο και στους χώρους και τα δρώμενα τα οποία διοργάνωναν ή στα οποία συμμετείχαν ως ένας δείκτης της σημασίας που απέδιδα σε ό,τι έκαναν. Όπως είχα καταλάβει, το «respect» (σεβασμός) που αποτελεί βασική αξία και αρχή δόμησης των σχέσεων τόσο των ράπερ μεταξύ τους όσο και αυτών με το κοινό τους, συνίστατο μεταξύ άλλων και σε ένα σύνολο τέτοιων έμπρακτων κινήσεων «στήριξης».

Ωστόσο, στην προσπάθεια αυτή που ήταν διαρκής και έμοιαζε να πρέπει συνεχώς να ανανεώνεται, υπήρξαν κάποιες ειδικές στιγμές που ένιωσα ότι λειτούργησαν θετικά στο να κερδίσω την εμπιστοσύνη τους και το δικό τους «respect». Η πρώτη ήταν όταν το καλοκαίρι του 2011 αποφάσισα να κάνω μαζί τους ένα ταξίδι στην Αλβανία και, συγκεκριμένα, στην πόλη Permet, για να παρευρεθώ σε ένα live που είχαν διοργανώσει σε τοπικό κλαμπ. Τρεις από τους Chainsat βρισκόταν ήδη στην Αλβανία όταν επισκέφθηκα το στούντιο και βρήκα τον P.K και τον Aro να συζητάνε ποιος από τους δύο θα μπορούσε επίσης να πάει για να είναι πιο ολοκληρωμένη η ομάδα. Τα έξοδα του ταξιδιού φαινόταν να

είναι αποθαρρυντικός λόγος. Δηλώνοντας την επιθυμία μου να παρευρεθώ σε αυτό το live, το πρώτο στην Αλβανία, τους πρότεινα επιπλέον να χρηματοδοτήσω εγώ το ταξίδι του ενός και να συνταξιδέψουμε. Αν και γνώριζα το ρίσκο που ενείχε μια τέτοια οικονομική προσφορά στην ενίσχυση ενδεχομένως μιας θέσης εξουσίας απ' την πλευρά μου, είχα επίσης καταλάβει ότι τέτοιες κινήσεις έμπρακτης «αλληλεγγύης» τόσο ανάμεσα στα μέλη της ομάδας όσο και σε «υποστηρικτές» της φάσης προς αυτούς ήταν όχι μόνο αποδεκτές αλλά και επιθυμητές.¹¹ Υπ' αυτή την λογική ήταν μια κίνηση στήριξης απ' την πλευρά μου του Da New Chain project και ταυτόχρονα ανταπόδοσης για την βοήθεια που εκείνοι με την σειρά τους προσέφεραν στο δικό μου ερευνητικό project. Ωστόσο, αυτό που έπαιξε μεγαλύτερο ρόλο στην ενίσχυση της αποδοχής μου από τους Chainsat και στην ενδυνάμωση της σχέσης μας δεν ήταν τόσο η οικονομική βοήθεια που τους προσέφερα όσο η απόφαση μου να κάνω αυτό το ταξίδι μαζί τους: στην Αλβανία, με το δρομολόγιο αλβανικής εταιρείας λεωφορείων και με επιστροφή σε λιγότερο από 48 ώρες, έξω δηλαδή από τα όρια της όποιας δικής μου «οικειότητας».

Μια δεύτερη αντίστοιχη στιγμή ήταν μερικούς μόνο μήνες αργότερα, το φθινόπωρο της ίδιας χρονιάς, όταν επέστρεψα από την Αλβανία, όπου είχα μείνει περισσότερο από ένα μήνα παρακολουθώντας εντατικά μαθήματα αλβανικών στο Πανεπιστήμιο των Τιράνων. Η Bardha Mance, Αλβανίδα δημοσιογράφος εκπομπής στον ραδιοφωνικό σταθμό Athens International¹², με κάλεσε τότε να δώσω μια συνέντευξη στα αλβανικά για την εμπειρία μου στην Αλβανία, για την απόφαση μου ως Ελληνίδα να μάθω την γλώσσα «τους» και για το ερευνητικό μου ενδιαφέρον για τους Αλβανούς νέους και την ραπ μουσική. Αν και με

¹¹ Στο στούντιο για παράδειγμα υπήρχε σε εμφανές σημείο ένα κουτί οικονομικής ενίσχυσης για όποιον ήθελε να συνεισφέρει κάποιο ποσό.

¹² Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τον σταθμό, τη συγκεκριμένη δημοσιογράφο και τη σχέση της με τους Chainsat βλέπε κεφάλαιο 2 της παρούσας διατριβής.

είχε προσκαλέσει και άλλες φορές, και έβρισκα τρόπους να το αποφύγω, επίσης στα πλαίσια ανταπόδοσης για την όποια βοήθεια μου είχε προσφέρει στην έρευνα αποφάσισα να το κάνω. Αν και δεν είχα αναφέρει τίποτα στους Chainsat, την επόμενη φορά που επισκέφθηκα το στούντιο μετά την συνέντευξη το ήξεραν ήδη. Η Mance είχε φροντίσει να τους ενημερώσει και είχαν μάλιστα ακούσει και τη συγκεκριμένη εκπομπή. Όπως πάντα, δεν μίλησαν ιδιαίτερα για αυτό ούτε σχολίασαν κάτι συγκεκριμένο. Ένιωσα, ωστόσο, ότι σαν να ήταν η πρώτη φορά που «με άκουσαν» πραγματικά, που έδωσαν σημασία σε αυτό που προσπαθούσα να κάνω όλο αυτό το διάστημα και το αισθάνθηκα ταυτόχρονα ως σημαντικό και για τους ίδιους.

Στη διάρκεια των δύο αυτών χρόνων της εθνογραφικής περιπέτειας και λόγω των δυσκολιών που περιέγραψα παραπάνω, η δική μου αίσθηση ήταν μιας συνεχούς «ανοικιότητας» που προσπαθούσα να ξεπεράσω και να βρω συνδέσεις και γέφυρες επικοινωνίας. Κάπως παράδοξα, η στιγμή που αυτή η αίσθηση έπαψε να υφίσταται ήταν στο τελευταίο ταξίδι μου στην Αλβανία, μακριά από τον δικό μου φαινομενικά «οικείο» τόπο. Επισκεπτόμενη τους Chainsat που είχαν πάρει την απόφαση να μετοικήσουν εκεί για να συνεχίσουν την «φάση» σε ένα μέρος που δεν θα χρειαζόταν πια να κυκλοφορούν με το διαβατήριο και την άδεια παραμονής στην κωλότσεπη, όπως έλεγαν, η αίσθηση της απογοήτευσης τους ήταν διάχυτη. Το στούντιο είχε φτιαχτεί, εσωτερικά σχεδόν ίδιο με αυτό της Αθήνας, αλλά σε μια γειτονιά που έπρεπε να μάθουν απ' την αρχή και να νιώσουν «δική» τους. Όταν ο Doza με υποδέχτηκε στην πόρτα, ήταν η πρώτη φορά που ένιωσα να με «καλοδέχεται» πραγματικά. Τις επόμενες μέρες πέρασα πολλές ώρες μαζί τους, σχεδόν αποκλειστικά στο στούντιο, πίνοντας, συζητώντας και ακούγοντας μουσική. Όσες φορές τους πρότεινα να βγούμε μια βόλτα στην πόλη ήταν πολύ αρνητικοί. Ο Andy μάλιστα μου είπε ότι δεν πηγαίνει πουθενά όλο αυτό το διάστημα που είναι εκεί, και ότι μόνο κάποιοι

φίλοι τους τους επισκέπτονται στο στούντιο. Το στούντιο ήταν πια ο μόνος οικείος τόπος για αυτούς που τους συνέδεε με την δική τους Da New Chain φάση. Εκεί, και στο τέλος σχεδόν της έρευνας έγινα και γω επίσημα κομμάτι αυτής, όταν ενώ ξαναθυμόμασταν μαζί διάφορες στιγμές των προηγούμενων δύο χρόνων στην Αθήνα, ο Andy συνειδητοποιώντας ότι μοιραζόμασταν πια κοινές εμπειρίες, αναφώνησε: «Καλά, εσύ ήσουν σε όλη την φάση, ήσουν από την αρχή, είσαι και συ Chainsat.»

Η διάρθρωση των κεφαλαίων

Το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής περιγράφει την ραπ συλλογικότητα στην οποία εστιάζει ως παράδειγμα μελέτης η παρούσα διατριβή, τη διαδικασία συγκρότησης της, το στούντιο ηχογράφησης που δημιούργησε και το βιογραφικό και κοινωνικό προφίλ καθώς και τις διαδρομές των μελών της. Τονίζεται η ιδιαίτερη σημασία που έχει στη διεθνή χιπ χοπ σκηνή η στενή σύνδεση μεταξύ βιογραφικής εμπειρίας και μουσικής έκφρασης, η οποία αντανακλάται και στα κομμάτια της συλλογικότητας Da New Chain. Στη συνέχεια περιγράφονται οι μουσικές, κοινωνικές και πολιτισμικές επιρροές που δέχτηκε η ομάδα-στόχος από την ελληνόφωνη και αλβανόφωνη ραπ σκηνή στην Ελλάδα, τα αλβανικά συγκροτήματα χιπ χοπ, ιδίως από το Κόσοβο, και από την αμερικάνικη ραπ σκηνή.

Το δεύτερο κεφάλαιο μιλάει για το χιπ χοπ ως γέννημα του αστικού χώρου. Αναλύεται ο ρόλος του τύπου στη ραπ μουσική και η νοηματοδότηση του αστικού χώρου ως γεωγραφία εξουσίας, ως τόπος ανήκειν και ως τόπος επιτέλεσης μεταναστευτικών ταυτοτήτων από την αλβανική νεολαία της Αθήνας γενικότερα και από τα μέλη του συγκροτήματος ειδικότερα. Εστιάζοντας σε τύπους βιωμένης εμπειρίας της Da New Chain

συλλογικότητας, γίνεται προσπάθεια αποτύπωσης των νοητικών και πραγματικών/γεωγραφικών χαρτών που δημιουργούν οι κινήσεις τους, οι διαδρομές τους, οι πρακτικές τους στον χώρο και η μουσική τους. Εξετάζονται οι ιεραρχίες, οι κοινωνικές σχέσεις, η χρήση και η φαντασίωση αυτών των τόπων, για να φανεί πώς τελικά οι νέοι αυτοί παράγουν την δική τους γεωγραφία στην πόλη και στον κόσμο ως νέοι και μετανάστες, δημιουργούν συνδέσεις σε τοπικό και διεθνικό επίπεδο, διαχειρίζονται αλλά και αμφισβητούν χωρικούς αποκλεισμούς και περιορισμούς, βρίσκουν μια θέση ενάντια στις συνθήκες που παράγει η μετανάστευση αλλά και η οικονομική και κοινωνική συγκυρία της εποχής τους, χωρίς να μένουν στην θέση τους.

Στο τρίτο κεφάλαιο αναλύεται πώς η κατηγορία ‘αλβανική νεολαία’ συγκροτείται στα πλαίσια μιας διαμορφούμενης αλβανικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ειδικότερα, παρουσιάζεται πώς εντός αυτής διαμορφώνεται μια συγκεκριμένη αναπαραστασιακή τάξη για την νέα γενιά, τι είδους αφηγήσεις αλλά και αποκλεισμούς παράγει, και πώς αυτή συνομιλεί με τα αφηγήματα και τις υποκειμενικότητες που αναδεικνύονται στους λόγους και τις ραπ επιτελέσεις των πληροφορητών. Στο κεφάλαιο αυτό αναπτύσσεται μια σημαντική συζήτηση για τη σχετικά πρόσφατη διαμόρφωση μιας αλβανικής κοινότητας στην Ελλάδα και για το ρόλο που παίζει η έννοια «αλβανική νεολαία» σε αυτήν, στο επίπεδο του λόγου και στο επίπεδο των προσδοκιών της πρώτης γενιάς. Εξίσου σημαντική είναι και η συζήτηση για την πορεία της λεγόμενης «δεύτερης γενιάς μεταναστών» στο πλαίσιο της διεθνούς ανθρωπολογικής βιβλιογραφίας, καθώς και ειδικότερα για τη δεύτερη γενιά αλβανικής καταγωγής. Σημαντικό πόρισμα αυτού του κεφαλαίου είναι η διάκριση ανάμεσα στην πραγματική «δεύτερη γενιά» (τα παιδιά που γεννήθηκαν στην Ελλάδα και πέρασαν από το ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα) και την «1,5 γενιά» (παιδιά που ήρθαν στην Ελλάδα σε μικρή ηλικία ή έφηβοι, πολλοί από τους οποίους δεν ολοκλήρωσαν την

εκπαίδευσή τους). Η διάκριση αυτή είναι σημαντική για να κατανοήσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα μέλη της ομάδας-στόχου (που ανήκουν στην 1,5 γενιά) διαχωρίζουν τον εαυτό τους ως «καθημερινή νεολαία» από τους «σπουδαστές», την «μορφωμένη» νεολαία που εκφράζεται κυρίως μέσα από την ιστοσελίδα «*Rinia Shiptare ne Greqi*» (*Αλβανική Νεολαία στην Ελλάδα*).

Το τέταρτο κεφάλαιο εστιάζει στο λόγο πολιτικής διαμαρτυρίας του συγκροτήματος. Ενώ στη βιβλιογραφία για το χιπ χοπ μεταναστών σε άλλες χώρες το είδος αυτό καταγράφεται ως πολιτική διαμαρτυρία για τη μεταναστευτική συνθήκη στη χώρα υποδοχής, στο κεφάλαιο αυτό εξηγούνται οι λόγοι γιατί τα μέλη της ομάδας-στόχου συναποφασίζουν συνειδητά να μιλάνε ανοιχτά στα κομμάτια τους για τη σημερινή κατάσταση στην Αλβανία, χωρίς να συντάσσονται με καμιά από τις κυρίαρχες εκεί πολιτικές δυνάμεις και να προτρέπουν τους συμπατριώτες τους να φανταστούν ένα διαφορετικό κόσμο. Σαν παράδειγμα αυτού του λόγου αναλύεται εκτενώς το κομμάτι που φαίνεται στον τίτλο του κεφαλαίου («*Shqiperi O Nena Ime/Ω Αλβανία, μητέρα μου!*»). Το κείμενο αποτελεί σκωπτική παράφραση γνωστού ποιήματος του 19^{ου} αιώνα με τον ίδιο τίτλο, έκφραση του ρομαντικού εθνικισμού. Αντί για το νοσταλγικό λόγο για την «πατρίδα» που εκφράζεται στο ποίημα αυτό, αλλά και σε παλιότερα τραγούδια για τη μετανάστευση σε Αλβανία και Ελλάδα, το κομμάτι αυτό καταγγέλλει τη διαφθορά και τη στασιμότητα της σύγχρονης Αλβανίας. Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου αναλύεται ο τρόπος με τον οποίο τα μέλη της ομάδας-στόχου μιλάνε για τη μετανάστευσή τους. Στα κομμάτια τους περιγράφουν τη μεταναστευτική τους συνθήκη ως κατάσταση του υποφέρειν, κατάσταση, ωστόσο, για την οποία θεωρούν υπεύθυνη περισσότερο την Αλβανία παρά τη χώρα υποδοχής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1

ΑΛΒΑΝΙΚΟ ΧΙΠ ΧΟΠ MADE IN ATHENS: INTRO BEAT

Στον «τόπο του εγκλήματος»

Λίγες μέρες μετά την πρωτοχρονιά του 2010, βρίσκομαι στην πλατεία Εθνικής Αντιστάσεως – πρώην Ταπητουργείου - στον Βύρωνα περιμένοντας τον Αγο, που είχα γνωρίσει ένα μήνα πριν, και ο οποίος με είχε προσκαλέσει να παρευρεθώ στα γυρίσματα του πρώτου κοινού βιντεοκλίπ κομματιού του γκρουπ Da New Chain. Είναι η πρώτη φορά που βρίσκομαι στην περιοχή και νιώθω λίγο χαμένη. Η πλατεία, στα πρότυπα της σύγχρονης πολεοδομικής συγκρότησης της Αθήνας, αποτελεί περισσότερο ‘περίσσειμα’ χώρου στην άκρη του δρόμου παρά σχεδιασμένο χώρο ανάπαυλας και ξεκούρασης. Το μόνο που δίνει μια αίσθηση αλλαγής στο πυκνά δομημένο τοπίο της περιοχής είναι το μικρό πέτρινο θεατράκι που ορίζει κυρίαρχα την πλατεία, αμφιθεατρικά στημένο λόγω της ευκαιρίας που προσφέρει η έτσι κι αλλιώς αμφιθεατρική γεωγραφία της περιοχής. Όλες οι επιφάνειες, της σκηνής, των καθισμάτων, του διαζώματος, είναι καλυμμένες με γκράφιτι, από απλά tagging μέχρι πιο περίτεχνες απεικονίσεις. Με μια γρήγορη ματιά διακρίνω ένα tag¹³ Da New Chain στο μπροστινό μέρος της σκηνής.

Καθώς ο Αγο αργεί, τηλεφωνώ στον αριθμό που μου έχει δώσει. Απαντά κάποιος που ακούω για πρώτη φορά και μου λέει ότι σε δυο λεπτά θα είναι στην πλατεία για να με συναντήσει. Σε λίγο με πλησιάζει ένας νεαρός και μου συστήνεται ως Andy, μέλος και αυτός του γκρουπ. Μου λέει πως οι υπόλοιποι είναι μαζεμένοι στο στούντιο, όπου θα

¹³ Το tag στην ορολογία του γκράφιτι είναι η αναγραφή του ονόματος κάποιου σε ένα τοίχο ή μια επιφάνεια. Αποτελεί την προσθήκη της εξατομικευμένης υπογραφής του στον χώρο.

γίνουν και τα γυρίσματα. Περπατάμε ελάχιστα και σε ένα λεπτό βρισκόμαστε μπροστά σε μια παλιά, εκ πρώτης όψεως εγκαταλελειμμένη μονοκατοικία, παράταιρη εικόνα ανάμεσα στις τριγύρω νέο-οικοδομηθείσες πολυκατοικίες. Μοναδική παραφωνία στην εξωτερική εικόνα του οικήματος μια καινούρια ολόλευκη πόρτα. Χτυπάμε το κουδούνι και περιμένουμε να μας ανοίξουν. Ο Andy μου λέει ότι έχουν πρόσφατα νοικιάσει αυτό τον χώρο προκειμένου να γίνει το ‘επαγγελματικό’ στούντιο ηχογράφησης της ομάδας και ότι προσπαθούν μόνοι τους να τον ‘σουλουπώσουν’ και να κάνουν τις απαραίτητες μετατροπές που χρειάζεται. Την πόρτα ανοίγει η Μαρία, μια νεαρή κοπέλα γύρω στα δέκαεπτα, που όπως μαθαίνω αργότερα έχει σχέση με τον Blero, το τρίτο μέλος των Da New Chain που βρίσκεται εκεί και γνωρίζω για πρώτη φορά.

Ο χώρος θυμίζει γιαπί: διάφορα πράγματα στη μέση και πεταμένα κάτω, κάποιοι τοίχοι φρεσκοσοβατισμένοι, άλλοι σε στάδιο βαψίματος, μία πλευρά καλυμμένη με το ειδικό υλικό ηχομόνωσης που είχα δει και σε άλλα στούντιο ηχογράφησης και πολλά ρολά του ίδιου υλικού εν αναμονή για να καλύψουν τις υπόλοιπες επιφάνειες. Η μονοκατοικία είναι πολύ μικρή σε έκταση, περίπου πενήντα τετραγωνικά, με τρεις χώρους σε σειρά, όπου ο ένας οδηγεί στον άλλο. Μου εξηγούν ότι ο χώρος στο κέντρο θα αποτελέσει την κύρια αίθουσα ηχογράφησης. Όχι τυχαία αυτός είναι και ο χώρος που έχουν επιλέξει ως το σκηνικό των γυρισμάτων βιντεοκλίπ. Πρόκειται για το κομμάτι¹⁴ *Nga vendi i ngjarjes* που κυριολεκτικά μεταφράζεται ως «Από τον τόπο του συμβάντος» ενώ ως έκφραση αποδίδεται μάλλον καλύτερα, όπως μου εξηγούν, με το ‘Από τον τόπο του εγκλήματος’.

¹⁴ Θα χρησιμοποιώ τον όρο «κομμάτι» ως αντίστοιχο του αγγλικού «track». Θεωρώ ότι είναι ο πιο κατάλληλος όρος όταν μιλάμε για ραπ μουσική παραγωγή – σε αντιδιαστολή για παράδειγμα με τον όρο «τραγουδί». Επιπλέον είναι λέξη που χρησιμοποιείται από τα ίδια τα μέλη της ραπ κοινότητας στην Ελλάδα.

Στον φορητό υπολογιστή που υπάρχει μου βάζουν να ακούσω το κομμάτι από την προσωπική σελίδα που διαθέτουν στην υπηρεσία κοινωνικής δικτύωσης Myspace.

Στο εν δυνάμει στούντιο σιγά σιγά άρχισαν να έρχονται τα υπόλοιπα μέλη της Da New Chain, μαζί και κάποιοι φίλοι. Ανάμεσά τους και ο Μάρτιν, υπεύθυνος για τη βιντεοσκόπηση σκηνών για το βιντεοκλίπ, το μοντάρισμα και το τελικό αποτέλεσμα. Δουλεύει σε ένα φωτογραφείο και επίσης αναλαμβάνει και ιδιωτικά βιντεοσκοπήσεις τελετών, γιορτών και εκδηλώσεων, συνήθως από το δίκτυο των συμπατριωτών του. Ο Μάρτιν αρχίζει να κάνει δοκιμές με την κάμερα και να στήνει το σκηνικό λήψης. Το φόντο με τους τοίχους του δωματίου επενδυμένους με την άβαφη ακόμα γυψοσανίδα και τα άσπρα στοκαρίσματα και τις ενώσεις να διακρίνονται ξεκάθαρα, δε φαίνεται να ενοχλεί ούτε τον ίδιο ούτε τους πρωταγωνιστές του κλιπ. Η εικόνα του χώρου στην τωρινή του μορφή που παραπέμπει σε κάτι που «φτιάχεται», που είναι εν τη γενέσει, μοιάζει να είναι αυτό που επιθυμούν να μεταφέρουν και οπτικά. Μάλιστα ο Andy, λίγο πριν ξεκινήσουν το γύρισμα, παίρνει ένα στυλό και σε εμφανές σημείο γράφει την ημερομηνία και τον τίτλο του κομματιού, εγγράφοντας τα στη μνήμη του χώρου.

Οι λήψεις ξεκινάνε. Το κομμάτι αρχίζει να παίζει στον υπολογιστή και όλη η ομάδα στήνεται μπροστά στην κάμερα. Οι τρεις που ραπάρουν τοποθετούνται στο κέντρο κοιτώντας την κάμερα και οι υπόλοιποι πίσω τους σε ημικυκλική διάταξη: κουκούλες και καπέλα φορεμένα, σκυμμένα κεφάλια, βλέμμα χαμηλωμένο και σοβαρό, χέρια σταυρωμένα μπροστά στο ύψος των γεννητικών οργάνων, ελάχιστη και επαναλαμβανόμενη κίνηση του κεφαλιού ακολουθώντας το «beat»¹⁵ του κομματιού. Όλη η ομάδα παρούσα στον «τόπο του εγκλήματος» και κάπως έτσι η ιστορία της Da New Chain φάσης ξεκινά στην Αθήνα:

¹⁵ «Beat» ονομάζουν στον χώρο της χιπ χοπ και γενικότερα της ηλεκτρονικής μουσικής το βασικό ρυθμικό μοτίβο που αποτελείται κυρίως από ένα προγραμματισμένο ρυθμό και μια γραμμή μπάσου.

από τον τόπο του εγκλήματος *nga vendi i ngjarjes*
μεταφέρουμε την ιστορία *përcjellim histori*
που δεν μπορεί να κρυφτεί *qe dot se fshehim*
[που είναι αλήθεια] *i themi ato qe s' thoni*
λέμε αυτό που δεν λένε

Μια μουσική συλλογικότητα γεννιέται

Το Da New Chain είναι και συγκρότημα και φάση. Η φάση είναι όλα μαζί. Και το στούντιο και αυτά όλα είναι Da New Chain φάση.

- Doza, μέλος του συγκροτήματος

Το όνομα Da New Chain ακούστηκε για πρώτη φορά το 2008, όταν μια παρέα νέων αλβανικής καταγωγής που ζούσαν στην περιοχή που ορίζουν οι γειτνιάζουσες γειτονιές του Βύρωνα, του Παγκρατίου και της Καισαριανής στην Αθήνα, αποφάσισαν να ενωθούν υπό μία κοινή συλλογικότητα, στα πρότυπα των μουσικών φατριών της παγκόσμιας χιπ χοπ κουλτούρας. Λόγοι συγγένειας ή κοινών κοινωνικών δικτύων, καθώς και παρόμοιες διαδρομές που διαγράφουν στη μικροκλίμακα της γειτονιάς τους φέρνουν κοντά και συμβάλλουν στην συγκρότηση αρχικά μιας παρέας συνομηλίκων με κοινά ενδιαφέροντα και τρόπους ζωής. Στις αφηγήσεις τους που αφορούν σε αυτή την περίοδο, περιγράφουν μια καθημερινότητα που πέρα από το σχολείο, ή τη δουλειά για κάποιους, εγγράφεται σχεδόν αποκλειστικά στον δημόσιο χώρο. Είναι μια περίοδος που συμπίπτει με

τα πρώτα χρόνια του ερχομού τους στην Ελλάδα, κατά την οποία θυμούνται τους γονείς τους να δουλεύουν εξαντλητικά ωράρια προκειμένου να επιβιώσουν και να εξασφαλίσουν γρήγορα καλύτερες συνθήκες επιβίωσης. Η πολύωρη απουσία τους από το σπίτι και η έλλειψη επίβλεψης, ευνόησαν συνθήκες ύπαρξης που οι ίδιοι περιγράφουν με όρους αέναης περιπλάνησης στην πόλη και «αράγματος» με φίλους για ώρες σε χώρους-στέκια («καβάζες») της γειτονιάς. Σε αυτές τις συνθήκες καθημερινότητας, το πάρκο, η πλατεία, το ίντερνετ καφέ ή γενικά ο δρόμος (αλβ. *rruga*), συνιστούν τους προνομιακούς εκείνους τόπους στα όρια των οποίων εγγράφεται η δράση και βιώνεται η πλειονότητα των σχέσεων που αναπτύσσουν.

Όταν η ιδέα της συγκρότησης του Da New Chain γεννιέται, οι νέοι αυτοί έχουν ήδη γράψει τα πρώτα τους ραπ κομμάτια ως μέλη επιμέρους συγκροτημάτων, που είχαν συσταθεί με παρόμοιο τρόπο. Η προσδοκία αφορούσε στη διάλυση αυτών και στο σχηματισμό μιας μεγαλύτερης συλλογικότητας, τα όρια της οποίας συνέπιπταν με τα όρια της διευρυμένης παρέας που προϋπήρχε. Στο τραπέζι είχαν πέσει διάφορες προτάσεις ως προς το όνομα αλλά τελικά επιλέγεται το πιο «international» Da New Chain. Όπως μου εξήγησε ο Andy, μέλος του συγκροτήματος, όταν τον ρώτησα σχετικά με το όνομα:

Γιατί είμαστε στην Ελλάδα είπαμε και θα είμαστε αόρατοι αν δε βάλουμε ένα όνομα το οποίο θα ακούγεται, δηλαδή θα είναι αγγλικό τουλάχιστον, να μην είναι αλβανικό. Γιατί δε μπορεί να το πει κανένας. Ενώ έτσι το λένε και οι Έλληνες και οι Αλβανοί ξέρω γω και οι πιο ξένοι.¹⁶

¹⁶ Το ίδιο αυτό επιχείρημα που αφορά στη δυσκολία εκφοράς των αλβανικών ονομάτων χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από την ελληνική κοινωνία σε μια στρατηγική επιβολής ελληνικών χριστιανικών ονομάτων στους Αλβανούς μετανάστες και μετανάστριες (Κοκκάλη 2011: 243)

Είναι ενδιαφέρον ότι τα ονόματα των δύο συγκροτημάτων που διαλύθηκαν και τα μέλη τους ενώθηκαν εκ νέου υπό την συλλογικότητα Da New Chain, αν και δεν ήταν στην αλβανική γλώσσα, περιείχαν, ωστόσο, το πρόθεμα AI (αγγλ. Albanian) ως στοιχείο της ταυτότητας του συγκροτήματος. Στο νέο εγχείρημα φαίνεται να είναι συνειδητή μια προσπάθεια αποφυγής κατηγοριών ή συμβολισμών με εθνικά χαρακτηριστικά. Το γεγονός αυτό περισσότερο από μια στρατηγική ‘απόκρυψης’ όπως θα μπορούσε κανείς εύκολα να ερμηνεύσει με βάση το σχόλιο του Andy, συμφωνεί με την ευρύτερη ιδεολογική τοποθέτηση της ομάδας που αρθρώνεται σε έναν λόγο ενάντια σε εθνικισμούς και προσδιορισμούς που εντάσσονται στο ίδιο πλαίσιο. Επίσης, δείχνει ότι ως Αλβανοί στην Ελλάδα φαντάζονται ένα κοινό για τη μουσική τους που το αντιλαμβάνονται ως διεθνικό - και μάλλον και τους ίδιους ως μέλη μιας τέτοιας διεθνικής κοινότητας - παρά την αποκλειστική χρήση αλβανικής γλώσσας στα κομμάτια τους.¹⁷ Είναι τέλος ένας συμβολικός τρόπος με τον οποίο εντάσσουν τη συλλογικότητα αυτή στο παγκόσμιο χιπ χοπ κίνημα με τις αфро-αμερικάνικες καταβολές.

Η λέξη chain (αλυσίδα) αναφέρεται ξεκάθαρα στους ισχυρούς δεσμούς εντός της ομάδας, που επενδύονται με αισθήματα και εκδηλώσεις συντροφικότητας, σεβασμού και αλληλεγγύης ανάμεσα στα μέλη του. Το μοτίβο αυτό αντλεί από τις βασικές αρχές της παγκόσμιας χιπ χοπ κουλτούρας και ακολουθεί τον τρόπο οργάνωσης όσων υιοθετούν και εκπροσωπούν και τις τέσσερις μορφές έκφρασής της (χορός, ραπ μουσική, graffiti, DJing). Ο τρόπος αυτός οργάνωσης σχετίζεται με την ιστορία του είδους, ως μια μορφή έκφρασης που γεννήθηκε στα γκέτο της Νέας Υόρκης από φτωχούς και αποκλεισμένους από το

¹⁷ Η επιλογή της αλβανικής γλώσσας προκύπτει κυρίως από την μη ικανοποιητική γνώση της ελληνικής γλώσσας από όλα τα μέλη της Da New Chain. Σε δεύτερο βαθμό συνδέεται με τη συνειδητοποίηση ότι το κοινό στο οποίο απευθύνονται και το οποίο εκπροσωπούν (represent) είναι το αλβανικό. Τέλος από πολύ νωρίς, η φάση Da New Chain πήρε το χαρακτήρα μιας νέας πρότασης (μουσικά, υφολογικά και θεματικά) σε σχέση με την υπάρχουσα ραπ σκηνή της Αλβανίας.

σύστημα νεαρούς Αφρο-Αμερικάνους. Όπως αναφέρει η κοινωνιολόγος και ειδική σε αφρικανικές σπουδές Tricia Rose, στην πρωτοπόρα δουλειά της για την χιπ χοπ κουλτούρα στην Αμερική, αυτού του είδους οι συλλογικότητες συνιστούν «μια εν-τόπια πηγή αυτοπροσδιορισμού, ομαδικού δεσμού και ένα σύστημα στήριξης», ενώ λειτούργησαν ως ένα νέο είδος οικογένειας που παρείχαν προστασία και στήριξη σε ένα εχθρικό, σκληρό και συχνά επικίνδυνο από πολλές απόψεις περιβάλλον (1994: 34).

Στην «αλυσίδα» αυτή, τα μέλη της Da New Chain αναφέρουν ότι αισθάνονται ο καθένας ως ένας μοναδικός κρίκος που συγκρατεί όλους τους υπόλοιπους και συμβάλλει στην διατήρηση της συνοχής. Συχνά σημείωναν πόσο σημαντική είναι η έννοια της ομάδας ενώ και οι επιτυχίες ή αποτυχίες – δικές τους ή αντίστοιχων μουσικών συλλογικοτήτων - αποτιμούνταν με βάση το πόσο «δεμένοι» ήταν μεταξύ τους. Μια άλλη διάσταση που έδιναν στο συμβολισμό της αλυσίδας αφορά στην έννοια της αλλαγής και δράσης μέσα από την ομάδα. Στη μεταφορά αυτή, όπου κάθε κρίκος συμβολίζει ένα μέλος, η κίνηση του ενός κρίκου επηρεάζει αυτόματα και εξαναγκάζει σε μετατόπιση και τους υπόλοιπους. Για παράδειγμα ο Taní, ένας από τους Da New Chain, σχολιάζει σχετικά σε μια κουβέντα μας:

«Πάντα ήμαστε αλυσίδα. Προχώραγαν αυτοί, προχωράγαμε και μεις. Πάντα δίναμε ο ένας το χέρι στον άλλο. Πάντα δίναμε δύναμη ο ένας στον άλλο[...] Είναι σαν ο ένας να τραβάει τον άλλο. Κάνω ένα βήμα, βγάζω ένα κομμάτι ή ένα άλμπουμ. Αυτό κάνει και τους άλλους να προσπαθήσουν περισσότερο, να γράψουν κάτι καινούριο, να βελτιωθούν. Σαν ο ένας κρίκος να τραβάει τους υπόλοιπους»

Αυτό που θέλω να επισημάνω εδώ, και που θα αναλυθεί περισσότερο στη συνέχεια, είναι ότι η έμφαση αυτή στη συλλογικότητα και στους δεσμούς αλληλεγγύης πέρα από μια συνέχεια και συνέπεια σε έναν κώδικα αξιών που υπηρετεί τη «μυθολογία» της χιπ χοπ

κουλτούρας παγκόσμια, αποτελεί ένα κοινωνικό μήνυμα που επαναπροσδιορίζεται και νοηματοδοτείται τοπικά (Bennett 1999, Mitchell 2001, Condry 2006, Keeler 2009). Το μήνυμα αυτό αφορά στην ανάγκη ανάκτησης και ισχυροποίησης αξιών όπως η αλληλεγγύη και η αλληλοβοήθεια στη σύγχρονη αλβανική κοινωνία, όπου κατά τη γνώμη των υποκειμένων μου κυριαρχούν αισθήματα και πρακτικές φθόνου, μισαλλοδοξίας, έλλειψης εμπιστοσύνης και ατομικισμού ανάμεσα στους συμπατριώτες τους, σε ένα πλαίσιο που περιγράφουν με όρους κοινωνικής κατάρρευσης. Επιπλέον, στο σχόλιο του Tani αυτό που τονίζεται, και που αποτελεί βασική αρχή της συλλογικότητας, είναι η έννοια της αλλαγής, της προσπάθειας για μια δυναμική που τοποθετείται στο «μπροστά», μιας μετατόπισης σε χρόνο μέλλοντα.

Ο προσδιορισμός «νέα» λοιπόν αναφέρεται σε δύο στοιχεία. Πρώτον στη γενιά στην οποία οι Da New Chains ανήκουν στα πλαίσια μιας γενεαλογίας της ραπ σκηνής.¹⁸ Και δεύτερον, στη μουσική πράξη που αφορά στο ύφος, την αισθητική και το περιεχόμενο του ραπ αφηγήματός τους. Το «νέο» σε αυτή την περίπτωση τίθεται από τους ίδιους σε σχέση με τη σύγχρονη αλβανόφωνη ραπ μουσική παραγωγή.

Είναι ένα νόημα που φαίνεται να προστίθεται στο όνομα αργότερα, περίπου στα τέλη του 2009, οπότε και έρχεται να ορίσει όχι απλά μια ομάδα αλλά αυτό που οι ίδιοι ονομάζουν «φάση». Ένα πολυσύνθετο εγχείρημα, δηλαδή, με όχημα τη ραπ μουσική και βασικό τόπο οργάνωσης, παραγωγής και διάχυσης της δράσης, μουσικής και άλλης, καθώς και των νοημάτων που εμπεριέχονται σε αυτή, ένα στούντιο ηχογράφησης. Έτσι, καθόλου

¹⁸ Υπάρχουν δύο βασικές κατηγορίες όσον αφορά την παγκόσμια χιπ χοπ σκηνή, που αποδίδονται με τους αγγλικούς όρους old and new school αντίστοιχα. Οι όροι αυτοί αν και ορίζουν χρονολογικές περιόδους – με το έτος 1984 να σηματοδοτεί τη μετάβαση από τη μία περίοδο στην άλλη – περιγράφουν στην ουσία διαφορές στις τεχνικές, το στυλ, και τον ήχο. Επιπλέον αν και η περιοδολόγηση αυτή μπορεί να ισχύσει για την αфро-αμερικάνικη σκηνή, χάνει το νόημά της όταν μιλάμε για την οικειοποίηση και έκφραση της χιπ χοπ κουλτούρας σε άλλες χώρες. Έτσι η αναφορά σε παλιά και νέα γενιά στις κατά τόπους σκηνές διαφοροποιείται ανάλογα με την εμφάνιση και εξέλιξη του είδους.

τυχαία, στο ρεφρέν του κομματιού στο οποίο αναφέρθηκα παραπάνω (από τον τόπο του εγκλήματος / μεταφέρουμε την ιστορία / που δεν μπορεί να κρυφτεί [που είναι αλήθεια] / λέμε αυτό που δεν λένε) και το οποίο εγκαινίασε με ένα τρόπο τη νέα αυτή φάση της ομάδας, χαρακτηρίζουν το στούντιο ως «τόπο του εγκλήματος» αποδίδοντας του την έννοια μιας κεντρικής σκηνής, ενός τόπου όπου παράγεται δράση και όπου εγγράφεται η αφήγηση της ιστορίας που ξεκινά. Οι ίδιοι ως άλλοι «κήρυκες» υπόσχονται να γίνουν με τις ρίμες τους οι κομιστές μιας αλήθειας που κάποιος δε λένε και καλούνε τον κόσμο να τους ακούσει.

Στο σημείο αυτό να εξηγήσω μια άλλη σημαντική διάκριση – αυτή μεταξύ της «φάσης» και των μικρότερων σχημάτων που συνδέονται με αυτή. Ο τελευταίος στίχος του ρεφρέν του κομματιού *Nga Vendi I Ngjarjes* που δεν ανάφερα παραπάνω – «Kurorat 3 Fiks degjoni (ακούστε τους 3 Kurorat Fiks)» – αναφέρεται στο Kurorat (3) Fiks, το όνομα του γκρουπ που έχουν σχηματίσει τα τρία από τα εξι μέλη της ομάδας Da New Chain. Στην παγκόσμια χιπ χοπ σκηνή είναι πολύ συνηθισμένο εντός μιας ευρύτερης μουσικής συλλογικότητας να υπάρχουν και άλλα μικρότερα σχήματα, όπως και μονάδες, που καλλιτεχνικά δραστηριοποιούνται και μόνα τους, πάντα ωστόσο με αναφορά στην ευρύτερη ραπ συλλογικότητα. Το μέλος του σχήματος Kurorat Fiks, για παράδειγμα, που είναι και μέλος της Da New Chain ομάδας, μπορεί να συμμετέχει σε κομμάτια και άλμπουμ του Kurorat Fiks, της Da New Chain, αλλά και ως μονάδα σε παραγωγές δικές του ή φίλων του, χωρίς να χάνει καμία από τις ιδιότητες του ως μέλος και των δύο. Είναι σαν το ένα να είναι αναπόσπαστο κομμάτι του άλλου, κάπως σαν το παιχνίδι με τις μπάμπουσκες. Όπως αναφέρει και ο Doza:

[...] Η φάση Da New Chain τι είναι; Όταν ηχογραφούμε ένα κομμάτι, κι εγώ μην είμαστε όλοι μαζί, εγώ λέω Da New Chain. Αυτό σημαίνει εκπροσωπώ τη φάση.

Ωραία; Όταν είμαστε εγώ όμως με τα παιδιά που είμαστε στο συγκρότημα Da New Chain, είμαστε το συγκρότημα Da New Chain, τέσσερα άτομα. Οι άλλοι μπορούν να πουν Da New Chain γιατί είναι στη φάση. Δηλαδή, το Kurorat Fiks είναι στη φάση Da New Chain. Ο Andy, ο Aro και ο Blero είναι μέσα στη φάση Da New Chain, αλλά είναι συγκρότημα μόνοι τους, είναι το Kurorat Fiks. Είναι η φάση Da New Chain, βγαίνουν εδώ είναι οι Kurorat Fiks, και βγαίνει και το Da New Chain το συγκρότημα. [ενώ μιλάει, φτιάχνει ένα διάγραμμα στο χαρτί] Όλα μαζί όμως λέγονται Da New Chain φάση. Και μέσα είναι και το B.A.V. B.A.V είναι το στούντιο. Άρα βγαίνουνε τρία κλαδιά: Kurorat Fiks, Da New Chain συγκρότημα, όχι φάση, και το B.A.V το στούντιο. Όλα μαζί Da New Chain.»

Το γεγονός που άλλαξε τον ως τότε χαρακτήρα και δράση της ομάδας και συνδέθηκε με την ανάγκη δημιουργίας μιας νέας φάσης, με συγκεκριμένους στόχους και ιδεολογικό προσανατολισμό, είναι η γνωριμία των μελών της με τον Aro. Ο Aro, μεγαλύτερος ηλικιακά από τους υπόλοιπους και με σημαντική εμπειρία ήδη ως ράπερ, έχει μόλις αποχωρήσει από το σχήμα με το οποίο συνέπραττε ως τότε μουσικά, όταν γνωρίζει δύο από τους Chainsat¹⁹, τον Andy και τον Blero. Εκείνοι είχαν ήδη αρχίσει να σκέφτονται την ιδέα ενός στούντιο ηχογράφησης, κυρίως λόγω της αγάπης του Andy για την σύγχρονη τεχνολογία και ιδιαίτερα σε ό,τι αφορά στην ηχοληψία. Οι δυο τους, ως ομάδα με το όνομα B.A.V²⁰, είχαν γράψει και ηχογραφήσει αρκετά ραπ κομμάτια, κάποια από τα οποία

¹⁹ Πρόκειται για μια μίξη της αγγλικής λέξης 'chain' με κατάληξη που παίρνουν τα ουσιαστικά και τα ονόματα πληθυντικού, οριστικού τύπου της αλβανικής γλώσσας. Οι πληροφορητές μου πολύ συχνά το χρησιμοποιούσαν για να αναφερθούν στον εαυτό τους, ως αυτοί που απαρτίζουν την Da New Chain ομάδα.

²⁰ Blero-Andy.V (Vlonjat= αυτός που είναι από τη Vlorë, πόλη της Αλβανίας)

περιλήφθησαν και στο άλμπουμ που κυκλοφόρησαν οι ίδιοι «χέρι με χέρι». Είχαν επίσης πραγματοποιήσει αρκετές εμφανίσεις σε μουσικές βραδιές που οργάνωναν σύλλογοι και σύνδεσμοι Αλβανών μεταναστών στην Αθήνα, με τη συμμετοχή συμπατριωτών τους καλλιτεχνών από διαφορετικά είδη. Το Νοέμβριο του 2009, μαζί με τον Aro αποφασίζουν να σχηματίσουν το συγκρότημα KurOrat Fiks, μια συνεργασία που επηρεάζει όλη τη ομάδα Da New Chain και σηματοδοτεί την αρχή ενός κοινού εγχειρήματος: την παραγωγή μιας νέας ραπ αισθητικής και αφηγήματος για τα δεδομένα της αλβανόφωνης σκηνης, εντοπισμένη κυρίως στην νότια Αλβανία, που αποκαλυπτικά θα μιλάει για την πολιτική, οικονομική και κοινωνική κατάσταση της χώρας και την καθημερινότητα των πολιτών αυτής.

Το περιεχόμενο καθώς και το αποτέλεσμα της δράσης των έξι νέων ανδρών, μελών της ραπ συλλογικότητας Da New Chain, που λαμβάνει χώρα για τα επόμενα δύο περίπου χρόνια, από τα τέλη του 2009 ως και τα τέλη του 2011, ορίζει αυτό που οι ίδιοι ονομάζουν *Da New Chain φάση*.

Διαμορφώνοντας τη σκηνή: Αλβανικό ραπ στην Ελλάδα

Η σχέση με τη ραπ μουσική δεν ξεκινάει για όλους τους Chainsat την ίδια περίοδο ούτε με τον ίδιο τρόπο. Επιπλέον, ο τρόπος καθώς και ο λόγος οικειοποίησης του συγκεκριμένου είδους δεν είναι, όπως φαίνεται στις αφηγήσεις των συνομιλητών μου, ξεκάθαρα σχηματοποιημένος. Γενικά, το πλαίσιο που ευνοεί αυτή την επιλογή αφορά σε τοπικές και διεθνικές συνθήκες και συνδέεται με ηλικιακές κατηγορίες, τρόπους ζωής, το σύγχρονο αστικό τοπίο, την παγκόσμια βιομηχανία μουσικής και lifestyle, και μια τεχνολογία

επικοινωνίας και παραγωγής ήχου εύκολη και προσβάσιμη στους περισσότερους. Η χρονική περίοδος που οι νέοι αυτοί βιώνουν την εφηβεία τους στην Ελλάδα, συμπίπτει με μια δεύτερη άνθιση της ραπ μουσικής, τόσο της ελληνόφωνης όσο και της αφρο-αμερικάνικης. Επιπλέον, σε αντίθεση με τη δεκαετία του 1990 οπότε και εμφανίστηκαν τα πρώτα ραπ συγκροτήματα με ελληνικό στίχο και το συγκεκριμένο είδος μουσικής άρχισε να γίνεται γνωστό στο ελληνικό κοινό, περίπου από το 2005 και μετά αποκτά πιο ‘mainstream’ χαρακτηριστικά και αφορά σε ένα ευρύτερο κοινό.²¹

Την ίδια περίπου εποχή, αρχές του 2000, το ραπ συγκρότημα 2Die4 κυκλοφορεί το πρώτο του άλμπουμ με αλβανικό στίχο, σημειώνοντας τεράστια επιτυχία. Το συγκρότημα αποτελούνταν από τρεις νέους με καταγωγή από την πόλη Fier της Αλβανίας, που ζούσαν στην Αθήνα. Δεν είναι η πρώτη φορά που ακούγονται ραπ κομμάτια στα αλβανικά. Από τα μέσα της δεκαετίας του 1990 αρχίζουν να σχηματίζονται τα πρώτα ραπ συγκροτήματα από Αλβανούς του Κοσόβου, που συστήνουν το αφρο-αμερικάνικο είδος στη μητρική τους γλώσσα στους συμπατριώτες τους στην Αλβανία αλλά και στη διασπορά. Αν και δεν υπάρχουν ασφαλείς πηγές ή επίσημες καταγραφές, τα ονόματα που αναφέρονται συνήθως ως πρωτεργάτες αυτής της σκηνής είναι οι Ritmi I Rruges, Tingulli Trent, Etno Engjujt, Unikkatil, όλοι από το Κόσοβο, ενώ από την Αλβανία το συγκρότημα των West Side Family. Η επίδραση ωστόσο του άλμπουμ των 2Die4 που ηχογραφείται στην Ελλάδα αλλά κυκλοφορεί από αλβανική εταιρεία παραγωγής, αναγνωρίζεται ως καθοριστική στην γνωριμία του κοινού με τον ραπ ιδίωμα. Σε διάφορες σελίδες στο διαδίκτυο αναφέρεται ως το συγκρότημα που έφερε το «μοντέρνο» ραπ στην Αλβανία, ενώ έμφαση επίσης δίνεται στο γεγονός ότι σε αντίθεση με το «κοσοβάρικο ραπ», η γλώσσα που χρησιμοποιείται είναι

²¹ Για μια επισκόπηση της ιστορίας της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής μέσα από συνεντεύξεις με τους πρώτους και πολύ δημοφιλείς εκφραστές της, βλ. Τερζίδης 2003.

«καθαρή» και «κατανοητή» και ότι οι στίχοι μιλάνε για την «αλβανική πραγματικότητα». Το πρώτο τους άλμπουμ με τίτλο *Jetes Sonë* (Η Ζωή μας) πούλησε χιλιάδες αντίτυπα στην Αλβανία όπου κυκλοφόρησε επίσημα το 2001 - αλλά και στην Ελλάδα σε πειρατικά αντίτυπα - ενώ το συγκρότημα πραγματοποίησε αρκετές εμφανίσεις και στις δύο χώρες και φιλοξενήθηκε σε τηλεοπτικές και ραδιοφωνικές εκπομπές της εποχής. Η απήχηση αυτή δεν άφησε αδιάφορα ούτε τα ελληνικά μέσα ενημέρωσης. Έτσι το 2001 το εβδομαδιαίο ένθετο «7 & Η τέχνη της ζωής» της εφημερίδας «Κυριακάτικη Ελευθεροτυπία» (7/4/2001), κυκλοφορεί με εξώφυλλο τους 2Die4 και υπότιτλο «Αλβανικό ραπ στην Αθήνα», αποτελώντας και ένα από τα λιγοστά ρεπορτάζ της περιόδου που η αναφορά σε Αλβανούς δεν αφορά είτε σε κάποια παράνομη/εγκληματική δράση ή σε αναπαραγωγή ρατσιστικών και στερεοτυπικών αναπαραστάσεων και αφηγήσεων.

Η δεύτερη εμβληματική μορφή και σημαντική επιρροή, κυρίως για την αλβανική νεολαία που ζει στην Ελλάδα, είναι ο Αλβανός ράπερ G-Bani. Ο κατά κόσμον Arban Perlala έρχεται στην Ελλάδα το 1994, εγκαθίσταται με την οικογένεια του στην Αθήνα και φοιτά στο ελληνικό σχολείο. Πέντε χρόνια αργότερα το όνομα του πρωταγωνιστεί σε ειδήσεις και πρωτοσέλιδα εφημερίδων της εποχής. Είναι μια περίοδος έντονης αναστάτωσης και κινητοποιήσεων στον χώρο της παιδείας, εξαιτίας των αντιδράσεων που προκάλεσε ο νόμος 2525/97 που αφορούσε σε μεταρρυθμίσεις στον χώρο της δημόσιας εκπαίδευσης. Για μεγάλο διάστημα πραγματοποιούνται καταλήψεις και πορείες διαμαρτυρίας στο κέντρο της Αθήνας με συμμετοχή μαθητών, δασκάλων και καθηγητών. Σε μία απ' αυτές (19 Ιανουαρίου 1999), στην οποία εκδηλώθηκαν και μικρής έκτασης επεισόδια ανάμεσα σε μαθητές και αστυνομικούς, ο Arban μαζί με δύο συμμαθήτριάς του συλλαμβάνεται ενώ η πορεία είχε τελειώσει και οι ίδιοι είχαν αποχωρήσει. Του απαγγέλλονται κατηγορίες για ρίψη μολότωφ και τραυματισμό αστυνομικού και

φυλακίζεται. Καθηγητές και συμμαθητές του αντιδρούν, υποστηρίζοντας ότι την ώρα των επεισοδίων βρισκόταν μαζί τους, οργανώνονται πορείες διαμαρτυρίας και σχετικά ψηφίσματα, ενώ οι περισσότεροι κάνουν λόγο για άνιση και άδικη μεταχείριση εξαιτίας της εθνοτικής καταγωγής του. Αφήνεται προσωρινά ελεύθερος με αναστολή ύστερα από ένα μήνα κράτησης και αφού το θέμα είχε πάρει μεγάλες διαστάσεις, απασχολώντας ακόμη και τη Βουλή ύστερα από σχετικές ερωτήσεις βουλευτών.²² Ωστόσο, ακόμη και το βίντεο που κυκλοφορεί από την στιγμή των επεισοδίων και που αποδεικνύει ότι το άτομο που εκτόξευσε τη μολότοφ δεν είναι ο Αρμπάν, δεν πείθει τους δικαστές και η απόφαση είναι καταδικαστική. Το ποσό της αναστολής συγκεντρώνεται από προσπάθειες του συλλόγου γονέων και καθηγητών του σχολείου του και αφήνεται ελεύθερος. Γίνονται επανειλημμένες εφέσεις, αλλά ο Αρμπάν αθώνεται μόλις το 2007 από το Ευρωπαϊκό Δικαστήριο για τα Ανθρώπινα Δικαιώματα, που έκρινε πως και τις τρεις φορές που η υπόθεση του έφτασε στα δικαστικά έδρανα της Ελλάδας παραβιάστηκαν βασικές αρχές δικαίου.

Ο Αρμπάν στο μεταξύ είχε αρχίσει να ασχολείται με τη ραπ μουσική, φτιάχνοντας παραγωγές στον υπολογιστή του. Μαζί με συνομήλικούς του από διαφορετικές χώρες που ζουν στο κέντρο της Αθήνας σχημάτισε το πρώτο του ραπ γκρουπ, γράφοντας και ραπάροντας ρίμες σε ελληνικά, αλβανικά και αγγλικά. Από το 2000-2003, ο Αρμπάν ξαναβρίσκεται στα φώτα της δημοσιότητας μέσα από τη συμμετοχή του στην πετυχημένη τηλεοπτική σειρά της εποχής *Δέκα Λεπτά Κήρυγμα* (Mega Channel). Υποδύεται έναν απ' τους συμμαθητές του πρωταγωνιστή της σειράς που μαζί και με άλλους συνομήλικους τους, ανήκουν σε μια παρέα νέων που φοράνε φαρδιά ρούχα και τους αρέσει η ραπ μουσική. Μάλιστα το σάουντρακ της σειράς είναι ραπ κομμάτι σε ελληνικό στίχο, ενώ

²² «Υπόθεση Αρμπάν Περγάλα. Ζητούν εξηγήσεις τρεις βουλευτές του ΚΚΕ», 24 Ιουνίου 2000, Εφημερίδα ΡΙΖΟΣΠΑΣΤΗΣ. <http://www1.rizospastis.gr/story.do?id=330326&publDate> (Τελευταία πρόσβαση στις 31/8/2016).

συχνές είναι οι σκηνές με ραπ επιτελέσεις ως μέρος της δράσης και εξέλιξης της πλοκής. Από εκεί τον γνωρίζουν και οι περισσότεροι συμπατριώτες του στην Ελλάδα, νιώθοντας χαρούμενοι και υπερήφανοι για το «δικό τους» άνθρωπο.²³ Ο Tani των Da New Chain μου είπε σε συζήτηση σχετικά με τα πρώτα του χρόνια στην Ελλάδα και τα ραπ ακούσματα του: «*Είχαμε παρωθεί με τον G-Bani τότε. Γουστάραμε.*». Ο G-Bani είναι ο μόνος Αλβανός ράπερ, του οποίου άλμπουμ κυκλοφόρησε από μεγάλη ελληνική δισκογραφική εταιρία (EMI Records).²⁴

Μαζί με τους 2Die4 και μερικούς ακόμη συμπατριώτες του στην Αθήνα, ο G-Bani σχηματίζει τη ραπ συλλογικότητα (family) N.J.N.V (Nga Jugu Ne Veri, ελλ. Από το Νότο ως το Βορρά). Το όνομα εκτός από την καταγωγή των μελών του, έρχεται να δηλώσει μια προσπάθεια ενότητας και υπέρβασης του αντιθετικού σχήματος Βορράς-Νότος στην Αλβανία.²⁵ Συμπράττουν σε αρκετά ραπ κομμάτια, διοργανώνουν εμφανίσεις τους σε μαγαζιά της Αθήνας, αλλά και στην Αλβανία, όπου παρουσιάζουν τη δουλειά τους. Σε συζητήσεις στην διάρκεια της έρευνας με κάποια από τα μέλη αυτής της συλλογικότητας, όπως και με τον ίδιο τον G-Bani, μου περιέγραψαν αυτή την περίοδο ως την καλύτερη της ζωής τους. Στα Τίρανα, θυμάται ο Τόνι, μέλος της N.J.N.V «οικογένειας», όπου κι αν πήγαιναν τους αναγνώριζαν και τους ζητούσαν αυτόγραφο. Τα άλμπουμ τους εξάλλου είχαν κυκλοφορήσει από αλβανική εταιρεία παραγωγής, η οποία αναλάμβανε και τη διανομή, αν και η ηχογράφηση γινόταν σε επαγγελματικά στούντιο της Αθήνας. Αλλά και τα ελληνικά μέσα, τηλεόραση, εφημερίδες, περιοδικά, δεν έμειναν αδιάφορα. Σε μια εποχή

²³ Πολύ πριν αποφασίσω να ασχοληθώ με το συγκεκριμένο θέμα της διατριβής, είχα μάθει για τον G-Bani από πολλούς Αλβανούς μετανάστες στην Ελλάδα.

²⁴ G-Bani, *Punë të pastra* 2008, EMI Music Greece – Horizon Records.

²⁵ Η αντίθεση αυτή και, σε μεγάλο βαθμό, αντιπαλότητα Βορρά-Νότου στην Αλβανία που διαμορφώθηκε ιστορικά μοιάζει να είναι και σήμερα πολύ ισχυρή. Αναφερόμενοι πολλές φορές οι πληροφορητές μου στους N.J.N.V και στη μεγάλη επιτυχία που είχαν σημειώσει στην Αλβανία και σε ένα διασπορικό αλβανικό κοινό, τόνιζαν το γεγονός ότι αυτό οφείλονταν στο ότι ήταν «ενωμένοι» [έξω από την Αλβανία].

όπου το όνομα Αλβανός αποτελεί μετωνυμία είτε για τον εγκληματία είτε για τον «αμόρφωτο» ανειδίκευτο εργάτη, ο Αλβανός ράπερ ως κατηγορία προκαλεί εντύπωση. Έτσι από τις αρχές του 2000 προκύπτουν στα έντυπα, κυρίως, αλλά και στα τηλεοπτικά, μέσα κάποια αφιερώματα που αφορούν σε συγκεκριμένα ονόματα της σκηνής. Τα ρεπορτάζ αυτά στην πλειοψηφία τους προσεγγίζουν το θέμα με όρους εξωτισμού, ενώ δεν λείπουν και ρατσιστικές συνδηλώσεις.²⁶

Κάποια κλαμπ εκείνης της περιόδου (τέλη του 1990-αρχές 2000) στο κέντρο της Αθήνας φαίνεται να παίζουν καθοριστικό ρόλο στις συλλογικότητες που διαμορφώνονται ανάμεσα σε νεαρούς (και νεαρές), με επίκεντρο ενδιαφέροντος τη ραπ μουσική. Γειτονιές του κέντρου, όπως η Κυψέλη και τα Πατήσια, άρχισαν να κατοικούνται μαζικά από μετανάστες τη δεκαετία του 1990. Ιδιαίτερα υψηλή ήταν η συγκέντρωση μεταναστών από χώρες της Αφρικής. Το γεγονός αυτό σε συνδυασμό με τα πρώτα βήματα της ελληνικής χιπ χοπ σκηνής την ίδια περίοδο, γέννησε την ανάγκη για δημιουργία χώρων διασκέδασης που θα απευθύνονταν σε ένα τέτοιο κοινό. Έτσι στα κλαμπ αυτά συχνάζουν Αφρικανοί μετανάστες της περιοχής, Έλληνες που τα επισκέπτονται για να ακούσουν χιπ χοπ μουσική, αλλά και μετανάστες από άλλες χώρες, όπως Αλβανοί, που βρίσκουν εκεί ένα φιλόξενο για αυτούς τόπο. Την εποχή εκείνη εξαιτίας του πολύ εχθρικού κλίματος που είχε δημιουργηθεί απέναντι σε Αλβανούς κυρίως μετανάστες, δεν είναι αυτονόητο ότι μπορούν να έχουν πρόσβαση σε όλους τους χώρους διασκέδασης. Ιδιαίτερα τα κλαμπ μέσω της πολιτικής του

²⁶ Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν το αφιέρωμα γνωστής μεσημεριανής εκπομπής ποικίλης ύλης με τίτλο Super Star. Με αφορμή την διοργάνωση φεστιβάλ αλβανικού ραπ σε κλαμπ της Αθήνας, καλεσμένοι στο στούντιο βρέθηκαν δύο από τους Αλβανούς ράπερ που θα συμμετείχαν στην βραδιά. Το κλίμα έγινε εκρηκτικό όταν παρενέβη από το τηλέφωνο Έλληνας δημοσιογράφος για να τοποθετηθεί επί του θέματος. Η τοποθέτηση του ξεκίνησε με το ειρωνικό σχόλιο, «Βλέπω εξέλιξη οι Αλβανοί κάργα. Βρήκαν ελεύθερο πεδίο στην Ελλάδα και...», για να καταλήξει σε σχόλια περί απειλής της εθνικής κυριαρχίας της Ελλάδας, «λαθρομεταναστών», ξένων που κλέβουν ή που δουλεύουν στην Ελλάδα και επενδύουν τα λεφτά τους στις χώρες τους ή ότι «δεν μπορούμε όλους τους απολίτιστους να τους κάνουμε ανθρώπους» (<https://www.youtube.com/watch?v=NZ1hZwWM3Dc>, προσβάσιμο στις 20/11/2014).

«face control» που συνήθως εφαρμόζουν, στοχεύουν ακριβώς στον αποκλεισμό συγκεκριμένων ομάδων που με οποιοδήποτε τρόπο κρίνεται ότι θα βλάψουν την καλή λειτουργία ή τη φήμη και το κύρος τους. Οι Αλβανοί νέοι σίγουρα αποτελούσαν για εκείνη την περίοδο μια τέτοια ομάδα. Ο Roland, Αλβανός DJ σε νυχτερινά κλαμπ, θυμάται σχετικά με την πρόσβαση σε νυχτερινά μαγαζιά:

Εντάξει αυτά τα μαύρα κλαμπ όχι. Αφού η καρδιά, η πλειοψηφία ήταν Αλβανοί. Ο Έλληνας, εντάξει ήταν και ο Έλληνας, μισό μισό. Πολλοί Έλληνες πηγαίνουν στο Folie που έπαιζε ο Βουρλιώτης²⁷ Πέμπτες, ή Chester's Γλυφάδα κάνα Σάββατο. Σ' αυτά τα μαυράδικα ήτανε οι Αλβανοί κομμάντα.²⁸

Εκεί λοιπόν μπορούν να πηγαίνουν χωρίς τον φόβο αποκλεισμού ή αίσθησης «μη ανήκειν». Γίνονται για αυτούς «οικείου» τόποι μέσα στην πόλη, τόποι διασκέδασης και κοινωνικότητας, αλλά και τόποι εξοικείωσης τους με τη ραπ μουσική. Ο Τόνι θυμάται ότι από την Παλλήνη, όπου ζούσε τότε, κατέβαινε στο κέντρο για να επισκεφθεί τα συγκεκριμένα κλαμπ. Εκεί γνώρισε και τα υπόλοιπα μέλη της μετέπειτα ραπ συλλογικότητας στην οποία ανήκει. Όλοι στην ίδια περίπου ηλικία, μετανάστες και με κοινή καταγωγή από την Αλβανία, επέλεξαν τη ραπ μουσική που έφτανε τότε στην Ελλάδα και στα δικά τους αυτιά από διαφορετικές διαδρομές και κανάλια ως τρόπο έκφρασης, και υιοθέτησαν κομμάτια ενός κώδικα αξιών και τρόπου ζωής που συνδέεται με την χιπ χοπ κουλτούρα, ταυτιζόμενοι με αφηγήσεις ραπ κομματιών και επιχειρώντας να παράγουν τις δικές τους.

²⁷ Ο Νίκος Βουρλιώτης είναι Έλληνας ράπερ, μέλος του συγκροτήματος Goip' Through. Πρόκειται για έναν απ τους πιο γνωστούς και πετυχημένους εμπορικά εκπροσώπους της σκηνής.

²⁸ Εννοεί ότι κάνανε κομμάντα, δηλαδή δουλεύανε στα μαγαζιά αυτά σε θέσεις που είχαν να κάνουν με τον έλεγχο της εισόδου.

Ονόματα όπως οι 2Die4, ο G-Bani, ο I Panjohuri, οι Ver.8.et (Vertetet), είναι αυτοί που αποτελούν τους πρωτεργάτες και αρχικούς εκφραστές αυτού που θα ονομάζαμε Αλβανόφωνη ραπ σκηνή στην Ελλάδα ή, ίσως πιο σωστά, ραπ σκηνή από Αλβανούς μετανάστες στην Ελλάδα.²⁹ Η γνωριμία με το αλβανόφωνο ραπ γίνεται για την παρέα των Da New Chain μέσω των συγκροτημάτων που προαναφέρθηκαν. Έχουν προηγηθεί βέβαια ακούσματα ραπ μουσικής από την αμερικάνικη σκηνή, όπως επίσης και από την ελληνική. Όπως είναι φυσικό η πρώτη επαφή και εξοικείωση με τη ραπ μουσική – το πλαίσιο δηλαδή που αφορά στον τρόπο, το μέσο, τον τόπο και την σκηνή – εξαρτάται από διάφορους παράγοντες, με σημαντική τη χρονική περίοδο και την ηλικία μετανάστευσης στην Ελλάδα. Για παράδειγμα, ο Blero που μετανάστευσε στην Ελλάδα το 2007 σε ηλικία 18 χρονών, πρωτοάκουσε δείγματα ραπ μουσικής στην Αλβανία, ενώ ήδη πολλά αλβανικά ραπ συγκροτήματα είχαν κάνει αισθητή την παρουσία τους εκεί. Απ' την άλλη, ο Doza που ήρθε στην Ελλάδα το 1993 σε ηλικία τριών χρονών θυμάται ως καθοριστική την επιρροή της ταινίας *8 Mile* για τη ζωή του Αμερικανού ράπερ Eminem.³⁰ Η ταινία προβλήθηκε στην Ελλάδα το 2002, αλλά ο ίδιος το είδε περίπου δύο χρόνια αργότερα σε DVD. Μέσα από το σχολείο και τη γειτονιά ήρθε πρώτα σε επαφή με εκπροσώπους της ελληνικής ραπ σκηνής στην Αθήνα, και αργότερα πληροφορήθηκε για την παραγωγή αλβανόφωνου ραπ. Επίσης, ενώ ο Aro, για παράδειγμα, έμαθε για τους 2Die4 στην Αθήνα, ο P.K που ήρθε στην

²⁹ Κάποιοι από αυτούς και παρότι βρίσκονται λίγα μόλις χρόνια στην Ελλάδα επιχειρούν να γράψουν κομμάτια και στην ελληνική γλώσσα. Ο G-Bani, για παράδειγμα, εξαιτίας και της συμμετοχής του σε γκρουπ (family) που αποτελούνταν από διαφορετικής καταγωγής άτομα, είναι ένα τέτοιο παράδειγμα. Μάλιστα, το 2006 παράγει εννέα μουσικά κομμάτια σε ραπ ρυθμό και με ελληνικό στίχο που συνοδεύουν σειρά ντοκιμαντέρ με τίτλο *Μικρές Οδύσσειες* του Μάρκου Γκαστίν. Η σειρά προβλήθηκε από την ETI και πρόκειται για δέκα επεισόδια που παρουσιάζουν τις «μικρές Οδύσσειες» μεταναστών, προσφύγων ή μετοίκων. Τα κομμάτια του G-Bani συνοδεύουν μουσικά και θεματικά καθένα από αυτά τα επεισόδια και αποτελούν το soundtrack του ντοκιμαντέρ.

³⁰ Η κινηματογραφική ταινία μυθοπλασίας *8 Mile* (2002) είχε πρωταγωνιστή το γνωστό ράπερ Eminem. Η ταινία περιγράφει τη ζωή του νεαρού λευκού ράπερ που μεγαλώνει στο Detroit των Ηνωμένων Πολιτειών, με όνειρο να γίνει διάσημος ράπερ. Το σενάριο της ταινίας το έχει γράψει ο ίδιος ο Eminem και λέγεται ότι βασίζεται σε πολλά αυτοβιογραφικά στοιχεία της ζωής του.

Ελλάδα το 2006 τους είχε φυσικά ακούσει στην Αλβανία, ενώ θυμάται μάλιστα πως σε μια σχολική γιορτή εκεί συμμετείχε τραγουδώντας ένα από τα κομμάτια τους. Αυτό που φαίνεται ξεκάθαρα είναι πως σε ένα παγκοσμιοποιημένο τοπίο με πολλά κέντρα παραγωγής μουσικής και πολύπλοκες διαδρομές κυκλοφορίας και διακίνησης της, είναι δύσκολο να οριστούν τέτοιες ξεκάθαρες γραμμές «προέλευσης» και «εμπνευσης». Επιπλέον, υπάρχει ένα αντίστοιχα σύνθετο τοπίο αναφορών και επιρροών για τα ίδια τα εμπλεκόμενα υποκείμενα αυτά πέρα από τη μουσική.

Τα πρόσωπα και οι διαδρομές τους

Στις σελίδες που ακολουθούν θα προσπαθήσω να σκιαγραφήσω ένα σύντομο προφίλ για κάθε έναν από τα βασικά μέλη της Da New Chain συλλογικότητας, μέσα από βασικές πληροφορίες που αφορούν σε κοινωνικούς κόσμους και πραγματικότητες που αρθρώνονται και νοηματοδοτούν τα ραπ αφηγήματα τους. Κάτι τέτοιο είναι απαραίτητο προκειμένου στη συνέχεια να αναλυθεί η «βιογραφία» της μουσικής και του συγκεκριμένου εγχειρήματος με βάση αυτή - αυτό που οι ίδιοι αποκαλούν *Da New Chain φάση* - έτσι όπως αυτή συναντάται με τις «βιογραφίες» των υποκειμένων που το παράγουν.

Επιπλέον στη ραπ μουσική η «βιογραφία» του ράπερ – έτσι όπως αυτή διαμορφώνεται με βάση την καταγωγή, τις εμπειρίες και τον τρόπο ζωής – θεωρείται κομμάτι της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Η σχέση συνέπειας μεταξύ βιοματικής εμπειρίας και μουσικού αφηγήματος είναι από τα βασικά στοιχεία που επικυρώνουν την «αυθεντικότητα» και αξία ενός ράπερ, σύμφωνα με τον αξιακό κώδικα της παγκόσμιας χιπ χοπ κουλτούρας. Ο ράπερ λοιπόν, σε αντίθεση με τους εκπροσώπους άλλων μουσικών

ειδών, δεν αποτελεί μια αποσπασματική περσόνα η οποία παράγεται και αναπαράγεται μόνο τη στιγμή της μουσικής επιτέλεσης. Προσωπική ζωή και ραπ παραγωγή τροφοδοτούν το ένα το άλλο, ενημερώνονται από τους ίδιους κώδικες αξιών και συμπεριφοράς και συγκροτούν από κοινού την ταυτότητα του ράπερ. Η εδραίωση της αξιοπιστίας ενός ράπερ εντός της σκηνής εξαρτάται ως εκ τούτου από την επιτέλεση της αυθεντικότητας (του), η οποία συνίσταται σε ένα λόγο βιωμένης εμπειρίας (Rose 1994a, Krims 2000). Η εικόνα του ράπερ ως γνώστη εξ'εμπειρίας, βρίσκεται στην καρδιά μιας επιτυχημένης επιτέλεσης της ραπ αυθεντικότητας. Όπως είχε τονίσει σε μια συζήτηση μας ο Τόνι, ένας από τους Αλβανούς ράπερ που γνώρισα στα πλαίσια της έρευνας:

Εγώ μπορεί να μην έχω πάει σχολείο για να ξέρω να μιλάω και να γράφω ωραία, αλλά έχω ζήσει την ζωή στο δρόμο και μπορώ να κάνω ραπ.

Το ίδιο το ραπ ως μουσικό είδος είναι σε μεγάλο βαθμό αυτοαναφορικό. Εξ' αρχής θεωρήθηκε ως μια αφήγηση του εαυτού, μια αυτο-παρουσίαση που στήνεται μουσικά μέσα από περιστατικά της βιωμένης εμπειρίας. Στη Νέα Υόρκη, όπου πρωτοξεκίνησε, αποτέλεσε το μέσο για να αρθρώσουν τις εμπειρίες τους οι Αφρο-Αμερικανοί κάτοικοι της, οι οποίοι στερούνταν άλλου μέσου προβολής τους και επικοινωνίας της κατάστασης που βίωναν στα γκέτο. Μέσα από αφηγήσεις σε πρώτο πρόσωπο, οι ράπερ αφηγούνταν την ιστορία και την καθημερινότητα τους και προσπαθούσαν να κάνουν αισθητή την παρουσία τους, να γίνουν κοινωνικά «ορατοί». Ο ράπερ ήταν σαν να φώναζε: «Εδώ είμαι, προσέξτε με, ακούστε με...». Μας καλεί να τον γνωρίσουμε, να μάθουμε ποιος είναι, από πού έρχεται και πως ζει. Έτσι μέχρι και σήμερα οι ραπ μουσικές αφηγήσεις είναι σε μεγάλο βαθμό αυτοαναφορικές, σε σημείο που το ίδιο το είδος έχει συχνά κατηγορηθεί ως αποθέωση εγωκεντρισμού και ναρκισισμού. Ωστόσο, το άτομο στο ραπ εκπροσωπεί πάντα μια ομάδα

ή μια κοινότητα και μέσα απ' τη δική του ιστορία διεκδικεί «προβολή» ή αναγνώριση συλλογικά. Η αναφορά σε χαρακτηριστικά που συνδέονται με στοιχεία εθνικότητας ή εθνότητας, φύλου, τάξης ή γενιάς, εξυπηρετούν αυτόν ακριβώς τον σκοπό. Το άτομο αυτοπαρουσιάζεται και συστήνεται στο κοινό πάντοτε ως κοινωνικό υποκείμενο. Μάλιστα, αυτός είναι και ένας από τους λόγους για τους οποίους η πλειονότητα των ράπερ δε χρησιμοποιούν τα πραγματικά τους ονόματα, αλλά ψευδώνυμα. Το όνομα, ως στοιχείο που ορίζει το άτομο, δεν έχει τόση σημασία σε αντίθεση με άλλα στοιχεία ταυτότητας ή ιδιότητες που συχνά αποτυπώνονται στην επιλογή ενός συγκεκριμένου ψευδωνύμου.

Τα σύντομα προφίλ που ακολουθούν, με βάση τις συνεντεύξεις αφηγήσεων ζωής που πραγματοποίησα με τους ράπερ της ομάδας, περιγράφουν κάποια από τα δεδομένα και τις εμπειρίες της μέχρι τώρα ζωής τους, ως κομμάτι του πλαισίου συζήτησης για την παραγωγή ταυτοτήτων και υποκειμενικότητων μέσα από τα μουσικά αφηγήματα και τις πρακτικές. Ακολουθώντας με έναν τρόπο το ίδιο το ιδεολογικό πλαίσιο της χιπ χοπ κουλτούρας και της σημασίας που αποδίδει στη «βιογραφία», θέτω εδώ κάποια απ' τα στοιχεία της ταυτότητας των υποκειμένων ως ένα αναστοχαστικό – με όρους εθνογραφίας - πλαίσιο θεώρησης της ραπ ρητορικής και δράσης τους.

Andy V.

Ο Andy γεννήθηκε στην πόλη Vlorë της Αλβανίας το 1990. Ο ίδιος μου εξήγησε... :

Εγώ είμαι του '90. Εντάξει, είναι καλή χρονιά πιστεύω. Και με τα παιδιά που λέμε εδώ πέρα, το '90 είμαστε ξέρω γω, το '90 που γινε όλη αυτή η φάση ξέρω γω τότε, η φασαρία, γίναμε ελεύθεροι και καλά ξέρω γω...

Στην κομμουνιστική Αλβανία ο πατέρας του ήταν καθηγητής σε σχολείο και η μητέρα του δούλευε σε βρεφονηπιακό σταθμό. Βίωσε την παιδική του ηλικία σε μια δεκαετία αλλαγών και αναταράξεων για τη χώρα του, με πολλά κρίσιμα γεγονότα που θέτουν και αναπόφευκτα και τη δική του ζωή υπό κρίση. Αυτό που θυμάται πιο έντονα είναι η έκρυθμη κατάσταση που προκλήθηκε το 1997, όταν εξαιτίας της κατάρρευσης των γνωστών ως «πυραμίδες» – οικονομικά παρατραπεζικά σχήματα επενδύσεων υψηλής απόδοσης – ένοπλες συγκρούσεις ξέσπασαν στη χώρα. Τα επεισόδια κράτησαν αρκετούς μήνες και η ένταση τους ήταν μεγαλύτερη στο νότιο κομμάτι της χώρας³¹. Η περιγραφή του αποτυπώνει την εμπειρία μιας σκληρής πραγματικότητας, αλλά που φαίνεται να βιώνεται λόγω ηλικίας ως παιχνίδι δράσης και περιπέτειας σε ζωντανό σκηνικό. Όπως μου εξήγησε:

Πηγαίναμε πολλές φορές στην άκρη της θάλασσας και βρίσκαμε όπλα, ή τέτοια φάση και παίζαμε μ' αυτά ξέρω γω. [...] Κάναμε τους μάγκες. Εντάξει πολλές φορές χωρίς σφαίρες, γιατί ήταν αυτός ο φόβος, και όταν πηγαίναμε για πλάκα, βάζαμε κουκούλες ή μπλούζες, έτσι τις δέναμε, παίρναμε Καλάσνικοφ ξέρω γω και πιστόλια και πηγαίναμε όπου παίζαμε ποδόσφαιρο, στην άκρη της θάλασσας το ένα το άλλο, και κάναμε «ε κάτω, κάτω, κάτω». Τέτοια φάση. Και μετά γελούσαμε. Είχαμε δει νεκρούς στην άκρη της θάλασσας, που είχαν πνιγεί, που τους είχαν σκοτώσει. Είδα σκηνικό

³¹ Τον Ιανουάριο του 1997 διάφορες εταιρίες-φαντάσματα που είχαν ξεφυτρώσει σε όλη τη χώρα, και οι οποίες είχαν πείσει το κοινό να επενδύσουν σε αυτές, υποσχόμενες την απόδοση τεράστιων κερδών από τους τόκους, κατέρρευσαν. Όσοι είχαν επενδύσει σε αυτές, έχασαν τεράστια ποσά και δεν είχαν πια πρόσβαση στις αποταμιεύσεις τους. Εξαγριωμένοι άνθρωποι βγήκαν στους δρόμους κατηγορώντας ευθέως την κυβέρνηση και ένα διεφθαρμένο σύστημα εξουσίας είτε ότι δεν προστάτεψε τους επενδυτές είτε ότι πολλά από τα χρήματα αυτά χρησιμοποιήθηκαν από το τότε κυβερνών κόμμα για τους σκοπούς της προεκλογικής του εκστρατείας. Σύντομα, η κατάσταση εξετράπη, και η χώρα έφτασε στα πρόθυρα εμφύλιας σύρραξης. Σύμφωνα με κάποιες εκτιμήσεις, περίπου 300.000 άνθρωποι πέθαναν και πολλοί περισσότεροι τραυματίστηκαν στην διάρκεια των βίαιων γεγονότων αυτής της περιόδου (King and Mai 2008: 42)

ενός φίλου μου να του σκάει ένα καψούλι στο χέρι του και να του κόψει δυο δάχτυλα, να του ανοίξει ξέρω 'γω εδώ την κοιλιά κι αυτά... άσχημη κατάσταση.

Ο πατέρας του από το 2000 και για τρία περίπου χρόνια, αν και στην αρχή τουλάχιστον συνεχίζει να εργάζεται ως καθηγητής στην Αλβανία, μεταναστεύει τα διαστήματα των καλοκαιρινών σχολικών διακοπών στην Ελλάδα για δουλειά, προκειμένου να αυξήσει το οικογενειακό εισόδημα. Την τελευταία χρονιά τον ακολουθεί μαζί του στην Ελλάδα και η μητέρα του Andy. Ο τελευταίος μένει πίσω στην Αλβανία και τη φροντίδα του αναλαμβάνει η μεγαλύτερη από τις δύο αδερφές του, που είχε ήδη παντρευτεί και φύγει απ' το σπίτι.

Στην Αλβανία παρακολούθησε επτά τάξεις σχολείου με πολύ καλές επιδόσεις. Θυμάται ακόμη τη χρονιά που έφυγε, το 2003, τη διάκριση που κέρδισε σε διαγωνισμό μαθηματικών. Αν και η απόφαση για μετανάστευση στην Ελλάδα δεν ήταν δική του, την σχολιάζει σε αντιπαράθεση με τη διακοπή μιας καλής πορείας στο σχολείο. Όπως μου είπε: «Όταν άκουσα για Ελλάδα καλύτερα μου φάνηκε». Όταν τον ρωτάω γιατί και τι είχε ακούσει για την Ελλάδα, μου απάντησε:

Όχι δεν είχα ακούσει, απλά ήθελα κάτι καινούριο. Έβλεπα ότι δεν... δεν ήμουν καλά, δεν ένιωθα καλά, δεν έβλεπα μακριά εκεί, ξέρω γω. Λέω γιατί να μην το δοκιμάσουμε ξέρω γω;

Φεύγει το 2003 για την Ελλάδα μαζί με τη μητέρα του, ενώ η αδερφή του με τον πατέρα του βρίσκονται ήδη στην Ελλάδα. Για τις αναμνήσεις του ταξιδιού, μου ανέφερε:

Θυμάμαι ήταν πέντε η ώρα το πρωί και βγήκαμε απ' το σπίτι, σε μια άσφαλτο ξέρω γω για να βγούμε στον κεντρικό δρόμο για να πάρουμε τα αμάξια που περνούσαν εκεί,

φορτηγό, φουργκόν³², άκουγα αυτό το θόρυβο, θυμάμαι το θόρυβο αυτό, τα σκυλιά που γαβγίζανε ξέρω γω, ένα θόρυβο απ' τις βολίτσες ξέρω γω, ντρρρρρρρρ, σαν να περνούσανε τανκς...

Ακολουθούν πολλές αλλαγές μέσων και μια διαδρομή που του φάνηκε ατελείωτη. Στα σύνορα περνούνε πολλές μέρες αναμονής μέχρι οι συνθήκες να είναι ευνοϊκές για το «πέρασμα». Ο ίδιος θυμάται το πείσμα του να μείνουν εκεί και να επιμένουν σε αντίθεση με τις δεύτερες σκέψεις της μητέρας του. Τελικά τα καταφέρνουν και φτάνουν στην Αθήνα. Εγκαθίσταται μαζί με τους γονείς του σε ένα υπόγειο στο Παγκράτι.

Ο πατέρας του είχε ήδη ξεκινήσει να δουλεύει ως οικοδόμος και σύντομα αρχίζει και η μητέρα του να εργάζεται καθαρίζοντας σπίτια. Πολύ γρήγορα αρχίζει να προσαρμόζεται, αφού στη γειτονιά και στις επισκέψεις του στο τοπικό άλσος γνωρίζει πολλούς συνομηλικούς του από την Αλβανία. Ο Andy ήταν τότε περίπου 13 χρονών. Από την καινούρια χρονιά εγγράφεται στο σχολείο χωρίς να αντιμετωπίζει ιδιαίτερο πρόβλημα με τα μαθήματα. Η μερική γνώση της γλώσσας ήδη από την Αβανία βοήθησε αρκετά. Ο Andy μου είπε πως, ενώ ο πατέρας του βρισκόταν ήδη στην Ελλάδα,, ο ίδιος είχε αρχίσει στην Αλβανία να παρακολουθεί μαθήματα ελληνικής γλώσσας. Δεν θυμόταν και δεν είχε σαφή εικόνα ποιο ήταν το πλαίσιο στο οποίο οργανώνονταν αυτά τα μαθήματα, από όσα μου περιέγραψε πιθανολογώ ότι η πρωτοβουλία ανήκε στην ελληνική εκκλησία. Τελειώνει το γυμνάσιο και στη συνέχεια παρακολουθεί νυχτερινό επαγγελματικό λύκειο. Σχεδόν από την αρχή και στον ελεύθερο χρόνο του κάνει περιστασιακές δουλειές, όπως διανομή

³² Το furgon πρόκειται για ιδιωτικό λεωφορείο (van/mini-bus) που χρησιμοποιείται ως μέσο μεταφοράς για διαδρομές εντός της Αλβανίας.

διαφημιστικών φυλλαδίων, ενώ για δυο χρόνια παράλληλα με τη φοίτηση στο λύκειο εργάζεται με πλήρες ωράριο σε αποθήκη κάβας ποτών.

Η επαφή με το ραπ ξεκινάει σχεδόν απ' όταν ήρθε στην Ελλάδα. Τα πρώτα ακούσματα υπήρχαν και στην Αλβανία, από Κοσοβάρους ραπ καλλιτέχνες που κάνουν αλβανόφωνο ραπ. Γνωρίζεται με κάποιους από τους μετέπειτα Da New Chain που τότε συμμετείχαν στο συγκρότημα Al Quatro και ξεκινάει να φτιάχνει ραπ ρίμες ως Andy V.³³ Όταν το 2007 έρχεται από την Αλβανία ο ξάδερφός του, επίσης μετέπειτα μέλος των Da New Chain αποφασίζουν να συστήσουν από κοινού το ραπ γκρουπ B.A.V (Blero + Andy V.). Με τα λεφτά που κερδίζουν απ' τις δουλειές τους χρηματοδοτούν το πρώτο τους CD, που «κόβεται» σε 200 αντίτυπα, τα οποία διανέμουν οι ίδιοι σε φίλους και γνωστούς είτε δωρεάν είτε με ένα συμβολικό αντίτιμο. Εν τω μεταξύ αρχίζει παράλληλα να συγκροτείται και η συλλογικότητα Da New Chain. Ο Andy ξεκινά να πειραματίζεται με λογισμικά ήχου και να επενδύει σε αγορά τεχνικού εξοπλισμού κατάλληλου για μουσικές παραγωγές.

Τέλη του 2009 οι B.A.V αποφασίζουν να στήσουν ένα επαγγελματικό στούντιο ηχογράφησης, με τη στήριξη βέβαια και των υπόλοιπων Chainsat. Το στούντιο και οι παραγωγές που προκύπτουν απ' αυτό παίρνουν την επωνυμία B.A.V Records. Για δύο σχεδόν χρόνια ο Andy εργάζεται στο στούντιο ως βασικός ηχολήπτης. Παράλληλα, παρακολουθεί μαθήματα ηχοληψίας σε ιδιωτικό ινστιτούτο επαγγελματικής κατάρτισης, απ' όπου και αποφοιτεί.

Αρχές του 2012 και ενώ η οικονομική κρίση που ήδη πλήττει την Ελλάδα έχει δυσκολέψει αρκετά την κατάσταση ως προς την οικονομική επιβίωση, αποφασίζει να επιστρέψει στην Αλβανία και να εγκατασταθεί στα Τίρανα. Εκεί βρίσκεται ήδη ο Doza, επίσης μέλος των Da New Chain, προκειμένου από κοινού να στήσουν το νέο στούντιο

³³ Το V. αναφέρεται στο Vlonjat, αυτός δηλαδή που έχει καταγωγή από τη Vlorë, πόλη της Αλβανίας.

ηχογράφησης, μια μεταφορά ουσιαστικά αυτού της Αθήνας που κλείνει. Οι γονείς του, αν και ως τότε είναι αυτοί που προσπαθούν να τον πείσουν να επιστρέψουν στην πατρίδα, αποφασίζουν για την ώρα να μείνουν στην Αθήνα.

Tani V.

Ο Tani γεννήθηκε το 1991 στην πόλη Vlorë της Αλβανίας. Ο πατέρας του ήταν κιθαρίστας και, μαζί με το συγκρότημά του, έπαιζε μουσική σε γάμους και άλλες εκδηλώσεις. Την περίοδο της αλλαγής του συστήματος διακυβέρνησης της Αλβανίας, όταν και ξεκίνησε το ρεύμα μετανάστευσης προς άλλες χώρες, ο πατέρας του πήρε μια βάρκα και πραγματοποιούσε παράνομα δρομολόγια προς τις ακτές της Ιταλίας, μεταφέροντας επίδοξους μετανάστες. Πολλοί έκαναν κρυφά την ίδια δουλειά και ήταν γνωστοί με το όνομα *skafat*.³⁴ Θυμάται τα παιδιά της τάξης του να γελάνε όταν η δασκάλα τον ρώτησε για τη δουλειά του μπαμπά του και εκείνος χωρίς δισταγμό απάντησε «*skafat*.»

Τα παιδικά του χρόνια τα θυμάται πολύ ευχάριστα, με σχολείο και πολύ ποδόσφαιρο. Όλα αλλάζουν όταν ένα ατύχημα στο πόδι του, του στερεί όλα αυτά και μαζί και το όνειρο να γίνει ποδοσφαιριστής. Δύο χρόνια αργότερα, το 2004, στην Ελλάδα πια, όπου πραγματοποιεί την εγχείρηση αποκατάστασης, αρχίζει να νιώθει καλύτερα:

Ε και κει ξεκίνησε μια καινούρια αρχή. Για τη ζωή μου δηλαδή. Άφησα πίσω όλα.

Από την Αλβανία, έφυγε σε ηλικία δεκατριών χρονών με τη μητέρα του και την αδερφή του, ενώ ο πατέρας του για ένα διάστημα έμεινε πίσω καθώς εκείνη την περίοδο είχε ανοίξει ένα καφενείο. Το πέρασμα των συνόρων έγινε με τα πόδια. Έφτασαν στην Αθήνα όπου τους περίμενε μια ξαδέρφη, που είχε φροντίσει να τους βρει και σπίτι. Εγκαθίστανται στο Παγκράτι, η μητέρα του ξεκινάει αμέσως δουλειά ως καθαρίστρια και η αδερφή του

³⁴ Το *skafë* στα αλβανικά σημαίνει ταχύπλοο σκάφος.

σχολείο. Αντίθετα ο ίδιος δε μπορεί να γραφτεί στο σχολείο λόγω κάποιου προβλήματος με τα χαρτιά, όπως θυμάται. Έτσι βρίσκει δουλειά ως διανομέας διαφημιστικών φυλλαδίων. Ο πατέρας του, αν και μετά από κάποιους μήνες έρχεται στην Ελλάδα και στην οικογένεια του, έχει μεγάλη δυσκολία να αποκτήσει νόμιμη άδεια παραμονής και να βρει κάποια δουλειά. Έτσι, ύστερα από ένα διάστημα τριών χρόνων αναγκάζεται να επιστρέψει στην Αλβανία και να ξανανοίξει το καφενείο που είχε αφήσει. Παίρνει μαζί του και το ένα παιδί, την αδερφή του Τανί, γιατί όπως λέει ο ίδιος *«με το σχολείο δεν τα πήγαινε καθόλου καλά, δυσκολευόταν πολύ με τη γλώσσα»*. Έτσι για τα υπόλοιπα χρόνια η οικογένεια ζει χωρισμένη μεταξύ Ελλάδας και Αλβανίας.

Η άσχημη περίοδος προσαρμογής για τον Τανί στην Ελλάδα κράτησε πολύ λίγο, *«μέχρι που βγήκα στην πλατεία, γνώρισα κάτι παιδιά Αλβανοί, γίναμε φίλοι, φτιάξαμε μια παρέα από τότε.»* Εργάζεται συνέχεια από την εποχή εκείνη, σε διάφορες δουλειές (οικοδομικές εργασίες, βοηθητικό προσωπικό σε μαγαζιά εστίασης, διανομή φυλλαδίων) προκειμένου να συμβάλει στο οικογενειακό εισόδημα. Δεν επιχείρησε ξανά να επιστρέψει στο σχολείο, αν και του έλειπε. Όπως μου εξήγησε: *«Δεν επιχείρησα γιατί σκέφτηκα να βγάλω λεφτά να βοηθήσω, γιατί η μάνα μου δεν τα βγάζει πέρα μόνη της, αυτό.»* Επιπλέον το γεγονός ότι δεν είχε νόμιμη άδεια παραμονής, και ποτέ δεν κατάφερε να αποκτήσει, δυσκόλεψε την κατάσταση. Όπως μου είπε:

Ζούσα με ένα φόβο να σου πω την αλήθεια. Λέγανε τα παιδιά 'πάμε πλατεία' και τους έλεγα 'όχι μη πάμε πλατεία γιατί θα «ρθει η αστυνομία». Όχι, μη πάμε εκεί, μη πάμε εδώ. Οκ, πήγαινα τις περισσότερες φορές αλλά, έχω σταθεί και τυχερός. [...] Πολλές φορές, στην πλατεία που αράζαμε ερχόντουσαν [η αστυνομία], τρέχαμε. Πολλές φορές.

Με τα παιδιά που είχε γνωρίσει στην πλατεία έφτιαξε το πρώτο τους ραπ γκρουπ, με το όνομα A-Unit (Albanian Unit). Είχε αρχίσει να ακούει ραπ μουσική την περίοδο πριν φύγει από την Αλβανία, οπότε και γινόταν δημοφιλής μέσω των πρώτων εγχώριων αλβανόφωνων συγκροτημάτων. Στην Ελλάδα ο Αλβανός G-Bani, που ραπάρει τότε και στα ελληνικά, γίνεται ο αγαπημένος του. Το δεύτερο γκρουπ στο οποίο συμμετέχει ήταν οι Al-Quattro, δηλαδή τέσσερις Αλβανοί. Με τη διάλυση του ξεκινάει η περίοδος της συλλογικότητας Da New Chain, στην οποία συμμετέχει ενεργά.

Λίγο μετά τη διάλυση του στούντιο B.A.V Records, και αφού τρία από τα μέλη των Chainsat έχουν ήδη επιστρέψει στην Αλβανία, αποφάσισε το ίδιο να κάνει και εκείνος. Βρίσκεται πίσω στην πόλη του τη Vlorë ύστερα από οκτώ χρόνια και για πρώτη φορά απ' όταν έφυγε, καθώς χωρίς τη νόμιμη άδεια παραμονής δεν διακινδύνευε να περάσει τα σύνορα. Μπορούσε να βλέπει μόνο τον πατέρα του και την αδερφή του, όταν εκείνοι τους επισκέπτονταν στην Αθήνα. Όπως εξάλλου μου ομολόγησε γελώντας, στο τέλος μιας συνέντευξης μαζί του αφού είχε επιστρέψει στην Vlorë:

«Και πιο πολύ έχω γυρίσει Αλβανία μόνο και για την οικογένεια. Για να 'μαστε όλοι μαζί. Γιατί...σαν οικογένεια δεν υπάρχει τίποτα άλλο. Για αυτό. [...] Πιστεύω πως κι εδώ θα τα καταφέρουμε. Σιγά σιγά. Εμείς περιμένουμε.»

P.K.

Ο P.K. γεννήθηκε το 1990 στην πόλη Berat της Αλβανίας. Ο πατέρας του δούλευε ως αγρότης σε γεωργικό συνεταιρισμό και η μητέρα του σε εργοστάσιο επεξεργασίας βαμβακιού. Εκεί μένανε σε *konvikt*, ένα είδος εστίας για φοιτητές που όμως κάποια απ' τα δωμάτια παραχωρούνταν από το κράτος σε πολύ φτωχές οικογένειες. Όπως παρατήρησε:

«Δεν ήταν μέρος που θα μπορούσες να μεγαλώσεις άνετα και να χεις οτιδήποτε. Βέβαια, μου έλειπαν πολλά πράγματα, τώρα δηλαδή που τα σκέφτομαι.»

Σε ηλικία 7 χρονών βιώνει ως παιδί την έκρυθμη κατάσταση του 1997 όταν, ύστερα από την κατάρρευση μιας σειράς επενδυτικών εταιρειών υψηλής απόδοσης, στις οποίες πολλοί Αλβανοί είχαν επενδύσει τα χρήματά τους, ξέσπασαν βίαια επεισόδια σε όλη την χώρα που πήραν την μορφή εμφύλιας σύρραξης. Απαντώντας σε σχετική ερώτηση μου εξήγησε:

Είναι αυτό που βλέπουμε στις ταινίες, που στις ταινίες δεν είναι πραγματικότητα, αλλά εγώ το ζούσα.[...] Ήταν ένας χρόνος που ξέρω γω θα έλεγες ή ζω ή δεν ζω. Θα ζω μετά αυτό το χρόνο ή δε θα ζω; Και πολλοί δεν έζησαν. Πολλοί δεν έζησαν. Φαντάσου είχα δει από κοντά φάση πέντε άτομα, crew, Καλάσνικοφ, να μαι εγώ από εδώ, εγώ επίσης, ε είχα και γω όπλο, καρμπίνα, κάπως σαν Καλάσνικοφ ξέρω γω και τέτοια, λεγόντουσαν τότε ότι θα ρθουν και καλά από μαλόκ (βουνά) ξέρω γω το ένα το άλλο, βγάζαμε όπλα το ένα το άλλο, χειροβομβίδες.

Την ίδια περίπου περίοδο ο πατέρας του αποφασίζει να μεταναστεύσει στην Ελλάδα. Κάνει διάφορες δουλειές εδώ, ενώ επιστρέφει μια φορά τον χρόνο στην Αλβανία για να δει την οικογένειά του. Η συνεχής απουσία του πατέρα φαίνεται ότι έχει κοστίσει στον P.K. Το 2005 η μητέρα του και ο αδερφός του ακολουθούν τον πατέρα στην Ελλάδα, ενώ ο P.K. μένει μόνος του στο Berat υπό την επιμέλεια και φροντίδα της θείας του. Ο ίδιος λέει ότι δεν ήθελε και πολύ να έρθει στην Ελλάδα, καθώς τα σχέδια του ήταν άλλα. Αγαπούσε το ποδόσφαιρο και ονειρευόταν να γίνει ένας καλός επαγγελματίας ποδοσφαιριστής, συνεχίζοντας την πορεία που είχε ξεκινήσει από μικρός στην Αλβανία με καθημερινές προπονήσεις.

Ένα χρόνο μετά, το 2006, μια εβδομάδα πριν τελειώσει το σχολείο και τρεις μέρες πριν σηκώσει το κύπελλο νίκης για την ομάδα εφήβων στην οποία έπαιζε, η μητέρα του επιστρέφει στην Αλβανία και τον παίρνει μαζί της στην Ελλάδα. Το γεγονός αυτό είναι πολύ τραυματικό για τον Ρ.Κ. Όπως θυμάται:

Και δεν το σηκώνεις [το κύπελλο], φεύγεις. Απλώς ξέρεις ότι το κέρδισες. Κατάλαβες; Είναι απλώς αυτό ότι ναι το κέρδισα. Αλλά δεν το είδα ποτέ. Ή δεν έχω κάτι να το θυμάμαι. Έχω μόνο...υπάρχει μόνο μια φωτογραφία από ένα φίλο, που δεν είμαι εγώ αλλά είναι της ομάδας. Εγώ δεν είμαι. Ήταν η μέρα που κάναν αυτό.

Όταν τον ρώτω για το φίλο του που είχε ποστάρει τη συγκεκριμένη φωτογραφία στον τοίχο στο Facebook, μου είπε ότι είναι πια στην Α' Εθνική της Αλβανίας. Προσθέτει: «Αυτόν γνώρισα και μπήκα μέσα. Μπήκα μέσα στο ποδόσφαιρο εκεί. [Ψάχνει στο Facebook] Σίγουρα θα τα είχα καταφέρει.» Παρηγορήθηκε τότε με τη σκέψη ότι θα συνεχίσει τις προπονήσεις του στην Ελλάδα και φανταζόταν ότι οι συνθήκες μάλλον θα ήταν καλύτερες λόγω καλύτερων εγκαταστάσεων και οργάνωσης.

Από την πρώτη στιγμή μένει στον Βύρωνα. Μετά από μια βδομάδα ξεκινάει τη δουλειά, μεροκάματο σε μια κατασκευαστική όπου κουβαλούσε σίδερα. Από τον τρόπο που μιλάει μοιάζει να προσαρμόζεται απότομα σε μια πραγματικότητα που δεν είχε φανταστεί έτσι. Θυμάται μια μέρα στη δουλειά φορτωμένος με τα σίδερα που έτυχε να κοιταχτεί στον καθρέφτη μέσα στο ασανσέρ, και μοιάζει να μην αναγνωρίζει τον εαυτό του σε αυτό που βλέπει. Συνεχίζει με ανάλογες δουλειές σε διάφορους εργολάβους. Παράλληλα, οι γονείς του δουλεύουν: ο μεν πατέρας του σε οικοδομικές εργασίες, η δε μητέρα του ως καθαρίστρια.

Τον πρώτο χρόνο στην Ελλάδα η ζωή του μοιράζεται ανάμεσα στη δουλειά και το ποδόσφαιρο. Γράφεται στην τοπική ομάδα της γειτονιάς του, αλλά απογοητεύεται από τη συμπεριφορά που δέχεται. Υποστηρίζει ότι δέχτηκε μεγάλο ρατσισμό από προπονητές και συμπαίκτες εξαιτίας της καταγωγής του, αλλά και από το ίδιο το σύστημα που λειτουργεί με όρους αποκλεισμού: περιορισμός συμμετοχής αλλοδαπών σε ομάδες και αγώνες, απαγόρευση συμμετοχής «ξένων» σε επίπεδο Δ' Εθνικής. Έτσι έπρεπε είτε να ήταν πάρα πολύ καλός για να ανέβει σε μεγαλύτερη κατηγορία ή διαφορετικά θα έμενε στάσιμος σε τοπικό επίπεδο. Οι ελπίδες του για μεγάλη καριέρα διαψεύστηκαν γρήγορα και σιγά σιγά απομακρύνθηκε από το ποδόσφαιρο, εξαιτίας και της δουλειάς του, που δεν του άφηνε και πολύ ελεύθερο χρόνο.

Ραπ είχε αρχίσει να ακούει ήδη από την Αλβανία. Θυμάται τη μεγάλη επιτυχία των 2Die4, αλλά δεν ήξερε που έζησαν ή αν ήταν μετανάστες στην Ελλάδα, μόνο ότι είναι Αλβανοί. Μετά από κάποιους μήνες παραμονής στην Ελλάδα και αφού γνωρίστηκε με άλλα παιδιά στη γειτονιά, κυρίως αλβανικής καταγωγής, έμαθε για συνομήλικους του που ραπάρουν και για τοπικά συγκροτήματα. Με άλλους τρεις συμπατριώτες του σχηματίζουν τη ραπ ομάδα 4Maniacs και αρχίζουν να «σκαρώνουν» κομμάτια στον υπολογιστή. Όπως μου είπε: «Μου άρεσε, άρχισα να νιώθω ότι δημιουργώ, ότι κάτι κάνω.» Έναν χρόνο αργότερα το γκρουπ διαλύεται, αλλά δημιουργήθηκε η μεγαλύτερη ομάδα των Da New Chain, την οποία στηρίζει και ακολουθεί σε όλες τις δραστηριότητες.

Το 2012 τον βρίσκει άνεργο, και στην ίδια κατάσταση είναι και οι γονείς του. Το στούντιο έχει κλείσει, η παρέα των Chainsat έχει διασκορπιστεί, και ο ίδιος προσπαθεί να χαράξει μια πορεία για το μέλλον. Λόγω ελληνικής καταγωγής της γιαγιάς του περιμένει και ελπίζει στην έκδοση ιθαγένειας που πιστεύει ότι θα διευκολύνει πολύ τα πράγματα.

Στις σκέψεις του βρίσκεται μια νέα μετανάστευση προς κάποια ευρωπαϊκή χώρα. Όσο για την επιστροφή στην Αλβανία, μου είπε:

Το μόνο σίγουρο είναι να γυρίσεις πίσω. Αλλά δε θα το θελα. [...] Δεν, τώρα δε θέλω τώρα, έτσι όπως είμαι αυτή τη στιγμή δε θέλω να πάω. Με άδεια, τώρα που ξέρω γω έχω αδειάσει δε θέλω να πάω. Κατάλαβες;

Τον ρωτάω τι εννοεί με το «έχω αδειάσει» και προσθέτει:

Να χω κάνει πράγματα. Έχω κάνει πράγματα. Δε, δε θα τα καταλάβει κανείς. Απ τη στιγμή που δεν έχεις [λεφτά], σε βλέπουν αν έχεις κατάλαβες; Δεν τους ενδιαφέρει το τι έχεις κάνει. Έχω κάνει πολλά πράγματα.

Σημειώνει πως στην Αλβανία δεν αντιλαμβάνονται πόσο δύσκολη είναι η κατάσταση στην Ελλάδα, ούτε μπορούν να το αντιληφθούν ακόμη κι αν τους εξηγήσει, και πως το ενδεχόμενο επιστροφής σε αυτή τη φάση στην Αλβανία το νιώθει ως μια ματαιώση προς τον εαυτό του.

Doza

Ο Doza γεννήθηκε το 1991 στα Τίρανα της Αλβανίας. Ο πατέρας του ήταν ιδιοκτήτης γκαλερί και ζωγράφος και η μητέρα του καθηγήτρια φιλολογίας. Ενώ ο ίδιος ήταν μόλις τριών χρονών, η οικογένειά του αποφάσισε να μεταναστεύσει στην Ελλάδα. Ήταν από τους τυχερούς που, μέσω ενός γνωστού, κατάφεραν να εξασφαλίσουν άδεια και να φύγουν με αεροπλάνο. Ο ίδιος θυμάται μόνο αμυδρά το κτίριο του αεροδρομίου. Δεν έχει συζητήσει ποτέ με τους γονείς του για την απόφαση να φύγουν, θεωρεί δεδομένο ότι η αιτία ήταν η μεγαλύτερη οικονομική άνεση.

Όταν έφτασαν στην Αθήνα, οι συγγενείς τους περίμεναν. Στην αρχή έμεινε μαζί με τη θεία του σε ένα υπόγειο στο Κολωνάκι. Η μητέρα του ανέλαβε να καθαρίζει τα σπίτια της πολυκατοικίας και ο πατέρας του βρήκε μια δουλειά μπουφетζή. Ύστερα από μερικούς μήνες μετακόμισαν σε δικό τους σπίτι στο Παγκράτι. Ο Doza ξεκίνησε το σχολείο εκεί, αλλά στη Δευτέρα δημοτικού με τη μεσολάβηση των ανθρώπων που ήξεραν από την πρώτη αυτή πολυκατοικία, μετακινήθηκε στο Μαράσλειο σχολείο του Κολωνακίου. Όπως παρατηρεί: «Το μόνο παιδί από ξένη χώρα στο Μαράσλειο... Δεν είχε άλλους αλλοδαπούς, κανέναν.» Όταν ρώτησα πώς ένιωθε σε ένα τέτοιο περιβάλλον:

Περίεργα, τα χειρότερα, αλλά εντάξει με τον καιρό... Αυτά τα παιδιά εκεί ήταν πολύ διαφορετικά. Ήταν όλα παιδιά σπιτιού. Ερχόταν, τους έπαιρνε η μαμά, ο μπαμπάς, τέτοια φάση. Λίγα παιδιά εκεί ήταν κανονικά παιδιά.

Οι παρέες του ήταν όλες από το Παγκράτι, από διάφορες χώρες, και εκεί ένιωθε καλύτερα:

Στη γειτονιά είναι αλλιώς. Στη γειτονιά δεν τολμάει να πει κανείς τίποτα. Στη γειτονιά δεν είμαστε ένας, είμαστε 6-7.

Οι γονείς του δούλευαν εξαντλητικά ωράρια, για δύο χρόνια σχεδόν δεν συναντάει ο ένας τον άλλο, και ο ίδιος βρίσκεται όλη μέρα «στο δρόμο», σε πάρκα και πλατείες, ένας τρόπος ζωής «αλητεία», όπως το περιγράφει ο ίδιος.

Ολοκλήρωσε το γυμνάσιο και συνεχίζει σε τεχνικό λύκειο για την ειδικότητα της πληροφορικής. Παράλληλα από δεκατεσσάρων χρονών δουλεύει: διανομή διαφημιστικών φυλλαδίων, σερβιτόρος, βοηθός σε σουβλατζίδικο. Περίπου στην ίδια ηλικία ξεκινάει η σχέση του με τη ραπ μουσική. Η αφορμή ήταν ένα τυχαίο άκουσμα στο μαγαζί που δούλευε ο πατέρας του καθώς και η επίδραση της ταινίας *8 Mile*. Αρχίζει να ασχολείται περισσότερο και να ακούει διάφορους καλλιτέχνες της χιπ χοπ σκηνής, Αμερικάνους,

Έλληνες, αλλά και Αλβανούς. Γνωρίζεται και με άλλους συνομήλικους στη γειτονιά που επίσης ακούγανε ραπ μουσική και γράφανε ρίμες, και ξεκινάει να πειραματίζεται και ο ίδιος. Περηφανεύεται λέγοντας:

Ήμουν ο πρώτος που αγόρασε φαρδιά, που ντυνόταν με φαρδιά στο Παγκράτι. Αυτό με έκανε να 'μαι δημοφιλής, το να μην είμαι δημοφιλής.³⁵ Το ότι ήμουν διαφορετικός, αυτό με έκανε δημοφιλή. Δηλαδή όλοι μιλάγανε για αυτό το πράγμα, «ποιος είναι αυτός με αυτό το άλλο το παιδί που γράφουνε, κάνουνε κομμάτια, ποιοι, τι είναι αυτοί;». Γιατί ήταν πολύ δύσκολο, δεν τολμούσε κανένας να το κάνει γενικά γιατί έπαιρνες απόρριψη κοινωνικά.

Το πρώτο συγκρότημα στο οποίο συμμετείχε ήταν το Al Quatro (4 Αλβανοί) με φίλους από τη γειτονιά. Εκεί γίνονται οι πρώτοι πειραματισμοί με ρίμες, μουσικές παραγωγές και ηχογραφήσεις. Όταν το συγκρότημα διαλύεται ο ίδιος εντάσσεται στη συλλογικότητα Da New Chain και συνδιαμορφώνει μαζί με τους υπόλοιπους την πορεία της ομάδας τα επόμενα χρόνια.

Αρχές του 2012 αποφάσισε να επιστρέψει στα Τίρανα, να συμβάλει στο στήσιμο ενός καινούριου στούντιο ηχογράφησης εκεί και να προσπαθήσει να ασχοληθεί επαγγελματικά με τη μουσική και να πετύχει κάτι νέο στην πατρίδα. Όπως μου εξήγησε: «Αυτό, που πάμε, [το ότι δηλαδή πάμε εκεί] είναι για να βοηθήσουμε τη χιπ χοπ φάση στην Αλβανία. Να ενισχύσουμε τη φάση.» Αν και αισθάνεται ότι γυρίζει στο «σπίτι του», χωρίς να υπάρχει κάποιο εμπόδιο που θα τον σταματήσει, από την άλλη εκφράζει αμφιβολίες για

³⁵ Αυτό που εννοεί είναι ότι έκανε κάτι διαφορετικό, δεν ακολουθούσε την τάση της εποχής και των πολλών. Την δεύτερη φορά χρησιμοποιεί την λέξη δημοφιλής πιο πολύ με την έννοια μιας mainstream συμπεριφοράς, στυλιστικών επιλογών και προτιμήσεων.

την αποδοχή του από τους συμπατριώτες του. Οι γονείς του για την ώρα αποφασίζουν να παραμείνουν στην Ελλάδα.

Σε πέντε χρόνια φαντάζεται τον εαυτό του να ζει στα Τίρανα, να ζει ωραία, και να έχει οικονομική άνεση. Όπως μου είπε: «Εγώ είμαι απ' τους ανθρώπους που ζητάνε πάντα λίγο παραπάνω. Απ' τους ανθρώπους που θα τους αρέσει να βγάζουν τα πόδια έξω απ' το πάπλωμα.»

Blero

Ο Blero γεννήθηκε το 1989 σε ένα χωριό κοντά στην πόλη Berat της Αλβανίας. Σε ηλικία δυο χρονών, ύστερα από το διαζύγιο των γονιών του, μετακομίζει με τη μητέρα του στην πόλη Vlorë. Η αδερφή του μένει με τον πατέρα του. Οι σχέσεις μεταξύ των δύο γονιών δεν είναι καθόλου καλές και αυτό έχει αντίκτυπο και στα παιδιά. Βρίσκονται μόνο μια φορά τον χρόνο για 15 μέρες. Ο Blero βιώνει από πολύ νωρίς δύσκολες καταστάσεις ενώ οι σχέσεις του με τον πατέρα του μάλλον δεν αποκαταστάθηκαν ποτέ. Η απόρριψη από εκείνον είναι κάτι που τον πληγώνει ακόμη. Και οι δύο γονείς του αργότερα δημιούργησαν νέα σχέση και ξαναπαντρεύτηκαν.

Ο Blero μεγάλωσε στη Vlorë και ολοκλήρωσε το σχολείο εκεί. Παράλληλα, επειδή του άρεσε η μουσική, παρακολούθησε μαθήματα κιθάρας. Τα διέκοψε όταν αποφάσισε να έρθει στην Ελλάδα το 2007. Προκειμένου η αδερφή του να σπουδάσει στην Ιταλία, και αφού ο πατέρας του δεν έδειχνε διάθεση να αναλάβει έστω ένα μερίδιο του κόστους, ο Blero και η μητέρα του δανείζονται από τη θεία του που ζει στην Ελλάδα. Η απόφαση του να μεταναστεύσει και να έρθει να δουλέψει στην Ελλάδα υπαγορεύτηκε σε μεγάλο βαθμό από την ανάγκη να ξεπληρώσουν αυτό το δάνειο. Θυμάται ότι όταν συζητούσαν με συνομήλικους του στο σχολείο για τα μελλοντικά τους σχέδια, ο ίδιος έλεγε πάντα: «Μόνο

στην Ελλάδα δεν πάω. Δεν ξέρω, είχα ακούσει πολλές ιστορίες για το ρατσισμό και δε μου άρεσε καθόλου.»

Ο Blero πέρασε τα σύνορα με τα πόδια πληρώνοντας κάποιον που είχε αναλάβει να οργανώσει το ταξίδι για αυτόν και άλλους είκοσι. Έφτασε στην Αθήνα με ναυλωμένο ταξί. Εγκαταστάθηκε στο Παγκράτι στη θεία του (μητέρα του Andy). Από την πρώτη κιόλας μέρα γνώρισε τον Tani V. και τον Doza, φίλοι ήδη του Andy, και του είπαν ότι κάνουνε ραπ. Στην Αλβανία είχε ήδη ακούσει τον G-Bani που ήταν πολύ γνωστός. Άρχισε να ασχολείται και ο ίδιος, βοηθώντας τον Andy με τους στίχους, και διαπίστωσε ότι του άρεσε να φτιάχνει ιστορίες. Σχημάτισαν μαζί το συγκρότημα B.A.V.

Άρχισε να δουλεύει μερικές μόνο μέρες αργότερα: στην αρχή μεροκάματα σε οικοδομικές εργασίες, αργότερα σε πιο σταθερή βάση σε έναν εργολάβο. Δούλευε πάρα πολλές ώρες, ακόμη και διπλή βάρδια, γιατί είχε ανάγκη να συγκεντρώσει χρήματα. Οι εργοδότες, όπως και οι συνάδελφοί του, ήταν Αλβανοί και έτσι ποτέ δεν έμαθε πολύ καλά την ελληνική γλώσσα. Η ενασχόληση με τη ραπ μουσική, όπου έπρεπε να ακούει και να γράφει ρίμες στα αλβανικά, ήταν ένας ακόμη ανασταλτικός παράγοντας.

Μαζί με τον Andy άρχισαν να επενδύουν σε τεχνολογικό εξοπλισμό, υπολογιστές, λογισμικά, μικρόφωνο, και βγάλανε το πρώτο τους CD. Εν τω μεταξύ είχαν δημιουργήσει με τους υπόλοιπους τη Da New Chain συλλογικότητα. Ως B.A.V. αρχίζουν να συμμετέχουν σε μουσικές βραδιές που διοργάνωναν σύλλογοι και συμπατριώτες τους επιχειρηματίες στην Αθήνα, μαζί με Αλβανούς καλλιτέχνες κυρίως παραδοσιακής και λαϊκής μουσικής.

Κάποια στιγμή, περίπου ενάμισι χρόνο μετά την είσοδο του στην Ελλάδα, ο Blero συλλαμβάνεται χωρίς νόμιμη άδεια παραμονής σε έλεγχο από περιπολία αστυνομικών σε μια πλατεία και επαναπατρίζεται. Δεν μένει όμως πολύ στην Αλβανία και ξαναπερνάει παράνομα τα σύνορα.

Στην Ελλάδα συνεχίζει τη δουλειά και αποφασίζει μαζί με τον Andy να ανοίξουν ένα στούντιο ηχογράφησης. Ξεκινάει έτσι η πιο ενεργή ενασχόληση του με τη ραπ μουσική. Ξαφνικά, τέλη του 2010, και ενώ βρίσκεται για μία συναυλία στη Θεσσαλονίκη, ο Blero συλλαμβάνεται και πάλι στην διάρκεια ελέγχου από αστυνομικούς και απελευνεται, ενώ του απαγορεύεται η επανείσοδος στην Ελλάδα με όποιο τρόπο για τα επόμενα πέντε χρόνια. Ο ίδιος σκεφτηκε ότι θα μπορούσε να επιχειρήσει για μια ακόμη φορά να περάσει παράνομα τα σύνορα Αλβανίας-Ελλάδας, αλλά αναλογιζόμενος την πιθανότητα να τον συλλάβουν μια ακόμη φορά και να αναγκαστεί να ξαναπεράσει ένα διάστημα στην φυλακή, αποφασίζει να μην το κάνει και έτσι εγκαθίσταται στην πόλη του, τη Vlorë. Επιπλέον, σε συμφωνία με τους υπόλοιπους Chainsat, και κυρίως με τον Andy, αποφασίζει να ανοίξει ένα νέο στούντιο ηχογράφησης εκεί. Τα δύο στούντιο, Αθήνας και Vlorë, ξεκινάνε μια διεθνική και διαδικτυακά βοηθούμενη συνεργασία, ενώ και ο Blero προσπαθεί να συμμετέχει στις Da New Chain παραγωγές με τον ίδιο τρόπο.

Μετά από μερικούς μήνες, στην Αλβανία τον ακολουθεί και η Αλβανίδα σύντροφος του, που ζούσε στην Ελλάδα. Αρραβωνιάζονται και ζούνε μαζί.

Aro.g.anti

Ο Aro.g.anti (ή Aro) γεννήθηκε το 1985 σε ένα χωριό κοντά στην πόλη Sarandë της Αλβανίας. Ο πατέρας του ήταν εκεί μαραγκός και η μητέρα του είχε τελειώσει μια σχολή λογιστικής, αλλά ο Aro δε θυμάται αν εξασκούσε το επάγγελμα. Το 1993 έρχεται με τους γονείς του για πρώτη φορά στην Ελλάδα, και συγκεκριμένα στην Κέρκυρα. Μένει για ένα χρόνο εκεί οπότε οι γονείς του αποφασίζουν να τον πάνε πίσω στην Αλβανία όπου και μένει μόνος του με τη γιαγιά του ως το 1997, όταν και αποφασίζουν να τον πάρουν και πάλι μαζί τους στην Ελλάδα. Αυτή τη φορά εγκαθίστανται στην Αθήνα, στο Παγκράτι.

Στην Αλβανία θυμάται ότι ήταν ο καλύτερος μαθητής στην τάξη. Στην Ελλάδα αντίθετα με το που έρχεται τον βάζουν κατευθείαν στο τελευταίο θρανίο, και έτσι με ένα τρόπο, και λόγω των δυσκολιών της γλώσσας, παρουσιάζει τον εαυτό του να οικειοποιείται και να υποδύεται αυτόν τον ρόλο: του μαθητή του τελευταίου θρανίου. Ολοκληρώνει, ωστόσο, και το τεχνικό απογευματινό λύκειο, ενώ παράλληλα ήδη από 13 χρονών δουλεύει, άλλοτε με μερική και άλλοτε με πλήρη απασχόληση. Από τότε έχει κάνει διάφορες δουλειές: μικροπωλητής στη λαϊκή και σε παζάρια, διανομή φυλλαδίων, βοηθός υδραυλικού, ψυκτικού, μάγειρας σε χώρους εστίασης.

Στην Ελλάδα ο πατέρας του απασχολείται αρχικά στον κατασκευαστικό τομέα, ενώ μετά από κάποια χρόνια καταφέρνει να βρει δουλειά ως μαραγκός, ενώ η μητέρα του καθαρίζει σπίτια. Για αρκετά χρόνια θυμάται ότι ακόμη και για βδομάδες δεν τους έβλεπε καθόλου λόγω των εξαντλητικών ωραρίων τους στη δουλειά και του δικού του καθημερινού προγράμματος στο σχολείο.

Την πρώτη του επαφή με το ραπ την παρουσιάζει ως ένα συγκυριακό γεγονός που συνδέεται με τη θέση στην οποία βρέθηκε στην Ελλάδα. Εκεί στο τελευταίο θρανίο «συγκατοικεί» με παιδιά που δεν παρακολουθούν το μάθημα, αλλά ακούνε κρυφά μουσική από walkmans. Ο ίδιος, μην κατανοώντας τη γλώσσα του μαθήματος, βρίσκει έναν επιπλέον λόγο να αποσυρθεί από το μάθημα και να τους ακολουθήσει σε αυτή τη συνήθεια. Η μουσική που άκουγαν τότε τυχαίνει να ήταν ραπ, και έτσι ξεκινάει η δική του μύηση στο συγκεκριμένο είδος. Όπως μου εξήγησε: «Και λέω ‘τι λένε αυτοί τώρα ρε φίλε;’ Άκουγα πράγματα που ήμουν και γω μέσα, τα ένιωθα. Και έτσι ασχολήθηκα.»

Ο Αγο ξεκινάει ακούγοντας πολύ εκπροσώπους της ελληνικής ραπ σκηνής που τότε γνωρίζουν μεγάλη απήχηση στις γειτονιές της Αθήνας. Παράλληλα συνδέεται με πολλά συγκροτήματα και παρακολουθεί την εξέλιξη της χιπ χοπ σκηνής στην Ελλάδα τη δεκαετία

του 2000, συμμετέχοντας και ο ίδιος ως ράπερ. Περίπου το 2003, και έχοντας ακούσει το άλμπουμ των 2Die4 που είχε γνωρίσει επιτυχία σε Ελλάδα και Αλβανία, βγάζει το δικό του άλμπουμ με ραπ κομμάτια σε αλβανικό στίχο που ηχογραφείται και μιξάρεται σε στούντιο του Παγκρατίου. Ο Αγο έρχεται σε επαφή με αλβανικές δισκογραφικές εταιρίες για να αναλάβει την αντιγραφή, προώθηση και εμπορική εκμετάλλευσή του. Δυστυχώς λόγω διάφορων δυσκολιών που αφορούσαν και στις μετακινήσεις, το εγχείρημα έμεινε μετέωρο.

Στην πορεία των χρόνων δημιουργεί και συμμετέχει σε διάφορα ραπ σχήματα, έχει ηχογραφήσει δεκάδες κομμάτια και έχει συνεργαστεί με πολλούς άλλους ράπερ. Γενικά, διαθέτει τη μεγαλύτερη εμπειρία ως ράπερ. Όταν γνωρίζεται με δύο από τα μέλη της ομάδας Da New Chain, έχει αποχωρήσει από το τελευταίο σχήμα στο οποίο ανήκε και όπως μου είπε: «ήθελα να κάνω μια ομάδα [...] ήθελα να κάνω μια καινούρια φάση». Οι τρεις τους σχηματίζουν το συγκρότημα Kurorat Fiks και μαζί με τους υπόλοιπους Chainsat εγκαινιάζουν στα τέλη του 2009 την *Da New Chain φάση*. Η παρουσία του Αγο είναι καταλυτική για τον τρόπο συγκρότησης και εξέλιξης αυτής της *φάσης*, καθώς ανελαβε σε μεγάλο βαθμό τον ρόλο του καθοδηγητή.

Τα σχέδια του για το μέλλον, ακόμη και μετά τα νέα δεδομένα που δημιουργεί η οικονομική κρίση στην Ελλάδα, δεν περιλαμβάνουν επιστροφή στην Αλβανία. Όπως εξηγεί: «Αμα γυρίσω εκεί πέρα θα 'ναι κατάντια για μένα. Γιατί είναι ένα μέρος που δε μ' αρέσει να ζω. Για τους λόγους που σου είπα...». Δυνητικά η χώρα που θα θελε να ζει θα ήθελε να μην είναι βαλκανική- η Αμερική ως η χώρα των ελευθεριών και των ευκαιριών φαντάζει πάντα ιδανικός προορισμός - και ονειρεύεται να είναι ελεύθερος να ταξιδέψει και να ζήσει σε όποια χώρα επιθυμεί. Απ' την άλλη θέλει να φτιάξει ένα σπίτι για αυτόν και κυρίως για την οικογένειά του.

Κοινές εμπειρίες, βιώματα, συναισθήματα

Παρά την μοναδικότητα της κάθε «βιογραφίας», οι ζωές των Chainsat εμφανίζουν κοινά χαρακτηριστικά που αφορούν σε ιστορικές και πολιτικές συνθήκες, συναισθήματα και εμπειρίες.

Και οι έξι είναι γεννημένοι λίγο πριν ή λίγο μετά το 1990, μια περίοδο έντονων αλλαγών και μετασχηματισμών για την Αλβανία. Οι ίδιοι χρησιμοποιούν το στοιχείο αυτό ως κομμάτι της ταυτότητας τους, όταν μιλάνε για «γενιά της μετάβασης» στην οποία ανήκουν και την οποία εκπροσωπούν. Άλλες φορές αποδίδοντάς της θετικά χαρακτηριστικά, ως η «εποχή που γίναμε ελεύθεροι» και άλλες με μια βαθιά ειρωνεία για τέτοιου τύπου διατυπώσεις και ουτοπικά αφηγήματα. Η δεκαετία αυτή, την οποία βιώνουν ως παιδιά, είναι μια περίοδος πυκνού ιστορικού χρόνου με άμεσο αντίκτυπο στις ζωές και στην καθημερινότητα των υποκειμένων. Στα βασικά χαρακτηριστικά της συγκαταλέγονται η αστάθεια, η διατάραξη μιας κανονικότητας και των όποιων ως τότε βεβαιοτήτων και η βία, πραγματική αλλά και ψυχολογική και συναισθηματική που εμπεριέχεται σε συνθήκες κρίσεων. Η λαϊκή δυσαρέσκεια από την άθλια οικονομική κατάσταση στην οποία είχε περιέλθει η χώρα στις αρχές του 1990, αλλά και ο απόηχος από την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων στην ανατολική Ευρώπη, οδήγησαν σε διαδηλώσεις και κινήσεις διαμαρτυρίας οι οποίες πήραν την μορφή γενικευμένων ταραχών και εξεγέρσεων εναντίον της τότε κυβέρνησης. Το κλίμα αυτό συσσωρευμένης λαϊκής αντίδρασης, θυμού και απογοήτευσης κλιμακώθηκε επικίνδυνα το 1997, οδηγώντας την χώρα στα πρόθυρα εμφύλιας διαμάχης. Η χώρα κηρύχθηκε από τον τότε πρωθυπουργό Σαλί Μπερίσα σε κατάσταση έκτακτης ανάγκης και επιβλήθηκε στρατιωτικός νόμος.

Ιδιαίτερα στην Νότια Αλβανία από την οποία κατάγονται οι πληροφορητές και μέλη της Da New Chain, οι ταραχές ήταν εντονότερες. Κάποιοι μεγαλύτεροι σε ηλικία θυμούνται τα μπλόκα που είχαν στηθεί εντός κατοικημένων περιοχών, τις ομάδες αυτό-προστασίας που είχαν συγκροτήσει οπλισμένοι κάτοικοι, καθώς και την απαγόρευση κυκλοφορίας κυρίως νυχτερινές ώρες και ιδιαίτερα για τα παιδιά. Από τη μία, λοιπόν περιγράφουν μια εικόνα έξαρσης της βίας, και από την άλλη η βία αυτή βιώνεται ως «περιπέτεια» και «παιχνίδι», ενώ εντάσσεται στην καθημερινότητα της παιδικής ηλικίας και γίνεται κανονικότητα.

Σε συναισθηματικό επίπεδο, η διάσπαση της οικογένειας – κυρίως λόγω της μετανάστευσης, και σε μία περίπτωση λόγω διαζυγίου – είναι ένα κοινό βίωμα που βαραίνει ιδιαίτερα στις αφηγήσεις τους, τόσο τις λεκτικές όσο και τις μουσικές. Όπως είναι γνωστό, στις περισσότερες περιπτώσεις μετανάστευσης από την Αλβανία, ο πατέρας προηγήθηκε του ταξιδιού του προς την Ελλάδα, φέρνοντας αργότερα και την οικογένεια του. Η συνθήκη αυτή, του πατέρα απόντα που επιστρέφει για μικρά διαστήματα, για πολλές οικογένειες κράτησε για χρόνια, αν αναλογιστεί κανείς πως οι πρώτοι μετανάστες από την Αλβανία άρχισαν να φτάνουν στην Ελλάδα στις αρχές του 1990, ενώ η πλειονότητα των οικογενειών (εννοώντας κυρίως παιδιά) από το 1997 και μετά. Σε ορισμένες δε περιπτώσεις ο αποχωρισμός αφορά και στην μητέρα. Η απουσία αυτή – σωματική και συναισθηματική – σε συνδυασμό με μια σειρά δυσκολιών φαίνεται να αναγκάζει πολλά παιδιά σε μια πρόωγη και βίαιη ενηλικίωση. Το βάρος αυτό μοιάζει να είναι πιο έντονο για τα αγόρια, που εξαιτίας μιας πατριαρχικής τάξης πραγμάτων αισθάνονται την υποχρέωση να αναλάβουν υποχρεώσεις πέρα από την ηλικία τους και να υιοθετήσουν «ανδρικούς» ρόλους και συμπεριφορές που υπαγορεύονται από το κοινωνικό και πολιτισμικό περιβάλλον στο οποίο μεγαλώνουν.

Η πρόωρη ένταξη στην αγορά εργασίας στην Ελλάδα, υπαγορευμένη και από συνθήκες οικονομικής ανάγκης, εντάσσεται στο ίδιο πλαίσιο μιας βίαιης ενηλικίωσης. Για κάποιους αυτό συνεπάγεται αυτόματα το τέλος της σχολικής ζωής, ενώ για άλλους οι δύο ιδιότητες, του εργαζόμενου και του μαθητή, συνυπάρχουν. Στην πρώτη περίπτωση το τραύμα είναι πιο έντονο, καθώς χάνεται το κατεξοχήν περιβάλλον κοινωνικοποίησης με συνομηλίκους, ενώ ματαιώνονται και μια σειρά από όνειρα ή σχέδια ασύμβατα με την καθημερινότητα και τον κόσμο της εργασίας. Αυτή η νοσταλγία για το σχολικό περιβάλλον και η χαμένη ευκαιρία της μόρφωσης είναι ένα από τα αφηγηματικά μοτίβα κοινά στους στίχους των Chainsat. Επιπλέον, κοινό χαρακτηριστικό των συνθηκών εργασίας για όλους είναι η επισφάλεια, που επιτείνεται ακόμη περισσότερο με την οικονομική κρίση. Έτσι, λόγω ηλικίας και συγκυρίας και σε αντίθεση με την μεγαλύτερη γενιά δεν καταφέρνουν να εδραιώσουν μια πιο σταθερή σχέση με την αγορά εργασίας με αποτέλεσμα οι συνέπειες της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα, κυρίως από το 2010 και μετά, να είναι καταλυτικές για τις ζωές τους.

Τέλος, ένα κοινό συναίσθημα που διατρέχει τις βιογραφίες αυτών των παιδιών, ίσως όχι εύκολα αναγνώσιμο, είναι η μοναξιά. Παρακολούθησα πρόσφατα μια παράσταση, βασισμένη σε πέντε μαρτυρίες και αφηγήσεις ζωής μεταναστριών από διαφορετικές χώρες που ζουν στην Ελλάδα. Μία απ' αυτές η Λορέττα από την Αλβανία, περίπου είκοσι χρονών και μεγαλωμένη στην Ελλάδα, περιέγραφε emphatically τη μοναξιά που βίωνε κυρίως τα πρώτα χρόνια εξαιτίας του ότι η μητέρα της δούλευε πάρα πολύ και την έβλεπε ελάχιστα. Η περίοδος αυτή, σε συνδυασμό με μια σειρά αποκλεισμών που βίωνε σε διαφορετικά περιβάλλοντα λόγω της εθνικότητας της, επέδρασε καταλυτικά στην ψυχολογία της, με αποτέλεσμα την έλλειψη αυτοπεποίθησης και δυναμικής και της αίσθηση μιας μόνιμης μοναξιάς. «Μόνος ίσον κανένας» ήταν οι λέξεις που επαναλάμβανε συνεχώς η Λορέττα

στην διάρκεια της αφήγησης της. Η Λορέττα, μου θύμισε ότι λάμβανα την ίδια αίσθηση από τους Chainsat, έστω κι αν όχι τόσο ξεκάθαρα λεκτικά διατυπωμένη. Η συγκρότηση της ιδιότυπης αυτής συλλογικότητας των Da New Chain, η οποία σε μεγάλο βαθμό δανειζόταν αρχές και λειτουργίες μιας εναλλακτικής οικογένειας, και οι ποικίλες μουσικές επιτελέσεις εντός αυτής, έμοιαζε να δρα αποδυναμωτικά και θεραπευτικά απέναντι στην αίσθηση αυτή, μεταμορφώνοντας τα υποκείμενα από «κανένας» σε «κάποιος».

Επίλογος

Στη χιπ χοπ μουσική παράδοση είναι συνηθισμένο να γράφονται κομμάτια στα οποία ο ράπερ παρουσιάζει τον εαυτό του και συστήνεται στο κοινό του, κυρίως δε στα πρώτα του βήματα ή στις πρώτες ολοκληρωμένες δουλειές (CD ή album) που απευθύνονται στο κοινό. Καταγράφοντας και αφηγούμενοι ιστορίες στους στίχους τους, που είτε αποτελούν ή αντλούν σε μεγάλο βαθμό από προσωπικά βιώματα, το πλαίσιο αυτό είναι απαραίτητο προκειμένου το κοινό να κατανοήσει ποιος είναι αυτός που μιλάει και γιατί λέει όσα λέει. Στο κεφάλαιο αυτό, προσπάθησα να θέσω ένα αντίστοιχο πλαίσιο για την «φάση» Da New Chain, που αποτελεί το κεντρικό εθνογραφικό παράδειγμα αυτής της διατριβής, παρέχοντας στοιχεία που αφορούν στην γέννηση της και στις διαδρομές των υποκειμένων που την συγκροτούν.

Στο επόμενο κεφάλαιο θα εστιάσω στη σχέση των υποκειμένων αυτών με τον αστικό χώρο τον οποίο κατοικούν. Θα μιλήσω για τους χώρους εκείνους, πραγματικούς αλλά και φαντασιακούς, στους οποίους εγγράφεται η βιωμένη εμπειρία τους καθώς και τόπους που αναπαριστούν λογοθετικά –και κάποιες φορές και μουσικά - στους στίχους

τους οι ράπερ. Τελος, θα μιλήσω για τους τόπους εκείνους που φιλοξένησαν τις Da New Chain μουσικές επιτελέσεις, και στους οποίους εγγράφεται η σύνθετη γεωγραφία της «φάσης» αυτής.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2

ΜΟΥΣΙΚΗ, ΤΟΠΟΙ ΚΑΙ ΔΙΑΔΡΟΜΕΣ ΣΤΟ ΣΥΓΧΡΟΝΟ ΑΣΤΙΚΟ ΤΟΠΙΟ. ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΜΟΥΣΙΚΗ, ΠΑΡΑΓΟΝΤΑΣ ΤΟΠΟΥΣ.

*«-Εδώ πρέπει να γίνει η συναυλία, στο Ταπητουργείο. Εδώ είναι ο κόσμος μας ρε.
-Ναι, αλλά δεν πρέπει να μείνουμε μόνο σε αυτούς, πρέπει να μας ακούσουν κι άλλοι.
-Αν μας αγαπάνε οι άλλοι θα έρθουν εδώ.»*

Ο διάλογος αυτός ανάμεσα σε δύο από τα μέλη των Chainsat, διεξήχθη σε μία από τις πρώτες συναντήσεις μας, όταν ακόμη το στούντιο του συγκροτήματος ήταν σε φάση προετοιμασίας. Την εποχή εκείνη οι ίδιοι σχεδίαζαν συναυλία στην οποία θα παρουσίαζαν το πρώτο άλμπουμ τους, που θα ηχογραφούνταν και θα μιζάρονταν εξ ολοκλήρου στο νέο τους στούντιο, και θα κυκλοφορούσε από την B.A.V. Records. Η πλατεία Ταπητουργείου, σε απόσταση μερικών μόνο μέτρων από το στούντιο, ήταν αγαπημένος τόπος συνάντησης τόσο των Chainsat όσο και αρκετών συνομηλίκων τους. Οι νέοι αυτοί του Βύρωνα σύχναζαν εκεί κυρίως τις απογευματινές και βραδινές ώρες. Η πλατεία Ταπητουργείου, μαζί με μια σειρά άλλων κοντινών τοποθέσεων, όριζαν τη γεωγραφία αυτού που οι ίδιοι αντιλαμβάνονταν και περιέγραφαν ως «γειτονιά»: μια γεωγραφία οικεία, προσβάσιμη, φορέα συναισθημάτων, αναμνήσεων και βιωμάτων. Η εμφανική πρόταση για πραγματοποίηση της πρώτης συναυλίας της νέας φάσης εντός των ορίων αυτής της γεωγραφίας, σε έναν χώρο-τοπόσημο για τους Chainsat, εκφράζει την ανάγκη επιβεβαίωσης μιας ταυτότητας χωρικά παραγόμενης και προσδιορισμένης.

Την ίδια στιγμή, οι Chainsat εξέφραζαν, και σε μεγάλο βαθμό πραγμάτων, την ανάγκη να επικοινωνήσουν και να δράσουν σε ένα πλαίσιο διατοπικό και διεθνικό, να αμφισβητήσουν και να επιχειρήσουν να κινηθούν «έξω από την θέση» τους, να οραματιστούν και να διεκδικήσουν νέους τόπους, υλικούς και νοηματικούς. Σε αυτή τη

διαδικασία βρήκα ότι έπαιξε βασικό ρόλο το στούντιο. Το στούντιό τους, όπου έλαβε χώρα το μεγαλύτερο μέρος της καλλιτεχνικής τους δραστηριότητας, συνιστούσε ταυτόχρονα υλικό χώρο - καταφύγιο και ακόμα κατοικία μελών της ομάδας σε κάποιες φάσεις, αλλά και ετεροτοπία (Φουκώ 2012), συνδέοντας τα μέλη του συγκροτήματος με την κοσμοπολιτική μουσική κουλτούρα του ραπ/χιπχοπ και επιτρέποντας τη δυνητικοποίηση (Lévy 2001) των όποιων μουσικών επιτελέσεών τους σε πολλαπλούς χωροχρόνους πέρα από τη γειτονιά και την Αθήνα της μετανάστευσης. Σε αυτόν τον χώρο πειραματίστηκαν με ιδέες, συμπεριφορές, ιδεολογήματα, αξίες, αναζητώντας μια «θέση στον κόσμο» (a place in the world) που τα εθνικά και εθνοτικά αφηγήματα του σχολείου, της οικογένειας και της κοινότητας, με τις αποκλείουσες φαντασιώσεις τους, δεν μπορούσαν να εκπληρώσουν.

Παρά τις θεσμικές πολιτικές που ορίζουν και χωρικά τον «Άλλο», συνήθως περιορίζοντας και αποκλείοντάς τον, είναι σημαντικό να αναγνωρίσουμε και να μελετήσουμε τη διαδικασία και τους τρόπους με τους οποίους αυτοί οι «Άλλοι» παράγουν τόπους, μεταλλάσσοντας τη λειτουργία τους και προσθέτοντας τους νέα νοήματα (Ahmed 2000, Βαΐου και Καλαντίδης 2009, Παρσάνογλου και Πετράκου 2010). Ενώ οι διεθνικοί δεσμοί των μεταναστών αναγνωρίζονται και αναλύονται στις περισσότερες σύγχρονες μελέτες για τη μετανάστευση, οι δεσμοί αυτοί σπάνια αφορούν σε σχέσεις που εκτείνονται σε ένα δίκτυο πέρα από το στενά οικογενειακό.³⁶ Το παράδειγμα των Chainsat, με αφορμή και κέντρο τη μουσική αλλά με προεκτάσεις πέρα από αυτή, δίνει τη δυνατότητα να αναδειχθούν εναλλακτικές δυναμικές και κατευθύνσεις στα πλαίσια της διεθνικότητας που αναπτύσσουν οι μετανάστες.

³⁶ Η βιβλιογραφία που μελετά τα διεθνικά δίκτυα μεταναστών είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη. Ενδεικτικά βλέπε Basch, Schiller, Blanc 1994, Levitt, De Wind και Vertovec 2003, Levitt και Jaworski 2007, Vertovec 2004, 2007, Λαλιώτου 2006, Τσιμουρή 2009a.

Εστιάζοντας σε τόπους βιωμένης εμπειρίας της Da New Chain φάσης στην Αθήνα και την πόλη Βλόρα της Αλβανίας, θα προσπαθήσω να αποτυπώσω τους νοητικούς και φυσικούς χάρτες που δημιουργούν οι κινήσεις τους, οι διαδρομές τους, οι πρακτικές τους στον χώρο και η μουσική τους. Εξετάζοντας τις ιεραρχίες, τις κοινωνικές σχέσεις, τη χρήση και τη φαντασίωση αυτών των τόπων, θα μιλήσω για το πώς οι Chainsat παράγουν τη δική τους γεωγραφία στην πόλη και στον κόσμο ως νέοι, μουσικοί και μετανάστες, πώς δημιουργούν συνδέσεις σε τοπικό και διεθνικό επίπεδο, πώς διαχειρίζονται αλλά και αμφισβητούν χωρικούς αποκλεισμούς και περιορισμούς και εν τέλει πώς βρίσκουν μια *άλλη* θέση από την αναμενόμενη ενάντια στις συνθήκες που παράγει η μετανάστευση αλλά και η οικονομική και κοινωνική συγκυρία της εποχής τους.

Μετανάστες και το δικαίωμα στην πόλη

Από τη δεκαετία του 1980 έχει αρχίσει να διερευνάται η αμφίδρομη σχέση μεταξύ κοινωνικού και χωρικού: η κοινωνικο-χωρική διαλεκτική (Soja 1989: 129). Αναγνωρίζεται ότι ο χώρος δεν είναι απλά αποτέλεσμα κοινωνικο-πολιτισμικών νοημάτων και σχέσεων αλλά επίσης το μέσο, η προϋπόθεση της ύπαρξής τους. Με άλλα λόγια, το χωρικό κατασκευάζεται κοινωνικά, αλλά και το κοινωνικό συγκροτείται επίσης χωρικά (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010: 13). Ο αστικός χώρος, ως κατεξοχήν χώρος επαφών διαφορετικών κοινωνικών ομάδων και ανθρώπων, ορίζεται από τις δραστηριότητες και τις κοινωνικές σχέσεις που φιλοξενούνται και εγγράφονται σε αυτόν, οι οποίες και διαμορφώνουν εν τέλει τη φυσιογνωμία και την κοινωνική διάσταση κάθε χώρου, πέρα από

την απλά υλική. Ο χώρος, επομένως, δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ένα στατικό, απόλυτα καθορισμένο και οριοθετημένο 'αντικείμενο', αλλά ένα συνεχώς μεταβαλλόμενο αποτέλεσμα το οποίο προκύπτει από τη συγκεκριμένη κάθε φορά σύνθεση σχέσεων και διαδικασιών, από τις νοηματοδοτήσεις, τις αμφισβητήσεις και τις διεκδικήσεις των ατόμων και των ομάδων που τον κατοικούν και που έχουν διαφορετικές ταυτότητες, εμπειρίες και ανάγκες. Όπως σωστά υποστηρίζει η κοινωνική γεωγράφος Doreen Massey, ο χώρος δεν μπορεί ποτέ να είναι κλειστός και προκαθορισμένος, αλλά είναι σε διαρκή διαδικασία γίνεσθαι (Massey 1999: 205).

Στο πλαίσιο αυτό λοιπόν, έχει ενδιαφέρον η πολλαπλότητα των τρόπων με τους οποίους χρησιμοποιούν, βιώνουν και συνδέονται με τους ίδιους αστικούς χώρους διαφορετικές ομάδες και άτομα. Θεωρητικά, ο αστικός δημόσιος χώρος σε ανοιχτές δημοκρατικές κοινωνίες δεν εμπεριέχει ορατά σύνορα και αυστηρές διαχωριστικές γραμμές. Σε αντίθεση με τον ιδιωτικό χώρο, θα μπορούσε να εκληφθεί ως ένας χώρος ανοιχτός, προσβάσιμος στους κατοίκους της πόλης αλλά και σε επισκέπτες αυτής. Ωστόσο, θεσμικές ρυθμίσεις, συμβολικοί κώδικες και κοινωνικές πρακτικές ορίζουν τη γεωγραφία εξουσίας του χώρου και τοποθετούν τους ανθρώπους στη «θέση τους». Αν όμως, από τη μία, υπάρχουν οι μηχανισμοί και οι δυνάμεις εκείνες που με συστηματικό τρόπο αποδυναμώνουν και περιθωριοποιούν κοινωνικές ομάδες, οι ομάδες αυτές και τα υποκείμενα εφευρίσκουν τρόπους οικειοποίησης χώρων στην πόλη, υπονομεύοντας έτσι και ανατρέποντας στην πράξη τις όποιες ηγεμονικές τάσεις ελέγχου και συγκροτώντας τις δικές τους μικρές γεωγραφίες της αντίστασης (Γιαννακόπουλος και Γιαννιτσιώτης 2010: 14).

Ο σύγχρονος κόσμος, σύμφωνα με τον Bauman (1995), είναι παθιασμένος με τους καθαρούς διαχωρισμούς, οτιδήποτε και οποιοσδήποτε βρίσκεται «ανάμεσα» τον

αποσυντονίζει. Ο «ξένος», ως παράδειγμα που προσωποποιεί αυτή τη συνθήκη του ανάμεσα, αμφισβητεί τα δίπολα τύπου εντός/εκτός, εκεί/εδώ, καθώς είναι και τα δύο ταυτόχρονα. Ειδικότερα όταν ο ξένος ως «άλλος» βρίσκεται μεταξύ μας, μπαίνει στον χώρο μας – υλικό ή κοινωνικό - τότε το ξένο μπλέκεται με το οικείο, το μακρινό με το κοντινό, το εκεί με το εδώ, τα όρια και τα δίπολα γίνονται ρευστά (Βαΐου και Καλαντίδης 2009: 41). Η ενσώματη παρουσία του «Άλλου» γίνεται απειλή στην καθιερωμένη τάξη, ειδικότερα όταν μέσα από πρακτικές που εγγράφονται στον χώρο οι αόρατοι ή αποκλεισμένοι σε διάφορα επίπεδα «άλλοι» διεκδικούν πρόσβαση και συμμετοχή και αμφισβητούν τις καθιερωμένες ιεραρχίες. Όσο κι αν οι ανάγκες και οι επιθυμίες των ανθρώπων ορίζονται από γεωγραφίες εξουσίας και δύναμης, δεν υποτάσσονται απόλυτα σ' αυτές: είτε απειθαρχούν στις θέσεις στις οποίες το ηγεμονικό σύστημα εξουσίας τους τοποθετεί με βάση έμφυλες, ταξικές, οικονομικές, εθνικές κατηγορίες και χαρακτηριστικά, είτε από την άλλη αρνούνται να εκχωρήσουν τη θέση τους. Η υπέρβαση κάποιων ορίων προφανώς δεν καταργεί τα δίπολα, ούτε τις σχέσεις δύναμης που δρουν σε πολλαπλά επίπεδα τα οποία έχουν να κάνουν με το φύλο, την τάξη, τη σεξουαλικότητα, την εθνότητα. Ωστόσο το αίτημα των κάθε φορά αποκλεισμένων και των 'εκτός τόπου' (Ahmed 2000: 21) να παράγουν άλλες χωρικότητες και συσσωματώσεις, να κάνουν διανοητούς και εφικτούς άλλους χώρους παραμένει και έχει σημασία.

Η πόλη και η μετανάστευση αλληλοσυνδέονται διαλεκτικά, αφού η τελευταία παίζει τις περισσότερες φορές πολύ σημαντικό ρόλο στους μετασχηματισμούς της πρώτης. Η πόλη και ο χώρος, κυρίως ο δημόσιος χώρος, συνιστούν πεδία όπου οι σχέσεις ταυτότητας-ετερότητας εκτός από το να παράγονται και αναπαράγονται, τίθενται και υπό διαπραγμάτευση. Οι μετανάστες διαμορφώνουν, ή επαναδιαμορφώνουν, την ταυτότητά τους μέσω της παρουσίας και συμμετοχής τους στον δημόσιο χώρο, μέσω των

καθημερινών πρακτικών τους που εγγράφονται σε αυτόν, και μέσω της σχέσης τους με συγκεκριμένους τόπους.

Η συγκέντρωση των μεταναστών στις πόλεις, η έντονη παρουσία τους και οι αναδύμενες πρακτικές τους, εν συνέχεια, αποκτούν καθοριστική σημασία στις νέες συλλήψεις της ιδιότητας του πολίτη, μετατοπίζοντας ένα μεγάλο μέρος της συζήτησης από το επίπεδο του έθνους σε αυτό της πόλης. Παρότι τυπικά αποκλείονται από δικαιώματα ή πλήρη δικαιώματα - της ιθαγένειας για παράδειγμα - καθώς και συμβολικά, από εθνικά αφηγήματα, μέσα από πράξεις τους (acts of citizenship) όπως η οικειοποίηση συχνά εγκαταλειμμένων/ περιθωριακών χώρων, η συμμετοχή τους σε κοινότητες και δίκτυα και η εφευρετική πολιτισμική τους παραγωγή διεκδικούν την παρουσία και τη θέση τους στην πόλη – και, κατ' επέκταση, στην πολιτεία (Isin και Nielsen, 2008, Allon 2013, Holston και Appadurai 1999, Ang 2004).

The Hood: Το χωρικό αφήγημα της ραπ κουλτούρας

Στις εκφράσεις της χιπ χοπ κουλτούρας αλλά και σε συζητήσεις που αφορούν σε αυτές, ζητήματα χώρου και τοπικότητας βρίσκονταν πάντα στο επίκεντρο. Για την ραπ μουσική, η πόλη και η γεωγραφία της αποτελούν τη βάση της πολιτισμικής της παραγωγής. Η ιστορία - ή ο μύθος – για τη γέννηση της χιπ χοπ μουσικής λέει πως ο Kool Herc, Τζαμαϊκανός dj που ζούσε στη γειτονιά του Μπρονξ και διοργάνωνε πάρτυ παίζοντας κυρίως funk μουσική, πήρε μια μέρα δύο πικ απ και ένα ηχοσύστημα, βγήκε σε ένα μεγάλο πάρκο ή γήπεδο της γειτονιάς και άρχισε να αυτοσχεδιάζει τεχνικά, εισάγοντας ‘κενά’, ‘διακοπές’, ‘ρήξεις’ (breaks) στον ρυθμό της μουσικής που έπαιζε στον δίσκο. Ένας καινούριος ήχος γεννήθηκε στον ανοιχτό δημόσιο χώρο και ως κομμάτι αυτού, αποτέλεσε

τη βάση και απαρχή της χιπ χοπ μουσικής (Hebdige 2004: 224). Ακόμη κι αν δεν ήταν ο Kool Herc αυτός που πρώτος σύστησε το νέο είδος στους γείτονές του στο Μπρονξ, με αυτόν τον τρόπο οι ιστορίες για τη γέννηση και εξέλιξη αυτής της μουσικής αφορούν πάντα στον δημόσιο χώρο και πιο συγκεκριμένα σε δρόμους, πάρκα και νυχτερινά κλαμπ περιοχών της Νέας Υόρκης της δεκαετίας του 1970. Παράλληλα, η σημασία της εδαφικότητας και του (δημόσιου) χώρου αποτυπώνεται σε όλες τις εκφράσεις του χιπ χοπ κινήματος: στο γκράφιτι και στον τρόπο που παρεμβαίνει οπτικά στον δημόσιο χώρο και τον οικειοποιείται, στο μπάσο που ακούγεται δυνατά από τα ηχεία των djs και «διαρρηγνύει» το αστικό ηχοτοπίο, όπως και στους στίχους των ράπερ στους οποίους αρθρώνονται λογοθετικά κομμάτια της αστικής γεωγραφίας (Forman 2004: 155).

Η σύνδεση της αμερικάνικης χιπ χοπ μουσικής και κουλτούρας με τον δημόσιο χώρο είναι συχνά συνυφασμένη με τη χωρική και κοινωνική γεωγραφία του γκέτο. Στον απόηχο της αποβιομηχάνισης των αμερικανικών πόλεων της δεκαετίας του 1970, η έννοια του γκέτο ήταν ταυτόσημη με συνθήκες υποβάθμισης, επικινδυνότητας και αποσύνθεσης. Μαζί με τον Herc, στο Μπρονξ και σε αντίστοιχες γειτονιές της Νέας Υόρκης ζούσαν σχεδόν αποκλειστικά νέοι και νέες απόγονοι μεταναστών από την Αφρική και τη Λατινική Αμερική, που βίωναν συνθήκες έντονης φτώχειας, ρατσισμού και κοινωνικού αποκλεισμού. Απομονωμένοι από την κοινωνική, πολιτική και πολιτιστική ζωή της χώρας, και εγκλωβισμένοι στη γεωγραφία, την καθημερινότητα και τις συνθήκες του γκέτο, βρήκαν στη χιπ χοπ μουσική και τον χορό έναν τρόπο να εκφράσουν τις συνθήκες που βίωναν με τα μέσα που διέθεταν: το σώμα τους, τη φωνή τους και έναν ελάχιστο τεχνικό εξοπλισμό.

Σε ένα τέτοιο πλαίσιο αποκλεισμού από το συνολικό κοινωνικό σώμα και από τις ευκαιρίες αναζήτησης ενός καλύτερου μέλλοντος, η χιπ χοπ μουσική και ο χορός που

επιτελούνταν στους δρόμους και στις πλατείες της γειτονιάς εμφανίζονταν ως μια προσπάθεια επιβολής και εγγραφής της παρουσίας των αποκλεισμένων αυτών νέων στον δημόσιο χώρο. Αυτή η προσπάθεια δήλωσε δυνατά αυτό που ζούσαν εκεί ακριβώς που το ζούσαν. Έτσι, ο φυσικός τόπος της χιπ χοπ μουσικής ταυτίστηκε με το γκέτο – όπως βέβαια διαμορφώθηκε σε συγκεκριμένες ιστορικές και κοινωνικές συνθήκες – και παρήγαγε μια κουλτούρα που συνδέθηκε με τα πάρτυ στο δρόμο και με μια έκφραση «απειθαρχίας» και «αταξίας» στον χώρο.

Σταδιακά, οι αφηρημένες χωρικές αναφορές και τα προτάγματα που διατυπώθηκαν στη βάση της διεκδίκησης του αστικού δημόσιου χώρου και της πρόσβασης και παρουσίας ομάδων που οι ράπερ εκπροσωπούσαν σε αυτόν, μορφοποιήθηκαν στην χωρικά εντοπισμένη έννοια της γειτονιάς ως πεδίου που ορίζεται από και παράγει συγκεκριμένες εμπειρίες και σχέσεις. Ο Murray Forman, ερευνητής της χιπ χοπ κουλτούρας και ένας από τους θεμελιωτές των χιπ χοπ σπουδών, αναφέρεται στην αλλαγή αυτή από την έννοια του γκέτο στην πιο ειδική και εν-τοπισμένη λογοθετική κατασκευή «γειτονιά», και την τοποθετεί χρονικά περίπου το 1987-88 (Forman 2000: 68). Η γειτονιά (the 'hood') ως μικροκλίμακα εμπειριών γίνεται από τότε κυρίαρχη χωρική αλληγορία στη χιπ χοπ κουλτούρα και τις εκφράσεις αυτής, όπως η ραπ μουσική (Forman 2004: 155).

Από τη γειτονιά μέχρι την πόλη αλλά και ευρύτερες γεωγραφικές περιοχές - ανατολική εναντίον δυτικής ακτής στις Ηνωμένες Πολιτείες – οι τοπικές αναφορές και δεσμοί των εκφραστών της χιπ χοπ κουλτούρας ορίζουν τους ίδιους και το καλλιτεχνικό προϊόν που παράγουν/επιτελούν και το τοπο-θετούν. Οι ράπερ αντλούν την ταυτότητά τους από το διαχωρισμό τους από ράπερ και μουσικές συλλογικότητες που κατοικούν αλλού και εκφράζουν άλλες γειτονιές, άλλες πόλεις, άλλες εμπειρίες και ταυτότητες. Ο διαχωρισμός αυτός με βάση την μικροκλίμακα του χώρου κατοίκησης ξεκίνησε από τους πρώτους χιπ

χοπ χορευτές (b-boys) και djs που συγκροτήθηκαν σε ομάδες, οι οποίες ανταγωνίζονταν η μία την άλλη στο πλαίσιο ανάπτυξης χωρικών συμμαχιών και εν-τοπισμένων ζωνών επιρροής, ήδη διαμορφωμένων κάτω από άλλες οργανωτικές δομές (π.χ. συμμορίες). Ο ανταγωνισμός αυτός οδήγησε στη διαμόρφωση διαφορετικών και γεωγραφικά αναγνωρίσιμων στυλ έκφρασης στα πλαίσια της χιπ χοπ κουλτούρας, απόρροια των διαφορετικών χωρικά – και κοινωνικά - παραγόμενων εμπειριών.

Οι πρώιμοι εκφραστές του ραπ είδους στις αμερικάνικες πόλεις μιλάνε για το γκέτο ως μια συνθήκη απόγνωσης, καταπίεσης και κοινωνικού αποκλεισμού. Το γκέτο αποτυπώνει χωρικά τη βία και τον αποκλεισμό από το κυρίαρχο σύστημα, και αναπαράγει ανισότητες και διαχωρισμούς. Αν γεννηθείς στο γκέτο είναι δύσκολο να βγεις απ' αυτό. Μέσα στα χρόνια, ωστόσο, παρατηρείται μια σταδιακή αλλαγή κατά την οποία το γκέτο εκτός από μετωνυμία αποκλεισμού γίνεται και έκφραση θετικής ταυτότητας με έμφαση στις σχέσεις αλληλεγγύης, αδελφικότητας και συντροφικότητας. Η σταδιακή ανασηματοδότηση της γειτονιάς ως τοπικού προσδιορισμού ταυτότητας και οικειότητας για τους ράπερ, και ως οντότητα φορτισμένη με θετικά κυρίως νοήματα, αποτελεί κομμάτι αυτής της αλλαγής. Οι εκφραστές της χιπ χοπ κουλτούρας χρησιμοποιούν τη γειτονιά για να ορίσουν την θέση τους, όχι μόνο γεωγραφικά αλλά και κοινωνικά. Εξάλλου, ο πολύ δημοφιλής και κοινός ραπ όρος «represent» σημαίνει την εκπροσώπηση μιας συγκεκριμένης κοινότητας και ομάδας με κοινά κοινωνικά χαρακτηριστικά τα οποία διαμορφώνονταν στη βάση της κατοίκησης σε κοινές χωρικές συνθήκες (Forman 2000).

Në Athinë në Pangrat: Νεαροί μετανάστες στις γειτονιές της Αθήνας

Στην Ελλάδα, ένας μεγάλος αριθμός των μεταναστών που έφτασαν μαζικά στις αρχές της δεκαετίας του 1990 και έπειτα, εγκαταστάθηκε στα μεγάλα αστικά κέντρα όπου υπήρχαν δουλειές και καλύτερες προοπτικές εξέλιξης. Ειδικά στην αρχή, δεδομένου ότι η πλειονότητα αφορούσε σε νεαρούς άνδρες που αναζητούσαν δουλειά, η παρουσία τους συνδέθηκε με ανοιχτούς δημόσιους χώρους όπως οι πλατείες και τα πάρκα. Τα μέρη αυτά λειτούργησαν για μεγάλο διάστημα ως «πιάτσες» ανεύρεσης εργασίας. Οι νεαροί μετανάστες συγκεντρώνονταν εκεί, δηλώνοντας έτσι την άμεση διαθεσιμότητά τους για «μεροκάματα» στους εκάστοτε Έλληνες εργοδότες που προσέγγιζαν καθημερινά τις συγκεκριμένες πλατείες αναζητώντας φτηνή εργατική δύναμη. Επιπλέον, σε μια περίοδο που η λειτουργία των πάρκων και πλατειών ως τόπου αναψυχής και ανάπαυλας για την καθημερινότητα των Ελλήνων κατοίκων των πόλεων είχε πια φθίνει, για τους μετανάστες έγινε ένας κοντινός και χωρίς κόστος τόπος για να συναντήσουν συμπατριώτες τους, να ανταλλάξουν πληροφορίες και να περάσουν τον ελάχιστο ελεύθερο χρόνο τους (Iosifides and King 1998, Σιώτου 2016). Το φαινόμενο αυτό ήταν πιο έντονο σε συγκεκριμένες περιοχές της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης, στις οποίες κυρίως εγκαταστάθηκαν μετανάστες. Έτσι, ανοιχτοί χώροι σε κεντρικές κυρίως περιοχές των πόλεων, με τις οποίες στερεοτυπικά συνδέθηκαν οι μετανάστες από τη δεκαετία του 1990 και μετά, αποτέλεσαν βασικό πεδίο επιτέλεσης δραστηριοτήτων και πρακτικών που διαμορφώθηκαν στις νέες συνθήκες καθημερινότητας τους στο αστικό γίγνεσθαι.

Βεβαίως, η διαδικασία αυτή συνάντησε εμπόδια και τη ξеноφοβική εχθρότητα μέρους της τοπικής κοινωνίας· η παρουσία μεταναστών σε πολλές περιπτώσεις κρίθηκε «ενοχλητική» για τη δημόσια εικόνα της πόλης. Εντάσεις που προκλήθηκαν είχαν ως βασικό διακύβευμα την παρουσία, πρόσβαση ή τον αποκλεισμό συγκεκριμένων μεταναστευτικών ομάδων και εθνικοτήτων σε χώρους όπως πλατείες και πάρκα στον

αστικό ιστό. Το παράδειγμα της πλατείας του Αγίου Παντελεήμονα στο κέντρο της Αθήνας είναι ίσως το πιο χαρακτηριστικό. Η ομώνυμη συνοικία της Αθήνας υπήρξε τόπος εγκατάστασης μεταναστών κυρίως από χώρες της Ασίας και της Αφρικής, και από το 1990 και μετά και από την Αλβανία και χώρες του πρώην ανατολικού μπλοκ. Το 2008 αρχίζουν να εντείνονται στην περιοχή περιστατικά βίας και ρατσιστικών επιθέσεων απέναντι σε μετανάστες κατοίκους από αυτοαποκαλούμενους «αγανακτισμένους κατοίκους» της ίδιας περιοχής. Οι τελευταίοι διαμαρτύρονταν για την άνοδο της εγκληματικότητας στην περιοχή, γεγονός που συνέδεαν με την παρουσία των μεταναστών. Με το πρόσχημα αυτό, και με σύνθημα «να ξεβρωμίσει ο τόπος», συγκροτούνται στην περιοχή «επιτροπές κατοίκων Αγίου Παντελεήμονα» που επιχειρούν την ιδεολογική και εδαφική ανακατάληψη της περιοχής.³⁷ Οι επιτροπές αυτές, αποτελούμενες στην πλειονότητα τους από μέλη και οπαδούς της Χρυσής Αυγής και ιδεολογικά καθοδηγούμενες από αυτή, οργανώνουν εξορμήσεις στην περιοχή κατά τις οποίες επιδίδονται σε επιθέσεις εναντίον μεταναστών που συναντούν σε δρόμους και πλατείες της περιοχής, καθώς και σε στοχευόμενες εφόδους σε μαγαζιά και επιχειρήσεις που ανήκουν σε «ξένους». Η πλατεία του Αγίου Παντελεήμονα με την παρακείμενη παιδική χαρά, τόπος συνάθροισης και ψυχαγωγίας πολλών μεταναστών της περιοχής και των παιδιών τους, γίνεται το προπύργιο της δράσης αυτών των «επιτροπών κατοίκων» και σύμβολο του αγώνα «ελέγχου» της περιοχής. Έτσι, στις 19 Ιανουαρίου 2009 μια ομάδα Χρυσευγιδίων προχωρά στο κλείδωμα με λουκέτο της παιδικής χαράς του Αγίου Παντελεήμονα, ως μια κίνηση ισχύος και επιβολής στην περιοχή.

Στις πιο απόκεντρες γειτονιές της Αθήνας τέτοιες εντάσεις σπανίζουν, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι οι νεαροί μετανάστες που κατοικούν εκεί μπορούν να αισθάνονται

³⁷ Πέτρος Κατσάκος, «Άγιος Παντελεήμονας: Το 'λίκνο' της Χρυσής Αυγής», Εφημερίδα «Η Αυγή», 6/10/2013, <http://www.avgi.gr/article/10811/1081976/agios-panteleemonas-to-likno-tes-chryses-auges>.

ασφαλείς, ιδίως αν δεν διαθέτουν τα απαραίτητα «χαρτιά». Για τα μέλη των Chainsat ο κλεφτοπόλεμος με την αστυνομία αποτελούσε μια συνηθισμένη εμπειρία που τροφοδοτούσε τις μεταξύ τους συζητήσεις. «Ξέρεις τι είναι να είσαι στο πάρκο, να αράζεις και να σκάει η αστυνομία και να σε βάζει στα γόνατα με το όπλο έτσι;» Με την παρατήρηση αυτή ξεκίνησε ο Doza, κάποιο βράδυ που είχαμε βρεθεί στο στούντιο, να μου διηγείται ένα περιστατικό που είχε συμβεί πριν μερικά χρόνια στον ίδιο και στην παρέα του.

Μέρη όπως η πλατεία και το πάρκο της γειτονιάς αποτελούσαν, όπως είχα πια καταλάβει καλά αγαπημένους τόπους συνάθροισης για τους Chainsat και την παρέα τους από τα παιδικά και κυρίως εφηβικά χρόνια, εν μέρει ως τρόπος διαφυγής από τους γονείς τους αλλά και γιατί δεν είχαν λεφτά να πάνε σε μαγαζιά ή δραστηριότητες της ηλικίας τους που είχαν οικονομικό κόστος. Ήταν λοιπόν ένα τέτοιο συνηθισμένο απόγευμα για την παρέα στο πάρκο – τσιγάρο, μπύρες, αστεία, ρίμες και «άραγμα» - όταν ξαφνικά ένστολοι αστυνομικοί εμφανίστηκαν και άρχισαν να τους φωνάζουν με προτεταμένα τα όπλα. «Κάποιοι πρόλαβαν και άρχισαν να τρέχουν. Ευτυχώς [ανάμεσά τους] ήταν και ο Tani , γιατί δεν είχε χαρτιά, και άμα τον έπιασαν...», συνέχισε ο Doza. Κάποιοι στο στούντιο γελάνε και λένε ότι ο Tani πολλές φορές έχει κάνει τον Batman για να αποφύγει συναντήσεις με την αστυνομία, παρομοιάζοντάς τον με τη θρυλική νυχτερίδα-υπερήρωα που καταφέρνει και δραπετεύει από τους κακούς με μυστηριώδη τρόπο. Ο Doza συνέχισε την αφήγηση λέγοντας πως οι αστυνομικοί διέταξαν όσους απέμειναν στο πάρκο, ανάμεσα τους και τον ίδιο, να κάνουν έναν κύκλο και να πέσουν στα γόνατα. Στη συνέχεια ρώτησαν ποιοι είναι Αλβανοί και τους ξεχώρισαν από τους υπόλοιπους. Τους Έλληνες τους άφησαν να φύγουν, ενώ από τους Αλβανούς, χωρίς να τους αφήσουν να σηκωθούν, άρχισαν να ζητάνε διαβατήρια και άδειες παραμονής προκειμένου να εξακριβώσουν τα στοιχεία τους.

Όσοι δεν είχαν κάποια χαρτιά πάνω τους οδηγήθηκαν στο τμήμα, όπου και κάλεσαν τους γονείς τους προκειμένου να επιβεβαιώσουν τα ατομικά τους στοιχεία.

Ο Doza διηγούνταν με θυμό, αλλά και ντροπή, όσα είχαν συμβεί εκείνο το απόγευμα, μεταφέροντας τα ίδια συναισθήματα που είχε βιώσει τη στιγμή του συμβάντος. Είχα ξαφνιαστεί, καθώς ήταν λίγες οι φορές στη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας που οι Chainsat «επέτρεπαν» τέτοιες στιγμές-ρήγματα στην εικόνα του macho και cool τύπου που είχαν υιοθετήσει για τον εαυτό τους. Τις περισσότερες φορές, ακόμη κι όταν τους ρωτούσα, δεν εξέφραζαν ούτε μιλούσαν για τα συναισθήματα τους, ενώ συστηματικά αντιστέκονταν σε «δύσκολες» συζητήσεις για εμπειρίες που ενδεχομένως θα αποκάλυπταν στιγμές συναισθηματικής αδυναμίας ή ευαλωτότητας. Το αποστασιοποιημένο αυτό ύφος δε ερχόταν σε πλήρη αντίθεση με τον έντονα συναισθηματικό εαυτό που επιτελούνταν σε πολλά κομμάτια τους, στους ραπ στίχους των οποίων αρθρώνονταν μια γκάμα αρνητικών συναισθημάτων – απώλεια, θυμός, ακύρωση, πόνος, μοναξιά – που τη στιγμή της ραπ επιτέλεσης εκφράζονταν και βιώνονταν μεγεθυμένα.

Το περιστατικό στο πάρκο έμοιαζε να αποτελεί μια έντονα τραυματική εμπειρία τόσο για τον Doza που το αφηγούνταν όσο και για όσους από τους Chainsat ήταν παρόντες σε αυτό. Δεν ήταν, ωστόσο, το μοναδικό περιστατικό που είχε συμβεί σε κάποιο δημόσιο χώρο και διατάρασσε την αίσθηση ενός οικείου και ασφαλούς τόπου που επιτελούσαν για τους ίδιους αυτοί οι χώροι· αίσθηση που συμπυκνώνονταν στο νόημα της λέξης «καβάτζα», την οποία χρησιμοποιούσαν για να τους ορίσουν.³⁸ Μου είχαν αναφέρει πολλά αντίστοιχα περιστατικά –μικρότερης βέβαια έντασης - που αφορούσαν σε απρόσμενους ελέγχους της αστυνομίας την ώρα που βρίσκονταν σε κάποια πλατεία, καφετέρια, ή

³⁸ Η λέξη «καβάτζα» στην αργκό χρησιμοποιείται συχνά με την έννοια ενός κρυφού, προφυλαγμένου σημείου στο χώρο.

περπατούσαν σε δρόμους της γειτονιάς. Κοινή συνισταμένη όλων αυτών ήταν η αίσθηση ανασφάλειας που καλλιεργούσαν τέτοιες πρακτικές στους Chainsat ως κατοίκους της πόλης και της συγκεκριμένης γειτονιάς. Ο ανοιχτός, δημόσιος χαρακτήρας που από τη μία τους εξασφάλιζε την πρόσβαση ταυτόχρονα τους προκαλούσε μια αίσθηση ανασφάλειας για το ενδεχόμενο «ανεπιθύμητων» συναντήσεων.

Έτσι μπορούμε να μιλήσουμε για μια βαθιά αμφίσημη σχέση με τον χώρο, τις αντιφάσεις της οποίας επιχειρούν να «λύσουν» μέσα από τα τραγούδια τους και ετεροτοπίες, όπως το στούντιο. Από τη μια, διαπιστώνουμε την οικειο-ποίηση χώρων εντός της γεωγραφίας της γειτονιάς, τόσο μέσω της ενσώματης παρουσίας τους όσο και μέσω της συμβολικής διεκδίκησης αυτών στα λόγια των κομματιών τους και στις επιτελέσεις τους, επιτρέποντας την ίδια στιγμή τη μετατροπή τους σε τόπους αυτοπροσδιορισμού για τον καθέναν ξεχωριστά, αλλά και για τη συλλογικότητα των Chainsat συνολικά. Από την άλλη, περιστατικά επιθετικής έγκλησης (interpellation) στον δημόσιο χώρο από μεριάς του κράτους τους προσέδιδαν μια μάλλον ανεπιθύμητη ορατότητα, βάζοντας τους στη «θέση τους» (δηλαδή των «μη-Ελλήνων», των μεταναστών με ή χωρίς άδειες παραμονής). Αυτές οι εμπειρίες αμφισβητούσαν και έθεταν υπό διαπραγμάτευση την αμφίδρομη σχέση οικειότητας και ανήκειν ανάμεσα στην πόλη και τους ίδιους, που είχαν χτίσει κατά τη διάρκεια της παιδικής τους ηλικίας.

Δεν πρέπει να μας εκπλήσσουν τέτοιου είδους εντάσεις και ρωγμές: αντίθετα, βλέπουμε παρόμοιες αντιφάσεις και σε άλλα πεδία πολιτισμικής παραγωγής μεταναστών που σχετίζονται με τον χώρο, όπως η φωτογραφία. Η φωτογραφία αποτελεί μια τεχνολογία ετεροπροσδιορισμού που έχει χρησιμοποιηθεί ιστορικά για να «βάλει στη θέση τους» «αδύναμα» υποκειμένα (μετανάστες, ιθαγενείς, ασθενείς, γυναίκες), αλλά που στα χέρια των ίδιων των υποκειμένων αυτών έχει αποτελέσει βασικό εργαλείο αυτοπροσδιορισμού,

διεκδίκησης της ορατότητας με τους δικούς τους όρους, ανασηματοδότησης της κινητικότητας και ενσωμάτωσης σε νεωτερικά, διεθνικά αφηγήματα.³⁹

Την αμφιθυμία σχετικά με τη γειτονιά εκφράζει ακριβώς το κομμάτι του Tani V. , του «Batman», όπως αναφέρεται παραπάνω, το οποίο ονομάζεται *Jeta Ime* (Η ζωή μου) και από το οποίο παραθέτω δύο αποσπάσματα:⁴⁰

Γράφω την εικόνα της ζωής μου σε μια λευκή σελίδα	Shkruaj imazhin tim te jetes ne nje leter te bardhe
Αναμνήσεις από την παιδική ηλικία που θυμάμαι μερικές εικόνες	Kujtime nga femijeria qe mbaj mend disa figura
Την παιδική μου αγάπη που το πρόσωπο της δεν ξεχνιέται	Dashurise sime te pare qe si harrohet fytyra
Η γειτονιά μου γεμάτη ζωντάνια, όπου έμαθα τις βρισιές	Lagjen time plot gjalleri ku mesova fjale te ndyra
Ήταν όμορφες στιγμές, ήταν και δύσκολες στιγμές	Ishin kohe te mira, ishin dhe kohe te veshtira
Ήμουν στη γειτονιά μου και δεν ένιωθα φόβο	Isha ne lagjen time edhe nuk e ndjeja friken
.... Τα μάτια μου είδαν σκοτωμούς, σφαγές Pane syte e mi vrasje, masakrime
Γύριζα το κεφάλι μου αριστερά έβλεπα συλλήψεις	Ktheja koken majtas, shikoja arrestime
Γύριζα το κεφάλι μου δεξιά έβλεπα καταστροφές	Ktheja koken djathtas shikoja ku shkatrime
Γύρισα το κεφάλι πίσω εκεί όπου άφησα το σπίτι μου	Ktheva koken prapa aty ku lashe shtepine time
Κράτησα το κεφάλι μπροστά, πρόθυμος να κάνω αλλαγές	Mbajta koken para, I gatshem per te bere ndryshime
Ήταν 18 Οκτώβρη 2004 στην Αθήνα, στο Παγκράτι	Ishte 18 tetor viti 2004 ne Athinë, në Pogradec

³⁹ Για τη σχέση φωτογραφίας και αποικιακής και μετα-αποικιακής συνθήκης βλέπε Appadurai 1997, ενώ για τις φωτογραφικές πρακτικές τοπο-θέτησης μεταναστων Papailias 2015.

⁴⁰ Οι μεταφράσεις των περισσότερων κομματιών έγιναν από εμένα, εκτός από ένα μικρό αριθμό, κυρίως στην αρχή της έρευνας, για τα οποία ζήτησα την συνδρομή των ίδιων των πληροφορητών. Σχετικά βλέπε το κομμάτι της εισαγωγής που αναφέρεται στην μεθοδολογία της έρευνας.

Στο κομμάτι αυτό, ο Tani, εκφράζοντας (represent) και τα συναισθήματα των άλλων Chainsat, από τη μια, εξυμνεί τη γειτονιά ως κατηγορία του ανήκειν, αυτοπροσδιορισμού και εδραίωσης και, από την άλλη, δείχνει απόλυτη συνείδηση των περιορισμών που έθετε η πόλη λόγω της εθνοτικής τους καταγωγής.

Ωστόσο, η ταλάντευση από τις θετικές εικόνες της γειτονιάς (η γειτονιά της ασφάλειας και της παιδικής αγάπης) στις αρνητικές φαίνεται να έχει σχέση επίσης με τη βιογραφία του υποκειμένου, με τη διαδικασία ενηλικίωσης, αλλά και με την πορεία ενσωμάτωσης/αποκλεισμού του μετανάστη στην ελληνική κοινωνία. Η αφήγηση ζωής του Andy, έτερου μέλους των Chainsat που επίσης μεγάλωσε στο Παγκράτι, δείχνει ακριβώς το ρόλο της γειτονιάς, και πιο συγκεκριμένα του πάρκου, στη διαδικασία ένταξης στη γειτονιά. Γιος εκπαιδευτικών από τη Vlorë, ο Andy ήρθε στην Ελλάδα το 2003 σε ηλικία δεκατριών χρονών. Διέμεινε στην περιοχή του Παγκρατίου μέχρι και το 2012 που επέστρεψε στην Αλβανία. Στην περίοδο που έμεινε στην Ελλάδα, η οικογένειά του άλλαξε τρία σπίτια, αλλά και τα τρία βρίσκονταν στα όρια της ίδιας γειτονιάς. Το πρώτο σπίτι βρισκόταν σε υπόγειο πολυκατοικίας – όπως και τα σπίτια των περισσότερων συμπατριωτών την πρώτη περίοδο της εγκατάστασής τους στην Ελλάδα. Με το πέρασμα των χρόνων, ανέβηκε σε όροφο. Σύμφωνα με την διήγηση του, η πόλη και η εμπειρία του νέου τόπου αποτυπώνεται αρχικά στους ήχους που φτάνουν σε εκείνο το υπόγειο στην καρδιά της γειτονιάς: πολύς θόρυβος, έντονη κίνηση, αυτοκίνητα, «μπάχαλο», όπως θυμάται. Αυτοί οι ήχοι ήταν συνυφασμένοι με το μητροπολιτικό αστικό τοπίο. Ενώ αυτοί οι ήχοι συχνά προκαλούν αισθήματα δυσαρέσκειας και συνοδεύουν αρνητικές περιγραφές βίωσης της καθημερινότητας από τους κατοίκους του, ο Andy, αντίθετα, περιγράφει την

πολύβουη και χαοτική αυτή νέα πραγματικότητα ως κομμάτι της (μετα-)νεωτερικής εμπειρίας που προσφέρει η νέα πόλη. Αποτελεί μια ρευστή, ανοιχτή, πολύπλευρη δράση και δραστηριότητα. Αυτές οι εικόνες και αισθήσεις δηλώνουν μια νέα πραγματικότητα που για τον ίδιο ως έφηβο μοιάζει δελεαστική, μελλοντοστραφής και ανοιχτή, γεμάτη νέες προκλήσεις και πιθανές εμπειρίες, σε αντιδιαστολή με την αίσθηση της Αλβανίας που αφήνει πίσω και αποτυπώνεται στο «δεν έβλεπα μακριά εκεί».⁴¹

Για τον Andy, η σχέση οικειότητας με τη νέα πόλη κατοίκησης αρχίζει να διαμορφώνεται λίγες μέρες μετά την άφιξή του, όταν και επισκέπτεται το άλσος της γειτονιάς (Άλσος Παγκρατίου). Το Άλσος αποτελεί σημείο αναφοράς της περιοχής, κυρίως για τους κατοίκους νεαρής ηλικίας που στον ελεύθερο χρόνο τους συχνάζουν εκεί. Η κεντρική του θέση όσον αφορά τη γεωγραφία της περιοχής, η μεγάλη του έκταση και η απομόνωση από το εξωτερικό περιβάλλον λόγω της πυκνής βλάστησης εντός του, αποτελούν ευνοϊκές συνθήκες για τους νέους και νέες που συνήθως αναζητούν τόπους κοινωνικότητας και αναψυχής ανοιχτούς και εύκολα προσβάσιμους, αλλά και μακριά από τα ελεγκτικά βλέμματα των ενηλίκων. Εκτός από έναν οικείο για αυτόν τόπο με όρους ηλικιακούς, στο Άλσος ο Andy βρίσκει και έναν οικείο τόπο με όρους εθνοτικής καταγωγής. Στην πρώτη επίσκεψη συναντά εκεί συνομηλίκους του από την Αλβανία, πολλούς ακόμη και από την ίδια πόλη, που τον «εντάσσουν» στις παρέες τους: «-Παίζεις ποδόσφαιρο; -Παίζω. -Έλα.». Η στιγμή αυτή ορίζει για τον Andy την αλλαγή στην σχέση και την αίσθηση του νέου τόπου. Το Άλσος γίνεται ο πρώτος οικείος τόπος στη γειτονιά που επισκέπτεται καθημερινά. Η επανάληψη αυτή και η επιτέλεση πρακτικών που εγγράφονται στον χώρο του άλσους, παράγουν μια αίσθηση του ανήκειν, αυτό που ο Andy

⁴¹ Η ανάμνηση και περιγραφή αυτής της πρώτης αίσθησης στην Αθήνα θυμίζουν τον flâneur του Baudelaire και το πώς η πόλη βιώνεται ως φαντασμαγορία.

περιγράφει ως «μπήκα»: *«Γιατί έτσι ήταν η φάση τότε, βγαίνουν όλοι στο πάρκο, βγαίνουν όλοι στο πάρκο.... Πολλά παιδιά από Βλόρα. Μετά πήγαινα κάθε μέρα. Κάθε μέρα εκεί. Μετά μπήκα.»* Το ίδιο μοτίβο εμφανίζεται και στις αφηγήσεις ζωής του Tani και του P.K. Το άλσος και η κοινότητα που διαμορφώνεται μέσα από την κοινή συνύπαρξη στα όριά του και από τις πρακτικές που φιλοξενεί, συμβάλλουν σημαντικά αρχικά στην προσαρμογή και σταδιακά στην δημιουργία δεσμών και στην αίσθηση οικειότητας, ασφάλειας και τελικά ανήκειν στον τόπο και στην καθημερινότητα που ορίζει η «γειτονιά».

Κλείνοντας να υπογραμμίσω τη σημασία της ταύτισης των μελών του συγκροτήματος με την πόλη της Αθήνας, και ιδιαίτερα με τη γειτονιά και με συγκεκριμένους μικρο-τόπους εντός - και όχι με κάποιο έθνος-κράτος (παρά μόνο ως υπερβατικές συμβολικές έννοιες), για την κατασκευή της νέας αναδυόμενης διατοπικής και κοσμοπολίτικης υποκειμενικότητας που αντιπροσωπεύουν οι Chainsat. Παρότι, όπως είδαμε, υπήρχαν συχνά υπενθυμίσεις ότι η γειτονιά δεν ήταν «δικιά τους», η βιωμένη εμπειρία τους στον χώρο, η συμμετοχή τους στις κοινότητές της και η «αφήγησή» της της στις ρίμες τους συνέβαλαν στη δημιουργία μιας δικιάς τους σχέσης με τον τόπο αυτό – και, κατ' επέκταση, τη δυνατότητα στήριξης μιας «θέσης στον κόσμο». Έχει έτσι ενδιαφέρον όταν στην συνέντευξη με τον Andy συζητάμε για κατηγορίες όπως Έλληνας, Αλβανός, Αθηναίος, Vlonjat, και αισθανόμενη μια δυσκολία και αμηχανία απ' την πλευρά του να ταυτιστεί με κάποια απ' όλες ή και με όλες, του προτείνω την κατηγορία Παγκρατιώτης, και εκείνος για πρώτη φορά ενθουσιασμένος και χαρούμενος απαντά: *«Παγκρατιώτης; Μμμ, ναι, θα μ' άρεσε αυτό».*

Ο δρόμος: κινητικότητα και αυθεντικότητα

Για τους Chainsat, η ζωή στη γειτονιά σημαίνει ζωή «στο δρόμο». «Τα είδωλά μου ζουν στο δρόμο, όχι στην τηλεόραση» (*Idhujt e mi qendrojne ne rruge jo ne television*) ραπάρει ο AroGanti σε κομμάτι που βγήκε σε δίσκο του BAV Records το 2011 με τίτλο «Χαμένη Πόλη» (*Qyteti I Humbur*). Η ζωή στον δρόμο σημαίνει, για τους ράπερ ανά τον κόσμο, μια «αληθινή ζωή», μια βιωμένη εμπειρία που δίνει σε αυτόν που την έζησε μια γνώση για την πραγματικότητα που μόνο αυτή μπορεί να δώσει την εγγύηση για την «αυθεντικότητα» των λόγων του. Μελετητές της ραπ κουλτούρας όπως η Tricia Rose (1994b), ο Christopher Holmes Smith (1997), και ο Adam Krims (2000), έχουν μιλήσει για την έννοια της αυθεντικότητας ως απαραίτητης για την καθιέρωση της αξιοπιστίας ενός καλλιτέχνη στη χιπ χοπ σκηνή. Η έννοια αυτή συνδέεται με μια ρητορική περί βιωμένης εμπειρίας και έχει τις ρίζες της στην αфро-αμερικάνικη προφορική παράδοση της μαρτυρίας. Συστατικό στοιχείο μιας πετυχημένης επιτέλεσης της χιπ χοπ αυθεντικότητας αποτελεί η προβολή του καλλιτέχνη ως έμπειρου γνώστη, μια αξίωση που συνοψίζεται στα λόγια του γνωστού ράπερ Ice Cube «Είμαι από το δρόμο, και έτσι ξέρω» (*See, I am from the street, so I know what's up*).

Από τις πρώτες επαφές μου με Αλβανούς ράπερ στην Αθήνα, αυτό που εμφατικά σημείωναν όλοι στις συζητήσεις μας είναι πως το πιο σημαντικό είναι να κάνεις «αληθινό» ραπ. Ζητώντας να μου εξηγήσουν τι σημαίνει αληθινό για εκείνους, όλοι μιλάνε για μια έννοια βιωμένης εμπειρίας. Αληθινό ραπ σημαίνει να μιλάς για πράγματα που έχεις ζήσει και ζεις. Ωστόσο, αυτό από μόνο του δεν αποτελεί επαρκή συνθήκη, αντίθετα συγκεκριμένου είδους εμπειρίες προκρίνονται που στοιχειοθετούν μια ζωή σκληρή, μια ζωή στον «δρόμο». Κάνουνε ραπ «*nga rruga per rruga*», «από το δρόμο για το δρόμο»,

όπως συχνά τονίζουν στα κομμάτια τους. Η ζωή στον δρόμο για τους ίδιους συνδέεται και επικυρώνεται με τη μεταναστευτική τους ιδιότητα, που από μόνη της φαίνεται να τεκμηριώνει συγκεκριμένες εμπειρίες και να συγκροτεί μια ορισμένη ταυτότητα και κουλτούρα που ταυτίζεται με την κουλτούρα του χιπ χοπ όπως οι ίδιοι την αντιλαμβάνονται.

Η έκφραση «από το δρόμο για το δρόμο» λειτουργεί ως μετωνυμία για μια σειρά από πραγματικότητες και φαντασίες, μυθολογίες και υλικότητες, εμπειρίες και αστικές κατασκευές που όλα μαζί και σε συνδυασμό αποτυπώνουν τα νοήματα στα οποία αναφέρονται, και με τα οποία αυτοπροσδιορίζονται οι ράπερ όταν επικαλούνται τέτοιες κατηγορίες: η οικειότητα με το «δρόμο» ως μέτρο και τελικό κριτή της «αυθεντικότητας» του ράπερ και του αφηγήματος του, ο «δρόμος» ως κοινωνικο-χωρικός αυτοπροσδιορισμός περηφάνειας, ο συμβολισμός του «δρόμου» ως κοινώς και ευρέως διαδεδομένο σημαίνον στην παγκόσμια χιπ χοπ κουλτούρα. Ταυτόχρονα τα καθολικά νοήματα που προέρχονται από την παγκόσμια σκηνή του χιπ χοπ, αναπροσδιορίζονται τοπικά και επανερμηνεύονται από την οπτική του νεαρού μετανάστη, διαμορφώνοντας εικόνες και μύθους που ζωντανεύουν τις αφηγήσεις τους για την ζωή «στο δρόμο»⁴².

Το κομμάτι «*Per ne Lagje*» (Για τη γειτονιά) δίνει μια αρκετά γλαφυρή εικόνα τόσο για τις υλικές και κοινωνικές συνθήκες που βιώνουν οι νεαροί μετανάστες στη γειτονιά, όσο και για τη λογοθετική μεταμόρφωσή τους στην επιτέλεση του μετανάστη καλλιτέχνη. Ακολουθεί ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα από την αρχή του κομματιού⁴³:

⁴² Στο τέταρτο κεφάλαιο αναλύονται περαιτέρω κάποιες από τις ανασηματοδοτήσεις της χιπ χοπ κατηγορίας «ζωή στο δρόμο» από τους Chainsat που συνδέουν την μυθολογία της χιπ χοπ κουλτούρας με την δική τους βιωμένη εμπειρία ως μετανάστες στην Ελλάδα.

⁴³ Da New Chain , *Albumi Mikrofoni lagjes*, 2011. Rap / Lyrics: Doza mc, Andy V, Tani V, Mc Blero, Mc Eri, P.K, Mc Aroganti, Produced by: An21.

ΓΙΑ ΤΗ ΓΕΙΤΟΝΙΑ

μιλάμε για τους δρόμους και για τις
καβάζες της γειτονιάς μας
για τα παιδιά που αναγνωρίζουν την
προσπάθειά μας
αυτό το βράδυ θέλω να πάω εκεί που
μαζεύομασταν πάντα
η ζωή μας σαν φορτηγό, 30 άτομα
και ένας στο τιμόνι
για κάθε παγκάκι, κάθε πλατεία και
για κάθε λεπτό
δεν τα πουλάω με αυτούς τους
στίχους,
τα παιδιά της γειτονιάς χαιρετάω
που κοιμούνται το πρωί και πάντα
είναι high
και μετά ξυπνάνε βράδυ και τα
κάνουνε Bagdat
όταν ο ήλιος και το φεγγάρι
αλλάζουν ρόλους
όταν η νύχτα γίνεται μέρα στις αυλές
στους δρόμους και σε πάρκα, θα μας
βρεις πάντα στη γειτονιά
υπάρχει κίνδυνος, μη μπει αν
φοβάσαι, υπάρχουν σιδερικά και
μαχαίρια
και κυνηγητά από μπάτσους, είμαι
ειδικός για διαλεχτές δουλειές
και μίσος για κάθε εχθρό, στο δρόμο
κερδίζουν σεβασμό
γιατί δείχνουν σεβασμό όταν πρέπει
στους τοίχους που γραφτήκαν τα
ονόματά τους ποτέ δε θα σβήσουν...

PER NE LAGJE

*flasim per rruget dhe per cepat e
lagjes tone
per cunat qe e vlersojne
mundimin tone
kete nate dua te shkoje aty ku
mblidheshim gjithmone
jeta jone si kamion 30 veta
nje timon
per cdo stol dhe per cdo shesh
per cdo momentin
nuk e shes me kto
vargje
cunat e lagjes pershendes
qe flen gjume ne mengjes dhe
gjithmon jane high
dhe pastaj cohen ne dark edhe e
bejne bagdat
kur dielli edhe hena ndryshojne role
kur nata behet dite ne oborre
ne rruge edhe ne parqe na
gjen gjithmon ne lagje
ka rrezik mos u fut nese
ke frik se ka hekura dhe
thik
edhe ndjekje nga te zinjt
specifik per pune te zgjedhura
dhe inat per cdo armik, ne rruge
respekt fitojn
se tregojn respekt kur duhet
ne muret ku u shkruajten
emrat e tyre kurr sdo shuhen...*

Συνοψίζοντας, στην προσπάθεια εννοιολόγησης της γειτονιάς ή του «δρόμου» ως πραγματικής και φαντασιακής οντότητας, υπεισέρχονται τόσο ο κυριολεκτικός όσο και ο μεταφορικός χώρος εντός του οποίου η βιωμένη πραγματικότητα διαμεσολαβείται από αναπαραστάσεις, όπως και το αντίστροφο.

Το στούντιο ως τεχνολογία τοπο-θέτησης

Ίσως η πιο σημαντική πρακτική χωρικής διεκδίκησης και ανασηματοδότησης της σχέσης των Chainsat με τον χώρο, αλλά και την ραπ μουσική, υπήρξε η δημιουργία του δικού τους στούντιο παραγωγής και ηχογράφησης μουσικής στην περιοχή του Βύρωνα. Όπως φάνηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, το στούντιο που πήρε την επωνυμία B.A.V Records συνδέθηκε από την αρχή τόσο συμβολικά όσο και ουσιαστικά με την Da New Chain φάση και το project που οι Chainsat επεδίωξαν σε σχέση με την ραπ μουσική. Αποτέλεσε, με ένα τρόπο, το σταθερό εκείνο σημείο αναφοράς όλης της ομάδας, και λειτούργησε ως χώρος δημιουργίας αλλά και ως σύνθετο εναλλακτικό «σπιτικό» που στέγασε καθημερινές λειτουργίες αλλά και επιθυμίες, όνειρα, και σενάρια μιας ετεροτοπικής πραγματικότητας για όσο διήρκεσε η «φάση».

Η δημιουργία του στούντιο, παρότι πήρε το χαρακτήρα μιας επαγγελματικής επένδυσης με σκοπό να προσφέρει επ' αμοιβή υπηρεσίες σε άλλους ραπ καλλιτέχνες και συγκροτήματα, ήρθε παράλληλα να καλύψει και πρακτικές ανάγκες της ίδιας της Da New Chain ομάδας. Κατ' αρχήν αποτέλεσε έναν τόπο συνεύρεσης των μελών της, στον οποίο μπορούσαν να ανταλλάξουν ιδέες για τα κομμάτια τους, να συγγράψουν πάνω σε αυτά και να πειραματιστούν με νέες μουσικές παραγωγές. Πριν τη δημιουργία του στούντιο, οι συναντήσεις αυτές συνέβαιναν συνήθως σε κάποιο από τα δωμάτια των σπιτιών τους με την παρουσία των γονιών και τον περιορισμένο χώρο να δυσκολεύουν τα πράγματα. Επιπλέον, συχνά επισκέπτονταν το επαγγελματικό στούντιο στο οποίο δούλευε ως ηχολήπτης φίλος και συμπατριώτης τους και το οποίο βρίσκονταν επίσης στα όρια της γειτονιάς, συνήθως με την αφορμή ηχογράφησης κάποιου κομματιού και πληρώνοντας το αντίστοιχο χρηματικό αντίτιμο. Αν και οι κανόνες λειτουργίας στο συγκεκριμένο στούντιο

δεν ήταν αυστηρά επαγγελματικοί από την άποψη των υπηρεσιών και της αμοιβής, το τελευταίο λειτουργούσε αρκετά περιοριστικά και φαινόταν να στερεί τους Chainsat από την δυνατότητα ποιοτικότερης ή εκτενέστερης παραγωγής κομματιών. Η δημιουργία ενός δικού τους χώρου προέκυψε ως απάντηση σε τέτοιου είδους περιορισμούς, προκειμένου να μπορούν να δημιουργούν όπως και όποτε ήθελαν «χωρίς κάποιος ξένος ηχολήπτης να επεμβαίνει» στα κομμάτια τους. Παρότι σε σχέση με την εμπειρία της πλατείας και του άλσους της εφηβείας που περιέγραψα παραπάνω, η απόκτηση του στούντιο δηλώνει οπωσδήποτε μια πιο ισχυρή αίσθηση κατοχής και οικειοποίησης του δημόσιου χώρου, δεν σημαίνει ωστόσο ότι η αίσθηση της ανασφάλειας και του ελέγχου έχει εκλείψει για την ομάδα. Αυτή η κατάσταση διαφαινόταν για παράδειγμα στον έλεγχο της πόρτας κάθε φορά που κάποιος χτυπούσε το κουδούνι της εξώπορτας⁴⁴, αλλά και στο γεγονός ότι πάντα μου ζητούσαν να τους τηλεφωνώ πριν επισκεφτώ τον χώρο, τακτική που ακολουθούσαν και όσοι τους γνώριζαν καλά και σύχναζαν εκεί. Ακόμη και εντός του «σπιτιού»-στούντιο η αίσθηση ασφάλειας τελούσε υπό αίρεση, συνυφασμένη με τις επισφαλείς ιδιότητες και θέσεις τους.

Η ενοικίαση, επισκευή και διαμόρφωση του χώρου που τελικά επιλέχθηκε για στούντιο, χρηματοδοτήθηκε σε μεγάλο βαθμό από τον Blero και σε δεύτερο βαθμό από τον Andy, οι οποίοι είχαν και την αρχική ιδέα. Εξ ου και το στούντιο ονομάστηκε B.A.V. από τα αρχικά των ραπ ονομάτων τους (Blero και Andy V.) Ωστόσο, όλη η ομάδα συνέβαλε στις εργασίες που χρειάστηκαν προκειμένου ο χώρος να είναι λειτουργικός, αξιοποιώντας ουσιαστικά την τεχνογνωσία που κάποιος είχαν αποκτήσει στα «μεροκάματα της οικοδομής». Έτσι από σπίτι, ο χώρος μεταμορφώθηκε σε στούντιο, αλλά μόνο εσωτερικά.

⁴⁴ Για την ακρίβεια δεν ακουγόταν κάποιος ήχος όταν κάποιος πατούσε το κουδούνι της εξώπορτας, αλλά άναβε ένα φως στον κεντρικό χώρο του στούντιο, έτσι ώστε σε περίπτωση ηχογράφησης αυτή να μην διακόπτεται από εξωτερικούς ήχους.

Εξωτερικά η παλιά μονοκατοικία συνέχισε πάντα να θυμίζει σπίτι, χωρίς ποτέ να προστεθεί οποιαδήποτε ένδειξη που μπορεί να παρέπεμπε σε κάτι άλλο, όπως για παράδειγμα μια ταμπέλα. Για τον ίδιο τον Biero, το στούντιο αποτέλεσε για μεγάλο διάστημα και τον χώρο κατοικίας του. Το ιδιόμορφο καθεστώς παραμονής του ίδιου στην Ελλάδα χωρίς «χαρτιά» ήταν ένας από τους λόγους που επέβαλλε την όσο το δυνατόν πιο διακριτική παρουσία του κτιρίου στον χώρο και την έλλειψη οποιωνδήποτε διακριτικών μπορούσαν να τραβήξουν την προσοχή των αρχών.

Ωστόσο, και για τους υπόλοιπους Chainsat ακόμη κι αν δεν το χρησιμοποιούσαν ως χώρο κατοικίας με την συμβατική έννοια, το στούντιο απέκτησε χαρακτηριστικά ενός νέου «σπιτιού» για το διάστημα των περίπου δύο χρόνων που το νοίκιασαν και το έκαναν δικό τους τόπο. Αν και αφορά σε έναν συγκεκριμένο χώρο με υλική διάσταση, όταν μιλάω για σπίτι δεν αναφέρομαι τόσο στις λειτουργίες και χρήσεις αυτού, αλλά στα συναισθήματα που βιώνονται εντός του και σε σχέση με αυτόν, όπως και στην ιδιότυπη αίσθηση οικειότητας και ανήκειν σε ότι αυτός ορίζει. Για τους Chainsat η αίσθηση αυτή οριζόνταν από τις επιθυμίες, τους στόχους, τους λόγους και τις σκέψεις τους που μετουσιώνονταν σε πράξη μέσα από την μουσική δημιουργία που λάμβανε χώρα εντός του στούντιο.

Σε όλη την διάρκεια της Da New Chain φάσης το στούντιο αποτέλεσε ένα είδος πειραματικού εργαστηρίου για την συγκρότηση νέων υποκειμένων δράσης. Ένας μεταβατικός τόπος, όπου δοκιμάζονται και διαμορφώνονται αδιαμόρφωτες ακόμη εναλλακτικές συμπεριφορές και αξίες, που προσπαθούν να εκφραστούν και αγωνίζονται να σχηματιστούν σε σύγκρουση με ό,τι ήδη επικρατεί.

Ο Σταύρος Σταυρίδης (1998) μιλώντας για τις ετεροτοπίες, αναφέρει ότι αυτές έχουν χρόνο ζωής και δράσης

μιας ομάδας μικρότερης ή μεγαλύτερης που έστω και προσωρινά σφραγίζει τον χώρο της εν-τοπίζοντας θραύσματα του μέλλοντος. [...] Είναι λοιπόν τόποι του έτερου καθώς παλεύει με το παρόν, τόποι της φαντασίας που εχθρεύονται αλλά και κάνουν δική τους την πραγματικότητα, τόποι που έχουν την δύναμη σαν τοπία μιας συλλογικής πράξης να εικονογραφούν το αλλού έστω και προσωρινά, όσο διαρκεί η υβριδική τους υπόσταση (64).

Ένα τέτοιο τοπίο ήταν το στούντιο. Απέναντι σε ένα μέλλον ως ορίζοντα δυνατοτήτων που εκτός του στούντιο έμοιαζε «κλειστός», εντός αυτού οι Chainsat μπορούσαν να φαντασιωθούν και να συγκροτήσουν εναλλακτικές πραγματικότητες, να οικειοποιηθούν ταυτότητες και ρόλους που υπερέβαιναν τοπικούς περιορισμούς. Ταυτόχρονα το στούντιο απέκτησε διαστάσεις μιας υλικής και συμβολικής σκηνης μέσω της οποίας προσπαθούσαν να συνδεθούν με άλλους συμπατριώτες τους, να τους κάνουν μέρος της αφήγησης που στήνονταν εκεί, συνδέοντας τους όχι μόνο σωματικά αλλά και ιδεολογικά με αυτή. Μέσα από το διαδίκτυο, και πιο συγκεκριμένα τα μέσα κοινωνικής δικτύωσης και τα διάφορα φόρουμ και blogs που αφορούν στην ραπ, συνομιλούσαν και ανταλλάσσαν απόψεις με αφορμή τη μουσική και τις ιδιότητες τους ως ράπερ, με συνομηλίκους τους που κατοικούσαν τόπους σε ένα διεθνικό και παγκόσμιο πεδίο. Πολλές φορές κομμάτια παράγονταν μέσα από συνεργασίες που προέκυπταν σε αυτόν τον «κοινό τόπο» συνάντησης και γνωριμίας, με ρυθμούς και ρίμες να ταξιδεύουν μέσα από τα ψηφιακά πολυκάναλα σε χώρες που οι ίδιοι μπορούσαν μόνο να φαντασιώνονται. Μέσα από το κανάλι της Da New Chain συλλογικότητας στο YouTube, όπου και ανέβαζαν τα κομμάτια τους, συχνά οι Chainsat έλεγχαν τα στατιστικά στοιχεία που παρέχονταν για να δουν την γκάμα των διαφορετικών τοποθεσιών και χωρών στις οποίες βρίσκονταν οι «επισκέπτες» και ακροατές των κομματιών τους. Το στούντιο στα όρια της γειτονιάς, όπου

βρίσκονταν ο κόσμος τους, «οι δικοί τους», και ό,τι παράγεται εκεί, αυτός ο φούρνος (furne) όπως τον ονόμαζαν, τους συνέδεε με λιγότερο οικείες χωρικές και κόσμους - ή τους επανασυνέδεε αλλά με άλλους τρόπους (π.χ με τον τόπο καταγωγής) - λειτουργώντας έτσι ως τεχνολογία τοπο-θέτησης τους σε μια διεθνική και παγκόσμια γεωγραφία.

Σε αντίθεση με τα επαγγελματικά στούντιο ηχογράφησης που στην σύγχρονη παγκόσμια μουσική βιομηχανία έχουν χάσει τη σύνδεση τους με κάθε έννοια «τοπικότητας» - με τον τόπο στον οποίο εδράζονται καθώς και με τους μουσικούς και τα μουσικά είδη που αποτελούν μέρος αυτού (του ηχοτοπίου) – η αύξηση σε ερασιτεχνικά στούντιο ηχογράφησης – που σε πολλές περιπτώσεις αναπτύσσονται σε χώρους σπιτιών ή και εφηβικών υπνοδωματίων (τα γνωστά home-studios) – επαναφέρει τον τόπο ως συστατικό στοιχείο της μουσικής πράξης που λαμβάνει χώρα τη στιγμή της ηχογράφησης. Έτσι, ειδικά στην χιπ χοπ μουσική όπου το στοιχείο της αυτοαναφορικότητας είναι συστατικό μάλλον του είδους, η αποτύπωση του χώρου στον οποίο λαμβάνει χώρα η ηχογράφηση, είτε λογοθετικά είτε ακουστικά, αποτελεί πολύ συχνά μέρος του παραγόμενου μουσικού προϊόντος. Έτσι, για παράδειγμα στο άλμπουμ του Doza με τίτλο *Dhoma e Erret* (Το Σκοτεινό Δωμάτιο) που ηχογραφήθηκε εξ ολοκλήρου στο υποτυπώδες home-studio του δωματίου του, αναπαράγονται τόσο ακουστικά όσο και λογοθετικά στοιχεία του χωροχρόνου της ηχογράφησης και των συνθηκών της (νύχτα, κακή ακουστική, καπνοί) που ο ίδιος όχι μόνο επιτρέπει αλλά και σε ορισμένες περιπτώσεις εμφατικά τονίζει. Επίσης συχνές είναι οι περιπτώσεις όπου ράπερ συνηθίζουν να βιντεοσκοπούν τον εαυτό τους μπροστά στο μικρόφωνο την ώρα της ηχογράφησης ενός κομματιού, τοπο-θετώντας τον εαυτό τους και το συμβάν της μουσικής δημιουργίας στον χώρο. Πολλά από τα ερασιτεχνικά βιντεοκλίπ που συνόδευαν τα κομμάτια των Chainsat που ανέβαζαν στο YouTube, είχαν γυριστεί στον χώρο του στούντιο, είτε αποτυπώνοντας

στιγμές της διαδικασίας παραγωγής ενός κομματιού – από το γράψιμο της ρίμας μέχρι την στιγμή της ηχογράφησης και της τεχνικής επεξεργασίας του κομματιού – είτε στιγμές της κοινωνικότητας που λάμβανε χώρα σε καθημερινή βάση εντός του στούντιο με την παρουσία φίλων της ομάδας. Σε άλλες περιπτώσεις το στούντιο αποτελούσε απλά τον χώρο στον οποίο εκτυλίσσονταν σκηνές ενός απλοϊκού σεναρίου με πρωταγωνιστές τους Chainsat, όπως για παράδειγμα στο βιντεοκλίπ του κομματιού *Nga Vendi I Ngjarjes* για το οποίο έγινε λόγος στο πρώτο κεφάλαιο. Έτσι σε αυτό το ιδιότυπο ημερολόγιο, όπως το έχουν χαρακτηρίσει οι ίδιοι – ή και χρονικό (*kronike*) – που γράφονταν και εμπλουτίζονταν με νέες αφηγήσεις από τους Chainsat, ήταν πολύ σημαντική η σύνδεση με τον τόπο παραγωγής αυτής της νέας αφήγησης τη στιγμή της μουσικής τεχνολογικής της αποτύπωσης.

Πολύ συχνά είχε συμβεί κάποιος από τους Chainsat να έρχεται στο στούντιο, λέγοντας στον Andy, που ήταν ο ηχολήπτης της ομάδας, ότι πρέπει οπωσδήποτε να ηχογραφήσουν ένα καινούριο κομμάτι που είχε γράψει πρόσφατα «για να μην το χάσει», και επέμενε να γίνει αυτό όσο το δυνατόν πιο άμεσα. Όπως μου εξήγησαν, η ανάγκη αυτή δεν αφορούσε στον φόβο να ξεχάσουν τις ρίμες που είχαν επινοήσει, που τις περισσότερες φορές μάλιστα φρόντιζαν να έχουν γραμμένες, αλλά στον φόβο απώλειας του συναισθήματος που είχε γεννήσει τη συγκεκριμένη αφήγηση ή της συγχρονικότητας της περίπτωσης στην οποία εντασσόταν ή με την οποία συνδέονταν είτε πραγματολογικά ή νοηματικά.

Για παράδειγμα την περίοδο που ο αδερφός του P.K είχε συλληφθεί και βρισκόταν στην φυλακή, ο P.K. πίεζε τον Andy να ηχογραφήσουν άμεσα τα κομμάτια που είχε γράψει και συνδέονταν με το συγκεκριμένο γεγονός και τα συναισθήματα και τις δυσκολίες που ο ίδιος βίωνε. Εκτός από το επιχείρημα ότι τα κομμάτια έπρεπε να ηχογραφηθούν όσο το

γεγονός ήταν επίκαιρο και τα συναισθήματα βιώνονταν σε πραγματικό χρόνο, έμοιαζε η διαδικασία της ηχογράφησης να λειτουργεί θεραπευτικά και λυτρωτικά. Η εγγραφή του βιώματος και η μετατροπή του σε αναπαραξιμο μουσικό προϊόν, σήμαινε μια μετατόπιση του νοήματος και του ψυχικού ή συναισθηματικού βάρους της εμπειρίας από το προσωπικό επίπεδο στο συλλογικό. Δεν ήταν πια σκέψεις ή συναισθήματα που έψαχναν να εκφραστούν αλλά ένα ψηφιακό ίχνος (track) στο αρχείο του στούντιο, με υλική υπόσταση, που μπορούσε να αναπαραχθεί, να αλλαχθεί, να διαμορφωθεί, να «πειραχθεί» στη γλώσσα της μουσικής τεχνολογίας, αέναα.

Da New Chain Live!

Η πραγματοποίηση ζωντανών εμφανίσεων – *live* ή *hip hop live* ήταν ο όρος που χρησιμοποιούσαν μεταξύ τους και στις αφίσες διαφήμισης - σε νυχτερινούς χώρους διασκέδασης, όπως κλαμπ και μουσικές σκηνές της Αθήνας, αποτελούσε σταθερή επιδίωξη των Chainsat. Όπως κάθε ζωντανή δημόσια μουσική επιτέλεση, ήταν ένας τρόπος να κάνουν γνωστή τη δουλειά τους και φυσικά να προσφέρουν τη δυνατότητα στους θαυμαστές (fans) της μουσικής τους να τους γνωρίσουν και να ακούσουν μέρος αυτής. Αλλά επίσης ήταν και από τους ελάχιστους τρόπους σε αυτή την φάση, που μέσω της μουσικής θα μπορούσαν να κερδίσουν κάποια χρήματα. Ως προς το πρώτο σημείο, πεποίθηση της ομάδας ήταν πως αν και ζούμε στην εποχή του YouTube και του διαδικτύου, ως εκφραστές της ραπ μουσικής και χιπ χοπ κουλτούρας θα πρέπει πάντα να θυμούνται ότι βασικός «χώρος» επιτέλεσης και διαμόρφωσης του χιπ χοπ γεγονότος (της

χιπ χοπ «φάσης») είναι αυτός που προϋποθέτει την ενσώματη παρουσία κοινού και τον διαμοιρασμό της «ενέργειας». Για το λόγο αυτό σε όλες τις συναυλίες και ζωντανές εμφανίσεις ραπ σχημάτων που είχα παρευρεθεί, ο ράπερ καλούσε πάντα όσους βρίσκονταν εκεί για να τον ακούσουν να πλησιάσουν την σκηνή και τον ίδιο για να «το νιώσουν» ή για να «νιώσουν τη φάση». Δεδομένου ότι μέρος των ικανοτήτων, «skills», του ράπερ είναι η παραγωγή και μεταφορά «ενέργειας» μέσω της ραπ επιτέλεσης, οι συναυλίες και τα *live* θεωρούνταν τόπος κρίσης, επιβεβαίωσης αλλά και εξάσκησης και ισχυροποίησης των skills και εν γένει της MC (Microphone Controller) ταυτότητας του. Για παράδειγμα, ο χαρακτηρισμός απέναντι σε κάποιους ως «ράπερ του ίντερνετ» που διατυπώνονταν από μέλη των Chainsat ήταν καθαρά υποτιμητικός και απαξιωτικός και σήμαινε ότι οι συγκεκριμένοι μπορούσαν μόνο να ηχογραφούν κομμάτια και να τα ανεβάζουν στο YouTube – πράγμα μάλλον εύκολο λόγω της ευκολίας της διαθέσιμης τεχνολογίας - αλλά ήταν ανεπαρκείς ως ράπερ στο «πραγματικό» πεδίο επιτέλεσης της ραπ μουσικής που συνδέονταν με την ταυτόχρονη ενσώματη παρουσία στον χώρο ράπερ και κοινού.

Παρά την σταθερή επιθυμία και επιδίωξη *live* εμφανίσεων, αυτό δεν ήταν καθόλου εύκολο να συμβεί. Η δυσκολία του συνδεόταν τόσο με το συγκεκριμένο μουσικό είδος, που δεν θεωρούνταν ιδιαίτερα δημοφιλές – με την έννοια της απόδοσης κέρδους - στους χώρους νυχτερινής διασκέδασης της Αθήνας, αλλά περισσότερο με το γεγονός της αλβανικής και μεταναστευτικής ταυτότητας των Chainsat και της χρήσης της αλβανικής γλώσσας στο ραπ τους. Τα στοιχεία αυτά λειτουργούσαν αποτρεπτικά για τους περισσότερους ιδιοκτήτες νυχτερινών μαγαζιών προκειμένου να δεχθούν να τους παραχωρήσουν χώρο και χρόνο στο πρόγραμμά τους. Αν και πιστεύω ότι περιπτώσεις όπου Αλβανοί και Αλβανίδες εμποδίζονται από το να εισέλθουν σε νυχτερινά κέντρα διασκέδασης απλά και μόνο λόγω της καταγωγής τους είναι πια μεμονωμένες, η υψηλή

συγκέντρωση ωστόσο μιας μόνο εθνοτικής ομάδας όπως οι Αλβανοί σε έναν τέτοιο χώρο θεωρείται επιζήμια για την φήμη του, καθώς θα αποθάρρυνε, ενδεχομένως, άτομα της πλειοψηφίας να συνυπάρξουν στον ίδιο χώρο. Έτσι μια βραδιά αλβανικού χιπ χοπ σε ένα μαγαζί που προσέδιδε ένα χαρακτήρα «φιλικά προσκείμενου» χώρου σε μετανάστες αλβανικής καταγωγής, θεωρούνταν πάντα ένα ρίσκο από τη μεριά του εκάστοτε ιδιοκτήτη ή επιχειρηματία. Για τους λόγους αυτούς, η προσέγγιση μαγαζιών σε περιοχές και γειτονιές που ο μεταναστευτικός πληθυσμός ήταν υψηλός, όπως για παράδειγμα η Κυψέλη, ήταν πάντα πιο εύκολη. Πέρα από το ότι υπήρχαν μαγαζιά που λειτουργούσαν με καθαρά μεταναστευτικό κοινό, υπήρχαν ακόμη και χώροι όπου ιδιοκτήτες ή άνθρωποι ευθύνης ήταν επίσης Αλβανοί και άρα πιο δεκτικοί σε μια συναυλία Αλβανών στον χώρο τους. Ένα τέτοιο παράδειγμα ήταν ένα από τα κλαμπ, στο οποίο οι Chainsat, αλλά και άλλα Αλβανικά ραπ σχήματα, είχαν εμφανιστεί αρκετές φορές. Ο χώρος είναι από τους πρώτους που φιλοξένησε καλλιτέχνες της ραπ μουσικής, και κυρίως μετανάστες διαφορετικής καταγωγής που ζουν στην Αθήνα και ασχολούνται μ' αυτό το είδος μουσικής. Σήμερα ο χώρος είναι ιδιοκτησίας Αφρικανού μετανάστη, και οι πελάτες του είναι στην πλειοψηφία τους Αφρικανοί μετανάστες κάτοικοι της Κυψέλης, αλλά και Αλβανοί. Εξάλλου ένας από τους δύο dj του μαγαζιού ήταν Αλβανός.

Στον χώρο αυτό παρευρέθηκα αρκετές φορές είτε για εμφανίσεις των Chainsat είτε άλλων σχημάτων. Οι βραδιές αυτές ξεκινούσαν αρκετά αργά, γύρω στα μεσάνυχτα. Λίγο μετά τις δώδεκα τα μεσάνυχτα λοιπόν πολυμελείς παρέες αγοριών και κοριτσιών, από δεκαπέντε μέχρι και περίπου είκοσι χρονών, άρχιζαν να έρχονται και να καταλαμβάνουν τα τραπέζια τα οποία είχαν ήδη κρατηθεί στο όνομά τους. Τα κορίτσια ήταν πάντα ιδιαίτερα προκλητικά ντυμένα και επεδείκνυαν με τις κινήσεις τους μια έντονη σεξουαλικότητα. Υπό τους ήχους της χιπ χοπ μουσικής κινούνταν συνεχώς στον χώρο, προσεγγίζοντας διάφορους

από τους άντρες θαμώνες και κουνώντας προκλητικά το σώμα τους πάνω τους τους παρακινούσαν να χορέψουν μαζί τους. Μετά από μία ή δύο χορευτικές κινήσεις και μερικά μηχανικά λικνίσματα, το ίδιο επαναλαμβάνονταν σχεδόν τελετουργικά σε κάποιον επόμενο παρτενέρ που οι ίδιες επέλεγαν. Το σκηνικό θύμιζε πολύ κοινότυπο σενάριο βίντεοκλιπ πολλών χιπ χοπ επιτυχιών.

Την ώρα της εμφάνισης των ράπερ στον χώρο που λειτουργούσε ως σκηνή, οι παρευρισκόμενοι πλησίαζαν ενώ ομάδες κοριτσιών άρχιζαν να κουνιούνται ερωτικά στο ρυθμό των κομματιών που αναπαράγονταν. Οι ράπερ στεκόταν περικυκλωμένοι από προκλητικά ντυμένα κορίτσια που με τον χορό τους επεδείκνυαν έναν έντονο ερωτισμό τόσο προς εκείνους όσο και μεταξύ τους. Οι ίδιοι σοβαροί, σχεδόν ακίνητοι στον χώρο, με μια ελαφριά μόνο κίνηση του σώματος και του κεφαλιού τους στο ρυθμό του μπάσου, έδειχναν έντονη αυτοπεποίθηση και δυναμισμό. Το σκηνικό αυτό, περισσότερο ή λιγότερο έντονο, επαναλαμβάνονταν σχεδόν πάντοτε με τον ίδιο τρόπο. Τόσο οι άντρες ράπερ όσο και οι κοπέλες που τους ακολουθούσαν έμοιαζαν να παίζουν ρόλους και να επιτελούν το φύλο τους με ένα πολύ συγκεκριμένο τρόπο και με σαφείς αναφορές σε πρότυπα θηλυκότητας και αρρενωπότητας, όπως αυτά κατασκευάζονται και αναπαράγονται μέσα από τη σύγχρονη αμερικάνικη χιπ χοπ σκηνή. Ακόμη και στις περιπτώσεις εκείνες που κάποια κοπέλα καλούνταν να παίξει έναν διαφορετικό ρόλο, συμμετέχοντας ενεργά σε κάποιο κομμάτι, δηλαδή ραπάροντας και η ίδια, τα λόγια δεν ήταν γραμμένα από εκείνη⁴⁵ ενώ η παρουσία της περιοριζόταν στο να χορεύει με νάζι και ερωτισμό με επίκεντρο τα σώματα των ανδρών ράπερ. Ένας σαφής έμφυλος διαχωρισμός αναπτύσσονταν επιτελεστικά στη σκηνή αναπαράγοντας συγκεκριμένες ποιότητες για κάθε φύλο.

⁴⁵ Στο χιπ χοπ θεωρείται δεδομένο ότι αυτός που ραπάρει έχει γράψει και τα λόγια, καθώς αυτό που σε οδηγεί ουσιαστικά να κάνεις ραπ είναι η ανάγκη σου να εκφραστείς, διαφορετικά η έννοια της αυθεντικότητας καταργείται

Οι Chainsat συχνά εξέφραζαν την απογοήτευσή τους με το γεγονός ότι οι συμπατριώτες συνομήλικοί τους που παρευρίσκονταν σε ραπ εμφανίσεις και συναυλίες τόσο δικές τους όσο και άλλων ράπερ, δεν οικειοποιούνταν αυτή την κουλτούρα ενεργής συμμετοχής και διαντίδρασης την ώρα της επιτέλεσης και ως οργανικό κομμάτι αυτής. Για παράδειγμα, ένας τρόπος επιβεβαίωσης και αναπαραγωγής αυτής της σχέσης κοινού και ράπερ είναι το συχνό πρόσταγμα από τη μεριά του δεύτερου προς το πρώτο να «κάνει θόρυβο» (make some noise) ή να επαναλάβει συγκεκριμένες φράσεις όπως «fuck da police». Σε αντίθεση λοιπόν με το κοινό Ελλήνων σε ραπ συναυλίες και εμφανίσεις, οι Chainsat δήλωναν πως οι συμπατριώτες τους εμφανίζονταν «εξαιρετικά ήσυχοι και βουβοί», απρόθυμοι να συμμετέχουν σε αυτές τις εκδηλώσεις στήριξης και επιβεβαίωσης μιας κοινής οπτικής και ιδεολογικής τοποθέτησης: *«Οι Αλβανοί δε θα φωνάζουνε fuck da police, δεν φωνάζουνε, ενώ στους Έλληνες δεν είναι έτσι.»* Στην ερώτησή μου γιατί πίστευαν ότι συμβαίνει αυτό, λόγοι προφανείς για μένα που συνδέονται με την επισφαλή θέση τους ως Αλβανοί μετανάστες στην Ελλάδα και τον φόβο έκφρασης ιδιαίτερα σε έναν ανοιχτό δημόσιο χώρο δεν αναφέρθηκαν καν. *«Έτσι είναι, οι Αλβανοί δεν αντιδρούν, δεν κάνουν τίποτα»*, μου είπαν. Το σταθερό, ακίνητο και βουβό σώμα στο χώρο την ώρα της ραπ επιτέλεσης, ενσάρκωνε και επιβεβαίωνε για τους Chainsat την «αλβανική», κατά τους ίδιους, κουλτούρα της παθητικότητας, της αδυναμίας συγκρότησης των συμπατριωτών τους ως δρώντα και αντι-δρώντα υποκείμενα σε όσα βλέπουν, ακούνε, βιώνουν⁴⁶.

⁴⁶ Οι λόγοι και το ερμηνευτικό πλαίσιο αυτής της οπτικής αναλύονται στο τέταρτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής.

Συναυλία στο Σύνταγμα: μουσικές επιτελέσεις ως διεκδικήσεις της πόλης

Οι γεωγραφικές περιοχές εντός της πόλης – οι γειτονιές, οι δρόμοι, οι πλατείες, τα πάρκα – αποτελούν πεδία κοινωνικών και πολιτισμικών συναντήσεων αλλά και συγκρούσεων γύρω από την οικειοποίηση, τον έλεγχο και την χρήση τους. Στο πλαίσιο αυτό κάθε ζωντανή εμφάνιση των Chainsat τόσο στην πλατεία Ταπητουργείου της γειτονιάς, όσο και σε οποιοδήποτε ανοιχτό χώρο στην πόλη, βιώνεται ως μια πράξη αντίστασης στον χώρο, διατάραξης της κανονικότητάς του, μιας έστω και στιγμιαίας ρωγμής μέσω του ήχου και των ραπ στίχων που ακούγονται δυνατά από τα ηχεία στην αλβανική γλώσσα. Στην ενότητα αυτή θα στρέψουμε την προσοχή μας στους τόπους μουσικής επιτέλεσης που φιλοξένησαν τα κομμάτια της «φάσης» Da New Chain.

Όπως είδαμε στην αρχή του κεφαλαίου, η επιλογή της «πλατείας Ταπητουργείου» για την πρώτη επίσημη εμφάνιση του συγκροτήματος είχε ιδιαίτερη συμβολική σημασία για την ομάδα. Ενέγραψε την παρουσία των νεαρών Αλβανών μεταναστών, τη γλώσσα τους και τη μουσική έκφραση των βιωμάτων τους σε ένα τόπο μνήμης σημαδεμένο από ένα άλλο παρελθόν, εκείνο των προσφύγων της Μικράς Ασίας και των βιομηχανικών εργατών που απασχολήθηκαν στο ταπητουργείο που έδωσε και την αρχική ονομασία σε αυτή την πλατεία. Εξίσου σημαντικές όμως για την ομάδα ήταν οι εμφανίσεις που τους οδήγησαν «έξω από τη θέση τους» στην ανακάλυψη και διεκδίκηση νέων τόπων, έξω από τα στενά όρια της γειτονιάς. Μία από τις εμφανίσεις των Chainsat στην πόλη της Αθήνας, με ιδιαίτερη συμβολική αξία για τους ίδιους, η οποία είχε εγγραφεί στην συλλογική μνήμη της ομάδας ως μία από τις πλέον σημαντικές στιγμές της, υπήρξε η συμμετοχή τους σε συναυλία που έλαβε χώρα στην πλατεία Συντάγματος.

Στις 20/2/2010 πραγματοποιήθηκε στην Αθήνα μια ακόμη πορεία διαμαρτυρίας που διοργανώθηκε από αντιρατσιστικές, μεταναστευτικές και κοινωνικές οργανώσεις που ζητούσαν τη χορήγηση ιθαγένειας σε όλα τα παιδιά μεταναστών, και έθεταν ζητήματα νομιμοποίησης, σεβασμού και ίσων δικαιωμάτων για όλους τους μετανάστες. Ήταν μια περίοδος που στην πολιτική και δημόσια συζήτηση το μεταναστευτικό ζήτημα βρισκόταν πολύ ψηλά, λόγω της κατάθεσης σχετικού νομοσχεδίου για την χορήγηση ιθαγένειας και δικαιώματος ψήφου σε μετανάστες, από την τότε κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ (ν. 3838/2010). Το νομοσχέδιο αυτό, που αποτέλεσε προεκλογική δέσμευση της κυβέρνησης, δεχόταν έντονη κριτική από κόμματα της τότε αντιπολίτευσης (κυρίως του κόμματος της Νέας Δημοκρατίας και του ΛΑΟΣ) και από την ακροδεξιά οργάνωση Χρυσή Αυγή.⁴⁷ Στο πλαίσιο αυτό, είχαν σημειωθεί εκείνο το διάστημα μια σειρά από οργανωμένες φασιστικές και ρατσιστικές επιθέσεις εναντίον μεταναστών σε διάφορες γειτονιές της Αθήνας. Η πορεία, ως αντίδραση και μέσο πίεσης σε όλα τα παραπάνω, έκλεισε με μια μεγάλη συναυλία στην πλατεία Συντάγματος με τη συμμετοχή Ελλήνων και μεταναστών καλλιτεχνών και συγκροτημάτων.

Ανάμεσα στους προσκληθέντες να συμμετάσχουν στην συναυλία ήταν και οι Kurorat Fiks. Αρκετές μέρες πριν, όλη η ομάδα όπως και φίλοι τους διαφήμιζαν την συναυλία βάζοντας την αφίσα της διοργάνωσης ως εικόνα προφίλ στους λογαριασμούς τους στο Facebook. Το απόγευμα της 20^{ης} Φεβρουαρίου, λίγο νωρίτερα από τις 17:00 που είχε ανακοινωθεί ως ώρα έναρξης της συναυλίας, έφτασα στο Σύνταγμα. Ακόμη δεν είχε πολύ κόσμο και έτσι κάνοντας μια βόλτα στο χώρο μπόρεσα εύκολα να διακρίνω τον Andy και τον Blego ακουμπισμένους στα κάγκελα του πεζοδρομίου επί της λεωφόρου Αμαλίας,

⁴⁷ Περισσότερες πληροφορίες για την συνέχεια και εφαρμογή αυτού του νόμου δίνονται στο τρίτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, στην ενότητα με τίτλο *Η «δεύτερη γενιά»*.

ακριβώς απέναντι από το κτίριο της Βουλής των Ελλήνων όπου και είχε στηθεί η σκηνή. Φαινόταν κάπως ανήσυχoi μιας και ο Αγο είχε καθυστερήσει, και προσπαθούσαν συνεχώς να επικοινωνήσουν τηλεφωνικά μαζί του. Εν τω μεταξύ, στον χώρο άρχισαν να φθάνουν τα πρώτα τμήματα της πορείας η οποία είχε ξεκινήσει νωρίτερα από την Ομόνοια. Κανένας τους δεν είχε πάρει μέρος σε αυτή, ούτε φαινόταν να τους αφορά αυτό το κομμάτι της εκδήλωσης. Η συμμετοχή τους στην συναυλία οφείλονταν εν πολλοίς στις γνωριμίες του Αγο, και κυρίως στην πρότερη σχέση του με το Στέκι Αλβανών μεταναστών⁴⁸, σε δράσεις και σε εκδηλώσεις του οποίου είχε συμμετάσχει αρκετές φορές στο παρελθόν.

Μαζί με τον Andy και Blero βρισκόταν εκεί για να τους «στηρίξουν» φίλοι τους από την γειτονιά, οι κοπέλες κάποιων απ' αυτούς, ο ηχολήπτης του στούντιο που ηχογραφούσανε μέχρι πρόσφατα,⁴⁹ καθώς και ο Doza από τους Da New Chain. Μου είπε ότι θα συμμετείχε και αυτός σε ένα τραγούδι μαζί με τους Kurorat Fiks. Φαινόταν όλοι τους ενθουσιασμένοι. Ο Andy σχολίασε πως είναι μεγάλη ευκαιρία για εκείνους και πρόσθεσε «*το νιώθουμε πολύ, δεν ξέρεις πώς το νιώθουμε!*». Ο Blero συμπλήρωσε «*Ειδικά εγώ!*» και ύστερα από μια μικρή παύση πρόσθεσε με χαμηλωμένη φωνή «*...που δεν έχω χαρτιά*». Ο Doza συμφώνησε και γυρνώντας προς το μέρος μου είπε με ένταση: «*Ξέρεις πως μας 'λεγαν εμάς στην αρχή, το '95, που ήρθα; Κώλο-Αλβανούς μας έλεγαν!*» Ο Andy εξήγησε πως η συγκυρία είναι εξαιρετική μιας και στο καινούριο τους άλμπουμ θα υπάρχουν περίπου έξι ή επτά κομμάτια με «κοινωνικο-πολιτικό» νόημα και πως είναι πολύ

⁴⁸ «Ομάδα»- όπως αυτοαποκαλούνται οι ίδιοι – Αλβανών μεταναστών, νεαρής κυρίως ηλικίας, με κινηματική δράση και πολιτική ταυτότητα. Η συλλογικότητα τυπικά έπαψε να υφίσταται το 2009, αλλά τα μέλη της συνέχισαν να δραστηριοποιούνται και να συμμετέχουν σε δράσεις και οργανώσεις μεταναστευτικές και κινηματικές. <http://steki-am.blogspot.gr/>

⁴⁹ Μέχρι να ανοίξουνε δικό τους στούντιο, επισκεπτόταν τακτικά το συγκεκριμένο στούντιο για να ηχογραφήσουν και να μιξάρουνε τα κομμάτια τους. Ο συγκεκριμένος ηχολήπτης, υπάλληλος του στούντιο, είναι Αλβανός συνομήλικός τους που επίσης ασχολείται με την ραπ μουσική.

σημαντικό να παρουσιάσουν κάποια από αυτά εκεί, σε αυτόν τον χώρο, μπροστά στη Βουλή: «Να τα λέμε και να έχουμε απέναντί μας τη Βουλή».

Στον χώρο, όπως ήταν φυσικό, υπήρχαν αρκετοί αστυνομικοί διασκορπισμένοι περιμετρικά της πλατείας, καθώς και οι γνωστές κλούβες των ειδικών σωμάτων ασφαλείας (ΜΑΤ). Τα παιδιά το σχολίασαν και προβληματίστηκαν για το αν θα έπρεπε να αναφέρουν την λέξη αστυνομία στα κομμάτια που θα έλεγαν στην διάρκεια της εμφάνισης τους στην σκηνή. Ο Doza αντέδρασε έντονα και υποστήριξε πως δεν τίθεται θέμα να μην την αναφέρουν και μάλιστα πως κάτι τέτοιο είναι επιβεβλημένο σε αυτόν τον χώρο και σε αυτή την περίπτωση, λέγοντας στο τέλος δεικτικά *«Fuck da Police»*. Κάτι άλλο, ωστόσο, φαινόταν να τον ανησυχεί περισσότερο από την αστυνομία. Έτσι, απαντώντας στο δικό μου χαζό φόβο για το ενδεχόμενο βροχής, σχολίασε έξυπνα και με νόημα: *«Εγώ δε φοβάμαι μη βρέξει, φοβάμαι μήπως έρθουν ακροδεξιοί και μας την πέσουν»*. Περισσότερο αμήχανος και συνεσταλμένος φαινόταν ο Blero. Όπως είχα προσέξει και σε άλλες αντίστοιχες περιστάσεις, η έλλειψη νόμιμης άδειας παραμονής στην Ελλάδα τον έκανε πάντα προσεκτικό και επιφυλακτικό στον δημόσιο χώρο. Ωστόσο, ήταν η πρώτη φορά που τον έβλεπα εκτός των ορίων της γειτονιάς και μιας «οικείας» σε αυτόν γεωγραφίας και μάλιστα σε περιβάλλον, χωρικά και συμβολικά, τόσο εκτεθειμένο. Συζητώντας μαζί του μού επιβεβαίωσε αυτή την αίσθηση, αλλά σημείωσε ότι η ιδιότητα του «μουσικού» υπό την οποία βρισκόταν εκεί τον έκανε να νιώθει μεγαλύτερη ελευθερία ακόμη και υπό αυτό το καθεστώς.

Περίπου μία ώρα αργότερα, όταν οι Kurorat Fiks ανέβηκαν στην σκηνή, όλα ήταν αλλιώς. Εκεί, στο κέντρο της σκηνής ο Blero, ορατός και πλήρως εκτεθειμένος, και με δυνατή φωνή καλούσε όσους άκουγαν το ραπ του να κάνουν το ίδιο, να υψώσουν την

φωνή τους. Σε ένα από τα κομμάτια που ακούστηκαν εκείνη την βραδιά, με τίτλο «*Me shpifën*» (Με αηδιάζουν), οι πρώτοι στίχοι λένε:

*Me ahdiazojn qe kur flasin nuk e nisin te huaj
oi amëtrihetoi t'his historias, ëtisi tha t'his onomãso*

*Më shpifën qe kur flasin nuk e nisin te huaj
Te panumrit e historisë kështu do t'i quaj.*

Το κομμάτι είναι μια συνεχής καταγγελία για το πολιτικό σύστημα της Αλβανίας, στα πλαίσια του οποίου η διακυβέρνηση της χώρας την περίοδο μετά το '90 συνδέεται αφηγηματικά από τους Kurogat με την δική τους καταστασιακή συνθήκη ως μετανάστες. Στο πλαίσιο αυτό, καταλήγουν:

Αυτό είναι το κράτος, αυτοί είναι οι υπουργοί, αυτό είναι το κουρμπέτι!

Ky është shteti, këta janë ministrat, ky është kurbeti!

Σε όλη τη διάρκεια της εμφάνισής τους στην σκηνή, και κάθε φορά που στους στίχους αναφερόταν η λέξη *shteti* (κράτος) ή *policia* (αστυνομία), οι Kurogat Fiks ανεβάζοντας την ένταση της φωνής, υποδείκνυαν με μια κίνηση του χεριού ενταγμένη στον ρυθμό της μουσικής το κτίριο του Κοινοβουλίου. Στο τέλος της εμφάνισής τους και λίγο πριν κατέβουν από τη σκηνή, ο Blero φώναξε από το μικρόφωνο:

Εναισθητοποίηση για όλους τους μετανάστες! Χαρτιά!

Sensibilizim per te ghithë emigrantët! Dokumenta!

Λίγα λεπτά αργότερα, και αφού δέχθηκαν τα συγχαρητήρια φίλων που παρευρίσκονταν, αποχώρησαν για να επιστρέψουν στην «γειτονιά», παρότι η συναυλία συνεχιζόταν.

Το παραπάνω περιστατικό μνημονευόταν συχνά από τους ίδιους τους συμμετέχοντες στην συναυλία, αλλά και απ' όλη την Da New Chain ομάδα. Παρότι ακολούθησαν πολλές άλλες συναυλίες και εμφανίσεις τους σε διάφορους χώρους, αυτή η

βραδιά στο Σύνταγμα, στο κέντρο της Αθήνας και απέναντι από το κτίριο του ελληνικού κοινοβουλίου, ήταν πάντα σημείο αναφοράς στις αφηγήσεις τους, ως μια από τις θεμελιακές και ξεχωριστές εκείνες στιγμές που στο πέρασμα του χρόνου γίνονται κομμάτι της ιστορίας και - μέσα από την επανάληψη και την επένδυση με συμβολικά νοήματα - της μυθολογίας ενός μουσικού σχήματος ή καλλιτέχνη. Ο λόγος, κατά τη γνώμη μου, σχετίζονται με τον τόπο της συγκεκριμένης μουσικής επιτέλεσης και τους συμβολισμούς που ενεργοποιεί, σε συνδυασμό με τον χαρακτήρα της συγκεκριμένης εκδήλωσης.

Η Αθηνά Αθανασίου σε ένα παλιότερο άρθρο της στην εφημερίδα «*Η Αυγή*», παραθέτει ένα απόσπασμα από το βιβλίο «*Transport Stories: Μικρές ιστορίες καθημερινού ρατσισμού στα ΜΜΜ*», όπου μια Αλβανίδα μετανάστρια με αφορμή ένα συγκεκριμένο περιστατικό εντός του τρόλεϊ, θυμάται και περιγράφει τα πρώτα χρόνια στην Ελλάδα ως εξής:

«...τα πρώτα χρόνια στην Ελλάδα δεν μιλούσαμε στους δρόμους και πουθενά έξω αλβανικά, αλλά ούτε και ελληνικά, για να μην μας καταλάβουν. Ορισμένες φορές γινόμασταν αντιληπτοί ακριβώς εξαιτίας της παρατεταμένης σιωπής. Σαν ηθοποιοί βουβών ταινιών.» (Αθανασίου 2012)⁵⁰

Την ανάμνηση αυτή μοιράζονται οι περισσότεροι από τους Αλβανούς μετανάστες και μετανάστριες που βρέθηκαν στην Ελλάδα από τις αρχές του 1990 και μετά. Και αφηγούνται πως ακόμη και χρόνια αργότερα ήταν τα παιδιά τους εκείνα που είτε αρνούσαν τα ίδια είτε ζητούσαν και από εκείνους να σταματήσουν να μιλάνε αλβανικά σε δημόσιους χώρους της καθημερινότητάς τους στην πόλη, ως μια κίνηση «αποσιώπησης» στοιχείων της εθνοτικής καταγωγής και της «ξενότητας» τους (Κοκκάλη 2011). Η στιγμή

⁵⁰ Αθηνά Αθανασίου, «Χώρος και αριστερή πολιτική πράξη», εφημερίδα *Η Αυγή*, 19/8/2012. http://avgianagnoseis.blogspot.gr/2012/08/blog-post_1446.html

της συναυλίας στην πλατεία Συντάγματος, στο συμβολικό και διοικητικό κέντρο της χώρας, αποκτά διαστάσεις μεγεθυμένης ρήξης της συλλογικής αυτής μνήμης και σχέσης με τον δημόσιο χώρο της πόλης. Για μερικά λεπτά, όσο διαρκεί το ραπάρισμα τους στην σκηνή, η αλβανική γλώσσα ακούγεται δυνατά από τα ηχεία, ο δημόσιος χώρος κατακλύζεται από το «ξένο», το καταπιεσμένο στην σιωπή. Ανεβασμένοι στην σκηνή για να τους δουν και να τους ακούσουν, οι ίδιοι βιώνουν μια στιγμιαία υπέρβαση της πραγματικότητας του κυρίαρχου λόγου. Είναι η δική τους φωνή, ο δικός τους λόγος που στιγμιαία γίνεται κυρίαρχος και γεμίζει τον χώρο της πλατείας. Η αίσθηση της υπερβατικής αυτής εμπειρίας αποτυπώνεται στα αποσιωπητικά ανάμεσα στις λέξεις του Doza, όταν σε μια κουβέντα μας πολύ καιρό αργότερα στα Τίρανα, όπου είχε πια επιστρέψει, θυμήθηκε κάποια από τα όμορφα και «σπουδαία» πράγματα που είχαν καταφέρει με τους Chainsat στην Αθήνα και που οι συμπατριώτες του που κάνουν ραπ στην Αλβανία ποτέ δε θα μπορούσαν να «νιώσουν»: «Ότι είμαστε στην Ελλάδα και κάναμε συναυλία στο Σύνταγμα (χαμόγελο)... αλβανικά (γέλιο)... και φωνάζαμε γαμιούνται οι μπάτσοι... Πφφ...»

Εθνοτικές περιχαράξεις: Η περίπτωση των «Αλβανικών βραδιών»

Ήταν τον Νοέμβριο του 2009, όταν ξεκινούσα την έρευνα για τη διατριβή αυτή στην πόλη της Αθήνας που άρχισα να παρατηρώ μια σειρά από αφίσες που βρίσκονταν συνήθως κολλημένες σε κολώνες και σε στάσεις λεωφορείων και τρόλεϊ. Σε έντονα χρώματα και με τίτλο τις περισσότερες φορές *Mbrëmje Shqiptarë* (Αλβανική βραδιά) ή *Koncerte Shqiptarë* (Αλβανική Συναυλία), οι αφίσες αυτές διαφήμιζαν με λόγο, εικόνες και σύμβολα ‘αλβανικά’ την πραγματοποίηση μιας εορταστικής βραδιάς και καλούσαν τους

Αλβανούς κατοίκους της πόλης να συμμετέχουν και να διασκεδάσουν υπό τους ήχους και τις μουσικές των καλλιτεχνών που απεικονίζονταν στην αφίσα. Τα στοιχεία που αναγραφόταν, πάντα στην αλβανική γλώσσα, αφορούσαν στον τόπο και χρόνο διεξαγωγής της βραδιάς, στην τιμή εισόδου ή ποτού, ενώ συνήθως υπήρχε και κάποιο τηλέφωνο επικοινωνίας προκειμένου για κράτηση θέσης. Σε αυτή την πρώτη φάση, ωστόσο, δεν υπήρχαν πληροφορίες που να δηλώνουν κάποιο άτομο ή άτομα, εταιρεία ή συλλογικότητα που ήταν υπεύθυνα για τη διοργάνωση αυτών των εκδηλώσεων. Κάνοντας μια αναζήτηση στο διαδίκτυο ανακάλυψα ότι η διαδικτυακή σελίδα με το όνομα *Albanians.gr* συνδέονταν με την οργάνωση της συντριπτικής πλειοψηφίας αυτών.

Το ενδιαφέρον μου αυξήθηκε όταν σε κάποιες από αυτές τις αφίσες είδα ξαφνικά και απροσδόκητα να εικονίζονται και εκπρόσωποι της ραπ μουσικής. Χωρίς στην πρώτη αυτή φάση να γνωρίζω τα ονόματα τους, η σημειολογία του ντυσίματος και του τρόπου ‘στησίματος’ στο φακό δεν άφηνε περιθώρια παρερμηνειών όσον αφορά στο είδος μουσικής που εκπροσωπούσαν. Η έκπληξη μου σχετιζόταν κυρίως με το επίσης προφανές σημειολογικά μουσικό «ύφος» των υπόλοιπων καλλιτεχνών, και αυτή την περίεργη στα μάτια μου «συνύπαρξη» στην αφίσα και κατ’ επέκταση και στο επερχόμενο μουσικό γεγονός. Στην πλειονότητα τους προέρχονταν από τον χώρο της folk (λαϊκή) μουσικής κυρίως της νότιας Αλβανίας ή της λεγόμενης *popullore* μουσικής (*muzika popullore*). Αν και η λέξη *popullore* παραπέμπει στο αγγλικό popular, το είδος που περιγράφει δεν ανταποκρίνεται σε αυτό που στα αγγλικά αποδίδεται με τον όρο popular music. Η Sugarman (2007) την ορίζει ως ένα «είδος ενισχυμένης/επαυξημένης λαϊκό-ποπ (folk-pop) μουσικής», και αναφέρεται σε αυτή ως «εμπορική λαϊκή μουσική» (Sugarman 2007: 270-

271).⁵¹ Πρόκειται για μια σύνθεση παραδοσιακών μελισμάτων και ρυθμών με ήχους που παράγονται στο πλαίσιο της σύγχρονης τεχνολογίας, ή όπως σημειώνει ο Rasmussen μιλάμε για «το αποτέλεσμα των διαδικασιών οικειοποίησης και εκλαΐκευσης της λαϊκής μουσικής σε αστικά περιβάλλοντα» (Rasmussen 2002: 10). Στην Αλβανία το είδος της *popullore* μουσικής άνθισε στην μετα-κομμουνιστική εποχή παράλληλα με παρόμοια είδη σε χώρες της ευρύτερης περιοχής (*chalga* στη Βουλγαρία, *turbofolk* στην Σερβία, *manele* στη Ρουμανία), ενσωματώνοντας στην αλβανική - με οθωμανικές καταβολές - παραδοσιακή μουσική, αστική και αγροτική, στοιχεία της τζαζ και ροκ, της ρομανί *tallava*⁵², και της τούρκικης *arabesk*⁵³ μουσικής (Sugarman 2007: 271-275)⁵⁴.

Σχεδόν το ίδιο διάστημα, που άρχισα να παρατηρώ τις αφίσες αυτές και να ψάχνω πληροφορίες για τον ή τους διοργανωτές, ήρθα σε επαφή με τους Chainsat και ξεκίνησα να τους γνωρίζω καλύτερα. Φυσικά, αμέσως μετά ή ίσως και πριν την ενσώματη συνάντησή μας, πραγματοποιήθηκε μια πρώτη «γνωριμία» στο Facebook. Εκεί λοιπόν, και σε μια πρώτη παρατήρηση των προφίλ τους, ανακάλυψα ξαφνικά φωτογραφίες αντίστοιχων αφισών όπως αυτές που περιέγραψα πιο πάνω, με τους Andy και Blero ως B.A.V. ραπ σχήμα εικονιζόμενους σε αυτές. Σε μία μάλιστα οι δύο τους πόζαραν με την αλβανική σημαία να σκεπάζει τους ώμους τους, ενώ υπήρχαν και φωτογραφίες με στιγμιότυπα από τις αντίστοιχες μουσικές βραδιές. Κάποιες αποτύπωναν στιγμές της επιτέλεσής τους στη σκηνή, ενώ άλλες τους έδειχναν να ποζάρουν στην κάμερα συντροφιά με συμπατριώτες

⁵¹ Για μια ανάλυση του είδους της pop-folk μουσικής στα Βαλκάνια, βλέπε Archer 2012.

⁵² Μουσικό είδος που αναπτύχθηκε και συνδέθηκε με τους Αλβανόφωνους Ρομά της περιοχής του Κοσόβου (Pettan 1996 καθώς και Samson 2013).

⁵³ Είδος μουσικής της αραβικής παράδοσης, δημοφιλές στη Τουρκία από τη δεκαετία του 1960 (Stokes 1992).

⁵⁴ Για μια σειρά άρθρων που αφορούν στη γέννηση των συγγενών αυτών ειδών μουσικής μετά το 1990 και την κατάρρευση των κομμουνιστικών καθεστώτων σε χώρες των Βαλκανίων, βλέπε το συλλογικό τόμο *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image and Regional Political Discourse*, Donna. A. Buchanan (επιμ.), Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press, 2007.

τους, όλων των ηλικιών, που είχαν πάει για να διασκεδάσουν μαζί τους καθώς και με τους υπόλοιπους καλλιτέχνες της βραδιάς. Η σημειολογία και η αισθητική των τελευταίων ξεκάθαρα παρέπεμπαν σε φωτογραφίες καλλιτεχνών με θαυμαστές τους.

Όταν ύστερα από λίγες μέρες συναντήθηκα μαζί τους, αναφέρθηκα στις συγκεκριμένες φωτογραφίες, προσπαθώντας να μάθω περισσότερα για τις διαφημιζόμενες ως «Αλβανικές βραδιές». Μου εξήγησαν ότι υπάρχουν διάφοροι που διοργανώνουν τέτοιου είδους εκδηλώσεις στα πλαίσια μιας επιχειρηματικής δραστηριότητας. Οι ίδιοι έτυχε να έρθουν σε επαφή με έναν από αυτούς λόγω της γνωριμίας τους με τον γιο του. Ήταν η περίοδος που ο Andy και ο Blero είχαν ηχογραφήσει και διανείμει σε ένα δίκτυο φίλων και γνωστών το πρώτο τους cd, με τίτλο *Oferta* (Προσφορά). Στις βραδιές αυτές λοιπόν συμμετείχαν παρουσιάζοντας κομμάτια από την πρόσφατη αυτή δουλειά τους, στο κοινό των συμπατριωτών τους που βρισκόταν εκεί για να διασκεδάσει «αλβανικά». Τόνισαν επίσης πως οι φωτογραφίες με τη σημαία ήταν «βλακεία», «λάθος» και πως τώρα δεν τους εκφράζει πια.

Όπως θα φανεί καλύτερα στο επόμενο κεφάλαιο, η σχέση των Chainsat με τον ιστότοπο Albanians.gr και τους διαχειριστές του συνεχίστηκε σε περιστασιακή βάση, σχεδόν σε όλη τη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας. Ωστόσο, το εν γένει αφήγημα των Chainsat και οι προσωπικές απόψεις που συχνά διατύπωναν ασκώντας κριτική στις επιλογές των διαχειριστών της και στις πολιτικές που αυτές εξέφραζαν και αναπαρήγαγαν, αναδεικνύουν τις πολλαπλές αντιφάσεις της σχέσης αυτής.

Στο σημείο αυτό, θα προσπαθήσω να περιγράψω εν συντομία το γενικό πλαίσιο τέτοιων εκδηλώσεων, έτσι όπως εγώ το βίωσα τις φορές που παρευρέθηκα αλλά και αντλώντας πληροφορίες από τους πληροφορητές μου και από οπτικό-ακουστικό υλικό – βίντεο και φωτογραφίες – που είναι προσβάσιμο στο διαδίκτυο. Να σημειώσω επίσης ότι

μέχρι και το τέλος της ερευνητικής διαδικασίας οι επιχειρηματικές πρωτοβουλίες –είτε από μεμονωμένα άτομα είτε από εταιρίες – για ανάλογες εκδηλώσεις στον χώρο της διασκέδασης είχαν αυξηθεί σημαντικά.

Οι αλβανικές βραδιές των Albanians.gr πραγματοποιούνταν συνήθως σε χώρους γνωστούς στην Ελλάδα ως «αίθουσες εκδηλώσεων» ή «αίθουσες συνεστιάσεων». Χωρίς ο χώρος διεξαγωγής να είναι κάθε φορά ο ίδιος, υπήρχε ωστόσο μια σταθερή συνεργασία με κάποιες συγκεκριμένες αίθουσες. Αυτές βρίσκονταν συνήθως σε κεντρικές περιοχές της Αθήνας, αν και βραδιές πραγματοποιούνταν επίσης και σε αίθουσες του Πειραιά όπως και σε πιο μακρινές περιοχές εντός της Αττικής (π.χ Παλλήνη, Χαϊδάρι). Από ότι έχω καταλάβει ανάμεσα στους σημαντικούς λόγους επιλογής ενός χώρου ήταν η εύκολη πρόσβαση του – η κοντινή απόσταση σε σταθμό μετρό συχνά αναφερόταν και στην αφίσα – καθώς και η καλή συνεργασία με την διεύθυνση του χώρου. Τα αρνητικά στερεότυπα και ο επί χρόνια στιγματισμός των Αλβανών μεταναστών, σίγουρα συνέβαλλε στην αυξημένη επιφυλακτικότητα πολλών επιχειρηματιών. Η χωρική διάταξη στις συγκεκριμένες αίθουσες - σχεδιασμένες για να ικανοποιούν τις ανάγκες εκδηλώσεων που στην πλειονότητα τους περιελάμβαναν μουσική, χορό και φαγητό - ήταν σχεδόν κοινή: ένας μεγάλος ενιαίος χώρος γεμάτος με τραπέζια και καρέκλες, τοποθετημένα αμφιθεατρικά προς το χώρο που λειτουργούσε ως σκηνή.

Αφορμές για την πραγματοποίηση των «αλβανικών βραδιών» υπήρξαν, τουλάχιστον στην αρχή, σημαντικές γιορτές και επέτειοι του ελληνικού εορτολογίου που συνήθως συνοδεύονται από μέρες αργίας.⁵⁵ Τέλος, ξεχωριστή βραδιά πραγματοποιούνταν τη μέρα εορτασμού της διπλής εθνικής επετείου για την Αλβανία, στις 28 και 29

⁵⁵ Τέτοιες για παράδειγμα είναι το Πάσχα, τα Χριστούγεννα ή οι Απόκριες, αλλά και η 25^η Μαρτίου και η 28^η Οκτωβρίου. Επίσης γιορτές εμπορικά «παγκοσμιοποιημένες», όπως αυτή του Αγίου Βαλεντίνου ή της μέρας της γυναίκας.

Νοεμβρίου.⁵⁶ Με το πέρασμα του χρόνου και ενώ οι συγκεκριμένες βραδιές άρχισαν να αποκτούν ένα σταθερό κοινό, αυξήθηκε και η συχνότητα πραγματοποίησής τους, η οποία έπαψε να συνδέεται αποκλειστικά με επίσημες γιορτές και αργίες.

Παράλληλα συνέβη μια ακόμη αλλαγή. Ο τίτλος *mbremje shqiptare*, (αλβανικές βραδιές) στις αφίσες και στις διαφημίσεις άρχισε να ατονεί, χάριν του *mbremje rinore shqiptare* (αλβανικές νεανικές βραδιές) ή και του *Albanian party* στις οποίες διοργανωτής δεν εμφανιζόταν πια το όνομα *Albanians.gr* αλλά το *Rinia Shqiptare ne Greqi* (Αλβανική Νεολαία στην Ελλάδα) ή πιο απλά *Rinia*.⁵⁷ Έτσι, σιγά σιγά άρχισαν να διοργανώνονται εκτός από τις «αλβανικές βραδιές» και «αλβανικά πάρτυ» σε χώρους όπως κλαμπ και νεανικά στέκια διασκέδασης της πόλης, τα οποία πολύ συχνά είχαν ένα ορισμένο θέμα: ‘latin party’, ‘summer party’, ‘beach party’, party ‘γάμος αλά αλβανικά’, party ‘όλα αλβανικά’, ‘albanian-greek party’ κ.ά. Η αλλαγή αυτή σχετίζεται σίγουρα με τον ρόλο και την ανάγκη προσέλκυσης της νέας γενιάς στις εκδηλώσεις αυτές, επενδύοντας σε μουσικές επιλογές και τρόπους διασκέδασης οικείες σε αυτήν. Η συμμετοχή των Chainsat, όπως και κάποιων άλλων ραπ συγκροτημάτων, τόσο στις «αλβανικές βραδιές» όσο και στα πάρτυ, εντάσσεται στο ίδιο πλαίσιο μιας μουσικής που αφορά σε νεανικό κοινό.

Την πρώτη περίοδο διοργάνωσης των «αλβανικών βραδιών», οπότε και άρχισα να τις παρακολουθώ πιο μεθοδικά, ο χαρακτήρας τους ήταν περισσότερο «οικογενειακός». Η

⁵⁶ Πρόκειται για εθνικές επετείους δύο διαφορετικών ιστορικών γεγονότων και περιόδων, που όμως έχει επικρατήσει να γιορτάζονται μαζί λόγω της εγγύτητας των ημερομηνιών. Στις 28 Νοεμβρίου γιορτάζεται η διακήρυξη της ανεξαρτησίας του σύγχρονου αλβανικού κράτους. Την ημέρα αυτή το 1912 ο Ismail Qemal, πρώτος κυβερνήτης του αυτόνομου αλβανικού κράτους, λέγεται ότι ύψωσε την αλβανική σημαία στην πόλη Vlorë της Αλβανίας δηλώνοντας έτσι και συμβολικά την απόσχιση από την οθωμανική αυτοκρατορία και την ίδρυση αλβανικού κράτους. Στις 29 Νοεμβρίου, από την άλλη, γιορτάζεται η απελευθέρωση της Αλβανίας από τις κατοχικές δυνάμεις το 1944, κατά τη λήξη του Β' Παγκοσμίου Πολέμου και την αποχώρηση των ιταλογερμανικών στρατευμάτων. Η διπλή αυτή εθνική επέτειος γιορτάζεται συνήθως στις 28 και είναι γνωστή ως *Dita ή Festa e Pavarësisë* (Ημέρα ή Γιορτή της Ανεξαρτησίας) ή *Dita e Çlirimit* (Ημέρα της Απελευθέρωσης) ή *Dita ή Festa e Flamurit* (Ημέρα ή Γιορτή της Σημαίας), μνημονεύοντας έτσι και τα δύο ιστορικά γεγονότα.

⁵⁷ Η αλλαγή αυτή προφανώς συνδέεται με την «ανακάλυψη» της νεολαίας, θέμα που θα συζητηθεί πιο διεξοδικά στο επόμενο κεφάλαιο.

αίσθηση αυτή αποτυπωνόταν τόσο στην αισθητική της αφίσας και τις μουσικές επιλογές όσο και στους χώρους διοργάνωσης και στον τρόπο οργάνωσης του εορταστικού-μουσικού τελετουργικού. Θυμάμαι ότι την πρώτη φορά που παρευρέθηκα σε μια τέτοια βραδιά, η αίσθηση που είχα ήταν είτε ότι βρίσκομαι σε κάποια γαμήλια δεξίωση ή σε κάποια «χοροεσπερίδα» πολιτιστικού ή άλλου συλλόγου, από αυτές που ήταν πολύ συνηθισμένες κυρίως την δεκαετία του 1990 (Cowan 1998: 141-176): ο μεγάλος ανοιχτός χώρος, τα κυκλικά ή ορθογώνια τραπέζια με τους παρευρισκόμενους μοιρασμένους σε καθένα απ αυτά ακολουθώντας κυρίως δεσμούς συγγένειας και κατά δεύτερον φιλίας, η σκηνή και η ορχήστρα, το άνοιγμα της βραδιάς από κάποιον από την ομάδα διοργάνωσης, η λαχειοφόρος αγορά, η φωτογράφιση και μαγνητοσκόπηση της βραδιάς, ο κυκλωτικός χορός.

Από όλα τα παραπάνω γίνεται αντιληπτό ότι η παρουσία ενός ραπ συγκροτήματος σε τέτοιες εκδηλώσεις και η συμμετοχή του στο μουσικό πρόγραμμα της βραδιάς «ξενίζει». Όλα τα νοήματα και οι συμβολισμοί που συνδέονται με τις ιστορικές και ιδεολογικές καταβολές της ραπ μουσικής και αναπαρίστανται και αναπαράγονται την ώρα της επιτέλεσης μέσα από συγκεκριμένες επιλογές που αφορούν στον χώρο, τη διάταξη και την αισθητική του αλλά και την θέση του ράπερ εντός αυτού και την σχέση του με το κοινό, μοιάζουν να καταργούνται. Η αμηχανία των Chainsat σε αυτές τις βραδιές ήταν έκδηλη. Τις περισσότερες φορές, εμφανίζονταν στην αρχή της βραδιάς, ανοίγοντας και με ένα τρόπο το μουσικό πρόγραμμα, και έφευγαν αμέσως μετά. Σε μια προσπάθεια προσαρμογής στο ύφος της βραδιάς, τα κομμάτια που επέλεγαν να πούνε αφηγούνταν συνήθως ιστορίες έρωτα και αγάπης, χωρίς βρισιές ή προσβλητικές εκφράσεις, σε πιο «μαλακό» beat. Οι παρευρισκόμενοι, καθισμένοι στα τραπέζια τους χάζευαν, ακόμη μουνδιασμένοι, την σκηνή σε αναμονή της έναρξης του χορού υπό τους ήχους της «οικείας» αλβανικής μουσικής

(παραδοσιακής και νέο-παραδοσιακής [propullore], τραγούδια του γάμου). Η συμμετοχή σε αυτόν ήταν σχεδόν καθολική, με την σκηνή να πλημμυρίζει κυριολεκτικά από κόσμο.

Γνωρίζοντας το ιδεολογικό περιεχόμενο των κομματιών των Chainsat, τις απόψεις τους και την κριτική τους στάση απέναντι σε συλλογικότητες και επιχειρηματικές κινήσεις, όπως και το ίδιο το Albanians.gr, καθώς και γύρω από την οικειοποίηση και χρήση της έννοιας «αλβανική κοινότητα» στην Ελλάδα, ζήτημα που θα συζητήσω σε περισσότερο βάθος στο επόμενο κεφάλαιο, αναρωτιόμουν για τους λόγους που υποκινούσαν τη συμμετοχή τους σε αυτές τις βραδιές. Όπως είχα παρατηρήσει, οι Chainsat όχι μόνο αποδέχονταν τις προσκλήσεις των διοργανωτών, αλλά ήταν και οι ίδιοι που τις επεδίωκαν. Δεδομένου των περιορισμένων δυνατοτήτων και ευκαιριών που είχαν για να παρουσιάσουν την δουλειά τους, οι «αλβανικές βραδιές» και τα πάρτυ αποτελούσαν ίσως μοναδική ευκαιρία για αυτούς. Η απήχηση αυτών των εκδηλώσεων ήταν αρκετά ικανοποιητική, με ένα κοινό που συμμετείχε σε σταθερή σχεδόν βάση την περίοδο που εγώ τις παρακολουθούσα. Οι Chainsat είχαν από πολύ νωρίς θέσει ως στόχο να γίνουν γνωστοί σε ένα ευρύτερο κοινό που να ξεπερνάει τόσο τα όρια της γειτονιάς όσο και της χώρας. Το κοινό αυτό, λόγω της γλώσσας αλλά και των αφηγήσεων που εξέφραζαν, είχαν συνείδηση ότι δε μπορούσε να είναι άλλο από το κοινό των συμπατριωτών τους, στην Ελλάδα, στην Αλβανία και ενδεχομένως και αλλού. Όσους δεν θα πήγαιναν ποτέ να ακούσουν τους Chainsat σε κάποια πλατεία, σε κάποιο αντιρατσιστικό φεστιβάλ ή σε κάποιο από τα «μαύρα» κλαμπ της Κυψέλης, έπρεπε να τους βρουν οι ίδιοι στα μέρη που πήγαιναν και στα οποία μπορούσαν να συμμετάσχουν, όπως οι βραδιές του Albanians.gr. Έστω κι αν διαφωνούσαν με τους όρους συγκρότησης και λειτουργίας τέτοιων συλλογικοτήτων και δράσεων, υποστήριζαν ότι το πλαίσιο δεν άλλαζε την δική τους έκφραση και αυτό που εκπροσωπούσαν. Αν, όπως θα φανεί στο τέταρτο κεφάλαιο, στόχος τους ήταν η παραγωγή

ενός ραπ λόγου, που να αφορά την αλβανική διεθνική κοινότητα, αποκαλυπτικού, παρεμβατικού και μετασχηματιστικού, ήξεραν ότι για να το πετύχουν θα έπρεπε ενίοτε να βγουν από τις δικές τους «οικείες» θέσεις και να προσεγγίσουν αυτές του κοινού στο οποίο απευθύνονταν, μέχρι να κερδίσουν την αποδοχή του.

Αντί επιλόγου: Επιστροφή ή συνέχεια;

Τον Δεκέμβριο του 2011 σε μια από τις συνηθισμένες μου επισκέψεις στο στούντιο των Chainsat στον Βύρωνα, ο Doza και ο Andy μου ανακοίνωσαν αιφνιδιαστικά ότι αποφάσισαν να κλείσουν το στούντιο στην Αθήνα και να δοκιμάσουν ένα νέο «ξεκίνημα» στα Τίρανα. Στα σχέδια τους ήταν να μεταφέρουν το ίδιο στούντιο στην Αλβανία, ως B.A.V Records Tiranë, προκειμένου να συνεχίσουν την φάση *andej* (απ' εκεί)⁵⁸, όπως μου είπαν. Ήξερα ότι οι επιπτώσεις της οικονομικής κρίσης στην Ελλάδα είχαν γίνει πολύ πειστικές, ειδικότερα το τελευταίο εξάμηνο, για να μπορέσουν να καλυφθούν τα λειτουργικά έξοδα του στούντιο. Τα μεροκάματα των Chainsat σπάνιζαν ενώ όλο και λιγότεροι «πελάτες» επισκέπτονταν το στούντιο για να ηχογραφήσουν ή να «αγοράσουν» παραγωγές. Τα πάντα έμοιαζαν να έχουν δρομολογηθεί. Οι γονείς του Doza είχαν ήδη συμφωνήσει να του παραχωρήσουν το χώρο της παλιάς γκαλερί του πατέρα του στα Τίρανα, για να στήσουν εκεί το «νέο» τους στούντιο. Εκτός από τα περισσότερα αντικείμενα και τεχνολογικό εξοπλισμό που θα μεταφέρονταν αυτούσια από το στούντιο της Αθήνας, είχαν αποφασίσει ότι θα έπρεπε να επενδύσουν στην αγορά ενός νέου υπολογιστή Mac καθώς και της τελευταίας έκδοσης λογισμικού επεξεργασίας ήχου που θα

⁵⁸ Την λέξη χρησιμοποιούσαν συχνά τόσο οι Chainsat, όσο και άλλοι Αλβανοί μετανάστες, εννοώντας την Αλβανία. Το νόημα της λέξης στα ελληνικά αποδίδεται καλύτερα ως «στην από κει πλευρά», δίνοντας έμφαση στο σύνορο.

τους έκανε ανταγωνιστικούς στην αγορά των Τιράνων. Οι αγορές αυτές θα χρηματοδοτούνταν και πάλι από τους γονείς του Doza, οι οποίοι είχαν πεισθεί να στηρίζουν την πρώτη του επαγγελματική απόπειρα. Σίγουρα το γεγονός ότι αυτό συνδυαζόταν και με την επιστροφή του στην Αλβανία, μάλλον έκανε ευνοϊκότερη την στάση τους⁵⁹. Στο ίδιο πλαίσιο, ο Andy μου είπε ότι οι γονείς του είχαν πειστεί για το πόσο σοβαρά βλέπει την ενασχόλησή του με την ραπ μουσική όταν τους είπε: «δε βλέπετε ότι εγώ αφήνω ό,τι έχω φτιάξει εδώ [εννοώντας στην Ελλάδα], για να μπορώ να συνεχίσω αυτή την φάση;»

Στην κρίσιμη αυτή συνθήκη που δημιούργησε η οικονομική κρίση για τους ίδιους, όπως και για χιλιάδες άλλους μετανάστες, η «θέση» τους και η σχέση τους με τον χώρο γίνεται εκ νέου επισφαλής. Στην διαδικασία αυτή, το στούντιο ως τεχνολογία τοπο-θέτησης των ίδιων και της Da New Chain φάσης, γίνεται με τον ίδιο τρόπο τεχνολογία χωρικής διεκδίκησης της «θεσης» τους στην Αλβανία και ανασηματοδότησης της σχέσης τους με την «πατρίδα», η οποία είχε αρχίσει ήδη από την Αθήνα και μέσα από τις ραπ επιτελέσεις τους. Το κλείσιμο του στούντιο δεν παρουσιάζεται ως κλείσιμο, ούτε ως αρνητική συνέπεια της κρίσης, αλλά ως μετα-τόπιση στα πλαίσια ενός ενιαίου και ανοιχτού διεθνικού χώρου και ως συνέχεια της φάσης της Αθήνας.

Τις επόμενες μέρες ένα καινούριο κομμάτι του Doza ανεβαίνει στο YouTube, το οποίο ονομάζει promo, καθώς προετοιμάζει τη συνέχιση της φάσης που πάνε να «φτιάξουνε» στην Αλβανία. Σε αυτό, ο ίδιος καθισμένος σε μια ταράτσα στο κέντρο της Αθήνας με το φόντο πλημμυρισμένο από τη πυκνή δόμηση του αστικού τοπίου και την ακρόπολη να διακρίνεται στο βάθος, ραπάρει με ένταση: «Καλώς ήρθατε Da New

⁵⁹ Ο Doza μου είχε πει ότι οι γονείς του δρομολογούσαν την επιστροφή τους στα Τίρανα, έχοντας αγοράσει και σπίτι εκεί, αν και ο ίδιος μέχρι εκείνη την στιγμή δεν ήταν πολύ θετικός. Όντως, λίγους μήνες μετά την δική του επιστροφή τον ακολούθησαν και εκείνοι.

Chain...το στυλ μας μοιράζουμε με ένταση, ούτε οι γέφυρες, ούτε η Κακαβιά, ούτε η Κρυσταλλοπηγή δε μπορούν να το σταματήσουν»

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 3

«ΔΕΥΤΕΡΗ ΓΕΝΙΑ» ΚΑΙ «ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΚΟΙΝΟΤΗΤΑ» ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ: ΛΟΓΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ «ΑΛΒΑΝΙΚΗ ΝΕΟΛΑΙΑ» ΚΑΙ ΡΑΠ ΑΝΤΙ-ΛΟΓΟΙ

Κάθε απλουστευτικό θεωρητικό μοντέλο που αφορά όχι μόνο την ένταξη αλλά και την ταυτότητα και την αίσθηση του ανήκειν της νεολαίας δεύτερης γενιάς μιας μεταναστευτικής ομάδας κινδυνεύει να είναι ελλιπής και ανεπαρκής. Όπως τονίζουν οι Mark Thomson και Maurice Crul, ερευνητές στο πεδίο της μετανάστευσης σε θέματα ένταξης και δεύτερης γενιάς:

όχι μόνο έχει απαξιωθεί η κλασική, γραμμική θεωρία της ένταξης στην mainstream (πλειοψηφική) κοινωνία, δηλαδή σε κάποιο «ενιαίο πυρήνα» κοινών αξιών, πρακτικών και γλωσσών, ως αποτέλεσμα που υπαγορεύεται από πολιτικές, αλλά εμφανίζεται σήμερα και αναμφισβήτητα επισφαλής ως διαδικασία [ένταξης] (2007: 1028).

Υπάρχουν πολλοί, αλληλοσυνδεδεμένοι και πολυεπίπεδοι παράγοντες που επιδρούν στις ζωές των νέων και στη διαδικασία διαμόρφωσης ταυτοτήτων. Αυτοπροσδιορισμοί, λόγοι και αισθήματα διαμορφώνονται εντός ενός συστήματος εξουσιών και πολιτικών, αλλά και αναδιαμορφώνονται σε ένα πλαίσιο που ορίζεται και ανατροφοδοτείται από σχέσεις με συνομήλικους, φίλους και γονείς, με συμπατριώτες και γηγενείς, με αστυνομικούς, δασκάλους και συμμαθητές, με μεταναστευτικές πολιτικές, ηγεμονικούς λόγους και θεσμικές διαδικασίες με τη χώρα καταγωγής και σε ένα παγκοσμιοποιημένο περιβάλλον.

Προκειμένου να γίνει κατανοητό το ευρύτερο πλαίσιο μέσα στο οποίο οι Αλβανοί νέοι καλλιτέχνες του χιπ χοπ δρουν και διαμορφώνουν τις υποκειμενικότητές τους, στο κεφάλαιο αυτό θα εστιάσω στις θεωρητικές, ιστορικές και κοινωνικο-πολιτισμικές πτυχές

δύο αλληλένδετων εννοιών: της (αλβανικής) «κοινότητας» και της (δεύτερης) «γενιάς». Θεωρώντας προβληματική την τάση που διαπιστώνεται συχνά στη βιβλιογραφία να προσεγγίζονται οι δύο έννοιες αυτές ως ομοιογενή σύνολα, σκοπός μου είναι να αναδείξω τις εσωτερικές διαφοροποιήσεις, τις εντάσεις και τις αντιφάσεις, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό καθόριζαν τις σχέσεις που ανέπτυξαν οι Chainsat με το κοινωνικό τους περιβάλλον.

Προς τον σκοπό αυτό θα εστιάσω αρχικά στο ιστορικό πλαίσιο συλλογικής συγκρότησης και διαμόρφωσης της αλβανικής «κοινότητας» στην Ελλάδα, αναδεικνύοντας τους λόγους που συνέβαλαν στην καθυστερημένη συγκρότησή της. Στις μεταναστευτικές σπουδές, αλλά και στις κρατικές πολιτικές σχετικά με τη μετανάστευση, οι γενιές, συχνά χρησιμοποιούνται ως μεταφορά για τις αλλαγές τόσο εντός της μεταναστευτικής ομάδας όσο και ως προς τη συνολική παρουσία αυτής στην χώρα υποδοχής. Με δεδομένο αυτό, στο κεφάλαιο αυτό εξερευνώ πώς οι λόγοι περί «αλβανικής νεολαίας» συμβάλλουν στην κατασκευή μιας εικονογραφίας της κοινότητας ως ομοιογενούς και με συγκεκριμένα χαρακτηριστικά αποδυναμώνοντας και αποκλείοντας άλλες υποκειμενικότητες, όπως αυτές που εκφράζουν οι πληροφορητές μου. Αντλώντας παραδείγματα από τους λόγους και τα αφηγήματα των Da New Chain, ως υποκειμενικές εκφράσεις και θέσεις μιας «άλλης» νεολαίας που αντιβαίνουν τις ηγεμονικές αναπαραστάσεις και λόγους εντός της κοινότητας, επιχειρώ κατ' αρχήν να φωτίσω τις εσωτερικές διαφοροποιήσεις που δημιουργούνται εντός της μεταναστευτικής ομάδας και, κατά δεύτερον, να εντάξω τις εμπειρίες αυτές στη συζήτηση για την «δεύτερη γενιά» αλβανικής καταγωγής στην Ελλάδα, διευρύνοντας τους υπάρχοντες προβληματισμούς και οπτικές.

Η αλβανική «κοινότητα» στην Ελλάδα: ιστορικό διαμόρφωσης και εξέλιξης

Η αλβανική κοινότητα αποτελεί ιστορικά μια από τις πιο αδύναμες - από άποψη συλλογικής συγκρότησης και εκπροσώπησης - εθνοτικές κοινότητες στον ελλαδικό χώρο. Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια η εικόνα αυτή έχει αλλάξει ριζικά με την ίδρυση πολλαπλών νέων συλλογικοτήτων με έντονο πολιτικό χαρακτήρα. Η ανάδυση των συλλογικοτήτων αυτών φαίνεται να συνδέεται με την ενηλικίωση των παιδιών της πρώτης γενιάς μεταναστριών και μεταναστών. Έτσι, κάποιες από αυτές τις συλλογικότητες – περισσότερο ή λιγότερο άτυπες – έχουν συγκροτηθεί με πρωτοβουλία παιδιών της γενιάς αυτής, της λεγόμενης «δεύτερης γενιάς», ενώ άλλες γίνονται «στο όνομα» και με σκοπούς που αφορούν αυτή. Αυτό το γεγονός έχει σημασία γιατί θέτει ζητήματα πολιτικών της ταυτότητας που σχετίζονται με την αναπαραγωγή της «εθνοτικής ταυτότητας». Η κατηγορία της «δεύτερης γενιάς», ωστόσο, δεν είναι ούτε ενιαία ως προς τα χαρακτηριστικά της ούτε παράγει ομοιογενείς λόγους και αφηγήσεις στο εσωτερικό της. Νέοι, όπως οι πληροφορητές μου, μέλη της ίδιας γενιάς – τουλάχιστον ηλικιακά – εμφανίζονται και αισθάνονται ως αποκλίνοντα υποκείμενα σε σχέση με το στερεότυπο των «καλών και επιτυχημένων παιδιών» που παράγεται μέσα από την φυσιογνωμία, τις δράσεις και τους λόγους των συλλογικοτήτων αυτών.

Όπως ανέφερα παραπάνω, η πρώτη περίοδος της Αλβανικής μετανάστευσης στην Ελλάδα, δεν χαρακτηρίζεται από δυνατή κοινοτική δράση. Το ίδιο συνέβη και στην Ιταλία, τη δεύτερη σε σημασία χώρα μαζικής μετανάστευσης Αλβανών μετά το 1990. Σε άρθρο του για την πρώιμη αλβανική μετανάστευση στη χώρα αυτή, ο κοινωνιολόγος Nicola Mai σημειώνει με έμφαση:

Σε αντίθεση με άλλες ομάδες που ζουν και δουλεύουν στην Ιταλία, οι Αλβανοί δεν έχουν σχηματίσει κοινότητες. Επιπλέον, μόνο ένα μικρό ποσοστό όσων ζουν στη μετανάστευση, αναζητούν στην πατρίδα ή στα διασπορικά μέσα ενημέρωσης τη διατήρηση μιας θετικής αίσθησης 'εθνοτικού' ανήκειν (2005: 543).

Μέσα από την έρευνα του κυρίως για την Ιταλία αλλά και για την Ελλάδα, ο Mai συμπεραίνει ότι οι Αλβανοί μετανάστες στις χώρες αυτές ακολούθησαν εξατομικευμένες πορείες ζωής και στρατηγικές προσαρμογής στις νέες συνθήκες, ενώ η απουσία δικτύωσης και δράσης σε συλλογικό επίπεδο οδήγησε στην κατασκευή και υιοθέτηση επίσης εξατομικευμένων μορφών ταυτότητας. Συνδέει το φαινόμενο αυτό, από τη μία, με την απόρριψη της πρότερης εμπειρίας του επιβεβλημένου άνωθεν και διεφθαρμένου κολλεκτιβισμού της κομμουνιστικής περιόδου και, από την άλλη, με το κλίμα γενικευμένης αρνητικής προκατάληψης που δημιουργήθηκε στη χώρα υποδοχής απέναντι στον Αλβανό «Άλλο». Ως αποτέλεσμα πολλοί Αλβανοί προσπαθούσαν να περνάνε απαρατήρητοι και απέφευγαν να αυτοπροσδιορίζονται με βάση την εθνοτική τους ομάδα.

Αντίστοιχα, σε πιο πρόσφατες μελέτες που αφορούν στην Ελλάδα έχει τονιστεί η απουσία «κοινοτικού» τρόπου οργάνωσης των Αλβανών μεταναστών, με αποτέλεσμα να τους αποδίδεται ο χαρακτηρισμός «συλλογικά αόρατοι» (Κοκκάλη 2011: 212). Σε αντίστοιχα συμπεράσματα κατέληξε και η Zana Vathi, ερευνήτρια μεταναστευτικών σπουδών και μέλος του Sussex Centre for Migration Research ως το 2012, στην πρόσφατη συγκριτική μελέτη της σχετικά με την εγκατάσταση και παρουσία μεταναστών από την Αλβανία και των παιδιών τους σε τρεις πόλεις σε διαφορετικές χώρες (Λονδίνο, Φλωρεντία και Θεσσαλονίκη). Η έρευνα έδειξε τον χαμηλό βαθμό συλλογικής οργάνωσης και εκπροσώπησης των Αλβανών μεταναστών και στις τρεις πόλεις, αλλά ιδιαίτερα στη

Θεσσαλονίκη (2015: 89). Η ισχυρή δημόσια εικόνα της ομάδας αποτιμάται συνήθως με βάση την απουσία ενός εκτεταμένου δικτύου συλλογικοτήτων και χώρων εντός των πόλεων κατοίκησης που να φανερώνουν εθνοτικές μορφές κοινωνικότητας και επιχειρηματικότητας. Από τη μεριά της μελέτης του αστικού χώρου, η Ιφιγένεια Κοκκάλη (2011), επικαλούμενη τόσο τη δική της έρευνα το διάστημα 2005-2006 για την παρουσία των Αλβανών μεταναστών στην πόλη της Θεσσαλονίκης, όσο και παλαιότερες μελέτες (Λαμπριανίδης και Λυμπεράκη 2001), καταλήγει ότι ακόμη και ο μικρός αριθμός οργανώσεων και συλλόγων που έχουν καταγραφεί δε φαίνεται να προσελκύει ικανοποιητικό αριθμό Αλβανών μεταναστών, ενώ όσοι συμμετέχουν δεν εμφανίζονται ιδιαίτερα δραστήριοι σε σχέση για παράδειγμα με άλλες μεταναστευτικές ομάδες στην Ελλάδα, όπως οι Φιλιππινέζοι και οι Νιγηριανοί. Ακολουθώντας τον Mai (2005), και εκείνη μιλάει για μια στρατηγική απόκρυψης ταυτοτήτων λόγω των πολύ αρνητικών στερεοτύπων που συνδέθηκαν με το επίθετο «Αλβανός» στην Ελλάδα. Παράλληλα παραθέτει μαρτυρίες που αποτυπώνουν την έλλειψη εμπιστοσύνης και επομένως την ύπαρξη αυξημένης επιφυλακτικότητας που χαρακτηρίζει τις ενδο-αλβανικές σχέσεις εκτός συγγενικών δικτύων. Αυτή η έλλειψη εμπιστοσύνης παραπέμπει αφενός στις βασικές αρχές της πατριαρχικής οικογένειας (Campbell 1964) η οποία επιβίωσε σε σημαντικό βαθμό και στη μετακομμουνιστική εποχή (Kaser 2008, Van Boeschoten 2015), και αφετέρου στην κληρονομιά των πρακτικών επιτήρησης των Αλβανών πολιτών εκ μέρους του κομμουνιστικού καθεστώτος του Ενβέρ Χότζα, ιδίως μέσω του θεσμού της «βιογραφίας» (De Rapper 2006, Van Boeschoten 2007). Οι δε Russel King και Nicola Mai, στη μεταγενέστερη μελέτη τους για την αλβανική μετανάστευση στην Ιταλία, διαπιστώνουν ότι οι οργανώσεις των μεταναστών αποδυναμώνονται από κατακερματισμό και συγκρούσεις, με αποτέλεσμα να μην μπορούν να αναλάβουν συλλογική δράση στον κοινωνικό

αποκλεισμό που υφίστανται οι Αλβανοί μετανάστες στη χώρα αυτή. Αποδίδουν το φαινόμενο αυτό στο συνδυασμό τριών παραγόντων: στον ατομικισμό των μετακομμουνιστικών ταυτοτήτων των Αλβανών μεταναστών, την επιβίωση αυταρχικών μορφών διαχείρισης της εξουσίας και στον διαχρονικό ρόλο της οικογένειας ως τον ηγεμονικό θεσμό διαμόρφωσης της κοινωνικής ζωής (King and Mai, 2008: 203).

Σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση μεταναστευτικών κοινοτήτων παίζουν και οι κρατικές πολιτικές για την ένταξη των μεταναστών. Συγκρίνοντας τους τρόπους οργάνωσης και εγκατάστασης Πορτογάλων μεταναστών στο Παρίσι και στο Τορόντο, η ανθρωπολόγος και ειδική σε ζητήματα μετανάστευσης Caroline Brettell (2003) τονίζει αυτό τον παράγοντα και υποστηρίζει ότι είναι πιο πιθανή η δημιουργία συλλογικοτήτων και συσσωματώσεων μεταναστών στη βάση της εθνότητας σε μια χώρα που θεσμικά ευνοεί ή και συμβάλλει στη διατήρηση μιας διακριτής εθνοτικής ταυτότητας.

Από την άλλη πλευρά, η περίπτωση της Γερμανίας δείχνει ότι η διαμόρφωση εθνοτικών οργανώσεων μεταναστών μπορεί να οφείλεται και σε ένα θεσμικό πλαίσιο που δεν ευνοεί την πολιτική ενσωμάτωση των μεταναστών. Στη διατριβή του με θέμα την έννοια της διασποράς ανάμεσα σε νέους τούρκικης καταγωγής που ζουν στο Βερολίνο και ασχολούνται με την χιπ χοπ μουσική, ο πολιτικός επιστήμονας Ayhan Kaya υποστηρίζει ότι η πολιτική περιθωριοποίηση των Τούρκων μεταναστών προκάλεσε την στροφή της πολιτικής τους δράσης προς την χώρα καταγωγής, η οποία ενισχύθηκε φυσικά και από την ίδια. Στο πλαίσιο αυτό δημιουργήθηκαν οργανώσεις Τούρκων μεταναστών που εξυπηρετούσαν αυτό το σκοπό (Kaya 2001: 65-72). Επιπλέον, οι αλλαγές στον τρόπο οργάνωσης (η μη) των Τούρκων αντανάκλα σύμφωνα με τον Kaya τις αλλαγές στις γενιές και στον τρόπο αντίληψης της μετανάστευσής τους. Έτσι για την πρώτη γενιά μεταναστών της δεκαετίας του 1960 η έντονη επιθυμία επιστροφής στην πατρίδα και η διαχείριση της

μετανάστευσης ως προσωρινού σχεδίου, απομάκρυνε την ανάγκη δημιουργίας μιας συλλογικής οργανωτικής δομής στη χώρα υποδοχής. Από την δεκαετία του 1980 και μετά η υιοθέτηση του «πολυπολιτισμικού» μοντέλου ένταξης σε θεσμικό επίπεδο, σε συνδυασμό με την συνειδητοποίηση της μόνιμης και σταθερής διαμονής τους στην χώρα, ενίσχυσε την διαμόρφωση «κοινοτήτων» στη βάση της εθνότητας που συμβολικά αρθρώνονταν γύρω από την ιδέα μιας κοινής πολιτισμικής ταυτότητας (Kaya 2001: 86-87).

Στην Ελλάδα ευνοϊκές πολιτικές προς τη διατήρηση των εθνοτικών ταυτοτήτων και την ενθάρρυνση της πολυπολιτισμικότητας όχι μόνο δεν υπήρξαν, αλλά ακόμη και κάποιες μεμονωμένες προσπάθειες προς αυτή την κατεύθυνση στο παρελθόν προκάλεσαν αρνητικές και έντονες αντιδράσεις καθώς και αισθήματα καχυποψίας τόσο από την κοινή γνώμη όσο και από θεσμικούς παράγοντες.⁶⁰ Φυσικά, υπό το ίδιο θεσμικό πλαίσιο υπήρξαν άλλες μεταναστευτικές ομάδες που κατάφεραν να οργανωθούν συλλογικά και να αναπτύξουν ενεργή δράση σε αυτό το επίπεδο.⁶¹ Το γεγονός αυτό ενισχύει ακόμη περισσότερο την υπόθεση ότι οι λόγοι για την υποτονικότητα της Αλβανικής κοινότητας θα πρέπει να αναζητηθούν στο έντονα ξενοφοβικό κλίμα που καλλιεργήθηκε εναντίον της τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1990, κυρίως από τα ΜΜΕ, και σε μια κουλτούρα καχυποψίας απέναντι σε συλλογικές/πολιτικές οργανώσεις που μοιάζει να συνδέεται με εμπειρίες και

⁶⁰ Ενδεικτικό παράδειγμα αποτελεί η, αρχικά επιτυχημένη (2000-2007) αλλά στην συνέχεια διωκόμενη, πρωτοβουλία του συλλόγου διδασκόντων του 132^{ου} δημοτικού σχολείου της Αθήνας να δώσουν τη δυνατότητα στους Αλβανούς μαθητές να διδάσκονται τη μητρική τους γλώσσα στον χώρο του σχολείου κατά τις απογευματινές ώρες. Η υπόθεση, το 2007, απασχόλησε έντονα την κοινή γνώμη, με ρεπορτάζ σε έντυπα και τηλεοπτικά μέσα, ενώ η διευθύντρια του σχολείου Στέλλα Πρωτονοταρίου αντιμετώπισε ποινικές διώξεις, κατηγορούμενη ότι έδρασε αυτοβούλως και χωρίς επίσημη άδεια από την αρμόδια υπηρεσία. Για μια σύντομη επισκόπηση της υπόθεσης και των αντιδράσεων που προκάλεσε, δες «Στέλλα Πρωτονοταρίου: Ένα σύγχρονο πρότυπο ανθρώπου και εκπαιδευτικού», 16/10/2010, tvxs.gr/news/ελλάδα/ξαναδικάζεται-σήμερα-η-στέλλα-πρωτονοταρίου (τελευταία πρόσβαση Ιούνιος 2015). Για την περίπτωση αυτή, όπως και γενικότερα για τα προβλήματα της λεγόμενης «διαπολιτισμικής εκπαίδευσης» στην Ελλάδα, βλέπε επίσης Τσιμουρής 2009β: 154-157.

⁶¹ Ένα τέτοιο παράδειγμα είναι οι Φιλιππινέζες μετανάστριες που οργανώθηκαν συλλογικά κυρίως μέσω της καθολικής εκκλησίας και του συνδικάτου KASAPI, που όμως αποτελούν δομές ενός διεθνικού δικτύου ιστορικά διαμορφωμένου και με ισχυρές βάσεις.

την πρόσφατη ιστορία της Αλβανίας, που χαρακτηρίστηκε ακριβώς από ένα διεφθαρμένο σύστημα κομμάτων και συλλογικών οργάνων εκπροσώπησης και άσκησης εξουσίας.

Ωστόσο τα τελευταία χρόνια εμφανίστηκαν πρωτοβουλίες από τη μεριά Αλβανών μεταναστών που φανερώνουν μια προσπάθεια για πιο ενεργή παρουσία και δράση σε συλλογικό επίπεδο. Για παράδειγμα, οι Χρύσα Ζάχου και Ευαγγελία Καλεράντε παρατήρησαν, ήδη από το 2009, την αύξηση αλβανικών συλλόγων και φορέων εκπροσώπησης (2009: 457). Λαμβάνοντας υπόψη τους τόσο τις επίσημες καταγραφές συλλόγων σε Αθήνα και Θεσσαλονίκη όσο και άτυπες μορφές συλλογικής δραστηριότητας Αλβανών μεταναστών, διακρίνουν τρεις χρονικές περιόδους στην πορεία σχηματισμού τους: 1990-1994, 1995-2000 και 2001 μέχρι και το 2009, ημερομηνία έκδοσης της συγκεκριμένης μελέτης. Οι περίοδοι αυτές, σύμφωνα με τις συγγραφείς, σηματοδοτούν για τους Αλβανούς μετανάστες τη «μετάβαση από τις ατομικές επιλογές στις ομαδικές αποφάσεις και διεκδικήσεις» (Ζάχου & Καλεράντε 2009: 459), ενώ αντανακλούν αλλαγές στις συνθήκες ζωής τους, στο μεταναστευτικό τους στάτους και στον τρόπο που η ελληνική κοινωνία, θεσμικά και μη, προσλαμβάνει και διαχειρίζεται την παρουσία τους και τον ρόλο τους. Ήδη από την δεύτερη περίοδο, παρατηρείται μια προσπάθεια δικτύωσης μερίδας Αλβανών μεταναστών πέρα από την οικογένεια και τα συγγενικά δίκτυα, που αποτυπώνεται στην ίδρυση μικρών συλλόγων, πολιτισμικού κυρίως ενδιαφέροντος, από ανθρώπους που μοιράζονται τον ίδιο τόπο καταγωγής στην Αλβανία. Προς το τέλος αυτής της περιόδου εμφανίζονται οι πρώτες συλλογικότητες που δείχνουν έναν προσανατολισμό περισσότερο πολιτικό παρά πολιτισμικό, ανάγοντας ως κριτήριο συμμετοχής και εκπροσώπησης τη μεταναστευτική ιδιότητα (π.χ. Φόρουμ Αλβανών Μεταναστών, Αδελφότητα των Αλβανών Μεταναστών στην Ελλάδα) (Ζάχου & Καλεράντε 2009: 462). Τέλος, στην τρίτη περίοδο, που τοποθετείται μετά το 2001, οι συγγραφείς αναγνωρίζουν στις προσπάθειες δημιουργίας

δευτεροβάθμιων οργάνων αντιπροσώπευσης των Αλβανών μεταναστών την πρόθεση για μεγαλύτερη παρεμβατικότητα σε πολιτικό και κοινωνικό πλαίσιο, καθώς και για περισσότερες διεκδικήσεις και άρση των στερεοτύπων. Σημαντικό ρόλο σε αυτή την προσπάθεια παίζουν και οι διανοούμενοι:

Ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι Σύλλογοι Καλλιτεχνών και Διανοούμενων, οι οποίοι προσπαθούν να διαμορφώσουν την κοινή γνώμη με βάση την προβολή της αλβανικής κουλτούρας.[...] Η προοπτική της μόνιμης παραμονής στην Ελλάδα αρχίζει να οριοθετεί θέματα, με αναφορά στην έννοια της προόδου και της επιτυχίας, που συνδέονται τελικά με την εννοιολόγηση της μεταναστευτικής επιλογής (Ζάχου & Καλεράντε 2009: 465).

Εκτός από ένα δίκτυο συλλογικοτήτων, κοινωνικών οργανώσεων και φορέων εκπροσώπησης, η σταθερή και μακρόχρονη παρουσία μιας πολυπληθούς μεταναστευτικής ομάδας, όπως αυτή των Αλβανών, στο αστικό περιβάλλον της Αθήνας ήταν φυσικό να κινητοποιήσει και ένα δίκτυο επαγγελματιών και υπηρεσιών ιδιωτικής πρωτοβουλίας που να αφορούν στις ανάγκες εκείνες που δεν ικανοποιούνται από τον τρόπο οργάνωσης και τις λειτουργίες της κοινωνίας υποδοχής. Παραδείγματα μιας τέτοιας επιχειρηματικότητας αποτελούν τα αλβανικά περιοδικά και οι εφημερίδες που απευθύνονται στη μεταναστευτική κοινότητα στην Ελλάδα ή οι αλβανικές εταιρίες λεωφορείων που εξυπηρετούν καθημερινά εκατοντάδες μετανάστες που ταξιδεύουν από και προς την Αλβανία. Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσονται και οι επιχειρηματικές κινήσεις που σημειώνονται τα τελευταία χρόνια γύρω από την διοργάνωση βραδιών «αλβανικής διασκέδασης» στην Αθήνα, και για τις οποίες έγινε λόγος στο προηγούμενο κεφάλαιο. Έτσι με βάση την ιδέα ότι οι άνθρωποι κοινωνικοποιούνται και εντάσσονται σε ομάδες που τα μέλη τους μοιράζονται το αίσθημα κοινής και ομογενοποιημένης ταυτότητας – εδώ με όρους καταγωγής και «κουλτούρας» -

παράγεται μια βιομηχανία διασκέδασης με «προϊόν» την «Αλβανική διασκέδαση» και καταναλωτή την εθνοτική κοινότητα.

Στη διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας άκουσα αρκετές φορές να γίνεται λόγος για την «αλβανική κοινότητα», ενώ ήρθα επίσης σε επαφή ή συμμετείχα σε δράσεις ή πρωτοβουλίες που, όπως και η *Rinia* (Νεολαία) για την οποία θα μιλήσω παρακάτω, παρουσιάζονταν ως εκφράσεις και οργανικά στοιχεία αυτής. Οι διαπιστώσεις αυτές ήρθαν σε σύγκρουση με την εικόνα που κυριαρχεί στη βιβλιογραφία περί αλβανικής μετανάστευσης, σχετικά με την απουσία κοινοτικής οργάνωσης με όρους εθνοτικούς. Θεωρώ ότι η σημαντική αλλαγή που συντελέστηκε κατά τα τελευταία δέκα με δεκαπέντε χρόνια - και η οποία οδήγησε στη διαμόρφωση μιας ορατής πλέον «αλβανικής κοινότητας» - συνδέεται καίρια με την μακρόχρονη και μόνιμη πια παρουσία και δραστηριότητα των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα. Κυρίως δε συνδέεται με την ύπαρξη μιας 'δεύτερης γενιάς' που μεγαλώνει μακριά από τη χώρα καταγωγής, γεγονός που επαναπροσδιόρισε και τις πολιτικές της μεταναστευτικής ομάδας στη χώρα εγκατάστασης. Στο πλαίσιο αυτό συγκρότησης πια με όρους κοινότητας, έτσι όπως αυτή αποτυπώνεται σε συλλογικότητες και δράσεις με εθνοτικό πρόσημο, οι Αλβανοί μετανάστες φαίνεται να επενδύουν στη νέα γενιά τόσο σε πρακτικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο. Όπως θα δούμε στη συνέχεια, στον λόγο των θεσμικών ή μη φορέων της αλβανικής κοινότητας, η διαχείριση της εικόνας της «Αλβανικής νεολαίας» αναδεικνύεται σε βασική συνιστώσα της διαδικασίας «διόρθωσης» και θετικής αναπαράστασης του εθνοτικού υποκειμένου στο πλαίσιο πολιτικών της ταυτότητας στη χώρα υποδοχής.

Είναι σαφές ότι η παρουσία και η εικόνα των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα δεν εξαντλείται σήμερα απλά σε ένα ξένο εργατικό δυναμικό που προσπαθεί να επιβιώσει στη χώρα εγκατάστασης, αλλά σε εν δυνάμει ενεργά πολιτικά και κοινωνικά υποκείμενα

που αρθρώνουν λόγους και επιτελούν πρακτικές ως τέτοια⁶². Μια σειρά από συντονισμένες πρωτοβουλίες σε συλλογικό επίπεδο αποτυπώνουν την προσπάθεια επαναπροσδιορισμού της ταυτότητας και του χαρακτήρα της Αλβανικής παρουσίας στην Ελλάδα. Οι δράσεις που αναπτύσσονται στο πλαίσιο αυτό και απευθύνονται στην αλβανική «κοινότητα» στην Ελλάδα, ταυτόχρονα τη συγκροτούν και την αναπαράγουν μέσω της συμμετοχής των Αλβανών μεταναστών σε αυτές. Ειδικότερα σε ό,τι αφορά συλλογικότητες και πρωτοβουλίες «πολιτισμικού» χαρακτήρα, πρακτικές που αφορούν στη διοργάνωση μαθημάτων εκμάθησης της μητρικής γλώσσας και εκδηλώσεων για την εξοικείωση με τις παραδόσεις, την πολιτισμική κληρονομιά και όλους εκείνους τους συμβολικούς τρόπους και «τόπους» γύρω από τους οποίους έχει συγκροτηθεί η έννοια της ενιαίας εθνικής ταυτότητας, δηλώνουν την προσπάθεια διατήρησης μιας διακριτής πολιτισμικής και εθνοτικής ταυτότητας. Είναι φανερό ότι μια τέτοια ανάγκη προκύπτει κατά κύριο λόγο από την ύπαρξη πια μιας «δεύτερης γενιάς» μεταναστών αλβανικής καταγωγής, η οποία μεγαλώνει στην Ελλάδα και πιθανόν να μην μαθαίνει αλβανικά (Μιχαήλ 2010). Σε αυτή την «αλβανική νεολαία» φαίνεται να επενδύει κυρίως η πρώτη γενιά, οι πρώτοι μετανάστες και μετανάστριες που καταναλώθηκαν στη σκληρή δουλειά και θεωρούν ότι ανήκουν σε μια «χαμένη γενιά» (Χαντζαρούλα 2012: 9).

⁶² Ο Αλβανός Gazmed Karplani, προβεβλημένο πρόσωπο της Αλβανικής κοινότητας στην Ελλάδα, ενσαρκώνει ως παράδειγμα αυτή την μεταστροφή όπου από μετανάστης οικοδόμος έγινε επιτυχημένος συγγραφέας και αρθρογράφος σε εφημερίδες και περιοδικά, καθώς και μέλος της ακαδημαϊκής κοινότητας με διδακτορικές σπουδές στο Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών. Το πρώτο του βιβλίο έχει τίτλο *Μικρό ημερολόγιο συνόρων* και κυκλοφόρησε το 2006 από τις εκδόσεις Λιβάνη.

Η «δεύτερη γενιά»

Το 2005 με πρωτοβουλία της Ένωσης Αφρικανών Γυναίκών, του Πανελλαδικού Δικτύου Μεταναστριών καθώς και άλλων γυναικείων οργανώσεων ξεκίνησε στην Ελλάδα η καμπάνια «Όχι στο ρατσισμό απ' την κούνια», που έθετε για πρώτη φορά στην ελληνική κοινωνία το θέμα της πολιτογράφησης και της ιθαγένειας για τα παιδιά των μεταναστριών που γεννήθηκαν ή ήρθαν σε μικρή ηλικία στη χώρα και τα οποία στερούνταν βασικών νομικών δικαιωμάτων. Η χρονική στιγμή δεν ήταν τυχαία, αλλά συνέπεσε με την ενηλικίωση ενός μεγάλου αριθμού παιδιών που είχαν έρθει στην Ελλάδα γύρω στις αρχές της δεκαετίας του 1990, και τα οποία με την παύση της ιδιότητας του «προστατευόμενου μέλους οικογένειας» και χωρίς ένσημα, βρέθηκαν ξαφνικά αντιμέτωπα είτε με τον κίνδυνο της απέλασης ή του παράνομου καθεστώτος. Η καμπάνια απέκτησε ευρύτατη δυναμική, παρουσιάστηκε σε όλη την Ελλάδα με εκδηλώσεις, διαδηλώσεις, γεγονότα, φεστιβάλ, παρουσία σε δήμους, σε θεσμούς της πολιτείας, καθώς και ερωτήσεις στη Βουλή. Ανάμεσα σε άλλα, οι εκπρόσωποι της καμπάνιας μιλούσαν για την προβληματική απόδοση του όρου «δεύτερη γενιά μετανάστες» σε παιδιά που είτε γεννήθηκαν στην Ελλάδα ή έχουν ζήσει το μεγαλύτερο μέρος της ζωής τους εδώ.

Ύστερα από τέσσερα περίπου χρόνια και με συνεχείς πιέσεις μεταναστευτικών ομάδων, συλλογικοτήτων και οργανώσεων ανθρωπίνων δικαιωμάτων, το 2009 η τότε κυβέρνηση του ΠΑΣΟΚ αναγκάστηκε να υποβάλει στη Βουλή νομοσχέδιο για την νομιμοποίηση και την χορήγηση ελληνικής ιθαγένειας σε παιδιά που είτε γεννήθηκαν στην Ελλάδα ή ήρθαν σε μικρή ηλικία. Ο νόμος, αν και ψηφίστηκε από την Βουλή (ν. 3838/2010), στηλιτεύθηκε ως αντισυνταγματικός και με την πίεση της τότε αντιπολίτευσης (κυρίως του κόμματος της Νέας Δημοκρατίας) παραπέμφθηκε στο Συμβούλιο της

Επικρατείας όπου και κρίθηκε αντισυνταγματικός και καταργήθηκε. Τελικά, και ύστερα από πολλές αναβολές, μόλις πρόσφατα κατορθώθηκε να ψηφιστεί νόμος που ορίζει το θεσμικό πλαίσιο για την χορήγηση ιθαγένειας σε παιδιά μεταναστευτικής καταγωγής (ν.4332/2015, σε ισχύ από την 9^η Ιουλίου 2015), ύστερα από κατάθεση στην Βουλή νέου αναθεωρημένου νομοσχεδίου από την συγκυβέρνηση ΣΥΡΙΖΑ-ΑΝΕΛ. Ο νέος αυτός νόμος, σύμφωνα με τον οποίο η «επαρκής» φοίτηση στην ελληνική εκπαίδευση τίθεται ως ένας από τους βασικούς όρους θετικής κρίσης του αιτούντος ιθαγένεια, αν και προσέφερε ανακούφιση σε μεγάλο μέρος του μεταναστευτικού πληθυσμού, συνεχίζει να παράγει αποκλεισμούς για παιδιά που για διάφορους λόγους δεν είχαν την ευκαιρία να παρακολουθήσουν το ελληνικό σχολείο. Ο Τανί και ο Ρ.Κ, από τους πληροφορητές μου αποτελούν δύο τέτοια παραδείγματα, που έφτασαν στην Ελλάδα στην ηλικία των 13 και 16 χρονών αντίστοιχα, και δεν συνέχισαν ποτέ το σχολείο εδώ. Οι εμπειρίες και το μεταναστευτικό προφίλ των παιδιών αυτών, που εντάχθηκαν σχεδόν αμέσως στην αγορά εργασίας, αντικατοπτρίζουν περισσότερο τις εμπειρίες της πρώτης γενιάς Αλβανών μεταναστών. Ανήκουν, ωστόσο, ηλικιακά στη νεότερη γενιά με την οποία μοιράζονται κοινούς χώρους, πρακτικές και εμπειρίες νεότητας. Το χάσμα αυτό ανάμεσα στο βιωματικό και ηλικιακό ανήκειν, δημιουργεί προβλήματα τόσο σε επίπεδο νομοθετικό όσο και σε επίπεδο αυτοπροσδιορισμού και αντίληψης του εαυτού σε σχέση με συνομήλικους «δικούς» και «άλλους».

Διανύοντας πλέον την τρίτη δεκαετία παρουσίας των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα, υπάρχει σήμερα μια ολόκληρη γενιά αλβανικής καταγωγής που είτε γεννήθηκε είτε μεγάλωσε στη χώρα και αποτελεί αυτό που στο διεθνή ακαδημαϊκό και πολιτικό λόγο έχει καθιερωθεί ως «δεύτερη γενιά» μεταναστών. Υπό τεχνική έννοια, ο όρος αφορά αυστηρά μόνο παιδιά με έναν ή και τους δύο γονείς μετανάστες που τα ίδια όμως

γεννήθηκαν στη χώρα υποδοχής. Στην περίπτωση των παιδιών που γεννήθηκαν στη χώρα προέλευσης και ήρθαν στη χώρα υποδοχής σε μικρή ηλικία, ο Αμερικανός κοινωνιολόγος Rubén G. Rumbaut (1997, 2004), που έχει μελετήσει εκτεταμένα το θέμα των γενιών μεταναστών στις Ηνωμένες Πολιτείες, έχει προτείνει τον όρο μιάμιση (1.5) γενιά που μοιάζει περισσότερο κατάλληλος. Στη διεθνή βιβλιογραφία αν και ισχύει ο γενικός αυτός κανόνας, κάθε μελέτη ακολουθεί το δικό της σύστημα κατηγοριοποίησης λαμβάνοντας κάθε φορά υπόψη το τοπικό πλαίσιο, τις συνθήκες και τον χρόνο μετανάστευσης της εκάστοτε εθνοτικής ομάδας, καθώς και το θεσμικό πλαίσιο μεταναστευτικής πολιτικής κάθε χώρας.⁶³ Στην Ελλάδα ο όρος «δεύτερη γενιά» χρησιμοποιείται στον δημόσιο λόγο, αλλά και σε μελέτες που αφορούν σε μετανάστες, συνήθως με την ευρεία έννοια που περιλαμβάνει τόσο παιδιά μεταναστών που έχουν γεννηθεί στην Ελλάδα όσο και αυτά που έχουν μεγαλώσει στη χώρα. Στην πρόσφατη μελέτη της για τη νέα γενιά αλβανικής καταγωγής στην Ευρώπη, η Vathi (2011: 106), κοινωνική επιστήμονας με ειδίκευση στις μεταναστευτικές σπουδές, χρησιμοποιεί τον πολύ πιο γενικό όρο «παιδιά μεταναστών» ακολουθώντας και άλλους σύγχρονους συγγραφείς που κάνουν το ίδιο – ενδεικτικά αναφέρεται στους Fibbi et al. 2007 και Marques et al. 2007.

Σύμφωνα με το σκεπτικό του Rumbaut, οι δικοί μου συνομιλητές ανήκουν, από τυπική και ουσιαστική άποψη, στην 1.5 γενιά, δεδομένου ότι δεν γεννήθηκαν στην Ελλάδα, αλλά μετανάστευσαν σε αυτή ως παιδιά ή έφηβοι μαζί με την οικογένεια τους.⁶⁴ Ωστόσο, όπως θα φανεί από το υπόλοιπο πλαίσιο που αφορά στις συνθήκες μετανάστευσης

⁶³ Για παράδειγμα ένα από τα στοιχεία που διαφοροποιούνται σχετικά με το αν ανήκει κάποιος στην δεύτερη γενιά είναι η ηλικία εισόδου του στην χώρα υποδοχής. Έτσι, στις Ηνωμένες Πολιτείες το όριο αυτό είναι συνήθως τα 12 χρόνια, ενώ στην Ευρώπη συναντάμε αρκετές διακυμάνσεις καθώς και επιπλέον ηλικιακές κατηγοριοποιήσεις στο εσωτερικό κάθε γενιάς.

⁶⁴ Μόνο ένας, ο Blego, μετανάστευσε μόνος του τελειώνοντας το σχολείο. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το προφίλ των πληροφορητών μου δεξ κεφάλαιο 1.

(απόφαση, λόγοι, πρακτικές) και στις εμπειρίες στη χώρα υποδοχής, δεν είναι δυνατό να ταυτιστούν με τους μετανάστες πρώτης γενιάς, την οποία εκπροσωπούν οι γονείς τους.

Για τους τέσσερις από τους πληροφορητές μου η αλλαγή χώρας σήμαινε πως έπρεπε να διακόψουν και τη φοίτηση τους στο αλβανικό σχολείο. Για τους δύο η διακοπή αυτή ήταν μόνιμη, αφού με την εγκατάστασή τους στην Αθήνα επέλεξαν –ή μάλλον αναγκάστηκαν - να μην εγγραφούν στο ελληνικό σχολείο αλλά να ξεκινήσουν να δουλεύουν (13 και 16 χρονών). Η επιλογή αυτή δεν ήταν ούτε εύκολη ούτε χωρίς συναισθηματικό κόστος. Ο P.K, ο ένας από τους δύο, θα έπρεπε σύμφωνα με την ηλικία του στην Ελλάδα να εγγραφεί στην πρώτη τάξη του λυκείου. Όμως ο ίδιος λέει πως ήξερε ότι κάτι τέτοιο θα ήταν δύσκολο, επειδή δεν γνώριζε ελληνικά. Το πιθανότερο ήταν πώς θα έπρεπε να παρακολουθήσει μικρότερη τάξη από την ηλικία του. Και αυτό, όπως σημειώνει, θα τον έκανε να νιώθει πολύ άσχημα απέναντι στους συμμαθητές του. Ο Tani, ο δεύτερος, αν και αναφέρει λόγους νομιμότητας που στάθηκαν εμπόδιο στην εγγραφή του στο σχολείο, κάτι τέτοιο θα μπορούσε εύκολα να ξεπεραστεί. Ακόμη και πριν τεθεί σε εφαρμογή το πρόγραμμα νομιμοποίησης των μεταναστών, το πρώτο διάστημα της αλβανικής μετανάστευσης στην Ελλάδα, πολλοί διευθυντές σχολείων διευκόλυναν, ατύπως και με τη σιωπηρή συναίνεση του κράτους, τη συμμετοχή παιδιών μεταναστών στην ελληνική εκπαίδευση. Η εξέλιξη αυτή μοιάζει περισσότερο αποτέλεσμα αυξημένων οικογενειακών αναγκών, που επέβαλαν να ξεκινήσει αμέσως δουλειά προκειμένου να συνεισφέρει οικονομικά στον κοινό προϋπολογισμό. Ύστερα και από την επιστροφή του πατέρα του στην Αλβανία, ο ίδιος επωμίζεται μαζί με τη μητέρα του μεγάλο μέρος των οικογενειακών υποχρεώσεων. Ακόμη και ο Aro που όταν ήρθε από την Αλβανία σε ηλικία 8 χρονών στην Ελλάδα οι γονείς του τον έγραψαν στο σχολείο, αντί να πηγαίνει στα μαθήματα έκανε βόλτες και περνούσε αλλού τον χρόνο

του. Ντρεπόταν, όπως μου είπε, επειδή δεν ήξερε τη γλώσσα. Στη συνέχεια οι γονείς του αποφάσισαν να τον πάνε στην Αλβανία στη γιαγιά του, όπου και έμεινε τρία χρόνια παρακολουθώντας το αλβανικό σχολείο. Όταν επέστρεψε όμως, η εμπειρία του από το ελληνικό σχολείο ήταν και πάλι αρνητική. Παρότι, όπως μου είπε, στην Αλβανία ήταν πολύ καλός μαθητής, στην Ελλάδα η δασκάλα τον έβαλε αμέσως να καθίσει στο τελευταίο θρανίο της τάξης. Για τον ίδιο η κίνηση αυτή ερμηνεύτηκε εξ αρχής ως μια αξιολογική κατάταξη που συνέβαλε σε μία κατά κάποιο τρόπο «αυτοεκπληρούμενη προφητεία»: στη θέση του τελευταίου θρανίου, δεν μπορούσε παρά να γίνει μαθητής του τελευταίου θρανίου. Ή όπως έγραψε κάτω από μια φωτογραφία του που δημοσίευσε στο Facebook και που τον δείχνει σε σχολική ηλικία στην Αλβανία: *«ήμουν παραδειγματικός μαθητής... με χάλασε η Αθήνα (isha nxenes shembullor...me prishi Athina)»*

Το γεγονός αυτό, της χαμένης ευκαιρίας στο σχολείο και στην εκπαίδευση εμφανίζεται ως κοινός τόπος στους λόγους ή τις σιωπές σχεδόν όλων και εκφράζεται σε ένα αίσθημα ματαίωσης και πικρίας. Επιπλέον, δεδομένου ότι τόσο οι πολιτικές ένταξης της χώρας υποδοχής, όσο και οι πολιτικές ταυτότητας εντός της μεταναστευτικής κοινότητας, ανάγουν την εκπαίδευση σε βασικό συστατικό του ανήκειν – με διαφορετικούς ωστόσο τρόπους – εντείνει αισθήματα αποκλεισμού τόσο σε θεσμικό όσο και σε συμβολικό επίπεδο.

Θεωρώ επομένως ότι ο διαχωρισμός 1.5 και 2^{ης} γενιάς έχει σημασία ως προς τις διαφορετικές εμπειρίες, κυρίως σε ό,τι αφορά τη συμμετοχή ή όχι στο εκπαιδευτικό σύστημα, την πολιτογράφηση και τις μετέπειτα επιλογές στη δουλειά και τον τόπο διαμονής, την επιστροφή ή όχι στην Αλβανία. Επίσης, όπως επισημαίνει η Vathi (2015: 132), οι έφηβοι αλβανικής καταγωγής που μετανάστευσαν σε παιδική ηλικία στην Ελλάδα

μαζί με την οικογένεια τους, και ειδικότερα όσοι βίωσαν τη μετανάστευση και τον αποχωρισμό ενός ή και των δυο γονιών τους που προηγήθηκε, αισθάνονται ότι μεγάλωσαν πιο γρήγορα και νιώθουν πιο ώριμοι από συνομήλικους τους ή από τα αδέρφια τους που γεννήθηκαν στην Ελλάδα. Η παρατήρηση αυτή φαίνεται να ισχύει στην περίπτωση των συνομιλητών μου, καθώς οι αφηγήσεις τους για την παιδική τους ηλικία στην Αλβανία, τον αποχωρισμό τους από τον πατέρα για μεγάλο διάστημα, τις συνθήκες μετανάστευσης τους και την πρόωρη ένταξη τους στην αγορά εργασίας, δείχνουν την απότομη και βίαιη ενηλικίωσή τους, που συχνά εκφράζεται και με όρους οικειοποίησης και επιτέλεσης μιας *macho* εικόνας που αντλεί από παραδοσιακά πατριαρχικά πρότυπα.

Τα θεωρητικά μοντέλα που προσπάθησαν να μελετήσουν και να κατηγοριοποιήσουν τις εμπειρίες και τις πορείες «ένταξης» της δεύτερης γενιάς στις χώρες υποδοχής εμφανίζουν μεγάλη ποικιλία. Χοντρικά και για πολλά χρόνια, κυριάρχησε η θεωρία της ευθείας και μονοδιάστατης αφομοίωσης που διαμορφώθηκε στις Ηνωμένες Πολιτείες στα πλαίσια της μελέτης των πρώτων μεταναστευτικών ροών από την Ευρώπη στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, και υποστήριζε τη σταδιακή και απροβλημάτιστη αφομοίωση των μεταναστών στους τρόπους και τα πρότυπα ζωής της αμερικάνικης κοινωνίας. Το μοντέλο αυτό, που αποδείχτηκε ιδιαίτερα απλοϊκό και ανεπαρκές για να εξηγήσει το επόμενο μεγάλο κύμα της μεταπολεμικής μετανάστευσης στις Ηνωμένες Πολιτείες, επικρίθηκε έντονα από πολλούς μετέπειτα μελετητές (Gans 1992, Portes & Zhou 1993, 2011, Zhou 1997, Waldinger and Perlmann 1998). Με βάση τα νέα δεδομένα οι κοινωνιολόγοι Alejandro Portes και Min Zhou ανέπτυξαν τη θεωρία της «τμηματοποιημένης αφομοίωσης» (*segmented assimilation*). Σύμφωνα με αυτή, οι μετανάστες «δεύτερης γενιάς», ανάλογα με κάποιους καθοριστικούς παράγοντες, μπορούσαν να ακολουθήσουν μία από τις τρεις εναλλακτικές πορείες ενσωμάτωσης στην

αμερικάνικη κοινωνία: α) του επιπολιτισμού (acculturation) και της ενσωμάτωσης στη λευκή μεσαία τάξη β) της ενσωμάτωσης στην οικονομικά ασθενέστερη και εθνοτικά μεικτή τάξη που χαρακτηρίζεται από φτώχεια, χαμηλές αμοιβές, ανεργία και κοινωνική περιθωριοποίηση και γ) της γρήγορης οικονομικής και κοινωνικής ανόδου με ταυτόχρονη διάτηρηση των ξεχωριστών εθνοτικών χαρακτηριστικών και αξιών της κοινότητας καθώς και ισχυρή αλληλεγγύη ανάμεσα στα μέλη της (Portes & Zhou 1993: 82). Το σχήμα αυτό, αν και προσπάθησε να εισάγει την έννοια της ανομοιογένειας στη μελέτη της διαδικασίας ένταξης, απέτυχε και το ίδιο να λάβει υπόψη του στοιχεία εσωτερικής διαφοροποίησης των εθνοτικών ομάδων ή παράγοντες, όπως το φύλο, που μπορεί να επηρεάζουν μια τέτοια διαδικασία ίσως και περισσότερο από την εθνότητα (Waldinger and Perlmann 1998). Είναι επίσης φανερό ότι το σχήμα αυτό αντλεί από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της δομής, συγκρότησης και λειτουργίας της αμερικάνικης κοινωνίας και, γι' αυτό, η χρησιμότητα του είναι μάλλον περιορισμένη σε ένα ευρωπαϊκό πλαίσιο⁶⁵.

Όσον αφορά ευρωπαϊκές μελέτες για την δεύτερη γενιά σε πιο πρόσφατο χρόνο, σε αυτές γίνεται προσπάθεια να ληφθεί υπόψη το ιδιαίτερο κάθε φορά πλαίσιο, όπως αυτό διαμορφώνεται με βάση θεσμικές, εθνικές, πολιτισμικές και εθνοτικές διαφοροποιήσεις (Crul & Vermeulen 2003). Στο ίδιο πλαίσιο τονίζεται η ανάγκη προβληματοποίησης και πλαισίωσης της ίδιας της έννοιας της «ένταξης», ως μιας διαδικασίας που εγγράφεται και επηρεάζεται από παράγοντες που λειτουργούν και διαμορφώνονται τόσο σε ατομικό όσο και σε συλλογικό επίπεδο, καθώς και σε επίπεδο πολιτικής (Thomson and Crul 2007). Επιπλέον, αν και παλαιότερα οι μελέτες για την δεύτερη γενιά είχαν ως πλαίσιο αναφοράς

⁶⁵ Πρόσφατα ο Portes δημοσίευσε τα αποτελέσματα νέας έρευνας σχετικά με την πορεία της δεύτερης γενιάς μεταναστών στην Ισπανία (Portes, Aparicio και Haller 2016). Η έρευνα αυτή αφενός επιβεβαίωσε ορισμένα πορίσματα σχετικά με την αμερικάνικη κοινωνία, αφετέρου διαπίστωσε και πολλές αποκλίσεις από το μοντέλο αυτό.

μόνο τη χώρα υποδοχής, πρόσφατα στο πλαίσιο των διεθνικών (transnational) σπουδών στοιχεία που περιγράφουν τις σχέσεις με τη χώρα καταγωγής λαμβάνονται ιδιαίτερα υπόψη για την αποτύπωση της γενικότερης εικόνας και παρουσίας της δεύτερης γενιάς. Η ένταξη του διεθνικού παράγοντα στις μελέτες της δεύτερης γενιάς, ανέδειξε τα πολλαπλά πλαίσια του ανήκειν και τα διαφορετικά κοινωνικά πεδία που επηρεάζουν ζητήματα επιλογών ταυτότητας και αυτοπροσδιορισμού αυτής της γενιάς, ως μιας διαδικασίας υπό συνεχή διαπραγμάτευση (Levitt & Waters 2002, Vathi and King 2011, Wessendorf 2013, King, Christou and Levitt 2014, Michail and Christou 2016).

Ανεξάρτητα από τα θεωρητικά και μεθοδολογικά εργαλεία που διαχρονικά χρησιμοποιήθηκαν, η μελέτη της δεύτερης γενιάς συχνά δεν ξεφεύγει από ουσιοκρατικά σχήματα. Όσοι την απαρτίζουν, υπό την λογική ότι ανήκουν σε μια πολύ συγκεκριμένη ομάδα κυρίως με βάση εθνοτικά χαρακτηριστικά, κρίνονται ως προς το βαθμό «κινητικότητας», «σύγκλισης», «αποτυχίας», «αφομοίωσης», «ένταξης» στις κοινωνίες που διαμένουν. Ωστόσο όταν μιλάμε για «δεύτερη γενιά» αναφερόμαστε σε μια εξαιρετικά ετερογενή ομάδα. Όπως κάθε κοινωνία χαρακτηρίζεται από ανομοιογένεια με τα μέλη της να ακολουθούν διαφορετικές πορείες ζωής, έτσι και τα παιδιά των μεταναστών είναι πιθανό να ενταχθούν σε διαφορετικά τμήματα της κοινωνίας που χαρακτηρίζονται από διαφορετικά χαρακτηριστικά, επιλογές και τρόπους ζωής. Έτσι, πέρα από αξιολογικού τύπου διαπιστώσεις περί «επιτυχημένης» (ή μη) και «ανοδικής» ή «καθοδικής» ένταξης, αυτό που έχει ίσως σημασία είναι τα «γιατί» της μιας ή της άλλης περίπτωσης και οι παράγοντες διαμόρφωσης των εκάστοτε συνθηκών ζωής στη χώρα υποδοχής.

Κοινό στοιχείο, ωστόσο, των περισσότερων μελετών που αφορούν την παρουσία της «δεύτερης γενιάς» στη χώρα υποδοχής και κυρίως όσων προσεγγίζουν την ένταξη με δομικά και θεσμικά χαρακτηριστικά (το ευρωπαϊκό παράδειγμα είναι τέτοιο), είναι η

εστίαση στην εκπαίδευση και στις σχολικές επιδόσεις των παιδιών μεταναστών ως κριτήριο κοινωνικής ένταξης ή αποκλεισμού. Στην επόμενη ενότητα, αφού παραθέσω κάποια στοιχεία για την παρουσία των παιδιών Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα, και για τις μελέτες που κυρίως επικεντρώνονται στην συμμετοχή τους στην εκπαίδευση, θα δείξω πώς το στοιχείο αυτό δημιουργεί εντάξεις και αποκλεισμούς, όχι μόνο σε θεσμικό επίπεδο – όπως για παράδειγμα ο νόμος της ιθαγένειας που αναφέρθηκε στην αρχή της ενότητας – αλλά και σε συμβολικό, σε σχέση με τις πολιτικές της ταυτότητας εντός της ομάδας.

«Δεύτερη γενιά» αλβανικής καταγωγής

Οι Αλβανοί, αποτελώντας την πολυπληθέστερη ομάδα μεταναστών που άρχισε να φτάνει μαζικά στην Ελλάδα στις αρχές του 1990, ενσάρκωσαν για την ελληνική κοινωνία τον κατεξοχήν «ξένο» που ήρθε να διαταράξει και να απειλήσει το φαντασιακό της υποτιθέμενης εθνικής ομοιογένειας του ελληνικού κράτους. Οι ελλειπείς μεταναστευτικές πολιτικές που ανάγκασαν τους μετανάστες σε ένα παράνομο καθεστώς παραμονής και εργασίας στην Ελλάδα και η εικόνα που κατασκεύασαν τα μέσα μαζικής ενημέρωσης για τον Αλβανό «Άλλο» οδήγησαν στον στιγματισμό ενός ολόκληρου λαού. Στερεότυπα, όπως αυτά του «εγκληματία» ή του «επικίνδυνου» που καλλιεργήθηκαν συστηματικά στο μιντιακό αλλά και στον πολιτικό λόγο, προκάλεσαν κλίμα γενικευμένου φόβου και εχθρότητας απέναντι στους Αλβανούς μετανάστες, με ρατσιστικές συμπεριφορές και λόγους που εγγράφονταν τόσο σε επίπεδο ατομικό όσο και σε δημόσιο και θεσμικό. Η λέξη «Αλβανός» έγινε πολύ σύντομα συνώνυμη μιας σειράς αρνητικών συνδηλώσεων, ενώ η

εικόνα του Αλβανού παράνομου και παραβατικού μετανάστη κυριάρχησε στην Ελλάδα, κυρίως της δεκαετίας του 1990. (Seremetaki 1996, Κωνσταντινίδου 1999).

Τα προγράμματα νομιμοποίησης που άρχισε να υλοποιεί η ελληνική κυβέρνηση στα τέλη της ίδιας δεκαετίας και στις αρχές της επόμενης, και κυρίως η αλλαγή του χαρακτήρα και της πληθυσμιακής σύνθεσης της αλβανικής μετανάστευσης από τις αρχές του 2000 και έπειτα, συνέβαλαν στη μερική αποδυνάμωση των παραπάνω στερεοτύπων. Ειδικότερα από το 1997 και μετά τα ποσοστά γυναικών και παιδιών αυξήθηκαν, μετατρέποντας έτσι το χαρακτήρα της από μετανάστευση νεαρών κυρίως ανδρών για εργασία σε οικογενειακή μετανάστευση, η οποία απέκτησε χαρακτηριστικά μόνιμης πια εγκατάστασης. Οι δύο αυτές αλλαγές άρχισαν να επηρεάζουν τόσο τις επιλογές και τις πορείες ζωής των μεταναστών όσο και σταδιακά να μεταβάλλουν, έστω και εν μέρει, τις στάσεις της ελληνικής κοινωνίας απέναντι τους. Ο ερχομός της οικογένειας υποχρέωσε, όπως είναι φυσικό, τους Αλβανούς μετανάστες να επιδιώξουν ένα συμβατικό ετεροκανονικό τρόπο ζωής, οικείο και «ενταγμένο» στα πρότυπα της ελληνικής κοινωνίας: σταθερή εγκατάσταση σε ένα σπίτι, εγγραφή των παιδιών στο σχολείο, καθημερινότητα εγγεγραμμένη σε χώρους και πρακτικές στα όρια της γειτονιάς ή της πόλης κατοίκησης, περισσότερο σταθερές συνθήκες εργασίας. Η συμμόρφωση αυτή με τα ελληνικά μικροαστικά πρότυπα συνέβαλε σημαντικά και στην αποδυνάμωση της αρνητικής δημόσιας εικόνας των Αλβανών μεταναστών, από «εγκληματίες» και «επικίνδυνους» σε οικογενειάρχες, νοικοκύρηδες και «δουλευταράδες».

Σήμερα, είκοσι χρόνια μετά τη μετατροπή της αλβανικής μετανάστευσης από κυρίως ανδρική σε οικογενειακή, τα ποσοτικά στοιχεία της τελευταίας δεκαετίας⁶⁶ δείχνουν

⁶⁶ Τα στατιστικά δεδομένα σχετικά με την εκπαίδευση των παιδιών μεταναστών είναι ελλιπή και προβληματικά (Baldwin-Edwards 2005: 35-36, Παπανδρέου 2009: 398), δείχνουν όμως μια εντυπωσιακή αύξηση των αλλοδαπών μαθητών στα ελληνικά δημόσια σχολεία, όπως και το σταθερό προβάδισμα που έχουν σε αυτούς οι μαθητές αλβανικής καταγωγής.

ότι τα παιδιά αλβανικής καταγωγής συνιστούν σταθερά τη μεγαλύτερη πληθυσμιακά ομάδα παιδιών μεταναστών που φοιτούν σε ελληνικά σχολεία. Ήδη κατά τη σχολική χρονιά 2004-2005 το ποσοστό των αλλοδαπών μαθητών ανερχόταν στο 8,9% ενώ το 72% αυτών κατάγονταν από την Αλβανία.⁶⁷ Πιο πρόσφατα στοιχεία που αφορούν τα σχολικά έτη 2008-2009 (Τριανταφυλλίδου 2011: 2), 2011-2012 (Gkaintartzi et.al. 2015: 61) και 2013 (European Commission 2016: 61), δείχνουν σταθερά το ποσοστό αλλοδαπών μαθητών να υπερβαίνει ελαφρώς το 10% και η μερίδα των μαθητών αλβανικής καταγωγής να κυμαίνεται γύρω στο 78%.

Ως προς τις σχολικές επιδόσεις των παιδιών αλβανικής καταγωγής δεν υπάρχουν αξιόπιστες μετρήσεις. Τα μόνα διαθέσιμα ποσοτικά στοιχεία προέρχονται από έρευνα του ΠΙΟΔΕ στο σχολικό έτος 2002-2003. Σύμφωνα με τα στοιχεία αυτά, οι μαθητές που ήταν γεννημένοι στην Αλβανία είχαν κατά μέσο όρο βαθμό 14 στο Γυμνάσιο, 15,2 στην Α Λυκείου και 12,2 στην Γ Λυκείου (Σκούρτη, Βρατσάλης και Γκόβαρης 2004: 21). Παρά τις θετικές εκτιμήσεις σχετικά με τις υψηλές σχολικές επιδόσεις μαθητών αλβανικής καταγωγής και τα ενίοτε θεαματικά αποτελέσματα μεμονωμένων Αλβανών μαθητών (Vathi 2011: 16, Papandreou 2005), τα διαθέσιμα ποσοτικά στοιχεία δείχνουν επίσης ότι το ποσοστό αλλοδαπών μαθητών που συνεχίζουν τις σπουδές τους μετά την 3^η τάξη Γυμνασίου είναι μικρότερο των γηγενών, και ότι όσοι προχωρούν προτιμούν την τεχνική ή επαγγελματική εκπαίδευση. Τέλος, το ποσοστό σχολικής διαρροής φαίνεται να είναι σημαντικό, ιδίως στα αγόρια, εξαιτίας της πίεσης των οικογενειών τους να ενταχθούν στην αγορά εργασίας όσο το δυνατόν νωρίτερα (Papandreou 2005). Όπως είδαμε, αυτός ήταν και ο λόγος γιατί δύο από τους πληροφορητές μου δεν φοίτησαν καθόλου σε ελληνικό σχολείο,

⁶⁷ ΠΙΟΔΕ, 2004, 2006 όπως αναφέρεται στο Gogonas 2007. Το ΠΙΟΔΕ ήταν το Ινστιτούτο Παιδείας Ομογενών και Διαπολιτισμικής Εκπαίδευσης που λειτουργούσε από το 1996 έως το 2012.

ενώ άλλοι τέσσερις εργάζονταν από μικρή ηλικία παράλληλα με τα σχολικά τους μαθήματα.

Ωστόσο, οι οικονομικές πιέσεις δεν είναι οι μοναδικοί λόγοι, ούτε και πάντα οι πιο σημαντικοί για να εξηγήσουν τη σχολική διαρροή. Εξίσου σημαντικοί παράγοντες είναι η ανεπαρκής γνώση της γραπτής ελληνικής γλώσσας (Baldwin-Edwards 2005: 36), οι κακοί χειρισμοί, ανεπαρκής κατάρτιση ή εθνοκεντρικές προκαταλήψεις εκπαιδευτικών (Τσιμουρή 2009β, Gkaintartzi et.al. 2015), τα φαινόμενα ομαδικής σχολικής βίας με εθνοτικά κριτήρια (Παπανδρέου 2009), η απουσία των γονιών από το σπίτι και η γοητεία μιας ζωής «στο δρόμο» και τέλος, τα έμφυλα πρότυπα μιας ταξικής ανδρικής κουλτούρας που προτιμάει τη δουλειά από το σχολείο (Χαντζαρούλα 2012: 9-10, Παπανδρέου 2009: 411-416). Οι εικόνες αυτές για ένα τμήμα της αλβανικής δεύτερης γενιάς που «δεν τα καταφέρνει» στο σχολείο, αλλά και οι σε μεγάλο βαθμό «αόρατοι» νέοι που δεν πάτησαν ποτέ το πόδι τους σε ελληνικό σχολείο, όπως ο Τάνι και ο P.K., φαίνεται ότι αφορά μια μειοψηφία των νέων αλβανικής καταγωγής⁶⁸. Είναι όμως σημαντικό να λάβουμε υπόψη μας αυτές τις εικόνες για να κατανοήσουμε τους λόγους μιας «άλλης νεολαίας» που θα αναλύσουμε στη συνέχεια, και στην οποία αναγνωρίζουν τον εαυτό τους τα μέλη του συγκροτήματος Da New Chain. Η άλλη όψη του νομίσματος, που αφορά, απ' ο,τι φαίνεται, και την πλειοψηφία των νέων αλβανικής καταγωγής, είναι η έντονη προσπάθεια που καταβάλλεται από τους νέους και τις οικογένειές τους να προσαρμοστούν στην ελληνική κοινωνία και να ενταχθούν σ' αυτήν.

⁶⁸ Ο Περικλής Παπανδρέου, στην πρωτοπόρα έρευνά του σε σχολεία δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης του κέντρου της Αθήνας, διακρίνει τρεις κατηγορίες νέων μεταναστών (στους οποίους πλειοψηφούν οι Αλβανοί): η πλειοψηφία των μαθητών του Γενικού Λυκείου είναι προσηλωμένοι στην ακαδημαϊκή τους προσπάθεια και στην αποστασιοποίησή τους από τα αρνητικά στερεότυπα. Ένας μικρός πυρήνας παραβατικών νέων οργανώνει την ανδρική του ταυτότητα γύρω από τη βία. Και στη μέση αυτών των δύο άκρων βρίσκονται οι νέοι μετανάστες που φοιτούν στα ΤΕΕ, δεν ελπίζουν και πολλά από το σχολείο και ταυτόχρονα βρίσκονται σε επαφή με τους πολιτιστικούς κώδικες του «δρόμου». Οι δικοί μου πληροφορητές φαίνεται να ταιριάζουν περισσότερο με αυτή την τρίτη κατηγορία.

Πράγματι, μία από τις κοινές παραδοχές προσεγγίσεων που αναφέρονται στην αλβανική μετανάστευση στην Ελλάδα αποτελεί το γεγονός του υψηλού ρυθμού και βαθμού προσαρμοστικότητας των Αλβανών μεταναστών στην ελληνική κοινωνία σε σχέση με άλλες εθνοτικές ομάδες, και μάλιστα παρά το πολύ αρνητικό κλίμα εναντίον τους. Ή ίσως ακριβώς λόγω αυτού και της ανάγκης διόρθωσης της πολύ άσχημης εικόνας που δημιουργήθηκε σε βάρος τους. Στα πιο συχνά κριτήρια αποτίμησης αυτής της επιτυχημένης πορείας με όρους ένταξης, συγκαταλέγονται η πολύ καλή γνώση της ελληνικής γλώσσας και τα υψηλά ποσοστά συμμετοχής στην ελληνική εκπαίδευση για την «δεύτερη γενιά»⁶⁹. Σύμφωνα με στοιχεία του ΠΙΟΔΕ το 2009 υπήρχαν 79.500 περίπου Αλβανοί μαθητές στα ελληνικά σχολεία πρωτοβάθμιας και δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης. (Μιχαήλ 2014: 28) Επιπλέον, ένα αυξημένο ποσοστό νέων αλβανικής καταγωγής επιδιώκουν και επιτυγχάνουν την είσοδο τους στα ανώτερα και ανώτατα εκπαιδευτικά ιδρύματα της χώρας. Όπως παρατηρούν οι ερευνητές του Εθνικού Κέντρου Κοινωνικών Ερευνών, Μανώλης Χρυσάκης, Διονύσης Μπαλούρδος και Άγγελος Τραμουντάνης (2012) οι γονείς μετανάστες «υπέρ-επενδύουν» συνήθως στην εκπαίδευση των παιδιών τους ως παράγοντα κοινωνικής επιτυχίας και ανόδου, μιας και υπολείπονται σε πολιτισμικούς και κοινωνικούς πόρους (Χρυσάκης κ.α. 2012: 132). Και η κοινωνική ανθρωπολόγος Δόμνα Μιχαήλ, βασιζόμενη σε έρευνα που πραγματοποίησε και εστίαζε σε Αλβανούς γονείς, σημειώνει ότι στο σύνολο τους οι γονείς εξέφρασαν την επιθυμία τα παιδιά τους να μπορέσουν να σπουδάσουν στην Ελλάδα και για αυτό καταβάλουν κάθε δυνατή

⁶⁹ Για την συμμετοχή της δεύτερης γενιάς μεταναστών γενικά πραγματοποιήθηκε έρευνα από το ΕΚΚΕ το 2009 (Χρυσάκης, Μανώλης, Μπαλούρδος, Διονύσιος και Τραμουντάνης, Άγγελος, 2012) Εκτός από το γεγονός ότι η συμμετοχή στην εκπαίδευση συμβάλλει στην απόκτηση γνώσεων και κοινωνικών δεξιοτήτων που προετοιμάζουν μια ομαλή κοινωνική ενσωμάτωση και ένταξη στην αγορά εργασίας, το σχολείο λειτουργεί επίσης διαχρονικά και ως ένας από τους βασικούς μηχανισμούς δόμησης μιας ενιαίας εθνικής και πολιτισμικής ταυτότητας και καλλιέργειας εθνικής συνείδησης. Έτσι δεν είναι καθόλου τυχαίο ότι σε πολλές χώρες, όπως και στην Ελλάδα, η χορήγηση ιθαγένειας εξαρτάται άμεσα από την συμμετοχή του αιτούντα στο εκπαιδευτικό σύστημα της χώρας εγκατάστασης.

προσπάθεια προς την κατεύθυνση αυτή (2010: 209). Εκτός από την εξασφάλιση καλύτερων εργασιακών συνθηκών στο μέλλον, οι γονείς πίστευαν ότι οι σπουδές θα βοηθούσαν τα παιδιά τους να ενσωματωθούν γρηγορότερα στην ελληνική κοινωνία καθώς και να γίνουν αποδεκτοί σ' αυτή. (215) Υπήρχε επιπλέον η αίσθηση ότι η εκπαίδευση θα μπορούσε να λειτουργήσει αντισταθμιστικά στα αρνητικά στερεότυπα που είχαν καλλιεργηθεί εναντίον των Αλβανών στην Ελλάδα και που σε κάποιο βαθμό συνδέονταν και με το προφίλ του «ανειδίκευτου εργάτη». Όσον αφορά τη γλώσσα, σχετικές μελέτες υποστηρίζουν ότι παρατηρείται σχεδόν καθολική επικράτηση της ελληνικής γλώσσας σε βάρος της αλβανικής στην δεύτερη γενιά, γεγονός που συνδέεται τόσο με την επιθυμία των γονιών για καλύτερες συνθήκες κοινωνικής κινητικότητας των παιδιών τους όσο και με τον αρνητικό στιγματισμό της αλβανικής γλώσσας ως δηλωτικής της εθνοτικής ταυτότητας (Michail 2008, Gogonas 2007, 2010). Η Μιχαήλ μάλιστα υποστηρίζει ότι οι Αλβανοί μετανάστες δεν επιδεικνύουν καμία αντίσταση στο φαινόμενο της εγκατάλειψης της μητρικής γλώσσας από τα παιδιά τους, εντάσσοντας αυτή τη συμπεριφορά σε μια γενικότερη χαλαρή στάση των Αλβανών γονιών σε ζητήματα εθνοτικής ταυτότητας (Μιχαήλ 2014: 48-49).

Η διαπίστωση αυτή είναι, κατά τη γνώμη μου, εξαιρετικά προβληματική αφού κατ' αρχήν δεν εντάσσει τις στάσεις των γονιών και τις απόψεις που εκφράζουν ως προς τη γλώσσα σε ένα πλαίσιο στρατηγικής από τη μεριά τους και, δεύτερον, δεν αντιμετωπίζει τη μεταναστευτική εμπειρία ως διαδικασία που μετασχηματίζεται συνεχώς επηρεάζοντας αντιλήψεις, πρακτικές και θέσεις. Σε αντίθεση, για παράδειγμα, με όσα υποστηρίζει η Μιχαήλ τα τελευταία χρόνια όλο και περισσότεροι γονείς εκφράζουν την ανησυχία τους για το γεγονός ότι τα παιδιά τους γνωρίζουν ελάχιστα ή και καθόλου τη μητρική τους γλώσσα καθώς και στοιχεία της παράδοσης, της ιστορίας και της κουλτούρας της χώρας καταγωγής

τους. Αυτό αποτυπώνεται εξάλλου σε ένα δίκτυο πρωτοβουλιών για την ίδρυση σχολείων αλβανικής γλώσσας στην Ελλάδα με την υποστήριξη συλλόγων, της αλβανικής πρεσβείας ή σε κάποιες περιπτώσεις και του ελληνικού υπουργείου παιδείας.⁷⁰

Στην Αθήνα, για παράδειγμα, ήδη το 2005 ιδρύθηκε το *Shkolla Shiptare e Athinës* (Αλβανικό Σχολείο της Αθήνας), μια ιδιωτική πρωτοβουλία του Αλβανού μετανάστη και τεχνικού υπολογιστών Lorenc Koka, που συνεχίζει να λειτουργεί μέχρι σήμερα. Το σχολείο ξεκίνησε αρχικά ως κέντρο εκπαίδευσης και πιστοποίησης γνώσεων και δεξιοτήτων σε υπολογιστές, με γλώσσα διδασκαλίας τα αλβανικά. Το γεγονός αυτό λειτούργησε φυσικά ως σημαντικό κίνητρο για τους Αλβανούς μετανάστες, που βρήκαν στη μέθοδο αυτή μεγαλύτερη ασφάλεια και ευκολία. Στο ίδιο κέντρο Αλβανίδες δασκάλες προσέφεραν εθελοντικά μαθήματα αλβανικής γλώσσας σε όσους παρακολουθούσαν παράλληλα τα μαθήματα υπολογιστών και κυρίως στα παιδιά αυτών. Για τα μαθήματα αυτά δεν υπήρχαν δίδακτρα ή επιπλέον οικονομική επιβάρυνση, αλλά παρουσιάζονταν ως μια προσφορά στους γονείς και στην αλβανική «κοινότητα». Όπως επισημαίνει ο ίδιος ο Lorenc σε βίντεο που αναρτήθηκε τον Φεβρουάριο του 2015 στο YouTube, με αφορμή τη συμπλήρωση δέκα χρόνων λειτουργίας του σχολείου, η διδασκαλία της αλβανικής γλώσσας στη νέα γενιά ήταν εξ' αρχής πρωταρχικός στόχος του ίδιου. Η πρόωθηση μέσω των μαθημάτων υπολογιστών ήταν μια συνειδητή στρατηγική προκειμένου να πειστούν στην πράξη οι οικογένειες Αλβανών μεταναστών για την αναγκαιότητα μιας τέτοιας πρωτοβουλίας.

⁷⁰ <http://www.shekulli.com.al/p.php?id=24123>. «Mësuese Valentina: Fëmijët në Greqi po e harrojnë shqipen», Eliona Lata, 3/8/2013, *Shekulli*. Το συγκεκριμένο άρθρο-συνέντευξη με τίτλο «Η δασκάλα Βαλεντίνα: Τα παιδιά στην Ελλάδα ξεχνάνε τα αλβανικά», αναφέρεται σε μια πρωτοβουλία του συνδέσμου Αλβανών Δασκάλων στην Αθήνα (*Lidhje e Mësuesve të Athinës*) σε συνεργασία με τον δήμαρχο του δήμου Βύρωνας, ο οποίος συμφώνησε στην παραχώρηση του κτιρίου σχολείου της περιοχής, ώστε να διδάσκονται το απόγευμα μαθήματα αλβανικής γλώσσας σε μαθητές αλβανικής καταγωγής που φοιτούνε στα σχολεία της περιοχής. Επίπλέον, οι δάσκαλοι που συμμετείχαν στο συγκεκριμένο δίκτυο συμμετείχαν σε σεμινάρια που διοργανώνονταν συχνά τόσο στην Ελλάδα όσο και στην περιοχή του Κοσόβου.

Προσθέτει δε, ότι χρειάστηκε αρκετός χρόνος και μια συντονισμένη προσπάθεια προώθησης αυτής του της πρωτοβουλίας με πολλούς τρόπους, όπως για παράδειγμα με τη συνεχή διαφήμιση στον αλβανικό μεταναστευτικό τύπο. Από το 2008 και ύστερα, το ενδιαφέρον των Αλβανικών οικογενειών αυξήθηκε αισθητά. Έτσι, στα πλαίσια του σχολείου άρχισαν να διοργανώνονται και άλλες δραστηριότητες, *sociale-kulturore* (κοινωνικό-πολιτισμικές): γιορτές και εκδηλώσεις ενταγμένες στον ετήσιο σχολικό κύκλο – αλβανικές εθνικές εορτές, γιορτή της δασκάλας, κλείσιμο της σχολικής χρονιάς - αλλά και ημερήσιες εκδρομές εντός της Ελλάδας, συνήθως σε μέρη αρχαιολογικού και ιστορικού ενδιαφέροντος. Στο ίδιο βίντεο, ο Lorenc σημειώνει σχετικά με την φυσιογνωμία και τους σκοπούς του:

...σκοπός μας, και πραγματοποίηση του ονείρου μας, ήταν στην πραγματικότητα μια ένταξη των μεταναστών στην χώρα υποδοχής, στη χώρα που αυτοί επέλεξαν να ζήσουν, στην Ελλάδα, αλλά μια ένταξη με αξιοπρέπεια, διατηρώντας τη γλώσσα, τις παραδόσεις και τα έθιμα. Και αυτό γιατί πιστεύουμε ακράδαντα ότι αυτό που οι μετανάστες φέρνουν στην κοινωνία στην οποία εντάσσονται – τη γλώσσα, τις παραδόσεις, την πολιτισμική και γλωσσική κληρονομιά – αποτελεί έναν μεγάλο πλούτο και για την κοινωνία υποδοχής.

«...me sunimin, dhe realizimin e ëndrrës tone, qe vertet ne jemi për nje integrim te emigranteve ne vendin e mikpritëse, ne vendin qe ata zgjodhen te jetonin, ne Greqi, por nje integrim me dinjitet, duke ruajtur gjuhen, traditat dhe zakonen. Sepse bësojme fuqimisht qe ajo cfarë emigrantet sjellin në shoqerinë qe ata intengrohen -

gjuha, traditat, trashëgimia kulturore, linguistike – është një pasuri e madhe dhe për shoqërinë mikpritëse.»⁷¹

Η κοινωνιολόγος Anne-Marie Fortier, ειδική σε θέματα μετανάστευσης, ταυτοτήτων και διασποράς, στη σημαντική δουλειά της για τη συγκρότηση της ιταλικής μεταναστευτικής κοινότητας στην Βρετανία (Fortier 2000) επισημαίνει πως η έννοια της γενιάς είναι κεντρική στις ρητορικές που αναπτύσσονται για τη μετανάστευση, καθώς, η διαδοχή των γενιών θεωρείται ότι σηματοδοτεί την σταδιακή απομάκρυνση από τη χώρα καταγωγής και την «ένταξη» στη χώρα υποδοχής. Υπ' αυτή την άποψη, η διαδοχή αυτή σηματοδοτεί επίσης την αλλοίωση μιας φαντασιακής «αυθεντικής» κουλτούρας που συνδέεται με τον τόπο καταγωγής και αποτελεί έκφραση μιας συγκεκριμένης εθνικής ταυτότητας. Η χώρα υποδοχής γίνεται ο τόπος εγκατάστασης όπου νέες πολιτισμικές μορφές απειλούν την επιβίωση μιας μακρόχρονης πολιτισμικής παράδοσης που συνδέεται με την καταγωγή – «τις ρίζες» - μιας πληθυσμιακής ομάδας. Υπό τον κίνδυνο μιας τέτοιας προοπτικής, οι νέοι εντός της μεταναστευτικής κοινότητας - εκφραστές αυτής της συνθήκης μετάβασης - χρίζονται συχνά θεματοφύλακες της «πατρογονικής παράδοσης», επιφορτισμένοι με το χρέος να διαφυλάξουν αυτή την «κληρονομιά» και να τη διατηρήσουν «ζωντανή», παρά τις συνθήκες απομάκρυνσης, ενσώματης αλλά και πολιτισμικής, από την πατρίδα (Fortier 2000: 89). «Καλούνται να δράσουν ως μεσολαβητές συνδέοντας το παρελθόν με το παρόν σε μια διαδικασία διαμόρφωσης του μέλλοντος» (ibid. 87). Στα πλαίσια μιας ρητορικής όπου οι έννοιες τόπος, πολιτισμός και καταγωγή παράγουν ένα ενιαίο σχήμα, η νέα γενιά μοιάζει να είναι ταυτόχρονα το πρόβλημα και η

⁷¹ Lorenc Koka, <https://www.youtube.com/watch?v=5hZQayqebhU>, 8 Φεβρουαρίου 2015

ελπίδα: φορείς της αλλαγής, αλλά μιας αλλαγής που πειθαρχεί στη διατήρηση μιας εγγενούς ταυτότητας ως χρέος απέναντι στην «κοινότητα».

Υπό την ίδια λογική αλλά σε άλλη βάση, στο πλαίσιο της χώρας υποδοχής, η νέα γενιά μεταναστευτικής καταγωγής χρησιμοποιείται, όπως είδαμε, ως πεδίο κρίσης της «ενταξιακής» πορείας μιας συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας στην νέα «πατρίδα». Η σύγκριση γίνεται κυρίως με την προηγούμενη γενιά και αποτιμάται συνήθως με όρους επαγγελματικής ή εκπαιδευτικής προόδου (κοινωνική κινητικότητα). Το μοντέλο αυτό έχει τις βάσεις του κυρίως στην εμπειρία των μαζικών μεταναστεύσεων τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της.⁷² Αν και τα σύγχρονα μεταναστευτικά ρεύματα διαφοροποιούνται αρκετά τόσο ως προς τα χαρακτηριστικά των μεταναστών όσο και ως προς αυτά των χωρών που τους υποδέχονται, ο τρόπος αποτύπωσης – και αποτίμησης – των «success story» μεταναστών του προηγούμενου αιώνα συνεχίζει να επηρεάζει μεταναστευτικές πολιτικές, μελέτες αλλά και αντιλήψεις σε πολλαπλά επίπεδα. Ως αποτέλεσμα, η ίδια η μεταναστευτική κοινότητα αναπαράγει συχνά στο εσωτερικό της το γνωστό νεωτερικό αφήγημα της προόδου στη νέα χώρα, συχνά και σε μια προσπάθεια αντιστροφής αρνητικών στερεοτύπων και ενίσχυσης μιας θετικής εικόνας του εθνοτικού εαυτού απέναντι στην κοινωνία υποδοχής (Λαλιώτου 2006). Έτσι συχνά υιοθετούνται και αναπαράγονται στο εσωτερικό της εικόνες και αναπαραστάσεις για τη νεολαία που εξυπηρετούν αυτόν τον σκοπό. Εν τέλει, η αντιμετώπιση των νέων μεταναστευτικής καταγωγής ταυτόχρονα ως φορείς και συνεχιστές της εθνικο-πολιτισμικής ταυτότητας (εθνικής κουλτούρας) που τους συνδέει με τη χώρα καταγωγής και ως δρώντες

⁷² Οι μετανάστες του διαμόρφωσαν τις μεταναστευτικές ροές του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα τόσο προς την Αμερική όσο και προς τις χώρες της Δυτικής και Βόρειας Ευρώπης, προέρχονταν κυρίως από χαμηλά οικονομικά στρώματα, με επίσης χαμηλή μόρφωση και χωρίς συνήθως κάποια τεχνική εκπαίδευση.

παράγοντες οικονομικής και κοινωνικής ανέλιξης (επιτυχίας) στη χώρα υποδοχής, διαμορφώνει λόγους, πολιτικές και πρακτικές εντός της μεταναστευτικής «κοινότητας» που ενισχύουν μια συγκεκριμένη εικονογραφία της νέας γενιάς.

Η «άλλη» νεολαία, η αλήτικη νεολαία

Γιατί όπως είπα και σε μια άλλη δημοσίευση, νεολαία δεν είστε μόνο εσείς, είμαστε ΚΑΙ εμείς κτλ κτλ, (για αυτό σας είπα να κάνετε και άλλα πάρτυ και να στηρίζετε την καθημερινή νεολαία και όχι μόνο για τους σπουδαστές) [...] Όταν λέω υποστήριξη δεν εννοώ μόνο με δημοσιεύσεις τραγουδιών, αλλά να μας στηρίζουν (με το αζημίωτο) και στις εκδηλώσεις που κάνουμε ΚΑΙ εμείς (η άλλη, «ανόπαρκτη» και «αλήτικη» για σας νεολαία).

-Roland Andoni DjLand, 11/4/2013

Το παραπάνω σχόλιο, γραμμένο μισά στα Greeklish και μισά στα αλβανικά, από Αλβανό DJ της χιπ χοπ μουσικής, που υπογράφει με το όνομα DjLand, έγινε στον τοίχο σελίδας του Facebook με το όνομα «*Rinia Shqiptarë në Greqi*» (Αλβανική Νεολαία στην Ελλάδα). Είχε προηγηθεί η δημοσίευση από τον διαχειριστή της σελίδας βίντεο του κομματιού *Botë e Egërr* του Αλβανού ράπερ G-Bani. Παρουσιάζοντας το κομμάτι, ο διαχειριστής είχε γράψει στα αλβανικά «Ο G-Bani για αυτούς που δεν τον ξέρουν είναι ένας πρώην μετανάστης στην Ελλάδα, τώρα ζει στην Σουηδία.»

Δεν ήταν η πρώτη φορά που διάβαζα ή άκουγα σχόλια σαν αυτό, στο πλαίσιο της ερευνητικής διαδικασίας. Όπως φάνηκε από το προηγούμενο κεφάλαιο, τα μέλη της Da New Chain μέσα από την τριπλή ιδιότητα τους – εθνοτική, μουσική και ηλικιακή –

βρέθηκαν συχνά σε εκδηλώσεις και επιτελέσεις που αποτελούν εκφάνσεις και εκφράσεις αυτής της διαμορφούμενης αλβανικής «κοινότητας» στην Ελλάδα. Συμμετείχαν συχνά και σε εκδηλώσεις και πάρτυ με διοργανωτή τη *Rinia Shqiptare ne Greqi*, μια συλλογικότητα που συγκροτήθηκε καταρχήν διαδικτυακά και αυτοπροσδιορίζεται ως ομάδα της αλβανικής κοινότητας στην Ελλάδα. Ωστόσο πάντα ένιωθα μια αμφιθυμία από τη μεριά τους σε ό,τι αφορά την παρουσία τους εκεί. Είχα καταλάβει από τις συζητήσεις μας μια αίσθηση αμηχανίας και προβληματισμού για τους σκοπούς και τις πολιτικές ταυτότητας που αναπαράγονταν στις εκδηλώσεις αυτές, και που αρθρώνονταν στο ποιος τελικά έχει δικαίωμα να μιλάει εκ μέρους της αλβανικής νεολαίας, ποιοι είναι αυτοί που την εκπροσωπούν και τι χαρακτηριστικά της αποδίδουν. Θεωρώντας τους εαυτούς τους ως κομμάτι μιας «άλλης» νεολαίας, που δεν εκπροσωπούνταν στα πλαίσια επίσημων πρακτικών και λόγων της μεταναστευτικής ομάδας, η έγκληση τους να συμμετάσχουν σε αυτές τις εκδηλώσεις ως εκπρόσωποι της «δεύτερης γενιάς» (αλλά όχι προφανώς σε άλλες, στις οποίες δεν θα ήταν επιθυμητή η παρουσία τους) καθώς και η αμήχανη αποδοχή των προσκλήσεων αυτών υποδηλώνουν με το πιο ξεκάθαρο τρόπο τις αμφισημίες γύρω από την κατηγορία της «δεύτερης γενιάς.»

Οι Chainsat συνιστώντας εννοιολογικά, κομμάτι της νέας γενιάς Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα, απευθύνονται με τα κομμάτια τους στους συνομήλικους συμπατριώτες τους με τους οποίους τους συνδέουν κοινά χαρακτηριστικά καταγωγής, ηλικιακής ομάδας και βιωμένης εμπειρίας. Με ένα λόγο που εδράζεται στο βίωμα αφηγούνται ιστορίες για τους ίδιους αλλά και για όσους ακούγοντας το ραπ τους μπορούν να ταυτιστούν με αυτές αναγνωρίζοντας κοινούς τόπους, βιώματα, συναισθήματα, επιθυμίες, σκέψεις. Η υποκειμενικότητα αυτή, που επιτελείται και αναπαρίσταται στο ραπ αφήγημα τους, μοιάζει ηλιακά, ταξικά και εθνοτικά προσδιορισμένη. Μιλούν και γράφουν

ως Αλβανοί νέοι στην Ελλάδα, περιγράφοντας και παράγοντας θέσεις υποκειμένου που έρχονται να αμφισβητήσουν όχι μόνο τις στερεοτυπικές αναπαραστάσεις της κοινωνίας υποδοχής, αλλά και αυτές που κατασκευάζονται εντός της μεταναστευτικής κοινότητας εντείνοντας αισθήματα αποκλεισμού και διακρίσεων.

Η διαδικτυακή κοινότητα «Rinia Shqiptare ne Greqi» αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα έκφρασης της «αλβανικής κοινότητας» στην Ελλάδα με σαφή προσανατολισμό προς τη νέα γενιά. Από τον τοίχο της σελίδας στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης διαβάζουμε:

Η RINIA μπορεί να θεωρηθεί 'η Ατμομηχανή της Ομάδας μας'. [...] Η RINIA έγινε συνώνυμο των όμορφων αλβανικών βραδιών και των ιδιαίτερων δράσεων/διοργανώσεων.[...] Είμαστε περήφανοι και μπορούμε να πούμε με βεβαιότητα ότι αυτή η σελίδα είναι από τις πιο δραστήριες της αλβανικής διασποράς σε όλο τον κόσμο. Χάρη σε αυτή τη σελίδα, οι Αλβανοί της Ελλάδας έγιναν μια μεγάλη ομάδα, δημιουργήθηκε η πρώτη διαδικτυακή κοινότητα και, η Αλβανική κοινότητα στην Ελλάδα ενώθηκε σε μια ενιαία ομάδα. Και φυσικά αυτό δε θα ήταν δυνατό χωρίς την υποστήριξη σας, χωρίς τη βοήθεια σας. Σας ευχαριστούμε που τόσα χρόνια βρίσκεστε κοντά μας και μαζί δημιουργήσαμε την πιο δραστήρια ομάδα της Αλβανικής Κοινότητας στην Ελλάδα.⁷³

Η Rinia αποτελεί μια ανοιχτή πλατφόρμα δικτύωσης στο διαδίκτυο, τη δραστηριότητα της οποίας μπορεί δυνητικά να παρακολουθεί οποιοσδήποτε, να συμμετάσχει στις συζητήσεις που λαμβάνουν χώρα στον «τοίχο» της, καθώς και να διαντιδρά με οποιονδήποτε άλλο «φίλο» της σελίδας σχολιάζει το περιεχόμενο της ή

⁷³ Αλβανικά στο πρωτότυπο. 17 Οκτωβρίου 2014, Gaston Sanxhaku, <http://albanians.gr/rinia-rinia-shqiptare-ne-greqi.html> (Τελευταία πρόσβαση 3 Μαΐου 2015).

προσθέτει κάποια καινούρια πληροφορία εμπλουτίζοντας αυτό το περιεχόμενο. Ο τίτλος της σελίδας, ωστόσο, παρότι γραμμένος και στα αλβανικά και στα ελληνικά, δηλώνει και το κοινό στο οποίο κυρίως απευθύνεται με αναφορά σε τρία στοιχεία: τη χώρα καταγωγής (Αλβανία), τη χώρα διαμονής (Ελλάδα) και την ηλικιακή ομάδα (νεολαία). Στις παράλληλες δράσεις της σελίδας ανήκουν η διοργάνωση βραδιών διασκέδασης με μουσική και χορό και εκδρομών κυρίως σε κοντινά νησιά της Αθήνας στη διάρκεια του καλοκαιριού. Η σελίδα διατηρεί επίσης σχέσεις με τον σύλλογο Αλβανών φοιτητών *Studenti*, που αφορούν στην από κοινού διοργάνωση και πραγματοποίηση περιστασιακών εκδηλώσεων με πολιτιστικό περιεχόμενο και αναφορά στη χώρα καταγωγής.

Οι διαχειριστές της σελίδας, απευθυνόμενοι πρωτίστως σε ένα νεανικό κοινό, ανανεώνουν συχνά το περιεχόμενο της, δημοσιεύοντας βίντεο μουσικών κομματιών από το YouTube, γνωστών τραγουδιστών και τραγουδιστριών από την Αλβανία, την Ελλάδα, αλλά και τη διεθνή σκηνή. Χωρίς να εστιάζουν σε κάποιο συγκεκριμένο μουσικό είδος, διαφαίνεται ωστόσο μια προτίμηση στους πιο σύγχρονους εκπροσώπους της δημοφιλούς (popular) ποπ και χορευτικής μουσικής, καθώς και της αλβανικής *popullore*. Τα παλαιότερα κομμάτια προέρχονται συνήθως από εκπροσώπους της παραδοσιακής μουσικής της Αλβανίας. Επιπλέον, διαφαίνεται μια προσπάθεια προβολής στη σελίδα καλλιτεχνών με καταγωγή από την Αλβανία που κάνουν καριέρα στην ελληνική μουσική σκηνή και είναι ιδιαίτερα γνωστοί και αγαπητοί στο ελληνικό κοινό. Συχνές για παράδειγμα είναι οι αναρτήσεις κομματιών τόσο του Claydee Lupa όσο και της Ελένης Φουρέιρα - εκφραστές της ηλεκτρονικής και ποπ χορευτικής μουσικής και επιτυχημένοι Αλβανοί νέοι καλλιτέχνες στην Ελλάδα.⁷⁴

⁷⁴ Αν και ο Claydee Lupa από τη στιγμή που έγινε γνωστός δεν έκρυψε την αλβανική του καταγωγή, η Ελένη Φουρέιρα μόλις πρόσφατα παραδέχτηκε δημόσια ότι γεννήθηκε στην Αλβανία και ήρθε σε μικρή

Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η ανάρτηση του κομματιού του G-Bani, αν και η μουσική ραπ δεν αποτελεί σίγουρα αγαπημένο είδος της σελίδας. Όπως ανέφερα στο πρώτο κεφάλαιο, η απήχηση του G-Bani, κυρίως στα μέσα της δεκαετίας του 2000, στο αλβανικό κοινό της Ελλάδας ήταν μεγάλη. Το παρακάτω σχόλιο από «φίλο» της σελίδας Rinia για τον G-Bani, συγκρίνοντας την ανοιχτή του αποδοχή της Αλβανικής καταγωγής με άλλους καλλιτέχνες που την έκρυβαν, είναι χαρακτηριστικό:

Τον Claydee τον έχετε στην κορυφή. Τον βλέπω 25 ώρες την μέρα. Που δεν μιλάει ποτέ για την ALBANIA. Ο G Bani είναι λαχτάρα [τον λαχταράμε] Ο πρώτος που έχει κάνει πολλά πράγματα για την μουσική και για την Αλβανία στην Ελλάδα. Όταν οι Γιώργηδες⁷⁵ μας μισούσαν, ο Bani έπαιζε στο «10 λεπτά κήρυγμα» και ξέραμε ότι είναι Αλβανός. Από τότε που οι άλλοι Αλβανοί δεν είχαν άδεια παραμονής...⁷⁶

Η αναφορά από τους διαχειριστές της σελίδας στον G-Bani ως «ish emigrant në Greqi» (πρώην μετανάστης στην Ελλάδα) και όχι με την καλλιτεχνική του ιδιότητα, ως ράπερ για παράδειγμα, ήταν το σημείο που προκάλεσε την αντίδραση κυρίως του Dj Land και στην συνέχεια του Arroganti, εκπρόσωποι και οι δύο της ραπ μουσικής σκηνής, καθώς έμοιαζε να

ηλικία στην Ελλάδα μαζί με την οικογένειά της. Η στάση της προκάλεσε ποικίλα σχόλια, θετικά και αρνητικά, τόσο από Έλληνες όσο και από συμπατριώτες της μετανάστες στην Ελλάδα. Αν και από την εμφάνιση της στην ελληνική μουσική σκηνή, κυκλοφορούσαν φήμες και σχόλια για την μη ελληνική καταγωγή της, η ίδια τα διέψευδε κατηγορηματικά, υποστηρίζοντας ότι το όχι και τόσο «ελληνικό» επίθετο της έχει να κάνει με την μακρινή καταγωγή του μπαμπά της από το Μεξικό. Για πρώτη φορά έμαθα για κείνη και για την συζήτηση περί καταγωγής από τους πληροφορητές μου, οι οποίοι με διαβεβαίωσαν πως ασφαλώς και είναι από την Αλβανία και ότι όλοι οι Αλβανοί στην Ελλάδα το ξέρουν, άσχετα αν η ίδια δεν το ομολογεί. Κάτι τέτοιο επιβεβαιώνεται και από την σελίδα της Rinia, στην οποία αναρτούνταν πολύ συχνά δείγματα της δουλειάς της, ακόμη και πριν το «coming out» της ίδιας.

⁷⁵ «Γιώργος» αποκαλούν ειρωνικά στην Αλβανία τους Αλβανούς μετανάστες στην Ελλάδα, υπονοώντας ότι έχουν γίνει Έλληνες.

⁷⁶ Στο πρωτότυπο κείμενο τα σχόλια αποδίδονται με greeklish και μικτή χρήση ελληνικής και αλβανικής γλώσσας, ενώ χρησιμοποιούνται και κωδικοποιημένες λέξεις ή συντομογραφίες. Για την καλύτερη κατανόηση, μετεγγράφω το κείμενο σε ελληνικό αλφάβητο και σε ελληνική μετάφραση όπου χρειάζεται.

υποτιμά την καλλιτεχνική αξία του ραπ σε αντίθεση με άλλα μουσικά είδη που συχνά εκπροσωπούνταν από άλλους Αλβανούς καλλιτέχνες στην σελίδα.

Rinia: Είναι ‘άγριος ο κόσμος’ [ο τίτλος του ραπ κομματιού] Rinia; ... Ο G Bani για όσους δεν τον ξέρουν είναι ένας πρώην μετανάστης στην Ελλάδα, τώρα ζει στην Σουηδία

Aro Ganti: πρώην μετανάστης; Χαχαχαχα lol

Aro Ganti: διαφημίζετε κάθε είδους μαλάκες ως καλλιτέχνες και έναν αληθινό καλλιτέχνη τον διαφημίζετε ως πρώην μετανάστη; Τι στο διάολο; !!..ας είναι, εσείς ξέρετε)

(Rinia: Eshte bote e eger rinia?...G BANI per ata qe nuk e dine eshte nje ish emigrant ne Greqi tani jeton ne Suedi :)

Aro Ganti: ish emigrant?hahahaah lol

Aro Ganti: reklamoni lloj lloj legeni si artist dhe nje artist te vertet e reklamoni si ish emigrant? what da fuck? !!..nejse ju e dini)

Η συζήτηση, ωστόσο, που ακολούθησε, με σχόλια τόσο από διαχειριστές της σελίδας όσο και από άτομα «φίλους» της στο facebook, έχει ενδιαφέρον ως προς τα ζητήματα ηγεμονικών αναπαραστάσεων της νεολαίας που αναδεικνύουν. Στη συζήτηση αυτή εντάσσεται και το σχόλιο του DjLand που παρέθεσα στην αρχή της ενότητας. Στα σχόλια του, ο DjLand κάνει τον εξής διαχωρισμό: από τη μία, η αλβανική νεολαία στην Ελλάδα που εκπροσωπεί η Rinia μέσα από το περιεχόμενο της σελίδας της και τα πάρτι που διοργανώνει – για τους σπουδαστές όπως τους λέει – και από την άλλη «εμείς», η άλλη νεολαία – η καθημερινή, «ανύπαρκτη», «αλήτικη». Ο Dj Land χρησιμοποιώντας εισαγωγικά στην απόδοση των επιθετικών προσδιορισμών υπονοεί τη σαφή αντίληψη του

ότι πρόκειται για μια διαδικασία ετεροπροσδιορισμού. Η «άλλη» νεολαία ορίζεται σε σχέση με αυτή που παρουσιάζεται ως κανονικότητα και όχι ως ηγεμονική αναπαράσταση και κατασκευή. Το ερώτημά του προς τους διαχειριστές της σελίδας «για ποια νεολαία μιλάτε» όταν μιλάτε για την «αλβανική νεολαία στην Ελλάδα» επισημαίνει ακριβώς αυτήν την προβληματική.

Δεν ήξερα ότι η νεολαία (σας) ασχολείται με χιπ χοπ, αλλά ποτέ δεν είναι αργά θα μου πεις [...] Προκειμένου να γίνουμε ένα και να βάλουμε μυαλό και να υποστηρίξουμε ο ένας τον άλλο, για να τιμάται και το όνομα της σελίδας, αφού για μένα αυτή τη σελίδα με τα σημερινά δεδομένα δε με αντιπροσωπεύει ως Αλβανό 'καλλιτέχνη-dj' στην Ελλάδα, ή ως νέο που ζει στην Ελλάδα τόσα χρόνια, και ασχολείται με το χιπ χοπ (όπως οι περισσότεροι Αλβανοί στην Ελλάδα), χωρίς παρεξήγηση αλλά να εξηγιάμαστε για να μην παρεξηγιάμαστε.

Οι επιλογές, οι λόγοι και οι πρακτικές της Rinia «μιλάνε» και παράγουν το αφήγημα μιας νεολαίας που ενσαρκώνει την ιδέα της επιτυχημένης πορείας στη χώρα υποδοχής. Αν, όπως είδαμε, η έννοια της επιτυχίας για τα παιδιά των Αλβανών μεταναστών, έτσι όπως εκφράζεται στους λόγους και στις επιλογές των γονιών τους, συγκροτείται κυρίως με όρους σχολικής επιτυχίας και σπουδών, η ειρωνική αναφορά του DjLand στους «σπουδαστές» εντάσσεται σε αυτό ακριβώς το πλαίσιο. Οι «μορφωμένοι» – «me shkollën»⁷⁷ - της νέας γενιάς παρουσιάζονται για την αλβανική «κοινότητα» ως τα «αναμορφωμένα υποκείμενα» για τα οποία μιλάει η ιστορικός Ιωάννα Λαλιώτου στη μελέτη της για την υπερατλαντική ελληνική μετανάστευση στην Αμερική τις πρώτες

⁷⁷ Μια έκφραση που χρησιμοποιούν οι Αλβανοί για να χαρακτηρίσουν αυτόν που έχει κάποια εκπαίδευση και ανώτερη συνήθως μόρφωση. Κυριολεκτικά σημαίνει «με σχολείο». Συχνά χρησιμοποιείται ως ερώτηση «A je me shkollë?», δηλαδή, «Είσαι με σχολείο, έχεις τελειώσει κάποια σχολή;»

δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα (2006). Η Λαλιώτου χρησιμοποιεί τον όρο για να περιγράψει τις θετικές αναπαραστάσεις στην Ελλάδα των ελλήνων μεταναστών στην Αμερική, οι οποίες συνδέονταν με την έννοια μιας πολιτισμικής αναμόρφωσης υπό την επιρροή της αμερικάνικης κουλτούρας. Η έννοια αυτή του αναμορφωμένου υποκειμένου αφορούσε περισσότερο τη δεύτερη γενιά ελλήνων μεταναστών, που λόγω εμπειριών και χρόνου θα δέχονταν τις μεγαλύτερες επιρροές από την αμερικάνικη κουλτούρα, καθώς θα αποξενώνονταν από την εθνική κουλτούρα της χώρας καταγωγής των γονιών τους (2006: 160).

Λόγω των πολύ αρνητικών στερεοτύπων που αναπτύχθηκαν και εδραιώθηκαν για τον «Αλβανό» στην Ελλάδα και της εν πολλοίς εσωτερίκευσης αυτών των αντιλήψεων από τους ίδιους τους μετανάστες, σε επίπεδο πολιτικής της κοινότητας και συλλογικών αναπαραστάσεων, διαφαίνεται, κατά τη γνώμη μου, τα τελευταία χρόνια μια στρατηγική «αναμόρφωσης» της εθνοτικής ταυτότητας με δύο τρόπους: από την μία, ανάδειξης της πολιτισμικής ταυτότητας που συνδέεται με τη χώρα καταγωγής και, από την άλλη, περιθωριοποίησης και αποκάθαρσης των όποιων υποκειμενικοτήτων και «αφηγήσεων» μπορούσαν να επιβεβαιώσουν ή να ενισχύσουν την ήδη διαμορφωμένη αρνητική εικόνα. Χαρακτηριστικά, στην μελέτη τους για τους αλβανικούς συλλόγους στην Ελλάδα οι Ζάχου & Καλεράντε (2009) επισημαίνουν ότι, όπως τους αναφέρθηκε, η επιλογή μελών σε κάποιους από τους αλβανικούς συλλόγους της Αθήνας ήταν πολύ αυστηρή, προκειμένου η αλβανική κοινότητα να διαχωριστεί από κάθε είδους σύνδεση με παραβατικές ή έκνομες συμπεριφορές και δράσεις. Με τον τρόπο αυτό, υποστηρίζουν οι συγγραφείς, οι σύλλογοι «παίζουν έναν έντονα διαμεσολαβητικό ρόλο, ‘παραδίδοντας’ μέσα από το δικό τους φιλτράρισμα τους ‘εργατικούς, νομιμόφρονες, τίμιους Αλβανούς’ στην ελληνική κοινωνία» (Ζάχου & Καλεράντε 2009: 483). Αντίστοιχα, η ιστορικός Λίνα Βεντούρα (1999) στη

μελέτη της για την ελληνική μεταναστευτική κοινότητα στο Βέλγιο, αναφέρεται στην προσπάθεια ηγετικών ομάδων να αναδείξουν μία ενιαία εθνοτική ταυτότητα, όταν εσωτερικές διαφοροποιήσεις – ταξικές και πολιτικές – που δημιουργήθηκαν διαχρονικά άρχισαν να την διαταράσσουν. Η στρατηγική που ακολουθήθηκε ήταν η περιθωριοποίηση όσων πολιτισμικών εκδηλώσεων δεν ενέπιπταν στην εικόνα που ήθελαν να έχει η βέλγικη κοινωνία για την ελληνική κοινότητα και τον ελληνικό πολιτισμό (Βεντούρα 1999: 290-291).

Αν στην πρώτη περίοδο της αλβανικής μετανάστευσης ακολουθήθηκαν ατομικές στρατηγικές «διόρθωσης» των αρνητικών στερεοτύπων, αντιπαραβάλλοντας ποιότητες όπως αυτή της «εργατικότητας» (Styliou 2007, Χαντζαρούλα 2012), τα τελευταία χρόνια της αύξησης συλλογικών εκφάνσεων της εθνότητας η στρατηγική αυτή αφορά περισσότερο στον ρόλο της νέας γενιάς ως εκφραστές και συνεχιστές της πολιτισμικής ταυτότητας που συνδέεται με τη χώρα καταγωγής και ταυτόχρονα ως υποκείμενα ενταγμένα στην ελληνική κοινωνία. Στο πλαίσιο αυτό, οι όψεις της μεταναστευτικής εμπειρίας που εγγράφονται στα ραπ κομμάτια των Da New Chain παράγουν νέες θέσεις υποκειμένου, διαρρηγνύοντας το συλλογικό αφήγημα της «κοινότητας» και τις ηγεμονικές αναπαραστάσεις που κατασκευάζει. Ως αποτέλεσμα, γίνονται οι «άλλοι» εντός.

Το ραπ ως νέο αλβανικό καλλιτεχνικό προϊόν σε πολυπολιτισμικά αφηγήματα

Το στούντιο του ραδιοφωνικού σταθμού *Athens International* ήταν ένας χώρος αρκετά οικείος στους Chainsat, μιας και τον είχαν επισκεφθεί αρκετές φορές. Ο

συγκεκριμένος σταθμός αποτελεί ουσιαστικά το ξενόγλωσσο πρόγραμμα του δημοτικού ραδιοφωνικού σταθμού της πόλης της Αθήνας. Ξεκίνησε να λειτουργεί το 2004 επ' αφορμής της διεξαγωγής των Ολυμπιακών αγώνων στην Ελλάδα, με σκοπό την πληροφόρηση και ενημέρωση των ξενόγλωσσων επισκεπτών της πόλης. Αργότερα, στα πλαίσια του ευρωπαϊκού προγράμματος *Athens Community Voice* επέκτεινε τη δραστηριότητα του ώστε να αφορά σε μεγαλύτερο κομμάτι του ξενόγλωσσου πληθυσμού της πόλης της Αθήνας, και ιδίως στους μετανάστες κατοίκους της. Όπως αναφερόταν στη διαδικτυακή του σελίδα αποτελούσε: «ένα 'σημείο συνάντησης' των κοινοτήτων που αποτελούν την πολυ-πολιτισμική πρωτεύουσα της χώρας. Ως στόχο έχει να καλύψει τις ανάγκες των πολύγλωσσων κοινοτήτων της πόλης, παρέχοντας τους χρηστικές πληροφορίες, ειδήσεις, πληροφορίες για δρώμενα της πόλης και ψυχαγωγία σε επτά διαφορετικές γλώσσες.»⁷⁸ Το 2010 ο σταθμός έκλεισε και έτσι σταμάτησε να εκπέμπει μέσα από τις ραδιοφωνικές συχνότητες. Συνέχισε να εκπέμπει διαδικτυακά μέχρι και το 2015 οπότε και η λειτουργία του διακόπηκε οριστικά.

Δεδομένου ότι οι Αλβανοί μετανάστες αποτελούν τη μεγαλύτερη αριθμητικά κοινότητα μεταναστών στην Ελλάδα, σε καθημερινή βάση ο σταθμός φιλοξενούσε ολιγόλεπτα δελτία ειδήσεων στην αλβανική γλώσσα, καθώς και μια ωριαία εκπομπή που χαρακτηρίζεται ως ενημερωτικό-πολιτιστικό μαγκαζίνο. Την επιμέλεια του αλβανόφωνου προγράμματος από την έναρξη του και μέχρι να κλείσει είχε η δημοσιογράφος Bardha Mance, Αλβανίδα μετανάστρια από τη δεκαετία του 1990 στην Ελλάδα. Η Mance είναι μια μέσης ηλικίας κυρία με πολύ ενεργή δράση σε συλλόγους και πρωτοβουλίες που αφορούν στην αλβανική κοινότητα στην Ελλάδα και ειδικότερα στην Αθήνα. Στην Αλβανία υπήρξε καθηγήτρια φιλοσοφίας στο πανεπιστήμιο των Τιράνων, ενεργό και δραστήριο μέλος του

⁷⁸ <http://www.athina984.gr/1044fm>

κομματικού μηχανισμού την περίοδο διακυβέρνησης του κομμουνιστικού καθεστώτος στην Αλβανία και παραμένει νοσταλγός εκφάνσεων της κοινωνικής ζωής εκείνης της περιόδου. Στο πλαίσιο αυτό, συχνά αναφερόταν και εγκωμιάζε το πλήθος των πολιτιστικών-καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, των συλλογικοτήτων και δράσεων από και για τους νέους και τον εν γένει ενεργό ρόλο της νεολαίας επί κομμουνισμού.

Αυτή η κουλτούρα του παρελθόντος αποτυπώνεται με πολύ καθαρό τρόπο στη στάση και τις επιλογές της και στις νέες συνθήκες που καθόριζαν τη ζωή της στην Αθήνα. Από την στιγμή που τη γνώρισα μέχρι και το τέλος της ερευνητικής διαδικασίας τη συναντούσα σχεδόν πάντα σε εκδηλώσεις και δρώμενα που σχετίζονταν με την Αλβανία και τους Αλβανούς μετανάστες ειδικότερα ή και γενικότερα ζητήματα «μεταναστευτικά»: ομιλίες, γιορτές, παρουσιάσεις, εκθέσεις, αντιρατσιστικά φεστιβάλ. Ιδιαίτερα πρόδηλο ήταν το ενδιαφέρον της για τη «νέα γενιά», ενώ πάντα σκεφτόταν και μιλούσε για πράγματα που πρέπει να γίνουν «για την κοινότητα».

Η απογευματινή εκπομπή που επιμελούνταν και παρουσίαζε η Mance καθημερινά στον ραδιοφωνικό σταθμό ξεκινούσε με ένα μικρό ενημερωτικό δελτίο ειδήσεων της επικαιρότητας με έμφαση σε θέματα που αφορούσαν άμεσα τους Αλβανούς μετανάστες στην Ελλάδα: νομικά, εργασιακά, βασική πολιτική επικαιρότητα της Αλβανίας, εκδηλώσεις στην Αθήνα με χρώμα «μεταναστευτικό». Στο υπόλοιπο μέρος της εκπομπής ακολουθούσε συζήτηση ανάμεσα στη δημοσιογράφο και τον ή τους «εκλεκτούς» καλεσμένους της, που τις περισσότερες φορές βρισκόταν μαζί της στο στούντιο, ενώ σε κάποιες άλλες η συμμετοχή ήταν τηλεφωνική λόγω δυσκολιών που γεννούσε συνήθως η απόσταση. Οι προσκεκλημένοι ήταν συνήθως Αλβανοί μετανάστες στην Ελλάδα που επιλέγονταν με βάση την ιδιότητα, τον ξεχωριστό τους ρόλο ή το έργο τους στο πλαίσιο μιας υποτιθέμενης Αλβανικής «κοινότητας» στην Ελλάδα: εκπρόσωποι φορέων, συλλογικοτήτων και

θεσμικών οργάνων, καλλιτέχνες, άνθρωποι του πνεύματος, παιδαγωγοί και, γενικότερα, άτομα που έχαιραν κάποιας προβολής είτε εντός της μεταναστευτικής «κοινότητας» ή και ευρύτερα. Σε αυτούς συγκαταλέγονταν, για παράδειγμα, καλλιτέχνες, συγγραφείς ή και επιχειρηματίες που είχαν καταφέρει να διαγράψουν μια «επιτυχημένη» πορεία και σε κάποιες περιπτώσεις να γίνουν γνωστοί και στο ελληνικό κοινό. Κάποιες φορές καλεσμένοι ήταν και προβεβλημένα πρόσωπα της Αλβανίας –συνήθως από τον χώρο της πολιτικής, των τεχνών και των γραμμάτων - που είτε λόγω της επικαιρότητας ή μιας προσωπικής σχέσης της δημοσιογράφου μαζί τους συμμετείχαν τηλεφωνικά στην εκπομπή. Ή, αντίστοιχα, άνθρωποι αλβανικής καταγωγής που ζούσαν στην Αλβανία ή σε άλλες χώρες και τύχαινε να βρεθούν στην Αθήνα για κάποια σημαντική εκδήλωση στα πλαίσια του τομέα δραστηριοτήτων τους.⁷⁹ Τέλος, ελάχιστες μόνο ήταν εκείνες οι περιπτώσεις που άνθρωποι μη αλβανικής καταγωγής, αλλά που σχετιζόνταν με κάποιο τρόπο με την αλβανική «κοινότητα», βρέθηκαν στην εκπομπή της Mance για να συνομιλήσουν μαζί της. Στις δύο από τις τρεις περιπτώσεις που έπεσαν στην αντίληψη μου, οι καλεσμένοι παρότι μη Αλβανοί μιλούσαν την αλβανική γλώσσα στην οποία και διεξήχθη η συζήτηση. Όπως είχα καταλάβει από την Mance, το στοιχείο αυτό ήταν ιδιαίτερα σημαντικό.

Την εκπομπή συνόδευαν μουσικά κομμάτια που επέλεγε η ίδια, εκφραστών της αλβανόφωνης μουσικής σκηνής, σύγχρονης και μη, που ανήκαν σε διαφορετικά είδη με μια προτίμηση σε παραδείγματα της παραδοσιακής και δημοφιλούς (popullore) μουσικής

⁷⁹ Δύο τέτοιες περιπτώσεις ήταν, για παράδειγμα, ο Αλβανός ζωγράφος και video-artist Piri Kaso που ζει στην Αλβανία, αλλά βρέθηκε στην Αθήνα για τα εγκαίνια έκθεσης του, καθώς και το μουσικό συγκρότημα Fanfara Tirana, μια μπάντα χάλκινων πνευστών από Αλβανούς μουσικούς που έχουν ως βάση τα Τίρανα, αλλά ταξιδεύουν ανά τον κόσμο συμμετέχοντας συνήθως σε φεστιβάλ και διοργανώσεις κυρίως της world μουσικής σκηνής. Οι τελευταίοι βρέθηκαν στην Αθήνα συμμετέχοντας στο ετήσιο *Technopolis Jazz Festival*, ύστερα μάλιστα από πρόταση της ίδιας της Bardha Mance, η οποία ανέλαβε και τον ρόλο του διαμεσολαβητή σε όλη την πορεία της διοργάνωσης. Στο ίδιο πλαίσιο φιλοξενήθηκαν επίσης πολιτικοί και διοικητικοί αξιωματούχοι, που επισκέπτονταν την Αθήνα στα πλαίσια συζητήσεων και συνεργασιών είτε με το ελληνικό κράτος είτε με την αλβανική πρεσβεία στην Ελλάδα.

(τραγούδια της αγάπης ή του γάμου από τη Νότια κυρίως Αλβανία), καθώς και σε δείγματα της αστικής μουσικής παράδοσης από την περιοχή της Κορυτσάς ή της Περμετής. Κατά παράδοξο μάλλον τρόπο, μεγάλης εκτίμησης έχαιρε και η αλβανόφωνη ραπ μουσική, με την εκπομπή να αναμεταδίδει συχνά δείγματα αυτής. Τα κομμάτια του Αλβανού ράπερ G-Bani, που ήταν μάλλον ο πιο γνωστός για τους Αλβανούς της Ελλάδας όλων των ηλικιών αλλά και αγαπημένος της δημοσιογράφου, ήταν τα πιο συνηθισμένα, τα οποία μάλιστα η Mance πάντα προλόγιζε με μεγάλο ενθουσιασμό. Όπως μου είχε αφηγηθεί η ίδια, πρώτη φορά άκουσε ραπ μουσική από τον έφηβο γιο μιας φίλης της στην Ελλάδα, ο οποίος πειραματιζόταν την εποχή που τον γνώρισε με λογισμικά προγράμματα παραγωγής μουσικής. Μαζί με νεαρούς συμπατριώτες του είχε φτιάξει ένα ραπ σχήμα, στο οποίο ο ίδιος έφτιαχνε τις μουσικές παραγωγές. Στην αρχή, όπως μου ανέφερε δεν ενθουσιάστηκε στο άκουσμα του είδους της ραπ. Εξάλλου ήταν ένας ήχος πολύ ξένος σε σχέση με τα δικά της μουσικά βιώματα και επιλογές. Στα αγαπημένα ακούσματα της Mance συγκαταλέγονται το αστικό τραγούδι της Αλβανίας και η κλασική μουσική, καθώς και το είδος που στην Αλβανία είναι γνωστό ως *muzikë e lehtë* (ελαφριά μουσική) και διαμορφώθηκε κατά κύριο λόγο στα φεστιβάλ μουσικής που λάμβαναν χώρα σε πολλές πόλεις της Αλβανίας επί κομμουνισμού. Ωστόσο, όπως σημείωσε, βρήκε εξαιρετικά ενδιαφέρουσες τις αφηγήσεις και τα νοήματα που παράγονταν μέσα από τους στίχους των ραπ κομματιών. Όπως μου εξήγησε η ίδια, όταν την ρώτησα σε μια συνάντηση μας στο στούντιο για την πρώτη εκείνη φορά που άκουσε αλβανικό ραπ κομμάτι:

Το πρώτο κομμάτι έλεγε για την οικογένεια. Λέει η οικογένεια είναι πολύ σημαντική, μας βοηθάει, πρέπει να πολεμήσουμε τα ναρκωτικά, να είμαστε στο σωστό δρόμο... Και αυτό μου έκανε εντύπωση. Και λέω, α με αυτή τη μουσική, με αυτά τα παιδιά θα κάνω εκπομπή. Αμέσως! [...]Αυτά που λένε στα τραγούδια είναι μήνυμα προς την

κοινωνία. Έχουν πολλά, έχει, δεν είναι απλώς διασκεδαστικό, όπως είναι κάποια άλλα είδη μουσικής.

Το ενδιαφέρον της για τη ραπ μουσική ενισχύθηκε και από το γεγονός ότι η διεύθυνση του *Athens International Radio*, όπου ήδη δούλευε, της είχε δηλώσει ρητά πως στόχος των εκπομπών που επιμελούνταν θα έπρεπε να είναι η προσέγγιση κυρίως της Αλβανικής νεολαίας, δίνοντας έμφαση σε ζητήματα, θεματικές αλλά και μουσικές σημαντικές και δημοφιλείς σε/για αυτήν. Η αλβανική ραπ μουσική έμοιαζε να είναι μια τέτοια επιλογή, κρίνοντας και από την απήχηση που έβλεπε να έχει στους νέους. Αν και στην αρχή ξεκίνησε με το να μεταδίδει απλά κάποια ραπ κομμάτια στην εκπομπή της, στην πορεία εκπρόσωποι της σκηνης αλβανικής καταγωγής που ζούσαν στην Ελλάδα βρίσκονταν συχνά καλεσμένοι σε αυτή. Μέσα από την επαφή αυτή, η ίδια η Mance φαίνεται εν τω μεταξύ να έχει μάθει αρκετά για το ραπ μουσικό είδος, κυρίως σε ό,τι αφορά την ιστορία και τη μυθολογία που το συνοδεύει, ενώ τόσο στις εκπομπές της όσο και στις μεταξύ μας συνομιλίες τόνιζε πάντα τη σημασία του κοινωνικού μηνύματος, που κατά την ίδια, μεταφέρει.

Ο Aro των Da New Chain ήταν ανάμεσα στους πρώτους ράπερ που είχε γνωρίσει, μέλος τότε του μουσικού σχήματος στο οποίο ανήκε και ο γιος της φίλης της. Από τότε τον έχει καλέσει αρκετές φορές στην εκπομπή της, μαζί με τα σχήματα στα οποία κατά καιρούς συμμετείχε για να παρουσιάσουν τη δουλειά τους. Η σχέση αυτή συνεχίστηκε και όταν άρχισε να συνεργάζεται με τους Chainsat. Αφορμή για την παρουσία τόσο των Chainsat, όσο και άλλων ράπερ στο στούντιο, αποτελούσε συνήθως κάποια εμφάνιση τους σε συναυλία ή κλαμπ ή η συμμετοχή τους σε κάποιο μουσικό γεγονός στην πόλη. Μέσω της εκπομπής της, οι ράπερ έβρισκαν ένα βήμα για να προβάλλουν στους *bashkëatdhetaret*

(συμπατριώτες) – προσφώνηση που χρησιμοποιούσε συνέχεια η Mance για να απευθυνθεί στο ακροατήριο της- τη δουλειά και τις δράσεις τους και τους καλούσαν να παρευρεθούν και να συμμετάσχουν σε αυτές.

Οι εκπομπές στην αλβανική γλώσσα, όπως και συνολικά το ξενόγλωσσο πρόγραμμα του δημοτικού ραδιοφώνου της Αθήνας, ως πρωτοβουλία της κοινωνίας υποδοχής εντάσσεται σε ένα ευρωπαϊκό μοντέλο πολιτικών του πολιτισμού για την προάσπιση και προβολή μιας πολυπολιτισμικής εικόνας της πόλης. Τέτοιες πολιτικές στοχεύουν συνήθως στην ενδυνάμωση των εθνοτικά και πολιτισμικά «άλλων» και στην τόνωση αισθημάτων εθνικής υπερηφάνειας, ταυτότητας και ανήκειν. Θετικά προς αυτή την κατεύθυνση λειτουργεί η ανάδειξη προβεβλημένων προσώπων είτε από την μεταναστευτική «κοινότητα» ή τη διασπορική καθώς και παραδειγμάτων «επιτυχημένης ενταξιακής» πορείας στη χώρα υποδοχής, που λειτουργούν επιπλέον ως πρότυπα και για την υπόλοιπη «κοινότητα». Η θεματολογία των εκπομπών της Bardha Mance φαινόταν να υπηρετεί αυτόν τον σκοπό.

Στο πλαίσιο αυτό, και αναλογιζόμενη τα κοινωνικά συμφραζόμενα και τις ιστορικά διαμορφωμένες θεματικές της ραπ μουσικής, η παρουσία των Chainsat - και όσων νεαρών ράπερ είχε κατά καιρούς φιλοξενήσει η Mance στην εκπομπή της - έμοιαζε αντιφατική σε ένα πλαίσιο όπως αυτό που περιγράφηκε πιο πάνω. Τόσο οι ίδιοι, όσο και τα κομμάτια τους που αποτύπωναν όψεις της πραγματικότητας τους, αποτελούσαν παραδείγματα μιας «παρεκκλίνουσας» ή «προβληματικής» νεολαίας που δεν εντάσσονταν στα πρότυπα που συνολικά η εκπομπή προσπαθούσε να προβάλλει: προβληματικές σχέσεις, διαλυμένες οικογένειες, φυλακίσεις, ναρκωτικά, παράνομες δραστηριότητες, αποτυχημένες πορείες και ματαιώσεις στόχων, κριτική του αλβανικού πολιτικού συστήματος και θεσμικών φορέων του αλβανικού κράτους στην Ελλάδα. Σε ένα πρώτο επίπεδο η αντίφαση αυτή

μετριάζονταν από μια συνειδητή προσπάθεια φιλτραρίσματος των κομματιών που θα ακούγονταν στην εκπομπή, έτσι που να προτεραιοποιούνται όσα αναφέρονταν σε θέματα περισσότερο «ανάλαφρα» και λιγότερα προκλητικά. Τέτοια για παράδειγμα ήταν κομμάτια που καταπιάνονταν με ιστορίες αγάπης και ερωτικές εξομολογήσεις σε ραπ ρυθμό, ή που πραγματεύονταν κοινωνικά ζητήματα υπό μια οικουμενική προσέγγιση και διάσταση. Χωρίς να δηλώνουν ότι τους είχε ποτέ ζητηθεί κάτι τέτοιο, οι Chainsat παραδέχονταν ότι υπήρχε μια άρρητη συναίνεση των δύο μεριών στο κομμάτι αυτό και ότι ήταν πάντα προσεκτικοί τόσο στην επιλογή των κομματιών όσο και στο ποιες απόψεις εξέφραζαν τις φορές που βρίσκονταν προσκεκλημένοι της εκπομπής. Επιπλέον, μου εξομολογούνταν ότι κάποιες φορές ακούγονταν και κομμάτια που μπορεί ίσως το θέμα τους να θεωρούνταν «απαγορευμένο» σε ένα τέτοιου είδους πλαίσιο, η έντονα ωστόσο συμβολική και κωδικοποιημένη (μετωνυμική) γλώσσα που χρησιμοποιούσαν μπέρδευε τα νοήματα και άφηνε ανοιχτό το πεδίο των ερμηνειών. Για παράδειγμα το κομμάτι *Çokollatat* (Σοκολάτες) είναι μια ερωτική εξομολόγηση του ράπερ προς κάποια που έχει ερωτευτεί και θέλει να είναι συνέχεια μαζί της, που είναι γλυκιά σαν σοκολάτα και που όταν βρίσκονται όλα είναι ιδανικά και οι σοκολάτες σπάνε/εκρύνονται. Ωστόσο, το νόημα του κομματιού είναι διττό καθώς η λέξη *çokollata* (σοκολάτα) υπονοεί το χασίς, μία από τις λέξεις με τις οποίες το ναρκωτικό αυτό είναι γνωστό στην αργκό.

Η παρουσία των Chainsat, και άλλων ράπερ, στο αλβανικό πρόγραμμα του Athens International, ήταν ξεκάθαρα μια προσωπική επιλογή της Mance, που συγκρούονταν με το γενικότερα αφήγημα περί «αλβανικής νεολαίας» στα πλαίσια πολιτικών μιας φαντασιακής, διασπορικής αλβανικής κοινότητας. Και μάλιστα, η ίδια φαινόταν να υιοθετεί τις πολιτικές αυτές και να τις αναπαράγει σε ένα επίσημο επίπεδο ρητορικής και πράξεων. Από την άλλη, έμοιαζε εξίσου να αντιλαμβάνεται τα σύνθετα νοήματα που κρύβονταν στους ραπ

λόγους και επιτελέσεις αυτών των νέων, και τους προβληματισμούς και τις ρήξεις που έθεται σε μια ενιαία αντίληψη της κοινότητας και της νέας γενιάς ως μέρος αυτής. Αντί, ωστόσο, να τους περιθωριοποιήσει ή αποκλείσει, επέλεγε να τους συμπεριλάβει υπερτονίζοντας την εθνοτική τους ταυτότητα έναντι οποιασδήποτε πολιτικής ή ιδεολογικής θέσης που εκφράζει και παράγει το ραπ αφήγημα τους. Τη στιγμή της συμμετοχής τους στην εκπομπή οι Chainsat περισσότερο από οτιδήποτε άλλο ήταν «*bashkëadhetaret tona*» (συμπατριώτες μας), που επέλεγαν να γράψουν στίχους και να εκφραστούν στην αλβανική γλώσσα, σε συνθήκες μετανάστευσης. Η Bardha παραδέχονταν ότι η μουσική γλώσσα την οποία επέλεγαν, έμοιαζε μάλλον για τους περισσότερους ακροατές της εκπομπής -που προέρχονταν κυρίως από την μεγαλύτερη ηλικιακή γενιά - «ανοίκεια», ιδιαίτερα στα συμφραζόμενα μιας μουσικής και καλλιτεχνικής παραγωγής που συνδέεται με το έθνος καταγωγής. Προκειμένου να την εντάξει σε μια οικειότητα σε συνθήκες διασποράς, η ίδια σημείωνε τη μεγάλη απήχηση που γνώριζε στην χώρα καταγωγής, μετατρέποντας την έτσι σε «αλβανικό καλλιτεχνικό προϊόν». Όπως μου εξήγησε στην συνέντευξη που έκανα μαζί της τον Νοέμβριο του 2011:

Το χιπ χοπ έχει γίνει τώρα πια ένα κομμάτι της αλβανικής κουλτούρας. Αφού έχουν πει να γίνουν φεστιβάλ, όχι μόνο να είναι κομμάτι ενός φεστιβάλ. Τώρα γίνεται και φεστιβάλ του χιπ χοπ στην Αλβανία. Αυτό σημαίνει ότι έχει γίνει μέρος της κουλτούρας, έχει δικαίωμα να είναι. Όταν λέω φεστιβάλ, φεστιβάλ για μένα είναι τα μεγαλύτερα, τα πιο σημαντικά γεγονότα.

Το παράδειγμα της συγκεκριμένης ραδιοφωνικής εκπομπής είναι ενδιαφέρον καθώς αναδεικνύει κατά την γνώμη μου την προβληματική γύρω από την έννοια της κοινότητας και του ανήκειν που αναδείχθηκε στις προηγούμενες ενότητες. Αν και η εκπομπή παρουσιάζεται από μία Αλβανίδα δημοσιογράφο, προβεβλημένο πρόσωπο της

«κοινότητας» στην Ελλάδα, ωστόσο εντάσσεται σε ένα δίκτυο πρωτοβουλιών με φορέα υλοποίησης την κοινωνία υποδοχής, έναν *a priori* ηγεμονικό θεσμό όταν μιλάμε για μετανάστες. Εκεί, ωστόσο, το ραπ των Chainsat και οι ίδιοι ως εκφραστές του μοιάζουν περισσότερο αποδεκτοί, εκπροσωπούν με ένα τρόπο το «μοντέρνο» που φέρει η νέα γενιά και ένα νέο καλλιτεχνικό προϊόν που τους συνδέει με συνομήλικους της εποχής τους σε όλο τον κόσμο. Ο λόγος που εκφράζει η Mance μέσα από την εκπομπή της και τις επιλογές της, υπηρετούν αυτό το σκεπτικό, που και η ίδια υιοθετεί και αναγνωρίζει, συνδέοντας τους ταυτόχρονα με την αλβανική κοινότητα. Έτσι, σε κάθε συμμετοχή τους στην εκπομπή της, οι Chainsat αισθανόταν όμορφα γιατί ξαναγινόταν κομμάτι της «αλβανικής νεολαίας» στην Ελλάδα.

Επίλογος

Απόσπασμα από σημειώσεις πεδίου

Φεβρουάριος του 2010, Σάββατο πρωί, πλατεία Πανόρμου. Η ΚΕΕΡΦΑ (Κίνηση «Ενωμένοι Ενάντια στο Ρατσισμό και τη Φασιστική Απειλή») διοργανώνει αντιφασιστική-αντιρατσιστική συγκέντρωση με κεντρικό σύνθημα «Έξω οι φασίστες από τις γειτονιές και τα σχολεία-Ιθαγένεια σε όλα τα παιδιά». Αφορμή για τη συγκεκριμένη εκδήλωση ήταν οι φασιστικές επιθέσεις που είχαν σημειωθεί περίπου ένα μήνα πριν σε συμμετέχοντες σε αντιρατσιστική διαδήλωση που είχε οργανωθεί από φορείς της περιοχής Αμπελοκήπων, αντιρατσιστικές κινήσεις και σωματεία εργαζομένων, ανάμεσα στα οποία και η Β' ΕΛΜΕ Αθήνας. Από τις επιθέσεις αυτές είχαν τραυματιστεί τρία νεαρά άτομα, ενώ σύσσωμη η εκπαιδευτική κοινότητα είχε εκφράσει την ανησυχία της για ρατσιστικές και φασιστικές συμπεριφορές και επιθέσεις εντός των σχολείων και καλούσε το υπουργείο και τις τοπικές κοινωνίες να αντιδράσουν. Στην εκδήλωση στην Πανόρμου θα εμφανίζονταν μουσικά μαθητικά συγκροτήματα και ραπ σχήματα, ένα από τα οποία ήταν η αφορμή να βρεθώ εκεί.

Αποτελούνταν από δύο νεαρά αγόρια, με καταγωγή από την Αλβανία, που είχα γνωρίσει περίπου ένα μήνα νωρίτερα μέσω ενός κοινού γνωστού, στη φάση που ακόμη προσπαθούσα να χαρτογραφήσω το πεδίο και να σχεδιάσω πιο στοχευμένα την μεθοδολογία μου.

Μια μέρα πριν την εκδήλωση είχα συναντηθεί με τον Αγο. Του είπα για την εκδήλωση, την οποία φαινόταν να γνωρίζει, και ότι σκόπευα να πάω. Με κοίταξε και σχολίασε ενοχλημένος: «Καλά πάλι αντιρατσιστική φάση χωρίς αλβανικά συγκροτήματα;». Θεωρώντας ότι είχε ξεχάσει την συμμετοχή των δύο νεαρών ράπερ από την Αλβανία – τους οποίους και ο ίδιος γνώριζε – του το υπενθύμισα, αλλά εκείνος απάντησε: «Τι Αλβανοί είναι αυτοί; Αυτοί δεν ξέρουν αλβανικά.» Οι Α. και Θ. του συγκεκριμένου συγκροτήματος, γεννημένοι στις αρχές του 1990 στην Αλβανία, είχαν έρθει στην Ελλάδα σε ηλικία 3 χρονών μαζί με τους γονείς τους. Ο Θ. δεν πήγε καθόλου σχολείο στην Αλβανία, ενώ ο Α. παρακολούθησε 3 τάξεις του δημοτικού, το διάστημα που οι γονείς του - έχοντας ήδη περάσει κάποια χρόνια στην Ελλάδα - αποφάσισαν να επιστρέψουν και να δοκιμάσουν να ζήσουν εκεί. Τα σχέδια τους, ωστόσο, δεν προχώρησαν όπως περίμεναν, και γρήγορα βρέθηκαν και πάλι πίσω στην Αθήνα. Μεγάλωσαν στις περιοχές των Εξαρχείων και του Γκύζη και ολοκλήρωσαν λυκειακή επαγγελματική εκπαίδευση. Και οι δύο υποστηρίζουν πως δεν γνωρίζουν πολύ καλά την αλβανική γλώσσα, την μιλάνε βεβαίως, και ότι νιώθουν σαφώς μεγαλύτερη ασφάλεια να γράφουν και να ραπάρουν στα ελληνικά: «Έχει να κάνει με το σε ποια γλώσσα αισθάνεσαι, σε ποια γλώσσα παραμιλάς το βράδυ στον ύπνο σου, για να γράψεις εμπειρίες, αυτά που βιώνεις.» (Α.)

Στην εκδήλωση δεν είχε πολύ κόσμο, είχε όμως δυσανάλογα μεγάλη παρουσία αστυνομικών ακροβολισμένων σε διάφορα σημεία γύρω από την πλατεία, ενώ σε κοντινή απόσταση υπήρχε και 'κλούβα' με δυνάμεις των ΜΑΤ. Ύστερα από κάποιους χαιρετισμούς και σύντομες τοποθετήσεις από εκπροσώπους των διοργανωτών, ξεκίνησε η συναυλία με τα συγκροτήματα να εναλλάσσονται στην αυτοσχέδια σκηνή που είχε στηθεί στο ένα μέρος της πλατείας. Ανάμεσα τους ένας Ελληνο-Γάλλος ράπερ που ζει πολλά χρόνια στην Ελλάδα και είναι αρκετά γνωστός στην χιπ χοπ σκηνή, αφού εκτός από την ραπ μουσική ασχολείται και με το γκράφιτι. Αφού πήρε το μικρόφωνο και χαιρέτησε το κοινό, απευθύνθηκε αμέσως στους 'μπάτσους', ζητώντας τους συγγνώμη για την χαρά που τους στέρησε όταν πριν μια βδομάδα στον έλεγχο που του έκαναν διαπίστωσαν πως «ναι, έχω ελληνική ταυτότητα!». Σε όλη την διάρκεια και όση ώρα ράπαρε ήταν στραμμένος και κοιτούσε προς την μεριά της πλατείας

που βρισκόταν κάποιοι αστυνομικοί, ενώ κάποιες φορές τους έκανε και χειρονομίες. Είχε αρκετά επιθετικό ύφος και στίχο, αυτοσχεδιάζοντας και σχολιάζοντας και όσα συνέβαιναν μπροστά του, ενώ τόσο στην αρχή όσο και στο τέλος της εμφάνισης του είπε κάποιες ατάκες στα αραβικά.

Οι Α. και Θ. είπαν μόνο τρία κομμάτια και στη συνέχεια ακολούθησαν δυο φίλοι τους, Έλληνες, από συγκρότημα με το οποίο ανήκουν στην ίδια ραπ συλλογικότητα. Ενώ βρισκόταν ακόμη στη σκηνή, μια κυρία γύρω στα 70 άρχισε να κινείται προς τα εκεί με εμφανή διάθεση να παρέμβει στην εν εξελίξει επιτέλεση. Αφού είχε πλησιάσει αρκετά απευθύνθηκε στον έναν από τους δύο ράπερ της σκηνής ρωτώντας τον τι είναι και αν είναι μετανάστης. Αφού της απάντησε εμφατικά από το μικρόφωνο πως ναι είναι μετανάστης, η ίδια στη συνέχεια έκανε την ίδια ερώτηση για τον άλλο νεαρό της σκηνής δείχνοντας τον. Ο ίδιος ειρωνικά της απάντησε: «Όχι, ο άλλος είναι ελληνόπουλο!». Το κοινό γέλασε, αλλά η αμηχανία και η φόρτιση ήταν εμφανής. Η κυρία δεν αποθαρρύνθηκε αλλά, μάλλον περισσότερο εξαγριωμένη, συνέχισε ρωτώντας αν είναι Αλβανός. Χωρίς να περιμένει απάντηση του δήλωσε ότι η ίδια είναι Αλβανίδα και ότι δεν της αρέσουν καθόλου αυτά που βλέπει και ακούει όση ώρα είναι εκεί. Ότι το μόνο που κάνουν είναι να βρίζουνε και πρόσθεσε «αν είναι εγώ να περιμένω χαΐρι⁸⁰ από σένα....». Εξακολούθησε φανερά θυμωμένη να φωνάζει, με ένα λόγο χωρίς ειρμό, πότε στα ελληνικά και πότε στα αλβανικά, από τον οποίο ελάχιστα μπορούσα να καταλάβω: μια αναφορά της λέξης ‘πανεπιστήμιο’, καθώς και τις επαναλαμβανόμενες φράσεις προς τους ράπερ «γιατί βρίζεις;» και «αν είναι εγώ να περιμένω χαΐρι από σένα....». Επενέβησαν κάποιοι από τους διοργανωτές και προσπάθησαν να την ηρεμήσουν, μια κυρία προσπάθησε να της εξηγήσει ότι «έτσι είναι οι καλλιτέχνες, ενώ ένας άλλος κύριος μιλώντας της στα αλβανικά και με πολύ επιθετικό ύφος –διέκρινα και κάποιες βρισιές – προσπάθησε να την απομακρύνει από το χώρο. Η αναστάτωση κράτησε μερικά λεπτά αλλά η κυρία τελικά έφυγε και η συναυλία συνεχίστηκε ‘κανονικά’ και χωρίς άλλες εντάσεις.

Αν και σήμερα το ραπ ως είδος έχει γνωρίσει διάφορες μεταλλάξεις και σε πολλές περιπτώσεις έχει αποκοπεί από το αρχικό «κοινωνικό» του μήνυμα, ωστόσο συνεχίζει να

⁸⁰ χαΐρ(τουρκ. λ. hayir) = αγαθό, καλό. Έχει την έννοια της θετικής εξέλιξης, της προόδου και γενικά της καλύτερευσης κυρίως της ζωής κάποιου. Πολύ συνηθισμένη είναι η απεύθυνση σε κάποιον με τη μορφή κατάρας «χαΐρι και προκοπή να μη δεις», δηλαδή να μην προκόψεις ποτέ σου.

εκλαμβάνεται και να λειτουργεί ως ένα είδος κοινωνικού σχολιασμού και κριτικής για οτιδήποτε βιώνουν οι εκφραστές του, οι οποίοι εκπροσωπούν μεγαλύτερες ομάδες με κοινά χαρακτηριστικά. Στο πλαίσιο αυτό οι ράπερ ισχυρίζονται ότι θέτουν τα «αληθινά» κοινωνικά προβλήματα που δεν λέγονται ή δεν αποκαλύπτονται στην/για την «κοινότητα» τους. Από την άλλη, η Rose υποστηρίζει ότι είναι «ένα στυλ που διαθέτει τα αντανακλαστικά να δημιουργεί αντί-ηγεμονικά αφηγήματα απέναντι σε έναν εχθρό που διαρκώς μετακινείται και αλλάζει» (Rose 1994a: 85). Υπ' αυτή την έννοια, δεν υπάρχει ένα ραπ αφήγημα αλλά τόσα όσοι και οι ηγεμονικοί λόγοι που παράγονται στα πλαίσια συστημάτων εξουσίας, στα οποία οι ράπερ ως υποκείμενα με πολλαπλές ταυτότητες ανήκουν, συμμετέχουν και ενεργούν. Στο κεφάλαιο αυτό, προσπάθησα να παρουσιάσω πώς οι Chainsat τοποθετούνται απέναντι στο κυρίαρχο αφήγημα και τους ηγεμονικούς λόγους της «αλβανικής κοινότητας» για την «αλβανική νεολαία» στην Ελλάδα, και με ποιους τρόπους οι δικές τους υποκειμενικότητες έτσι όπως αποτυπώνονται, σχηματοποιούνται και επιτελούνται στο ραπ ιδίωμα που παράγουν, συνομιλούν και αντιπαρατίθενται σε αυτούς, διαμορφώνοντας μια εναλλακτική υποκειμενικότητα αλβανικής νεολαίας. Τα εθνογραφικά δεδομένα του κεφαλαίου δείχνουν τις εσωτερικές διαφοροποιήσεις και της γενιάς και της κοινότητας και του αλβανικού ραπ. Αν είναι αλήθεια πως το ραπ αμφισβητεί διάφορων ειδών ηγεμονικά αφηγήματα, στο κεφάλαιο αυτό προσπάθησα να δείξω πως το αλβανικό ραπ των Chainsat αλλά και οι βιογραφίες τους αμφισβητούν τους ηγεμονικούς λόγους περί νεολαίας εντός της κοινότητας, ενώ παράλληλα αποδεικνύουν την προβληματική χρήση ομογενοποιημένων εννοιών που αφορούν τον διαχωρισμό των γενιών στις μεταναστευτικές σπουδές.

.....

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 4

SHQIPERI O NENA IME/ Ω ΑΛΒΑΝΙΑ, ΜΗΤΕΡΑ ΜΟΥ! ΛΟΓΟΙ ΓΙΑ ΤΗΝ ΠΑΤΡΙΔΑ

Στις σπουδές για την μετανάστευση και τη διασπορά οι έννοιες της «εστίας» (home) και του ανήκειν καταλαμβάνουν συχνά κεντρικό ρόλο (Brettell 2003: 49). Ένα σημαντικό μέρος αυτής της βιβλιογραφίας αναδεικνύει πως για πολλούς μετανάστες η χώρα καταγωγής συνιστά τον μυθικό εκείνο 'τόπο' που όλοι νοσταλγούν και στον οποίον επιθυμούν να επιστρέψουν, το γνωστό 'νόστιμον ήμαρ'. Στις αναπαραστάσεις αυτές, η πατρίδα εμφανίζεται ως το επιθυμητό και φαντασιακό εκείνο μέρος, που επενδύεται με αισθήματα νοσταλγίας και υπερηφάνειας τόσο από την πρώτη γενιά μεταναστών και εκτοπισμένων (Brettell 2003: 57-74, Fortier 2000, Naficy 1991, Parla 2006), όσο και από τη δεύτερη γενιά γεννημένη στην ξενιτιά (Christou 2006, Maghbouleh 2010). Έχει επίσης μελετηθεί πώς πολλοί μετανάστες καταφεύγουν σε αναμνήσεις του παρελθόντος προκειμένου να ανακτήσουν μια αίσθηση του εαυτού, χαμένη και τραυματισμένη εξαιτίας κυρίως των συνθηκών του παρόντος που είναι συχνά δύσκολο να αντιπαλέψουν και να υπερβούν (Ganguly 1992: 40). Άλλες μελέτες, ωστόσο, αμφισβήτησαν αυτή την εικόνα, κυρίαρχη όχι μόνο στο λόγο πολλών μεταναστών και προσφύγων, αλλά και στο δημόσιο και επιστημονικό λόγο, και ανέδειξαν εναλλακτικές αναπαραστάσεις μιας κινούμενης και πολυσημικής εστίας (Malkki 1992 & 1995, Clifford 1997).

Στη νοσταλγική αυτή ανάμνηση της πατρίδας, η μουσική ίσως αντιπροσωπεύει το κυρίαρχο μέσο και σύμβολο. Στην ελληνική μουσική παράδοση, αυτού του είδους τα τραγούδια αποτελούν μια ξεχωριστή κατηγορία γνωστή ως «της ξενιτιάς». (Saunier 1990, Λαλιώτου 2006: 169). Η «ξενιτιά» ως περιγραφικός όρος δεν αφορά μόνο στην παρουσία

σε έναν «άλλο», ξένο τόπο, αλλά είναι δηλωτική μιας κατάστασης δυσκολιών, φτώχειας και επώδυνου αποχωρισμού και απουσίας κάποιου από το σπίτι, την πατρίδα και την οικογένεια του. Ο αποχωρισμός του μετανάστη από το σπίτι αναπαρίσταται συχνά ως μια ριζική τομή, συγκρίσιμη με το θάνατο.

Ωστόσο, όπως επισημαίνει η ιστορικός Ιωάννα Λαλιώτου, δεν είναι όλα τα λαϊκά τραγούδια των Ελλήνων μεταναστών νοσταλγικά. Διακρίνει ως ξεχωριστή κατηγορία τα «τραγούδια της Αμερικής», τα οποία εστιάζουν στις επώδυνες και ταπεινωτικές στιγμές που έζησαν οι μετανάστες εκεί, αλλά και στα όνειρα του μετανάστη που διαμειύδονται όταν γυρίζει φτωχός και εξαθλιωμένος στην πατρίδα. (2006: 170-172).

Στην αλβανική μουσική παράδοση το αντίστοιχο των τραγουδιών της ξενιτιάς είναι τα *'kengë kurbeti'* (τραγούδια της μετανάστευσης/νοσταλγίας). Σύμφωνα με τις αναλύσεις του Γερμανού εθνομουσικολόγου Eckehard Pistrick (2012, 2015), η νοσταλγία παραμένει και σήμερα μια σημαντική παράμετρος των τραγουδιών της ξενιτιάς που παράγονται στη μετασοσιαλιστική Αλβανία. Μελετώντας, μαζί με τον Γάλλο ανθρωπολόγο Cyril Isnart τη σχέση ήχου και τόπου στα σύγχρονα απεδαφικοποιημένα περιβάλλοντα στα οποία κινούνται οι μετανάστες, τονίζουν, μεταξύ άλλων, το στρατηγικό ρόλο της νοσταλγίας στην αναδύομενη διασπορική μουσική βιομηχανία:

«η μουσική διαδραματίζει κυρίαρχο ρόλο πριν, κατά την διάρκεια και μετά το γεγονός του 'εκτοπισμού', ως σημείο αναφοράς στην νοσταλγία για την πατρίδα και λειτουργώντας ως ένα αναδρομικό 'μνημονικό ηχοτοπίο' [...] Ακόμη και στην πιο απομακρυσμένη γωνιά της διασποράς, η ηχητική μνήμη μιας φαντασιακής και συχνά πλασματικής εστίας παραμένει ισχυρή στην διαμεσολαβημένη της μορφή. Ο εκτοπισμός/μετανάστευση (de-territorialization) αποτελεί τη γόνιμη εκείνη συνθήκη που ευνοεί τη μουσική δημιουργία καθώς και μια αναπτυσσόμενη διασπορική μουσική βιομηχανία, η οποία στρατηγικά

χρησιμοποιεί τη νοσταλγία, με όρους χωρικούς και κοινωνικούς, κωδικοποιημένη σε ήχο» (Pistrick και Isnart 2013: 509).

Αυτού του είδους η νοσταλγία συχνά εκφράζεται μουσικά με τη μορφή ενός συλλογικού υποφέρειν των μεταναστών για την χώρα καταγωγής τους, από την οποία έχουν απομακρυνθεί ή εκτοπιστεί.

Αντίθετα με τέτοιου είδους παραδείγματα, τα κομμάτια των Da New Chain παρουσιάζουν μια εικόνα της πατρίδας, η οποία δεν επενδύεται καθόλου με νοσταλγικά και ρομαντικά νοήματα επιθυμίας, αγάπης και περηφάνιας. Στις ρίμες τους αποτυπώνονται εικόνες μιας πατρίδας που δεν παράγουν συναισθήματα απώλειας, λύπης και χωρισμού. Είναι η αποτύπωση μιας πραγματικότητας, όπως την εκλαμβάνουν οι ίδιοι, που γεννά θυμό και μεγάλη απογοήτευση. Επιπλέον δεν είναι μια πραγματικότητα του παρελθόντος, μιας χώρας όπως την άφησαν ή όπως την θυμούνται, αλλά του παρόντος και εν τω γίνεσθαι.

Οι Nina Glick Schiller και Georges Eugene Fouron, εστιάζοντας στα σύγχρονα διεθνή μεταναστευτικά ρεύματα υποστηρίζουν ότι για τους σημερινούς μετανάστες, περισσότερο από ό,τι στο παρελθόν «η πατρίδα δεν συνιστά απλά ένα πεδίο νοσταλγίας, αλλά έναν τόπο διαρκώς ανατροφοδοτούμενων εμπειριών», εξαιτίας κυρίως των νέων διαθέσιμων τεχνολογικών μέσων (Glick Schiller και Fouron 2001: 2). Απέναντι σε μια παρόμοια πραγματικότητα της πατρίδας - που αποτελεί αναπαράσταση μιας πατρίδας στη συγχρονία της και εν εξελίξει και όχι μια ανάμνηση που τροφοδοτείται από προ-μεταναστευτικές εμπειρίες - και τον τρόπο που την βιώνουν ως «δια-μετανάστες» (transmigrants), στήνεται το βασικό αφήγημα αντί-λόγου που προσπαθούν να παράξουν οι Chainsat μέσα από τη μουσική τους. Μέσα από τις ραπ ρίμες τους (επανα-) συνδέονται με την 'πατρίδα' και εδραιώνουν μια σχέση μαζί της μέσα από μια διαδικασία έντονης

αμφισβήτησης, αρνούμενοι ουσιαστικά την πραγματικότητα που την συγκροτεί. Οι στίχοι τους δεν παράγουν μια ρομαντική και ιδεατή αφήγηση της πατρίδας, αλλά είναι ένα κάλεσμα αλλαγής και ανατροπής που γίνεται το βασικό ιδεολογικό τους πρόταγμα. Με μια σκληρή, προβοκατόρική και κριτική απεικόνιση στις ρίμες τους γεγονότων και καταστάσεων που αφορούν τις πρόσφατες εξελίξεις στην Αλβανία, στοχεύουν να «αφυπνίσουν» τους πανταχού συμπατριώτες τους και να τους κινητοποιήσουν να φανταστούν μια διαφορετική πραγματικότητα.

Παγκοσμίως, η ραπ μουσική, και η χιπ χοπ κουλτούρα γενικότερα, έχει συνδεθεί με την έννοια της αντίστασης, ως ένα είδος που παράγει λόγους διαμαρτυρίας και έντονης καταγγελίας. Έχει εδραιωθεί ως μια μορφή αντί-λόγου στο κυρίαρχο σύστημα και ως μια προσπάθεια υπονόμησης/ανατροπής του κυρίαρχου «σεναρίου» μέσα από την αφήγηση εναλλακτικών ιστοριών, και έκφρασης σκέψεων, συναισθημάτων και ψυχικών καταστάσεων καταπιεσμένων κοινωνικών ομάδων, και ανθρώπων που η φωνή τους δεν (εισ-)ακούγεται. Το στίγμα αυτό συνδέεται με τις απαρχές της ραπ μουσικής και του χιπ χοπ κινήματος στη δεκαετία του 1970 στην Αμερική, όταν Αφρο-αμερικανοί και Λατίνοι, κυρίως νέοι, βρήκαν σε αυτό το ιδίωμα έναν τρόπο να μιλήσουν και να φωνάξουν για όσα βίωναν ως αποτέλεσμα μιας έντονα εχθρικής και ρατσιστικής κοινωνίας απέναντι τους. Έγινε μια έκφραση αντίστασης, από τα κάτω και έξω από τα όρια της κυρίαρχης καλλιτεχνικής παραγωγής, απέναντι σε κυρίαρχα ηγεμονικά συστήματα και λόγους. (Gilroy 1993, Lipsitz 1994, Rose 1994b, Potter 1995). Εξαιτίας αυτής της φυσιογνωμίας, καθώς και του ότι ιστορίες ρατσισμού, αποκλεισμού, ανισοτήτων και στερεοτυπικής μεταχείρισης είναι κυρίαρχες στο Αφρο-αμερικάνικο ραπ κείμενο, η ραπ έγινε ιδιαίτερα δημοφιλής ανάμεσα σε διαφορετικές μεταναστευτικές ομάδες νέων σε ολόκληρο τον κόσμο, οι οποίες αναγνώριζαν τον εαυτό τους στα κείμενα αυτά. Αντίστοιχα, υπάρχει μια

αυξανόμενη βιβλιογραφία που αφορά στην ραπ παραγωγή και κατανάλωση από μετανάστες (Bennett 1999, Diessel 2001, Kaya 2002, Androutsopoulos 2010). Το βασικό πρόβλημα, ωστόσο, της πλειονότητας αυτών των μελετών, είναι ότι προσεγγίζει την ραπ μουσική ως φυσικό επακόλουθο της μεταναστευτικής «συνθήκης» στην οποία βρίσκονται οι κοινωνικά αποκλεισμένοι νεαροί μετανάστες. Με άλλα λόγια, βασίζονται στην προϋπόθεση ότι οι νέοι μετανάστες οικειοποιούνται αυτού του είδους τη μουσική επειδή είναι μετανάστες και παράγουν λόγους για αυτήν τους την κατάσταση. Στο πλαίσιο αυτό, το ραπ νεαρών μεταναστών αναλύεται απλά ως αντίδραση στον αποκλεισμό και το ρατσισμό που βιώνουν στις χώρες υποδοχής, ως ένα υπονομευτικό κείμενο των λόγων και πρακτικών ενός έθνους και μιας κοινωνίας υποδοχής που παράγουν διακρίσεις και τους τοποθετούν στο περιθώριο.

Χωρίς να αρνούμαι ότι ο ρατσισμός, οι διακρίσεις, ή ο αποκλεισμός αποτελούν σε πολλές περιπτώσεις συχνές θεματικές στις ραπ ρίμες μεταναστών, υποστηρίζω ότι η εστίαση αποκλειστικά σε αυτή τη ρητορική και η διαχείριση των μεταναστών ράπερ απλά ως εκ των πραγμάτων φορέων αντίστασης στο περιθώριο και εναντίον της κοινωνίας υποδοχής, στερεί τους νέους αυτούς άλλες πιθανές δράσεις και υποκειμενικότητες που παράγονται στην ραπ επιτέλεση και πρακτική.

Επηρεασμένη από αυτή τη βιβλιογραφία, όταν ξεκίνησα την παρούσα έρευνα περίμενα αντίστοιχες αφηγήσεις στα ραπ κομμάτια της Αλβανικής νεολαίας στα πλαίσια μιας κοινωνικο-πολιτικής κριτικής απέναντι στο ελληνικό κράτος και την κοινωνία υποδοχής και τις πολλαπλές διακρίσεις και αποκλεισμούς που βιώνουν εντός αυτής. Ωστόσο, γρήγορα διαψεύστηκα. Η «Ελλάδα» ως κατηγορία που για τους ίδιους εκφράζει τη χώρα υποδοχής και διαμονής έμοιαζε ελάχιστα να τους αφορά. Η «Αλβανία» αντίθετα ως χώρα καταγωγής έμοιαζε να είναι παντού, να σημασιοδοτεί και να ορίζει κάθε ιστορία,

λόγο και νόημα που προσπαθούσε να αρθρωθεί στα κομμάτια τους. Καθώς εξοικειωνόμουν με τη γλώσσα και όσο περισσότερο άκουγα τα ραπ κομμάτια των Chainsat, άρχισα να συνειδητοποιώ ότι το ραπ «μήνυμά» τους δεν αφορούσε τόσο σε ένα «coming out» της θέσης των ίδιων και των συμπατριωτών τους στην Ελλάδα, αλλά κυρίως στην καλλιέργεια μιας κουλτούρας και αισθητικής της αντίστασης για τους συμπατριώτες τους στην χώρα καταγωγής. Όπως σωστά έχει υποστηρίξει ο μελετητής του αμερικανικού πολιτισμού George Lipsitz, «αν και βασίζεται σαφώς στις φιλοσοφίες και στις τεχνικές της Αφρικανικής μουσικής, η ριζοσπαστική φύση του χιπ χοπ ως είδος απορρέει όχι τόσο από την καταγωγή του όσο από τις εκάστοτε χρήσεις του». (1994: 37). Υπ' αυτή την έννοια, λοιπόν, όπως τόσο ο ίδιος όσο και η Rose (1994b) έχουν δείξει, η σημασία της ραπ μουσικής και της χιπ χοπ κουλτούρας δεν μπορεί να περιοριστεί σε μονοδιάστατα και ουσιοκρατικά σχήματα, αλλά θα πρέπει να κατανοηθεί ως μια σειρά στρατηγικών που προκύπτουν κάθε φορά σε ένα πλαίσιο εντόπιων κατηγοριών και ερμηνευτικών σχημάτων.

Στο κεφάλαιο αυτό θα προσπαθήσω να περιγράψω και να αναλύσω πώς αρθρώνεται ο λόγος αυτός για την «πατρίδα» στα κομμάτια των Chainsat, ποιος είναι ο αντί-λόγος που προσπαθεί να παράξει, πώς σχετίζεται με την πρόσφατη πολιτική και κοινωνική ιστορία της Αλβανίας, και πώς η έννοια «*levizje*» (κίνηση) που υιοθετείται από τους Chainsat συμπυκνώνει το ραπ «μήνυμά» τους και εκφράζει μια νέας μορφής υποκειμενικότητα που συγκροτείται και επιτελείται μουσικά και κοινωνικά.

«Ήρθε η στιγμή να μιλήσουμε λίγο για την πατρίδα μας»

Ήρθε η στιγμή να μιλήσουμε	<i>Erdhi momenti te flasim pak per</i>
λίγο για την πατρίδα μας	<i>atdheun tone</i>
για την Αλβανία	<i>per Shqiperine</i>
είμαι και γω από κει	<i>jam edhe une nga Shqiperia</i>
μπορεί να είσαι και συ	<i>ashtu sic je dhe ti qe mund te</i>
που ακούς αυτό το τραγούδι	<i>degjosh kete kenge</i>
εσύ ίσως είσαι περισσότερο	<i>ti ndoshta je pak me</i>
πατριώτης από μένα	<i>patriot se une</i>
ενώ εγώ είμαι περισσότερο	<i>ndersa une jam me shume</i>
μετανάστης απ' ότι πατριώτης	<i>emigrant se sa patriot</i>

Σε αυτό το κομμάτι με τίτλο *Shqiperi* (Αλβανία), ο AroGanti απευθύνεται στους συμπατριώτες του και ραπάροντας με ένα έντονα πολιτικοποιημένο λόγο καταγγέλλει τις νοοτροπίες, πολιτικές και συμπεριφορές που βλέπει στην Αλβανία, σε ένα «μέρος που το κράτος κλέβει εμένα και σένα» αλλά που «το κράτος το στηρίζουμε εμείς οι δύο». Σε όλο το κομμάτι τονίζονται οι πολλαπλές αντιθέσεις της αλβανικής κοινωνίας: ανάμεσα σε πλούσιους και φτωχούς, σε διεφθαρμένους και τίμιους, σε πολιτικούς και απλούς πολίτες, σε Βορρά και Νότο. Η Αλβανία, μια χώρα χωρίς μέλλον : «εκεί τα όνειρα τελειώνουν πριν καν αρχίσουν». Το κομμάτι αυτό, που ακούγεται σχεδόν σαν πολιτικό μανιφέστο, εκφράζει το παράπονο του μετανάστη για τη χώρα του. Του μετανάστη που μπορεί να είναι «λιγότερο πατριώτης» από κάποιον συμπολίτη του που δεν έχει φύγει στο εξωτερικό, αλλά νοιάζεται για τη χώρα αυτή και καλεί τους άλλους μετανάστες να δράσουν από κοινού. Πράγματι, το κομμάτι τελειώνει με αυτό το αφιέρωμα:

αυτό το τραγούδι αφιερώνεται	<i>kjo kenge perkushtohet</i>
σε όλους τους μετανάστες	<i>per te gjith emigrantet</i>
όπου κι αν είναι	<i>kudo qe jane</i>
απ' τη μεριά μας	<i>nga ana jone</i>
υπάρχουν πολλά πράγματα	<i>ka shume gjera</i>
να ειπωθούνε	<i>per te thene</i>
ενάντια στο αλβανικό κράτος	<i>kundra shtetit shqiptar</i>
για τον τρόπο που φέρεται στους	<i>per menyren se sillet</i>
μετανάστες	<i>me emigrantet</i>

Όπως αναφέρθηκε και στο πρώτο κεφάλαιο, αλβανόφωνα ραπ σχήματα μεταναστών που ξεκίνησαν και είχαν ως βάση την Ελλάδα ήταν ανάμεσα στους πρωτεργάτες του αλβανόφωνου ραπ που επηρέασαν την εγχώρια σκηνή της Αλβανίας από τα τέλη της δεκαετίας του 1990. Τόσο οι 2Die4 όσο και ο G-Bani, δύο από τους πιο δημοφιλείς εκφραστές του αλβανικού ραπ «made in Greece», αλλά και το σχήμα Nga Jugu ne Veri (N.J.N.V) που μαζί δημιούργησαν, είχαν ισχυρή παρουσία στα μουσικά τεκταινόμενα εκείνης της περιόδου στην Αλβανία (Tochka 2015: 3-7). Ο δίσκος των 2Die4, που ηχογραφήθηκε και κυκλοφόρησε από την Αλβανική εταιρεία Super Star Records το 2001 με τίτλο «*Jetes Sonë*» (Η ζωή μας), μνημονεύεται από όσους μίλησα στην διάρκεια της έρευνας αλλά και σε σχετικής θεματολογίας διαδικτυακά sites ως αυτός που «έφερε κάτι νέο» στο αλβανικό ραπ ή ως το συγκρότημα που έκανε «πραγματικό» ραπ.

Δεν ήταν εύκολο να αποκωδικοποιήσω το νόημα αυτών των χαρακτηρισμών. Από τα πιο εμβληματικά κομμάτια τους, και εκείνο που γνώρισε τη μεγαλύτερη επιτυχία, ήταν το ομώνυμο κομμάτι του άλμπουμ, «*Jetes Sonë*», στο οποίο με έναν ευφάνταστο τρόπο εμφανίζεται να ραπάρει στο ρεφρέν ο, ήδη νεκρός τότε, θρύλος της αμερικάνικης ραπ 2Pac

(Tu Pac Shakur). Πατώντας στην μελωδία του κομματιού του 2Pac «U can be touched»⁸¹, οι 2Die4 ραπάρουν τις δικές τους ρίμες στα αλβανικά, αλλά διατηρούν το ρεφρέν του αρχικού κομματιού στα αγγλικά με την φωνή του ίδιου του 2Pac. Όπως και το αρχικό κομμάτι που μιλάει για την σκληρή ζωή των Αφρο-Αμερικανών (*niggaz*) στο γκέτο, έτσι και οι ρίμες των 2Die4 αποτυπώνουν μια ζωή γεμάτη δυσκολίες, εύθραυστη, χωρίς μέλλον και όνειρα, με αισθήματα ματαιώσης και πόνο. Παρακολουθώντας τα σχόλια που εμφανίζονταν σε έναν αριθμό αναρτήσεων του κομματιού στο κανάλι YouTube, ήταν αυτό το στοιχείο που εκθειάζονταν περισσότερο και που απέδιδε στο ραπ των 2Die4 το χαρακτηρισμό «πραγματικό ραπ», πολλές φορές μάλιστα σε αντιπαραβολή με το σύγχρονο «κοσοβάρικο» ραπ. Η εστίαση, δηλαδή, στις συνθήκες και τα βιώματα των νεαρών που ραπάρουν και εκφράζουν αντίστοιχα μια ολόκληρη γενιά νέων από την Αλβανία με παρόμοιες εμπειρίες, συναισθήματα και ιστορίες ζωής.

Το δεύτερο καινοτόμο στοιχείο που έφερε το αλβανόφωνο ραπ από την Ελλάδα είναι ένας νέος λόγος για την «πατρίδα» όπως εμφανίζεται και στους στίχους που παραθέσαμε στην αρχή της ενότητας. Αυτός ο πολιτικός λόγος για την πατρίδα από νέους που αισθάνονται «περισσότερο μετανάστες από πατριώτες» είναι και το κεντρικό θέμα αυτού του κεφαλαίου και θα αναλυθεί παρακάτω. Προτού προχωρήσουμε όμως είναι σημαντικό να σκιαγραφήσουμε το γενικότερο πλαίσιο της μουσικής σκηνής στην Αλβανία των αρχών του 21^{ου} αιώνα, μέσα στο οποίο οι νεαροί ράπερ από την Ελλάδα προσπάθησαν να προωθήσουν τη δουλειά τους στο κοινό της Αλβανίας.

Παρά τις αρχικές επιτυχίες, η παρουσία των 2Die4 στην αλβανική ραπ σκηνή υπήρξε πολύ σύντομη και μετά και την κυκλοφορία του τρίτου άλμπουμ τους το 2004, το γκρουπ διαλύθηκε. Ο δε G-Bani, παρά τις προσπάθειες που έκανε να διεισδύσει στην

⁸¹ 2Pac&Outlawz, «U can be touched», στο *Still I Rise*, 1999, Amaru Label

αλβανική μουσική σκηνή, δεν τα κατάφερε και σήμερα βρίσκεται στη Σουηδία. Ένας από τους βασικούς τρόπους πρόσβασης στην επιτυχία στην Αλβανία, είναι κυρίως μέσω φεστιβάλ και διαγωνισμών τραγουδιού που διοργανώνονται κάθε χρόνο από μεγάλα τηλεοπτικά κανάλια και τυγχάνουν μεγάλης προβολής. Τρεις από τους πιο γνωστούς τέτοιους διαγωνισμούς είναι το *Festivali I Këngës* (Φεστιβάλ Τραγουδιού)⁸², το *Kënga Magjike*, και το *Top Fest*. Οι δύο τελευταίοι, και κυρίως το *Top Fest*, είναι ιδιαίτερα αγαπητοί στη νεολαία ενώ οι περισσότεροι από τους γνωστούς και επιτυχημένους καλλιτέχνες της σύγχρονης αλβανικής μουσικής σκηνής έχουν αναδειχθεί από αυτούς τους διαγωνισμούς. Οι διαγωνισμοί αυτοί είναι ανοιχτοί σε συμμετοχές όχι μόνο κατοίκων της Αλβανίας αλλά και άλλων αλβανόφωνων περιοχών, όπως κυρίως το Κόσοβο και η FYROM, καθώς και Αλβανών που έχουν μεταναστεύσει και κατοικούν σε άλλες χώρες. Ο G-Bani συμμετείχε σε αυτούς τους διαγωνισμούς και παρότι τα κομμάτια που παρουσίασε είχαν ξεχωρίσει και αγαπηθεί πολύ από το κοινό, δεν είχε καταφέρει να προκριθεί στον τελικό. Σύμφωνα με τους πληροφορητές μου, ο αποκλεισμός του οφειλόταν αφενός στο γεγονός ότι «ερχόταν απ' την Ελλάδα» και αφετέρου στην προτίμηση της κριτικής επιτροπής για συμμετοχές από άλλα μέρη της διασποράς, όπως για παράδειγμα από το Κόσοβο. Ερμήνευαν αυτή τη στάση σαν συνιστώσα των πολιτικών πολιτισμού που επικρατούν στη σύγχρονη Αλβανία, οι οποίες συνδέονται τόσο με την ανάδυση μιας εθνικιστικής ρητορικής όσο και με ένα σύστημα διαπλοκής που αφορά και στην μουσική βιομηχανία. Τα δύο αυτά είναι σε πολλά επίπεδα αλληλένδετα. Αυτά τα «ημικά» επιχειρήματα επιβεβαιώνονται εξάλλου και από τη βιβλιογραφία σχετικά με τη σύγχρονη μουσική βιομηχανία της Αλβανίας, στην οποία τονίζονται αφενός η διαπλοκή και ο άγριος ανταγωνισμός μεταξύ επιχειρηματιών πολιτισμικών προϊόντων και αφετέρου η τεράστια

⁸² Είναι το παλιότερο φεστιβάλ τραγουδιού στην Αλβανία που λαμβάνει χώρα από το 1962.

επίδραση των εθνικιστικών λόγων ιδίως μετά τις αιματηρές συγκρούσεις στο Κόσοβο το 1998-1999 (Tochka 2015, Sugarman 2007, 2010).

Η έξαρση του εθνικισμού στην Αλβανία εκδηλώνεται τόσο στην συνθήκη ανταγωνιστικών εθνικισμών, όσο και στην κοινότυπη (banal) εκδοχή του (Billig 1995). Στην πρώτη περίπτωση, ο εθνικισμός εκδηλώνεται κυρίως εναντίον της Σερβίας και της Ελλάδας σε συμφραζόμενα ιστορικά διαμορφωμένα και ανατροφοδοτούμενα. Στη δεύτερη περίπτωση αφορά στον καταϊγισμό εθνικών συμβόλων, όπως κυρίως η σημαία και τα χρώματα που απεικονίζονται σε αυτή (μαύρο και κόκκινο), σε αναπαραστάσεις της καθημερινότητας, στο τηλεοπτικό τοπίο και σε μια σειρά καλλιτεχνικών προϊόντων, καθώς και στα συχνά παραδείγματα στην έκφραση αγάπης για την Αλβανία, με λόγους ή συμβολισμούς, στον δημόσιο χώρο και σε μέσα όπως το διαδίκτυο και η τηλεόραση. Ένα εύγλωττο παράδειγμα είναι το δημοφιλές κομμάτι των Αλβανών ράπερ από το Κόσοβο Ethno Engjut (Εθνικοί Άγγελοι) με τίτλο «Είμαστε περήφανοι που είμαστε Αλβανοί» στο οποίο το ρεφρέν λέει τα εξής:

*Red and black I dress, eagle on my chest,
It is good to be an Albanian
Keep my head up high, fo' the flag I'll die
And I'm proud to be an Albanian*⁸³

Αν λάβει λοιπόν κανείς υπόψη το περιεχόμενο της ηγεμονικής ραπ σκηνής της Αλβανίας, που επικεντρώνεται αφενός σε μια εθνικιστική, ενίοτε και μιλιταριστική ρητορική και αφετέρου στις δημοφιλείς θεματικές της βιομηχανίας διασκέδασης των Τιράνων (μόδα, κατανάλωση, σεξ και life style) (Tochka 2015), δεν εκπλήσσει το γεγονός

⁸³ Το ρεφρέν τραγουδιέται στα αγγλικά. Παρατίθεται από West 2008: 68.

ότι ο πολιτικός λόγος των μεταναστών ράπερ από την Ελλάδα, των «όχι και τόσο πατριωτών» παρέμεινε ένα περιθωριακό φαινόμενο.

Η διαφοροποίησή τους από τα ηγεμονικά αφηγήματα για το έθνος φάνηκαν με ιδιαίτερα εύγλωττο τρόπο με την ευκαιρία των γιορτασμών της 28^{ης} Νοεμβρίου, εθνικής επετείου της Αλβανίας το 2012, με αφορμή τη συμπλήρωση 100 χρόνων του ανεξάρτητου αλβανικού κράτους. Την ημέρα αυτή μια σειρά εκδηλώσεων διοργανώθηκαν για να γιορταστεί το μεγάλο αυτό γεγονός, τόσο στη χώρα όσο και στη διασπορά από τους διαφορετικούς συλλόγους μεταναστών. Παράλληλα, για ένα μεγάλο διάστημα που προηγήθηκε της γιορτής, παρακολουθούσα στα κοινωνικά δίκτυα έναν καταγισμό από αναρτήσεις που σχετίζονταν με το γεγονός, από επετειακά τραγούδια - παλιότερα αλλά και σύγχρονα που γράφτηκαν επ' αφορμής της επετείου - και ιστορικά ντοκιμαντέρ μέχρι εικόνες και συνθήματα εκδήλωσης αγάπης προς την Αλβανία και εθνικής υπερηφάνειας για αυτήν.





Ανάμεσα στις αναρτήσεις Αλβανών «φίλων» στο Facebook που έβλεπα και προσπαθούσα να καταγράψω εκείνες τις μέρες, ένα εκτενές σχόλιο του AI.,⁸⁴ Αλβανού μετανάστη που ζει στην Αθήνα, ραπέρ της «παλιάς σχολής», για τη συγκεκριμένη επέτειο και τις «βεγγέρες» που στήθηκαν επ' αφορμής της, είχε ως εξής:

Η 28^η Νοεμβρίου 2012 μου γεννά μια ερώτηση: είναι γιορτή απελευθέρωσης ή υποταγής/κυριαρχίας; Πριν από 100 χρόνια έχτισαν μια Αλβανία από πιστούς και γενναίους Αλβανούς που έδωσαν τη ζωή τους για την ελευθερία, και όχι όπως σήμερα που η Αλβανία είναι από τις πρώτες χώρες στη διαφθορά. Κάποτε, ο ηγέτης ονομαζόταν Gjergji Kastrioti, και πιο πριν Ismail Qemali, αυτοί οι δύο ήρωες πήραν τον τίτλο του ηγέτη πολεμώντας/αγωνιζόμενοι για τα δικαιώματα της Αλβανίας και του κάθε Αλβανού. Σήμερα, ο ηγέτης μας ονομάζεται Sali Berisha και τη θέση του ηγέτη την έχει αποκτήσει με διαφθορά, με κλοπές και απάτες, ακόμη και με αίμα όταν χρειαστεί.

Θα ήθελα οι σημαίες που έχουν μπει παντού στην Αλβανία, όπως και οι θέσεις εργασίας, να άνοιγαν για την καταπολέμηση της ανεργίας, θα ήθελα τα έξοδα που

⁸⁴ Ήταν απ τους πρώτους ράπερ που εντόπισα όταν ξεκίνησα την έρευνα στην Αθήνα ,και επίσης από τους πρώτους που ασχολήθηκαν με το αλβανικό ραπ στην Ελλάδα στις αρχές του 2000. Μάλιστα το πρώτο cd του γκρουπ στο οποίο συμμετείχε, είχε κυκλοφορήσει από ελληνική δισκογραφική εταιρεία και είχε σημειώσει μεγάλη απήχηση στο κοινό. Υπήρξαν μάλιστα τότε και αρκετά αφιερώματα τόσο σε ελληνικά όσο και σε αλβανικά έντυπα για την κυκλοφορία του cd τους, και γενικότερα για το νέο είδος που άκουγε στο όνομα «αλβανικό ραπ». Σήμερα, δεν έχει τόσο ενεργή δράση στη ραπ σκηνή, εκτός από μεμονωμένες ηχογραφήσεις και μιλάει με νοσταλγία για την πρώτη εκείνη γενιά (the old school) των Αλβανών ράπερ στην οποία και τοποθετεί τον εαυτό του.

σπαταλήθηκαν για γιορτές να ζοδεύονταν και για τους φτωχούς ανθρώπους, για να μη βλέπουμε πια σε κάθε φανάρι της Αλβανίας ζητιάνους να ζητάνε ελεημοσύνη για ένα κομμάτι ψωμί. Θα ήθελα ως Αλβανός πολίτης που είμαι να περπατάω στο δρόμο και το κράτος να μου παρέχει ασφάλεια, στήριξη, να μπορώ να μεγαλώσω την οικογένεια μου σε συνθήκες που ταιριάζουν σε ένα ευρωπαϊκό μέρος. Έτσι και εγώ θα είμαι περήφανος για την 28^η Νοεμβρίου 2012. Μέχρι όμως να φτάσει αυτή η μέρα, εγώ θα αναρωτιέμαι μέχρι πότε θα συνεχίζεται αυτή η μιζέρια; Για την επέτειο των 100 χρόνων θυμάμαι και έχω κορώνα στο κεφάλι μου αυτούς τους ήρωες που επίσης με τίμησαν, και όχι αυτούς τους παλιάνθρωπους/μασκαράδες που με έστειλαν στους ξένους/στα ξένα. (ΑΙ. 20-11-2012)

Το σχόλιο του ΑΙ., θίγοντας το ζήτημα των διεφθαρμένων πολιτικών και της συνεχιζόμενης φτώχειας στη χώρα, καταλήγει με ένα συσχετισμό ανάμεσα στους ήρωες που πολέμησαν για την ανεξαρτησία της χώρας πριν 100 χρόνια – όπως ο Kastrioti και ο Qemali που αναφέρει πιο πάνω – και τους σύγχρονους πολιτικούς – «παλιάνθρωποι και μασκαράδες» – που τους κατηγορεί ευθέως ότι τον έστειλαν «στους ξένους/στα ξένα». Το τελευταίο επιχείρημα, η προσέγγιση δηλαδή της μετανάστευσης ως μια κατάσταση κοινωνικού υποφέρειν για την οποία ευθύνεται η χώρα καταγωγής και όχι η διαχείριση της από τη χώρα υποδοχής, υιοθετείται στο λόγο και τις ρίμες όλων των πληροφορητών μου, και ίσως είναι και ένας από τους λόγους που εξηγεί την απουσία ραπ κομματιών που να αφορούν σε μια ευθεία κριτική στην Ελλάδα, στο θεσμικό και κοινωνικό της πλαίσιο, εκτός λιγοστών εξαιρέσεων⁸⁵. Τα δεινά τους συνδέονται ξεκάθαρα με την εγκατάλειψη και προδοσία από το αλβανικό κράτος, ανίκανο να τους προστατεύσει και να φροντίσει για

⁸⁵ Σε θεσμικό πλαίσιο υπάρχουν πολλές αναφορές τόσο σε φορείς εξουσίας (αστυνομία, κράτος) όσο και σε πολιτικές πρακτικές, αλλά αυτές συνήθως φέρουν στις ρίμες τους ένα υπερτοπικό/παγκόσμιο χαρακτήρα.

αυτούς, ή όπως το θέτει ο Αγο: «εγώ πολίτης της Αλβανίας είμαι, γιατί να τα βάλω με την Ελλάδα;»

«Μίλα αλβανικά»: γλώσσα, εθνική ταυτότητα και κοσμοπολιτισμός

Στις 27 Νοεμβρίου του 2013 - μια μέρα δηλαδή πριν έναν ακόμη εορτασμό της επετείου της μέρας της εθνικής ανεξαρτησίας της Αλβανίας - ο Αγο κοινοποίησε στο Facebook λογαριασμό του το βιντεοκλίπ του τραγουδιού *Fol Shqip* (Μίλα αλβανικά) που είχε κυκλοφορήσει λίγες μέρες νωρίτερα στην Αλβανία. Το τραγούδι ερμήνευαν οι Αλβανίδες τραγουδίστριες Artiola Toska και Roni, ενώ το βιντεοκλίπ που συνοδεύει οπτικά το κομμάτι ξεκινούσε ως εξής: μια γυναίκα και ένας άντρας που κάθονται σε μια καφετέρια κάνουν τις παραγγελίες τους στον σερβιτόρο, η μεν στα ιταλικά και ο δε στα αγγλικά. Ο σερβιτόρος πλησιάζει και φανερά ενοχλημένος τους ρωτάει στα αλβανικά αν είναι Αλβανοί. Εκείνοι απαντάνε πως φυσικά και είναι και τότε εκείνος τους λέει «Ε μιλάτε μωρέ αλβανικά, πω πω πω!». Ύστερα απ' αυτή την εισαγωγή το τραγούδι ξεκινάει, και οι δύο τραγουδίστριες, φορώντας σκουλαρίκια με το δικέφαλο αετό - σύμβολο της αλβανικής σημαίας και εν γένει του αλβανικού έθνους - ερμηνεύουν, κοιτάζοντας το φακό, τους παρακάτω στίχους:

Αρτιόλα:

Όταν έρχομαι κάθε καλοκαίρι
για γιορτές και χαρές
αντιμετωπίζω δυσκολίες
στη μητρική μου γλώσσα

Artiola:

*çdo behar kur vij
për festa për gëzime⁸⁶
vështirsinë e gjej
në gjuhën e nënës time*

⁸⁶ Gëzim=χαρά. Αναφέρεται προφανώς στους γάμους που συνήθως τελούνται το καλοκαίρι στην Αλβανία, εξαιτίας και της παρουσίας των μεταναστών αυτή την εποχή. Και στα ελληνικά χρησιμοποιείται με παρόμοιο τρόπο η λέξη. Για παράδειγμα η ευχή προς μία νέα κοπέλα, 'Άντε και στις χαρές σου', δηλαδή άντε και στο δικό σου γάμο.

Πόνι:

Αλβανικά σου μίλησε η μητέρα
 όταν ήρθες στη ζωή
 μην ξεχνάς τη γλώσσα
 όπου κι αν είσαι

Poni:

*Shqip të foli nëna
 kur erdhe në jetë
 mos e harro gjuhën
 kudo që të jesh*

Ρεφρέν:

Μια λέξη θα σου πούμε
 πρωταρχική κληρονομιά
 για να θυμάσαι στη ζωή
 μίλα αλβανικά γιατί είσαι Αλβανός

REF 2x:

*Një fjalë po ta them
 amanet nga t'parët
 ta mbash mend për jetë
 fol shqip se je shqiptar*

Αρτιόλα:

Έχεις τη δική σου γλώσσα
 ποτέ μην το ξεχνάς
 τη γλώσσα και το όνομα
 ποτέ μην τα αλλάξεις

Artiola:

*Ti ke gjuhën tënde
 kurrë mos e harro
 gjuhën edhe emrin
 kurrë mos i ndrysho*

Πόνι:

Πόσο αγωνιστήκαμε
 για μια κληρονομιά
 μη ξεχνάς τη γλώσσα
 όπου κι αν βρίσκεσαι

Poni:

*Sa shumë u munduam
 për një amanet
 mos e harro gjuhën
 kudo që të jesh*

Ακολουθεί η συνεχόμενη επανάληψη του ρεφρέν καθώς και η προτροπή «*fol shqip, fol shqip, fol shqip se je shqiptar*» (μίλα αλβανικά, μίλα αλβανικά, μίλα αλβανικά γιατί είσαι Αλβανός), ενώ οι Artiola και Poni βρίσκονται ανεβασμένες σε μια ιδιότυπη σκηνή, που περιστοιχίζεται από νέους και νέες που λικνίζονται με τα χέρια σηκωμένα στους ρυθμούς του τραγουδιού. Το βίντεο του τραγουδιού ολοκληρώνεται με κοντινό πλάνο στα σκουλαρίκι της μιας, και στο δικέφαλο αετό που παριστάνεται σε αυτό.

Σε συνέντευξή της στην ηλεκτρονική αλβανική εφημερίδα *Koha Jone*, η Artiola Toska, που είναι και η στιχουργός του κομματιού, ανέφερε ότι εμπνεύστηκε την ιστορία του κομματιού από ένα πραγματικό περιστατικό που συνέβη όταν σε μια καλοκαιρινή συναυλία της στην πόλη Vlorë της Αλβανίας, μία κοπέλα την πλησίασε και της ζήτησε αυτόγραφο στα ιταλικά. Όταν η Artiola τη ρώτησε γιατί της μιλάει ιταλικά και αναρωτήθηκε αν είναι Αλβανίδα, η κοπέλα της απάντησε πως τα τελευταία 6 χρόνια ζει στην Ιταλία και ως εκ τούτου δε μιλάει καλά την αλβανική γλώσσα. Η τραγουδίστρια σημειώνει στη συνέντευξη ότι το κομμάτι *Fol shqip* αφιερώνεται πρωτίστως στη γενιά αυτής της κοπέλας.⁸⁷

Μαζί με την ανάρτηση του κομματιού ο Αγο έγραψε και το εξής σχόλιο:

«Προς πληροφόρηση: η μουσική είναι γλώσσα επικοινωνίας σε όλον τον κόσμο... Στο μεταξύ στην Αλβανία συνεχίζουν να τη χρησιμοποιούν για να περάσουν αισθήματα ψευδοπατριωτισμού, αγάπης για την πατρίδα ή δεν ξέρω εγώ πώς στο διάολο αλλιώς ονομάζεται αυτό το πράγμα ή αυτό το μήνυμα που θα περάσει αυτό το τραγούδι... Ενώ αυτοί οι (γαμω)τραγουδιστές μαζί με τους συνθέτες της πούτσας τρέφονται με ψωμί από τους οικονομικούς μετανάστες όταν πηγαίνουν για συναυλίες εκτός Αλβανίας, εντός της παίζουν το ρόλο του έξυπνου, όπως ίσως σε αυτή την περίπτωση...» (27-11-2013)

«SA PER INFO : MUZIKA ESHTË GJUHE KOMUNIKUESE NE GJITHE BOTEN....Nderkoh ne shqiperi vazhdojn te kalojn nepermjet saj ndjenja pseudopatriotizmitdhdashurie apo ku di gje une ca karin quhet kjo gje apo ky mesazh qe do te kaloj kjo kenga...nderkoh qe keto kengeKaret bashk me kompozitoret e karit ushqehen me buk nga

⁸⁷ Koha Jone, 6 Δεκεμβρίου 2013, <http://www.kohajone.com/component/k2/item/2266-artiola-toska-nje-mesazh-per-te-rinjte-shqiptare,-flisni-shqip.html>.

emigrantet ekonomik kur ikin per koncerte jasht shqiperise edhe brenda saj ndoshta ne kete rast lozin rolin e te zgjuarit... » [27-11-2013]

Το σχόλιο προκάλεσε άμεσα την αντίδρασή ενός εκ των «φίλων» του στο Facebook, ο οποίος αφού σημείωσε πώς το πρόβλημα δεν βρίσκεται στους τραγουδιστές αλλά στους μετανάστες οι οποίοι «τρώνε το ψωμί» των ντόπιων στις χώρες που ζούνε και μετά «χαίρονται με τα τραγούδια της ξενιτιάς», τόνισε την ανάγκη σε κάθε χώρα να ακούγεται και να μιλιέται η εθνική γλώσσα. Φυσικά, η απάντηση του Αγο ήταν άμεση:

«Εγώ, φίλε, έχω μεγαλώσει σε μια πόλη με πέντε εκατομμύρια κατοίκους μακριά από την Αλβανία, όπου μιλιούνται πολλές και διαφορετικές γλώσσες και οι άνθρωποι εκπροσωπούν πολλές και διαφορετικές κουλτούρες. Εδώ μιλιούνται αλβανικά, ελληνικά, αγγλικά, ρώσικα, αφρικάνικα, πολωνικά, αράβικα, κινέζικα κ.ά, έχει μουσουλμάνους, καθολικούς, χριστιανούς, βουδιστές, άθεους κ.τ.λ και πιστεύω ότι δεν είναι κάτι κακό και δεν έχει σημασία ποια γλώσσα μιλάς... ΣΗΜΑΣΙΑ ΕΧΕΙ ΝΑ ΕΙΣΑΙ ΑΝΘΡΩΠΟΣ ΣΩΣΤΟΣ ΜΕ ΑΝΟΙΧΤΟΥΣ ΟΡΙΖΟΝΤΕΣ, και όχι φανατισμένο κομμάτι μιας μάζας που τρέφεται από την προπαγάνδα των μέσων και της ιστορίας που έχει γραφεί εσκεμμένα λάθος για (να εξυπηρετεί) τα συμφέροντα των λίγων σε βάρος των πολλών.»

«Une la jam rritur ne nje qytet me 5 milion banor larg shqiperise qe fliten shum gjuhe te ndryshme dhe njerzit perfaqsojn shum kultura te ndryshme. Ktu flitet shqip greqisht anglisht rusisht,afrikanisht polonisht arabisht kinezce etj, ka musliman katolik te krishter budista ateista etj dhe besoj nuk eshte dicka e keqe dhe nuk ka rendesi ca gjuhe flet... RENDESI KA TE JESH NJERI I SAKT ME HORIZONTE TE HAPUR, dhe jo fanatik pjese e nje maze qe ushqehet nga propaganda e mediave dhe

historise qe eshte shkruajtur qellimisht gabim per interesat e pakicec ne favor te shumices»

[27-11-2013]

Το τραγούδι *Fol Shqip* που επέλεξε ο Aro να κοινοποιήσει σε μια καθόλου τυχαία ημερομηνία, αναπαράγει ξεκάθαρα το αφήγημα της συνέχειας της εθνικής ταυτότητας, ειδικά σε συνθήκες διασποράς, που εκφράζεται στην ανάγκη διατήρησης της μητρικής γλώσσας. Ανάλογες ρητορικές αναπαράγονται όπως είδαμε και στα πλαίσια συλλογικών εκφράσεων της αλβανικής κοινότητας. Το σχόλιο του Aro περιπλέκει τον εθνικό μύθο τοποθετώντας τον εαυτό του και την εμπειρία του στο κέντρο μιας πραγματικότητας που διαταράσσει την «εθνική τάξη των πραγμάτων» (Malkki 1995) τόσο στην χώρα καταγωγής όσο και στην χώρα υποδοχής. Ως «Αλβανός μετανάστης» έχω μεγαλώσει σε μια χώρα που μιλιούνται πολλές γλώσσες και οι άνθρωποι έχουν διαφορετικές θρησκείες, λέει ο Aro, ανατρέποντας την αυτονόητη σύνδεση έθνους, κουλτούρας και ταυτότητας και τον τρόπο έκφρασης διασπορικής συνείδησης.

Αναπαραστάσεις για την πατρίδα

Στα κομμάτια των Chainsat η Αλβανία συχνά χαρακτηρίζεται «ξεχασμένη», «ερημωμένη» και «ντροπιασμένη». Ο πρώτος και ο τελευταίος χαρακτηρισμός εντάσσεται σε ένα πλαίσιο που αφορά τη θέση και την εικόνα της χώρας στα παγκόσμια, και ειδικότερα στα ευρωπαϊκά συμφραζόμενα. Οι πληροφορητές μου θεωρούν ότι οι συμπεριφορές και οι κινήσεις της κυβέρνησης και των πολιτικών της χώρας προσβάλλουν επανειλημμένα την εικόνα και τη φήμη της χώρας στο εξωτερικό, ενώ υπονομεύουν

οποιαδήποτε προοπτική για ένταξη της στην Ευρωπαϊκή Ένωση. Πολλές φορές μου είχαν δείξει βίντεο στο διαδικτυακό κανάλι youtube με σκηνές έντασης και σοβαρών διαπληκτισμών στην αλβανική Βουλή, ακόμη και ανταλλαγής βρισιών και προσβολών ανάμεσα σε βουλευτές, κάτι που σημειώνουν και σε συγκεκριμένο κομμάτι τους⁸⁸:

Οι πολιτικοί φωνάζουν ποιος θα μιλήσει *Politikanët qajnë kush do të flasë më shumë,*
περισσότερο, και ξεκινάνε με βρισιές σαν να *fillojnë edhe me të shara sikur të ishin në*
ήταν στο γήπεδο, κατάσταση αλαλούμ *stadium, gjëndje alalum*

Η αντίληψη αυτή περί έλλειψης «σοβαρότητας» είναι νομίζω γενικότερη και δεν αφορά μόνο στο επίπεδο της πολιτικής. Συχνά και σε διάφορες περιστάσεις άκουγα τους πληροφορητές μου να επικρίνουν, να κοροϊδεύουν και να διακωμωδούν συμπεριφορές, νοοτροπίες και περιστατικά που αφορούσαν σε συμπατριώτες τους στην Αλβανία (αλλά και στην Ελλάδα).

Σε ένα ταξίδι μου στην Αλβανία μαζί με τον Αγο και ενώ περιμέναμε στο ταμείο του σταθμού υπεραστικών λεωφορείων για την έκδοση των εισιτηρίων μας, επικρατεί γύρω μας μεγάλος συνωστισμός. Οι άνθρωποι φωνάζουν, σπρώχνονται, κανείς δεν τηρεί τη σειρά προτεραιότητας. Ο Αγο δε μοιάζει να εκπλήσσεται, είναι ωστόσο σιωπηλός και απόμακρος. Μοιάζει σαν να προσπαθεί να δικαιολογηθεί απέναντι μου, σαν να ενσωματώνει αυτή την «ντροπή» για την οποία μιλάνε στα κομμάτια τους. Σε κάποια στιγμή, και ενώ αρχίζει η επιβίβαση, προκαλείται νέα ένταση που αναστατώνει προσωρινά τους επιβάτες. Φωνές και λογομαχίες, τσακωμοί, νεύρα και φασαρία ακούγονται έξω από το λεωφορείο και μια περίεργη κινητικότητα στο εσωτερικό του. Πλησιάζουμε τα παράθυρα και προσπαθούμε να καταλάβουμε τι έχει συμβεί. Ο Αγο μοιάζει να αντιλαμβάνεται πολύ

⁸⁸ Shqipëri O Nena Ime, 2011.

γρήγορα περί τίνος πρόκειται και ξαναγυρνάει γρήγορα στη θέση του, ενώ εγώ παλεύω να βγάλω κάποιο νόημα μέσα από χειρονομίες και λίγες σκόρπιες λέξεις που είμαι σε θέση να καταλάβω μέσα σ' αυτή τη φασαρία. Αφού επιστρέφω κοντά του, μου εξηγεί ότι κάποιοι επιβάτες ήθελαν να φορτώσουν μαζί με τις αποσκευές ένα πλυντήριο ρούχων! Ο οδηγός προσπαθούσε να τους εξηγήσει ότι κάτι τέτοιο δεν επιτρέπεται και ότι δεν υπάρχει χώρος αλλά εκείνοι επέμεναν και προσπαθούσαν να διαπραγματευτούν μαζί του, πιέζοντας και προσπαθώντας να επιβάλουν αυτό που ήθελαν. Τελικά η ένταση έληξε, με την υιοθέτηση μιας ενδιάμεσης λύσης: ο οδηγός μεταφόρτωσε κάποιες από τις αποσκευές των επιβατών εντός του λεωφορείου, στοιβάζοντας τες σε άδειες θέσεις στο πίσω μέρος του, προκειμένου έτσι να δημιουργηθεί μέρος στον ειδικό χώρο αποσκευών για το πλυντήριο! Σε αντίθεση με μένα που σαστισμένη παρακολουθούσα τις εξελίξεις, ο Αγο κοροϊδευτικά κουνούσε το κεφάλι του, σημειώνοντας ότι αυτό συμβαίνει συνέχεια και ότι ήταν σίγουρος ότι ο οδηγός θα το δεχτεί, αφού «έτσι είναι εδώ ρε, δεν υπάρχει κανόνας» και αφού επιπλέον και ο ίδιος θα είχε πιθανότατα κάποιες έξτρα απολαβές για αυτές τις παρατυπίες εν είδη «χάρης».

Με τον ίδιο τρόπο, οι Chainsat θα σχολιάσουν την επιδεικτική ανυπακοή συμπατριωτών τους να σταματήσουν σε σήμα της αστυνομίας στο δρόμο, κάτι πολύ συνηθισμένο όπως αναφέρουν. Αν και η αστυνομία αποτελεί για τους ίδιους τον κύριο αποδέκτη του μένους και της έντονης κριτικής τους στα κομμάτια τους, μαζί με το κράτος, («*Qifhset shteti edhe policia*» [Γαμιέται το κράτος και η αστυνομία]⁸⁹), εκείνο που υπογραμμίζεται εδώ είναι μια γενικευμένη κατάσταση αποδιοργάνωσης, η αίσθηση απουσίας μιας κάποιας «τάξης», που στις ρίμες τους συνοψίζεται στο «*gjendja alalum*» (κατάσταση αλαλούμ). Μια ακόμη λέξη που χρησιμοποιούσαν συχνά στις κουβέντες μας για να χαρακτηρίσουν συμπεριφορές και νοοτροπίες στη χώρα τους είναι η «Βαγδάτη»

⁸⁹ Έκφραση που χρησιμοποιούν σε πολλά κομμάτια τους.

-Βλέπεις τι γίνεται εδώ (στην Αλβανία); Βαγδάτη! Εδώ είναι Βαγδάτη! (Doza)

Περπατώντας στο δρόμο των Τιράνων και ακούγοντας αυτό από τον Doza μου ήταν δύσκολο να καταλάβω τι ακριβώς εννοούσε. Το μυαλό μου σκεφτόμενη τη Βαγδάτη, πήγαινε σε εικόνες πολέμου, εκρήξεων, τρομοκρατικών χτυπημάτων και διαρκών συγκρούσεων. Στην ερώτηση μου τι εννοεί, η μόνη απάντηση που πήρα ήταν η επανάληψη της λέξης «Bagdat, Bagdat!» και η προτροπή να κοιτάξω γύρω μου. Καθώς δεν έβλεπα τίποτα που να παραπέμπει στις εικόνες που εγώ είχα στο μυαλό μου και αναλογιζόμενη ότι μάλλον η αίσθηση του φόβου για μια ενδεχόμενη έκρηξη ή ένα τρομοκρατικό χτύπημα είναι μεγαλύτερη στην Αθήνα, πιστεύω ότι για τον ίδιο το σημαινόμενο της λέξης «Βαγδάτη» εκφράζει ένα είδος αντίστροφου Οριενταλισμού, με την έννοια ότι εξωτικοποιεί τον εθνικό εαυτό αντί να κατασκευάζει ένα εξωτικό «άλλο» με το βλέμμα του Δυτικού (Said 1978). Η έκδηλη φτώχεια, η άναρχη δόμηση, τα σημάδια της υποβάθμισης σε κτιριακές κατασκευές και οδικό δίκτυο, το κυκλοφοριακό κομπούζιο, οι μικροπωλητές σε κάθε γωνιά του δρόμου να πουλάνε ό,τι μπορείς να φανταστείς, όλα αυτά αισθανόταν ο Doza ως «Bagdat» καθώς προχωρούσαμε στο δρόμο των Τιράνων, τοποθετώντας τον εαυτό του και μαζί και εμένα με το σχόλιο αυτό στην Ελλάδα της Δύσης. Έχει ενδιαφέρον ότι η φωνή του ιμάμη να ψέλνει, που σε τακτά διαστήματα ακουγόταν από κάποιο κοντινό τζαμί της πόλης, ενίσχυε για τον ίδιο το συγκεκριμένο εννοιολογικό σχήμα, και κυρίως αυτό το «γίναμε», με την έννοια της αλλαγής μιας παλιότερης εικόνας και αντίληψης για την πόλη⁹⁰. Συχνά σημείωνε πόσο πρωτόγνωρο είναι για τον ίδιο, πόσο δυσκολεύεται να

⁹⁰ Το 1967 ο Ενβέρ Χότζα κήρυξε την Αλβανία το πρώτο «αθεϊστικό κράτος» στο κόσμο, και κατήργησε κάθε μορφή λατρείας και εκκλησίας. Το 1992 με την αλλαγή του καθεστώτος επανήρθε και η ελευθερία της θρησκείας καθώς και η «επαν-ανακάλυψη» της ως στοιχείο ταυτότητας από τους Αλβανούς. Διάφοροι εκπρόσωποι εκκλησιών και θρησκευτικών δογμάτων, βρίσκοντας πρόσφορο έδαφος, έφτασαν στην χώρα και ξεκίνησαν να προσελκύσουν νέους πιστούς και να ιδρύουν εκκλησίες και χώρους λατρείας. Σήμερα, ανάμεσα σε όσους δηλώνουν ότι ασπάζονται κάποια θρησκεία οι μουσουλμάνοι κατέχουν την πλειοψηφία.

συνηθίσει αυτόν τον ήχο ως κομμάτι της πόλης και της δικής του καθημερινότητας σ' αυτή και πόσο πολύ τον ενοχλεί. Ο Doza, γεννημένος το 1991 στα Τίρανα και φεύγοντας από εκεί σε ηλικία τριών ετών, είναι μάλλον δύσκολο να έχει αναμνήσεις από μια πόλη πριν την επαν-ανακάλυψη και ενσωμάτωση του θρησκευτικού στοιχείου. Αυτό που μάλλον έχει σημασία είναι ότι για τον ίδιο η εμπειρία της «Δύσης» ταυτίζεται με την εμπειρία της ελληνικής πραγματικότητας, αναγνωρίζονταν τον εαυτό του πιο «δυτικό» από τους συμπατριώτες του στην Αλβανία.

Η Natalija Waldhuber στη μελέτη της *Shifting Discourses of Nesting Orientalisms: the Case of Western Balkan Fragmentation* (2013), όπου εξετάζει τις χώρες των δυτικών Βαλκανίων στα πλαίσια της διαδικασίας επέκτασης της Ευρωπαϊκής Ένωσης μέσα από μία μετα-αποικιακή οπτική, υποστηρίζει ότι η έννοια του «nesting orientalism» (εγκιβωτισμένοι οριενταλισμοί) που εισήγαγε η Milica Bakić-Hayden (1995) για να περιγράψει το φαινόμενο της εξωτικοποίησης του «βαλκανικού γείτονα» είναι ακόμη ισχυρή, αλλά η διαδικασία κατασκευής του «άλλου» έχει αλλάξει. Αυτή η διαδικασία σήμερα, υποστηρίζει, εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από τη θέση της χώρας ως προς τη διαδικασία ένταξης της στην Ευρωπαϊκή Ένωση (Waldhuber 2013). Έτσι στο πλαίσιο αυτό, όχι μόνο αξιολογούνται θετικά λόγοι και πρακτικές που παράγονται σε επίπεδο Ευρωπαϊκής Ένωσης εναντίον αντίστοιχων «ντόπιων», αλλά επιπλέον αντί να υπάρχει η άμεση κατασκευή ενός «άλλου» ως προς τον «εαυτό», παράγεται μια ιεραρχία που εξαρτάται από την πορεία της χώρας ως προς τη διαδικασία ένταξης σε σχέση με άλλες χώρες. Στην περίπτωση της Αλβανίας, η εσωτερικευση αυτής της ιεραρχίας είναι έκδηλη στην παραγωγή λόγων, τόσο σε δημόσιο όσο και σε ιδιωτικό επίπεδο. Στις ρητορικές αυτές είναι φανερό ότι η προσέγγιση προς την Ευρώπη καθίσταται μια ευθύγραμμη πορεία «προόδου». Η σύνδεση της Ευρώπης με τη νεωτερικότητα και τις αντίστοιχες μετωνυμίες

της όχι μόνο δεν αμφισβητείται, αλλά μοιάζει βαθιά εσωτερικευμένη και δομεί το σύγχρονο συλλογικό φαντασιακό της ένταξης στην Ευρωπαϊκή Ένωση.

«Ω Αλβανία, μητέρα μου»: στίχοι του παρελθόντος υπό νέες συνθέσεις και νοήματα

Το κομμάτι των Da New Chain «*Shqipëri o Nëna Ime*» (Ω Αλβανία, μητέρα μου) αποτελεί χαρακτηριστικό και ενδιαφέρον παράδειγμα για τον τρόπο που διαπραγματεύονται την έννοια της «πατρίδας». Στην παραγωγή αυτή συμμετέχουν δύο από τα μέλη των Da New Chain και το τραγούδι «ανέβηκε» (upload) στο κανάλι YouTube τον Νοέμβριο του 2011, λίγες μέρες πριν τον εορτασμό της διπλής εθνικής επετείου της Αλβανίας. Το κομμάτι δανείζεται τον τίτλο του από έναν στίχο του ποιήματος «*Bagëti e Bujqësia*» (Κτηνοτροφία και γεωργία), γραμμένο από τον πολύ γνωστό Αλβανό ποιητή Naim Frashëri (1886). Το συγκεκριμένο ποίημα κατέχει ειδικό συμβολικό βάρος στο πλαίσιο συγκρότησης της Αλβανικής εθνικής ταυτότητας. Ο Naim Frashëri (1846-1900) είναι ένας από τους πιο διακεκριμένους ποιητές της Αλβανίας, και ένας από τους βασικούς εκφραστές του κινήματος της *Rilindje* (Αναγέννηση) για την συγκρότηση αλβανικού έθνους (1870-1912). Από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα, διάφορες εθνοτικές ομάδες που ζούσαν εντός των ορίων της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας συμμετείχαν σε εθνικιστικά κινήματα με στόχο την συγκρότηση και την ισχυροποίηση της ιδέας μιας κοινής εθνικής ταυτότητας. Άνθρωποι της διανοήσης και λογοτέχνες συνέβαλαν μέσα από την άνθηση της δημόσιας γραμματείας στην καλλιέργεια της ιδέας χωριστού αλβανικού έθνους, προάγοντας την έννοια «μιας ξεχασμένης εγγενούς ταυτότητας» και την αναβίωση «ενός προϋπάρχοντος

εθνικού πολιτισμού» (Sugarman 1999: 421). Το κίνημα της Αλβανικής *Rilindje* συστήθηκε και διαμορφώθηκε με παρόμοιους όρους, παράγοντας ένα σύνολο ρητορικών οι οποίες υποστήριζαν και επεδίωκαν τη δημιουργία ανεξάρτητου Αλβανικού έθνους-κράτους. Στο πλαίσιο αυτό, ο Frashëri και τα δύο αδέρφια του που πρωτοστάτησαν στο κίνημα αυτό, συχνά αναφέρονται ως οι «πατέρες» του Αλβανικού εθνικισμού⁹¹. Το πιο γνωστό ποίημα του Frashëri, το «Bagëti e Bujqësia», αποτελεί έναν ύμνο στις ομορφιές του Αλβανικού τοπίου και της φύσης μέσα από στίχους νοσταλγίας του εκτοπισμένου ποιητή⁹². Η λαχτάρα για την πατρίδα του, τα βουνά και οι πεδιάδες της Αλβανίας, οι τάφοι των προγόνων του, οι αναμνήσεις της παιδικής του ηλικίας τροφοδοτούν την έμπνευσή του ποιητή και αποτυπώνονται με λυρισμό στο μακροσκελές ποίημά του.

Στις αρχές του 1990 ο Αλβανός τραγουδιστής Gëzim Nika κυκλοφόρησε ένα τραγούδι με τίτλο «Kënga e mërgimitarit» (Το τραγούδι του Εξόριστου/του ξενιτεμένου), δανειζόμενος μια σειρά από στίχους από το ποίημα του Frashëri, όπως επίσης και το ρεφρέν του:

Ω Αλβανία μητέρα μου	<i>Shqipëri, o nëna ime,</i>
αν και είμαι στην εξορία	<i>ndonëse jam i mërguar</i>
η καρδιά μου ποτέ δεν ξεχνά	<i>dashurinë tënde zemra</i>
την αγάπη σου	<i>kurrë s' ka me harruar</i>

Παρά το ότι ο επίσημος τίτλος του κομματιού είναι «*Kënga e mërgimitarit*», έχει γίνει ευρέως γνωστό ως «*Shqipëri O Nëna Ime*». Αναζητήσεις στο διαδίκτυο αποδεικνύουν ότι

⁹¹ Για περισσότερες λεπτομέρειες που αφορούν στο κίνημα της Αλβανικής *Rilindje* και τον ρόλο του Naim Frashëri σε αυτό, δες Sugarman 1999, Lubojna 2002: 91-93.

⁹² Το ποίημα εκδόθηκε στο Βουκουρέστι, όπου ζούσε ο Frashëri και όπου υπήρχε επίσης μια μεγάλη Αλβανική κοινότητα που αριθμούσε περί τους 40.000 ανθρώπους την περίοδο εκείνη (Sugarman 1999: 430).

σταδιακά ο τίτλος άλλαξε, τόσο που δύσκολα πια μπορούν να βρεθούν αναφορές στον αρχικό. Η εθνομουσικολόγος Jane Sugarman, ειδικευμένη στη μελέτη του ρόλου της μουσικής στη διαμόρφωση ταυτοτήτων, υποστηρίζει ότι το συγκεκριμένο τραγούδι, όπως τα περισσότερα από τα κομμάτια του Nika στην ίδια κασέτα, αναφέρονται στην πολιτική κατάσταση στο Κόσοβο, με τους Κοσοβάρους να απεικονίζονται ως εξόριστοι από την πατρίδα τους την Αλβανία (Sugarman 1999: 448). Ο ίδιος ο Nika σε μια συνέντευξη που δημοσιεύτηκε στις 18 Αυγούστου 2010 στο διαδικτυακό περιοδικό *Shekulli*, σημειώνει: «Το τραγούδι *Shqipëri, o nëna ime* είναι σχεδόν ένας ύμνος των Αλβανών μεταναστών σε όλο τον κόσμο».93 Το κομμάτι έγινε πολύ δημοφιλές και από την πρώτη κυκλοφορία του μέχρι σήμερα έχει τραγουδηθεί από διάφορους Αλβανούς καλλιτέχνες, ενώ ακολούθησαν διάφορες επανεκτελέσεις του σε διαφορετικά είδη μουσικής.

Η ραπ εκδοχή των Da New Chain που δανείζεται τον τίτλο του κομματιού, είναι ουσιαστικά μια εφευρετική παρωδία της νοσταλγικής και ρομαντικής εικόνας της πατρίδας, που ανατρέπει πλήρως το νόημά του. Σε πλήρη αντίθεση τόσο με τον Φρασέρι, όσο και με τον Νίκα, η Αλβανία απεικονίζεται στους στίχους με τους πιο δυστοπικούς όρους. Συνθήκες ακραίας φτώχειας, ευρεία πολιτική και οικονομική διαφθορά, έλλειμμα δικαιοσύνης και μεγάλες οικονομικές ανισότητες, συνιστούν το πλαίσιο απέναντι στο οποίο οι Chainsat αρθρώνουν το ραπ αφηγηματικό τους σχόλιο. Συγκεκριμένα γεγονότα που σφράγισαν την πρόσφατη ιστορία της χώρας μετά την πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος μνημονεύονται αρνητικά, σκιαγραφώντας ένα εξηγητικό σχήμα για τις συνθήκες, τις συμπεριφορές και την πολιτική κατάσταση του παρόντος. Αντί για συναισθήματα νοσταλγίας και περηφάνιας για την «*nëna Shqipëria*» (μαμά Αλβανία),

⁹³ Kënga 'Shqipëri, o nëna ime' është thuarë një hymn i mërgimtarëve shqiptarë kudo në botë <http://www.shekulli.com.al/web/p.php?id=3009&kat=108>. Τελευταία πρόσβαση 7 Σεπτεμβρίου 2014.

απογοήτευση, θυμός και θλίψη ντύνουν συναισθηματικά αυτήν την άκρως ρεαλιστική και αποκαλυπτική αφήγηση του παρελθόντος και του παρόντος της Αλβανίας, συναισθήματα που αποτυπώνονται καθαρά και στους στίχους του ρεφραίν:

Ω Αλβανία μητέρα μου, πώς σε άφησαν ορφανή αυτοί οι μαφιόζοι που ποτέ δεν συλλαμβάνονται.	<i>Shqipëri, o nëna ime, si të lanë ty jetime, këta mafioza që kurr nuk merren neper hetime.</i>
Ω Αλβανία μητέρα μου, με αυτούς τους πολιτικούς που δεν νοιάζονται για το λαό, το μόνο που σκέφτονται είναι τα λεφτά	<i>Shqipëri, o nëna ime, me këta politikanë që nuk ua ndjen për popullin mendojnë vetëm paranë</i>

Το πρόσφατο παρελθόν της Αλβανίας στο οποίο αναφέρονται συχνά οι Chainsat είναι μια περίοδος μεγάλων οικονομικών και κοινωνικών αλλαγών, αναταραχών και πολιτικής αστάθειας. Το 1985, με τον θάνατο του «μεγάλου ηγέτη» κομμουνιστή της χώρας Enver Hoxha που κυβέρνησε τη χώρα επί 45 συναπτά έτη, και την πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος λίγα χρόνια αργότερα, ξεκίνησε η δύσκολη και ταραχώδης «μετάβαση» της χώρας στο κοινωνικό-πολιτικό σύστημα της ελεύθερης οικονομίας.⁹⁴ Τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1990 σημαδεύτηκαν από φαινόμενα πολιτικής αστάθειας, οικονομικής κατάρρευσης, και μια συνθήκη γενικευμένης κοινωνικής αναταραχής και δυσαρέσκειας, που οδήγησε χιλιάδες ανθρώπους να εγκαταλείψουν την Αλβανία και να μεταναστεύσουν

⁹⁴ Η χρήση του όρου «μετάβαση» για να περιγράψει την περίοδο που ακολούθησε την κατάρρευση των πρώην κομμουνιστικών καθεστώτων στις χώρες της Ανατολικής Ευρώπης έχει αμφισβητηθεί έντονα. Στην πλειονότητά τους οι κριτικές υποστηρίζουν ότι ο όρος ανάγει μια σύνθετη διαδικασία σε μια γραμμικού και ντετερμινιστικού τύπου μετάβαση ανάμεσα σε δύο αντίθετους και ομοιόμορφους πόλους: ένα κομμουνιστικό σύστημα του παρελθόντος και μια νεοφιλελεύθερη ερμηνεία της δημοκρατίας που βασίζεται στην καπιταλιστική οικονομία της αγοράς. Ωστόσο, παρά τις όποιες βάσιμες ενστάσεις και τις εν τω μεταξύ ματαιωμένες ψευδαισθήσεις, όπως υποστηρίζει ο Hann, «η ορολογία της 'μετάβασης' παραμένει σταθερά εδραιωμένη» (Hann 2007: 232).

κυρίως προς τις γειτονικές χώρες της Ιταλίας και της Ελλάδας. Οι πληροφορητές μου, έχοντας ζήσει την παιδική τους ηλικία σε αυτές τις εξαιρετικά ασταθείς, δύσκολες, και πολλές φορές βίαιες συνθήκες της δεκαετίας του 1990, προβληματίζονται και στέκονται κριτικά απέναντι σε όσα συνέβησαν μέσα από τους στίχους τους, για να εξηγήσουν τελικά όχι μόνο την παρούσα κατάσταση στην Αλβανία αλλά και τη δική τους μετανάστευση. Έτσι, σε αντίθεση με τη μεγαλύτερη ηλικιακά γενιά Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα που συνήθως αντιλαμβάνονται την μετανάστευση τους ως συνέπεια της κατάρρευσης του κομμουνιστικού καθεστώτος και των συνεπειών του, οι νέοι αυτοί την αντιλαμβάνονται ως αποτέλεσμα της ανικανότητας της πολιτικής ηγεσίας της χώρας τους να διαχειριστεί τη μετέπειτα κατάσταση και να εξασφαλίσει συνθήκες ασφάλειας, σταθερότητας, δικαιοσύνης και ποιότητας ζωής για τους πολίτες της.⁹⁵ Οι στίχοι του Ago στο ίδιο κομμάτι, το «*Shqipëri o Nëna Ime*», είναι δηλωτικοί ως προς το παραπάνω:

Στην μετανάστευση μετά το 1997	<i>Në emigrim për arsye ekonomike</i>
για λόγους οικονομικούς	<i>mbas 1997,</i>
γαμώ αυτούς που υπηρετούν	<i>ja qifsha robët</i>
αυτές τις γαμημένες πολιτικές	<i>kësaj politike</i>
είδα πώς το PS και το PD ⁹⁶ έπαιζαν	<i>e pashë vendin tim si ta loznin</i>
στο καζίνο τον τόπο μου	<i>në kazino PS dhe PD</i>
μια συμμορία μαφιόζων που ήθελαν	<i>banda mafioze që donte</i>
να τους ανήκει ο κόσμος	<i>t' u përkiste bota</i>

Το τέλος της απομόνωσης και της για πολλούς αυταρχικής διακυβέρνησης στην Αλβανία, γέννησε όπως ήταν φυσικό σε μεγάλο κομμάτι του λαού την ελπίδα μιας νέας εποχής

⁹⁵ Ο Gilles de Rapper (2000) καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα όταν περιγράφει τα διαφορετικά χαρακτηριστικά των δύο μεγάλων ρευμάτων της Αλβανικής μετανάστευσης, δηλαδή αρχικά της περιόδου 1990-1991 και στην συνέχεια του 1997 και έπειτα (De Rapper 2000: 7-8).

⁹⁶ PS: Partia Socialiste (Σοσιαλιστικό Κόμμα), PD: Partia Demokratike (Δημοκρατικό Κόμμα)

υλικής και οικονομικής ευημερίας και κοινωνικής και πολιτικής δικαιοσύνης. Μετά από πολύ καιρό, οι άνθρωποι μπορούσαν να φανταστούν διαφορετικές προοπτικές ζωής, επιθυμίες και μελλοντικούς ορίζοντες, και να πιστέψουν στην επιδίωξη μιας νέας πορείας. Επιπλέον, σε επίπεδο διεκδικήσεων ήταν μια περίοδος έντονης κινητικότητας.

Ειδικότερα οι νέοι, πρωτοστάτησαν σε συλλογικές διαμαρτυρίες εναντίον ενός εδραιωμένου πολιτικού συστήματος. Μάλιστα, οι King και Mai (2008: 42) υποστηρίζουν ότι ένα από τα σημαντικά στοιχεία της περιόδου αυτής για την Αλβανία, είναι ότι οι νέοι αναδείχτηκαν μέσα από τα γεγονότα σε διακριτή κοινωνική και πολιτική κατηγορία. Αν και αναγνωρίζουν τη σημασία της νεολαίας στην κομμουνιστική ιδεολογία, επισημαίνουν ότι στην πράξη ο ρόλος και οι μορφές δράσης των νέων επί κομμουνισμού περιορίζονταν, εξαιτίας του αυταρχισμού και πατερναλισμού που απέρρευε από την από τα πάνω επιβολή και το πατριαρχικό σύστημα άσκησης εξουσίας. Έτσι λοιπόν, την ώρα που κατάρρευε το παλιό καθεστώς, πολλοί νέοι αποφάσισαν να εγκαταλείψουν την Αλβανία όχι ως κίνηση απελπισίας, αλλά ως ανατρεπτική κίνηση αντίστασης, από μια ανάγκη «να σπάσουν τα δεσμά», να ανακαλύψουν την ελευθερία της κίνησης στο χώρο, να επιδιώξουν στόχους και όνειρα «έξω στον κόσμο». (Laliotou 2013) Όλες αυτές οι ελπίδες και οι προσδοκίες φάνηκαν σύντομα να ματαιώνονται στην καινούρια κατάσταση που ακολούθησε και που χαρακτηρίστηκε από νοθευμένες εκλογικές αναμετρήσεις, διαφθορά στην άσκηση εξουσίας, παράνομες δραστηριότητες, θεσμική αυθαιρεσία και συνεχείς πολιτικές εντάσεις. Στη νέα αυτή κατάσταση, όπως έγραψε η Miranda Vickers το 2003 με αφορμή τη διεξαγωγή μιας ακόμη εκλογικής αναμέτρησης: «...οι Αλβανοί γίνονται σταδιακά όλο και πιο απαθείς απέναντι στις πολιτικές εξελίξεις και ιδίως απέναντι στις πολιτικές ηγεσίες» (Vickers 2003: 55 όπως αναφέρεται στο King και Mai 2008: 47). Ιδιαίτερα μετά τα

γεγονότα του 1997⁹⁷, οι Αλβανοί άρχισαν να χάνουν την ελπίδα για βελτίωση της κατάστασης. Εξαιτίας από την μία αυτής της κατάστασης στην Αλβανία και από την άλλη του γεγονότος ότι στην Ελλάδα άρχισαν να εφαρμόζονται την ίδια περίοδο τα πρώτα προγράμματα νομιμοποίησης των μεταναστών, πολλοί Αλβανοί άνδρες που είχαν ήδη μεταναστεύσει στην Ελλάδα αποφάσισαν να φέρουν και τις γυναίκες τους και τα παιδιά τους και να εγκατασταθούν σε μόνιμη πια βάση στην χώρα. Η ιστορία της μετανάστευσης για την πλειονότητα των πληροφορητών μου εμπίπτει σε αυτή την κατηγορία.

Οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες που για τους Chainsat διαμορφώθηκαν ιστορικά και παγιώθηκαν στην διάρκεια αυτής της περιόδου, ορίζουν το πλαίσιο του βασικού αντιστασιακού τους λόγου όπως αυτός αρθρώνεται στους στίχους τους. Αν συμφωνήσουμε ότι το στοιχείο της διαμαρτυρίας απέναντι σε μια κυρίαρχη ιδεολογία ή ένα σύστημα εξουσίας είναι χαρακτηριστικό στοιχείο κάθε ραπ έκφρασης, στην ραπ αφήγηση των Chainsat παίρνει την μορφή καταγγελίας κυρίως ενός διεφθαρμένου πολιτικού συστήματος στην χώρα καταγωγής. Οι ράπερ, επιτελώντας τον ρόλο των «λαϊκών αφηγητών» (storytellers) για τις κοινότητές τους (Benjamin 1973), έχουν ως αποστολή τους να αποκαλύψουν και να μιλήσουν για την «αλήθεια» που προκύπτει από μια γνώση εμπειρική, και έτσι να κινητοποιήσουν την κοινότητα εναντίον της όποιας ηγεμονικής εξουσίας. Στην περίπτωση των Da New Chain η έννοια αυτή της κινητοποίησης αποκτά προστιθέμενη αξία απευθυνόμενοι σε μια «κοινότητα» που εν πολλοίς αντιλαμβάνονται ως «ακίνητη», «στάσιμη», παθητική, μια κατάσταση - και οι συμπεριφορές που ορίζει - που οι ίδιοι πιστεύουν ότι διαμορφώθηκε και παγιώθηκε ως αποτέλεσμα και εξαιτίας των γεγονότων και εξελίξεων της δεκαετίας του 1990. Δρώντας οι ίδιοι ως φορείς πολιτικής και

⁹⁷ Για μια πιο αναλυτική παρουσίαση των γεγονότων εκείνης της περιόδου βλέπε κεφάλαιο 1, υποσημείωση 19.

κοινωνικής αλλαγής, φωνάζουν με το ραπ τους στους συμπατριώτες τους *lëviz*, (κουνήσου, δράσε), σε μια προσπάθεια να τερματίσουν αυτή την παρατεταμένη περίοδο στασιμότητας στην χώρα τους.

«Lëviz mo la!»⁹⁸: κινητικότητα, μετανάστευση και νέες μορφές υποκειμενικότητας

Μαζί με τον Blero κάναμε μια συνηθισμένη βόλτα περιδιαβαίνοντας τον κεντρικό δρόμο της αλβανικής πόλης Vlorë, το *boulevardi*, ένα ζεστό πρωινό του καλοκαιριού του 2011, στα μέσα της βδομάδας. Κατά μήκος του *boulevardi* υπήρχαν μια πληθώρα καφέ, γεμάτα με κόσμο διάφορων ηλικιών, και κυρίως άνδρες, που καθισμένοι στα τραπέζια που βρίσκονταν έξω, σε μικρά ανοίγματα ή πάνω στο πεζοδρόμιο, έπιναν τον καφέ ή τη ρακή τους, συζητούσαν δυνατά ή απλά χάζευαν τα αυτοκίνητα και τους περαστικούς. Επιπλέον, στην διάρκεια της βόλτας συναντούσαμε ανθρώπους που απλά στέκονταν μόνοι ή σε μικρές παρέες στην άκρη του δρόμου, ακουμπισμένοι σε κάποιο τοίχο ή δέντρο, και μη κάνοντας τίποτα άλλο φαινομενικά απ' το να ξοδεύουν νωχελικά τον χρόνο τους. Όπως είχα ήδη παρατηρήσει την περίοδο που βρισκόμουν στην πόλη, η πρακτική αυτή ήταν πολύ συνηθισμένη για τους κατοίκους της πόλης και την καθημερινότητα τους. Ωστόσο, ο Blero αντιλαμβανόμενος μάλλον μια κάποια έκπληξη ή απορία στο βλέμμα μου αισθάνθηκε την ανάγκη να σχολιάσει με απογοήτευση, κουνώντας ταυτόχρονα επικριτικά το κεφάλι του: «Εδώ μόνο κάθονται όλη μέρα χωρίς να κάνουν τίποτα. Δεν κάνουν τίποτα. Μόνο περιμένουν από κάποιον μετανάστη...»

⁹⁸ Κουνήσου αδερφέ!

Ο Blero είχε φύγει από την Αλβανία μόνος στην ηλικία των 17, διασχίζοντας τα Αλβανό-ελληνικά σύνορα με τα πόδια, σε μια προσπάθεια να επιδιώξει «μια καλύτερη ζωή» και ένα ελπιδοφόρο μέλλον για τον ίδιο αλλά και για τα μέλη της οικογένειάς του που έμειναν πίσω στην πατρίδα. Όπως αναφέρθηκε και στο κεφάλαιο 1, ο Blero προέρχεται από μια χωρισμένη και με πολλά προβλήματα οικογένεια. Όταν οι γονείς του πήραν διαζύγιο, ο ίδιος έμεινε με την μητέρα του. Καθώς μεγάλωνε ενστερνίστηκε σε μεγάλο βαθμό το ρόλο του αρχηγού της οικογένειας, αναλαμβάνοντας και τα αντίστοιχα καθήκοντα, εξαιτίας κυρίως ενός αδιάφορου πατέρα και του ότι ήταν ο μεγαλύτερος σε ηλικία γιος της οικογένειας. Στο πλαίσιο αυτό, ο κύριος λόγος της μετανάστευσης του ήταν για να δουλέψει και να ξεπληρώσει τα λεφτά που η οικογένεια είχε δανειστεί από την θεία του στην Ελλάδα, για τις σπουδές της αδερφής του στην Ιταλία.

Για τον Blero, όπως και για πολλούς άλλους έφηβους μετανάστες σε όλο τον κόσμο, το «πέραςμα» των συνόρων ήταν ένα είδος διαβατήριας τελετής στην ανδρική ενηλικίωση. Όχι μόνο επειδή συνιστούσε «την πρώτη μετάβαση» - πρώτη φορά που έφευγε από την οικογένεια, από το σπίτι του, απ' την πατρίδα του – αλλά και εξαιτίας των απτών κινδύνων και δυσκολιών που συνεπάγονταν η πραγματοποίηση του και που για να ξεπεραστούν απαιτούνταν συγκεκριμένες «ανδρικές» ποιότητες. Η πλειονότητα των ανδρών μεταναστών αφηγούνται το πέραςμα των συνόρων ως ένα ηρωικό και περιπετειώδες κατόρθωμα, στα πλαίσια του οποίου το ανδρικό σώμα υποφέρει και παλεύει με αντιξοότητες, υπερβαίνει τα φυσικά του όρια αλλά στο τέλος καταφέρνει να αντέξει και επομένως να επιτελέσει επιτυχώς την ανδρική του ταυτότητα (Van Boeschoten 2015, Χαντζαρούλα 2012).

Ο Blero ήταν ο μόνος από τους Chainsat που είχε κάνει αυτό το ταξίδι μόνος του – χωρίς δηλαδή την συνοδεία της οικογένειάς του ή κάποιου συγγενικού του προσώπου – και

το στοιχείο αυτό συχνά επανερχόταν στις συζητήσεις των μελών ως διαπιστευτήριο του αυξημένου σεβασμού που έχαιρε από τους υπόλοιπους. Όχι μόνο εξαιτίας των δυσκολιών που το ίδιο το εγχείρημα ενείχε, αλλά κυρίως επειδή είχε αποφασίσει να μην παραμείνει «στάσιμος» και παθητικός στην Αλβανία αλλά να ακολουθήσει το δρόμο του *kurbet* και «να γίνει άνδρας έξω στον κόσμο» (Parailias 2003: 1064).⁹⁹ Η απραξία, ως κατάσταση παθητική, επικρίνονταν έντονα από όλα τα μέλη της Da New Chain. Συνεχώς τόνιζαν ότι κάποιος θα πρέπει να είναι σε διαρκή κίνηση, να αψηφά τα εμπόδια ή τις δυσκολίες, και να ελίσσεται προκειμένου να αντιμετωπίζει τις προκλήσεις της καθημερινότητας και τελικά να πετυχαίνει τους στόχους του. Όπως ακριβώς στην επιτέλεση του αυτοσχεδιαστικού, «freestyle», ραπ όπου οι ράπερ ανταγωνίζονται στην έγκαιρη και έξυπνη παραγωγή ρίμας και νοήματος, οι Chainsat αντιπαρέβαλλαν την ανάγκη για την ανάληψη νέων μορφών δράσης απέναντι στους όποιους περιορισμούς ή σε εκείνες τις στιγμές ρήξης της όποιας πραγματικότητας.

Η Tricia Rose μιλάει για τις έννοιες της «ροής και των ρήξεων σε συνέχεια» («flow and ruptures in line») ως δύο από τα βασικά στοιχεία της χιπ χοπ αισθητικής και της υφολογικής σύνθεσης του είδους (Rose 1994a: 81). Η Rose ξεκαθαρίζει το ρόλο αυτών των στοιχείων που αφορά τόσο στο χιπ χοπ μουσικό είδος όσο και στην κουλτούρα που το συνοδεύει, υποστηρίζοντας: «Στο χιπ χοπ, οπτικές, υλικές, μουσικές και στιχουργικές ακολουθίες τίθενται σε κίνηση, διακόπτονται απότομα, διατηρώντας ωστόσο την κίνηση και την ενέργεια μέσω της ρευστότητας και της ροής» (Rose 1994a: 81). Με τον ίδιο τρόπο

⁹⁹ Αυτό που είναι σημαντικό είναι ότι πρόκειται για μια ατομική απόφαση, αν και υπαγορεύτηκε από λόγους που σχετίζονται με την οικογένεια. Η τούρκικη λέξη *kurbet* είναι ένας όρος που αναφέρεται στο ταξίδι σε μια ξένη χώρα για δουλειά. Ο όρος χρησιμοποιήθηκε διαχρονικά για να περιγράψει τα συχνά ταξίδια και μετοικήσεις των Αλβανών για δουλειά στα όρια της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας. Για την πρακτική του *kurbet* στα Βαλκάνια, Hristov 2015. Για μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση της επανοικειοποίησης και χρήσης του όρου την δεκαετία του 1990 στην Αλβανία, δες Parailias 2003.

ένας ταλαντούχος ράπερ έχει τις δεξιότητες να ελίσσεται από μια απαλή γραμμή μπάσου που ορίζεται από το beat του DJ, και να επιταχύνει, να επιβραδύνει ή να αλλάζει το ρυθμό της «ροής» (flow) του, τόσο σε συμφωνία όσο και κόντρα στο κεντρικό beat. Υποστηρίζει ότι αυτή η ρυθμική ροή και συνέχεια που δομείται μέσα από μουσικές ρήξεις, προτείνει θετικούς τρόπους διαχείρισης ή ακόμα και αμφισβήτησης των κοινωνικών εκτοπισμών και ρήξεων. Περνώντας από το επίπεδο της μουσικής αισθητικής στην κατασκευή κοινωνικών και πολιτισμικών νοημάτων, το μήνυμα του χιπ χοπ συνοψίζεται στο εξής: «όταν αυτές οι ρήξεις συμβαίνουν, χρησιμοποίησέ τις δημιουργικά έτσι ώστε να είσαι έτοιμος για ένα μέλλον όπου για να επιβιώσεις θα χρειαστεί να αλλάξεις αιφνίδια τη βασική στρατηγική σου.» (Rose 1994a: 82).

Οι ατομικές «βιογραφίες» των Chainsat όπως επίσης και του ραπ εγχειρήματος τους μοιάζει ένας συνδυασμός κίνησης και απότομων ρήξεων, αντανακλώντας κοινωνικές συνθήκες κρίσης, μετάβασης και εκτοπισμού. Υπ' αυτό το πλαίσιο και οικειοποιούμενοι την ραπ στυλιστική αισθητική της ροής-σε-ρήξη ως μέρος της ταυτότητάς τους, οι πρακτικές και το αφήγημα των Da New Chain δείχνουν να υπάρχει μια ευθεία αναλογία ανάμεσα στην ραπ αισθητική και επιτέλεση και στην επιτέλεση και την ποιητική της ταυτότητας.

Έννοιες και όροι που σχετίζονται με την κίνηση μοιάζουν εγγενείς τόσο στην εμπειρία της μετανάστευσης όσο και στην αναλυτική της προσέγγιση. Ο μετανάστης γίνεται κυρίαρχα αντιληπτός ως ένα εκτοπισμένο υποκείμενο σε κίνηση, που αλλάζει χώρα, γλώσσα, δουλειές, φίλους, ιδιότητες, και προσαρμόζεται σε νέες συνθήκες και περιβάλλοντα σε μια διαρκή αναζήτηση σταθερότητας. Οι πληροφορητές μου επιπλέον σημείωναν ότι για κάποιον που βρίσκεται σε μια ξένη χώρα, η σταθερότητα που αφορά στην οικονομική επιβίωση και την διατήρηση του βασικού επιπέδου διαβίωσης, μπορεί να

επιτευχθεί μόνο μέσω μιας καθημερινότητας *në lëvizje* (κυριολεκτικά, σε κίνηση). Οι νέοι αυτοί μεγάλωσαν βλέποντας τους γονείς τους να δουλεύουν πολλές ώρες, να καταπιάνονται με διαφορετικού είδους δουλειές, να είναι ευέλικτοι και ευπροσάρμοστοι σε ενδεχόμενες δυσκολίες και αδιέξοδα, προκειμένου να τα «βγάλουν πέρα». Και οι ίδιοι συνήθισαν να δουλεύουν και να αναλαμβάνουν ευθύνες και ρόλους από πολύ νωρίς - δυσανάλογους πολλές φορές της ηλικίας τους - να καλούνται να πάρουν σημαντικές αποφάσεις και να ανταπεξέρθουν σε δύσκολες καταστάσεις. Ως εκ τούτου το *në lëvizje* έχει γίνει για αυτούς ένα είδος *habitus*, ορίζοντας πέρα από μια σωματική κίνηση στο χώρο, μια κατάσταση συνεχούς επαγρύπνησης και αναζήτησης. Υπ' αυτούς τους όρους, όπου η συνθήκη της μετανάστευσης αναγνωρίζεται ως μια συνθήκη *në lëvizje*, αυτό που υπονοείται επίσης είναι μια συγκεκριμένη μορφή υποκειμενικότητας. Για να ξαναγυρίσω λοιπόν στο παράδειγμα του Blero, το σχόλιο του που αφορά στην νοχελικότητα των συμπατριωτών του στην Αλβανία υπονοεί όχι μόνο διαφορετικές συνθήκες ζωής, αλλά και μια διαφορετική υποκειμενικότητα, που αφορά κυρίως στην έλλειψη φιλοδοξίας και οραματισμού ενός εναλλακτικού μέλλοντος.

Απέναντι σε αυτό, οι Chainsat καλούσαν συχνά τους ακροατές, υποστηρικτές και φίλους τους, να «κουνηθούν» (*lëviz*), τόσο στις ρίμες τους, όσο και σε απευθείας συνομιλίες μαζί τους και σε αναρτήσεις και σχόλια τους σε μέσα κοινωνικής δικτύωσης όπως το Facebook. Με παρόμοιο τρόπο χρησιμοποιούσαν την έκφραση *jepi drejtim*, επαναλαμβάνοντας την συχνά και μετατρέποντας την σε κάτι σαν γλωσσικό και συμβολικό «σήμα κατατεθέν/αναγνωριστικό» των Da New Chain. Στην κυριολεξία, η έκφραση σημαίνει «δίνω την κατεύθυνση», και πιο γενικά «δείχνω το δρόμο», «κινητοποιούμαι/κινούμαι (προς τα εμπρός)». Ή όπως μου εξήγησε ο Aro «να δρας, να

κάνεις ό,τι πρέπει να κάνεις, να κινείσαι». Ή ακόμα πως εξέφρασε την ίδια ιδέα στους στίχους του κομματιού του «*Atë e di unë*» (Αυτά που ξέρω εγώ):

Κάνε ό,τι πρέπει να κάνεις	<i>Bë c'ke për te bërë</i>
αλλά κάντο	<i>por bëjë</i>
κάνε μια αρχή	<i>bë nje fillim</i>
γίγαντα, μη περιμένεις απ' τους άλλους	<i>Mos prit nga të tjerët gjigand</i>
κουνήσου	<i>jepi drejtim</i>

Η τέχνη του ραπ γεννήθηκε στους δρόμους, όταν φτωχά νεαρά αγόρια άρχισαν να αυτοσχεδιάζουν ρίμες, σε ένα ανταγωνιστικό πλαίσιο όπου νικητής αναδεικνύονταν αυτός που μπορούσε να επινοήσει τον πιο έξυπνο στίχο. Σε έναν τέτοιο διαγωνιστικό πεδίο, το πιο ισχυρό όπλο του ράπερ είναι η πίστη στον εαυτό του. Είναι ξεκάθαρα μια διαδικασία ενδυνάμωσης της αίσθησης του εαυτού. Ως εκ τούτου, η αισιοδοξία και η μαχητικότητα είναι εγγενή χαρακτηριστικά του ραπ μουσικού είδους, και εκφράζονται μέσα από μια ισχυρή θέληση να αντιμετωπίσει κάποιος την ζωή στα ίσα και να πάρει τα ηνία ελπίζοντας να την αλλάξει και να πετύχει τις αλλαγές που θέλει για τον ίδιο αλλά και για την κοινωνία που εκπροσωπεί (Pardue 2008: 3). Αν και το κάλεσμα των Chainsat σε δράση μπορεί να ενταχθεί σε αυτό το γενικό ιδεολογικό πλαίσιο, υποστηρίζω ότι συνδέεται με όσα αναλύθηκαν πιο πάνω και αφορούν στην θέση τους ως μετανάστες και στην διαχείριση της εικόνας που έχουν για την πατρίδα τους και το πρόσφατο παρελθόν της.

Ένα από τα πιο δημοφιλή τηλεοπτικά προγράμματα της Αλβανίας, το οποίο προβάλλεται αδιάλειπτα από το 2004, έχει τίτλο *Portokalli* (Το Πορτοκαλί). Πρόκειται για ένα χιουμοριστικό κυρίως θέαμα, με σατιρικούς διαλόγους και μιμήσεις γνωστών και προβεβλημένων προσώπων από τον πολιτικό και καλλιτεχνικό χώρο της Αλβανίας. Στην

επίσημη διαδικτυακή σελίδα του καναλιού Top Channel, που φιλοξενεί το εν λόγω πρόγραμμα, μπορεί κανείς να διαβάσει ότι το όνομα της εκπομπής προέρχεται από το πορτοκαλί χρώμα των φαναριών «το οποίο συνδέεται με την Αλβανική πραγματικότητα, που συχνά μοιάζει σαν ένα αυτοκίνητο σταματημένο σε φωτεινό σηματοδότη που είναι αναμμένο το πορτοκαλί χρώμα, και αυτό δεν του επιτρέπει ούτε να πάει μπροστά ούτε να γυρίσει πίσω».¹⁰⁰ Αναλογιζόμενοι τους στίχους των Chainsat και ακούγοντας τα λόγια τους να βγαίνουν με δύναμη και ένταση από το στόμα τους, σκεφτόμουν ότι προσπαθούσαν να κάνουν αυτό το αυτοκίνητο επιτέλους να κινηθεί.

¹⁰⁰ <http://top-channel.tv/new/tv/program.php?idp=7>. Τελευταία πρόσβαση 17 Απριλίου 2015.

ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

«Αλβανός ράπερ ... δεν είναι ανέκδοτο», ήταν ο τίτλος ενός άρθρου σε blog, που είχα βρει στην αρχή της ερευνητικής διαδικασίας, μια περίοδο που μανιωδώς έψαχνα για οποιαδήποτε αναφορά, πληροφορία, σχόλιο, μπορούσε να φανεί χρήσιμη. Ο blogger παρουσίαζε την νέα του ανακάλυψη, ένα 19χρονο νέο από την Αλβανία που μεγάλωσε στην Αθήνα και ραπάρει για τα δικαιώματα του μπροστά στην κάμερα. Η ημερομηνία δημοσίευσης του άρθρου ήταν 20/12/2008! Σχεδόν δύο δεκαετίες, δηλαδή, μετά το πρώτο κύμα μαζικής άφιξης των πρώτων Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα, στις αρχές της δεκαετίας του '90. Δύο δεκαετίες μέσα στις οποίες παιδιά με γονείς από την Αλβανία που γεννήθηκαν ή ήρθαν ως παιδιά και έφηβοι στην Ελλάδα, ενδεχομένως να είχαν ήδη τα δικά τους παιδιά! Σχεδόν ένα χρόνο αργότερα, όταν και ξεκινούσα την έρευνα για την συγκεκριμένη διατριβή, αλλά και σήμερα όταν αναφέρομαι στο θέμα αυτής, η αντίδραση των περισσότερων επιβεβαιώνει ότι περίπου υπονοεί και ο τίτλος του άρθρου: μια θεωρούμενη αντίφαση στους όρους «Αλβανός» και «ράπερ».

Στο πλαίσιο αυτό, η επιλογή του θέματος βασίστηκε αρχικά σε μια προβοκατόρική διάθεση: τι καινούριο μπορεί να συνεισφέρει μια διατριβή για την αλβανική μετανάστευση στην Ελλάδα, και δη για την νέα γενιά, που αναγνωρίζει και προσεγγίζει τα υποκείμενα μέσα από ιδιότητες και κοινωνικά πεδία που αντιβαίνουν κυρίαρχες αναπαραστάσεις και βεβαιότητες; Από τον Αλβανό εγκληματία και επικίνδυνο στον Αλβανό εργάτη, την Αλβανίδα οικιακή βοηθό και το «Αλβανάκι» σηματοφόρο και συμμαθητή, μοιάζει να έχει εδραιωθεί, στον δημόσιο αλλά και ακαδημαϊκό λόγο, μια ενιαία αφήγηση για μια ολόκληρη εθνοτική ομάδα που δεν αφήνει περιθώρια να φανταστούμε και να

συνομιλήσουμε με «άλλες» ιστορίες και διαφορετικές εκδοχές υποκειμενικότητας για τον «άλλο».

Πιο συγκεκριμένα, στον χώρο των μεταναστευτικών σπουδών – με τις οποίες με ενδιέφερε να συνομιλήσω – και στις μελέτες που αφορούν την «δεύτερη» γενιά μεταναστών κεντρική προβληματική αναδεικνύεται η έννοια της «ένταξης»: ο βαθμός δηλαδή προσαρμοστικότητας και ομαλής «μετάβασης» μιας εθνοτικής ομάδας από την χώρα καταγωγής στην χώρα υποδοχής. Οι πορείες και οι επιλογές της δεύτερης γενιάς χρησιμοποιούνται στο πλαίσιο αυτό ως δείκτες αξιολόγησης και αποτύπωσης συμπερασμάτων. Τα δεδομένα σε αυτή την διαδικασία αποτίμησης αφορούν κατά κύριο λόγο στην κινητικότητα των παιδιών των μεταναστών στον τομέα της εργασίας και της εκπαίδευσης τόσο σε σύγκριση με έναν «ντόπιο» πληθυσμό όσο και σε σύγκριση με την γενιά των γονιών τους. Ειδικά το τελευταίο είναι αρκετά προβληματικό, καθώς τα σύγχρονα μεταναστευτικά ρεύματα στην Ευρώπη αφορούν σε μετανάστες με εντελώς διαφορετικό προφίλ από αυτό των μεταπολεμικών ρευμάτων (υψηλό μορφωτικό επίπεδο και αντίστοιχο εργασιακό προφίλ στην χώρα καταγωγής άρα το συμπέρασμα περί κινητικότητας και «βελτίωσης» της δεύτερης γενιάς είναι επίσης προβληματικό). Αυτό που θέλω να τονίσω εδώ είναι ότι η οπτική αυτή έχει εγκλωβίσει σε μεγάλο βαθμό την συζήτηση για την δεύτερη γενιά σε προσεγγίσεις που αφορούν τα κοινωνικά πεδία της εκπαίδευσης και της αγοράς εργασίας. Στην Ελλάδα, που το φαινόμενο της μεταστροφής της σε χώρα υποδοχής μεταναστών θεωρείται ακόμη σχετικά πρόσφατο – τοποθετείται περίπου στις αρχές της δεκαετίας του 1990 – οι μελέτες για την δεύτερη γενιά είναι ακόμη περιορισμένες και αφορούν κατά κύριο λόγο τα παιδιά των Αλβανών/ίδων μεταναστών/μεταναστριών, καθώς η συγκεκριμένη εθνοτική ομάδα αποτελεί την μεγαλύτερη σε αριθμό απ' όλες τις υπόλοιπες στην Ελλάδα και γιατί είναι μία από τις

μακροβιότερες σε παρουσία. Με ελάχιστες εξαιρέσεις, οι μελέτες αυτές αφορούν κατά κύριο λόγο τον χώρο της εκπαίδευσης και την προσέγγιση των εν λόγω υποκειμένων μέσα από την παρουσία, συμμετοχή και πορεία τους σε αυτόν και με βάση αντίστοιχα την ιδιότητα τους ως μαθητές και σπουδαστές.

Σκοπός της συγκεκριμένης διατριβής από την πρώτη στιγμή ήταν να μελετήσει την κατασκευή, άρθρωση και διαχείριση ταυτοτήτων και υποκειμενικότητων ανάμεσα σε νεαρούς Αλβανικής καταγωγής που ζουν στην Ελλάδα, έτσι όπως οι διαδικασίες αυτές διαμορφώνονται και εκφράζονται σε πεδία που δεν αφορούν δείκτες ένταξης, εκπαιδευτικής ενσωμάτωσης και κοινωνικής κινητικότητας. Προσεγγίζω έτσι την νέα γενιά μεταναστών όχι απλά ως «υποκείμενα προς ένταξη» σε μία χώρα υποδοχής αλλά ως πολίτες της εποχής τους σε ένα παγκοσμιοποιημένο κόσμο που τους παρέχει μια ποικιλία επιλογών και δυνατοτήτων προκειμένου να διαμορφώσουν τους εαυτούς τους και να οργανώσουν τον κοινωνικό τους κόσμο. Στο πλαίσιο αυτό, η ραπ μουσική ως παγκόσμια και ανοιχτή μορφή νεανικής κουλτούρας που φαινόταν να υιοθετείται και να έχει απήχηση σε ένα μεγάλο μέρος νέων της συγκεκριμένης εθνοτικής ομάδας, επιλέχθηκε ως ερευνητικό πεδίο μελέτης λόγων, πρακτικών και επιτελέσεων που φωτίζουν τις πολύπλοκες αυτές διαδικασίες τοποθέτησης και παραγωγής θέσεων υποκειμένου σε συνθήκες μετανάστευσης. Επιπλέον, καθώς η ραπ μουσική ως είδος έχει γενεαλογικά συνδεθεί με μια κουλτούρα διαμαρτυρίας και αντι-ηγεμονικής έκφρασης έχει ενδιαφέρον να δούμε ποιο είναι το περιεχόμενο ενός τέτοιου λόγου στην περίπτωση της οικειοποίησης του από Αλβανούς μετανάστες στην Ελλάδα, με ποιους όρους αρθρώνεται, απέναντι σε τι «ηγεμονικό» τοποθετείται παράγοντας αφηγήσεις και υποκειμενικότητες που το υπονομεύουν, και τέλος ποια είναι τα ιδιαίτερα κοινωνικο-οικονομικά και πολιτικά συμφραζόμενα στα οποία εντάσσεται και με τα οποία συνομιλεί.

Στη βιβλιογραφία που αφορά στην αλβανική μετανάστευση στην Ελλάδα, αλλά και στο δημόσιο λόγο έχει περίπου εδραιωθεί η εικόνα μιας «πρώτης γενιάς» μεταναστών που ήρθαν στη χώρα μαζικά την πρώτη μετακομμουνιστική φάση, από το 1990 έως το 1993, όταν και χαλάρωσαν οι συνοριακοί έλεγχοι, και σε μια δεύτερη φάση μετά το 1997, ως επακόλουθο της χρεοκοπίας του αλβανικού άτυπου επενδυτικού συστήματος και της έκρυθμης κατάστασης που προκάλεσε. Η «δεύτερη γενιά» υποτίθεται ότι αποτελείται από παιδιά των προηγούμενων που τους ακολούθησαν σε μικρή ηλικία ή γεννήθηκαν εδώ, και που εμπειρικά διαφοροποιούνται σημαντικά από τους γονείς τους, με τη συμμετοχή τους στο εκπαιδευτικό σύστημα της Ελλάδας να διαμορφώνει νέα πεδία σχέσεων και δράσης. Η εθνοτική αυτή ομάδα που υπήρξε αποδέκτης έντονων ρατσιστικών συμπεριφορών και στοχοποιήθηκε ίσως περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στον δημόσιο λόγο, θεωρείται σήμερα και σε αντιδιαστολή ακριβώς αυτού του γεγονότος μία από τις καλύτερα «ενταγμένες» στην ελληνική κοινωνία. Στην αποτίμηση αυτή, σημαντικό ρόλο παίζει η πορεία της αλβανικής «δεύτερης γενιάς» στην εκπαίδευση που γενικά χαρακτηρίζεται επιτυχημένη, με υψηλές επιδόσεις στη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Η εικόνα αυτή, εκτός του ότι ούτε βασίζεται στα πραγματικά στοιχεία ούτε επαληθεύεται από αυτά, αφήνει εκτός ένα μεγάλο μέρος νέων αλβανικής καταγωγής που είτε ήρθαν ως παιδιά στην Ελλάδα μετά το 2000, βιώνοντας στην Αλβανία μια δύσκολη περίοδο «μετάβασης», ή/και δεν πέρασαν από το χώρο της εκπαίδευσης αλλά έζησαν τις ίδιες συνθήκες εργασίας με τους γονείς τους. Παρότι ηλικιακά λοιπόν ανήκουν στην ίδια κατηγορία με όσους χαρακτηρίζονται «δεύτερη γενιά» μεταναστών, βιωματικά δεν ταυτίζονται με αυτούς, αναδεικνύοντας την προβληματική χρήση τέτοιων γενικευτικών κατηγοριών ανάλυσης.

Η μελέτη του παραδείγματος των μελών της Chainsat, ως μελέτης περίπτωσης για την συγκεκριμένη διατριβή, εμφανίζει χαρακτηριστικά αντί-παραδείγματος απέναντι σε τέτοιες

κατηγορίες και σχήματα που με έναν τρόπο υπήρχαν διαμορφωμένα στην βιβλιογραφία για την μετανάστευση και την δεύτερη γενιά. Τα χαρακτηριστικά αυτά – η έλευση στην Ελλάδα μετά το 2000, η μη απόκτηση «χαρτιών», η μη παρακολούθηση του ελληνικού σχολείου - αναδεικνύουν οπτικές και ζητήματα που μένουν αόρατα σε μελέτες που χρησιμοποιούν γενικευτικές αναλυτικές κατηγορίες όπως «δεύτερη γενιά», τα οποία διαμόρφωσαν και τις θεματικές αυτής της διατριβής.

Γεννημένοι και οι έξι πληροφορητές λίγο πριν ή λίγο μετά το 1990 σε πόλεις και χωριά της Αλβανίας, χρησιμοποιούν το στοιχείο αυτό ως κομμάτι της ταυτότητας τους και αυτοπροσδιορίζονται ως η «γενιά της μετάβασης» την οποία εκπροσωπούν. Ζώντας, οι περισσότεροι από αυτούς, σχεδόν όλη την δεκαετία εκεί ως παιδιά και προέφηβοι, έχουν βιώματα και αναμνήσεις μιας περιόδου έντονων ανακατατάξεων και αλλαγών σε συλλογικό/κοινωνικό και προσωπικό επίπεδο, αστάθειας αλλά και πολλές φορές βίας. Από την άλλη, το τέλος της απομόνωσης και της για πολλούς αυταρχικής διακυβέρνησης στην Αλβανία μετά το θάνατο του Χότζα και την αλλαγή πολιτικού συστήματος, γέννησε όπως ήταν φυσικό σε μεγάλο κομμάτι του λαού την ελπίδα μιας νέας εποχής υλικής και οικονομικής ευημερίας και κοινωνικής και πολιτικής δικαιοσύνης. Όλες αυτές οι ελπίδες και προσδοκίες φάνηκαν σύντομα να ματαιώνονται στην καινούρια κατάσταση που ακολούθησε και που χαρακτηρίστηκε από νοθευμένες εκλογικές αναμετρήσεις, διαφθορά στην άσκηση εξουσίας, παράνομες δραστηριότητες, θεσμική αυθαιρεσία και συνεχείς πολιτικές εντάσεις. Ο Andy των Chainsat, εκφράζει όλη αυτή την αμφιθυμία της περιόδου όταν λέει με ειρωνεία για την δεκαετία στην οποία γεννήθηκαν και μεγάλωσαν αυτός και οι υπόλοιποι Chainsat: «η εποχή που γίναμε ελεύθεροι».

Οι Chainsat, έχοντας μεταναστεύσει στην Ελλάδα στο τέλος αυτής της δεκαετίας, αντιλαμβάνονται την «επιλογή» (εξέλιξη) αυτή ως αποτέλεσμα της ανικανότητας μιας

διεφθαρμένης πολιτικής ηγεσίας της Αλβανίας να διαχειριστεί την κατάσταση που ακολούθησε την πτώση του κομμουνιστικού καθεστώτος και να εξασφαλίσει συνθήκες ασφάλειας, σταθερότητας, δικαιοσύνης και ποιότητας ζωής για τους πολίτες της. «Στην μετανάστευση μετά το 1997 για λόγους οικονομικούς, γαμώ αυτούς που υπηρετούν αυτές τις γαμημένες πολιτικές, είδα πως το PS και το PD (τα δύο μεγάλα κόμματα) έπαιζαν στο καζίνο τον τόπο μου, μια συμμορία μαφιόζων που ήθελαν να τους ανήκει ο κόσμος», ραπάρει σχετικά ο Άρο. Οι κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες που για τους ίδιους διαμορφώθηκαν ιστορικά και παγιώθηκαν στην διάρκεια αυτής της περιόδου, ορίζουν το πλαίσιο άρθρωσης του καταγγελτικού μηνύματος στις ρίμες τους. Η προσέγγιση της μετανάστευσης ως μιας κατάστασης κοινωνικού υποφέρειν για την οποία ευθύνεται η χώρα καταγωγής που τους «έστειλε στα ξένα», που δεν τους προστατεύει ως «Αλβανούς πολίτες», ούτε φροντίζει για τα δικαιώματά τους εκεί, και όχι η χώρα υποδοχής, υιοθετείται στον λόγο και τις ρίμες των Chainsat και εξηγεί την απουσία κομματιών στα οποία να αρθρώνονται λόγοι για την Ελλάδα, για το θεσμικό και κοινωνικό της πλαίσιο και την θέση των ίδιων σε αυτό. Όπως το θέτει και πάλι ο Άρο σε μια κουβέντα μας: «Εγώ πολίτης της Αλβανίας είμαι, γιατί να τα βάλω με την Ελλάδα;» Το γεγονός αυτό έρχεται σε αντίθεση με μελέτες που αφορούν σε ραπ μεταναστών, σύμφωνα με τις οποίες το ραπ αφήγημα τους εγγράφεται σε μηνύματα αντίστασης και αντι-λόγου απέναντι στο κράτος υποδοχής και γίνεται έκφραση θυμού και διαμαρτυρίας για τις συνθήκες ρατσισμού, άνισης μεταχείρισης και αποκλεισμών που συχνά βιώνουν στις κοινωνίες υποδοχής, ή/και υπεράσπισης της εθνοτικής τους ταυτότητας σε συνθήκες μετανάστευσης.

Και σε σχέση με το δεύτερο αυτό σημείο, το ραπ των Chainsat διαφοροποιείται σημαντικά. Στις σπουδές για την μετανάστευση και τη διασπορά οι έννοιες της «εστίας» (home) και του ανήκειν καταλαμβάνουν συχνά κεντρικό ρόλο (Brettell 2003: 49). Ένα σημαντικό

μέρος αυτής της βιβλιογραφίας αναδεικνύει πως για πολλούς μετανάστες η χώρα καταγωγής συνιστά τον μυθικό εκείνο 'τόπο' που όλοι νοσταλγούν και στον οποίον επιθυμούν να επιστρέψουν, το γνωστό 'νόστιμον ήμαρ'. Στις αναπαραστάσεις αυτές, η πατρίδα εμφανίζεται ως το επιθυμητό και φαντασιακό εκείνο μέρος, που επενδύεται με αισθήματα νοσταλγίας και υπερηφάνειας τόσο από την πρώτη γενιά μεταναστών και εκτοπισμένων (Brettell 2003: 57-74, Fortier 2000, Naficy 1991, Parla 2006), όσο και από τη δεύτερη γενιά γεννημένη στην ξενιτιά (Christou 2006, Maghbouleh 2010). Έχει επίσης μελετηθεί πώς πολλοί μετανάστες καταφεύγουν σε αναμνήσεις του παρελθόντος προκειμένου να ανακτήσουν μια αίσθηση του εαυτού, χαμένη και τραυματισμένη εξαιτίας κυρίως των συνθηκών του παρόντος που είναι συχνά δύσκολο να αντιπαλέψουν και να υπερβούν (Ganguly 1992: 40). Υπάρχουν, ωστόσο, και μελέτες που αμφισβήτησαν αυτή την εικόνα, κυρίαρχη όχι μόνο στο λόγο πολλών μεταναστών και προσφύγων, αλλά και στο δημόσιο και επιστημονικό λόγο, και ανέδειξαν εναλλακτικές αναπαραστάσεις μιας κινούμενης και πολυσημικής εστίας (Malkki 1992 & 1995, Clifford 1997). Σε μια νοσταλγική ανάμνηση της πατρίδας, η μουσική συχνά αντιπροσωπεύει ένα κυρίαρχο μέσο και σύμβολο, στο οποίο εκφράζεται ένα συλλογικό υποφέρειν των μεταναστών για την χώρα καταγωγής τους, από την οποία έχουν απομακρυνθεί ή εκτοπιστεί. Όπως σημειώνουν οι εθνομουσικολόγοι Pistrick και Isnart «ο εκτοπισμός/μετανάστευση (de-territorialization) αποτελεί τη γόνιμη εκείνη συνθήκη που ευνοεί τη μουσική δημιουργία καθώς και μια αναπτυσσόμενη διασπορική μουσική βιομηχανία, η οποία στρατηγικά χρησιμοποιεί τη νοσταλγία, με όρους χωρικούς και κοινωνικούς, κωδικοποιημένη σε ήχο» (Pistrick και Isnart 2013: 509).

Αντίθετα με τέτοιου είδους παραδείγματα, τα κομμάτια των Da New Chain παρουσιάζουν μια εικόνα της πατρίδας, η οποία δεν επενδύεται καθόλου με νοσταλγικά και ρομαντικά

νοήματα επιθυμίας, αγάπης και περηφάνιας. Στις ρίμες τους αποτυπώνονται εικόνες μιας πατρίδας που δεν παράγουν συναισθήματα απώλειας, λύπης και χωρισμού. Είναι η αποτύπωση μιας πραγματικότητας, όπως την εκλαμβάνουν οι ίδιοι, που γεννά θυμό και μεγάλη απογοήτευση. Επιπλέον δεν είναι μια πραγματικότητα του παρελθόντος, μιας χώρας όπως την άφησαν ή όπως την θυμούνται, αλλά του παρόντος και εν τω γίνεσθαι. Απέναντι σε μια αναπαράσταση μιας πατρίδας στη συγχρονία της και εν εξελίξει και όχι μια ανάμνηση που τροφοδοτείται από προ-μεταναστευτικές εμπειρίες - και τον τρόπο που την βιώνουν ως «δια-μετανάστες» (transmigrants), στήνεται το βασικό αφήγημα αντί-λόγου που προσπαθούν να παράξουν οι Chainsat μέσα από τη μουσική τους. Μέσα από τις ραπ ρίμες τους (επανα-) συνδέονται με την 'πατρίδα' και εδραιώνουν μια σχέση μαζί της μέσα από μια διαδικασία έντονης αμφισβήτησης, αρνούμενοι ουσιαστικά την πραγματικότητα που την συγκροτεί. Οι στίχοι τους δεν παράγουν μια ρομαντική και ιδεατή αφήγηση της πατρίδας, αλλά είναι ένα κάλεσμα αλλαγής και ανατροπής που γίνεται το βασικό ιδεολογικό τους πρόταγμα. Με μια σκληρή, προβοκατόρική και κριτική απεικόνιση στις ρίμες τους γεγονότων και καταστάσεων που αφορούν τις πρόσφατες εξελίξεις στην Αλβανία, στοχεύουν να «αφυπνίσουν» τους απανταχού συμπατριώτες τους και να καλλιεργήσουν μια κουλτούρα αισθητικής και αντίστασης.

Ο λόγος αυτός έρχεται σε αντίθεση και με την ηγεμονική ραπ σκηνή της Αλβανίας, που επηρεάζεται κυρίως από την μουσική παραγωγή του Κοσόβου, και επικεντρώνεται αφενός σε μια εθνικιστική, ενίοτε και милитарιστική ρητορική, και αφετέρου στις δημοφιλείς θεματικές της βιομηχανίας διασκέδασης των Τιράνων (μόδα, κατανάλωση, σεξ και life style). Το ραπ των Chainsat, ως ραπ μεταναστών, εναντιώνεται και στα δύο αυτά ρεύματα. Πρώτον, σε αντίθεση με την αναπαραγωγή αφηγηματικών μοτίβων και αναπαραστάσεων από την σύγχρονη αμερικάνικη χιπ χοπ σκηνή, οι Chainsat εμφατικά τονίζουν ότι κάνουν

«πραγματικό ραπ» που αντλεί δηλαδή από ιστορίες, συναισθήματα και αφηγήσεις της βιωμένης εμπειρίας των ίδιων αλλά και της γενιάς που εκπροσωπούν. Δεύτερον, ο πολιτικός λόγος που αρθρώνουν για την πατρίδα είναι περισσότερο «μεταναστών από πατριωτών», ανθρώπων δηλαδή που από απόσταση βλέπουν τα πράγματα πιο καθαρά, και που λόγω των πολλαπλών ταυτοτήτων, συνδέσεων και προσδιορισμών αρνούνται την ένταξη τους σε εθνικιστικά και αποκλείοντα αφηγήματα.

Μια ακόμη σημαντική συμβολή της συγκεκριμένης διατριβής, θεωρώ ότι είναι η συζήτηση που αναπτύσσεται για δύο αλληλένδετες έννοιες, της κοινότητας και της γενιάς. Με δεδομένο ότι οι πληροφορητές μου είναι ηλικιακά κομμάτι της Αλβανικής νεολαίας στην Ελλάδα και με αφορμή την συμμετοχή τους ως ράπερ σε πολιτισμικές και επιχειρηματικές δομές και δράσεις που συνδέονται με και αναπαράγουν την έννοια της κοινότητας, προσπάθησα να διερευνήσω καταρχήν ποια είναι τα χαρακτηριστικά της νέας αυτής κοινότητας που διαμορφώνεται, τι αλλαγές σηματοδοτούν σε σχέση με την συλλογική παρουσία, την θέση και τις πολιτικές της ταυτότητας των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα, και ποιος είναι ο ρόλος της «νεολαίας» σε πραγματικό και συμβολικό επίπεδο σε αυτές τις διαδικασίες.

Η αλβανική κοινότητα έχει χαρακτηριστεί ως μια από τις πιο αδύναμες - από άποψη συλλογικής συγκρότησης και εκπροσώπησης - εθνοτικές κοινότητες στον ελλαδικό χώρο. Το γεγονός αυτό ερμηνεύτηκε κυρίως με βάση την πολύ αρνητική εικόνα που δημιουργήθηκε στην αρχή για τον Αλβανό «άλλο» έτσι που να υιοθετηθεί από την πλευρά τους μια στρατηγική απόκρυψης της εθνοτικής τους ταυτότητας και αποφυγής δημιουργίας μιας συλλογικής οργανωτικής δομής στην χώρα υποδοχής. Ωστόσο, τα τελευταία χρόνια η εικόνα αυτή έχει αλλάξει ριζικά με την ίδρυση πολλαπλών νέων συλλογικοτήτων με έντονο μάλιστα πολιτικό χαρακτήρα. Η ανάδυση των συλλογικοτήτων αυτών φαίνεται να

συνδέεται με την ενηλικίωση των παιδιών της πρώτης γενιάς μεταναστριών και μεταναστών. Έτσι, κάποιες από αυτές τις συλλογικότητες – περισσότερο ή λιγότερο άτυπες – έχουν συγκροτηθεί με πρωτοβουλία παιδιών της γενιάς αυτής, της λεγόμενης «δεύτερης γενιάς», ενώ άλλες γίνονται «στο όνομα» και με σκοπούς που αφορούν αυτή. Στις πρακτικές και τους λόγους αυτών των συλλογικοτήτων –θεσμικών ή μη - όπως προσπάθησα να δείξω στην παρούσα διατριβή, η διαχείριση της εικόνας της «αλβανικής νεολαίας» αναδεικνύεται σε βασική συνιστώσα της διαδικασίας «διόρθωσης», «αναμόρφωσης» και θετικής αναπαράστασης του εθνοτικού υποκειμένου. Η εικονογραφία αυτή που συνδέεται με τις έννοιες της προόδου και της επιτυχίας μέσα από την συμμετοχή στο ελληνικό εκπαιδευτικό σύστημα, αποκλείει άλλες υποκειμενικότητες όπως αυτές που εκφράζουν οι πληροφορητές μου. Τα χαρακτηριστικά, οι λόγοι και οι αφηγήσεις των Da New Chain, καθώς και όσων εκπροσωπούν, αποτελούν υποκειμενικές εκφράσεις και «θέσεις» μιας άλλης νεολαίας που αντιβαίνουν τις ηγεμονικές αυτές αναπαραστάσεις εντός της κοινότητας, αλλά και προβληματοποιούν στερεοτυπικές αναπαραστάσεις που κατασκευάζονται όχι μόνο στο πλαίσιο της κοινωνίας υποδοχής αλλά και εντός της μεταναστευτικής κοινότητας εντείνοντας αισθήματα αποκλεισμού. Αν δεχτούμε ότι το ραπ ως είδος έχει την ικανότητα να ενσωματώνει και να εκφράζει πολλαπλά αντι-ηγεμονικά αφηγήματα, όσοι και οι ηγεμονικοί λόγοι που παράγονται στα πλαίσια συστημάτων εξουσίας, στα οποία οι ράπερ ως υποκείμενα με πολλαπλές ταυτότητες ανήκουν, συμμετέχουν και ενεργούν, τότε στο ραπ των Chainsat ένα απ' αυτά αφορά το κυρίαρχο αφήγημα και τους ηγεμονικούς λόγους της «αλβανικής κοινότητας» για την «αλβανική νεολαία» στην Ελλάδα που τους κάνουν να αισθάνονται ως οι «άλλοι» εντός.

Τέλος, με δεδομένη την σημασία του χώρου στην γέννηση, διαμόρφωση και το ιδεολογικό περιεχόμενο της ραπ κουλτούρας, προσπάθησα να αποτυπώσω φυσικούς και νοητικούς

χάρτες που δημιουργούν οι κινήσεις, οι διαδρομές, οι πρακτικές και η μουσική τους στον χώρο, παράγοντας την δική τους γεωγραφία στην πόλη και στον κόσμο ως νέοι, μετανάστες και ράπερ. Η συγκέντρωση των μεταναστών στις πόλεις, η έντονη παρουσία τους και οι αναδυόμενες πρακτικές τους, αποκτούν καθοριστική σημασία στις νέες συλλήψεις της ιδιότητας του πολίτη, μετατοπίζοντας ένα μεγάλο μέρος της συζήτησης από το επίπεδο του έθνους σε αυτό της πόλης. Έτσι, παρότι στις περισσότερες περιπτώσεις οι μετανάστες τυπικά αποκλείονται από δικαιώματα ή πλήρη δικαιώματα - της ιθαγένειας για παράδειγμα - καθώς και, συμβολικά, από εθνικά αφηγήματα, μέσα από πράξεις τους (acts of citizenship) όπως η οικειοποίηση χώρων, η συμμετοχή τους σε κοινότητες και δίκτυα και η εφευρετική πολιτισμική τους παραγωγή διεκδικούν την παρουσία και τη θέση τους στην πόλη – και, κατ' επέκταση, στην πολιτεία (Isin και Nielsen, 2008, Allon 2013, Holston και Appadurai 1999, Ang 2004). Οι Chainsat, αντλώντας από την κουλτούρα του χιπ χοπ, οικειοποιούνται χώρους της γειτονιάς όπως η πλατεία και το πάρκο ως τόπους ανήκειν για να ορίσουν την θέση τους, όχι μόνο γεωγραφικά αλλά και κοινωνικά. Ωστόσο, περιστατικά και εμπειρίες επιθετικής έγκλησης (interpellation) στον δημόσιο χώρο από μεριάς του κράτους αμφισβητούσαν και έθεταν συνεχώς υπό διαπραγμάτευση την αμφίδρομη σχέση οικειότητας και ανήκειν ανάμεσα στην πόλη και τους ίδιους, δημιουργώντας μια βαθιά αμφίσημη σχέση με τον χώρο. Τις αντιφάσεις της σχέσης αυτής επιχειρούσαν να «λύσουν» μέσα από την «αφήγηση» της γειτονιάς στις ρίμες τους, δημιουργώντας έτσι μια δικιά τους σχέση με τον τόπο αυτό – και κατ' επέκταση την δυνατότητα στήριξης μιας «θέσης στον κόσμο». Κατά τον ίδιο τρόπο το στούντιο, που τόσο κεντρικά συνδέθηκε με την Da New Chain φάση, αποτέλεσε ίσως την πιο σημαντική πρακτική χωρικής διεκδίκησης και ανασηματοδότησης της σχέσης των Chainsat με τον χώρο, αλλά και την ραπ μουσική, λειτουργώντας ως χώρος δημιουργίας αλλά και ως σύνθετο εναλλακτικό «σπιτικό» που

στέγασε καθημερινές λειτουργίες αλλά και επιθυμίες, όνειρα και σενάρια μιας ετεροτοπικής πραγματικότητας. Εντός αυτού οι Chainsat μπορούσαν να φανταστούν και να συγκροτήσουν εναλλακτικές πραγματικότητες, να οικειοποιηθούν ταυτότητες και ρόλους που υπερέβαιναν τοπικούς περιορισμούς σε μια διαδικασία κατασκευής της νέας αναδυόμενης διατοπικής και κοσμοπολίτικης υποκειμενικότητας που αντιπροσωπεύουν οι Chainsat. Το στούντιο, στα όρια της γειτονιάς, και η ραπ παραγωγή εντός αυτού, τους συνέδεε με λιγότερο οικείες χωρικές και κόσμους – ή τους επανασυνέδεε αλλά με άλλους τρόπους (π.χ. με τον τόπο καταγωγής) – λειτουργώντας έτσι ως τεχνολογία τοποθέτησης σε μια διεθνική και παγκόσμια γεωγραφία. Έτσι, δεν είναι τυχαίο ότι στην κρίσιμη συνθήκη που δημιούργησε η οικονομική κρίση για τους ίδιους, όπως και για χιλιάδες άλλους μετανάστες, όπου η «θέση» τους και η σχέση τους με τον χώρο γίνεται εκ νέου επισφαλής, το στούντιο ως τεχνολογία τοποθέτησης των ίδιων και της Da New Chain φάσης, γίνεται με τον ίδιο τρόπο τεχνολογία χωρικής διεκδίκησης της «θεσης» τους στην Αλβανία και ανασηματοδότησης της σχέσης τους με την «πατρίδα», η οποία είχε αρχίσει ήδη από την Αθήνα και μέσα από τις ραπ επιτελέσεις τους. Το κλείσιμο του στούντιο δεν παρουσιάζεται ως κλείσιμο, ούτε ως αρνητική συνέπεια της κρίσης, αλλά ως μετα-τόπιση στα πλαίσια ενός ενιαίου και ανοιχτού διεθνικού χώρου και ως συνέχεια της φάσης της Αθήνας.

Αντί επιλόγου

Στην διάρκεια της ερευνητικής διαδικασίας πολλές φορές άκουγα και βίωνα τις προσπάθειες των Chainsat «να τα βγάλουν πέρα» στην Αθήνα, σε μια ιδιαίτερα δύσκολη

χρονική περίοδο για την Ελλάδα. Ταυτόχρονα, συχνά συζητούσαμε για τις επιθυμίες, τα όνειρα και τα μελλοντικά τους σχέδια. Τις περισσότερες φορές ένιωθα κάπως περίεργα ακούγοντας τους να μιλάνε με αισιοδοξία και πίστη ότι θα γίνουν πραγματικότητα, ιδέες και στόχοι μη ρεαλιστικοί ή δύσκολα πραγματοποιήσιμοι δεδομένου των δυσκολιών και των εμποδίων που ήξερα ότι εκ των πραγμάτων αντιμετώπιζαν. Δεν μπορούσα να καταλάβω πώς ήταν δυνατόν για τον Aro να περιγράψει ως εύκολα πραγματοποιήσιμη την ιδέα μιας ενδεχόμενης μετανάστευσής στην Αμερική, κάτι που επιθυμούσε πολύ, ενώ την ίδια στιγμή ακόμη και ένα ταξίδι του στην Αλβανία γινόταν κάποιες φορές δύσκολο ή απίθανο να συμβεί γιατί για μια ακόμη φορά υπήρχε κάποιο πρόβλημα με «τα χαρτιά». Γιατί κάθε φορά που προσπαθούσα να φανώ «η φωνή της λογικής» σε αυτές τις συζητήσεις, έμοιαζε όχι μόνο μάταιο αλλά και ενοχλητικό ή εκνευριστικό για αυτούς;

«Οι άνθρωποι εδώ [στην Αλβανία]», μου είχε πει ο Blego σε μια κουβέντα μας, «δεν κάνουν μεγάλα όνειρα, αυτό είναι το πρόβλημα». Αντίστοιχα, ο Doza όταν τον είχα ρωτήσει στην συνέντευξη πώς φαντάζεται τον εαυτό του σε πέντε χρόνια είχε σημειώσει: «Είμαι απ' τους ανθρώπους που τους αρέσει να βγάζουν τα πόδια έξω απ' το πάπλωμα, που ζητάνε πάντα λίγο παραπάνω». Παρά την αντιμετώπιση εμποδίων, δυσκολιών και περιορισμών, οι Chainsat αρθρώνουν λόγους που ενσωματώνουν τις έννοιες της φαντασίας και της φιλοδοξίας ως συνθήκες αλλαγής και μετασχηματισμού. Διαρρηγνύοντας κυρίαρχες αφηγήσεις, το ραπ μηνυμά τους αμφισβητεί μια «στατική», δεδομένη, αμετακίνητη «πραγματικότητα» και συνθήκη, και ενεργοποιεί νέες μορφές υποκειμενικότητας και δράσης. Το κάλεσμα τους για *mëndje në lëviz* (κυριολεκτικά, σκέπτεσθαι εν κινήσει) συμπυκνώνει την ιδέα ενός υποκειμένου που σκέφτεται, φαντάζεται και δρα έξω από κυρίαρχες και άκαμπτες κατηγορίες και νοήματα.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

Ξένη βιβλιογραφία

- Ahmed, Sara. 2000. *Strange Encounters: Embodied Others in Post-Coloniality*. London, New York: Routledge.
- Alba, Richard και Victor Nee. 1997. «Rethinking Assimilation Theory for a New Era of Immigration», *International Migration Review*, 31: 826-874.
- Allon, Fiona. 2013. «Litter and Monuments: Rights to the City in Berlin and Sydney», *Space and Culture* 16(3): 288-305.
- Androutsopoulos, Jannis. 2010. «Multilingualism, Ethnicity, and Genre in Germany's Migrant Hip Hop». Στο Terkourafi, Marina (επιμ.) *The Languages of Global Hip Hop*, 19-43. London, New York: Continuum.
- Ang, Ien. 2004. «Beyond Peripheral Visions: Representing Everyday Urban Citizenship». Paper delivered at Urban Imaginaries, Lingnan University, Hong Kong.
- Appadurai, Arjun, 1997. «The Colonial Backdrop», *Afterimage* 24: 4-7.
- Archer, Rory, 2012. «Assessing Turbofolk Controversies: Popular Music Between the Nation and the Balkans», *Southeastern Europe*, 36(2): 178-207.
- Bakić-Hayden, Milica. 1995. «Nesting Orientalisms: The Case of Former Yugoslavia», *Slavic Review* 54(4): 917-931.
- Basch, Linda, Nina Glick Schiller και Cristina Blanc Szanton. 1994. *Nations Unbound: Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. New York: Gordon and Breach Science Publishers.
- Bauman, Zygmunt, 1995. *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*. Oxford and Cambridge, MA: Blackwell Publishers.
- Bennett, Andy. 1999. «Hip Hop am Main: the Localization of Rap Music and Hip Hop Culture», *Media, Culture, and Society* 21(1): 77-91.
- Bhabha Homi. 1990. «The Third Space». Στο Rutherford , Jonathan (επιμ.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence and Wishart.
- Billig, Michael. 1995. *Banal Nationalism*. London: Sage Publications.

- Buchanan, Donna A. (επιμ.). 2007. *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene. Music, Image and Regional Political Discourse*. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press.
- Brettell, Caroline, 2003. *Anthropology and Migration: Essays on Transnationalism, Ethnicity and Identity*. Walnut Creek, Lanham, New York, Oxford: Altamira Press.
- Brouwer, Lenie. 2006. «Dutch Moroccan Websites: A Transnational Imagery?», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 32(7): 1153-1168.
- Campbell, John. 1964. *Honour, Family and Patronage, A Study of Institutions and Moral Values in a Greek Mountain Community*. Oxford: Clarendon Press.
- Carabott, Philip, Yannis Hamilakis και Eleni Papargyriou (επιμ.). 2015. *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*. London: Ashgate.
- Christou, Anastasia. 2006. *Narratives of Place, Culture and Identity: Second-Generation Greek-Americans Return 'Home'*, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Clifford, James. 1997. *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Condry, Ian. 2006. *Hip-Hop Japan: Rap and the Paths of Cultural Globalization*. Durham, NC: Duke University Press.
- Crul, Maurice και Hans Vermeulen. 2003. «The Second Generation in Europe», *International Migration Review* 37(4): 965-986.
- De Rapper Gilles. 2000. *Les Albanais à Istanbul*. Les Dossiers de l'IEFA no 3, série La Turquie d'aujourd'hui.
- De Rapper, Gilles. 2006. «La 'biographie': parenté incontrôlable et souillure politique dans l'Albanie communiste et post-communiste», *European Journal of Turkish Studies*, Thematic Issue 4, <http://ejts.revues.orgwww.ejtsn.revues.org/565>.
- Diessel, Caroline. 2001. «Bridging East and West on the 'Orient Express': Oriental Hip Hop in the Turkish Diaspora of Berlin», *Journal of Popular Music Studies* 12: 165–187.
- Ehrkamp, Patricia. 2005. «Placing Identities: Transnational Practices and Local Attachments of Turkish Immigrants in Germany», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 31(2): 345-364.
- European Commission, 2016. *Study of the Diversity of the Teaching Profession with Particular Focus on Migrant and/or Minority Background*. Annexes. http://ec.europa.eu/dgs/education_culture/repository/education/library/study/2016/teacher-diversity-annexes_en.pdf

- Featherstone, Michael. 1994. *Global Culture*, London: Sage Publications.
- Fibbi, Rosita, Mathias Lerch και Philippe Wanner. 2007. «Naturalization and Socio-Economic Characteristics of Youth of Immigrant Descent in Switzerland», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 33(7): 1121-1144.
- Firth, Simon. 1996. «Music and Identity.» Στο Hall , Stuart και Paul Du Gay (επιμ.) *Questions of Cultural Identity*, 108-127. London: Sage Publications.
- Foner, Nancy. 2000 *From Ellis Island to JFK. New York's Two Great Waves of Immigration*, New Haven, CT and London: Yale University Press.
- Forman, Murray. 2000. «Represent: Race, Space and Place in Rap Music», *Popular Music* 19(1): 65-90.
- Forman, Murray. 2004. «Ain't No Love in the Heart of the City: Hip-Hop, Space and Place». Στο Forman, Murray και Mark Anthony Neal, (επιμ.), *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*, 155-157. New York, London: Routledge.
- Forman, Murray και Mark Anthony Neal (επιμ.). 2004. *That's the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*. New York, London: Routledge.
- Fortier, Anne-Marie. 2000. *Migrant Belongings: Memory, Space, Identity*. Oxford: Berg.
- Frashëri, Naim. 1886. *Bagëti e Bujqësi*. Bucharest.
- Çağlar, Ayse. 2001. «Constraining metaphors and the transnationalisation of spaces in Berlin», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 27(4): 601-613.
- Ganguly, Keya. 1992. «Migrant Identities, Personal Memory and the Construction of Self», *Cultural Studies* 6: 27-51.
- Gans, Herbert J. 1992. «Second-Generation Decline: Scenarios for the Economic and Ethnic Futures of the Post-1965 American Immigrants», *Ethnic and Racial Studies*, 15(2): 173-192.
- Gilroy Paul. 1987. *There Ain't No Black in the Union Jack*, London: Hutchinson.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso.
- Gkaintartzi, Anastasia, Angeliki Kiliari και Roula Tsokalidou. 2015. «'Invisible' Bilingualism – 'Invisible' Language Ideologies: Greek Teachers' Attitudes Towards Immigrant Pupils' Heritage Languages», *International Journal of Bilingual Education and Bilingualism* 18(1): 60-72.

- Glick Schiller, Nina και Georges Eugene Fouron. 2001. *George Woke Up Laughing. Long-Distance Nationalism and the Search for Home*. Durham, London: Duke University Press.
- Gogonas, Nikolaos. 2007. *Ethnolinguistic Vitality and Language Maintenance in Second-Generation Migrants: a Study of Albanian and Egyptian Pupils in Athens*. Διδακτορική διατριβή, University of Sussex.
- Gogonas, Nikolaos. 2010. *Bilingualism and Multiculturalism in Greek Education: Investigating Ethnic Language Maintenance among Pupils of Albanian and Egyptian Origin in Athens*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Gupta, Akhil και James Ferguson. 2002. «Beyond ‘Culture’: Space, Identity, and the Politics of Difference». Στο Xavier Inda, Jonathan και Renato Rosaldo (επιμ.), *The Anthropology of globalization: A reader*, 65-80. Massachusetts, Oxford: Blackwell Publishing.
- Hebdige, Dick. 2004. «Rap and Hip Hop: The New York connection». Στο Forman, Murray και Mark Anthony Neal (επιμ.), *That’s the Joint: The Hip-Hop Studies Reader*, 223-232. New York, London: Routledge.
- Hall, Stuart. 1994. «Cultural Identity and Diaspora». Στο Williams, Patrick και Laura Chrisman (επιμ.) *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*, 392-403. New York: Columbia University Press.
- Hann, Chris. 2007. «After Communism: Reflections on East European Anthropology and the ‘Transition’», *Social Anthropology* 2(3): 229-249.
- Holmes Smith, Christopher. 1997. «Method in the Madness: Exploring the Boundaries of Identity in Hip-Hop Performativity», *Social Identities* 3(3): 345-374.
- Holston, James και Arjun Appadurai. 1999. «Introduction». Στο Holston, James (επιμ.) *Cities and Citizenship*, 1-18. Durham: Duke University Press.
- Hristov, Petko. 2015. «The Balkan Gurbet: Traditional Patterns and New Trends». Στο Vermeulen, Hans, Martin Baldwin-Edwards και Riki Van Boeschoten (επιμ.), *Migration in the Southern Balkans: From Ottoman Territory to Globalised Nation States*, 31-46. Springer Open.
- Iosifides, Theodoros και Russel King. 1998. «Socio-Spatial Dynamics and Exclusion of Three Immigrant Groups in the Athens Conurbation», *South European Society and Politics*, 3(3): 205-229.
- Insin, Engin G. και Greg M. Nielsen, (επιμ.). 2008. *Acts of Citizenship*. London: Zed Books.
- Kaser, Karl. 2008. *Patriarchy after Patriarchy: Gender Relations in Turkey and the Balkans, 1500-2000*. Vienna, Berlin: LIT.

- Kaya, Ayhan. 2001. *Constructing Diasporas: Turkish Hip-Hop Youth in Berlin*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Kaya, Ayhan. 2002. «Aesthetics of Diaspora: Contemporary Minstrels in Turkish Berlin», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 28(1): 43-62.
- Keeler, Ward. 2009. «What's Burmese about Burmese Rap? Why Some Expressive Forms Go Global», *Journal of the American Ethnological Society* 36(1): 2-19.
- King, Russell, Anastasia Christou και Peggy Levitt (επιμ.). 2014. *Links to the Diasporic Homeland: Second Generation and Ancestral Return Mobilities*. London, New York: Routledge.
- King, Russell και Nicola Mai. 2008. *Out of Albania. From Crisis Migration to Social Inclusion in Italy*. New York, Oxford: Berghahn.
- Krims, Adam. 2000. *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge, New York: Cambridge University Press.
- Laliotou, Ioanna. 2013. «Greek Crisis Foreseen: The Future in Migrancy», *Επιθεώρηση Κοινωνικών Ερευνών*, 140-141 Β΄-Γ΄: 247-260.
- Levitt, Peggy και Mary C. Waters. 2002. «Introduction». Στο Levitt, Peggy και Mary C. Waters (επιμ.), *The Changing Face of Home: the Transnational Lives of the Second Generation*, 1-30. New York: Russell Sage Foundation.
- Levitt, Peggy, Josh de Wind και Steven Vertovec (επιμ.). 2003. «International Perspectives on Transnational Migration. An Introduction», *International Migration Review* 37(3): 565-575.
- Levitt, Peggy και Nadya B Jaworsky. 2007. «Transnational Migration Studies: Past Developments and Future Trends», *Annual Review of Sociology* 33: 129-156.
- Lévy, Pierre. 2001. *Cyberculture*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Lipsitz, George. 1994. *Dangerous Crossroads: Popular Music, Postmodernism, and the Poetics of Place*. New York: Verso.
- Lubojna, Fatos. 2002. «Between the Glory of a Virtual World and the Misery of a Real World». Στο Schwandner-Sievers, Stephanie και Bernd J. Fischer (επιμ.), *Albanian Identities. Myth and History*, 91-103. London: Hurst & Company.
- Maghbouleh, Neda. 2010. «Inherited Nostalgia among Second-Generation Iranian Americans: A Case Study at a Southern California University», *Journal of Intercultural Studies* 31(2): 199-218.

- Mai, Nicola. 2005. «The Albanian Diaspora in the Making: Media, Transnational Identities and Migration», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 31(3): 543-561.
- Malkki, Liisa. 1992. «National Geographic: the Rooting of Peoples and the Territorialization of National Identity among Scholars and Refugees», *Cultural Anthropology* 7(1): 24-44.
- Malkki, Liisa. 1995. «Refugees and Exile: from ‘Refugee Studies’ to the National Order of Things», *Annual Review of Anthropology* 24: 495-523.
- Marques, Margarida, Maria João Valente Rosa και Joana Lopes Martins. 2007. «School and Diversity in a Weak State: the Portuguese Case», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 33(7): 1145–1167.
- Massey, Doreen, 1999. *Power-Geometries and the Politics of Space-Time*. Heidelberg: University of Heidelberg.
- Michail, Domna. 2008. «Identity Construction among the Albanian Immigrant Students of Pre-Primary and Primary Age and the Parents’ Strategies of Social Inclusion: An Ethnographic Approach». Στο Ross, Alistair και Peter Cunningham (επιμ.), *Reflecting on Identities: Research, Practice and Innovation*, 343-352. London: CiCe.
- Michail, Domna και Anastasia Christou. 2016. «Diasporic Youth Identities of Uncertainty and Hope: Second-Generation Albanian Experiences of Transnational Mobility in an Era of Economic Crisis in Greece», *Journal of Youth Studies*, 19(7): 957-972.
- Min, Pyong Gap. 1999 . “A Comparison of Post-1965 and Turn-of-the-Century Immigrants in Intergenerational and Cultural Transmission», *Journal of American Ethnic History*, 19: 65-94.
- Mitchell, Tony (επιμ.). 2001. *Global Noise: Rap and Hip Hop Outside the USA*, Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Naficy, Hamid. 1991. «The Poetics and Practice of Iranian Nostalgia in Exile», *Diaspora* 1(3): 285-302.
- O’Connell, John Morgan και Salwa Castelo-Branco (επιμ.). 2010. *Music and Conflict*, Champaign, I.L.: University of Illinois Press.
- Papailias, Penelope. 2003. «‘Money of Kurbet is Money of Blood’: The Making of a Hero of Migration at the Greek-Albanian Border», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 29(6): 1059-1078.
- Papailias, Penelope. 2015. «Projecting Places: Personal Photographs, Migration and the Technology of (Re)location». Στο Carabott, Philip, Yannis Hamilakis και Eleni Papargyriou (επιμ.), *Camera Graeca: Photographs, Narratives, Materialities*, 337-360. London: Ashgate.

- Papandreou, Periklis. 2005. «Ambivalent Immigration Policies, Uncertain Outcomes: Children of Immigrants in Greece at the Crossroads». Ανακοίνωση στο δεύτερο συμπόσιο υποψήφιων διδασκτόρων του LSE για τη Σύγχρονη Ελλάδα, Λονδίνο, 10 Ιουνίου 2005.
- Pardue, Derek. 2008. *Ideologies of Marginality in Brazilian Hip Hop: Retelling Marginality through Music*. New York: Palgrave Macmillan.
- Parla, Ayşe. 2006. «Longing, Belonging, and Locations of Homeland among Turkish Immigrants from Bulgaria», *Journal of Southeastern Europe and Black Sea Studies* 6(4): 543-557.
- Perlmann, Joel και Roger Waldinger. 1997. «Second Generation in Decline? Children of Immigrants, Past and Present. A Reconsideration», *Internatinal Migration Review* vol. 31, issue 4, pp. 893-922.
- Pettan, Svanibor. 1996. «Gypsies, Music and Politics in the Balkans: A Case Study from Kosovo», *The World of Music*, 38(1): 33-61.
- Pistrick, Eckehard. 2012. *Chanter la Nostalgie: Emigration, Culture et Créativité en Albanie du Sud*. Διδακτορική διατριβή, Université Paris-Ouest-Nanterre και Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg.
- Pistrick, Eckehard. 2015. *Performing Nostalgia: Migration Culture and Creativity in South Albania*, Routledge.
- Pistrick Eckehard και Cyril Isnart. 2013. «Landscapes, Soundscapes, Mindscapes: Introduction», *Etnográfica* 17(3): 503-513.
- Portes, Alejandro και Min Zhou. 1993. «The New Second Generation: Segmented Assimilation and its Variants», *The Annals of the American Academy of Political and Social Science* 530(1): 74-96.
- Portes, Alejandro. 1996. *The New Second Generation*, New York: Russell Sage Foundation.
- Portes, Alejandro και Rubén G Rumbaut, 2001. *Legacies. The Story of the Immigrant Second Generation*, Berkeley: University of California Press.
- Portes, Alejandro, Rosa Aparicio και William Haller. 2016. *Spanish Legacies. The Coming of Age of the Second Generation*. University of California Press.
- Potter, Russell. 1995. *Spectacular Vernaculars: Hip-Hop and the Politics of Postmodernism*. Albany: SUNY.
- Rasmussen, Ljerka V. 2002. *Newly Composed Folkmusic of Yugoslavia*. New York, London: Routledge.

- Rose, Tricia. 1994a. «A Style Nobody Can Deal With: Politics, Style and The Postindustrial City in Hip Hop». Στο Ross, Andrew και Tricia Rose. (επιμ.) *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*, 71-88. London, New York: Routledge.
- Rose, Tricia. 1994b. *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. Hanover N.H.: Wesleyan University Press.
- Ross, Alistair και Peter Cunningham (επιμ.). 2008. *Reflecting on Identities: Research, Practice and Innovation*, London: CiCe.
- Ross, Andrew και Tricia Rose. (επιμ.). 1994. *Microphone Fiends: Youth Music and Youth Culture*. London, New York: Routledge.
- Rumbaut, Rubén G. 1997. «Assimilation and its discontents: Between rhetoric and reality», *International Migration Review* 32(4): 923-960.
- Rumbaut, Rubén G. 2004. «Ages, Life Stages, and Generational Cohorts: Decomposing the Immigrant First and Second Generations in the United States», *International Migration Review* 38(3): 1160-1205.
- Said, Edward. 1978. *Orientalism*. New York: Vintage.
- Samson, Jim. 2013. *Music in the Balkans*. Leiden, Boston: Brill.
- Schwandner-Sievers, Stephanie και Bernd J. Fischer (επιμ.). 2002. *Albanian Identities. Myth and History*. London: Hurst & Company.
- Seremetaki, Nadia. 1996. «In Search of the Barbarians. Borders in Pain», *American Anthropologist* 98: 489-91.
- Soja, Edward W. 1989. *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*. London: Verso.
- Stokes, Martin. 1992. *The Arabesk Debate: Music and Musicians in Modern Turkey*. Oxford: Clarendon Press.
- Stokes, Martin. 1994. *Ethnicity, Identity and Music: The Musical Construction of Place*. Oxford: Berg Publishers.
- Sugarman, Jane. 1999. «Imagining the Homeland: Poetry, Songs, and the Discourses of Albanian Nationalism», *Ethnomusicology* 43(3): 419-58.
- Sugarman, Jane. 2007. «‘The Criminals of Albanian Music’: Albanian Commercial Folk Music and Issues of Identity since 1990». Στο Buchanan, Donna (επιμ.) *Balkan Popular Culture and the Ottoman Ecumene: Music, Image, and Regional Political Discourse*, 269-307. Lanham, Toronto, Plymouth: Scarecrow Press.

- Sugarman, Jane. 2010. «Kosova Calls for Peace: Song, Myth and War in an Age of Global Media». Στο O'Connell, John Morgan και Salwa Castelo-Branco (επιμ.), *Music and Conflict*, 17-45. Champaign, I.L.: University of Illinois Press.
- Straw, Will. 1991. «Systems of articulation logics of change: communities and scenes in popular music», *Cultural Studies*, 5 (3): 368–388.
- Styliou, Lambrini, 2007. «Gendered Aspects of Migration in SE Europe: Presentation of the Project (Labor Axe)». Ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο με τίτλο «Εμφυλές διαστάσεις της μετανάστευσης στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, Βόλος, 30 Νοεμβρίου - 2 Δεκεμβρίου 2007. <http://extras.ha.uth.gr/pythagoras1/images/downloads/L5.pdf>
- Terkourafi, Marina (επιμ.) *The Languages of Global Hip Hop*. London, New York: Continuum.
- Thomson, Mark και Crul, Maurice. 2007. «The Second Generation in Europe and the United States: How is the Transatlantic Debate Relevant for Further Research on the European Second Generation?», *Journal of Ethnic and Migration Studies*, 33(7): 1025–1041.
- Tochka, Nicholas. 2015. «Cosmopolitan Inscriptions? Mimicry, Rap and Rurbanity in Post-socialist Albania». Υπό έκδοση στο Helbig, Adriana και Milosz Mischczynski (επιμ.). *Hip-Hop from the East of Europe*. University of Indiana Press. http://www.academia.edu/8367082/Cosmopolitan_inscriptions_Mimicry_rap_and_rurbanity_in_post-1997_Albania
- Van Boeschoten, Riki. 2006. «Gendered Memories: from Communist Past to Migrant Present». Ανακοίνωση στο διεθνές συνέδριο με τίτλο «Εμφυλές διαστάσεις της μετανάστευσης από τη ΝΑ Ευρώπη», Βόλος, 30 Νοεμβρίου – 2 Δεκεμβρίου. <http://gendermigration.ha.uth.gr/el/papers.asp>.
- Van Boeschoten, Riki. 2015 «Transnational Mobility and the Renegotiation of Gender Identities: Albanian and Bulgarian Migrants in Greece». Στο Vermeulen, Hans, Martin Baldwin-Edwards και Riki Van Boeschoten (επιμ.), *Migration in the Southern Balkans: From Ottoman Territory to Globalized Nation States*, 161-182. Springer Open.
- Vathi, Zana. 2011. *The Children of Albanian Migrants in Europe. Ethnic Identity, Transnational Ties and Pathways of Integration*. Διδακτορική διατριβή, University of Sussex.
- Vathi, Zana. 2015. *Migrating and Settling in a Mobile World: Albanian Migrants and their Children in Europe*. IMISCOE Research Series: Springer Open.
- Vathi, Zanna και Russell King. 2011. «Return Visits of the Young Albanian Second Generation in Europe: Contrasting Themes and Comparative Host Countries Perspectives», *Mobilities* 6(4): 503-518.

- Vermeulen, Hans, Martin Baldwin-Edwards και Riki Van Boeschoten (επιμ.). 2015. *Migration in the Southern Balkans: From Ottoman Territory to Globalised Nation States*. . IMISCOE Research Series, Springer Open.
- Vertovec, Steven. 1998. «Conceiving and researching transnationalism», *Ethnic and Racial Studies*, 22(2): 447-462.
- Vertovec, Steven. 2004. «Migrant Transnationalism and Modes of Transformation», *International Migration Review* 38(3): 970-1001.
- Vertovec, Steven. 2007. «Introduction: New Directions in the Anthropology of Migration and Multiculturalism», *Ethnic and Racial Studies* 30(6): 961-978.
- Vickers, Miranda. 2003. «Albania's Local Elections: October 2003. A Test of Stability and Democracy», *BESA* 7(2): 53-56.
- Waldhuber, Nataliya. 2013. *Shifting Discourses of Nesting Orientalisms: the Case of Western Balkan Fragmentation*. Μεταπτυχιακή εργασία. Budapest: Central European University.
- Waldinger, Roger και Joel Perlmann. 1998. «Second Generations: Past, Present, Future», *Journal of Ethnic and Migration Studies* 24(1): 5-24.
- Wessendorf, Susanne. 2013. *Second-Generation Transnationalism and Roots Migration: Cross-Border Lives*. Burlington, VT: Ashgate.
- West, Chelsi Amelia. 2008. *'Mic_Check, One-Two, One-Two': Globalization, Cultural Transfer and the Production of Hip-Hop Identities in Tanzania and Albania*. Thesis, Honor's Program, Millsaps College, Jackson, Mississippi.
- Zhou, Min. 1997. «Growing up American: The Challenge Confronting Immigrant Children and Children of Immigrants», *Annual Review of Sociology* 23: 63-95.

Ελληνική βιβλιογραφία

- Βαΐου, Ντίνα και Άρης Καλαντίδης. 2009. «Πόλεις των 'άλλων'. Καθημερινές πρακτικές και συγκρότηση του δημόσιου χώρου». Στο Σπυριδάκης, Μάνος (επιμ.) *Χωρικοί Μετασχηματισμοί και Κοινωνική Έρευνα*, 23-47. Αθήνα: Νήσος.
- Baldwin-Edwards, Martin. 2005. *Η ένταξη των μεταναστών στην Αθήνα: δείκτες ανάπτυξης και στατιστικές μέθοδοι μέτρησης*. Παρατηρητήριο Μετανάστευσης στη Μεσόγειο, Πάντειο Πανεπιστήμιο.

- Βαν Μπούσχοτεν, Ρίκη, Τασούλα Βερβενιώτη, Δήμητρα Λαμπροπούλου, Μάρλεν Μούλιου, και Ποθητή Χαντζαρούλα (επιμ.) *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Βεντούρα, Λίνα. 1999. *Έλληνες Μετανάστες στο Βέλγιο*. Αθήνα: Νεφέλη.
- Βεντούρα, Λίνα (επιμ.) 2011. *Μετανάστευση και κοινωνικά σύνορα*. Αθήνα: Νήσος.
- Γιαννακόπουλος, Κώστας και Γιάννης Γιαννιτσιώτης (επιμ.). 2010. *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Cowan, Jane. 1998. *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη Βόρεια Ελλάδα*. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Ζάχου, Χρύσα και Ευαγγελία Καλεράντε. 2009. «Οι αλβανικοί σύλλογοι στην Ελλάδα: εθνοτικές ταυτίσεις και κοινωνικο-πολιτισμικοί μετασχηματισμοί». Στο Παύλου, Μίλτος και Αθηνά Σκουλαρίκη (επιμ.), *Μετανάστες και μειονότητες. Λόγος και πολιτικές*, 457-493. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Κοκκάλη, Ιφιγένεια. 2011. «Στρατηγικές ενσωμάτωσης και μορφές προσαρμογής των Αλβανών μεταναστών στην ελληνική κοινωνία. Το παράδειγμα της Θεσσαλονίκης». Στο Μωυσιδής, Αντώνης και Δέσποινα Παπαδοπούλου (επιμ.), *Η κοινωνική ενσωμάτωση των μεταναστών στην Ελλάδα*, 211-266. Αθήνα: Κριτική.
- Κουκουτσάκη, Αφροδίτη (επιμ.) *Εικόνες εγκλήματος*. Αθήνα: Πλέθρον.
- Κωνσταντινίδου, Χριστίνα. 1999. «Κοινωνικές αναπαραστάσεις του εγκλήματος. Η εγκληματικότητα των Αλβανών μεταναστών στον αθηναϊκό τύπο». Στο Κουκουτσάκη, Αφροδίτη (επιμ.) *Εικόνες εγκλήματος*, 103-141. Αθήνα: Πλέθρον.
- Λαλιώτου, Ιωάννα. 2006. *Διασχίζοντας τον Ατλαντικό: Η ελληνική μετανάστευση στις ΗΠΑ κατά το πρώτο μισό του εικοστού αιώνα*. Μτφ. Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Πόλις.
- Λαμπριανίδης, Λός και Αντιγόνη Λυμπεράκη. 2001. *Αλβανοί μετανάστες στη Θεσσαλονίκη. Διαδρομές εφημερίας και παραδρομές δημόσιας εικόνας*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.
- Μιχαήλ, Δόμνα. 2010. «Γλωσσική διατήρηση/μετατόπιση στη δεύτερη γενιά Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα: κοινωνική ενσωμάτωση και κινητικότητα», *Εθνολογία* 14 (2008-2010): 207-222.
- Μιχαήλ, Δόμνα. 2014. *Αλβανική μετανάστευση στην Ελλάδα. Μελέτες και ζητήματα. Ανθρωπολογικές και διεπιστημονικές προσεγγίσεις*. Θεσσαλονίκη: Αντ. Σταμούλης.
- Μουρίκη, Αντιγόνη κ.α. (επιμ.). 2012. *Το κοινωνικό πορτραίτο της Ελλάδας. 2012: Όψεις της κρίσης*. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.

- Μωυσίδης, Αντώνης και Δέσποινα Παπαδοπούλου (επιμ.). 2011. *Η κοινωνική ενσωμάτωση των μεταναστών στην Ελλάδα*. Αθήνα: Εκδόσεις Κριτική
- Παπανδρέου, Περικλής. 2009. «Βία και δεύτερη γενιά μεταναστών». Στο Παύλου, Μίλτος και Αθηνά Σκουλαρίκη (επιμ.), *Μετανάστες και μειονότητες*, 397-424. Αθήνα: Βιβλιόραμα.
- Παρσάνογλου, Δημήτρης και Ηλέκτρα Πετράκου. 2010. «Νέοι και νέες μεταναστευτικής προέλευσης και η πόλη. Χωρικός αποκλεισμός και μορφές αντίστασης». Στο Γιαννακόπουλος, Κώστας και Γιάννης Γιαννιτσιώτης, (επιμ.) *Αμφισβητούμενοι χώροι στην πόλη. Χωρικές προσεγγίσεις του πολιτισμού*, 139-161. Αθήνα: Αλεξάνδρεια.
- Παύλου, Μίλτος και Αθηνά Σκουλαρίκη (επιμ.). 2009. *Μετανάστες και μειονότητες. Λόγος και πολιτικές*. Αθήνα: Βιβλιόραμα
- Portes, Alejandro και Min Zhou. 2011. «Η νέα δεύτερη γενιά: τμηματοποιημένη αφομοίωση και οι παραλλαγές της». Στο Βεντούρα Λίνα (επιμ.), *Μετανάστευση και κοινωνικά σύνορα*, 177-210. Αθήνα: Νήσος.
- Saunier, Guy (επιμ.). 1990. *Το δημοτικό τραγούδι της ξενιτιάς*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας.
- Σιώτου, Αλεξάνδρα. 2016. «Το πάρκο των ανεπιθύμητων εραστών. Αναγνώσεις του δημόσιου χώρου μέσα από την συναισθηματική καθημερινότητα των Βουλγάρων μεταναστριών». Στο Βαν Μπούσχοτεν, Ρίκη κ.α. (επιμ.), *Η μνήμη αφηγείται την πόλη. Προφορική ιστορία και μνήμη του αστικού χώρου*, 77-88. Αθήνα: Πλέθρον.
- Σκούρτη, Ελένη, Κωνσταντίνος Βρατσάλης και Χρήστος Γκόβαρης. 2004. *Μετανάστευση στην Ελλάδα και καίδηση: αποτίμηση της υπάρχουσας κατάστασης – Προκλήσεις και προοπτικές βελτίωσης – Πρόγραμμα 5, Εμπειρογνωμοσύνη. ΙΜΕΠΟ, Πανεπιστήμιο Αιγαίου*.
- Σπυριδάκης, Μάνος (επιμ.). 2009. *Μετασχηματισμοί του χώρου: κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*. Αθήνα: Νήσος.
- Σταυρίδης, Σταύρος, 1998. «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία* 31: 51-66.
- Τερζίδης, Χρήστος. 2003. *Το hip hop δε σταματά*. Αθήνα: Οξύ.
- Τριανταφυλλίδου, Άννα. 2011. «Διαφορετικότητα στα ελληνικά σχολεία: θεωρία και πράξη», *Policy Brief, Issue 2011/07, Accept Pluralism FP7 Project, European University Institute Florence*.
- Τσιμουρής Γιώργος. 2009α. «Φαντασιακές γεωγραφίες και διεθνικές μεταναστευτικές κοινότητες: νέο φαινόμενο ή παλιό σε συνθήκες ύστερου καπιταλισμού». Στο

Σπυριδάκης, Μάνος (επιμ.) *Μετασχηματισμοί του χώρου: κοινωνικές και πολιτισμικές διαστάσεις*, 201-226. Αθήνα: Νήσος.

Τσιμουρή, Γιώργος. 2009β. «Πρακτικές διαπολιτισμικότητας στην ελληνική δευτεροβάθμια εκπαίδευση: η εμπειρία των εκπαιδευτικών». Στο Τσιμπιρίδου, Φωτεινή (επιμ.), *Μειονοτικές και μεταναστευτικές εμπειρίες*, 151-172. Αθήνα: Κριτική.

Τσιμπιρίδου, Φωτεινή (επιμ.). 2009. *Μειονοτικές και μεταναστευτικές εμπειρίες*. Αθήνα: Κριτική.

Φουκώ, Μισέλ. 2012. *Ετεροτοπίες και άλλα κείμενα*. Αθήνα: Πλέθρον.

Χαντζαρούλα, Ποθητή, 2012. «Ανδρισμός, εργασιακές ταυτότητες και ιδιότητα του πολίτη στις αφηγήσεις των Αλβανών μεταναστών στην Ελλάδα.» http://www.historein.gr/2012/11/blog-post_3.html

Χρυσάκης, Μανώλης, Διονύσης Μπαλούρδος και Άγγελος Τραμουντάνης. 2012. «Συμμετοχή των μεταναστών δεύτερης γενιάς στο εκπαιδευτικό σύστημα και ένταξη στην αγορά εργασίας». Στο Μουρίκη, Αντιγόνη κ.α. (επιμ.), *Το Κοινωνικό Πορτραίτο της Ελλάδας. 2012: Όψεις της Κρίσης*, 123-156. Αθήνα: Εθνικό Κέντρο Κοινωνικών Ερευνών.

Άρθρα σε εφημερίδες

Αθανασίου, Αθηνά. 2012. «Χώρος και αριστερή πολιτική πράξη», Εφημερίδα *Η Αυγή*, 19/8/2012. http://avgi-anagnoseis.blogspot.gr/2012/08/blog-post_1446.html

Κατσάκος, Πέτρος. 2013. «Άγιος Παντελεήμονας: Το 'λίκνο' της Χρυσής Αυγής», Εφημερίδα *Η Αυγή*, 6/10/2013.